

ESCUELA DEL DOCTORADO

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ARTE: PRODUCCIÓN E INVESTIGACIÓN



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Una cultura en llamas: arte puertorriqueño de resistencia en el siglo XXI

de

Quintín Rivera Toro

Prof. Dorian Lugo Bertrán, Director de tesis

y

Prof. Juan Bautista Peiró, Director de tesis

UNIVERSITAT POLITÈCNICA de VALÈNCIA

València, España

Diciembre

2019

DEDICATORIA

A mi hija Violeta,
para quien escribí esta historia de nuestro País.

AGRADECIMIENTOS

Debo agradecer, en principio, al Dr. Juan Bautista Peiró, quien desde el comienzo de esta empresa doctoral me acogió y aconsejó sabiamente como solo hace un maestro; al Dr. Dorian Lugo Bertrán, quien, a través de más de dos décadas, ha sido un mentor académico y personal durante momentos complicados de la vida; al Dr. Fernando Paes Carvalho, quien fue el propulsor de mis estudios doctorales, jefe y colega en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. A cada uno de los miembros de mi familia, a Quintín, Enid, Celeste, Flérída y Cristina, porque sin su apoyo y amor diario no hubiese podido terminar esta tesis; a Donald C. Escudero Rivera, por su atención al detalle y profesionalismo académico; y a todas las personas que me han dado la mano, han dicho sí, y han servido como puentes de investigación; a los y las artistas, colegas universitarios, amistades y enlaces que solo el universo sabe por qué llegan a uno. Gracias desde lo profundo del alma.

RESUMEN

Una cultura en llamas: arte puertorriqueño de resistencia en el siglo XXI es una investigación cuyo objeto tiene su origen siglos atrás, dado que analiza las circunstancias geopolíticas de la isla de Puerto Rico en el marco de dos imperios diferentes: el de España a partir del siglo XV y el de los Estados Unidos desde el XIX. Este recorrido histórico retrata el sustrato ideológico puertorriqueño, y sienta las bases de la experiencia de subyugación política, militar y social de ese país. La investigación también escudriña y considera una serie de teorías, pensamientos filosóficos y mecanismos de control social que ilustran, desde una perspectiva actual, los problemas existentes con el coloniaje y el patriarcado. Esta tesis aporta nuevos conocimientos, principalmente mediante la reseña y el análisis en profundidad de la producción de un puñado selecto de artistas contemporáneos de Puerto Rico, quienes, a través de la creación de su obra en los años 2000-2018, canalizan contestaciones y soluciones de vanguardia contra el malestar existencial de la psiquis colectiva del país. El arte, ya como afirmación de identidad ya como gesto de resistencia abierta, hace frente de modo inequívoco a dichos sistemas de poder, lo cual se ve reflejado a lo largo de la historia puertorriqueña en el arte y la cultura, desde tiempos precolombinos hasta la contemporaneidad del siglo XXI.

RESUM

Una cultura en llamas: arte puertorriqueño de resistencia en el siglo XXI és una investigació l'objecte de la qual té l'origen segles arrere, atès que analitza les circumstàncies geopolítiques de l'illa de Puerto Rico en el marc de dos imperis diferents: el d'Espanya a partir del segle XV i el dels Estats Units des del XIX. Aquest recorregut històric retrata el substrat ideològic porto-riqueny, i posa les bases de l'experiència de subjugació política, militar i social d'aquell país. La investigació també escodrinya i considera una sèrie de teories, pensaments filosòfics i mecanismes de control social que il·lustren, des d'una perspectiva actual, els problemes que plantegen el colonialisme i el patriarcat. Aquesta tesi aporta nous coneixements, sobretot mitjançant la ressenya i l'anàlisi en profunditat de la producció d'un grapat selecte d'artistes contemporanis de Puerto Rico que, a través de la creació de la seua obra els anys 2000-2018, canalitzen contestacions i solucions d'avantguarda contra el malestar existencial de la psique col·lectiva del país. L'art, siga com a afirmació d'identitat o com a gest de resistència oberta, fa front de manera inequívoca a aquests sistemes de poder, la qual cosa es veu reflectida al llarg de la història porto-riquenya en l'art i la cultura, des dels temps precolombins fins a la contemporaneïtat del segle XXI.

SUMMARY

A Culture in Flames: Puerto Rican Art of Resistance in the XXI Century, is an investigation with its origins during past centuries, analysing the circumstances of the geopolitics in the Island of Puerto Rico, stemming from two empires, Spain in the XV Century and the United States in the XIX Century. This historic journey, portrays a Puerto Rican ideological substrate, one that establishes the basis of a multi sectorial experience of political, military and social subjugation. This investigation also scrutinises and reflects upon a series of theories, philosophical thoughts and social control mechanisms, all of which illustrate, from a current day perspective, the existing problems with colonialism and patriarchy. This thesis contributes new knowledge, mainly with the reviewing and in depth analysis of the production of a select group of contemporary artists in Puerto Rico, whom through their creative artworks, between the years of 2000-2018, channel answers and solutions of vanguard, against the existential discomfort of the collective psyche of their Country. Art, as an affirmation of identity, as well as a gesture of open resistance, makes an unequivocal front against said systems of power, all of which are reflected throughout their history, art and culture, from pre Colombian up to the contemporary times of the XXI Century.

ÍNDICE

EPÍGRAFE	6
PRÓLOGO	8
INTRODUCCIÓN	12
CAPÍTULO 1: PUERTO RICO: BOTÍN DE GUERRA	17
1. La madre España	17
1.1 La forja de un sentimiento rebelde	23
1.2 Impacto transcultural en la identidad boricua	37
2. El padre norteamericano	48
2.1 La fuerza del patriarcado	49
2.2 Eventos claves de la ocupación norteamericana	55
2.3 Impacto social de la ocupación norteamericana	68
CAPÍTULO 2: MECANISMOS DE CONTROL EN LA CONTEMPORANEIDAD PUERTORRIQUEÑA	92
1. Introducción	92
2. Mecanismo de control I: la economía	96
2.1 El caso de Monsanto	98
2.2 El problema con las ayudas federales	100
3. Mecanismo de control II: la vigilancia	106
3.1 Las carpetas	108
3.2 Las bases militares	110
3.2.1 El caso de Vieques	111
4. Mecanismo de control III: las comunicaciones	114
4.1 La prensa	116
4.2 La era de los historiadores	120
4.3 El problema del transporte	121
4.4 Los medios en masa	125
5. Mecanismo de control IV: el patriarcado	127
5.1 Replantearse el género hegemónico	128

5.2 El lenguaje masculino	130
5.3 La heteronormatividad isleña	132
6. El mimetismo y su constitución psicológica	138
7. La metáfora del señor de las moscas	141
8. Los puertorriqueños con sus pisos	142
9. De Albizu a Madonna: nacionalismo político versus nacionalismo cultural	152
CAPÍTULO 3: LAS VANGUARDIAS PUERTORRIQUEÑAS Y SUS INFANTES TERRIBLES	157
1. Introducción	157
2. Marisol Plard	160
3. Myritza Castillo	170
4. Mónica Rodríguez Medina	176
5. Garvin Sierra Vega	183
6. Karlo Andrei Ibarra Delgado	192
7. Colectivo La Puerta	197
8. Danny Rivera Cruz	203
9. Yamcy Leslie	207
10. Dos vanguardistas en profundo: Vanessa Hernández-Gracia y Chemi Rosado Seijo	217
10.1 Vanessa Hernández-Gracia	217
10.2 Chemi Rosado Seijo	239
11. Michy Marxuach	260
CONCLUSIÓN	263
BIBLIOGRAFÍA	265
APÉNDICE 1: INTERCAMBIO ENTRE QUINTÍN RIVERA TORO Y VANESSA HERNÁNDEZ- GRACIA	272
APÉNDICE 2: ENTREVISTA A VANESSA HERNÁNDEZ-GRACIA	274
APÉNDICE 3: ENTREVISTA A CHEMI ROSADO-SEIJÓ	302
APÉNDICE 4: ENTREVISTA A MICHY MARXUACH	351

EPÍGRAFE

*A Julia de Burgos
por Julia de Burgos*

*Ya las gentes murmuran que yo soy tu enemiga
porque dicen que en verso doy al mundo mi yo.*

*Mienten, Julia de Burgos. Mienten, Julia de Burgos.
La que se alza en mis versos no es tu voz: es mi voz
porque tú eres ropaje y la esencia soy yo; y el más
profundo abismo se tiende entre las dos.*

*Tú eres fría muñeca de mentira social,
y yo, viril destello de la humana verdad.*

*Tú, miel de cortesanas hipocresías; yo no;
que en todos mis poemas desnudo el corazón.*

*Tú eres como tu mundo, egoísta;
yo no; que en todo me lo juego a ser lo que soy yo.*

*Tú eres sólo la grave señora señorona; yo no,
yo soy la vida, la fuerza, la mujer.*

*Tú eres de tu marido, de tu amo; yo no;
yo de nadie, o de todos, porque a todos, a
todos en mi limpio sentir y en mi pensar me doy.*

*Tú te rizas el pelo y te pintas; yo no;
a mí me riza el viento, a mí me pinta el sol.*

*Tú eres dama casera, resignada, sumisa,
atada a los prejuicios de los hombres; yo no;
que yo soy Rocinante corriendo desbocado
olfateando horizontes de justicia de Dios.*

*Tú en ti misma no mandas;
a ti todos te mandan; en ti mandan tu esposo, tus
padres, tus parientes, el cura, el modista,
el teatro, el casino, el auto,
las alhajas, el banquete, el champán, el cielo
y el infierno, y el qué dirán social.*

*En mí no, que en mí manda mi solo corazón,
mi solo pensamiento; quien manda en mí soy yo.*

*Tú, flor de aristocracia; y yo, la flor del pueblo.
Tú en ti lo tienes todo y a todos se
lo debes, mientras que yo, mi nada a nadie se la debo.*

*Tú, clavada al estático dividendo ancestral,
y yo, un uno en la cifra del divisor social,
somos el duelo a muerte que se acerca fatal.*

*Cuando las multitudes corran alborotadas
dejando atrás cenizas de injusticias quemadas,
y cuando con la tea de las siete virtudes,
tras los siete pecados, corran las multitudes,
contra ti, y contra todo lo injusto y lo inhumano,
yo iré en medio de ellas con la tea en la mano.*

PRÓLOGO

¿Cómo no hacer de esta tesis una gran carta abierta a quien pueda interesarse sobre el tema de la injusticia social? ¿Cómo no escribir una larga queja, un grito de ayuda, un tratado sistemático sobre el dolor del coloniaje? A la ilustre poeta puertorriqueña Julia de Burgos¹ le quedó claro, al igual que a tantos otros artistas de la *Isla del Encanto*, como también suelen llamar a Puerto Rico. Tomemos de ejemplo su poema *A Julia de Burgos* como un mapa autorreflexivo de insatisfacción y coraje en el que leemos afirmaciones claves, casi como coordenadas, para navegar entre las olas de su mensaje de resistencia. Por ejemplo: “yo soy tu enemiga”, “tú eres de tu marido, de tu amo”, “tú en ti misma no mandas”, “que yo soy Rocinante corriendo desbocado olfateando horizontes de justicia de Dios”, “en mí no, que en mí manda mi solo corazón, mi solo pensamiento, quien manda en mí soy yo”. Estos son versos que alertan sobre la incomodidad interna sobre *el ser* dentro ella: el sistema, la colonia y el patriarcado. Se trata de una genuina preocupación existencial que refleja, de manera dual, agria y dulce, desamparada y empoderada a la vez, el estado de malestar en el que viven los puertorriqueños. Es la noción de *otra madre patria* omnipresente, y no una propia; es la impotencia política para una gobernanza digna; son las pronunciadas diferencias sociales de género y su consecuente hegemonía machista. Todas estas características son, en profunda medida, la experiencia de los habitantes de Puerto Rico.

En esta tesis se examina cómo existe una tradición sostenida, aunque irónicamente interrumpida, de producción cultural puertorriqueña, dentro de los renglones de manifestaciones rebeldes. Esta rebeldía la podremos observar dentro de las artes, pero también dentro de su historia política, a través de varios esfuerzos de resistencia a la ocupación, desde la era precolombina hasta los actuales sistemas de hegemonía neoliberal.

Durante siglos pasados, estas manifestaciones culturales, en un inicio, tomaron mayormente las formas de una *afirmación de identidad* propia, para distinguirse de la identidad de sus ocupantes, trazando un denso y complejo recorrido hacia la forja de sus características particulares como cultura. Sin embargo, el inevitable curso del tiempo

¹ Julia de Burgos fue una de las poetisas más talentosas de Puerto Rico. Nacida como Julia Constanza Burgos García en el pueblo de Carolina el 17 de febrero de 1914, de familia humilde, estudió en la Universidad de Puerto Rico y enseñó en las escuelas públicas de la isla. Sus primeros poemas, publicados en 1937, recopilados en *Poemas exactos a mí misma*, ya enfatizan su intensa lírica y modo subjetivo. En 1938, publicó *Poemas en veinte surcos*, seguido, un año después, por *Canción de la verdad sencilla*. Ambos libros establecieron su reputación como una de las más destacadas poetisas contemporáneas, no solo en Puerto Rico, sino en el Caribe español. Véase Grupo Editorial EPRL. “De Burgos, Julia.” *Enciclopedia de Puerto Rico*, 15 de septiembre de 2014, enciclopedia.pr.org/encyclopedia/de-burgos-julia/.

provocó la integración de grupos étnicos, los cuales evidenciaron, también, cómo se integraron las ideologías culturales difíciles de separar hoy día. Al presente, esta experiencia de afirmación continúa vigente debido a la presencia sostenida de políticas imperialistas sobre la isla. Estas políticas todavía afectan de manera profunda la libre capacidad de representación cultural, lo cual genera distorsiones en la imagen propia del puertorriqueño y, consecuentemente, en el arte y sus artistas.

Increíblemente, dentro de este contexto sociocultural, atravesado por una perenne presencia militar foránea y colonial, la cultura local aflora de manera imparable, como la naturaleza misma, y es por ello que es imposible que esta se disuelva. Los ejemplos que veremos en esta investigación se han forjado, siglo tras siglo, hasta el presente, en una extensa tradición de resistencia cultural. En primera instancia, resistencia a los invasores vecinos de otras islas aledañas a Borikén² dentro del propio archipiélago antillano; en segunda instancia, resistencia a la conquista y colonización española del “Nuevo Mundo”, que resultó, como efecto directo, en cuatro siglos de continua guerra por los múltiples levantamientos insurrectos de los habitantes taínos y las invasiones por parte de varias de las grandes potencias europeas de la época; en tercera instancia, resistencia a la ocupación estadounidense, a su presencia militar avasallante y de corte represiva, sobre todo durante la primera mitad de su estancia, que desembocó en un largo linaje de levantamientos violentos e insurrecciones políticas; y, en cuarta instancia, la resistencia a las nuevas formas de dominio colonial, a través del proyecto capitalista neoliberal más “exitoso” de todo el Caribe latinoamericano, la isla de Puerto Rico.

Es a raíz de esta experiencia de más de 500 años de inestabilidad social, a causa de la opresión multisectorial por parte de dos grandes naciones, España y Estados Unidos, que pretendemos demostrar en esta tesis la inevitable importancia que desempeña el arte y la cultura para la historia de Puerto Rico. Precisamente, es a través del arte y la cultura que quedan documentadas las afirmaciones de identidad y resistencia política que se manifiestan abiertamente en contra de su realidad colonial. Estas manifestaciones artísticas, a veces poéticas y sugestivas, a veces literales y confrontativas, ponen de relieve el reclamo, recurrente y articulado, de un claro sentimiento de amenaza, además de que problematizan y articulan una contundente postura de desacuerdo.

Los hechos históricos también demuestran que las ideologías autonomistas o separatistas de los puertorriqueños que se pronunciaron en contra de la ocupación

²Variantes del nombre nativo: Borinquén o Borinquen.

siempre han terminado suprimidas institucionalmente. Estas estrategias de supresión, de corte aplastante, han sido simplemente desproporcionadas a la capacidad que tiene la población isleña para afrontarlas. Dichas supresiones también ocurren en una multitud de ámbitos interrelacionados, y veremos ejemplos de represión y opresión a nivel económico, militar, social y psicológico, tanto de manera colectiva como de manera individual. No obstante, esto no ocurre en la esfera cultural, pues esta se resiste e, incluso, no llega a estar subyugada. La esfera cultural ha sido, históricamente, la única resistencia sostenida y obstinada que se reorganiza exitosamente con cada nueva generación de artistas. Entonces, muy a pesar de la incapacidad de lograr institucionalmente una representación autónoma o nacional, libre de un sentimiento de amenaza de un desplazamiento cultural, el arte y la cultura se erigen, siglo tras siglo, como los símbolos de una identidad propiamente puertorriqueña.

En esta tesis argumentamos que, incluso, lo mejor del arte y la cultura en la isla se constituye, en gran medida, a partir de este sentimiento de amenaza al desplazamiento cultural. También, vamos hilvanando varios hitos culturales memorables, desde tiempos precolombinos hasta la contemporaneidad, hasta llegar a un puñado de artistas cuya producción creativa se sitúa entre los años 2000 al 2018. Abordaremos la coyuntura histórica que divide dicho periodo de casi dos décadas. La primera mitad se desarrolla desde el 2000 hasta el 2008, durante la cual existió un esplendor económico capitalista que terminó como la explosión de una gran burbuja financiera, con el consecuente derrumbe de los mercados internacionales (inmobiliarios y de corretaje, bolsa de valores e inversión y mercados del arte). Esto resultó en una crisis a nivel global, provocada por la avaricia sin límites del capitalismo estadounidense, y tuvo un impacto adverso sobre Puerto Rico. Significa esto que el arte y la cultura en la isla existen dentro de una precariedad económica nefasta y con la singular cualidad de mantenerse funcionando y produciendo dentro de los mecanismos coloniales siempre presentes, ahora de corte neoliberal, que ensombrecen psicológica y existencialmente la producción artística puertorriqueña que veremos más adelante.

A partir de este derrumbe financiero, entre los años 2009 al 2018, resurge el sentimiento de comentario social en el arte de la isla y surgen también, fuertes declaraciones de afirmación de identidad y resistencia organizada, articuladas con tal fuerza lúcida como pocas veces en su historia. Es por esto por lo que en esta tesis argumentamos que el arte y la cultura puertorriqueños, a pesar de vivir este momento de pesadez histórica, como quiera comprenden el fenómeno de una generación de artistas en su mejor momento creativo. Estos creadores se manifiestan actualmente con una

poderosa ebullición, local e internacional. Aun cuando atraviesan un nuevo periodo de oscuridad existencial, continúan su producción artística dentro de una época cultural dorada para la historia del arte de su isla.

INTRODUCCIÓN

El arte y la cultura puertorriqueños documentan y reflejan, desde múltiples puntos de vista, los sistemas de subyugación que históricamente los han oprimido. La experiencia de ser un país ocupado militarmente, por sobre cinco siglos de explotación colonial, ha logrado que la clase artística contemporánea puertorriqueña desarrolle un discurso claramente articulado. Veremos en esta tesis cómo sus representaciones han sido discursos de corte rebelde, razón por la cual la historia oficialista del país ha intentado negar su existencia. La realidad social de no ser el país dueño de sus recursos naturales y del capital económico derivado de estos ha propiciado una precariedad sostenida y sistemática en su gobierno y, por ende, de los entes institucionales culturales, sus museos, galerías y espacios expositivos. Esta tradición de interrupciones socioculturales ha fomentado una especie de discapacidad psicológica que impide que sus habitantes logren una autosuficiencia económica y la prosperidad de una identidad nacional propia, clara y contundente.

Entonces, en términos metafóricos, la cultura puertorriqueña está guardada en los bolsillos de su historia. En otras palabras, como si la cultura fuera una imagen alegórica del teatro, estos bolsillos rellenos de historias, eventos y sucesos existen flotantes en el vacío de un inmenso proscenio oscuro, un vacío que bien podría representar la historia mundial, pero que también incluye el de la historia local isleña. Para entender estos bolsillos, inconexos y aislados, necesitamos hilvanar el espacio oscuro que existe entre medio, así como la cronología de las fuerzas imperialistas operantes sobre y dentro de la isla. Este *teatro de la guerra*³ mantiene inconexos los esfuerzos por organizarse, en su “libreto” y en cada uno de sus “actos”. Es así como esta metáfora de los bolsillos apunta al problema grave que aqueja la historia de la isla, el de las interrupciones de un desarrollo histórico-cultural, a causa de una presencia excesiva y arrolladora de sendas fuerzas imperialistas. Es por ello por lo que los gestos de resistencia antiinstitucional y anticolonial han llenado los “bolsillos” de la historia cultural de la isla y esperan por ser zurcidos adecuadamente. Estos actos artísticos son indispensables para la existencia y perdurabilidad de la cultura puertorriqueña, que lucha históricamente contra muchos

³An army of 18,000 regulars and volunteers at Tampa, Florida, was transported to the Cuban coast east of Santiago before the end of June. Commanded by General W.R. Shafter, it stormed the heights overlooking Santiago in the battles of El Caney and San Juan Hill on July 1. With the Spanish position becoming untenable in Santiago, Cervera was ordered to lead his fleet out of the harbor. When he did come out on July 3, his fleet was totally destroyed by the Americans. The destruction of the Spanish fleet under Cervera virtually ended the war. The city of Santiago surrendered on July 16. Puerto Rico fell easily to American forces following the victory in Cuba. General Nelson A. Miles landed in Puerto Rico practically unopposed on July 25. Véase “The Caribbean Theater.”, *United States History*, s.f., <https://www.u-s-history.com/pages/h824.html>

frentes, para preservarse, para evitar su extinción o caer en el olvido de la comunidad internacional.

Una agresiva poética en el arte y la cultura de los puertorriqueños ha florecido entre los años 2000 al 2018, a causa de las diferentes crisis que atravesó el país en este periodo. Entre estas, una de las más notables fue la más reciente y radical diáspora que haya experimentado en su historia. 311,198 puertorriqueños emigraron desde Puerto Rico hacia Estados Unidos entre los años 2000 al 2010. Solo cinco años después, entre el 2010 y el 2015, se registró una migración de 295,718 de personas. Esta cifra es casi el doble en la mitad del tiempo que la anterior, lo que sugiere un incremento en la tendencia (Bravo, et. al., “Ida y vuelta” 24). De otra parte, muchos de los emigrantes son profesionales en plena edad productiva. Las consecuencias de este éxodo tan social y económicamente debilitador las conoceremos en las décadas futuras.

Este fenómeno, como otros que veremos en esta investigación, ejemplifican los síntomas de adolecer de una autonomía nacional. Puerto Rico, un país de población milenaria, con una cultura propia y con una gran abundancia de recursos naturales, funciona continuamente sobre una plataforma social precaria, con una población que va y viene como las olas del mar, una situación que repercute fuertemente sobre la psicología de su identidad existencial. Es por ello por lo que la cultura puertorriqueña arrastra en su historia un profundo e intangible sentimiento de pérdida, de melancolía y de añoranza hacia algo que dejó de ser y que posiblemente nunca será: un país libre y soberano. Mientras la cultura puertorriqueña exista a la sombra imperial de turno, seguirá manifestándose de muchas maneras al borde del desastre o, incluso, plenamente viviendo la experiencia de uno.

Entonces, en momentos de sosiego, la poética de las artes será una de las mejores armas que le quedan a su disposición para combatir el sentimiento de amenaza de ver desplazada su identidad, ya que, como decía el célebre poeta mexicano Gabriel Celaya⁴, “la poesía es un arma cargada de futuro” (1935). Ahora bien, contrasta el tono positivo de esta cita con el título de esta tesis: *Una cultura en llamas*. Hablamos, pues, de llamas que no se extinguen con el pasar de los siglos y que siguen quemando y doliendo entre sus habitantes, en su sentimiento de autoestima, mientras fomentan el miedo a lograr una supervivencia económica propia y una gobernanza autónoma y digna, muy distinto a la situación de un país como México, el cual celebra dignamente su independencia.

⁴Véase “Biografía.” *Gabriel Celaya*, www.gabrielcelaya.com/biografia.php?act=1&urte=1911-1929.

Ahora bien, la intención de esta investigación no es presentar una puntualización pesimista sobre las posibilidades futuras de autodeterminación ni de los procesos de la evolución cultural de Puerto Rico, sino, más bien, problematizar el porqué de estas condiciones sociales y políticas. Los eventos históricos aquí detallados y analizados sirven para la continuación de un legado nacional, acompañados más que nunca por publicaciones y documentos de la actualidad. De esta manera, esta aportación aspira a ser un peldaño más en la historia escrita sobre el trayecto cultural de Puerto Rico, una contribución a la tradición de autores puertorriqueños y puertorriqueñas que llevan, dentro de su ser, como insignia personal, la historia de las conflictividades que abundan en los procesos históricos de la isla. También, pretende indagar en preguntas importantes para cualquier cultura nacional, pero, en particular, para la cultura nacional de las sociedades marginadas, como la de las sociedades colonizadas. En el caso de Puerto Rico, su cultura ha sufrido la marginalización militar, durante los pasados 500 años, y, luego, a través de estrategias económicas neoliberales.

Nuestro marco teórico investigará la realidad puertorriqueña como parte de otras historias globales de injusticia social, las cuales han sido narradas por importantes teóricos. En primer lugar, como parte de nuestro marco teórico abordaremos la *teoría del colonizado*, según propuesta por Frantz Fanon, el autor de *Los condenados de la Tierra* (2010), al elaborar sobre cómo la relación entre industria y trabajador someten a experiencias esclavistas a las respectivas culturas desde donde opera. También sustentaremos nuestros planteamientos con lo expuesto en *Vigilar y castigar* (2012), del filósofo Michael Foucault, con respecto a la *teoría del panóptico*, la cual nos explica las diferentes estrategias de vigilancia de las que se valen las instituciones oficiales para someter al individuo a la sicología de los sistemas de control social. Asimismo, forman parte de nuestro marco teórico la *teoría del control mediático* de Noam Chomsky, propuesta en *Media Control: The Spectacular Achievements of Propaganda* (2010) y en la cual vemos cómo las funciones de control de contenido informativo son manipuladas en los medios de comunicación en masa para servir a propósitos políticos disfrazados de democracia, así como la *teoría del mimetismo*, de Homi Bhabha, quien dilucida sobre la compleja dinámica sicológica y simbiótica entre el colono y el colonizado. De otra parte, tomaremos en cuenta la propuesta del autor puertorriqueño José Luis González, en su libro *El país de cuatro pisos* (1989), sobre el desarrollo de la identidad nacional puertorriqueña, así como la *teoría de género* de Judith Butler en *El género en disputa: el feminismo; y la subvención de la identidad* (2007), para dilucidar las complejidades de las relaciones de poder entre los géneros dentro del patriarcado, y, por último, las teorías en

Estética relacional (2008) de Nicolás Borriaud, para observar corrientes de arte contemporáneo global y nuevas formas de contestación contra la opresión colonial, entre otras.

Es a través de teorías como estas que iluminaremos las posturas desarrolladas en la presente investigación, respecto a la presencia imperial en Puerto Rico, y cómo la ocupación militar y la opresión económica afectan la psiquis de su población, su cultura y su identidad. Consideraremos una serie de preguntas críticas para analizar el caso de la cultura puertorriqueña: ¿Qué significa ser y estar colonizado? ¿Qué implicaciones tiene esto en el comportamiento en su cultura? ¿Qué concepciones podría tener el puertorriqueño sobre sí mismo? ¿Podrían ser distorsionadas, traumatizadas o en desventaja con respecto a otras culturas? ¿Estas concepciones de sí mismos son similares a las de otras culturas coloniales? ¿Qué significa estar ocupado por un imperio en el siglo XXI, en esta época de globalización postcolonial?

Seguramente estas preguntas son imposibles de precisar. Sin embargo, veremos cómo es que en las artes y en la cultura surgen unas posibles contestaciones a estas preguntas, y, de esta forma, quedan expuestas, desnudas y representadas. Es innegable que las respuestas a estas preguntas quedan manifestadas en la cultura, con el impulso imperioso por la necesidad de afirmar una identidad, la necesidad recurrente por reafirmarse y resistirse a la censura, al dominio o al desplazamiento. ¿Entendemos por qué tiene la cultura puertorriqueña la necesidad de reafirmarse constantemente? ¿De qué adolece? ¿Qué posibilidades tiene una isla de rebelarse contra un imperio, contra el patriarcado? ¿Qué implica para una identidad cultural el no tener otra opción más que existir en una lucha ideológica durante siglos, contra un imperio explotador, militar y económicamente, y desproporcionalmente superior?

En esta tesis veremos cómo se manifiestan, en las artes y en la cultura, dos aspectos claves: las *afirmaciones de identidad nacional* y las *resistencias al coloniaje* frente a los sistemas institucionalizados. Analizaremos estos aspectos claves como hitos históricos, hilvanados a través de los marcos teóricos que constituyen la actual época postcolonial. Veremos sus características en común, desde sus orígenes en la época precolombina, pasando por la conquista española, hasta llegar a la invasión norteamericana. Finalmente, proponemos investigar, también, a través de ejemplos en concreto, la obra de artistas contemporáneos entre los años 2000 al 2018, para así entender y conmemorar las manifestaciones visuales de algunos de los muchos puertorriqueños y puertorriqueñas que luchan de maneras ideológicas en contra del coloniaje. Para ello, es importante subrayar el significado de la expresión “lo nacional”, la

cual, en el caso de la experiencia de la isla de Puerto Rico, pone en entredicho la diferencia entre defender dicho sentimiento o identidad desde una periferia o marginalidad política y hablar desde el poder absolutista de un país imperialista. Es muy diferente hablar de nacionalismos cuando es el de un país dominante, europeo o estadounidense, a cuando es el de un país dominado, como los países caribeños.

En el primer capítulo de esta investigación desarrollamos un generoso *excursus*, antesala histórica y detallada, a propósito, para sustentar un elemento fundamental de la investigación: el sentimiento de rebeldía, resistencia y beligerancia del puertorriqueño. Mientras que asentimos que en esta tesis se postula con cierta tendenciosidad histórica hacia la relación de víctima y victimario, no ignoramos que, durante los últimos cincuenta y tantos años, se han desarrollado nuevas historiografías que reflejan la amplitud de verdades sobre la experiencia puertorriqueña. Sin embargo, enfatizamos en la experiencia explotadora de la ocupación española y estadounidense de más de 500 años, pues solo así podremos describir y sustentar cómo esta ancestral queja continúa siendo una experiencia vigente y relevante que desemboca en reflejos sobre la cultura y el arte contemporáneo en Puerto Rico.

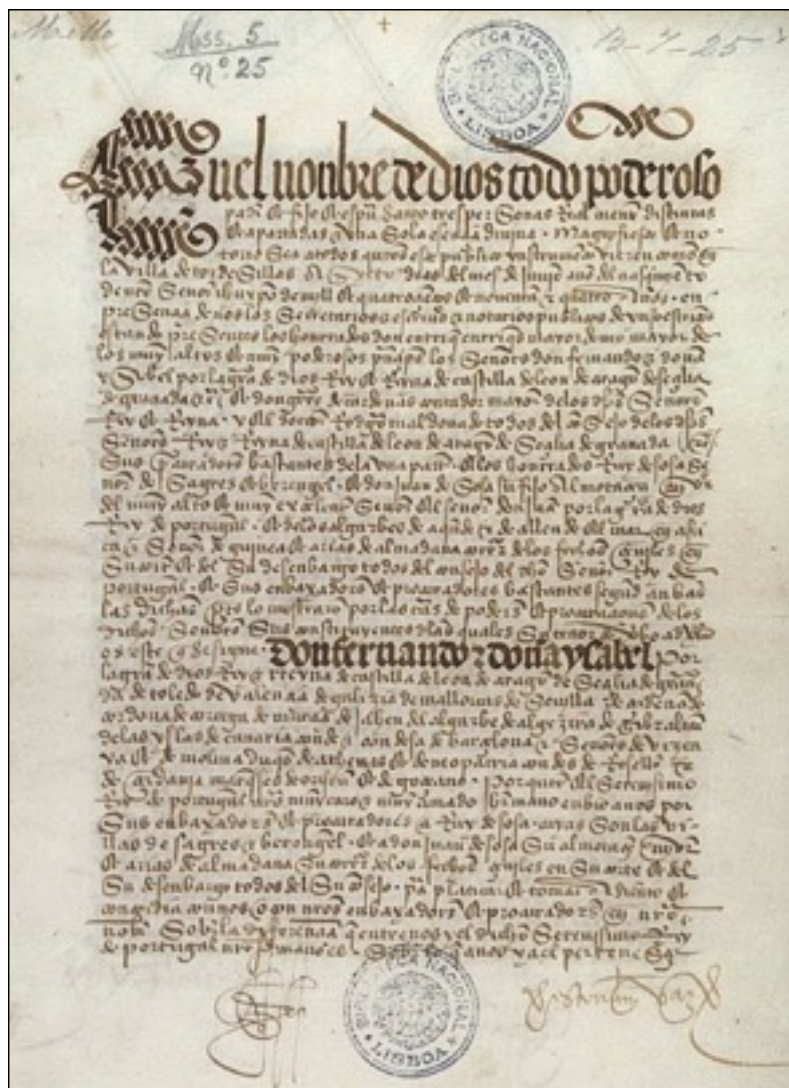
Queremos hacer hincapié sobre una nota aclaratoria: el contexto en el que se escribe esta tesis doctoral es el de Puerto Rico. Es sobre Puerto Rico y está escrita por un puertorriqueño, por lo que tampoco podemos olvidar el hecho de que existen variaciones en la lengua española entre un país y el otro. Puerto Rico “hereda” el castellano, como veremos en esta tesis, por vía de la transculturación forzada mediante el proceso de colonización. Desde entonces, los isleños han incorporado este idioma como el suyo propio, como su vernáculo, pero luego de más de 500 años de implementación y distancia historiada, inequívocamente ha evolucionado hasta incorporar vocablos y características plurilingües que provienen del originario arahuaco, del africano, del francés y, por supuesto, del inglés. Hemos velado cautelosamente por la corrección ortográfica, pero imploramos la flexibilidad y la tolerancia académicas a las diferencias en regionalismos del idioma español, pues, en cierta medida, esta tesis está escrita en “puertorriqueño”. Finalmente, queremos hacer constar que algunas citas incluidas en esta investigación han sido traducidas del inglés al español por el propio autor.

CAPÍTULO 1: PUERTO RICO: BOTÍN DE GUERRA

“Nada mejor puede justificar la posición de privilegio del colonizador, que la de su industria, nada mejor puede justificar la destitución del colonizado que su indolencia.”

Albert Memmi, Retrato del colonizado, (2005)

1. La madre España



Tratado de Tordesillas. Biblioteca Nacional de Lisboa, Portugal, 1494.⁵

⁵El Tratado de Tordesillas, fechado el 7 de junio de 1494, se compone de una serie de acuerdos entre el rey Fernando II de Aragón y la reina Isabel I de Castilla, por una parte, y el rey Juan II de Portugal, por otra, en virtud de los cuales se establece una nueva línea de demarcación entre las dos coronas, que corre de uno a otro polo, 370 leguas al oeste de las islas de Cabo Verde. El tratado fue finalmente firmado tras laboriosas negociaciones diplomáticas entre los embajadores y letrados de ambos reinos. La modificación de la línea de demarcación que dividía el mundo entre España y Portugal dio origen a Brasil, cuya extremidad oriental quedó situada dentro de la zona portuguesa. Este documento es esencial para comprender la historia de América y las relaciones económicas y culturales entre América y Europa. Es una referencia importante no solo en lo que concierne a la historia del Océano Atlántico, sino, también, para la memoria del mundo, ya que permitió el encuentro de continentes y civilizaciones separados por mares ignotos. Véase “El Tratado de Tordesillas.” UNESCO, 2017, <http://www.unesco.org/new/es/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-8/treaty-of-tordesillas/>.

El archipiélago de Puerto Rico históricamente ha sido un botín de guerra, un tesoro geográfico. Este hecho queda constatado en el Tratado de Tordesillas. Desde los primeros asentamientos poblacionales, hace más de 3,000 años, la isla no ha dejado de ser un lugar reñido por la guerra y sus guerreros. Su gran atractivo es puramente un asunto de localización, además de ser una zona de abastecimiento generoso y hermosura tropical. Sus posibilidades de intercambio mercantil y comercial, sus puertos de embarcación y guarnición y su ubicación como lugar de planificación militar estratégica no tienen comparación con el resto del sistema de islas conocido como el Archipiélago Antillano. En la época de los viajes trasatlánticos entre la “vieja” Europa y la “nueva” América del siglo XV, la isla boricua era el primer punto de arribo y el último punto de salida.

Su ventaja estratégica es ineludible, debido a sus coordenadas y características geográficas. De ahí que Borikén -como le llamaran sus habitantes precolombinos- ahora se conozca como Puerto Rico. Los atractivos de este “puerto rico” le merecieron a la isla una historia repleta de problemáticas, hartamente complejas para sus habitantes, entre las que destacan los numerosos conflictos armados y las múltiples invasiones que plagaron la zona desde tiempos ancestrales, aun previo a la llegada de los europeos. Este ha sido, desde entonces, el destino del terruño boricua, el cual posteriormente terminó siendo una zona militarizada. Así, su primera invasión imperial, por parte de la madre España, convirtió en su prioridad máxima la defensa de sus fronteras.



Castillo San Felipe del Morro en San Juan

Escribe el historiador Don Eugenio Fernández Méndez, en su volumen de la *Historia Ilustrada de Puerto Rico*, la evolución puertorriqueña, lo siguiente:

En vista de los anteriores ataques ingleses, se aceleró la construcción de la Fortaleza del Morro, se aumentó la guarnición militar de la isla, se la aprovisionó de armas municiones y se organizó en gran escala la defensa del territorio. Estos preparativos no fueron inútiles, pues el 24 de septiembre de 1625, el general holandés Boduino Enrico, al frente de 17 naves y de 2,500 soldados, atacó la capital, forzando el puerto como antes lo había hecho Drake a pesar del fuego de la fortaleza. Los soldados holandeses desembarcaron y los habitantes de la ciudad tuvieron que refugiarse con las tropas en el Castillo del Morro, cuya defensa dirigió en persona el gobernador de la isla, Don Juan Haro. (Fernández 94)

Quien controlara a Puerto Rico, controlaría la entrada y la salida al nuevo mundo por la vía marítima, el método principal de guerra previo a la invención de la guerra aérea, y, hoy en día, el método principal para el comercio mercantil transoceánico.

Ya señalaba el historiador Manuel Alvarado Morales⁶ que:

El establecimiento acelerado en el Caribe y en el Golfo de México de las principales líneas de comercio y de navegación propició en el siglo XVI la invención de un sistema de defensa trasatlántico y transpacífico que, si bien resumía experiencias y saberes propiamente ibéricos, también revelaba características de un proyecto original inspirado en las condiciones: de la nueva geografía, de la sociedad gentil que la ocupaba y de los intereses imperiales que coincidieron en el área. Su importancia estratégica dio lugar a la fundación de ciudades alcázares y presidios militares de cuño mediterráneo. San Juan de Puerto Rico, La Habana, Santo Domingo, Cumaná, Cartagena, Panamá, Portobelo, San Agustín de la Florida y Veracruz constituyen algunos monumentos históricos, entre otros muchos, de una política imperial que en una región vasta hizo posible su unidad e interdependencia geográfica, marítima, cultural y poblacional. El Caribe y el Golfo de México se concibieron como frontera y como base de operaciones para la penetración continental. El valor geo histórico que España atribuyó al archipiélago en sus llamadas Islas de Barlovento, ocupadas todas por sociedades sedentarias y agrícolas, y el reclamo temprano del principio de mare clausum para esta zona atlántica, puso de manifiesto que la región constituía la piedra angular de sus

⁶Manuel Alvarado inició su trayectoria académica con unos estudios conducentes al Bachillerato en Artes, con concentración en Sociología, y, luego, obtuvo el grado de Maestría en Artes, con concentración en Historia. Ambos grados los obtuvo en la Universidad de Puerto Rico. En 1979, en México, recibió el título de Doctor en Historia y en ese mismo año comenzó a ejercer como Catedrático de la Facultad de Humanidades del Departamento de Historia de la Universidad de Puerto Rico (UPR). Ofreció cátedras en el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, en la Universidad del Sagrado Corazón y en el Colegio Universitario de Cayey (todos en Puerto Rico). Entre los reconocimientos que ha merecido, podemos destacar los del Centro de Excelencia Académica del Recinto de Río Piedras de la UPR, la Vicepresidencia del Comité Ejecutivo de la Comisión para la Celebración del Quinto Centenario de la Evangelización de Puerto Rico, la Medalla de la Orden Isabel la Católica, así como becas de la Organización de Estudios Americanos, del Colegio de México y de la Fundación Margarita y Enrique Campos del Toro. Véase “UCB otorgará doctorado honoris causa al Doctor Manuel Alvarado Morales.” *Universia*, 2 de mayo de 2002, noticias.universia.pr/vida-universitaria/noticia/2002/05/02/152307/ucb-otorgara-atladorado-honoris-causa-doctor-manuel-alvarado-morales.html.

dominios ultramarinos. Se convirtió en la escala obligada del comercio naval y fue el escenario del nuevo sistema de grandes rutas y circuitos comerciales. (3)

Entendemos por este pasaje que España comprendía claramente la importancia de una estrategia militar para el dominio del nuevo mundo. Así, resalta nuevamente la importancia geográfica de Puerto Rico, ubicada en la parte nororiental del Mar Caribe, justo antes de zarpar de vuelta a alta mar, abierta, desconocida y llena de temerosos mitos hasta entonces incomprensidos por los marinos de la época.



Magnus, Olaus. *Carta marina* [edición Antonio Lafreri] (detalle). 1572.

Entonces, debido a la importancia comercial de Puerto Rico, se implementa la fuerza militar con especial ahínco. Esta tierra geográficamente privilegiada, estratégicamente situada entre el Viejo y el Nuevo Mundo, siempre fue objeto de deseo para los intereses comerciales de las grandes naciones europeas. En principio, la fiebre del oro, que parecía inacabable ante los ojos de los colonos, fue el atractivo principal. Sin embargo, una vez agotados estos recursos naturales, aparecieron de inmediato las evidentes posibilidades de comercio e intercambio marítimo. Las rutas de compra y venta de productos agrícolas, la importación y la exportación de todo tipo de bienes, fueron, desde un comienzo, la motivación de emprender el viaje a este nuevo mundo. Por esto, la isla siempre estuvo en el centro de la agenda imperial y ha sido ocupada y defendida con el mayor recelo. Puerto Rico, aunque pequeño en términos geográficos, compensa por medio de lo que podría entenderse como un puerto marítimo neurálgico, rebotante de recursos naturales como minerales, vegetación abundante, maderas exóticas, fauna benévola, clima tropical y un paisaje paradisíaco.

Sin embargo, para los españoles, no fue una tierra fácil de conquistar. La isla es increíblemente rugosa, con una topografía muy dura de transitar, una atmósfera terriblemente húmeda, llena de insectos y un sol inclemente, en fin, un ambiente inhóspito para los seres humanos no habituados al trópico. Tiene una vegetación densamente espesa que, previo al desarrollo de caminos, carreteras y sistemas urbanos, era impenetrable. Es por estas y muchas otras características que la isla, desde el comienzo de la misión imperial española, en el fondo, solo ha sido dueña de un largo historial de problemas, frecuentes batallas y correspondientes desafíos, que se han sucedido en las costas e interior de su tierra. Entonces, es necesario para esta tesis que vayamos hilvanado a través de momentos y eventos específicos que sentaron las bases de un contexto histórico, particularmente bélico, para que, así, podamos entender sus violentos, aunque lentos, procesos de asentamiento y su potencial *transculturación*⁷ a través de los siglos.

Debido a estos asentamientos violentos por parte de los imperios ocupantes, se han dado una serie de intentos de imposición cultural, procesos que han fomentado el desarrollo de un trauma existencial para los habitantes de la isla. Tomando esta idea como ingrediente formativo, podremos entonces analizar cómo la cultura de la isla refleja recurrentemente esa idea de amenaza, promovida siempre por la cultura ocupante. Estas manifestaciones culturales, desde tiempos precolombinos, lejos de ser una afirmación espontánea, han de ser la búsqueda constante de una identidad propia, inherente a su país, como la de cualquier otro.

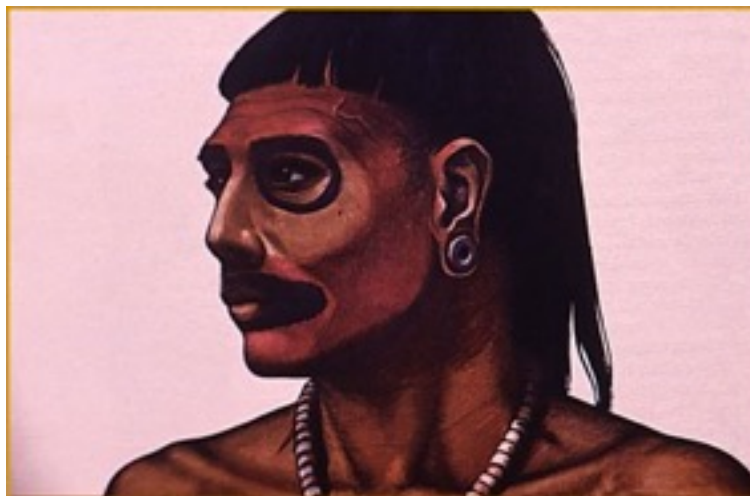
La cultura arahuaca⁸, de la cual proviene la cultura taína⁹, tuvo que desarrollarse en medio de constantes invasiones, con un largo legado de guerras y los posteriores sistemas y estados militares. Es por esto por lo que su arte y su cultura reflejan la presencia de fuerzas de resistencia, a través de su iconografía, los diseños de alfarería, su maquillaje corpóreo, las costumbres religiosas ceremoniales y las prácticas de guerra. Por ejemplo, llevaban el cabello “peinado de mil formas diferentes” y, “para ir a la guerra,

⁷Recepción por un pueblo o grupo social de formas de cultura procedentes de otro, que sustituyen de un modo más o menos completo a las propias. Véase Real Academia Española. “Transculturación.” s.f. *Real Academia Española*, dle.rae.es/?id=alqYBxO.

⁸ Dicho de una persona: De uno de los pueblos indígenas que se extendieron desde las Grandes Antillas por muchos territorios de América del Sur. Véase Real Academia Española. “arahuaca.” s.f. *Real Academia Española*, <http://dle.rae.es/?id=3OcDmdE>.

⁹ Dicho de una persona: De un pueblo amerindio del gran grupo lingüístico arahuaco que estaba establecido en La Española y también en Cuba y Puerto Rico cuando se produjo el descubrimiento de América. Véase Real Academia Española. “taino.” s.f. *Real Academia Española*, <http://dle.rae.es/?id=YxJ8YIs>.

se pintaban la cara y el cuerpo y se adornaban la cabeza y el cuello con collares de piedrecillas y conchas y adornos de pluma y oro” (Fernández 50).



Representación de taíno

No obstante, previo a la invasión de la corona española y sus consecuentes y múltiples guerras armadas, la isla y su *cultura taína* ya conocían lo que significaba estar dentro de un territorio reñido. Sus vecinos nómadas, los caribes¹⁰, fueron habitantes de otras islas con características similares, pero con la desventaja de ser una cultura nómada y la consiguiente inestabilidad de sus recursos naturales. Los caribes fueron los invasores iniciales que comenzaron la historia de la documentada tradición bélica en la isla de Borikén. Los beneficios de la generosidad de la flora y la fauna, y la benevolencia de su paisaje, proveían una capacidad de sustento propio y, por lo tanto, un estilo de vida que hacían de la isla una tierra envidiable para los demás. Es por esto por lo que los habitantes de las culturas precolombinas huecoide, saladoide y ostiones se asentaron en la isla de Borikén de manera permanente y sedentaria, por miles de años, de manera tal que estas culturas llegaron a convivir unas con otras. Es así como, gracias a la diferenciación de otras culturas que por allí pasaron, se desarrolla una identidad y una cultura locales. Como pruebas contundentes de ello están su lenguaje, sus costumbres y sus artefactos, los cuales evidencian, gracias a las pruebas arqueológicas, una autonomía cultural, diferente a las demás.

¹⁰ Dicho de una persona: De un pueblo que en otro tiempo dominó una parte de las Antillas y se extendió por el norte de América del Sur. Véase Real Academia Española. “caribe.” s.f. *Real Academia Española*, <http://dle.rae.es/?id=7YKDJu2>.

Esta sostenida experiencia ha creado una diferenciación interna, una ancestral disonancia cognitiva¹¹, en la psiquis del habitante isleño. Es por el derecho inalienable al sentimiento de pertenencia natural a cualquier país que se desarrolla un sentimiento de rebeldía hacia los invasores. Venir de otro lugar por la vía forzosa a establecer un sistema de invasión y saqueo, para así implementar su poder institucional en otras partes del mundo, no es bienvenido en ninguna cultura.

1.1 La forja de un sentimiento rebelde

“La historia de Puerto Rico se fundamenta en un sustrato de conflictividad y beligerancia que ha marcado el proceso formativo de la sociedad puertorriqueña.”
Manuel Alvarado. *México y Puerto Rico en el proceso formativo del Caribe Hispano*. s.f.

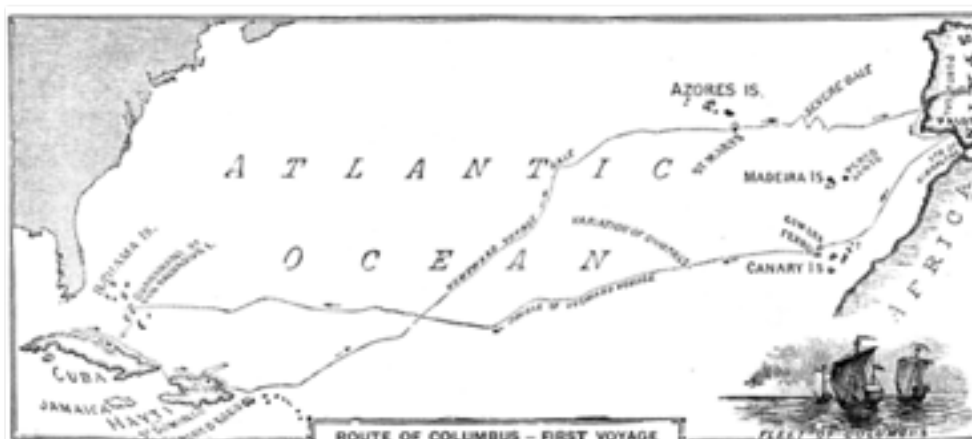
A las culturas “primitivas” que poblaron la isla las llamaron, desde entonces, indígenas¹² (Fernández 30). Este error semántico, producto de la ignorancia, sigue aún vigente en toda América, en donde aún se utiliza el gentilicio adscrito por el marinero genovés Cristóbal Colón, quien, en búsqueda de una nueva ruta comercial hacia el oriente de Europa, entendió equivocadamente que había llegado a la India. Por lo tanto, para esta tesis preferimos la utilización del término *nativo*, en vez de *indígena*. Como este ejemplo, tantos otros, sobre los que se demuestra la tensión entre el desconocimiento y las nuevas formas de saber, incluyendo el largo peregrinaje hacia occidente, en especial, las rutas marítimas hacia las Américas.

¹¹El psicólogo Leon Festinger propuso una teoría a la que denominó “disonancia cognitiva” y que hace referencia a todos esos momentos incómodos en los que nos podemos llegar a encontrar en conflicto con nosotros mismos por la sensación que tenemos de no estar actuando en coherencia con nuestras creencias, ideas y pensamientos. Véase Glover, Marissa. “Teoría de la disonancia cognitiva de Festinger: resumen.” *Psicología-Online*, 28 de junio de 2018, <https://www.psicologia-online.com/teoria-de-la-disonancia-cognitiva-de-festinger-resumen-3877.html>.

¹²Colón llamó a los indígenas indios, porque creyó que había llegado a las Indias Orientales, y así siguen llamándose en todas las Américas. Véase Fernández Méndez, Eugenio. “I El Descubrimiento.” *Colecciones Puertorriqueñas: Historia Ilustrada de un pueblo: La evolución puertorriqueña*, 6ta ed., Editorial Cumbre, S.A., 1981.



Mapamundi florentino de alrededor de 1490



Route of the First Voyage of Columbus (Ruta del primer viaje de Colón), 1492.

Con el pasar de los siglos y la lentitud de los procesos históricos, se hace difícil concebir el nivel de la violencia de los eventos y lo recurrente de los mismos. A partir del año 1493, una vez establecida la colonia española en la isla de Borikén, más tarde conocida como San Juan Bautista, comenzó una nueva era de invasiones y guerras nunca vistas. Como consecuencia, surgieron un sinnúmero de cambios sociales que generaron trastornos sobre la lógica de la existencia nativa. Además de ser invadida regularmente por los nativos caribes de otras antillas vecinas, también fue sistemáticamente invadida por grandes potencias europeas, principalmente Francia, Holanda e Inglaterra, pero, también, por los piratas, corsarios y bucaneros de dichos países.

Durante todas estas invasiones, algunas con intenciones de saqueo, pero muchas otras de conquista permanente, se forjó un inconsciente colectivo en el imaginario del

habitante isleño que despunta el desarrollo de un nuevo sentimiento de miedo y beligerancia simultáneos, tanto para el arahuaco taíno, como para el criollo¹³, el negro esclavo¹⁴, el jíbaro puertorriqueño¹⁵ y para los militares españoles que allí habitaban y se encontraban siempre en el frente de guerra. Así, los habitantes de la isla necesitaron desde sus orígenes de un espíritu guerrero, simultáneamente defensivo y ofensivo, para poder subsistir en las condiciones sociales y políticas de esta codiciada tierra.

Como prueba milenaria y ancestral, sobre los desplazamientos culturales en la isla, basta con reconocer los hallazgos arqueológicos en el año 1990¹⁶ en la isla municipio de Vieques¹⁷ (Centro de Investigaciones Arqueológicas, “Breve historia”). Allí se encuentran excavaciones que evidencian la presencia de la denominada cultura ostiones, una de las primeras en asentarse en el Caribe. Estos asentamientos datan de alrededor del año 2000 a.e.c. Luego de que estos se instalaran y desarrollaran su sistema de organización social, la isla fue repoblada por la cultura saladoide, la cual arribó a la isla entre el 450 y el 250 a.e.c. La cultura saladoide luego quedó desplazada por la cultura arahuaca que provenía del continente sudamericano, entre el 600 y 1000 e.c.. A los arahuacos los identificamos hoy en día como los *taínos*, esos a los que, en el siglo XXI, se les conoce como los habitantes culturalmente originarios, ligados al puertorriqueño en general, y quienes actualmente se reafirman, resurgen y luchan por ser reconocidos¹⁸. Queda de

¹³ Dicho de una persona: Hija o descendiente de europeos, nacida en los antiguos territorios españoles de América o en algunas colonias europeas de dicho continente. Véase Real Academia Española. “criollo.” s.f. *Real Academia Española*, <http://dle.rae.es/?id=BHW6idE>.

¹⁴ Los primeros esclavos africanos en llegar a Puerto Rico fueron introducidos por un fundidor flamenco de nombre Jerónimo de Bruselas, que trajo dos sirvientes negros procedentes de España. Por otra parte, según el historiador Adolfo de Hostos, los padres jerónimos obtuvieron una licencia para introducir negros a las Indias, en 1517. Así, llegaron a la Isla 1,050 esclavos negros entre 1521 y 1551. Véase “Breve historia de la esclavitud.” *Proyecto Salón Hogar*, www.proyectosalohogar.com/Esclavitud/esclavitud.htm.

¹⁵ Pequeños propietarios rurales libres, o campesino llamados jíbaros, que vivían con sus familias en pequeñas casas techadas de paja como las que usaban, años atrás, los indios de Puerto Rico, y que todavía entonces llevaban el nombre de bohíos. Estos jíbaros de nuestros campos eran los descendientes de los primeros pobladores. Véase Fernández Méndez, Eugenio. “VI Anhelos por la libertad.” *Colecciones Puertorriqueñas: Historia Ilustrada de un pueblo: La evolución puertorriqueña*, 6ta ed., Editorial Cumbre, S.A., 1981. p.130.

¹⁶ El descubrimiento de la nueva cultura La Hueca inició una revisión de las fuentes arqueológicas en las Antillas y el Caribe y cambió los esquemas culturales establecidos para las culturas indígenas antillanas. En el 1990 se excavó el sitio arcaico de Puerto Ferro en la isla de Vieques, un hallazgo que produjo fechados cronológicos muy antiguos para la isla municipio y convirtió en parque ceremonial el sitio arqueológico.

¹⁷ Uno de los 78 municipios que componen a la “isla grande” de Puerto Rico, fundado en el año 1843.

¹⁸ Véase “La nación tribal Jatibonico Taíno de Boriken.” *Gobierno Tribal del Pueblo Jatibonico Taíno de Puerto Rico*, s.f. <http://www.taino-tribe.org/jatiboni-s.html>.

relieve con estos hechos que, mucho antes de que llegaran los españoles, ya la isla tenía entre sus cimientos una cultura propiamente dicha, una cultura beligerante.

Luego de haber habitado la isla por unos 500 años, según aseguran los textos históricos, en la tarde del 19 de noviembre de 1493 la isla de Borikén fue “descubierta” por Cristóbal Colón. El propósito de esta colonización era, supuestamente, evangelizar y castellanizar. En esta coyuntura histórica queda al descubierto el tema de una identidad cultural del habitante nativo, en todos sus frentes sociales. Además de los conflictos que ya existían entre los moradores precolombinos, los españoles, conquistadores pioneros en el Nuevo Mundo, trasplantaron sus propias tradiciones bélicas y de tortura, a esta tierra caribeña, por medio de la conquista forzosa. Con la invasión física¹⁹ e ideológica de Borikén, comienza un proceso violento de desplazamiento cultural, que intenta aplastar una identidad milenaria, así como la de los taínos que habían habitado la isla durante casi cinco siglos (González, “Cultura Taína”). El plantar una bandera foránea físicamente, pero también simbólicamente, tuvo consecuencias trascendentales psicológicas en los habitantes de la isla. España, con intenciones de saquear sistemáticamente para, luego, establecerse de manera permanente, impuso nuevas políticas, ideologías religiosas y costumbres propiamente peninsulares. Esto impactó profundamente la psiquis de la identidad boricua, lo cual provocó un verdadero trauma cultural.

Recuento de ataques a la isla

Luego de la invasión de 1493, entre el 1514 y el 1521, es decir, a principios de la ocupación española, el ambiente de lucha que ya existía antes de la colonización continuó vigente, aunque, esta vez, eran los españoles quienes se defendían de los ataques de los nativos caribes, tribus nómadas descritas como caníbales, salvajes y temerarias. Estas tribus se dedicaban al saqueo entre las Antillas. De hecho, ya de por sí invadían, con cierta frecuencia, a los nativos taínos para robar los bienes en sus asentamientos.

De aquí en adelante empezará una nueva era de conflictividad, pero, ahora, quedará marcada con la fuerza militar que confieren las tecnologías del armamento que traen consigo los españoles. Los próximos ataques registrados para 1537 fueron los de los piratas franceses, quienes buscaban riquezas que alimentaran, directa o indirectamente, el imperio de su país. Sobre este particular, dice Fernández:

¹⁹ Los taínos, habitantes de las islas del mar Caribe, fueron los primeros indígenas americanos en tomar contacto con los españoles, extraño privilegio o desgraciado destino, porque, cuando Cristóbal Colón, en 1492, arribó a la costa de la isla Bohío, que bautizó como La Española - hoy Haití y Santo Domingo-, vivían en el archipiélago varios millones de indígenas. En los 20 años siguientes quedaron apenas 50.000, diezmados por la gripe porcina, la viruela y el trato brutal de los ibéricos. Véase Gonzales, Aníbal. “Cultura Taína.” *Historia Universal*, www.historiacultural.com/2012/05/cultura-pueblo-taino-puertorico.html.

En 1537 las costas de Puerto Rico, así como La Española, Cuba y Honduras, fueron infestadas de piratas franceses. No solamente atacaban los barcos sino a las ciudades de las costas o del litoral. En 1538 los franceses atacaron y destruyeron, y robaron al pueblo de San Germán, en la costa oriental de Puerto Rico. El Virrey de Santo Domingo pidió ayuda a España porque las “flotas de oro y plata” que venían de Méjico y Perú peligraban en el Mar Caribe. Francia, Inglaterra y Holanda celaban el predominio español en Europa y tenían los ojos puestos en los ríos de oro y plata y otros tesoros que daban a España su poderío. (91)

En 1595, el inglés Sir Francis Drake, similar en intención a los franceses, atacó con intenciones de saquear a la isla de Puerto Rico en beneficio del imperio de Inglaterra. Pero encontró una decidida resistencia por parte de la milicia española. Menciona Fernández:

El célebre corsario inglés Sir Francis Drake forzó con sus buques el puerto de San Juan. A los tres días se retiró, después de incendiar las naves que encontró en la bahía. Venía a apoderarse del tesoro de México que se guardaba en el castillo de la Fortaleza de San Juan. Pero la defensa al mando del gobernador Pedro Suárez, fue valerosa, y Drake no pudo con la ciudad: “Drake se quedó espantado cuando supo la poca gente que se halló en las fragatas del puerto la noche del ataque, y se tiraba de las barbas por no haber tomado la plata y la tierra”. En el encuentro perdieron su vida trescientos ingleses, y como dice Lope de Vega en su obra La Dragontea:

*“Ninguna ardiente bala de las de Puerto Rico se perdía...”
 “Al fin de Puerto Rico sale en vano vacío y lleno de dolor y heridas”.
 (Fernández 93)*

Ahora bien, la ciudad de San Juan sufrió un segundo ataque inglés, casi consecutivamente, liderado por un joven admirador de Sir Francis Drake, un marino fogoso y con mucha hambre de probarse. Nos cuenta Fernández:

Tres años después, el 6 de junio de 1598, el Conde Jorge Cumberland, almirante inglés, cortesano, jugador y bucanero, asaltó la isla con su escuadra de veinte navíos. Venía de Plymouth, Inglaterra, y se hizo dueño de ella y pensó someterla definitivamente al poder de Inglaterra convirtiéndola en fortaleza británica. Una terrible epidemia de disentería que diezmo sus tropas le obligó a abandonar la isla y retirarse en noviembre del mismo año, no sin antes incendiar la ciudad, y dar muerte a un número de habitantes y llevarse como trofeo setenta y dos piezas de artillería. (93)

En 1625 atacaron nuevamente a la isla. En esta ocasión fue el general holandés Boduino Enrico, harto reconocido por sus hazañas en distintas aguas de Europa y

América. Por eso, en la ciudad de San Juan se construyó, durante más de un siglo, una de las principales ciudades fortificadas del Caribe, tanto así que llegó a albergar la fuerza marítima más tecnológicamente avanzada de la época, la Armada de Barlovento²⁰. Se construyó el fuerte del Castillo San Felipe del Morro y el Castillo de San Cristóbal. Tan importantes, vastas y codiciadas eran las fortunas extraídas de toda la zona caribeña y el golfo de México que, a pesar de lo largo del proceso de edificación, nunca perdió vigencia la necesidad de construir una ciudad alcázar. Sobre este particular, nos comenta Fernández que:

Para adelantar la edificación de la gran fortaleza de San Felipe del Morro, de las ciudades de San Juan, mandó el Rey al ingeniero Juan Bautista Antonelli que la diseñó como plaza fuerte en 1584. Ya en 1554 había un cubo y un bastión del Morro edificado y en 1647 se había edificado todo, menos la entrada de cubierta y otros reparos. Costó su construcción más de dos millones de ducados, que era la moneda entonces. (93)

Es hacia finales del siglo XVIII que una nueva fuerza expansionista al norte del Caribe se comienza a desarrollar, la de los Estados Unidos, joven nación que habría de crecer vertiginosamente. Como consecuencia, comenzó la nueva lucha por el territorio de Puerto Rico. Inglaterra, como había perdido poder y dominio en la relación comercial que tenía con los Estados Unidos, intentó negociar de manera fútil el estrecho de Gibraltar, puerta de comercio milenaria entre Europa occidental y oriental, a cambio de la isla de Puerto Rico.²¹ Luego de fracasar en los intentos de negociación, trataron nuevamente por la vía del ataque forzoso. Una vez más, fuerzas inglesas atacaron la isla en 1797, esta

²⁰ Agrupación naval que pertenecía al régimen de la carrera de Indias, instaurado por la monarquía hispánica con la misión de defender el comercio entre la península y las posesiones americanas. Se creó en 1601 y sus actividades continuaron hasta 1768. La misión principal de esta flota fue la defensa de las embarcaciones que navegaban en conserva en los distintos convoyes que derrotaban por las costas e islas del mar Caribe. Véase “Armada de Barlovento.” *Enciclónet*, www.encyclonet.com/articulo/armada-de-barlovento/.

²¹ Gibraltar pertenece a Reino Unido desde 1713, fecha en la que, gracias a la firma del Tratado de Utrecht, la corona española cedió la soberanía del territorio a la corona británica. Este tratado pretendía poner fin a muchos años de hostilidades entre ambas coronas por el control de esa parte de la península ibérica que garantizaba una salida al Mediterráneo y que ha sido protagonista, durante siglos, de enfrentamientos entre España, Francia y Reino Unido, para asegurarse el control de la zona. En 1704, aprovechando la guerra de sucesión española, la flota británica se hizo con Gibraltar, lo que provocó días después la marcha de su último gobernador español, Diego de Salinas, y de toda la población que no quiso rendir fidelidad a las nuevas fuerzas gobernantes. El tratado de Utrecht —renovado en 1763 con el Tratado de París y, de nuevo, en 1783, con el Tratado de Versalles— hacía expreso el reconocimiento, por parte de Reino Unido, de Felipe V como rey de España a cambio de la cesión de Menorca y Gibraltar a los británicos. Se ponía así fin a un conflicto entre dos potencias que, en aquel momento, eran hegemónicas, con la condición de que, si alguno de los dos territorios dejaba de ser británico, España tendría la opción y el derecho a recuperarlos. Para más información véase “Gibraltar, el istmo de la discordia.” *El Orden Mundial*, 10 de enero de 2019, <https://elordenmundial.com/gibraltar-el-istmo-de-la-discordia/>.

vez lideradas por Sir John Abercromby. Fracasaron nuevamente, como cuentan en su *Historia General de Puerto Rico*, según el historiador Fernando Picó:

Los británicos, conocedores de la imposibilidad de entrar en la bahía, optaron por desembarcar unas 6,000 tropas por Punta de Cangrejos, junto a la laguna de Torrecilla. Mientras tanto, las milicias urbanas de toda la isla entraban a San Juan para asumir un papel en la defensa. El 30 de abril, después de un furioso intercambio de fuego en Martín Peña en el que los británicos temieron que se les intentara pillar entre las milicias que peleaban allí y las tropas que avanzaran de San Antonio, Abercromby decretó la retirada. (122)

Como se ha mencionado antes, simultáneamente a los procesos coloniales de guerra que vivían los puertorriqueños y sus habitantes peninsulares, se engendraba una nueva fuerza imperial cuyas bases eran las colonias inglesas de Norteamérica. El 4 de julio de 1776, se declararon independientes las trece colonias del Reino de Gran Bretaña. Entre 1775 y 1783, las colonias americanas le declararon la guerra al yugo inglés por el famoso impuesto sin representación²², el pretexto de injusticia comercial que los aprisionaba.

De esta manera, a través de más de una década de batallas, lograron la libertad de comercio y la capacidad de imponer sus propias tarifas, las cuales favorecían su crecimiento mercantil. Consecuentemente, esto afectó directamente los procesos comerciales y militares de España hacia el resto del mundo y, luego de cuatro siglos de hegemonía militar sobre el Caribe, la fortaleza interna española en Puerto Rico comenzó finalmente a debilitarse.

Recuento de desafíos en la isla

“Para activar el trabajo en las minas se hizo el repartimiento de los indios, lo que dio lugar a que éstos se rebelaran. Güaybaná formó un plan para la exterminación de los españoles. Los indios destruyeron el pueblo de Sotomayor. Ponce de León entonces organizó una campaña derrotando a los indios en el río Coayuco y en Yagüeca, actual jurisdicción de Añasco.”

Paul G. Miller, *Historia de Puerto Rico*, 2016

²² Alrededor de 1770, los americanos estaban protestando porque la Corona les estaba cobrando impuestos sin que ellos tuvieran representación en el parlamento británico. El lema de “¡ningún impuesto sin representación!” se hizo enormemente popular. En un esfuerzo de reconciliación, la Corona canceló todos los impuestos, menos el del té, simplemente para mantener el principio. En noviembre de 1773, tres barcos cargados de té llegaron a la bahía de Boston. En medio de una gran irritación popular, Hutchinson, el gobernador inglés, dijo que la carga sería desembarcada y que el impuesto al té sería cobrado de acuerdo con la ley. Sam Adams, un activista estadounidense, organizó un grupo que asaltó los barcos, tomó la carga de té y la tiró a la bahía. Puesto que una de las acepciones de “party” es simplemente una reunión social, un “tea party” no es más que una reunión para tomar té. Sam Adams y sus partidarios dijeron que su desafío a la corona británica no era más que la forma de tomar té en Boston. Este fue prácticamente el inicio de la guerra de independencia estadounidense. Véase Rivero Caro, Adolfo. “La Rebelión del Té.” s.f. *Neoliberalismo*, www.neoliberalismo.com/rebelion-te.htm.

Los levantamientos de los nativos taínos no pasaron a los libros de historia como victoriosos. El historiador norteamericano Henry Miller describe el evento de la batalla de Yagüesas como uno que demuestra el espíritu bélico de autodeterminación y autonomía regional por parte de los taínos. Está comprobado históricamente que contaron con un sinnúmero de desventajas a la hora de guerrear. En principio, los taínos (traducido en ocasión como “hombres buenos”) no necesitaban de nuevas estrategias beligerantes previo a la llegada de los españoles. Llevaban cerca de 500 años reinando hegemonícamente la isla de Borikén (traducida como “la tierra del valeroso guerrero”). Los ataques intermitentes que pudiesen ocurrir por los llamados indios caribes no perduraban más allá de un saqueo y la posterior huida. Durante los procesos iniciales de conquista, muchos aspectos sobre las intenciones de los españoles no se hicieron evidentes como estrategias de invasión. Algunos de los líderes indígenas entendieron, por tanto, que los peninsulares no llegaban con propósitos de invadir o, como finalmente ocurrió, exterminar. Incluso, muchos de los caciques cooperaron con los intereses de los españoles, proveyéndoles ayudantes encomendados de sus propias tribus, además de los beneficios alimentarios y de albergue de sus sociedades. Comenta Francisco A. Scarano, en *Puerto Rico Cinco Siglos de Historia*, lo siguiente:

A pesar de la naturaleza aparentemente benigna de los intercambios culturales, la conquista fue sobre todo una descarga de violencia de un pueblo sobre otro. La dureza de las encomiendas y el maltrato en general no tardaron en despertar la ira de sus víctimas. (203)

Con la llegada de los españoles, los taínos no se atrincheraron porque la estrategia invasora inicial de los conquistadores venía disfrazada de encomienda pacífica. Por esto, podemos inferir que el espíritu del taíno no fue simplemente uno de “hombres buenos”, sino de hombres guerreros, bélicos y hasta sangrientos. Existen varias fuentes históricas que atestiguan las prácticas violentas en la sociedad taína, tanto para la venganza de los ataques de invasores caribes como para el sacrificio humano para sus dioses. Un ejemplo que muestra este tipo de naturalidad hacia la violencia era el juego del *batey*, en las plazas de sus poblados:

Algunas veces jugaban en apuestas a un enemigo cautivo en estos juegos de pelota adjudicándole el derecho de hacer un sacrificio a sus dioses al equipo vencedor. En los sacrificios usaban como instrumento los cuchillos de piedra, en los cuales estaban figuradas las imágenes de sus dioses. (Fernández 51)

Sin embargo, al momento de la invasión abierta, los españoles contaban con un sinnúmero de grandes ventajas que, al revelarse las intenciones reales de ocupación, se pusieron los taínos inmediatamente a la defensiva. Los españoles traían ya una ventaja de intimidación ante la mirada extrañada de los nativos, en principio por la pigmentación blanca de su piel. Este rasgo desconocido para los taínos los llevó a creer que eran dioses en forma de humanos. Muchos de los españoles eran mucho más altos que los taínos; algunos eran barbudos, con ojos claros y además llevaban uniforme. Montaban a caballo, animal de considerable tamaño y belleza, también desconocidos hasta entonces en el Caribe. Los españoles, adiestrados en las tradiciones de guerra, estratégica y militarizada, llevaban en sus manos las más recientes tecnologías de ataque, entre las que destacaban las grandes carabelas de vela, con sus banderas e insignias, los arcabuces, las armaduras, los cañones y la pólvora cuya explosión aterraba a los taínos, quienes desconocían la naturaleza de su estruendo. No es de sorprenderse que por esto el famoso incidente de Diego Salcedo fuera uno de gran trascendencia para los habitantes de Borikén:

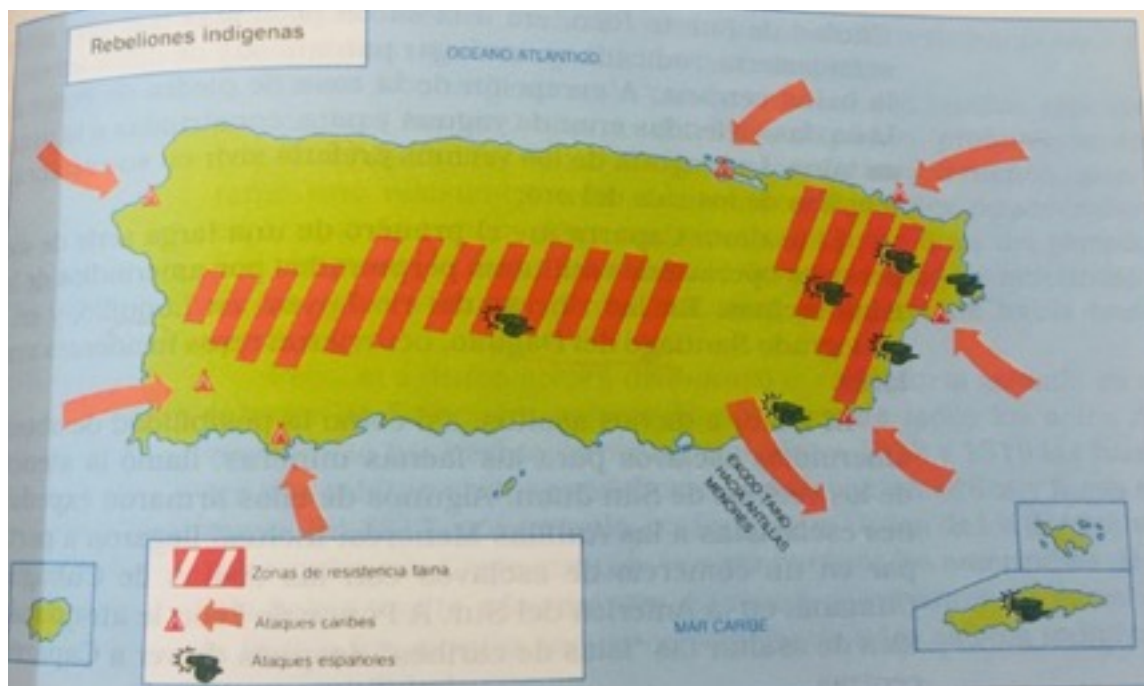
Un día, el joven español Diego Salcedo salió solo del pueblo de Sotomayor de la Aguada, y pasaba por la comarca que hoy se llama Añasco en las tierras del cacique Urayoán camino a las minas. Urayoán facilitó al joven algunos indios naboríes para que le sirviesen de guía y le ayudaran con el cargamento de los víveres. Los indios que acompañaban a Salcedo, al llegar al río Guaorabo, lo sumergieron en las aguas sujetándolo allí hasta ahogarlo. Esta prueba demostró a los indios que los españoles no eran inmortales. (Fernández 67)

Sin embargo, los desafíos que los taínos tuvieron que enfrentar en la isla no tardaron demasiado en llegar, y sucedió el primer levantamiento bélico, mejor conocido como la rebelión de la batalla de Yagüesas. Sobre esto nos dice Picó:

El resentimiento colectivo de los taínos se fue caldeando en las numerosas reuniones y areytos que se celebraron en la primavera del 1511, especialmente en la zona suroeste de Boriquén. Como los españoles se hallaban esparcidos por la isla, siguiendo la localización de los taínos encomendados y los yacimientos de oro, fue fácil sorprenderlos en los comienzos de la rebelión. Los taínos destruyeron el poblado que el hidalgo Cristóbal de Sotomayor había establecido y mataron de 150 a 200 españoles en distintos puntos de la isla. Los españoles fugitivos se replegaron hacia el poblado de Caparra, donde se concentraban los soldados experimentados y las armas. (47)

Más allá de este primer levantamiento, tal vez el único y definitivo en su clase, según la historia puertorriqueña, se sostuvo la resistencia entre el 1511 al 1521, a través

de todo el sistema de regiones y yucayeques²³ en la isla. El autor de *Puerto Rico cinco siglos de Historia* ofrece testimonios del organizado sistema de cacicazgos que existía en la isla, el cual presenta el sentimiento colectivo y solidario en contra de la presencia española. Además, explica que hubo dos tipos de resistencia: "...pasiva y activa. Los actos de resistencia pasiva incluyeron las fugas a lugares remotos de Boriquén o a las vecinas islas de Barlovento y el trabajo a desgano. La resistencia activa anduvo casi siempre por el sendero de la lucha armada" (Scarano 204).



Rebeliones indígenas. Fuente: Francisco A. Scarano, *Puerto Rico Cinco Siglos de Historia*, 2000.

La clave para la definitiva victoria española, según la historia oficial, fue la insospechada guerra bacteriológica. El germen que llevaban dentro de sus cuerpos enfermos, traídos desde Europa, y que era desconocido por los cuerpos arahuacos en la región caribeña, desató una epidemia rampante de *viruela* que decimó la civilización taína:

²³ El yucayeque (aldea, pueblo) se construía cerca de abastos de agua, tales como ríos y lagos, con un patio en el centro y a la sombra de árboles altos. Tenía cuatro caminos que se extendían fuera del batey. Una cerca alta rodeaba la aldea. Había un camino que conducía directamente al río o lago con dos torres altas usadas como miradores a ambos lados. Alrededor del yucayeque se establecían los conucos o granjas. Algunos yucayeques tenían fuera de sus paredes plazas utilizadas para deportes. Véase "Indios Taínos." *Proyecto Salón Hogar*, www.proyectosalohogar.com/Enciclopedia_Ilustrada/Indios_Tainos2.htm. Consultado 15 junio 2017.

La aceleración del ritmo de trabajo en los yacimientos de los ríos de Borinquén empezó a hacer menguar la población taína. El contacto con los españoles los expuso a contagios de enfermedades que los taínos nunca habían conocido y para las cuales carecían de inmunidad. Su salud quedó minada por el nuevo régimen de trabajo, distinto al ritmo de sus labores usuales, sumando a los posibles cambios en la dieta al menguar la pesca y la caza con que se suplementaba la yuca. (Picó 46)

Al ser esclavizados inesperadamente, para propósitos de la extracción del oro y la plata de sus propios ríos, cientos, tal vez miles de taínos, se escaparon y se refugiaron en las montañas. Se piensa que, muy probablemente, buscaron relocalizarse en las islas vecinas del Caribe, las mismas de las que provenían desde tiempos ancestrales. Por este motivo, se complicó la contabilización de los cuerpos y de lo que realmente ocurrió con mucha de la población taína, genética que aún se manifiesta claramente en la contemporaneidad puertorriqueña, a pesar de que en los libros de historia solo la reconocen como una penosa y avasalladora historia de fracaso.

Como prueba de repudio a la ocupación española y de un verdadero espíritu de feracidad bélica de los nativos taínos, veremos los ejemplos reunidos por Edwin Miner en *Diccionario Taíno Ilustrado* (2008), publicación que nos presenta 53 caciques taínos, 12 de los que organizaron ataques en sus respectivas regiones. Es decir, según esta documentación, una quinta parte de la población de la isla entró activamente en combate contra los españoles. A continuación, compartiremos una lista con los nombres de los caciques y una descripción de la zona que representaban y dónde guerrearon:

Agüeybaná. *El nombre significa el sol grande. Era el cacique principal de la isla por el poder de convocatoria que tenía sobre los otros caciques. Comandaba el yucayeque de Gauynía, localizado en los predios del actual Municipio de Guayanilla.*

Aymamón. *Régulo de la región del Aymaco. Sus súbditos capturaron al español Diego Suarez, pero fue rescatado por el capitán Salazar, el que hirió al cacique y varios indios durante el combate. Aymamón intercambió el nombre, la tradición del guatiao²⁴, creyendo que esto le daría calor y habilidad en el combate.*

Baymán. *Cacique de la región de Santa Rosa en Bayamón. Este cacique y Guaymany fueron los que atacaron al poblado de Caparra durante la rebelión indígena del 1511.*

Casimar. *Cacique caribe de Vieques que murió durante el ataque a la hacienda de la cacica Yuisa en el área de Carolina. Era hermano de Yaureybo, otro cacique caribe de Vieques.*

Daguao. *Régulo de la zona de Naguabo. Durante el año 1515 se unió al cacique de Humacao para atacar a los españoles.*

²⁴ Intercambio de nombres, para afirmar amistad y unión, que practicaban los indios taínos de Borinquén con los españoles. Véase "Guatiao." *Tesoro lexicográfico del español de Puerto Rico*, tesoro.pr/lema/guatiao.

Guamany. Cacique del valle del río Guaynabo. Le brindó ayuda a Ponce de León en la construcción del poblado de Caparra y luego atacó el poblado junto con el cacique Bayman.

Guarionex. Cacique muy valiente de la región del Otoao. Atacó y destruyó el poblado de Soto Mayor durante la rebelión indígena del 1511. Fue muerto por Juan González.

Guaybaná. (Agüeybaná II) Hermano del cacique Agüeybaná del que heredó el poder cuando este falleció. Convocó un arresto en el que acordó comenzar una rebelión en contra de los españoles en toda la isla. En el año 1511, Guaybaná murió de un tiro de arcabuz durante la batalla de Yagüeca. Después de su muerte, la rebelión indígena perdió fuerza, y los indígenas comenzaron a dedicarse, mayormente, a las emboscadas y a pequeñas escaramuzas.

Huyucoa. Régulo en las cercanías del río Cayuco (Yauco). Fue uno de los primeros caciques en rebelarse contra los españoles al mando de Sotomayor.

Urayoán. Cacique de la región de Yagüeca. Le ordenó a su naboria que ahogaran al español Diego Salcedo a ver si era inmortal. Al comprobar que los españoles eran mortales, los indígenas decidieron rebelarse para readquirir las libertades que habían perdido.

Yaureybo. Cacique caribe de Vieques, hermano del cacique Cacimar. Murió en Vieques en el 1514 cuando su poblado fue atacado y arrasado por una expedición española armada que lo sorprendió mientras preparaba una expedición para atacar a la isla grande y vengar la muerte de Cacimar.

Yuquibo. Cacique de la región de Luquillo. Los españoles lo apodaron 'loquillo', por sus constantes ataques. De ahí surge Luquillo. (Miner 51-54)



De Bry, Theodor. *Masacre de misioneros cristianos cerca de Cumana, Venezuela*,
Gottfried, Pub. Merian, Frankfurt, 1631

Si bien queda constatado que los nativos taínos generaron un frente de resistencia, también queda documentado que los habitantes de ascendencia africana, los

afrocaribeños, también generaron durante largos periodos de tiempo una sucesiva cantidad de levantamientos en contra del maltrato laboral español. Menciona Picó que hubo unas “22 conspiraciones esclavas entre 1795 y 1848 identificadas por Guillermo Baralt” (168). Las prácticas esclavistas en la isla fueron estables y prolíficas a través de los cuatro siglos de presencia española, hasta la llegada de la anhelada abolición de la esclavitud en Puerto Rico.²⁵

Fue, entonces, durante diferentes intervalos de tiempo en el siglo XVIII, en periodos de tregua o de relativa paz, cuando las condiciones fueron favorables para un nuevo avance hacia la constitución de una identidad puertorriqueña y para que, también, surgieran una serie de destellos de desarrollo cultural. Como consecuencia directa de este periodo de afirmación, inicia el fenómeno literario de afirmación de resistencia cultural al poder del estado y de los intereses imperiales de España en la isla. Eugenio Fernández señala:

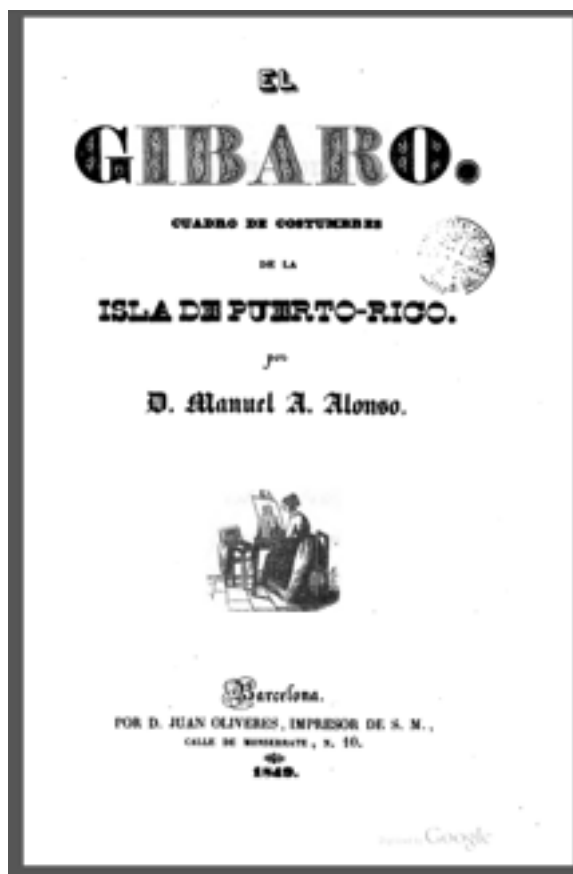
Aun cuando en Puerto Rico la vida transcurrió sin mayores cambios ni trastornos, las nuevas aspiraciones del libre comercio y educación para todos hicieron sentir sus efectos durante el gobierno de los monarcas ilustrados de España, Fernando VI y Carlos III. El siglo fue, además, notable en Puerto Rico por los ensayos que algunos escritores hicieron de contar por vez primera la historia de Puerto Rico y de poner remedio a los males que tenían estancado el progreso y el adelanto social, económico y cultural de la isla. (113)

Tomemos como ejemplo de la afirmación de identidad isleña el caso de Don Manuel A. Alonso y su pionero texto del 1849 titulado *El gíbaro*. En este hermoso y divertido texto anecdótico encontramos una variedad de viñetas en prosa que describen, entre otras cosas, el sentimiento de pertenencia y arraigo feroz a la isla caribeña:

¿Saben Vds., señores, que he tenido esta mañana un malísimo rato oyendo hablar á un inglés recién llegado de mi país? Figúrense Vds. un hombre como un castillo, con una cara redonda como una jigüera, que á pesar de saber donde nació, se empeñó en decir que aquello es un destierro, que allí no hay mas que bárbaros, que la civilización no ha llegado aun, que se ignora hasta el a,b,c de las artes que

²⁵El 22 de marzo de 1873 se aprobó en las Cortes de España la ley que abolía la esclavitud en Puerto Rico. El decreto dejó en libertad a un total de 29 mil esclavos de ambos sexos, lo cual representaba un cinco por ciento de la población en Puerto Rico. Los hacendados esclavistas habrían de ser indemnizados por la pérdida de su “propiedad”. Sin embargo, la libertad de los negros esclavos fue condicionada, puesto que se obligó a los libertos a hacer contratos durante tres años luego de abolida la esclavitud. El mismo decreto establecía, además, que no habrían de tener derechos políticos hasta cinco años después. No obstante, la noticia fue celebrada por la mayoría de la población y la expectativa de que los negros atacarían a los blancos (como había ocurrido en otras partes del Caribe) no se dio. Véase Acosta, Ivonne. “Abolición de la esclavitud (1873).” *Enciclopedia de Puerto Rico*, Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, 12 de septiembre de 2014, enciclopediapr.org/encyclopedia/abolicion-de-la-esclavitud-1873/#1464979203663-fd1de143-ac4c.

*en todo el mundo ya están ya olvidadas, y siguiendo así no dejó nada en paz...
¡Infelices de nosotros, y que tunda llevamos!
¿Y qué le respondió V.? contestó nuestro jovencito.
¿Yo? que era un bestia, un mal educado, que no tenía presente que hablaba con
un Puerto - risueño. (Alonso 15)*



El gíbaro: cuadro de costumbres por Manuel A. Alonso, 1849.

Es importante señalar, en esta cronología, un logro de trascendencia histórica en favor del arte y la cultura en la isla: la fundación del Ateneo Puertorriqueño en 1876. Este centro de reunión cultural fungió desde su comienzo como el espacio pionero para la discusión de asuntos culturales, políticos y filosóficos, a falta de un espacio universitario o académico que aún no existía.²⁶ Allí se reunía la vanguardia humanista e intelectuales de la época a discutir de forma crítica los problemas que aquejaban al país colectivamente. Hasta entonces, el pensamiento humanista y político organizado solo habría de existir en espacios privados o independientes, y no establecidos institucionalmente. Menciona Picó:

Por largo tiempo se ha identificado al Ateneo con la cultura literaria del país. Aunque los estatutos y su propia estructura interna disponían que se integrasen los asuntos científicos en la agenda usual de la institución, después de 1898 los

²⁶La Escuela Normal, posteriormente transformada en la Universidad de Puerto Rico, se fundó en el 1903.

asuntos literarios y filosóficos prevalecieron por sobre los relacionados con la técnica y las ciencias naturales. A fin de cuentas, esta desafortunada parcelación de la cultura venía a ser reflejo de una frágil formación humanística entre ingenieros y médicos, típica de la educación norteamericana que recibían. Sólo aquellos que además de sus intereses profesionales tenían inquietudes filosóficas y literarias encontraron en el Ateneo un punto de entronque con la discusión ilustrada del país. (219)

1.2 Impacto transcultural en la identidad boricua

“Todos ellos arrancados de sus núcleos sociales originarios y con sus culturas destrozadas, oprimidas bajo el peso de las culturas aquí operantes, como las cañas de azúcar son molidas entre las masas de los trapiches.”
Fernando Ortiz, Contrapunteo del tabaco y el azúcar, 1983

Las contradicciones caracterizan la identidad cultural de Puerto Rico. Observamos, a través de su historia, aspectos sobre la búsqueda de una identidad propia y, si bien es cierto que se ha logrado durante procesos de precariedad e interrupción social, también es cierto que ha logrado un trayecto de manifestaciones culturales propias y diferenciadas de sus ocupantes. Consecuentemente, como en cualquier sociedad, acaban siendo estos aspectos culturales los que ayudan a definir la personalidad del ciudadano, aun cuando existe atravesado por experiencias conflictivas, dentro de su persona y dentro de su colectividad.

Los eventos históricos que evidencian estas contradicciones sobre la afirmación de identidad propia, problematizada siempre por el entrelazamiento y las herencias culturales de sus múltiples etnias, son, en efecto, los que caracterizan al puertorriqueño. Largos procesos de transculturación que comienzan desde tiempos precolombinos fueron creciendo radicalmente a partir de la llegada de los españoles. Estos, a su vez, se convirtieron, con el paso de las generaciones, en criollos puertorriqueños, quienes también resistieron las dinámicas dominantes, militares, comerciales y políticas de sus superiores, las cuales aplacaron a todo el Caribe, por la imperiosa necesidad de ayudar a sostener la corona española entre los siglos XVI al XIX.

Por transculturación nos referimos a:

El fenómeno que ocurre cuando un grupo social recibe y adopta las formas culturales que provienen de otro grupo. La comunidad, por lo tanto, termina sustituyendo en mayor o menor medida sus propias prácticas culturales.
(“Definición de transculturación”)

El término *transculturación* es acuñado en el 1940 por el historiador cubano Fernando Ortiz²⁷ en su tratado *Contrapunteo cubano del tabaco y la azúcar*. Este concepto teórico nos sirve para mirar al pasado desde una perspectiva particular, la de su modalidad colonial, para así iluminar los paradigmas históricos que se desarrollan sobre la isla de Borikén. Es así como podemos replantear los sucesos ocurridos durante el proceso de la conquista española en las Américas y ayudar a entender las problemáticas del impacto de este desplazamiento cultural sicológico sobre los ámbitos particulares que presentaremos a continuación.

Al hablar de una “identidad cultural”, nos referimos al conjunto de valores, orgullos, tradiciones, símbolos, creencias y modos de comportamiento que funcionan como elementos dentro de un grupo social, que actúan para que los individuos que lo forman puedan fundamentar su sentimiento de pertenencia y que son parte de la diversidad interna de los mismos habitantes en respuesta a los intereses, códigos, normas y rituales que comparten dichos grupos dentro de la cultura dominante. (“Identidad cultural”)

Choque de identidades culturales

Quienes llegan a las Américas desde España eran personas de una clase predominantemente trabajadora y, en muchas ocasiones, poco educadas. Queda señalado así en las investigaciones de la historiadora española María del Carmen Marimón Llorca²⁸:

En cuanto al origen social de los colonos, Lipski (1996: 54-56) afirma que, mayoritariamente, la población que emigró a América estaba formada por un conjunto heterogéneo que podría calificarse de clases medias urbanas. A este grupo pertenecían los segundones de las familias nobles, los artesanos expulsados, las familias desposeídas de sus bienes, además de algunos reos a los que se les conmutaban las penas. Apenas sabían leer y escribir y, una vez establecidos, se limaban las diferencias pues se ganaban la vida como marineros, pequeños propietarios, artesanos, empresarios, etc. Hablaban un español poco rústico -los campesinos tuvieron muy poca ocasión de viajar que fácilmente absorbía los cambios niveladores pero que, al mismo tiempo, se hacía arcaizante

²⁷Fernando Ortiz (La Habana, 1881 - 1969) Ensayista cubano. Con tan solo dos años fue enviado a Menorca, con sus ascendientes maternos. Allí recibió la formación primaria y secundaria que, ya de retorno a Cuba, completó en la Universidad de La Habana (1895-1898). Véase “Fernando Ortiz y Fernández.” *Biografía y Vidas*, www.biografiasyvidas.com/biografia/o/ortiz_y_fernandez.htm.

²⁸Profesora Titular de lengua española en el Departamento de Filología Española de la Universidad de Alicante. Su línea de investigación y docencia es el español como segunda lengua/lengua extranjera. En este sentido, ha sido Jefa de Estudios de Español del Máster Oficial “Español e inglés como L2/LE” de la Universidad de Alicante desde el año 2006, donde imparte Gramática. También es profesora colaboradora del Instituto Cervantes para la formación de profesores de español como lengua extranjera. Véase Marimón Llorca, María del Carmen. *Universidad de Alicante*, s.f. cvnet.cpd.ua.es/curriculum-breve/es/marimon-llorca-maria-del-carmen/1787.

en las zonas más aisladas de los núcleos de poder e irradiación lingüística. ("El español en América")

Vemos aquí que el principio de transculturación evidentemente también afectó a los españoles que llegaron a habitar la isla. Inevitablemente, estos absorbieron el idioma, las costumbres y las prácticas locales de supervivencia. De otra parte, con el pasar de los siglos ocurre una mezcla racial entre las diferentes etnias que allí se dieron cita. Esto logra un sincretismo religioso²⁹, cultural y hasta genético. Distinto a los españoles, las sociedades taínas que habitaban la isla entre los años 1000 e.c. hasta la llegada de los españoles en 1493, fueron sociedades semisedentarias y agrícolas. El choque fue inmediato y potente. Por tanto, la intrusión de esta nueva cultura foránea logró un fuerte sentimiento de resistencia en los habitantes de Borikén.

La rebelión de los taínos fue el resultado de una serie de dramáticas causas y, como tal, tuvo una serie de importantes consecuencias. Regularmente se dice que la rebelión se inició luego de ahogar al pobre Diego Salcedo y los taínos cerciorarse que los españoles eran mortales. Fuera o no así, la realidad es que la llegada del europeo produjo en el indígena un extraordinario impacto en su sistema de creencias y consecuentemente en toda su estructura social. De un día para otro, la milenaria cultura antillana brincó a los albores del Renacimiento europeo. No fue un encuentro entre dos mundos, fue realmente un encontronazo, un violento choque cultural entre dos cosmovisiones geográficas e históricamente separadas. (Robiou 9)

El sentimiento de intrusión se mantuvo latente a través de los siglos de ocupación española, mientras ejercían sus formas violentas de dominio, en el supuesto nombre de la castellanización y la evangelización, cuando, en realidad, seguían instrucciones por parte de la corona española, de la extracción sistemática de bienes, pero también de sus propias ambiciones individuales de enriquecimiento personal. El profundo proceso de transculturación acabó siendo lamentable y, como consecuencia final, solo podemos preguntarnos: ¿qué más desplazamiento que la propia muerte?

A continuación, veremos aspectos de transculturación de corte semántico y filosófico, los cuales sientan las bases de un sentimiento rebelde enraizado en el pasado, pero vigente en la contemporaneidad puertorriqueña.

El nombre: Borikén vs. Puerto Rico

²⁹Se denomina sincretismo religioso al proceso a través del cual un culto cobra identidad propia a partir de la convergencia de ritos y creencias provenientes de diferentes tradiciones religiosas. Tal es el caso de algunas religiones africanas que, llegadas a América a través de la esclavitud, por ejemplo, han incorporado elementos del catolicismo y otros credos, como los amerindios, dando lugar a diferentes religiones sincréticas. Véase "El Sincretismo Religioso." *Religión*, Idóneos, s.f. religion.idoneos.com/religiones/sincretismo/.

El nacer, en cualquier parte del mundo, y respetar los principios humanos de la libertad y derecho a la prosperidad, otorga a cualquier ser humano, de manera inherente, un sentimiento de pertenencia geográfica y, consecuentemente, una herencia de su identidad cultural. Sin embargo, nacer y habitar un país ocupado y atacado regularmente, ya sea durante el desarrollo de una vida o de golpe, significa necesariamente el existir dentro de una contradicción conceptual. Sentirse “natural” del lugar donde se nace es un derecho inalienable del ser humano, pero, al no tener autonomía de su propia geografía, desde un punto de vista semántico, pero también legal, se crea dentro de la psiquis de una persona un quiebre emocional, lo que Leon Festinger llama una *disonancia cognitiva*, término que acuña en el 1957. Esta teoría explica que:

El concepto de disonancia cognitiva, en Psicología, hace referencia a la tensión o desarmonía interna del sistema de ideas, creencias, emociones y actitudes (cogniciones) que percibe una persona al mantener al mismo tiempo dos pensamientos que están en conflicto, o por un comportamiento que entra en conflicto con sus creencias. Es decir, el término se refiere a la percepción de incompatibilidad de dos cogniciones simultáneas. El concepto fue formulado por primera vez en 1957 por el psicólogo estadounidense, de origen ruso, Leon Festinger. La teoría de Festinger plantea que, al producirse esa incongruencia o disonancia de manera muy apreciable, la persona se ve automáticamente motivada para esforzarse en generar ideas y creencias nuevas para reducir la tensión hasta conseguir que el conjunto de sus ideas y actitudes encajen entre sí, constituyendo una cierta coherencia interna. (“Disonancia cognitiva”)

La colonización que desplaza el establecimiento cultural en la isla de Borikén comienza con la palabra, por su valor semántico. Entonces, es certero también considerar esta disonancia cognitiva para así poder reexaminar con distanciamiento histórico los sucesos y eventos que ocurrieron, en las postrimerías del siglo XV y de ahí en adelante, sobre el terruño boricua. La disonancia cognitiva es, en este caso, el renombramiento de un país o un territorio geográfico con identificación plena por sus propios habitantes por más de 500 años. Entes foráneos deciden ignorantemente renombrar la isla de Borikén, sin consultas, sin convenios y claramente sin el consentimiento de sus habitantes. Para colmo, su identidad geográfica cambió en dos ocasiones consecutivas en el espacio de menos de un cuarto de siglo. Desde un punto de vista metafórico, es como el nombramiento de un recién nacido, al cual, de niño, se renombra y, nuevamente, en la adolescencia, pero es que este terruño no era un niño de ninguna manera, porque llevaba ya nombre e identidad propia, cuando fue “descubierto” por los conquistadores españoles.

En el año 1493, el marinero genovés Cristóbal Colón plantó su bandera sobre la milenariamente poblada *Borikén* y le llamó la Isla de San Juan Bautista (Picó 44), aun

cuando Colón estuvo solamente de pasada en la tierra en cuestión, pues no se mantuvo en ella. Es fácil romantizar la perspectiva de la mítica figura de Colón desde el presente, dada la tergiversación psicológica que causa en el puertorriqueño su propio himno nacional. Conocido como *La Borinqueña*³⁰, este himno que fue escrito por Don Manuel Fernández Juncos³¹ en 1901, detalla con dulzura y simpleza que:

*Cuando a sus playas llegó Colón;
exclamó lleno de admiración:
¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!
Esta es la linda tierra
que busco yo.
Es Borinquen la hija
la hija del mar y el sol.*

La versión de la Borinqueña de Manuel Fernández Juncos contrasta grandemente con la versión de 1868 de la poeta Lola Rodríguez de Tió, nacionalista fervorosa quien, por sus ideales, llegó a ser desterrada de Puerto Rico en el año 1887. Esta versión del himno nacional puertorriqueño no idealiza la llegada de los conquistadores y la belleza del paisaje, sino que, más bien, hace un llamado directo a la revolución armada:

*¡Despierta, borinqueño
que han dado la señal!
¡Despierta de ese sueño
que es hora de luchar!
A ese llamar patriótico
¿no arde tu corazón?
¡Ven! Nos será simpático
el ruido del cañón.*

Siendo un hecho que Cristóbal Colón no sostuvo interés particular por la isla, representa esto un gran desencanto para el mito colonizador de los puertorriqueños. Son

³⁰En la época existían variantes de La Borinqueña. Lola Rodríguez de Tió, en un acto de animar a revolucionarios, escribió unas estrofas que fueron censuradas por el gobierno, por el tono patriótico. Véase Álvarez, Luis M. "La Borinqueña: Breve historia de nuestro himno nacional." *Página de la Música Puertorriqueña*. s.f. <http://home.coqui.net/alvarezl/danzaFiles/borinquen/borinq.html>

³¹Manuel Fernández Juncos nació el 11 de diciembre de 1846 en el pueblo de Tresmonte en Asturias, España. Junto con su familia, emigró a Puerto Rico en 1857, cuando tenía once años. Su primer hogar isleño fue en Ponce. Había llegado a la isla con la educación primaria que recibió en su pueblo natal, pero continuó educándose de manera autodidacta. Fue periodista, literato, educador y líder político. Su poesía era de tono mayormente romántico y sus narraciones eran costumbristas. Sus ideales políticos seguían la línea conservadora del autonomismo. Ocupó el puesto de Secretario de Hacienda en el Gabinete Autónomo de Puerto Rico (1898). La letra de La Borinqueña, himno oficial de Puerto Rico, es de su autoría. También, fue un apasionado defensor de la lengua española. Véase Grupo Editorial EPRL. "Fernández Juncos, Manuel." *Enciclopedia de Puerto Rico*, 17 septiembre 2014, enciclopedia.org/enciclopedia/fernandez-juncos-manuel/.

muchas las calles, las avenidas, los bulevares y los monumentos que llevan el nombre de Cristóbal Colón, lo cual deja una huella indeleble en la identidad puertorriqueña y evidencia la desproporción en cuanto al sentimiento de pertenencia entre la mirada isleña hacia sus colonizadores y la mirada colonizadora hacia la isla:

El hecho básico que todos los testimonios de la época subrayan es que Colón tenía mucha prisa por llegar al Fuerte de Navidad, donde había dejado parte de su tripulación el año anterior. Borinquén no lo retuvo. Aunque Colón hizo otros dos viajes de descubrimiento, no parece haber regresado a la isla de San Juan Bautista o Boriquén. Su afán por llegar al continente asiático, que él suponía más allá de las islas, le hizo perder interés en la multitud de islas que había descubierto al este de La Española. Solo en la medida en que estas islas pudieran satisfacer necesidades de los españoles llamarían la atención de éstos. (Picó 44)

El nuevo nombre de la Isla de San Juan Bautista se mantuvo oficial por un tiempo breve, entre 1493 y 1508, cuando finalmente se vuelve a renombrar como Puerto Rico, gracias al primer gobernador de la isla, Juan Ponce de León³², quien intercambió el nombre de Isla de San Juan Bautista por el de Puerto Rico y destinó el anterior a la capital. Entonces, cabe preguntarse lo siguiente: ¿qué implicaciones psicosociales tiene para los habitantes de un país ser renombrado consecutivamente por motivos de una invasión y conquista forzosa? ¿Logra esto, en efecto, una disonancia cognitiva en sus mentes? ¿Cómo reaccionan los habitantes a estos traumas a corto y a largo plazo?

Ahora bien, no debe sorprendernos que el sustantivo y el adjetivo que la isla heredara como nombre fueran *puerto rico*. La isla de Borikén, mientras que no contaba con la edificación de los puertos en sus costas, no dejaba de ser el primer lugar al que se arribaba y el último desde el cual se zarpaba, cónsono con el estilo de vida de las culturas arahuacas y, ahora, con los intereses expansionistas de los españoles. Ya entendían perfectamente los taínos este beneficio marítimo, pues ellos eran excelentes navegantes de sus piraguas³³, las cuales utilizaban entre el sistema de islas del archipiélago antillano.

Entonces, este nombre de Puerto Rico no se le otorga a la isla fortuitamente, sino que es uno que le describe con mucha precisión, ya que esas dos cualidades principales

³²Juan Ponce De León (1460 – 1521) Nació en Santervás de Campos, Valladolid, España. Conquistador español, participó en la conquista de la isla La Española y Puerto Rico. Asimismo, fue el descubridor de la península de Florida en 1513. Llegó a Borinquén en agosto de 1508 en compañía de 50 hombres. Al llegar, entabló una buena relación con el cacique Agüeybana, quien lo guio por todo el territorio. Más tarde, al llegar a la región norte de la isla, descubrió un puerto que desbordaba belleza, motivo por el cual lo nombró Puerto Rico. Montoya, Leydy. "Juan Ponce de León." *Historia-Biografía*, 30 de noviembre de 2018, <https://historia-biografia.com/juan-ponce-de-leon/>

³³Barca larga y estrecha, mayor que la canoa, usada por los indígenas de América y Oceanía. Véase "Piragua." *The Free Dictionary*, Farlex, 2016, [es.thefreedictionary.com/piragua](https://www.thefreedictionary.com/piragua).

incluso se mantienen vigentes hoy en día en el siglo XXI. El intercambio económico que ocurre en sus costas, desde tiempos precolombinos, y desde el principio de la conquista española, hasta nuestros días, propicia el transporte y distribución de bienes materiales y recursos para las variadas industrias que se desarrollaron entre las zonas geográficas y marítimas.

Es por ello que es de gran importancia entender el componente de su atributo en el nombre: puerto. Está localizado estratégicamente al tope, en la cima occidental del Mar Caribe, con el vasto océano Atlántico de por medio, y es un oasis natural para el descanso y abastecimiento de las embarcaciones. Es por esto por lo que, con el pasar de los siglos, los países ocupantes de la isla la han favorecido antes de zarpar nuevamente a sus empresas comerciales y militares. El fenecido historiador puertorriqueño Manuel Alvarado explica en su texto *México y Puerto Rico en el proceso formativo del Caribe Hispano. Historia de una relación* lo siguiente:

El ideario español de una civilización mediterránea en ultramar y la resistencia que los antiguos moradores de las islas opusieron originalmente, dio lugar a que los peninsulares emplearan la voz regional de caribe, que en el comienzo entró la idea etnográfica de barbarie, para designar a los pueblos beligerantes que resistían asentados en núcleos geográficos de las Antillas y en puntos costeros de Tierra Firme. Esa relación ibérico antillana inicial engendró el nombre del área. Caribe evoca, así, una remota conflictividad que es consustancial a nuestro pasado, al presente y quizá siempre al porvenir. (1)

Por su parte, el atributo *rico* es, tal vez, más evidente aún, no solo por la gentileza de su clima, lo fecundo de sus tierras y la hermosura de su paisaje, adjetivando así la delicia que constituye habitar la isla. El adjetivo “rico” también es acertado para describir los recursos naturales³⁴ de la isla que precisamente motivaron a los moradores precolombinos a asentarse en esta isla y a convertirse, luego, en una cultura sedentaria, sin necesidad de buscar abastecimientos fuera de sus costas. Luego de cerca de medio siglo de presencia colonial española, y de un sistema de extracción mineral de oro y plata, Puerto Rico continuó durante muchos siglos como unpreciado mercado para la plantación y el intercambio de bienes agrícolas, tales como la caña de azúcar, el café, el tabaco y las frutas exóticas como, por ejemplo, la piña. También, los colonos españoles extraían minerales, metales preciosos y piedras preciosas de manera sistemática, utilizando, en principio, la mano de obra indígena, la cual pronto quedó decimada (Picó 47), por culpa de las enfermedades y las matanzas, y, luego, por los esclavos africanos,

³⁴Para una ampliación del tema, véase Cardona Bonet, Walter A. “La explotación minera de Borinquen.” *Puerto Rico en breve*, preb.com/apuntes5/minera.htm.

de culturas que fueron integradas mucho más profundamente y por mucho más tiempo de contacto que la taína.

Estos ricos recursos naturales fueron usurpados a la fuerza y luego redistribuidos para propósitos de enriquecimiento de la corona española y del financiamiento de sus múltiples colonias a través del Caribe, así como de todas sus empresas de ultramar. Puerto Rico, como otras islas, se convirtió en un centro de explotación imperial: vaciaron los ríos de su oro, plata y piedras preciosas, mientras aprovechaban la fertilidad de su flora, su fauna y sus capacidades agrícolas, siempre sobre las espaldas de una mano de obra principalmente taína y africana. El capital generado, al igual que el disfrute de estos bienes, quedaron en la jurisprudencia de la corona española, un capital que inherentemente les pertenecía a los habitantes de la isla de la que fueron extraídos.

Lengua aborígen vs. el castellano

Otra importante y contradictoria disonancia de transculturación que ocurre en la isla es la del idioma. Sobre esto, Fernández nos dice:

Los indios de Puerto Rico pertenecían a un grupo de tribus originarias de la América del Sur que hablaban un lenguaje distinto al de sus vecinos los caribes, llamado la lengua arawak. Los de Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo se entendían unos con otros, pero no con los caribes que hablaban una lengua diferente y eran más flecheros y hombres de guerra. Tenían muchas costumbres y creencias en común con los indios de México y Centroamérica. Los indios no sabían escribir su lengua, pero conocemos muchas palabras que hoy se hallan incorporadas a la lengua española que se habla en Puerto Rico. Así mismo existen muchos nombres geográficos de pueblos, ríos y montañas que son de origen indio. (Fernández 53)

Este choque cultural, debido al contraste entre las lenguas, se convirtió en un grave problema para la psiquis del habitante isleño y su realidad habitual hasta entonces. Es un hecho que el idioma castellano que llega al Caribe no era de elevada precisión lingüística. La mayor parte de los tripulantes que participaron de los viajes marítimos eran individuos de muy escasa educación, por lo que el proceso pedagógico fue difícil, y solo los encomendados a la misión evangelizadora y castellanizadora poseían este tipo de conocimiento. De otra parte, los españoles procedían de diversas regiones, por lo que, con el pasar de los siglos, fueron incorporándose al vernáculo isleño las mezclas lingüísticas producto de esa diversidad. Es, entonces, que podemos observar las características peculiares de la masa de hispano hablantes que arriban al Caribe a partir del 1493. Veamos a continuación detalles estadísticos del fenómeno:

Como se ha repetido en tantas ocasiones, la colonización fue planificada en Castilla y gestionada en Andalucía con la colaboración de las Canarias. Según los trabajos de Boyd-Bowman sobre el censo de colonos, entre 1492 y 1580, el 35.8% eran andaluces, el 16.9% eran extremeños, el 14.8% castellanos y el 22.5% restante de diversa procedencia. En términos lingüísticos esto significa que el 52.7% de los colonizadores tenían como propias variedades meridionales de la lengua, con claro predominio de la andaluza.

Todos estos datos demográficos que acabamos de señalar han venido a confirmar la importancia de la contribución andaluza al español de América y de los procesos de nivelación lingüística que tuvieron lugar desde los primeros momentos de la conquista. Aunque, como ha mostrado Frago (1999 y 2003), es posible encontrar en América rasgos de todos los dialectos peninsulares -castellanos viejos, leoneses, riojanos, navarros, aragoneses, emigrados de Castilla la Nueva, extremeños - e, incluso, del catalán y del vasco, no cabe hoy ninguna duda sobre las consecuencias lingüísticas que el peso demográfico de la emigración de las zonas meridionales de la península y, en particular, de Andalucía, tuvo en la formación del español de América.

Sin embargo, una vez resituada la lengua -y sus hablantes- en un nuevo mundo, otros elementos empezarán a formar parte del proceso de conformación de la variedad lingüística americana; en particular habría que señalar dos de muy distinta naturaleza: En primer lugar, hay que tener en cuenta las consecuencias del contacto con las lenguas indígenas y, unos años más tarde, con las africanas. Aunque se ha discutido mucho sobre su verdadera influencia, es innegable hoy día y para determinadas zonas dialectales, la influencia léxica y fonética de dichas lenguas. Además, en estrecha relación con el anterior, está el fenómeno de los llamados americanismos léxicos que tiene que ver tanto con la asimilación del vocabulario indígena como con las transformaciones en el significado que sufrieron palabras del español al contacto con la nueva realidad americana. A estos dos fenómenos hay que añadir, en segundo lugar, el proceso de nivelación dialectal que, a mediados del siglo XVII, probablemente ya había tenido lugar y que daría al español en América buena parte de ya de su peculiaridad lingüística en todos los niveles. Es lo que Frago (2003:23) ha denominado la criollización lingüística que no es sino la consecuencia de la asimilación general y la asunción como propia e identificable de la variedad del español hablado en América como propia. (Marimón, "El español en América")

Digamos que, entre la población general de ocupantes foráneos y los habitantes nativos, lo que allí se dio entre todos los hablantes fue un "desencuentro" entre distintos y variados niveles de conocimientos lingüísticos. Los caribeños no tenían una tradición escrita, pero sí una tradición oral y fonética como estrategia de comunicación. Fue de esta manera que ocurrió la destitución del idioma nativo arahuaco, algo que ocurre a partir de la violencia de las guerras. Como consecuencia, la lengua castellana se impuso en las Américas.

El hecho de que se nombrara ahora en castellano no significa que no entendieran los taínos el valor de ambos títulos. En su nombre previo, se reconoce que Borikén ("la

tierra del valeroso guerrero”), respondía precisamente a ambas cualidades: necesidad de ser valerosamente defendida, precisamente por los atributos de un “puerto rico”, el cual debe ser valerosamente defendido.

Costumbres ceremoniales arahuacas vs. la religión católica

Desde que estas culturas nativas se asentaron alrededor de 3000 años a.e.c., el sistema de costumbres politeístas que funcionaba en la isla de Borikén tuvo amplísimo tiempo para constituirse. Estas costumbres se desarrollaron con relación al entorno natural que habitaban, dándole la identidad a sus dioses, por ejemplo, en base a los fenómenos climatológicos. El sustrato ideológico de sus costumbres politeístas es uno que se da en relación y armonía con la naturaleza, acentuando el respeto por su entorno y las fuerzas orgánicas que caracterizaban a la isla. Dice Picó:

Los restos arqueológicos muestran a los taínos como personas de gran expresividad religiosa del género comúnmente llamado animista. Las fuerzas sobrehumanas a quienes ellos atribuían los accidentes climatológicos y los fenómenos extraordinarios recurrentes eran representadas en figurillas de arcilla y de piedra, con rasgos de animales de seres humanos. Según algunos de los cronistas, particularmente Pané y Las Casas, los taínos de La Española reconocían la hegemonía de un ser eminentemente benéfico. Los fonemas de su nombre han sido objeto de distintas grafías, pero en Puerto Rico se ha acostumbrado a escribir Yuquiyú. También había una personalidad furiosa y dañina, Juracán, de cuyo vocablo se derivó la palabra castellana. (26)

En el otro extremo está la tradición de la religión católica, que data de alrededor de 2000 años a.e.c., y que llega de España hasta América por medio de la implementación forzosa. El violento sustrato ideológico de la religión católica es uno que se desarrolla a través de los largos procesos de unificación de los reinados en el país ibérico, durante las sangrientas cruzadas de los años 1099 al 1291, y hasta el siglo XV en algunas partes de España y Europa, y los que posteriormente fueron trasplantados al contexto caribeño. Dicha violencia, fundamentada en los principios de la evangelización, queda plasmada de manera prístina en la literatura mozárabe de la época, en el invaluable tesoro literario titulado *El Cantar del mío Cid*:

Prestadme oído, Álvaro Fáñez y los demás caballeros: al tomar este castillo un gran botín hemos hecho; muertos los moros están, con vida a muy pocos veo. Estos moros y estas moras no hemos de poder venderlos, con cortarles la cabeza poca cosa ganaremos, nosotros somos los amos, sigan ellos en el pueblo, viviremos en sus casas y de ellos nos serviremos. (17)

Estas son las mismas formas bélicas utilizadas para la implementación de las nuevas tradiciones ideológicas, lo cual provocó un evidente trauma en las creencias de los nativos de la isla Borikén. Cuando España llegó a América con su misión evangelizadora, delegada en la Iglesia católica, quien representaba a la corona española, impuso su religión con la misma estrategia brutal con la cual se implementó el dominio de sus propias tierras europeas. Entonces, ocurre aquí otro choque cognitivo que, en el mejor de los casos, resultó en un sincretismo religioso. El choque entre las costumbres politeístas de los indígenas y la ideología católica dejó una huella profunda en el pensamiento isleño, en su inconsciente, en su moral y en su ética. Sobre esto, Picó dice:

Aún en las contradictorias condiciones en que se llevó a cabo la evangelización de los taínos, ésta resultó en la cristianización de la mayoría de los encomendados y de los esclavizados. Esta circunstancia no podría menos que sacudir la conciencia de los frailes dominicos, quienes, tanto en La Española como en Borinquén, comenzaron a reflexionar sobre lo dudoso que resultaba el mensaje cristiano de salvación que se ofrecía a los taínos, ya que representaba el credo de la gente que los esclavizaba y los maltrataba. En su sermón de la misa dominical de diciembre de 1511 en Santo Domingo, Antonio de Montesinos planteó a su feligresía el problema de la injusticia de haber subyugado a los taínos. Este sermón, primero de una serie, agitó la vida de esa ciudad:

...todos estáis en pecado mortal y en el vivís y morís, por la crueldad y tiranía que usáis con estas inocentes gentes. Decid ¿con qué derecho y con qué justicia tenéis en tan cruel y horrible servidumbre aquestos indios?... Estos, ¿no son hombres? ¿No tienen ánimas racionales? ¿No sois obligados amallos como a vosotros mismos? ¿Esto no entendéis, esto no sentís? ¿Cómo estais en tanta profundidad, de sueño tan letárgico, dormidos? Tened por cierto, que en el estado en que estáis, no os podéis más salvar, que los moros o turcos que carecen y no quieren la fe de Jesucristo.

El domingo siguiente Montesinos advirtió a los encomendados y a los oficiales de La Española que no recibirían la absolución en la confesión a menos que liberaran a los taínos. Como consecuencia de este sermón, a los dominicos de La Española se les prohibió predicar. (Picó 50-51)

Sobre estas condiciones es que se forja una nueva cultura criolla, entre la violencia física y esclavista de sus labores forzosas y la violencia ideológica del desplazamiento religioso.

Así, la isla de Puerto Rico mantuvo siempre su singular característica: la de ser un territorio reñido y teñido por la guerra a través de su historia. Es por esta indiscutible subyugación colonial que en Puerto Rico ha quedado evidenciado, durante muchos siglos, un fuerte sentimiento de rebeldía y resistencia ante las fuerzas imperiales, documentadas en las letras, el arte y en la cultura isleña. Por esto, también ha quedado

plasmada una reiterada necesidad de afirmación por una identidad propia, diferente a la de sus ocupantes extranjeros. También, podemos inferir que, debido a esta trasplantada tradición de guerra, las afirmaciones y manifestaciones de identidad han sido muy pocas veces celebratorias o festivas, sino, más bien, desafiantes, con remordimientos y resentimientos internos. A la luz de un desafío constante y en contra de un sentimiento de amenaza de que sus costumbres y sus políticas sociales internas podrían ser disueltas, el puertorriqueño se resistió ante los mandatos e intereses del imperio ocupante.

En 1898, la nueva fuerza imperial y expansionista de los Estados Unidos invadió la isla de Puerto Rico, con la intención definitiva de una conquista permanente, la cual se logró con muy poca resistencia. La Guerra Hispanoamericana fue, en comparación con otras, una formalidad de intercambio. En muy poco tiempo y a través de una transacción monetaria, el 10 de diciembre de 1898 se firmó el Tratado de París entre varios constituyentes representantes de España y los Estados Unidos. Puerto Rico fue vendido a los Estados Unidos como el botín de guerra.

2. El padre norteamericano



John Hay, Secretario de Estado estadounidense, firmando la ratificación del tratado de París en representación de Estados Unidos, 1898.

“Aquellos que no recuerdan el pasado están condenados a repetirlo”
George Santayana, La vida de la razón: fases del progreso humano, 1906

2.1 La fuerza del patriarcado

Como bien acuñó el filósofo español George Santayana³⁵, los que desconocen su historia recaen en sus propias decisiones históricas y están condenados a repetirse. De esta manera, Puerto Rico, si bien no por desconocimiento, sino por coerciones de índole política de sus imperios ocupantes y por su deseabilidad geográfica, vivió en 1898 la repetición de su historia.

Los procesos formativos de la ocupación española y la estadounidense se asemejan de maneras asombrosas. El someter respectivamente a los habitantes de la colonia isleña a vivir nuevamente una experiencia de subyugación social, militar y política, ha sido una gran condena sobre la existencia de los puertorriqueños. Ambos imperios y sus estrategias expansionistas, al no considerar las atrocidades o ilegalidades humanas que arremetieron, han repetido la lamentable historia del colonizado.

Para el momento en el cual se oficializa el tratado de París con el que los españoles ceden el poder y venden a Puerto Rico a los estadounidenses como un mero pedazo de tierra, se desencadenan, nuevamente, toda una serie de eventos de resistencia por parte de los puertorriqueños del siglo XIX, similares en espíritu a los de principios del siglo XV iniciados por los nativos taínos. Se repite porque durante las primeras décadas de la llegada de la corona española, los taínos se manifestaron a través de una larga serie de incidentes subversivos y levantamientos insurrectos organizados. Por su parte, con la ocupación norteamericana, se gesta también toda una serie de movimientos rebeldes mucho más violentos. Para esta ocasión, la historia puertorriqueña contó con una serie de interlocutores con educación formal y de gran capacidad intelectual, con claridad y precisión políticas. A pesar de la grave falta a los derechos humanos, la cultura puertorriqueña finalmente queda aquí constatada, en su propia historia, como una indeleble. Isabel Gutiérrez del Arroyo comenta:

Cuando en 1898 Estados Unidos invade y toma posesión de Puerto Rico, nosotros constituíamos ya una nacionalidad, un pueblo con conciencia de sus derechos y de la libertad que como pueblo le correspondía. Esto quedó claramente expresado en las “Instrucciones” que ya en 1809 le fueron entregadas a nuestro diputado a las Cortes Españolas, Don Ramón Power. Nuestro siglo Diecinueve consumió tras tres siglos formativos, la forja de una nacionalidad puertorriqueña con su propia personalidad. De este fenómeno histórico/antropológico dan fe nuestras aportaciones en el campo de las artes: la literatura en sus diversas fases, la

³⁵ Jorge Ruiz de Santayana y Borraís nació en Madrid en el 1863. Fue filósofo y ensayista español en lengua inglesa, influyente en las primeras décadas del siglo XX, en la estética y la crítica literaria, a través de sus ideas naturalistas y platónicas. Véase Biografías y Vidas. “Jorge Santayana.” Biografías y Vidas, www.biografiasyvidas.com/biografia/s/santayana.htm. Consultado 25 junio 2017.

pintura, la música; también la historiografía, el periodismo, las ciencias y el pensamiento. Por su valía, varias de estas aportaciones obtuvieron el reconocimiento de instituciones científicas y culturales fuera de Puerto Rico. (1)

Una notable diferencia entre sendas ocupaciones es que, con la norteamericana, no ocurre el mismo desplazamiento transcultural que con la ocupación española. La invasión española fue tan contundente y erosionante sobre la cultura precolombina de los nativos taínos que, aún hoy día, nos preguntamos si quedó población que trascendiera para atestiguar la transculturación que planteamos. Esto se puede entender por dos factores principales. En primer lugar, con la llegada de los estadounidenses la población no fue diezmada de la misma manera que ocurrió con los españoles. A través de la esclavitud laboral, la matanza sistemática en franco combate, la escapatoria indocumentada de los taínos y, sobre todo, por la guerra bacteriológica que causó una gran epidemia de viruela en la isla, la población nativa quedó prácticamente invisibilizada a la llegada de los españoles. Distinto a esto, con la invasión norteamericana comenzó el fenómeno de las corrientes migratorias, experiencia altamente visible y documentada. En segundo lugar, es innegable que, al momento de la ocupación norteamericana, ya la cultura puertorriqueña estaba plenamente articulada como una propia, entre otros motivos, por un largo proceso de diferenciación de la cultura española. A veces afirmando la propia identidad, a veces en repudio abierto a las políticas violentas sostenidas sobre la isla, la cultura puertorriqueña estaba claramente constituida a través de sus costumbres y sus artes.

La supervivencia de la cultura puertorriqueña, al no asimilarse a la española a lo largo de los cuatro siglos de ocupación, se convirtió en la prueba de mayor contundencia de resistencia a la disolución que amenazaba una vez más el espíritu de identidad del puertorriqueño. Sin embargo, la historia se repitió y, al momento de la ocupación norteamericana de 1898, todo este sistema de valores y moral colectiva, encaminados hacia la constitución de una identidad cultural nacional, quedó nuevamente absorbido por una agenda foránea social, política, económica y militar:

El dominio norteamericano a partir de 1898 trajo, para nosotros los puertorriqueños, el agobiante y complejo problema de la superposición de una cultura extraña a la nuestra. Problema agravado, además, por una política educativa dirigida a hacer de cada niño puertorriqueño un ciudadano “one hundred percent american”. Para ello se pusieron en vigor varios recursos y, entre ellos, el muy grave y antipedagógico de imponer el idioma inglés como vehículo de enseñanza. De esta forma se postergaba nuestra lengua materna, el español, con la pretensión de que fuera suplantado por el inglés. Y si en algún problema hemos

estado unidos los puertorriqueños - salvo quizás algunas aberrantes excepciones - ha sido en la defensa de nuestra lengua. Debe aclararse que esta firme posición nuestra nunca ha supuesto oposición al aprendizaje del inglés, del mismo modo que no nos opondríamos al aprendizaje del inglés, del mismo modo que no nos opondríamos al aprendizaje de cualquier otra lengua que nos facilite la indeclinable necesidad de comunicación con otros pueblos y otras culturas. Simplemente defendimos nuestro legítimo derecho a que no se nos despojara de nuestro propio instrumento de expresión anímica. (Gutiérrez 2)

Es entonces que, por segunda ocasión histórica, a través de una ocupación subsiguiente, el habitante de la isla tuvo que manejar el trauma de un ataque identitario, con la intención de un desplazamiento cultural notablemente a través del idioma. Mientras que la invasión estadounidense de 1898 se proclamó desde un principio como una de ideologías democráticas, reconocemos que utilizó una estrategia semántica falsa y logró esconder del conocimiento público sus verdaderas intenciones económicas y militares. Esta forma de conquista, desarrollada sobre un discurso de progreso social y de principios democráticos, comoquiera supuso un sinnúmero de eventos fatales, muertes y violencia, ante la resistencia social puertorriqueña a ser subyugados como nación. Si una vez fue factible la conquista imperial a través de la violencia abierta, estas formas ya no son ignoradas por la mirada internacional, gracias a la implementación de tratados y acuerdos humanitarios, como los establecidos por la Corte Internacional de Justicia de las Naciones Unidas³⁶.

La metáfora del adolescente eterno

Es atinado para este capítulo mirar desde un punto de vista metafórico y sicoanalítico, y no solo desde uno histórico, la experiencia repetida de subyugación sobre el puertorriqueño, ya que permea en todos los ámbitos de su sociedad: en lo económico, lo cultural, lo político y lo militar. ¿Qué implicaciones tiene sobre la cultura puertorriqueña la repetición de la experiencia paternalista? El trauma que experimenta la cultura puertorriqueña, ya plenamente forjada su cultura luego de 400 años de ocupación española, según retratada en los documentos y en la literatura histórica del país, es uno del que aún se adolece en la actualidad. Es un dolor presente y que forma parte de su continuo crecimiento social. Como metodología analítica, comenzaremos, una vez más, por la palabra.

³⁶La Corte Internacional de Justicia es el órgano judicial principal de la Organización de las Naciones Unidas. La Corte desempeña una doble misión: el arreglo conforme al derecho internacional de controversias que le sean sometidas por los Estados, y la emisión de dictámenes sobre cuestiones jurídicas que le sometan los órganos u organismos del sistema de Naciones Unidas que tengan autorización para hacerlo. Véase "Corte Internacional de Justicia.", Organización de las Naciones Unidas, s.f. <https://www.icj-cij.org/es>.

Es curiosa la relación sintáctica y semántica entre las palabras adolecer (“causar dolencia o enfermedad”) y adolescencia (“período de la vida humana que sigue a la niñez y precede a la juventud”). Establecemos, entonces, un paralelo entre ambas definiciones, para así aplicarlas y describir la experiencia colonial del puertorriqueño desde una perspectiva metafórica. De esta manera, tenemos la oportunidad de entender la historia cultural puertorriqueña desde un lugar más humano, además de político. Recurrimos, entonces, a la metáfora del “adolescente eterno”, estado en el que, de alguna manera, el habitante isleño se mantiene psicológicamente en un lugar social que oscila entre el lugar de una identidad “infantilizada” y el lugar de una identidad “adolescente”, por motivos de las relaciones coloniales. Esta experiencia de ocupación colonial propicia el lugar simbólico del niño o del hijo, el cual nunca alcanzará plenamente la posibilidad de convertirse en adulto.

Así, el sentido de un desarrollo normal para cualquier ser humano no obedece ni respeta el proceso de una propia maduración de niño a hombre, y de niña a mujer. De igual manera, esta tampoco respeta el derecho pleno y universal de poder convertirse en un adulto cuando consigue ser dueño de sus propios recursos. Para una madre o un padre responsable, los roles sociales incluyen la capacidad de sustentarse, proveer alimento, cobijo y dirección a sus propios hijos e hijas y, al llegar el momento apropiado, cederles este poder a estos hijos e hijas. Además, dentro de estos roles está el principio de bondad de otorgar, por medio de la educación, el conocimiento para sostenerse, de acuerdo con sus propias convicciones ideológicas. El proceso paulatino de equipar a la cría para que, eventualmente, los desplace en su rol de proveedores es justo y necesario. Así, una vez listas las crías, podrán convertirse propiamente ellos en la madre o el padre. De no ser así, se desarrollan actitudes psicológicas enfermizas, mientras la cría queda desprovista del proceso necesario para hacerse adulta, lo cual muchas veces fomenta el que, sin estar listo, el hijo o la hija le intente arrebatarse el poder al padre o a la madre de manera violenta, irracional o rebelde, entiéndase así las insurrecciones, revueltas o levantamientos sociales.

Para sustentar esta metáfora del adolescente eterno, veamos la reflexión del teórico psicoanalista Mariano Horenstein³⁷, en su texto *Con la navaja del padre*, con la

³⁷Mariano Horenstein es psicoanalista con función didáctica, miembro de la Asociación Psicoanalítica Internacional, de la Federación Latinoamericana de Psicoanálisis y del grupo internacional de investigación “Geografías del psicoanálisis”. Véase “Presentación del libro Psicoanálisis en lengua menor de Mariano Horenstein, Ed. Viento de Fondo.” *Museo Genaro Pérez*, 31 de marzo de 2016, museogenaroperez.wordpress.com/2016/03/31/presentacion-del-libro-psicoanalisis-en-lengua-menor-de-mariano-horenstein-ed-viento-de-fondo/.

que nos acercarnos a las complejidades de la teoría freudiana, y se investigan las bases del proceso de desarrollo humano ya constituido socialmente:

Freud plantea que en la pubertad (concepto más afín a su vocabulario que el de adolescencia) se produce un reverdecer de lo sepultado. Se reaviva el pulsionar sexual, se abre el legado testamentario oculto, y allí se juega una segunda oportunidad en la escritura psíquica del individuo. Así, la adolescencia es, de alguna manera, el momento en que se habrá de decidir el futuro del sujeto. (104)

Visto desde el psicoanálisis, entendemos cómo el impulso del desarrollo social de un adolescente es, en efecto, un momento coyuntural en el camino hacia la maduración, ya que es el momento clásico de rebelarse. Es este proceso de cambio y transición, complejo y hasta doloroso, que debería ser respetado y respaldado por el padre y la madre, ya que, de otra manera, el adolescente encontrará otras vías para manifestar su energía de crecimiento inevitable como, por ejemplo, la insurrección o el comportamiento enfermizo.

Visto, entonces, desde las realidades geopolíticas de cualquier país, obtenemos una mirada metafórica y sintomática, para entender cómo esta energía ha de manifestarse a través de la violencia, como en cualquier país que vive en una subyugación política. Es necesario, entonces, para el debido desarrollo de una identidad propia, de una capacidad de gobernanza y una sustentabilidad económica, que se mantengan las relaciones de poder bajo una mirada crítica entre todas las partes y que se respete el desarrollo pleno del adolescente. Entender la psiquis y la necesidad de mantener el dominio de un padre o una madre castrante nos remite a las ideas ancestrales del *tótem* y el *tabú*. A la luz de los ojos de una sociedad internacional, estas dinámicas deben ser retadas y cuestionadas constantemente.

El parricidio simbólico propone la idea de superar las estructuras de poder que nos preceden, en las que crecemos y nos hacemos seres civilizados. Una lectura precisamente patriarcal del padre del psicoanálisis, Sigmund Freud, en su libro *Tótem y tabú* de 1913, aborda la situación de las fuerzas operantes en una sociedad “primitiva”. El revolucionario pensador esboza en su investigación las dinámicas de familia entre las culturas aborígenes en Australia. Esto nos sirve de estructura fundamental para entender la psicología de las relaciones de poder entre los adultos y su descendencia o, en nuestro análisis, las relaciones de poder entre el ser colonizado e infantilizado y el imperio o padre y madre tiranos:

El tótem se transmite hereditariamente, tanto por línea paterna como materna. Es muy probable que la transmisión materna haya sido en todas partes la primitiva, reemplazada más tarde por la transmisión paterna. La subordinación al tótem constituye la base de todas las obligaciones sociales del australiano, sobrepasando por un lado la subordinación a la tribu y relegando, por otro, a un segundo término el parentesco de sangre. (Freud 7)

De un lado, está la figura del padre como el poder jurídico o el “tótem” y, del otro, la de la madre como el objeto del deseo sexual o el “tabú”. Todo infante desarrollará intrínsecamente una tensión entre la dependencia emocional de sus progenitores y el deseo instintivo de dominarlos o poseerlos. Comienza, así, una perpetua dinámica entre géneros y generaciones. Es al madurar y al hacerse adulto que se superan ambos: el tótem y el tabú. Es decir, el deseo del poder social y, a la vez, la incorporación a los sistemas de poder, poniendo de relieve esta incómoda experiencia psicológica. Argumentamos, así, desde una lectura contemporánea, una posible motivación psicológica de que, al “matar” a la madre, se conquista el deseo y se desplaza el tótem, o lugar telúrico, del padre. De otra parte, “matar” al padre o a la madre, es ganar la propia autonomía, superar el miedo de ser niño o niña sin autosuficiencia, y de reemplazarlos.

Esto existe como un reflejo de esta sicopatología sobre la realidad colonial y como una clara intención de capacitar el desarrollo pleno del habitante, para así lograr una adultez satisfactoria, plena y sostenible. Sin embargo, los “hijos de la colonia” carecen de las herramientas psicológicas para satisfacer sus crecientes necesidades económicas, pues se encuentran cada vez más subyugados a las dependencias coloniales. Estas dependencias funcionan como agentes infantilizadores, que mantienen inconscientemente un estado patriarcal psicológico y de presencia constante en Puerto Rico. Esta es la estrategia de la madre o el padre imperialista que no les permite a sus dependencias el pleno desarrollo. Su meta principal es mantener el dominio y la hegemonía total sobre sus decisiones, para así tener sobre ellos una capacidad plenipotenciaria, a nivel psicológico y metafórico, pero, también, a nivel económico y en concreto.

Como se ha mencionado anteriormente, la colonización española usaba como bandera ideológica la evangelización cristiana. La colonización estadounidense, en su caso, utiliza de bandera ideológica la democracia. En ningún caso se cumplió éticamente con la prédica de los valores propios que promulgaban sus ideologías. Los propósitos ocultos de esta madre siniestra o de este padre tirano solo engañaban a los ojos del hijo o la hija, pero dejan de hacerlo una vez estos se vuelven adultos o en la mirada de la comunidad internacional en general. Esta dinámica impositiva, como una especie de

enfermedad psicológica, distorsiona e interrumpe los procesos de relacionarse saludablemente en base a principios de la libertad y el respeto humanos. Gutiérrez menciona:

La ocupación de Puerto Rico por las tropas norteamericanas desde el 25 de julio de 1898 y hasta hoy, constituyen la negación de los principios de libertad, de igualdad, de respeto a los derechos humanos y a la soberanía de los pueblos que según el criterio de los “Founding Fathers” construirían el fundamento ideológico y la razón de ser de su naciente patria, los Estados Unidos de Norte América. (1)

Quedan, así, infantilizados los esfuerzos de crecimiento hacia la adultez, en los que el adolescente intenta, por las fuerzas rebeldes, de arrebatarse de las manos el poder del padre o la madre. ¿Es que acaso la madre o el padre son quienes deben otorgar el poder a sus crías? O, por el contrario, ¿deben ponerlo en sus manos y darles la dirección requerida al momento de la duda? ¿No sería esto más saludable? ¿Lo apropiado? ¿Una transición responsable? Quedan así reducidos los colonizados al estado pueril del niño dependiente, al deseo de un padre castrante o una madre tirana, interrumpiendo su educación cultural, su desarrollo económico y hasta su capacidad de defensa propia. Entonces, el hijo o la hija sigue dependiendo de sus progenitores, para su alimentación, su progreso y su definición del porvenir propio, hasta lograr alcanzar las capacidades plenas de un adulto en función. En fin, esto repercute en asuntos de la autoimagen, individual o colectiva, produciendo sentimientos de coraje frustrado que se traducen en sentimientos de depresión y, acto seguido, en impotencia social.

¿Es que acaso el ser imperial significa una mayor capacidad intelectual sobre el ser colonizado? ¿Acaso la estatura, el lenguaje, la nutrición o el aspecto del colono es diferente y, por tanto, superior a la de otros habitantes en otras tierras? La contestación es evidente: un rotundo no. Los recursos naturales de cada terruño suplen lo necesario para sus habitantes, pero es por la sustracción sistemática de los recursos naturales por los imperios invasores que se viven historias de escasez, de pobreza y de desigualdad política. Es a raíz de esta experiencia infantilizadora de ocupación que se ha extendido ya por más de 500 años que el comportamiento social isleño continúa como reflejo directo de un sentimiento rebelde de protesta, por la dinámica paternalista de los imperios que han teñido la identidad cultural del país puertorriqueño.

2.2 Eventos claves de la ocupación norteamericana A partir del Tratado de París

La España de las postrimerías del siglo XIX estaba debilitada en términos de su capacidad de dominio militar en la isla, por culpa de las desgastantes empresas de guerra

a través de los siglos, entre los reinados europeos y la Península Ibérica, y por las luchas comerciales de supervivencia en sus territorios coloniales de ultramar en las Américas. Complican aún más las posibilidades para el dominio español sobre la isla las codependencias comerciales que funcionaban triangularmente en aquel momento, entre Puerto Rico, España y los Estados Unidos, consumidores principales del producto agrícola de la isla que, para la época, era mayormente el de la caña de azúcar. Se tendió, entonces, un firme puente comercial, entre las exportaciones puertorriqueñas y el consumo estadounidense, con el que se desarrolla una relación prácticamente monopolista, que provoca que la economía isleña dependiera del consumo norteamericano y, a su vez, vacilara dramáticamente por las fluctuaciones del precio de compra y venta de sus mercados. En concreto, esto se refiere a las batallas arancelarias entre España y Estados Unidos, complicadas dinámicas comerciales, que se vieron afectadas, también, por lo impredecible de los cambios climatológicos, como las sequías y los huracanes. Entendemos esta dinámica de inestabilidad y monopolio comercial claramente con el ejemplo que nos da Fernando Picó en su *Historia General de Puerto Rico*:

Una crisis financiera general sacudió a los países productores de monocultivos tropicales en 1886-1887. La contracción económica resultante puso de manifiesto la incapacidad del gobierno español para proteger la economía de sus Antillas y la falta de poder de las élites antillanas para proteger sus propios intereses. A la vez, los efectos de la crisis exacerbaron los conflictos sociales. Un sector influyente en la opinión pública de Puerto Rico consideraba que para evitar tales sacudimientos era necesario modernizar la agricultura y las actividades industriales relacionadas. Pero para poder realizar esa modernización era indispensable que Puerto Rico tuviera control sobre las decisiones relacionadas con tarifas, arbitrios, impuestos, exportación e importación de mercancías, y fomento agrícola e industrial. (212)

La iniciativa de adquirir mayores capacidades autonómicas para comerciar sus múltiples productos nacionales resultó ser, al mismo tiempo, una iniciativa precaria, pero decidida. Aprovechando esta coyuntura, Puerto Rico había logrado finalmente la soberanía legal a través de la Carta Autonómica³⁸ de 1897, plenamente concedida en las cortes españolas y respetando los debidos procesos de ley, gracias al cabildeo de muchas décadas por parte de los líderes políticos puertorriqueños de la época. Así, la isla obtuvo la tan deseada independencia durante el escaso tiempo de un año.

³⁸ Para ver el documento, véase *Carta Autonómica de 1897 de Puerto Rico*, Gaceta Oficial, España, 1897. <http://www.lexjuris.com/lexlex/lexotras/lexcartaautonomica.htm> Consultado 15 junio 2017.

Un sinnúmero de esfuerzos, desarrollados por los intereses isleños hambrientos de capacidades de gobernanza, lograron la organización de los puertorriqueños identificados como “autonomistas”, cuyos intereses eran distintos a los de los españoles, a los de los criollos identificados con los intereses peninsulares y, evidentemente, a los de los propios norteamericanos. Estos puertorriqueños, listos para tomar las riendas del futuro de su país, y hartos de la precariedad con la que se constituyeron las relaciones militares, económicas y sociales en la isla, forjaron el nuevo Partido Autonomista Puertorriqueño, liderado por el gran Don Román Baldorioty de Castro³⁹, y luego sucedido por el ilustre Don Luis Muñoz Rivera⁴⁰. Fernando Picó relata:

El 25 de noviembre de 1897, por decreto de la regente, se le concedía a Puerto Rico el estatuto económico, que, si bien no colmaba plenamente las expectativas de los autonomistas más radicales, le garantizaban a la isla un parlamento insular, un gabinete propio y ayuntamientos municipales electos por el pueblo. El gabinete autonómico interino se instituyó el 9 de febrero de 1898. Estaba constituido por un presidente y los secretarios de Gracia, Justicia y Gobernación; Hacienda; Instrucción Pública; Obras Públicas y Comunicaciones; y Agricultura, Industria y Comercio. Estos asumieron sus cargos el 11 de febrero. El 27 de marzo se llevaron a cabo las elecciones y los autonomistas de Muñoz Rivera coparon la mayoría de los escaños para el parlamento insular. Por el advenimiento de la Guerra Hispanoamericana, el parlamento insular no se reunió hasta el 13 de julio. Las elecciones municipales bajo el estatuto autonómico no llegaron a celebrarse. (215-216)

De igual manera, parte del sector del movimiento autonomista tendría la expectativa de que la precaria economía puertorriqueña tuviese una salvación definitiva, y puso sus ojos en las posibilidades de relación comercial con los Estados Unidos. Dice Picó al respecto:

³⁹ Román Baldorioty de Castro nació en Guaynabo el 28 de febrero de 1822 y murió en Ponce en 1889. Estudió siete años en Europa con la ayuda económica que le consiguió el Padre Rufo Manuel Fernández, su maestro. En Madrid hizo su carrera en Filosofía y en Ciencias Físico-Matemáticas. Regresó a Puerto Rico y se desempeñó en varias cátedras en el Seminario Conciliar y en la escuela de Comercio, Agricultura y Náutica. Fundador del Colegio Ponceño, fue también fundador y presidente del Partido Autonomista Puertorriqueño. El autonomismo de Baldorioty reclamaba la garantía de los derechos individuales, el gobierno propio en manos de los puertorriqueños y la libertad absoluta en materia de comercio, industria, agricultura y enseñanza. Para muchos, Baldorioty fue el hombre más querido del siglo XIX. Vivió en la pobreza y lo sacrificó todo por su tierra natal. Véase “Román Baldorioty de Castro.” *Proyecto Salón Hogar*, www.proyectosalohogar.com/BiografiasPr/baldorioty_de_castro.htm.

⁴⁰ Luis Muñoz Rivera nació en Barranquitas, Puerto Rico, el 17 de julio de 1859. Murió en 1916. En 1882 se dio a conocer como poeta al publicar en el periódico ponceño El Pueblo la poesía ¡Adelante! Se distinguió como piloto de ideas liberales, orador, periodista y poeta. Se le considera discípulo y continuador de la obra de Román Baldorioty de Castro. Logró el triunfo del movimiento autonomista, a través de la fusión del Partido Autonomista de la isla con el Partido Liberal Español. Fue gestor de la Carta Autonómica de 1897, bajo la cual Puerto Rico obtuvo de España amplios poderes autonómicos, que fueron interrumpidos por la invasión estadounidense de 1898. Véase “Luis Muñoz Marín” *Proyecto Salón Hogar*, http://www.proyectosalohogar.com/BiografiasPr/luis_munoz_rivera.htm.

Pero otros entendieron que la esperanza de sacar el azúcar puertorriqueño de su letargo residía en una renegociación tarifaria con el principal mercado, Estados Unidos. No obstante, a los intereses manufactureros y comerciales de España no les interesaba tal renegociación. Por eso, el sector azucarero pensó que el problema solo se resolvería dotando a Puerto Rico de una política que le permitiera gestionar directamente con los Estados Unidos los asuntos tarifarios referentes al azúcar. Para algunos, esta solución equivalía a la autonomía. Pero no faltó quien pensara que la anexión a los Estados Unidos sería la salida óptima. De la misma manera que en una época anterior el azúcar había estado ligada a la política esclavista, en este periodo vino a estar íntimamente relacionada con la política tarifaria y con la discusión pública sobre el papel de los Estados Unidos respecto a Cuba y Puerto Rico. (196)

Es en esta coyuntura de transición en la isla que queda plenamente abierta la posibilidad, ahora más que nunca, para la entrada de la nueva nación imperialista que ocuparía la isla de Puerto Rico, los Estados Unidos de América. El 12 de mayo de 1898 comenzó el ataque hacia la isla, en lo que hoy día se conoce como la Guerra Hispanoamericana. Una vez tomada la defensa principal de la bahía de San Juan, al norte, comenzó el ataque terrestre por el sur de la isla, en el municipio de Guánica. Fueron varios los ataques que se produjeron a través de varios municipios en la isla, incluidos Yauco, Fajardo, Coamo, Guayama y Aibonito. En todos encontraron fuerte resistencia y se encontraron los norteamericanos incapaces de tomar la isla por la vía terrestre, contrarrestados por la milicia española. Sin embargo, todas las acciones militares en Puerto Rico fueron suspendidas el 13 de agosto de 1898, después de que el presidente William McKinley y el embajador francés Jules Cambon, en nombre del gobierno español, firmaron un armisticio con el que España renunciaba a su soberanía sobre los territorios de Cuba, Filipinas y Puerto Rico. Héctor Feliciano amplía sobre este particular:

La ocupación del país fue total y rápida; con ella se inició el predominio estadounidense directo sobre el territorio puertorriqueño y su población. Tal acción y su influencia han sido amplias, porque desde el principio el nuevo régimen dirigió todos sus actos e iniciativas al reajuste del país y de su gente. Ello se hizo no sólo con la gestión militar, política y económica, sino, además, a través de todas las instituciones formativas como son el gobierno, la escuela, la religión, las entidades cívicas y sociales y aún la familia. (1)

España no tuvo más opción que ceder sus territorios a los Estados Unidos durante la Guerra Hispanoamericana. Este nuevo comienzo de ocupación, mientras que continuó siendo uno de naturaleza militarizada, acarreó consigo una nueva era social, que llevó

como bandera ideológica la democracia. Los puertorriqueños depositaron su esperanza en un crecimiento propiamente suyo a partir de esta premisa por la que irónicamente los propios estadounidenses lucharon para lograr su independencia de Gran Bretaña. No obstante, terminaría siendo una gran farsa de política pública internacional, el neocolonialismo del siglo XXI en Puerto Rico, aunque a los estadounidenses les importó poco al momento de firmar el tratado de París.

A pesar de las inestabilidades políticas, militares y comerciales de la época, esta relación comercial entre Puerto Rico y los Estados Unidos quedó cimentada y, desde aquella época, ha tenido consecuencias permanentes:

De acuerdo a los términos acordados de antemano por los dos países beligerantes, España entregó la totalidad de los municipios para el 21 de octubre de 1898. Ese mismo día embarcaron de regreso las últimas tropas españolas. El general Brooke quedó instalado en San Juan como gobernador militar. El 10 de diciembre se firmó en París el tratado que ponía término oficialmente a la guerra entre España y los Estados Unidos. Según su artículo segundo, España cedió a Estados Unidos “la isla de Puerto Rico y las otras islas ahora bajo la soberanía española en las Indias Occidentales”. El tratado salvaguardaba los derechos de los naturales de España residentes en las islas medidas, así como el derecho de libertad religiosa de todos los habitantes. Por un período de diez años prevalecería el libre comercio entre España y sus antiguas posesiones. Asimismo, se autorizaba la entrada, libre de impuestos, de libros, objetos de arte y otro material cultural, siempre y cuando no sirviesen propósitos subversivos. España podría establecer consulados tanto en Puerto Rico como en Filipinas. Pero si el tratado precisaba los derechos que España cedía y mantenía en Puerto Rico, decía poco sobre la naturaleza política que tendría Puerto Rico. (Picó 227)

Todos estos esfuerzos sociales y políticos se encontraron en una calle sin salida, al momento de firmar el Tratado de París, el cual le puso fin a toda esperanza de un rumbo propio para la sociedad puertorriqueña en lo que respecta a su economía, su organización política y, finalmente, su cultura. Este acuerdo entre imperios fue un evento determinante que marcó los procesos de la nueva ocupación en Puerto Rico. Con él, se puso fin a la Guerra Hispanoamericana y, literalmente, se compraron los derechos de propiedad sobre las islas de Cuba, Filipinas y Puerto Rico. A continuación, un revelador fragmento de este⁴¹:

Tratado de París. Su majestad la Reina Regente de España en nombre de su Augusto Hijo D. Alfonso XIII, y los Estados Unidos de América, deseando poner término al estado de guerra que hoy existe entre ambas Naciones, han nombrado con este objeto por sus Plenipotenciarios... Los cuales reunidos en París, después

⁴¹ Véase Fernández Méndez, Eugenio. “Apéndice: Tratado de Paz entre España y los Estados Unidos de América (10 de diciembre de 1898)” *Colecciones Puertorriqueñas: Historia Ilustrada de un pueblo: La evolución puertorriqueña*, 6ta ed., Editorial Cumbre, S.A., 1981. p.383-384

de haberse comunicado sus plenos poderes, que fueron hallados en buena y debida forma, y previa la discusión de las materias pendientes, han convenido en los siguientes artículos:

Artículo 1ero. España reunifica todo derecho de soberanía y propiedad sobre Cuba. En atención a dicha Isla, cuando sea evacuada por España, va a ser ocupada por los Estados Unidos, los Estados Unidos mientras dure su ocupación, tomará sobre sí y cumplirán las obligaciones que por el hecho de ocuparla les impone el derecho internacional, para la protección de vidas y haciendas.

Artículo 2ndo. España cede a los Estados Unidos la Isla de Puerto Rico y las demás que estén ahora bajo su soberanía en las Indias Occidentales, y la isla de Guam en el archipiélago de las Marinas o Ladrones.

Artículo 3ero. España le cede a los Estados Unidos el archipiélago conocido por las Islas Filipinas, que comprende las islas situadas dentro de las líneas siguientes: Los Estados Unidos pagará a España la suma de veinte millones de dólares (\$20,000,000) dentro de los tres meses después del canje de ratificaciones del presente Tratado.

Estos procesos históricos, que ocurrieron dentro de un espacio de tiempo relativamente corto, tuvieron repercusiones duraderas en lo que respecta a la política de gobernanza, su relación militar y su experiencia colonial, con el imperio más poderoso de nuestra era. No es de ignorar, sin embargo, que la vertiginosa economía estadounidense permitió que aflorara de muchas maneras la cultura puertorriqueña y, durante cuatro siglos de ardua subsistencia, tuvo escasos periodos de sosiego bélico para poder desarrollarse. Con el advenimiento de estas nuevas formas de gobierno, el habitante isleño logró participar de un sinnúmero de mejoras en su calidad de vida, incluyendo reformas sociales para una educación formal, el empleo asalariado y acceso a servicios de salud pública. La expectativa de un desarrollo social y, desde cierto punto de vista, un desarrollo filosófico y existencial, había logrado ser mucho más elevada que durante la estancia española. Podemos, en este sentido, entender un genuino progreso civil y humanístico, siempre condicionado a los intereses políticos de una super potencia imperial en pleno crecimiento.

La ironía de la ciudadanía norteamericana

Una vez culminadas las transacciones del tratado de París de 1898, entró en vigor un estado militar de gobernanza en la isla. Tan pronto como para el año 1900, quedó decretada la *Ley Foraker*, que ratifica varios cuerpos de organización política con el propósito de que la isla, con ciertas capacidades limitadas, se autogobernara, concediendo a los puertorriqueños el derecho a una *Cámara de Delegados Electiva*, pero yuxtapuesta a la aprobación y determinación del llamado *Consejo Ejecutivo* de Estados

Unidos. De igual manera, Estados Unidos habría de escoger al gobernador de la isla sin participación alguna del puertorriqueño o de los líderes políticos y sociales de la época.

Abunda Picó:

En ninguna coyuntura de la historia política de Puerto Rico en los últimos 120 años ha estado el país tan inerte ante una decisión legislativa tomada fuera de la isla como lo estuvo en los primeros meses del 1900. Los líderes políticos pudieron haber movilizad la opinión pública del país, pero no se sentían seguros de que esto tuviera un provecho duradero. (228)

Luego de varios años bajo estos estatutos políticos de gobernanza, los líderes intelectuales y políticos del país comenzaron a buscar maneras alternas de confrontar el sistema que se les había impuesto, buscando siempre mayores poderes autonómicos, pero nuevamente tuvo poco efecto:

La ley que el Congreso pasó finalmente para establecer un gobierno civil en Puerto Rico fue resultado de varios entendidos entre las facciones congresionales, pero muy escasamente reflejó las aspiraciones de los sectores dirigentes del país. En cuanto a las masas puertorriqueñas, nadie consideró necesario consultarles. (Picó 229)

En 1917 se estableció una segunda ley que resultó ser, incluso al día de hoy, de una importante trascendencia social. Esta fue la *Ley Jones*, la cual ratificaba, entre otras cosas, la capacidad de un *Senado Electivo* local, y dejaba atrás el tan conflictivo *Consejo Ejecutivo* que se implementó con la Ley Foraker. Sin embargo, la Ley Jones no supuso ningún cambio con respecto al puesto a la gobernación, pues este continuaría siendo electo por el Gobierno de Estados Unidos. En fin, la ley se dispuso para, entre otros asuntos de relevancia, evitar que una multitud de conflictos políticos se desarrollaran durante esta época entre sus poderes legislativos y ejecutivos, los cuales siempre estaban en continuo y fogoso debate. Mientras que los puertorriqueños tenían un panorama mucho más claro sobre sus propias necesidades, obviamente diferente a la perspectiva norteamericana sobre las funciones del país, los estatutos de gobernanza se mantuvieron firmes sobre los poderes que se les otorgarían.

Tal vez de mayor importancia histórica es el hecho de que la Ley Jones establecía que se les otorgaría automáticamente la ciudadanía americana a todos los habitantes naturales de Puerto Rico, mientras no la rechazaran expresamente durante los primeros seis meses. Si bien existieron esfuerzos locales por ganar poderes a través de la

ciudadanía norteamericana, las motivaciones de esta otorgación quedan hasta el día de hoy como algo confuso. Fernando Picó menciona:

Uno de los asuntos más espinosos lo continúa el problema de la ciudadanía. Para 1910, los puertorriqueños seguían siendo ciudadanos de Puerto Rico, pero esta ciudadanía no tenía ningún contenido jurídico internacional. Para viajar al extranjero los puertorriqueños necesitaban el endoso de las autoridades norteamericanas. El limbo jurídico de la ciudadanía forzaba a los puertorriqueños a preguntarse quiénes eran realmente. (237)

Este hecho se convierte en un factor de importancia inequívoca para lo que será el futuro de los múltiples movimientos de la diáspora puertorriqueña hacia los Estados Unidos, los cuales llegaron a convertirse en un puente de ida y vuelta para el intercambio de una larga lista de asuntos sociales: empleo, educación, profesionalización, intercambios ideológicos, influencias humanistas y el comienzo de complejos, pero ricos intercambios culturales. Es importante reconocer, con una mirada crítica, que la otorgación de la ciudadanía norteamericana acarrea la imposición del servicio militar, esto es, que, de ahora en adelante, los puertorriqueños debían participar en todos los conflictos bélicos en los cuales los norteamericanos hubiesen de incurrir, ya que nadie puede luchar en nombre de un país al cual no pertenece legalmente. Aunque el servicio militar significó un elemento de profesionalización para el habitante isleño, no hay duda de que el mismo es una empresa con riesgos inimaginables. Abunda Picó:

Para Puerto Rico, la entrada de Estados Unidos a la guerra supuso la implantación del servicio militar obligatorio. Aunque muchos puertorriqueños fueron reclutados por el ejército, solo una escasa proporción de ellos llegó a entrar en acción en Europa, ya que la guerra terminó en noviembre de 1918, con una victoria en Gran Bretaña y sus aliados. Pero esta primera participación de los puertorriqueños en un conflicto bélico que los Estados Unidos libraban en el exterior sentó la pauta que se siguió en subsiguientes guerras del siglo XX. Varios cientos de puertorriqueños se negaron a ingresar en el ejército, y bien por evasión o por desobediencia a las órdenes de alistamiento, vinieron a ser objetos de arrestos. (239)

El remate a dichos asuntos queda de relieve con las llamadas Leyes de Cabotaje⁴², que imponen restricciones de importe y exporte, para que sean única y exclusivamente a través de embarcaciones norteamericanas. De esta manera, se genera extraoficialmente un monopolio comercial y mercantil, que favorece solamente al gobierno y la marina estadounidenses, y restringe, por el alto costo de sus aranceles, la exportación del producto nacional puertorriqueño al punto de quedar impotente a las posibilidades económicas de crecimiento local.

Es por ello que podemos preguntarnos sobre la autenticidad de estos “beneficios ciudadanos”. ¿Cuál es el costo real para el puertorriqueño? ¿Pagar con sus vidas luchando por un país que no es el suyo, a cambio de la libre participación de un nuevo sistema de vida capitalista? ¿Es acaso esto un intercambio justo?

La contradicción del Estado Libre Asociado de Puerto Rico

Otro evento de importancia trascendental fue la institución del Estado Libre Asociado (E.L.A.) de Puerto Rico, implementado oficialmente el 25 de julio⁴³ del año 1952, bajo la gobernación de Don Luis Muñoz Marín y durante la presidencia del estadounidense Harry S. Truman. El surgimiento del E.L.A. ocurre por los continuos esfuerzos del gobierno local por lograr mayores poderes autonómicos a través de la vía legal y constitucional. Es a partir de la redacción de una constitución insular propia que se define dicho término, según propuesto por las Naciones Unidas en base a las declaraciones sobre la descolonización⁴⁴, lo cual veremos más adelante. El término Estado Libre Asociado, sin embargo, no se traduce, para propósitos constitucionales estadounidenses, de la misma manera que se define para los puertorriqueños. He aquí una importante contradicción que hasta el día de hoy se mantiene vigente.

Lo que los norteamericanos definen como el “*Commonwealth*” es traducible al término similar al de *bienes comunes*; sin embargo, este concepto resulta ser impreciso

⁴²Las leyes de cabotaje son códigos relacionados con la navegación en las costas y el comercio asociado a esta. Las leyes de cabotaje se definieron en Puerto Rico bajo la Ley Foraker de 1900, que propuso un gobierno civil dos años después de la invasión estadounidense a Puerto Rico. La sección 9 de la Ley Foraker dictó que el cabotaje entre Puerto Rico y Estados Unidos sería regulado con las mismas disposiciones de ley aplicables a dos de cualquiera de los distritos costaneros de Estados Unidos. Se exigía comerciar en barcos de matrícula americana y aplicar los fletes establecidos en el mismo país. Véase Cintrón Aguilú, Almícar. “La inclusión de Puerto Rico en las leyes de cabotaje y su impacto económico en la isla.” Enciclopedia de Puerto Rico, Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, 15 de septiembre de 2014, enciclopediapr.org/encyclopedia/leyes-de-cabotaje-y-su-impacto-economico/.

⁴³ Esta fecha coincide con la fecha de la invasión estadounidense, hecho a propósito por parte de la administración de Luis Muñoz Marín para simbólicamente lograr la erradicación de la experiencia colonial de la memoria de la isla.

⁴⁴Naciones Unidas. “Declaración sobre la concesión de la independencia a los países y pueblos coloniales, 947a sesión plenaria” *Las Naciones Unidas y la descolonización*., 14 diciembre 1960, Nueva York, www.un.org/es/decolonization/declaration.shtml.

para los puertorriqueños y solo remite al intercambio de ayudas económicas que se le ha brindado a la isla desde el 1952. Estos se manifiestan a través de impagables préstamos billonarios para el desarrollismo infraestructural, las adictivas ayudas económicas para las clases bajo el nivel de pobreza y los cientos de programas sociales en educación, entre otros, que dotan a la isla con fondos federales. En una estrategia neoliberal, “a cambio” de estas ayudas económicas, Estados Unidos mantiene el control de sus costas y de todo el comercio marítimo y aéreo. De esto devenga un capital muy superior a estas “ayudas” federales, a través de la aplicación de las leyes de cabotaje, entre otros mecanismos.

Ahora, traducir Estado Libre Asociado es aún más complicado. “Free Associated State” implicaría una serie de problemáticas y contradicciones semánticas, para la definición legal de cómo se relacionan entre uno y el otro. Implicaría, para empezar, que Puerto Rico fuese *libre* (Free), pero el gobierno estadounidense nunca se ha mostrado interesado en apalabrar o redactar constitucionalmente esto como parte de una definición legal. Por otro lado, implicaría que somos un *estado* (State), una equivalencia legal similar a los otros cincuenta estados que componen la actual unión norteamericana, y esto supondría una serie de beneficios, compromisos y responsabilidades fiscales hacia la isla que tampoco son del interés estadounidense. Finalmente, el término *asociado* (associated) propone la capacidad decisional de cuándo relacionarse o no con el resto de la unión de estados o, incluso, la capacidad de asociarse con otros países diferentes a los Estados Unidos. Esto es incongruente con la naturaleza de *posesión territorial*, o “U.S. Territory”, término también oficial y que se acerca más a la realidad que define la relación política y militar entre ambas tierras. En ese aspecto, sí están claros todos los partidos involucrados: Puerto Rico es, en efecto, como definición legal, un territorio no incorporado que pertenece a Estados Unidos. Veamos, sobre este particular, lo siguiente:

The U.S. Government by law authorized the local drafting of an insular constitution. It was to replace provisions of Federal law organizing the territorial government. In authorizing the drafting, the Federal Executive branch and the congressional committees of jurisdiction took pains to explain that the constitution would not change Puerto Rico's fundamental political status. The islands would remain an unincorporated territory of the U.S., subject to the broad powers of Congress to govern territories under the U.S. Constitution's Territory Clause. And Puerto Rico's governor and representative to the Federal government, leaders of what is now the territory's 'commonwealth' party, agreed. The constitution took effect after changes insisted upon by the Federal government were made. The constitution named the insular government the “Estado Libre Asociado de Puerto Rico” in Spanish, words that literally translate as the “Associated Free State of Puerto Rico. But the constitutional convention recognized that the U.S. Government was very unlikely to approve a constitution that strongly suggested Puerto Rico was associated with the

U.S. as opposed to a possession of the U.S. Nor would Congress approve at the time Puerto Rico as a state in either the U.S. or the international (a nation) sense of the word. So, it named the insular government the "Commonwealth of Puerto Rico" in English. ("What Did Puerto Ricans")

La contradicción es evidente y comienza, nuevamente, desde la palabra y su significado. El hecho de que el Congreso de Estados Unidos haya permitido que se utilice dicho término en la redacción de la constitución insular de 1952 representó, para los puertorriqueños y la agenda política de Luis Muñoz Marín, un avance histórico. El apalabramiento legal, contradictorio a los intereses autonomistas de la isla, sigue siendo una especie de eufemismo que permite, ante los ojos de la comunidad internacional, la continuación de las formas de opresión colonial. Por esto es sorprendente ver cómo la colectividad puertorriqueña entiende que es el receptor de una gran "generosidad" de recursos otorgados por el gobierno federal cuando, en realidad, la cifra de ingresos y capital que extraen los Estados Unidos de las diferentes economías de la isla prácticamente dobla en cantidad a las que otorgan en beneficios anualmente.⁴⁵ El Estado Libre Asociado, mientras que constituyó en cierto nivel una evolución política, solo dio paso a la entrada de otros sistemas de subyugación imperialista, especialmente dentro del ámbito económico, conocido como neoliberalismo⁴⁶, y desde entonces su evolución ha quedado estancada.

⁴⁵Se estima que la aportación de Puerto Rico a Estados Unidos asciende a \$39,556 millones anuales, contrario a los \$21,339.7 millones que se recibe de la nación estadounidense. Véase Cortés Chico, Ricardo. "¿Cuánto dinero se mueve entre Puerto Rico y Estados Unidos?". *El Nuevo Día*, 26 de marzo de 2018.

⁴⁶ El neoliberalismo es una teoría político-económica que retoma la doctrina del liberalismo clásico y la replantea dentro del esquema capitalista actual bajo principios más radicales. La palabra, como tal, es un neologismo formado por el elemento compositivo "neo-", que proviene del griego νέος (néos) y significa 'nuevo', el sustantivo del latín *liberālis*, y el sufijo relativo a doctrina o sistema "-ismo". El neoliberalismo surge como reacción a la intervención del Estado como garante de una mayor justicia social (es decir, del Estado benefactor), y toma fuerza gracias a las debacles de la economía capitalista del siglo XX, particularmente las registradas a finales de los años 20 y la de la década de 1970. Para el neoliberalismo, el Estado debería cumplir únicamente sus funciones fundamentales como organismo regente en la organización de la sociedad, de modo que se opone a su intervención en el funcionamiento de la economía, para así mantener a raya las regulaciones e impuestos al comercio y las finanzas. Favorece la privatización de empresas y servicios que estaban en manos del sector público, bajo la premisa de que el sector privado es más eficiente. Es partidario de la reducción del gasto social, de propiciar la libre competencia, de las grandes corporaciones, y de debilitar y desintegrar los sindicatos. Véase "Neoliberalismo." *Significados*, <https://www.significados.com/neoliberalismo/>.

Puerto Rico, aunque actualmente se encuentra en un momento histórico conocido como la era postcolonial⁴⁷, continúa teniendo dinámicas tradicionalmente coloniales dentro de las que funciona en completa dependencia al sistema federal de los Estados Unidos. Los habitantes isleños podrían considerar, o no, a estas dependencias como problemáticas, sin embargo, a través de las décadas, siempre que se han celebrado plebiscitos sobre la deseabilidad de cambiar su definición política, los votantes han preferido mantener su *estatus quo*: el Estado Libre Asociado.

HISTORIA DE LOS PLEBISCITOS



GRÁFICA: EL NUEVO DÍA

Cynthia_López Cabán, Historia de los plebiscitos de Puerto Rico 1967 al 2017, El Nuevo Día.

⁴⁷ La teoría postcolonial ensaya una revisión de algunas nociones claves de la tradición del pensamiento social de Occidente, como modernidad, racionalidad, o los mismos conceptos de Europa y Occidente, por cuanto se apoyan en una historia de dominio político y a menudo militar y, en ese sentido, funcionan como un aparato ideológico de legitimación. La sociología nació como una búsqueda de explicación para las transformaciones que estaban teniendo lugar en las sociedades occidentales, en un momento histórico en que estas mantenían un poder imperial. Se estableció, así, un patrón de desarrollo pretendidamente universalista, que interpretaba en términos de evolución la historia de las sociedades e identificaba a Occidente como vanguardia de dicha evolución. Véase Romero Reche, Alejandro. "Ideología y realidad en la crítica postcolonial: tres aportaciones teóricas." X Congreso español de sociología., Pamplona, Universidad Pública de Navarra, www.fes-sociologia.com/gt-2-teoria-sociologica/pages/152/. Consultado 15 junio 2017.



Comisión Estatal de Elecciones, Plebiscito para la descolonización inmediata de Puerto Rico, 2017.

Esto no significa, necesariamente, que los puertorriqueños estén a gusto con su realidad política y su definición legal, sino, más bien, que se conforman con las contradictorias capas de realidades sociopolíticas. Los procesos de elecciones “democráticas” sobre estos temas no logran recoger la complejidad de sus problemáticas sociales.

Actualmente, un asombroso 40% de los habitantes de la isla recibe ayudas económicas por parte del gobierno federal estadounidense, mejor conocidas como “el welfare”⁴⁸; el 46.2% de la población vive bajo el nivel de la pobreza (Cortés, “Se acentúa la pobreza”) y el porcentaje de desempleo actual es un alarmante 28.2% (Departamento del Trabajo y Recursos Humanos, “Empleo y desempleo”). Tal vez, el dato más alarmante de todos es que la isla importa sobre el 85% de todos los productos alimentarios que

⁴⁸Sistema de bienestar social que brinda asistencia y subsidio económico, nutricional, educativo, de vivienda y salud pública para la clase social más pobre, provistos principalmente por el Gobierno Federal de los Estados Unidos.

consume (“A importar menos y a producir más”), lo cual nos obliga a pensar en la posibilidad de una terrible hambruna si lo imprevisto ocurriera, como ya la historia comprobó, en el 1899, que era posible (Picó 198). Todo esto va atado a un problema central: la restricción legal que prohíbe el comercio marítimo con cualquier país que no sea Estados Unidos. Se acentúa el problema, además, al tener que pagar aranceles locales a los Estados Unidos, que controlan las aduanas, ya sea en Puerto Rico o en la propia tierra estadounidense. Veamos la siguiente declaración sobre la rigidez política sobre este asunto:

Trade authority is a goal of the ‘commonwealth’ party for a new “commonwealth status” that the Obama, George W. Bush, and Clinton Administrations have said is impossible for constitutional and other reasons. Under the Constitution, only the Federal government can enter into trade agreements with other countries. And if Puerto Rico somehow were to get trade agreement authority, it would conflict with the “commonwealth status” proposal for a continuation of the lack of any trade barriers between Puerto Rico and the States. The combination of trade authority and totally free trade with the States would put a huge hole in U.S. trade law: Goods from foreign countries that could not otherwise enter the U.S. or not enter without paying customs duties, would be able to enter freely through Puerto Rico. (“What Did Puerto Ricans”)

Tanto estas dependencias como las prohibiciones propician asuntos de grave importancia al reflejarse en la colectividad del país. De la misma manera que un trauma no articulado o desatendido no deja de ser doloroso, las contradicciones entre el espíritu de la fuerza cultural del país y las opresiones imperiales, ya sea a través de la economía neoliberal, la vigilancia policial y militar o los factores de expulsión y atracción del país hacia la emigración, siempre generan problemas de identidad para los puertorriqueños.

2.3 Impacto social de la ocupación norteamericana

“Todo esto, que es muy trágico, pero muy real para las partes envueltas, yace como sedimento psicológico - no examinado ni razonado - en el armario del norteamericano en Puerto Rico.”

René Marqués, El puertorriqueño dócil, 1967

Las repercusiones sociales que se desatan sobre los habitantes puertorriqueños, por motivos de la ocupación estadounidense, tienen ramificaciones profundas en su psiquis cultural. En lo que atañe a esta tesis, hemos visto ya cómo una serie de sucesos históricos violentos fundamentaron en el sentir isleño un sustrato ideológico de beligerancia y rebeldía. Es por ello por lo que la cultura puertorriqueña está colmada de traumas existenciales y memorias negativas que han marcado el inconsciente colectivo

del país. Estas manifestaciones culturales en reacción a las injusticias históricas se repiten una y otra vez y, con el pasar de los siglos, aún siguen vigentes.

A continuación, veremos varios de los eventos y las personas claves que narran el impacto del colonialismo en Puerto Rico. Sus historias ciudadanas escribieron las letras de una sobrevivencia desesperada, en ocasiones desde el propio terruño isleño, y, otras, desde el lugar del emigrante. También, veremos un panorama general sobre las más memorables y dolorosas experiencias que vivieron los puertorriqueños durante el siglo XX, para entender cómo se interconectan estos movimientos políticos, los movimientos migratorios y los mecanismos neoliberales de control, que han creado una serie de interrupciones e inestabilidades con evidentes repercusiones en la tradición y la representación del arte y la cultura de la isla.

El sentimiento insurrecto

Igual que durante la época de la ocupación española, cuando los nativos taínos tuvieron una serie de revueltas consecutivas dentro de un marco de alrededor de medio siglo, hacia finales de la ocupación española y el principio de la nueva ocupación norteamericana se realizaron una serie de levantamientos de resistencia, indicativos del espíritu de resistencia a la política y las culturas imperiales. Las similitudes entre los inicios de sendas ocupaciones y los consecuentes eventos que se producen son asombrosas, por lo violento y sangriento de estos encuentros, por la desigualdad de condiciones tecnológicas de guerra y por la cantidad de combatientes, cifras simplemente desproporcionadas y a favor del imperio invasor. Sin embargo, el espíritu isleño de resistencia, rebeldía y combatividad se ha mantenido latente y constante a través de su historia.

Algunos de los más importantes eventos de confrontación puertorriqueña contra las fuerzas armadas norteamericanas que describiremos a continuación ocurrieron inmediatamente después del final de la ocupación española del siglo XIX y a lo largo de la actual ocupación de la isla, como un continuo histórico, generando un grave sentimiento de impotencia nacional. Sin embargo, es durante el siglo XX que ocurren los movimientos locales de resistencia e insurrección más feroces en la historia de la isla. A consecuencia de la sinergia económica obtenida con la otorgación de la Carta Autonómica de Puerto Rico en 1897 por parte de los españoles, en el escaso tiempo de transición entre la ocupación española y la estadounidense, se concretó, por primera vez, luego de 400 años, un sentimiento de titularidad y esperanza sobre el futuro del propio puertorriqueño.

Una nueva generación de individuos ilustres, educados en una variedad de disciplinas como las leyes, las ciencias naturales y las artes, y en varias partes del mundo,

como Venezuela, Francia, Estados Unidos y España, se convirtieron en la nueva voz de reclamo contra las fuerzas coloniales que oprimieron a la isla. Naturalmente, entre estos individuos, las estrategias de resistencia hacia las injusticias imperiales variaban por grupos e ideologías. Algunos isleños tenían el interés de lograr su sueño de la soberanía por medio de la vía diplomática y política, como Román Baldorioty de Castro y Luis Muñoz Rivera, pero muchos otros no. Una importante cepa de intelectuales puertorriqueños, con ideales mucho más radicales que los de los autonomistas y liberales, articularon posturas diferentes a las de la vía diplomática, y optaron por la confrontación armada. Como ejemplo principal, está la prominente figura de Don Pedro Albizu Campos⁴⁹.

⁴⁹ Nació en Ponce, Puerto Rico, en el 1893. Patriota y político puertorriqueño que fue la figura más relevante en la lucha por la independencia de Puerto Rico durante la primera mitad del siglo XX. Formado en Ingeniería Química y Filosofía y Letras en las universidades norteamericanas de Vermont y Harvard, Albizu Campos comenzó a interesarse por los asuntos políticos durante su estancia en Estados Unidos. Formó parte del Cosmopolitan Club, dirigió movimientos en favor de la independencia de Irlanda y la India y creó y presidió los Caballeros de Colón. Fue voluntario en el ejército en los años de la I Guerra Mundial. En 1921 regresó a Puerto Rico para completar en su universidad la carrera de Derecho. Ese mismo año ingresó en el Partido Unión de Puerto Rico, de carácter independentista, pero lo abandonó al poco tiempo para unirse al recién creado Partido Nacionalista de José Coll y Cuchí, del que Albizu fue nombrado primer vicepresidente en 1925. En 1927 fundó en Cuba la Junta Nacional Pro Independencia de Puerto Rico. En 1930 fue nombrado presidente del Partido Nacionalista. En 1933 dirigió con éxito una huelga contra las empresas que ostentaban el monopolio eléctrico de la isla, la Puerto Rico Railway y la Light and Power Company, y, al año siguiente, hizo lo propio frente a los intereses de las compañías azucareras. En marzo de 1956 sufrió un ataque cerebral que le paralizó el lado derecho y le dejó sin habla. Murió en San Juan en el 1965 donde fue enterrado. Véase "Pedro Albizu Campos." Biografías y Vidas, www.biografiasyvidas.com/biografia/a/albizu.htm.

Precedido por Ramón Emeterio Betances⁵⁰ y Segundo Ruiz Belvis⁵¹, individuos de corte separatista y abolicionistas, Albizu Campos fue el principal gestor del movimiento radical nacionalista, que creía en el uso de la violencia como recurso de liberación. Albizu Campos inicialmente formó parte del Partido Nacionalista Puertorriqueño, que había sido fundado en el año 1924. Primero fungió como su vicepresidente y, luego, en 1930, se

⁵⁰ Nació en Cabo Rojo en el 1827. Fue escritor, médico y político puertorriqueño. Con apenas diez años fue enviado a Francia para que cursara allí el bachillerato y, posteriormente, los estudios superiores de medicina; durante este largo período de residencia en París (1837-1855), el joven Ramón Emeterio Betances fue adquiriendo una conciencia política de marcado sesgo liberal, que le condujo a tomar parte activa en los acontecimientos revolucionarios desatados en la capital gala durante 1848. De regreso a su Puerto Rico natal, tuvo ocasión de demostrar sus conocimientos médicos y sus ideas igualitarias en 1856, cuando una virulenta epidemia de cólera que arrasaba la población de Mayagüez le granjeó un merecido reconocimiento entre la población menos favorecida, a la que Betances atendió sin condiciones. Convertido así en una de las figuras más populares de los movimientos sociales puertorriqueños, se manifestó abiertamente en contra de la esclavitud y llegó a fundar una asociación clandestina cuyos únicos fines se orientaban a conseguir su abolición. A causa de estas actividades, fue desterrado de la isla antillana en 1858, por lo que regresó a Francia dispuesto a contraer matrimonio con su sobrina María del Carmen Heuri. En 1868 tomó parte activa en el movimiento independentista conocido como Grito de Lares, después del cual se convirtió en el primer presidente independiente del gobierno provisional surgido de dicho levantamiento contra la soberanía española. Pero el fracaso de esta acción (que quedó reducida a una mera anécdota en la historia del independentismo hispanoamericano, al no contar con el apoyo de todas las fuerzas liberales) envió de nuevo al exilio a Betances, quien pronto pasó a vincularse con las luchas en favor de la independencia de Cuba. Murió en París en el 1898. Biografías y Vidas. Véase “*Ramón Emeterio Betances*.” Biografías y Vidas, <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/betances.htm>.

⁵¹ Segundo Ruiz Belvis nació en el Municipio de Hormigueros en el 1829. Fue político y abogado puertorriqueño que se destacó como líder abolicionista e independentista. Hizo sus estudios primarios en Aguadilla y se graduó como Bachiller en Filosofía en Caracas (Venezuela). Luego pasó a España para comenzar estudios de Derecho en la Universidad Central de Madrid. Era amigo y compañero de lucha del Dr. Ramón Emeterio Betances. En 1858 comenzó su actividad política como Síndico en el Ayuntamiento de Mayagüez. Sus deberes eran, entre otros, velar por el buen trato hacia los esclavos y el buen manejo de los fondos públicos. Su lucha abolicionista comenzó al manifestar a su padre su inconformidad y repudio a la esclavitud. Al morir este en 1866, libertó varios de los esclavos de su recién heredada hacienda Josefa. La agitación y la persecución política, al parecer, impidieron la liberación del resto de los esclavos, y propiciaron su salida al destierro. Junto a José Julián Acosta y Francisco Mariano Quiñones, presentó a las Cortes su proyecto de abolición de la esclavitud con o sin indemnización. Murió en Valparaíso en 1867, en el transcurso de una misión para obtener el apoyo del gobierno chileno a la independencia de Puerto Rico. Véase “*Segundo Ruiz Belvis*.” *Biografías y Vidas*, www.biografiasyvidas.com/biografia/r/ruiz_segundo.htm.

convirtió en su presidente, debido a diferencias en cuanto a las estrategias políticas con José Coll y Cuchí⁵², su presidente original.

Albizu fue el principal pensador de la ideología separatista y fue el cerebro detrás de un sinnúmero de atentados violentos. Precisamente por su ideología separatista estuvo en la cárcel varias veces, al igual que en el exilio⁵³. Su estrategia bélica encontró siempre una clara contienda por parte del gobierno federal y, años más tarde, por aquellos en contra de sus ideales. Por ejemplo, mientras que en 1948 Luis Muñoz Marín⁵⁴, primer

⁵² Político y escritor puertorriqueño, nacido en Arecibo el 12 de enero de 1877 y fallecido en Santurce el 2 de julio de 1960, fue fundador y líder del Partido Nacionalista de Puerto Rico durante la década de 1920. Estudió Derecho en la Universidad de Barcelona y, tras graduarse, regresó a su país natal para ejercer como abogado. Además de su profesión, se dedicó al periodismo y dio clases de historia en la Universidad de Puerto Rico. Se introdujo en política como representante de la Cámara y presidente de la Comisión de Indemnizaciones a Obreros, cargo del que fue destituido por el gobernador Mont Reilly por mostrar tendencias independentistas. Intelectual de gran oratoria y excelente bagaje cultural, fue el representante de Puerto Rico en el Congreso Interamericano de Abogacía celebrado en México y presidente del Comité Pro Defensa de América establecido en Nueva York. En septiembre de 1922 lideró una escisión del Partido Unionista, que había abandonado la ideología independentista, para fundar en Río Piedras el Partido Nacionalista, del que fue nombrado presidente en la asamblea fundacional, con José S. Alegría como vicepresidente. En 1923 publicó *El Nacionalismo en Puerto Rico*, obra premiada por la Academia Española de la Lengua y que resume su ideario político. Coll y Cuchí defendió la libertad del pueblo soberano por encima de cualquier otro poder, por lo que se mostró contrario a la solución del autonomismo y sí a favor de "(...) constituir a Puerto Rico en una República libre, soberana e independiente", aunque no se decidió a adoptar una estrategia claramente revolucionaria, algo que sí hizo a partir de 1930 su sucesor al frente del partido, Pedro Albizu Campos. Además de la obra citada, fue autor de *La Cuestión Secular del Pueblo Hebreo*, *La Doctrina de América* y *Un Problema de América*. MAH. Véase "Coll y Cuchí, José (1877-1960)." MCN Biografías, Enciclopedia Universal Micronet, www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=coll-y-cuchi-jose.

⁵³ Igual que Ramón Emeterio Betances y otros de su mismo corte ideológico, fueron varias las ocasiones que los radicales líderes separatistas tuvieron que huir de la isla de Puerto Rico al exilio, por amenazas de los imperios ocupantes.

⁵⁴ Nació en San Juan en el 1898, en el seno de una influyente familia vinculada a la política. Su padre, el escritor Luis Muñoz Rivera, había sido una de las principales voces del independentismo puertorriqueño a fines del siglo XIX. Pasó su primera juventud en Estados Unidos, entre 1910 y 1916. Tras la muerte de su padre ese último año, Muñoz Marín permaneció en Estados Unidos para completar su formación académica. Estudió Derecho en la Universidad de Georgetown (Washington, D.C.) y Periodismo en la de Columbia (Nueva York). En 1926 regresó a Puerto Rico para incorporarse a la dirección del diario *La Democracia*, fundado por su padre. En 1932, con treinta y cuatro años, ingresó en las filas del Partido Liberal Puertorriqueño. Fue elegido senador poco después. En el 1938 fundó el Partido Popular Democrático (PPD). En las elecciones de 1940, el PPD consiguió la mayoría parlamentaria y Muñoz Marín fue elegido presidente del Senado, cargo que no abandonaría hasta 1948. A pesar de su defensa del independentismo, sus relaciones con la metrópoli norteamericana fueron en todo momento excelentes. De hecho, Muñoz Marín fue uno de los principales impulsores en Puerto Rico de la aplicación del plan económico de desarrollo del presidente norteamericano Franklin D. Roosevelt. En 1948, Estados Unidos concedió a la isla el derecho a elegir a su propio gobernador y delegó en este todos los poderes ejecutivos para la administración de la isla. Se convirtió en el primer gobernador puertorriqueño elegido democráticamente y sin intervención de la Casa Blanca. Tomó posesión del cargo en enero de 1949 y, firmemente apoyado en sus logros económicos, fue reelegido gobernador en 1952, 1956 y 1960. Las bases de su política económica fueron la diversificación de la producción agraria, el desarrollo industrial y la atracción de inversores extranjeros. Las gestiones de Muñoz Marín ante el gobierno norteamericano lograron que, el 3 de julio de 1952, este gobierno le reconociera a Puerto Rico el estatuto de Estado Libre Asociado. El 25 de julio, Muñoz Marín promulgó la nueva Constitución puertorriqueña. Murió en la capital puertorriqueña a los ochenta y dos años (1980). Véase "Luis Muñoz Marín." Biografías y Vidas, https://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/munoz_marin.htm.

gobernador electo por los puertorriqueños, firmaba la Ley de la Mordaza⁵⁵, Albizu lo denunciaba como traidor de la patria. Esta ley prohibió mostrar públicamente la bandera puertorriqueña o tocar el himno nacional, actos considerados como comportamiento sedicioso para la época. El hecho es que existió siempre un desencuentro ideológico entre los esfuerzos de los independentistas y nacionalistas, liderados por Ramón Emeterio Betances y Segundo Ruiz Belvis y quienes querían expulsar por la vía violenta a los españoles, y los liberales y autonomistas, liderados por Román Baldorioty de Castro y Luis Muñoz Rivera y quienes buscaban por la vía política, diplomática y económica la separación de España. Al final, ambos perseguían un mismo fin: la posibilidad de soberanía y gobernanza de Puerto Rico. Es dentro del contexto de contención entre ideologías análogas que se levantan y organizan las insurrecciones puertorriqueñas. A continuación, veremos varios de los sucesos de mayor peso histórico para la isla.

El Grito de Lares de 1868

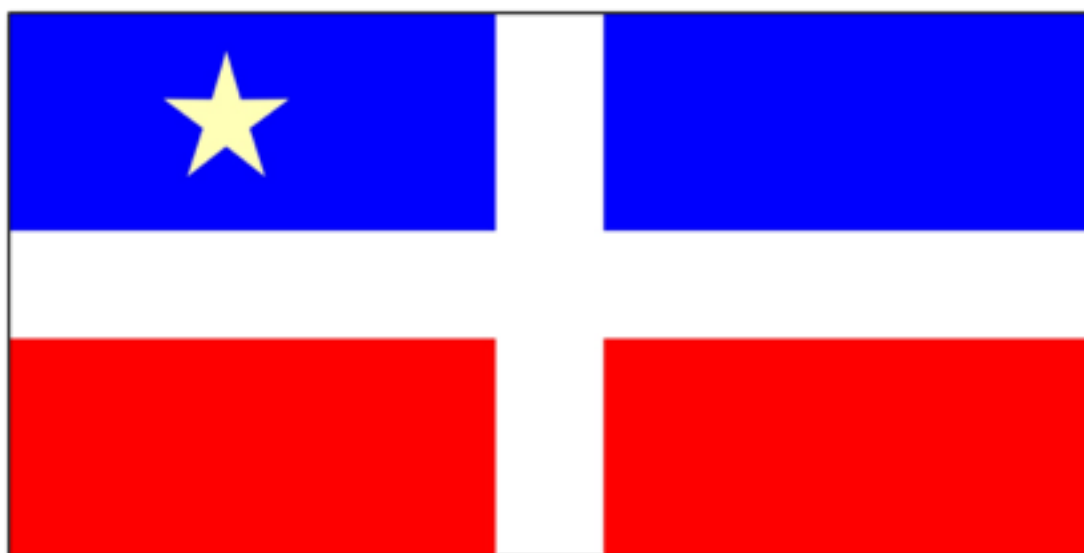
El Grito de Lares fue el primer levantamiento significativo y de gran escala de los puertorriqueños para enfrentar a los españoles, luego de casi cuatro siglos de ocupación militar. Este fue orquestado por los líderes abolicionistas y revolucionarios puertorriqueños Ramón Emeterio Betances y Segundo Ruiz Belvis. Ocurrió en el año 1868, y se diseñó expresamente para que ocurriese de manera simultánea con el Grito de Yara en la isla de Cuba⁵⁶, en donde también luchaban por acabar con el dominio español de sus tierras y por lograr la abolición de la esclavitud negra. Durante la década de 1860, una fuerte crisis económica arrojaba la economía agrícola de ambas islas, debido a las altas tasas arancelarias que imponía la corona española para sufragar otros esfuerzos imperialistas en Hispanoamérica y en Europa.

⁵⁵ La Ley 53 o "Ley de Mordaza" fue creada en 1948 por el gobierno de Puerto Rico dirigido por el Gobernador Don Luis Muñoz Marín como un gesto en contra del independentista Don Pedro Albizu Campos y de los llamados "subversivos". Esta ley surge en momentos en que se forjaba el Estado Libre Asociado bajo un clima de represión y persecución contra el sector independentista. La Ley 53, la verdadera "Ley de Mordaza", declaraba delito grave el "fomentar, abogar, aconsejar y predicar la necesidad, deseabilidad y convivencia de derrocar, paralizar y destruir el Gobierno Insular de Puerto Rico y las subdivisiones políticas de este por medio de la fuerza y de la violencia". También declaraba ilegal el imprimir, publicar, editar, circular, vender, distribuir o públicamente exhibir con la intención de derrocar, paralizar o destruir el Gobierno Insular o cualquiera de sus divisiones políticas. Véase "Ley de Mordaza." Ley de Mordaza, 4 mayo 2010, leydemordaza.blogspot.com.

⁵⁶ El 11 de octubre de 1868, en el poblado de Yara, actual municipio Yara, provincia Granma, ocurrió el primer enfrentamiento armado entre cubanos y españoles, protagonizado por el General en Jefe del Ejército Libertador Carlos Manuel de Céspedes. Véase "Grito de Yara (1868)." *EcuRed*, [www.ecured.cu/Grito_de_Yara_\(1868\)](http://www.ecured.cu/Grito_de_Yara_(1868)).

De ambos esfuerzos revolucionarios, solo uno logró su cometido, el Grito de Yara de Cuba, mas no así el Grito de Lares en Puerto Rico. Debido a que los esfuerzos revolucionarios puertorriqueños se vieron interrumpidos por la inteligencia militar española y, también, con toda probabilidad, por el poco esfuerzo armado puertorriqueño, la contienda quedó seriamente desarticulada. Betances había conseguido un buque con armamentos y un pequeño ejército por parte del gobierno de la República Dominicana, pero, luego de zarpar hacia la isla de Puerto Rico, fue interceptado y neutralizado por los españoles. Al enterarse de este evento, los rebeldes de la revolución nacionalista decidieron adelantar la fecha prevista de los ataques.

En la madrugada del 23 de septiembre de 1868, aproximadamente 500 rebeldes boricuas, con escaso armamento y poco entrenamiento militar, tomaron posesión de los edificios públicos de la plaza central del municipio de Lares, en donde encontraron muy poca resistencia. En esta ocasión se izó la bandera puertorriqueña original, conocida hoy día como la bandera de Lares.



Bandera de Lares, diseño original de la bandera puertorriqueña.

Al día siguiente, continuaron con el ataque en el municipio aledaño de San Sebastián, pero los rebeldes fueron sorprendidos por varias tropas españolas que llegaron a su encuentro sorpresivamente, desde los municipios principales de San Juan, Ponce y Mayagüez. El Grito de Lares sucumbió en escasamente 24 horas, luego de que la isla fuera proclamada independiente del dominio español. En dicha ocasión, de los 500 rebeldes, alrededor de 475 de estos fueron arrestados y aprisionados en el municipio de Arecibo, donde fueron torturados, humillados y finalmente condenados a muerte. Por

suerte, y gracias a la intercesión de Don Eugenio María de Hostos⁵⁷ en las cortes de Madrid, cuyo presidente, Francisco Serrano, también había liderado un esfuerzo revolucionario de independencia ante la monarquía en España, el año siguiente se les concedió a los prisioneros del levantamiento en Lares un armisticio y quedaron liberados.

Las escaramuzas del año 1869

Al siguiente año del Grito de Lares, se desarrollaron una serie de revueltas de menor escala, las llamadas *escaramuzas*, en los municipios de Las Marías, Utuado, Adjuntas, Vieques, Bayamón, Ciales y Toa Baja. Estas, aunque no tuvieron mayores repercusiones históricas, por ser suprimidas con facilidad por la milicia española, sirven de testimonio sobre el continuo sentimiento de insatisfacción nacional, aun luego de los contundentes hechos del Grito de Lares del año anterior.

La masacre de Río Piedras del 1935

Décadas más tarde, ya enteramente establecida la ocupación norteamericana, se fundó la Universidad de Puerto Rico en 1903. Carlos Chardón, el primer puertorriqueño en servir como Canciller de la Universidad de Puerto Rico, había puesto en acción su famoso proyecto llamado comúnmente como el Plan Chardón, íntimamente ligado al proyecto federal de la *Puerto Rico Reconstruction Act* (P.R.R.A.). La P.R.R.A. se estableció en la isla en el 1935 como una iniciativa del gobierno federal como medida alterna al Plan Chardón. El Proyecto estaba organizado bajo la dirección del doctor Gruening (norteamericano, designado por el gobierno federal). La P.R.R.A. promovió la organización de una cooperativa para la compra y administración de centrales azucareras, la instalación de fábricas de cemento, el desarrollo de programas de alumbrado eléctrico en áreas rurales y arrabales, programas de salud, educación y de ayuda directa para la población puertorriqueña de más escasos recursos económicos (Pérez y Almeyda, “Puerto Rico Reconstruction”).

Durante esta época, Albizu Campos denunciaba abiertamente a Carlos Chardón como “marioneta” de los intereses estadounidenses que buscaban americanizar a la Universidad de Puerto Rico. También criticó abiertamente a su Plan Chardón como un instrumento de propaganda norteamericana en la isla. Albizu, quien fue arrestado durante

⁵⁷ Eugenio María de Hostos y Bonilla nació en Río Cañas, barrio de las Marías en Mayagüez, Puerto Rico, el 11 de enero de 1839. Sus padres fueron Eugenio María de Hostos y Rodríguez e Hilaria de Bonilla y Cintrón. La figura y los escritos de Eugenio María de Hostos resultan particularmente interesantes como expresión de la peculiar situación sociohistórica antillana de la segunda mitad del siglo XIX, ya que se abocó, a través de la teoría y de la acción, a laborar por la independencia, la dignificación y la cultura de Puerto Rico y Santo Domingo. El día 11 de agosto de 1903 falleció lejos de su patria, a los 64 años. Sus restos reposan en República Dominicana por deseo expreso del ilustre pensador. Véase Umbral. “Eugenio María de Hostos.” Proyecto Umbral, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, umbral.uprrp.edu/eugenio-maria-de-hostos.

un periodo considerable por actos sediciosos relacionados a la organización política del Partido Nacionalista Puertorriqueño, había perdido contacto y proximidad ideológica con la juventud del país. Al llegar una nueva generación de jóvenes a la UPR, se formó un movimiento estudiantil en contra de Albizu y comenzaron a recaudar firmas durante las asambleas estudiantiles con la intención de declarar al líder separatista como “persona non grata y enemigo número uno de los estudiantes”. El canciller Chardón, temiendo la contención que se formaba, pidió ayuda policial armada al entonces gobernador de la isla, el norteamericano Blanton Winship, quien había mantenido un historial de intolerancia hacia el Partido Nacionalista y específicamente contra su presidente Albizu Campos.

Durante la celebración de la asamblea estudiantil del 24 de octubre de 1935, dos policías armados se acercaron a interrogar a dos jóvenes sospechosos, quienes resultaron muertos luego de una contención entre ambos. Otros dos jóvenes resultaron muertos el próximo día a causa de una bomba y disparos. Como reacción a los hechos ocurridos en la UPR, los jóvenes Elías Beauchamp e Hiram Rosado persiguieron y asesinaron al comandante de la Policía de Puerto Rico, el norteamericano Elisha Francis Riggs, lo cual desembocó en el arresto, convicción y ejecución de ambos jóvenes.

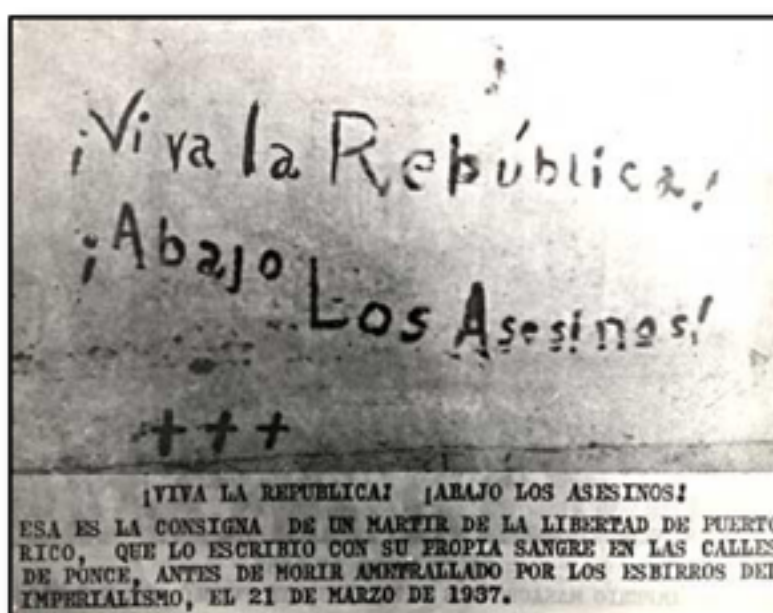


Elías Beauchamp cuando fue arrestado. Fuente: Collazo Cortés, Lydia, y Margarita Maldonado Colón, “Elías Beauchamp e Hiram Rosado”, 2013.

La Masacre de Ponce de 1937

Dentro del marco de una época de tensiones políticas y violencia civil recurrente, el Partido Nacionalista Puertorriqueño organizó una manifestación pacífica el 21 de marzo de 1937, en conmemoración de la abolición de la esclavitud en la isla y en protesta por el

aprisionamiento de Albizu Campos por cargos de conspiración sediciosa. Durante esta manifestación, la policía insular, liderada por el mismo Blanton Winship, llegó a Ponce armada con las tecnologías más avanzadas de la época y abrió fuego indiscriminadamente en contra de los manifestantes y de todas las personas allí presentes. Posicionada a cuatro puntos cardinales y con la intención de que se produjese una matanza general, la acción de la policía insular dejó el saldo de 17 hombres manifestantes, 2 policías, 1 mujer y 1 niña muertos, así como de sobre 230 civiles heridos. Luego de la balacera, se desató una contienda violenta, la cual llevó a la policía insular a perseguir a los presentes a donde estuvieran escondidos, incluso, hasta sus hogares. Hoy este evento se mantiene como el evento más sangriento en la historia reciente de la isla.



Mensaje escrito con la propia sangre de un herido durante la Masacre de Ponce. Fuente: Inter News Service.

Nadie fue acusado ni enjuiciado por los eventos sucedidos. Sin embargo, una investigación de los hechos por parte del Movimiento de Derechos Civiles de los Estados Unidos puso mucha presión sobre el gobernador Winship, quien también recibió públicamente las críticas del Congreso de los Estados Unidos. Ello provocó que el presidente Franklin Delano Roosevelt lo relevara de su cargo como gobernador de Puerto Rico en 1939.

2.3.1.5 La Revuelta Nacionalista de 1950

Dentro del grupo de levantamientos en la historia de Puerto Rico, sin duda alguna, el equivalente a la batalla de Yagüeza taína en el siglo XX fue la Revuelta Nacionalista del

1950. Este fue probablemente el intento mejor organizado de liberación colonial a través de ataques violentos en contra de la presencia militar y política estadounidense. Luego de una larga ausencia por encarcelamiento de Don Pedro Albizu Campos, en 1948 regresó a organizar un metódico y multisectorial ataque, que incluía ataques de fuego abierto contra la policía de los municipios de Peñuelas, Arecibo y Utuado, y el llamado grito de Jayuya, donde se logró tomar el control del cuartel de la policía brevemente. Asimismo, intentaron entrar por la fuerza al Palacio de Santa Catalina en la calle Fortaleza del Viejo San Juan, donde residía el gobernador Luis Muñoz Marín, aunque este esfuerzo frustrado culminó con la muerte de 5 nacionalistas. Finalmente, la revuelta nacionalista también pretendía asesinar al Presidente de los Estados Unidos, Harry S. Truman, en su residencia, la Casa Blair, en Washington, DC. Sin embargo, todos estos esfuerzos por la independencia, la soberanía y la autonomía puertorriqueñas fracasaron. A partir de entonces, se cimentó el pensamiento de que luchar por la independencia de Puerto Rico era el equivalente a ser un terrorista y un suicida en potencia.

Los Macheteros

Por su parte, el movimiento de Los Macheteros o el Ejército Popular Boricua y, previo a esto, el Movimiento Independentista Revolucionario Armado, tres facciones de un grupo de independentistas liderados por Filiberto Ojeda Ríos, llevaron a un nuevo nivel de violencia los actos de insurrección en contra de la ocupación estadounidense. La organización clandestina asumió la autoría de un sinnúmero de incidentes violentos de estilo terrorista, incluyendo el bombardeo simultáneo de varios hoteles en el área metropolitana, en el año 1969, los bombardeos a nueve aeronaves en la Base Muñiz de la Guardia Nacional, cerca del aeropuerto internacional Luis Muñoz Marín, en el año 1981, el robo de un botín de 7 millones de dólares de un camión de la Wells Fargo en West Hartford, Connecticut, en el año 1983, entre otros múltiples atentados tanto en Puerto Rico como en los Estados Unidos. Luego de unas dos décadas de silencio, el FBI logró el acuartelamiento y asesinato de Filiberto Ojeda Ríos, fugitivo hasta el año 2005. Posteriormente, los movimientos de resistencia armada en Puerto Rico quedaron indefinidamente adormecidos.

Varios otros levantamientos ocurrieron durante los procesos de ocupaciones imperiales, los cuales no detallamos en esta tesis, como el levantamiento de San Germán en el siglo XXVIII, la llamada conspiración “del Regimiento de Granada” de San Juan en 1838, la intentona de Yauco de 1897 y el caso del Cerro Maravilla de 1978, entre otros. Esta larga lista de eventos fatales son testimonios inequívocos del sentimiento constante

de la población puertorriqueña que lucha por mantener viva la esperanza de lograr justicia social en la tierra en la que nació.

El síntoma de las diásporas

El medio ambiente contencioso en la isla creó muchas de las condiciones para el deseo de inmigración masiva por parte de los isleños, aunque definitivamente las condiciones de precariedad económica han sido el factor principal. Puerto Rico, que está rodeado de agua por todos sus puntos cardinales y, por tanto, no tiene puentes o carreteras que lo unifiquen territorialmente con otras islas del sistema antillano, siempre ha tenido la necesidad de emigrar en tiempos de crisis económica. En gran medida, el decreto de la ciudadanía americana con la Ley Jones de 1917 se convierte en el puente que hace viable la emigración. Este hecho ha dado paso a una serie de éxodos, las llamadas diásporas puertorriqueñas, que han marcado profundamente la historia del país.

Se generan, así, cinco grandes olas, motivadas por los procesos históricos de crisis, durante los cuales los habitantes de la isla han viajado, temporera o permanentemente, a diferentes partes del mundo, pero, principalmente, hacia los Estados Unidos. Las diásporas son comunes en las culturas desde tiempos milenarios, pero, para la historia y la cultura puertorriqueñas, su recurrencia durante el último siglo ha tenido un fuerte y continuo impacto transformador. Debido a ello, los habitantes de la isla han desarrollado importantes aspectos de su formación social en relación directa a las influencias estadounidenses. La proximidad geográfica es un factor influyente, pero, más aún, el atractivo de su poder económico y la promesa de un sueño cultural colmado de beneficios y libertades, de lo cual se ha nutrido la cultura isleña en general. También, en la dirección opuesta, allá a donde han migrado los puertorriqueños, han llevado consigo, casi como escudo contra lo desconocido y la adversidad del choque cultural, su música, su sazón culinario, sus artes, sus costumbres y valores en general. Este fenómeno ha servido, en innumerables ocasiones, como plataforma para la exaltación de la propia cultura puertorriqueña, ya sea con gestos individuales o colectivos.



Marchers carry flags en New York. Fuente: Erik M. (Pacific Press/Barcroft). "Marchers carry flags", 2017.

El estar lejos del terruño boricua establece, como símbolo del exiliado, la raíz de su identidad, que ha logrado que memorables manifestaciones culturales se hayan concebido en la historia del país a través de un sentimiento de añoranza y de melancolía por lo perdido, por lo que se quedó atrás. De igual manera, es al apostar a la idea de un nuevo futuro y de mejores oportunidades de calidad de vida que se desarrolla una nueva etapa histórica con las relocalizaciones geográficas de los puertorriqueños. El síntoma de las diásporas apunta a un problema subyacente a la superficie social de la isla. Refieren estos síntomas a una necesidad de cambio social recurrente, por la inestabilidad económica y la precariedad política que acompaña a la identidad de sus habitantes. A continuación, establecemos una cronología de los principales movimientos migratorios y de los asuntos claves que repercuten en su importancia cultural, en lo que respecta a la historia de las experiencias sociales, económicas y políticas de los puertorriqueños en el extranjero estadounidense.

Emigración de 1898 - 1901

Es a finales del siglo XIX, entre 1898 y 1901, cuando se registra la primera gran migración de puertorriqueños hacia los Estados Unidos. Los trascendentales eventos del cambio de soberanía española a la norteamericana en 1898, seguidos de los inesperados

estrados naturales dejados por el huracán San Ciriaco⁵⁸, motivaron ese primer histórico éxodo. La mano de obra puertorriqueña, diestra por siglos ya en la labor agrícola, encontró lugar en varios de los estados que fomentaban estos comercios en el continente americano. Por otra parte, la situación de desempleo en la isla, fomentada por la caída de la industria del café y los siempre cambiantes ingresos de una mano de obra demasiado barata en las haciendas del producto agrícola, catapultaron el fenómeno migratorio.

Las corporaciones norteamericanas ausentistas y su interés por el capital comercial, y no en el capital humano, fomentaron que la clase trabajadora campesina, que sobrevivía en condiciones de miseria y en paupérrimas condiciones de salubridad, persiguiera la esperanza de una realidad distinta al norte del Caribe. Es también particularmente notable durante esta ola migratoria que, dado los hechos de contenciones políticas entre los puertorriqueños, los peninsulares y los norteamericanos, muchos de los isleños patriotas, intelectuales con ideologías separatistas o independentistas radicales, se exiliaron en los Estados Unidos. La ciudad de Nueva York fue su destino principal, aunque también se instalaron en otros estados como Florida, Filadelfia y Nueva Orleans, entre otros.

La migración de 1917

Con la implementación de la Ley Foraker, el habitante puertorriqueño adquirió la ciudadanía americana y, a su vez, la capacidad de emigrar de una manera particularmente fácil, desde ese momento en adelante, hacia los Estados Unidos. Con el estallido de la Primera Guerra Mundial, se desarrolló una demanda por la mano de obra para la manufactura de armamento de guerra, máquinas bélicas como buques y demás artefactos. Luego de finalizada la guerra, se desarrolló un nuevo y amplio mercado industrial de trabajo en fábricas y líneas de ensamblaje en el extranjero estadounidense, el cual los mantuvo cautivos en sus tierras. La débil economía agrícola de la isla fue otro factor que contribuyó al fenómeno migratorio, pero la bonanza económica estadounidense duró hasta la Gran Depresión económica de 1929.

Gracias a la ciudadanía norteamericana, esta capacidad migratoria diferencia a los puertorriqueños de cualquiera de las experiencias sociopolíticas de sus contrapartes latinoamericanas. Los puertorriqueños gozan de una singularidad internacional como

⁵⁸En agosto 8 del 1899 Puerto Rico experimentó uno de los huracanes más destructivos de la historia. La lluvia se prolongó por 28 días y los vientos alcanzaron las 100 millas por hora. La pérdida de vidas y los daños a la propiedad fueron inmensos. Cerca de 3,400 personas murieron en inundaciones y cientos quedaron sin techo, comida y trabajo. Lo más devastador del huracán San Ciriaco fue la destrucción de las plantaciones, especialmente en las montañas, donde se encontraban las fincas de café. San Ciriaco agravó la situación social y económica por la que se encontraba Puerto Rico; también afectó seriamente los años venideros. (traducción propia). Véase "Hurricane San Ciriaco." s.f. *Chronology of Puerto Rico in the Spanish-American War*, Library of Congress, www.loc.gov/rr/hispanic/1898/sanciriaco.html.

caribeños hispanoparlantes y, a la vez, ciudadanos estadounidenses, sin la necesidad de pasar por el arduo proceso del visado o del conocido “Green Card”⁵⁹. Debemos, también, señalar el fenómeno de la “emigración de puerta giratoria” (Grupo Editorial EPRL, “Diáspora: ciclos migratorios. diáspora puertorriqueña”), en el que las personas que deciden relocalizarse en base a los “principios de atracción y expulsión”, por empleo, y por las condiciones de calidad de vida en la isla, tienen la capacidad de irse y regresar sin mayores restricciones legales. Veamos lo siguiente sobre este particular:

La mayoría de los inmigrantes de esta segunda ola (décadas de 1920 y 1930) se estableció en la ciudad de Nueva York, principalmente en las áreas de Manhattan y Brooklyn. Formaron unas especies de colonias de puertorriqueños que, al igual que otros emigrantes latinoamericanos y afroamericanos, crearon comunidades completas en las que se promovía la conservación de las costumbres y los valores sociales y culturales. (Grupo Editorial EPRL, “Diáspora: ciclos migratorios. segunda ola migratoria”)

La importancia de reconocer estas “colonias de puertorriqueños” está en darse cuenta de cómo se aglomeraban los isleños emigrantes, para encontrar fuerza en la unión y apoyo entre ellos, creando una especie de burbuja cultural representativa de la identidad cultural, a la que se aferraban a lo largo de los cambios históricos.

La Gran Migración 1945-1965

Luego de la Gran Depresión estadounidense, en Estados Unidos surgió la necesidad de fomentar nuevas estrategias de supervivencia social y económica. Bajo la gobernación del presidente Franklin D. Roosevelt, comenzó el famoso *Nuevo Trato*⁶⁰, que tuvo un trascendental efecto para el cambio social, económico y cultural en Estados Unidos, durante una de sus peores crisis. Esto repercutió en Puerto Rico, ya que las decisiones en las economías estadounidenses siempre han tenido un impacto para la isla, por su dependencia y las dinámicas socioeconómicas.

⁵⁹The US Green Card, also known as the permanent resident card, gives the holder permanent residence in the United States. Green Card holders can legally live and work in the United States. They can also travel in and out of the country more freely. The US Green Card is the first step toward US citizenship as one must generally secure a Green Card before applying for naturalization. Véase “Green Card Application Online!” American Immigration Center, www.us-immigration.com/cart/category/green-card.html.

⁶⁰El New Deal, o Nuevo Trato, fue el conjunto de medidas adoptadas por el gobierno de Franklin D. Roosevelt para hacer frente a los estragos causados por la Gran Depresión. Fueron adoptadas entre 1933, cuando Roosevelt llegó a la Casa Blanca, y 1937. Muchas de ellas fueron aprobadas en sus primeros cien días de gobierno, que fueron de una frenética actividad legislativa. Pueden clasificarse en tres tipos de medidas: de ayuda, de recuperación y de reforma. Véase Collado, Adriana. “Qué fue El Nuevo Trato o New Deal. medidas frente a La Gran Depresión.” About en español, historiausa.about.com/od/GDep/a/Que-Fue-El-Nuevo-Trato-O-New-Deal.htm.

El proyecto *Manos a la Obra* ⁶¹, según propuesto por el primer Gobernador electo de la isla, Don Luis Muñoz Marín, y de concepción similar al Nuevo Trato, fomentó una reestructuración para el adiestramiento de la fuerza laboral puertorriqueña. Durante un periodo de mucha preocupación en el gobierno puertorriqueño, se desarrollaron incentivos que propiciaron la emigración, bajo las presiones de la falta de empleo y un crecimiento poblacional acelerado, según constatan los censos de esa época. Estos incentivos se manifestaron en formas tales como el aumento del tráfico aéreo y el abaratamiento del costo de sus tarifas, al igual que con el establecimiento de oficinas gubernamentales que manejaran directamente asuntos de emigración. Así comenzó una nueva era en la sociedad de la isla con la que se concretó el afamado término la “guagua aérea”.

En lo que concernía a la isla, el gobierno federal proponía la reestructuración de empleos a través de nuevas industrias, además de transformar lo que había sido por muchas décadas una sociedad agraria hacia una manufacturera e industrial. De golpe, miles de puertorriqueños perdieron sus empleos agrícolas y se vieron confrontados con la enorme tarea de reeducarse hacia nuevas y cambiantes formas de subsistencia. La propia economía estadounidense se movilizó hacia estas tecnologías y su participación y protagonismo en la Segunda Guerra Mundial fue un claro ejemplo de cómo encontraron nuevas fuentes de desarrollo económico dentro de la industria bélica.

Sin duda alguna, la repercusión se sintió en Puerto Rico. Muchos de los miles de puertorriqueños que se quedaron desempleados entendieron la emigración como una salida a su desamparo económico. Así se creó una gran oferta de empleos en los Estados Unidos, por lo que miles de puertorriqueños viajaron lejos de su tierra. Las alzas y bajas en los censos del país son fiel prueba de que este puente de intercambio socioeconómico ocurrió en números abundantes para los isleños, tanto para la ida como para el retorno, dados los factores de expulsión de sus contextos, como el desempleo, y los factores de atracción, como el desarrollo de amplias industrias manufactureras en los Estados Unidos. Durante las décadas de 1960 y 1970, la isla se había desarrollado como una fuerza industrial que requería de manos capaces, y encontró respuesta con los

⁶¹ A partir de la Segunda Guerra Mundial, el gobierno de los Estados Unidos apoyó una mayor libertad política para la isla, ya que estimaba que, si existía malestar entre los puertorriqueños, se ponía en peligro la presencia estadounidense en el Caribe. Por esta razón, respaldaron la creación de programas económicos y sociales para Puerto Rico. Estas circunstancias, aunque le abrieron el paso a una reforma agraria, culminaron en el desarrollo de la industria manufacturera como nueva base de nuestra economía. Para lograrlo, se creó un revolucionario plan que estaría financiado, principalmente, por capital privado estadounidense. Este plan, puesto en marcha entre 1945 y 1947, recibió el nombre de “Operación Manos a la Obra”. Véase “Manos a la Obra.” Historia de Puerto Rico época reciente, *Proyecto Salón Hogar*, www.proyectosalohogar.com/Enciclopedia_Ilustrada/HistoriaPR7.htm. Consultado 15 junio 2017.

puertorriqueños en el exterior de la isla. Surgió en ese momento un alza poblacional y de retorno migratorio a Puerto Rico:

El promedio anual de puertorriqueños que emigraba a Estados Unidos anualmente en las décadas del treinta y el cuarenta era de 1,800 pasajeros. Esto aumentó a 4,600 de 1941 a 1945; a 31,000 de 1946-1950; a 45,000 de 1951-1960. De hecho, 1953 fue el año de mayor emigración, ascendiendo a 75,000 puertorriqueños. Entre la década de 1960 y 1970, mermó a 16,500. Mejores oportunidades de trabajo en la Isla y la disminución de oferta de trabajo en Estados Unidos explican la reducción (Grupo Editorial EPRL, “Diáspora: ciclos migratorios. La Gran Migración”)

Las nuevas corrientes migratorias 1975 - 2008

A partir del momento en el que Puerto Rico queda desarrollado bajo este nuevo modelo económico, el de la industria manufacturera, comienzan a desencadenarse una nueva serie de inestabilidades económicas para la isla. La industria de la aguja y el textil, por ejemplo, comenzó a verse desplazada por la introducción de maquinarias y procesos mecánicos que habrían de sustituir los procesos artesanales de producción. Como esta, fueron varias las industrias y economías que necesitaron reinventarse constantemente. En tiempos más recientes, está el ejemplo de las industrias farmacéuticas ligadas a la afamada Ley 936, de la década del 1990. Dicha ley funcionaba como incentivo económico para la inversión de corporaciones norteamericanas en la isla, a través de la exención contributiva de impuestos por propiedad o alquiler de sus tierras. Esta ley, mientras que fomentaba el empleo de la fuerza laboral puertorriqueña, luego de años de otro readiestramiento colectivo, le brindó al ciudadano puertorriqueño un sustento económico asalariado, pero el capital bruto real del producto manufacturado, similar al producto agrícola en el pasado, se exportó predominantemente. Esto significaba que, tanto el producto como el ingreso de su venta, no se quedaba en las reservas económicas del país, sino que se exportaba para la acumulación de riquezas de las corporaciones norteamericanas ausentistas, una historia muy repetitiva para la isla.

Sin embargo, a través de esta nueva generación de puertorriqueños y la seguridad de sus empleos, se ha de establecer una nueva serie de estándares dentro de lo que significa la profesionalización de sus habitantes. Para este momento, la educación local está plenamente desarrollada, por lo que varias generaciones de puertorriqueños han tenido la oportunidad de educarse y recibir adiestramientos, no solo en la isla, sino, también, en el exterior o, como dicen coloquialmente los puertorriqueños, “allá afuera”. Durante estas décadas vemos el fenómeno que se ha de llamar “la fuga de cerebros”, con el que cientos de miles de personas que habían recibido su educación primaria y

secundaria en la isla emigran a los Estados Unidos en busca de mejores oportunidades de empleo, educación, adiestramiento o de profesionalización en general, y se quedan residiendo permanentemente o semipermanentemente.

El resultado más problemático de esta realidad migratoria contemporánea ha de ser el factor de atracción a Estados Unidos, en conjunto con la facilidad de viajar a él, lo cual ha provocado que, efectivamente, la fuerza joven, capaz y deseosa por desarrollarse, contribuya al desarrollo de otro país que no es el suyo. Es así como, desde la década del 1970 hasta el 2015 y en adelante, la emigración y el fenómeno de la puerta giratoria de emigración en Puerto Rico haya sido una constante. Tan significativo es el movimiento migratorio hacia los Estados Unidos por parte de los puertorriqueños que han llegado a ocupar una décima parte de la población total de los hispanos de Estados Unidos:

En general, el número de puertorriqueños en Estados Unidos asciende a aproximadamente 3,987,947, lo que representa el 9% de todos los latinos de esa nación, cuya población se estimó en 41.3 millones en el año 2005. Según el censo del 2000, el 58% de todos los puertorriqueños de la diáspora nacieron en Estados Unidos. Esta cifra indica que varias generaciones de puertorriqueños conviven con los migrantes recién llegados de Puerto Rico. La convivencia de varias generaciones de puertorriqueños nacidas o criadas en Estados Unidos con puertorriqueños nacidos en la Isla permite que se estrechen vínculos y se renueven los referentes culturales isleños, la imagen o memoria colectiva de lo que es la Isla, su forma de vida, su idiosincrasia y personalidad de pueblo. Esta experiencia refuerza la identidad cultural de la diáspora. (Grupo Editorial EPRL, "Diáspora: ciclos migratorios. Corrientes migratorias de finales del siglo XX")

Durante el 2008, surgió la crisis económica del mercado de bienes raíces en los Estados Unidos. Completamente ligada a la caída de este mercado de inflación económica, explota la famosa "burbuja" económica del mercado de inversiones de "Wall Street" en la ciudad de Nueva York. Este hecho reveló las graves deficiencias de regulación, fiscalización y, sobre todo, los problemas éticos sobre las prácticas económicas en el mercado de valores, con la cooperación y conocimiento negligente de parte del gobierno central estadounidense. La burbuja explotó estrepitosamente para el año 2008 y, desde entonces, ha tenido serios efectos de repercusión para sus habitantes y, en consecuencia, para los puertorriqueños. Los isleños han emigrado, desde entonces, a una velocidad alarmante: cerca de 400,000 isleños en escasamente una década, entre el 2005 y el 2015, aproximadamente. Nuevamente, esta emigración presente cae bajo la categoría de *la fuga de cerebros* que se lleva de la isla a gran parte de sus habitantes productivos, profesionales educados y con la capacidad de trabajar por su país, pero que,

por factores de atracción hacia mejores condiciones de vida, “dan el salto” y deciden reubicarse en los Estados Unidos.

El neoliberalismo es neocoloniaje

Entender la motivación general de todos estos cambios sociales apunta, en el fondo, a un solo asunto: el económico. A pesar de que la invasión a Puerto Rico se hizo bajo declaraciones de progreso democrático, esto solo ocurrió durante la transición con España, porque, en realidad, se hizo por la fuerza y por dinero. Desde entonces, la isla funciona con un modelo de gobernanza política retrógrada, tanto por definición como por su sistema económico. Puerto Rico es una colonia. La isla es de gran ventaja económica y geográfica para los Estados Unidos, y sus maneras monopolistas de comercializar sobre ella son la raíz de un grave problema de injusticia humana en todos los campos del ser: político, económico, ambientalista y moral. Menciona Samir Amir en *El capitalismo en la era de la globalización* lo siguiente:

Los peligros de la explotación indiscriminada de esos recursos adquieren ahora naturaleza capitalista, basado en una racionalidad a corto plazo, no puede superar los peligros que conlleva ese comportamiento imprudente e indiscriminado, por lo que acaba reforzando los monopolios de los países ya desarrollados. La publicitada preocupación ambiental de estos países se limita a no permitir que otros sean tan irresponsables como ellos. (18)

Un constante reñir sobre estas problemáticas caracterizan una isla que coexiste y circunda la experiencia colonial, y que, irónicamente, es posible de muchas maneras debido al hecho de que la isla no se define políticamente como una colonia, ni por sí misma, ni por los Estados Unidos. Así, se limita su capacidad de luchar por el derecho a no estar subyugada económicamente por vía del coloniaje neoliberal, declarado ilegal por las Naciones Unidas desde el año 1960. Estos decretos se presentan como dinámicas económicas confusas para los isleños y se convierten en asuntos oscuros e indefinidos sobre el estatus político del país. El hecho de que la definición política de su terruño sea ambigua logra que se esquive, eficientemente, el calificativo político de *colonia*. La transición de la definición sobre el estado colonial de la isla hacia un renombramiento político, el cual se define como *Estado Libre Asociado* en Puerto Rico, y como “Territorio No Incorporado” en los Estados Unidos, ha dado pie a que un nuevo mecanismo de dominio se desarrolle, desplazando así esta denominación abiertamente injusta y anticuada. El yugo colonial e imperialista se ejerce hoy en día no por su fuerza militar o definición política, sino por sus estrategias económicas empresariales:

El pueblo de Puerto Rico continúa sin poder ejercer su legítimo derecho a la genuina autodeterminación. Estados Unidos mantiene el dominio económico, político y social sobre esa hermana nación, que, a pesar de ello, ha preservado su arraigada e ineludible vocación de independencia, aun cuando han transcurrido 118 años de la intervención de los Estados Unidos en Puerto Rico. La resolución reitera que Puerto Rico es una nación latinoamericana y caribeña con propia e inconfundible identidad nacional y reconoce que, en el contexto del recrudecimiento de la crisis económica y fiscal en la Isla, el estatus actual le impide a su pueblo la toma de decisiones soberanas para atender sus necesidades y definir su futuro. ("Puerto Rico tiene derecho a ser independiente")

El neoliberalismo es la nueva forma de dominio imperial sobre la isla: explotan sus recursos naturales, no desde una política gubernamental de extracción de bienes, sino como un gigantesco paraíso fiscal, en el que grandes corporaciones se insertan, operan y extraen sus recursos de mano de obra o consumo ciudadano con el mínimo de responsabilidad fiscal hacia el país donde operan. Por ello, es necesario crear un panorama conceptual sobre este tema para luego entender la motivación de esta realidad neocolonial. Hacemos hincapié, a continuación, sobre una serie de puntos sobre la experiencia neoliberalista en la isla de Puerto Rico:

- El transporte mercantil marítimo y aéreo, en su gran mayoría corporaciones comerciales ausentistas estadounidenses, logran que el capital principal que se genera de estas industrias quede efectivamente exportado de la isla. El gobierno federal estadounidense impone las tasas arancelarias que prefieran, y el capital principal va destinado al país desde donde se origina la empresa. Este mercantilismo ausentista imposibilita el crecimiento comercial de esfuerzos autóctonos locales a escala nacional. La incapacidad de este desarrollo a través de la imposición de aranceles demasiado altos o por entorpecimiento permisológico u otra traba burocrática, son todas estrategias neoliberales ejercidas sobre Puerto Rico.
- La isla, rodeada de aguas caribeñas a vuelta redonda, y de una profunda fosa tectónica a su norte, sería perfecta para el desarrollo de comercio industrial de la pesca. Sin embargo, estas industrias no cuentan con los alicientes, apoyos o incentivos para desarrollarse plenamente como una industria nacional. Las aguas son protegidas y vigiladas por la guardia costanera estadounidense (United States Coast Guard) y no permiten la pesca en aguas profundas.
- Igual de alarmantes son los mecanismos de los sistemas de alimentación de su población, que importa para consumo local el 85% de su sustento ("A importar menos y a producir más"), casi unilateralmente productos norteamericanos. Es de notar que,

debido a las prácticas norteamericanas de alteración genética para la agricultura, aparte de tener un costo elevado para el consumo por el pago arancelario requerido para entrar a la isla, la calidad del producto que se importa a la isla es de pobre valor nutricional e, incluso, perjudicial a la salud.

- Añadido a esta lista, está la sobresaturada industria automotriz. Los promedios circundan alrededor de 3 carros por cada 4 miembros (Primera Hora, “Puerto Rico en los primeros”). El tránsito en las zonas urbanas rebasa sus capacidades, y el impacto vehicular en sus carreteras proveen vías escabrosas por las cuales transitar. La gran cantidad de ciudadanos urbanos, intensificados en las zonas metropolitanas, utilizan primordialmente el método de transporte del automóvil, ya que no existen proyectos efectivos de transporte público masivo. Irónicamente, los que sí existen están subutilizados por no recorrer las rutas de mayor demanda poblacional.
- Los sistemas de salud y educación privada son ofertados más como privilegios mal logrados, en vez de ser un derecho público, y son increíblemente costosos. Los sistemas de servicios de salud y educación pública están repletos de lagunas burocráticas, y son solo accesibles para quienes ingresan una cantidad tan baja que es prácticamente imposible obtener estos servicios, si es que se desea estar empleado.
- La corrupción interna gubernamental, no fiscalizada ni regulada, abunda y son estos quienes al final ejercen sus poderes para manejar los fondos federales con los que funciona la isla.
- Por otro lado, está la problemática de los subsidios federales para asistencia de vivienda, salud, alimentación, educación. Esto fomenta, de maneras directas e indirectas, una dependencia a este tipo de ayudas. Estas dependencias han logrado que una gran parte de la masa hábil y trabajadora obtenga indefinidamente ayudas federales, que sostienen a la población dentro de un círculo retroalimentado de inactividad laboral. Por este motivo, el ciudadano puertorriqueño que recibe estas ayudas, hábil para trabajar, vela cautelosamente por complementar su ingreso económico fuera de los ámbitos oficiales para la paga de impuestos, generando simultáneamente una cultura de empleo informal y subterránea. Este fenómeno logra que estas mismas personas se esfuercen por mantenerse desempleados para continuar con los generosos beneficios que este sistema federal otorga, por ya más de 80 años en la isla. Sobre este tema, menciona la Dra. Linda Colón, autora de Pobreza en Puerto Rico: radiografía del proyecto americano, lo siguiente:

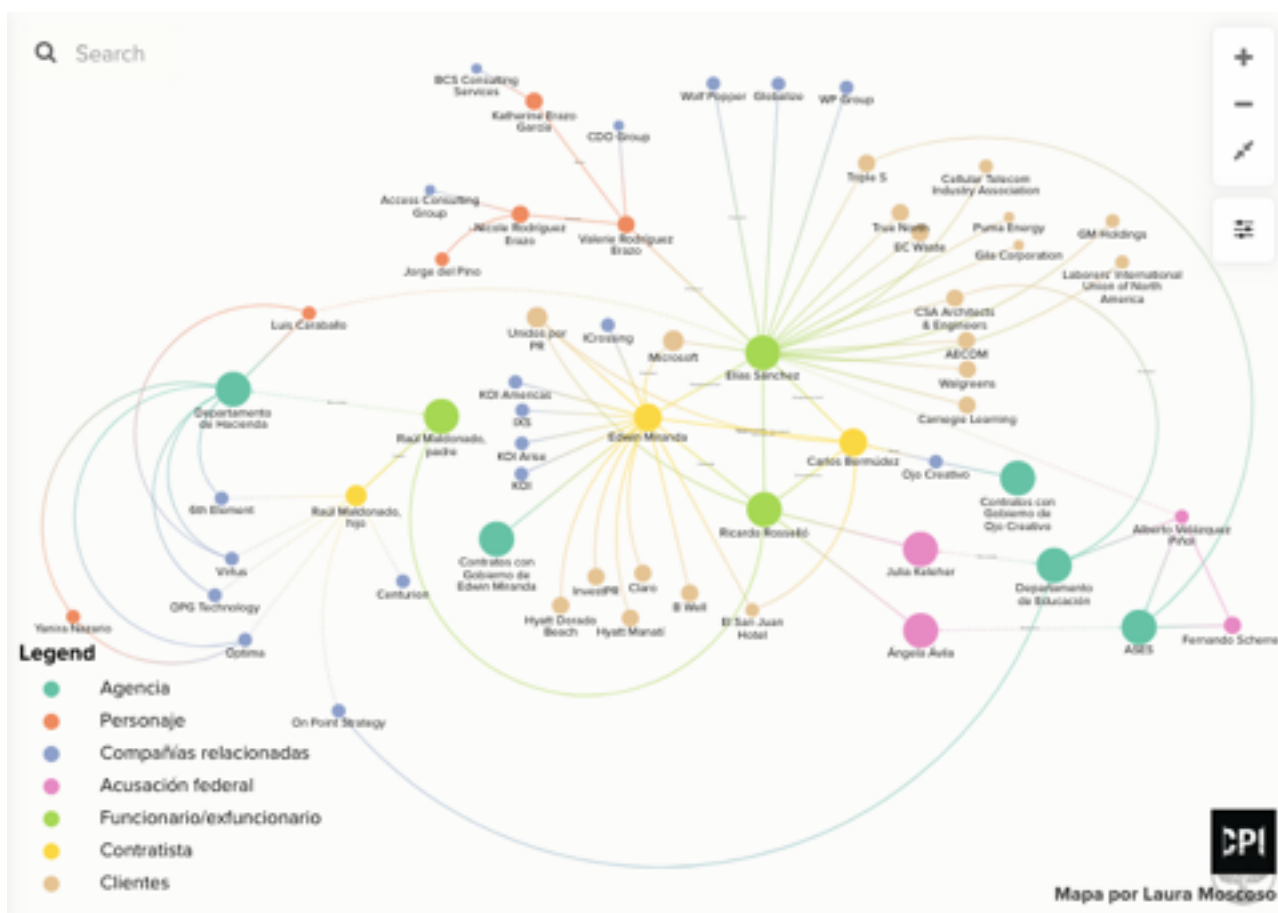
La década de los treinta es, además, de particular importancia porque en ella comienzan a expandirse a Puerto Rico los programas del Welfare State norteamericano. Con ello, el estado colonial comenzó una nueva etapa y asumió funciones que hasta entonces no había tenido. El sector gubernamental como gente de empleo, se duplicó a partir de las reformas de Nuevo Trato del presidente Roosevelt. Diversos autores (Gautier, Pantojas, Dietz) coinciden en señalar que las medidas de emergencia del Nuevo Trato tuvieron el propósito de pacificar la hostilidad que se había levantado contra el gobierno estadounidense y sus corporaciones por más de 30 años de despojo y miserias. (178)

- De la misma manera, es posible que la retención de la ciudadanía americana abone a las estrategias de control neoliberales, que prevén una vía de escape para el habitante isleño a irse a buscar mejor fortuna al terruño estadounidense. Al ser así esta realidad, se puede continuar la explotación de territorios coloniales, bajo pretextos de progreso económico, social y democrático. Los Estados Unidos conquistan y explotan en nombre de la libertad y la democracia, por todas partes del planeta, y así ostentan el título de la primera potencia mundial. Estas paralizantes incapacidades sociales son representadas activamente en la cultura, en una dinámica que oscila entre lo bullente de su espíritu social y lo deprimente de su realidad económica, luchando por definir una identidad propia que siempre le ha sido negada institucionalmente.
- Finalmente, es notable, por ejemplo, que sería imposible para la sociedad puertorriqueña desarrollar una organización militar propia. El potencial de una insurrección organizada y adiestrada, en contra de la milicia estadounidense, sería considerablemente riesgosa. Sin embargo, es el derecho natural para el desarrollo económico de cualquier país tener una defensa propia, ya que es a través de la defensa que se salvaguardan los recursos y bienes del terruño. ¿Qué ocurre cuando es el propio gobierno el que defiende y roba al mismo tiempo? ¿Quién defiende entonces al pueblo de la tiranía de su propio gobierno? Este conglomerado de factores son todas condiciones contribuyentes a la realidad deprimida y subyugada de Puerto Rico. Para concluir, cito a Fernández:
 ¿Qué significa todo esto? Nos hace pensar. Significa ante todo que Puerto Rico no quiere separarse de sus propios héroes. Quiere seguir recordando a Agüeybaná el Segundo, a Guarionex, y a otros jefes indios de la Isla que combatieron a los invasores españoles; a Betances el luchador por la libertad de los esclavos negros y de todos los puertorriqueños; a Muñoz Rivera el defensor de más amplios derechos políticos para Puerto Rico, tanto durante el dominio español como bajo la soberanía

americana; a José de Diego y su pasión por la cultura hispana; a Baldorioty el paladín del autonomismo puertorriqueño; y a otras grandes figuras de su historia. También significa que los puertorriqueños no quieren perder, ni que se les quite, su propio idioma español, ni su propio modo de ser, de pensar, de sentir, y de actuar. Quieren vivir su vida; propia, criolla, puertorriqueña. (21)

Verano del 19

Dentro de una siempre creciente vorágine de escándalos de corrupción y señalamientos sobre las ilegalidades acometidas por los líderes políticos del país, el 11 de julio de 2019 ocurrió un suceso determinante para la historia de la isla. A través del Centro de Periodismo Investigativo, una organización privada sin fines de lucro, se filtró la información de un “chat” entre el entonces gobernador de Puerto Rico, Ricardo Roselló Nevares, y parte de su gabinete y personal de confianza, en el que quedaban retratadas, de múltiples maneras, aseveraciones de naturaleza reprochable: homofobia, misoginia, violencia abierta hacia políticos de su partido y de los demás partidos políticos. Además, el mismo Centro de Periodismo Investigativo reveló, solo unos 4 días después, un esquema de corrupción ligado al mismo “chat”, detallado en la gráfica a continuación, todo dentro de un marco en el que ocurren renunciadas de altos funcionarios del gobierno, entre ellos los secretarios de Estado, de Hacienda y de Educación.



Fuente: Esquema. El saqueo de los fondos públicos detrás del chat. Centro de Periodismo Investigativo, julio 2019.

De forma avasalladora, el país comenzó a manifestarse contundentemente, en sus respectivas municipalidades, pero, sobre todo, en la zona capitalina del Viejo San Juan, donde se encuentra el Capitolio de Puerto Rico y el Palacio de Santa Catalina, residencia oficial del Gobernador. El movimiento de protesta, bajo la consigna de “Ricky Renuncia”, exigió la salida del gobernante. Entre presiones sociales y el continuo escrutinio investigativo de dicho “chat”, se dio la eventual renuncia del gobernador Rosselló, que fue anunciada a través de un vídeo que fue colgado en la página de Facebook de La Fortaleza de Puerto Rico, el 24 de julio a las 11:41 p.m. La renuncia se haría efectiva el 2 de agosto de 2019; ese sería su último día. Sobre este acontecimiento, el Centro de Periodismo Investigativo publicó lo siguiente:

El gobernador de Puerto Rico, Ricardo Antonio Rosselló Nevares, solo alcanzó a gobernar dos años y medio porque la revelación de un chat de Telegram, con sus colaboradores más cercanos, develó la posible comisión de delitos de depravación, malversación de fondos públicos, negligencia en el cumplimiento del deber y aprovechamiento ilícito de trabajos o servicios públicos. Y este miércoles el primer ejecutivo renunció. (Colón Alamenas, et. al. “934 días en La Fortaleza”)

Este fenómeno histórico pone de relieve el cansancio y la frustración acumulada de la conciencia del pueblo puertorriqueño, que independientemente de ideologías partidistas, se unió para hacer un rotundo ejercicio democrático: si el pueblo tiene el poder de elegir a su gobernante, también el pueblo tiene el poder de destituirlo. En una manifestación sin precedentes para la historia colonial de este territorio controlado por intereses extranjeros, esta experiencia desató la cólera de los habitantes puertorriqueños, quienes, más allá de sentir indignación por este evento aislado, protestaban por toda una serie de injusticias centenarias. De esta forma, la contemporaneidad puertorriqueña se encuentra en una coyuntura especial, como nunca antes, pues está encarando su realidad política con mayor lucidez y articulando sus necesidades, a largo plazo, por su derecho a la sustentabilidad, a la experiencia de una vida digna y a poder decidir su futuro político sin la aprobación de otro gobierno y sus leyes constituyentes.



Foto: Once Noticias. “Puerto Rico: continúan protestas exigiendo renuncia del gobernador”, 24 de julio de 2019.

CAPÍTULO 2: MECANISMOS DE CONTROL EN LA CONTEMPORANEIDAD PUERTORRIQUEÑA

1. Introducción

En este capítulo se discuten cuatro tipos de “mecanismos de control”, enraizados en la experiencia existencial puertorriqueña, que veremos ilustrados a través del trabajo de una decena de artistas contemporáneos. Dichos mecanismos ejercen fuerzas de canalización en el comportamiento colectivo de los isleños y resultan en retribuciones ideológicas y culturales que toman las formas de la afirmación de identidad y de resistencias al coloniaje. Los cuatro mecanismos de control social que analizaremos coaccionan entre sí para manifestar una fuerza opresora sostenida, en función del neoliberalismo subyugante sobre la sociedad puertorriqueña. Señalaremos, además, otros mecanismos y teorías aledañas en este segundo capítulo; sin embargo, subrayamos los cuatro escogidos, porque nos sirven de muchas maneras como una sombrilla bajo la que se podrán inferir una variedad de mecanismos de control social.

El coloniaje se manifiesta de muchas maneras injustas, siempre a expensas de los colonizados y de los habitantes que sufren de la explotación diagonal de los intereses del capitalismo. Este es un tema hartamente conocido a nivel mundial y que históricamente es compartido por una diversidad de países y regiones que han vivido dicha experiencia, tales como: Irlanda, Taiwán, India, Filipinas, África, el Caribe e, irónicamente, Estados

Unidos de América. Los matices de los problemas coloniales se extienden a todos los ámbitos sociales y, por motivos de esta confusa realidad multidimensional, dentro de la meta que es vivir democráticamente, han surgido movimientos internacionales para la erradicación del coloniaje como sistema de relación política.

A partir de la *Declaración sobre la concesión de la independencia a los países y pueblos coloniales* del 14 de diciembre de 1960 en las Naciones Unidas, comienzan los procesos de descolonización a nivel mundial. Gracias a una extensa revisión y a los señalamientos sobre las tierras subyugadas por distintas fuerzas imperiales del mundo, se han logrado importantes cambios en las dinámicas geopolíticas y socioeconómicas en sobre 80 países. Las tierras colonizadas han sufrido en carne propia el angustioso estilo de vida que provee la explotación imperial y sus maneras de obtención de capital. En el caso de Puerto Rico, no se puede hablar propiamente de un proceso de descolonización, porque, al evolucionar la definición de su relación de control político-militar hacia la del establecimiento del Estado Libre Asociado en 1952, pasó de ser un estado militarizado a una definición ambigua, dualista y contradictoria, tal y como vimos en el capítulo anterior. Encontramos en el portal electrónico de las Naciones Unidas⁶² la siguiente información:

En una gran reestructuración de la política mundial, más de 80 antiguas colonias que comprenden unas 750 millones de personas han obtenido la independencia desde la creación de las Naciones Unidas. En la actualidad, menos de 2 millones de personas viven bajo el dominio colonial en los 17 territorios no autónomos que quedan. De esta manera, el proceso de descolonización no es completo. Para culminar el proceso se requiere de un diálogo permanente entre las potencias administradoras, el Comité Especial de Descolonización de la Asamblea General y los pueblos de los territorios, de conformidad con las resoluciones pertinentes de las Naciones Unidas sobre la descolonización. En 1990, la Asamblea proclamó el Decenio Internacional para la Eliminación del Colonialismo (1990-2000), que incluía un plan de acción específico. El final del Segundo Decenio (2001-2010) coincidió con el cincuentenario de la Declaración sobre la concesión de la independencia a los países y pueblos coloniales. Al mismo tiempo, la Asamblea General declaró el período 2011-2020 Tercer Decenio Internacional para la Eliminación del Colonialismo. (“Las Naciones Unidas y La Descolonización”)

Mientras que Puerto Rico no figura en esta lista de los 17 territorios no colonizados que quedan, por asuntos de definición política, las realidades coloniales forman parte de la psiquis, la economía y la cultura puertorriqueñas. Entonces, técnicamente hablando, hoy día es anacrónico hablar de “colonialismo” en Puerto Rico, debido a que se define propiamente como parte de la época “postcolonial”, al haber redefinido su estatus

⁶²Véase “Las Naciones Unidas y La Descolonización.” United Nations, www.un.org/es/decolonization/.

nacional como el Estado Libre Asociado. Aun así, los mecanismos de control que se ejercen dentro de la experiencia contemporánea de la isla logran que continúe funcionando como una colonia a través de las estrategias económicas del neoliberalismo.

Desde un punto de vista un tanto pesimista, lo que queda evidenciado es que el proceso de descolonización no ha de ocurrir en el caso de Puerto Rico. Luego de cuatro siglos de coloniaje español, y otro siglo más de coloniaje estadounidense, la isla lo que ha visto, con el pasar de la historia, es la guerra. Ha vivido batallas recurrentes y levantamientos internos durante la ocupación española, así como una aplastante presencia militar estadounidense, que han sofocado todos los intentos de resistencia puertorriqueña.

Como hemos comentado, el terruño boricua es un espacio geográfico altamente codiciado, dada su localización, similar al estrecho de Gaza, al estrecho de Gibraltar, al Canal de Panamá o a otros puntos de intercambio comercial geográfico estratégicamente localizados. Los principales intereses imperiales del mundo no han de soltar la isla, por lo que, a no ser por la vía legal, la diplomática o por medio de un decreto internacional antiimperialista o antineoliberal que defienda y prohíba los intereses imperiales sobre la isla, la historia ha de repetirse una y otra vez. La misma historia nos enseña que, mientras haya un interés económico, por encima del interés humanitario, siempre existirá una justificación legal sobre Puerto Rico y los intereses coloniales que la mantendrán subyugada.

Por otro lado, los factores de proporción geográfica y población reducida aseguran que no pueda haber una forma efectiva de levantamiento, defensa y protección local nacional en contra de los ocupantes o, en todo caso, de la presencia militar de otros países invasores. Puerto Rico no cuenta con la soberanía para desarrollar un ejército nacional, puesto que, por decreto constitucional, se prohíbe. En la Constitución del Estado Libre Asociado de Puerto Rico, en su sección 6 de la Carta de Derechos (Artículo II), se especifica la prohibición de la organización militar o cuasi militar.

Se preguntaba el prócer puertorriqueño Don Ramón Emeterio Betances: “¿Qué les pasa a los puertorriqueños que no se rebelan?” Se debe a que coexisten dos hechos que funcionan como la combinación perfecta para mantener las dinámicas coloniales: la fuerza imperial que está en el centro de todo esto y la codiciada localización geográfica de la isla. Las formas de dominio, en particular, la económica capitalista, continúa siempre evolucionando hacia nuevas formas de presencia hegemónica sobre la isla, al igual que en otras partes del mundo. El capitalismo, al mimetizar de todas las formas posibles las “pseudonecesidades” de una sociedad consumista, basadas en la relación del producto y

su consumidor, siempre ha de encontrar un motivo y una justificación para continuar con sus formas subyugantes. Continúa, entonces, funcionando así la isla de manera colonial, a través de sus varias esferas.

Existen, pues, cuatro mecanismos de control social del sistema capitalista e imperial dentro del cual funciona la insular e infantil economía neoliberal puertorriqueña (mecanismo de control económico), la presencia militar y policiaca, que responde, en primera y última instancia, al sistema de los intereses federales de Estados Unidos de América (mecanismo de control de la vigilancia), las comunicaciones distorsionadas, amarillistas, alarmistas y con intereses económicos comprometidos a intereses privados (mecanismo de control de las comunicaciones) y, tal vez mucho más profundo, pero escurridizo, los sistemas machistas que favorecen a la figura masculina para los roles de poder en las altas esferas sociopolíticas y fomentan el patriarcado instituido por siglos de existencia (mecanismo de control del patriarcado).

Mientras que no hay que asumir posturas derrotistas con respecto al futuro político de un país, ya que sabemos que la historia es inesperada, sí es importante plantearse preguntas básicas para la justa perspectiva de la realidad humana, en este caso sobre el coloniaje puertorriqueño. Por ejemplo, ¿podemos hablar de una época postcolonial mientras los mecanismos neoliberales continúan fomentando una relación de una tronchada autosuficiencia militar, política, mediática o alimentaria? ¿Podemos hablar de una evolución justa y humanitaria hacia la descolonización? ¿Podemos hablar de sistemas de participación ciudadana, dentro de una “democracia” que promueve las decisiones de poder en base a intereses de corporaciones privadas? ¿Podemos hablar de progreso social cuando continúan las codependencias patriarcales que infantilizan el pensar y el quehacer ciudadano sobre su propia supervivencia económica, social y psicológica? ¿No es acaso una dinámica metafóricamente incestuosa y enfermiza dentro de la que el padre o la madre no le permite a la cría madurar y sostenerse por sí misma para que solo chupe de su seno económico y viceversa? ¿No logra esto que la cría se adscriba al poder jurídico y militar de un patriarcado que lo deja siempre al descubierto, vulnerable y miedoso? La relevancia de estas preguntas queda subrayada con la siguiente declaración de Frantz Fanon sobre la naturaleza de la historia colonial y sus dinámicas de poder:

Reclamar el pasado no solo rehabilita o justifica la promesa de una cultura nacional. Dispara un cambio de importancia fundamental en el equilibrio psicoafectivo del colonizado. Tal vez no ha sido suficientemente demostrado que el colonialismo no está contento meramente con imponer su ley en el presente y el

futuro del colonizado. El colonialismo no se satisface con mofarse de su red o vaciar el cerebro del colonizado de cualquier forma o sustancia. Con un tipo de lógica pervertida, gira su atención al pasado de la gente colonizada y la distorsiona, la desfigura y la destruye. Este esfuerzo de reducir la historia previa a la colonización toma hoy una significación dialéctica. (148)

Como menciona Fanon, es por este asunto de significación dialéctica o de la búsqueda de justicia y una verdad en común por lo que se investigan las dinámicas del colonizado y el colonizador. En realidad, el ocupante colonizador, o sea, Estados Unidos en el presente siglo, no ha de llegar a un acuerdo justo en la mayoría de sus mecanismos de control. No es de su interés buscarlo. Su interés continúa siendo uno de explotación económica y estratégica.

Quedan, entonces, de relieve, una serie de conversaciones internas para el colectivo puertorriqueño, monólogos tal vez, sobre las realidades coloniales que vive el país. Estos son: el miedo a los sistemas de control social en la contemporaneidad puertorriqueña, la realidad de la dependencia económica a su ocupante, la distorsión mediática entre sus propias gentes y la duda de su identidad jurídica como país, que desemboca en la experiencia de malestares sociales, psicológicos y culturales. Es aquí cuando despunta el protagonismo del quehacer artístico, su importancia histórica y, sobre todo, su contribución social.

Partiendo de la creencia de que las artes trabajan de manera sostenida, con la especial particularidad de servir muchas veces como premonición histórica o catalizador social y político sobre los asuntos que aquejan a una sociedad, a continuación se analizan estos “mecanismos de control”. Estas teorías selectas circundan varios de los aspectos sobre los que se manifiestan los artistas contemporáneos del presente. El análisis de estos mecanismos de control, los cuales son construcciones institucionales hegemónicas, son importantes para entender las motivaciones de las prácticas culturales contemporáneas y el por qué el individuo/artista continúa conversando y atacando el problema del coloniaje desde su propia perspectiva ideológica. A continuación, presentamos los mecanismos de control en la contemporaneidad puertorriqueña.

2. Mecanismo de control I: la economía

“La doctrina del mercado libre viene en dos variedades. La primera es la doctrina oficial impuesta sobre quienes no se pueden defender. La segunda es lo que podríamos llamar “la verdadera existente doctrina del mercado libre”: la disciplina del mercado es buena para ti, pero no para mí, excepto por una ventaja temporera.”
Noam Chomsky, Profit Over People, 1999

Para el cambio del siglo XIX al XX, durante la transición de los gobiernos ocupantes, el español y el estadounidense, la clase trabajadora puertorriqueña era principalmente agrícola y se dedicaba a la siembra y la cosecha, tanto a escala nacional como internacional, de la caña de azúcar, el café, la piña y el tabaco. Todos estos productos, aparte de tener la capacidad de abastecer las necesidades para los habitantes locales, terminaban siendo exportados para el lucro de las haciendas y centrales azucareras, en su gran mayoría propiedad de inversionistas extranjeros. El principal capital generado por estas industrias quedaba en manos de sus propietarios terratenientes, y no para el beneficio de la localidad donde se cultivaban. Al igual que el producto, el capital generado se exportaba. Desde entonces y hasta la actualidad, no mucho ha cambiado con respecto a este mecanismo de control económico, ni sus mecanismos de desarrollo capitalista coloniales. Lo que sí ha cambiado regularmente con los procesos históricos han sido sus industrias y, con ellas, la reinversión de toda la fuerza laboral puertorriqueña.

Para los comienzos de la década de 1940 llegó el periodo de la industrialización a Puerto Rico, iniciativa por parte del gobierno federal estadounidense que instituyó la Compañía de Fomento Industrial⁶³. Esta agencia desarrolló una variedad de industrias, entre ellas la textil, el turismo y, recientemente, la farmacéutica. Fue a través de incentivos económicos y exenciones contributivas que las compañías extranjeras lograron un dramático desarrollo económico, y la fuerza laboral puertorriqueña fue parte integral de esto, debido a su alta capacidad de adaptación, su mano de obra y su intelecto. Así se reflejan las experiencias de subyugación socioeconómicas de Puerto Rico, que se deben principalmente a los intereses geopolíticos y comerciales de los Estados Unidos y a los intereses de sus grandes corporaciones capitalistas. Esta experiencia de subyugación económica es, tal vez, la más evidente injusticia de todas sobre lo que es la realidad colonial de los ciudadanos puertorriqueños.

Dentro de esta experiencia, una de sus repercusiones particularmente notable es la dura realidad de su propio déficit alimentario. Cónsono con la larga tradición de monopolios comerciales sobre la isla, se normalizó el que un 85% de todo el consumo alimentario del país fuera importado. Esto generó graves repercusiones dietéticas por el hecho de que los alimentos no correspondían a los locales. Ello supuso, por ejemplo, que se comieran alimentos fuera de su temporada y, también, fuera de las particularidades

⁶³ Para más información sobre esta dependencia gubernamental, véase "Company Overview". Department of Economic Development and Commerce. s.f. <http://www.pridco.com/who-we-are/Pages/Company-Overview.aspx>

alimentarias de sus cuerpos y sus localidades. Además, existe una presencia dominante de alimentos alterados, genéticamente modificados, producciones motivadas por la venta del producto alimentario a escala masiva, que ponen en juego la nutrición del consumidor.

2.1 El caso de Monsanto

La compañía multinacional Monsanto⁶⁴ ha habitado las tierras puertorriqueñas en el municipio de Santa Isabel por más de 30 años, haciendo de ellas campos de juego económico a nivel global y multimillonario (Barlett y Steele, “Monsanto’s Harvest of Fear”). Allí tiene un laboratorio de investigación bioquímica, para sus prácticas antiéticas, desde donde genera su producto alimentario en la fértil tierra puertorriqueña. Este monstruo corporativo provoca esterilidad en la siembra de semillas para el monocultivo, con la duración de una sola temporada, por lo que produce frutos que, en cambio, no generan nuevas semillas. Esta nefasta práctica de alteración genética ha sido concebida con el propósito de sistematizar la compra y venta recurrente del agricultor, quien deberá adquirir nuevas semillas cada temporada, unas semillas que vende exclusivamente la compañía Monsanto. Esta descabellada manera de hacer negocios no solo evidencia serios problemas monopolistas, sino, también, bioéticos, para la naturaleza, al tiempo que esclaviza, desplaza y empobrece al agricultor local, una historia demasiado familiar para los agricultores de la isla. La corporación de Monsanto irónicamente comparte la formación de su historia a partir de su relación con Puerto Rico:

El estadounidense John Francis Queeny se inspiró en una mujer boricua para nombrar, en 1901, en Misuri, a la empresa Monsanto, que inició como una farmacéutica. Queeny bautizó la empresa en honor a su esposa Olga, hija de Emmanuel Mendes de Monsanto, quien a su vez financió los primeros pasos de la corporación. Ésta iba a convertirse en fabricante de agente naranja, el defoliante y herbicida que se probó en las granjas de Aguadilla en los años 50, y que se usó a gran escala para pelar la selva bajo la que se escondía el enemigo de Estados Unidos durante la guerra de Vietnam. Hoy, Monsanto es la primera productora de semillas transgénicas del mundo, y usa a Puerto Rico como un inmenso laboratorio para desarrollar maíz, soya, sorgo y algodón transgénico. Como corporación agrícola, ocupa más de los 500 acres que permite la Constitución, cuyo artículo VI pretendía evitar el monopolio y el desplazamiento de los pequeños agricultores locales, como sucedía a principios del siglo pasado, cuando reinaba el imperio de la caña de azúcar, que don Emmanuel Mendes de Monsanto, por otro lado, financiaba en Vieques y, en las Islas Vírgenes, en San Thomas. (Martínez, “El experimento caribeño”)

⁶⁴Monsanto ya domina la cadena alimenticia norteamericana con sus semillas genéticamente modificadas. Ahora va por la producción de leche. Igual de espantosa que las tácticas despiadadas de la corporación en batallas legales contra los pequeños agricultores, es su historia de décadas de contaminación tóxica.

La historia es cruel. El consumo de este tipo de alimento genéticamente alterado desemboca regularmente en problemas crónicos de salud, entre los cuales figuran la obesidad, el cáncer y la diabetes. En principio, agrava la estabilidad física y emocional de quienes consumen estos alimentos, ya que un cuerpo malnutrido y falto de agilidad no puede dar a su país lo mejor de sí. Igualmente, este tipo de monopolio agrava aspectos de la psicología local, ya que la desigualdad que generan estas prácticas comerciales resulta en problemas que empobrecen, de varias maneras, al ciudadano puertorriqueño. Entre el tamaño de su operación, las leyes de cabotaje y la cooperación del gobierno central puertorriqueño con el federal, dejan al agricultor puertorriqueño maniatado. Su incapacidad de hacer negocios libremente con otros países que no sean estrictamente el norteamericano, debido a las restricciones de la Ley Jones anteriormente discutidas, limitan y hasta imposibilitan el libre desarrollo de las industrias locales. La sobrecogedora competencia estadounidense y las altas tasas arancelarias sobre el comercio local favorecen e incentivan ampliamente a las corporaciones ausentistas. Sobre este particular, es preciso añadir:

Las semilleras reciben más de \$20 millones de Agricultura, a pesar de no ser consideradas empresas agrícolas, y tienen el permiso de Justicia para controlar más de los 500 acres que permite la Constitución. A esto se le suma que la compañía Monsanto ha recibido, durante varios años, distinciones oficiales del gobierno, tales como: uno de “Los Mejores Patronos” y la exaltación al “Salón de la Fama de la Agricultura Puertorriqueña”, entre otros. (El Nuevo Día, “Monsanto es una de las empresas”)

Las contradicciones son alarmantes. Esto tiene repercusiones serias en la proyección de un ser humano y su autoestima, sobre cómo pudiera desarrollarse financieramente y establecerse por largas temporadas de vida. Esta incertidumbre deja al puertorriqueño a la expectativa de su propia supervivencia futura. Así, psicológicamente, el comerciante local entiende que este tipo de empresarismo local es una calle sin salida, por lo que se desarrolla un sentimiento de impotencia con respecto a su sustentabilidad. En concreto, los aranceles de exportación de cualquier producto nacional son simplemente demasiado altos para pequeñas y medianas empresas. Estas solo tienen posibilidad de vender localmente a corporaciones estadounidenses, que pocas veces compran el producto local, o para una escasa venta nacional interna, la cual no tiene capacidad de crecimiento más allá de sus fronteras geográficas.

2.2 El problema con las ayudas federales

Como hemos visto, el gobierno puertorriqueño se presta para dar apoyo y facilitar las condiciones de desarrollo para las empresas extranjeras, sin embargo, la dinámica debería ser diametralmente opuesta, o al menos igualitaria para las empresas locales. Cuando los gobiernos se involucran en el crecimiento de sus empresas locales, las mismas crecen, se desarrollan y florecen. El incentivarlas es clave para su éxito. La exención de impuestos a las propiedades inmuebles, la flexibilización de permisos y la burocracia son todos beneficios que no alcanza el ciudadano puertorriqueño. Por el contrario, sí las corporaciones ausentistas estadounidenses. Esas sí gozan de incentivos gubernamentales y reciben generosas exenciones de impuestos sobre la propiedad que deberían ir al tesoro del Estado puertorriqueño. Algunas cifras son alarmantes -hasta degradantes- por su naturaleza injusta y colonizadora. Veamos a continuación la declaración del historiador James L. Dietz, quien, desde hace un siglo ya, explicó los peligros del histórico precedente sobre estos asuntos arancelarios y la imposición de la Ley Foraker del año 1900, luego modificada por la ley Jones en el 1917⁶⁵:

Antes de la aprobación de la Ley Foraker, menos del 16 por ciento de las exportaciones de Puerto Rico y 22 por ciento de sus importaciones habían sido transbordadas en barcos norteamericanos, a pesar de que más del 80 por ciento de su comercio se llevaba a cabo con los EE. UU. Luego de su aprobación, los precios de las mercancías importadas aumentaron, porque la marina mercante norteamericana era más cara que la de otros países. Mientras, por otro lado, los ingresos eran bastante menores en Puerto Rico que en cualquier estado de los EE. UU. Debido a que a P.R. se le negó el derecho a realizar pactos comerciales con otras naciones, no podía entrar en arreglos estabilizadores para los productos de la Isla, prohibición que afectó especialmente el café. Los agricultores y manufactureros de la Isla estaban sujetos a las mismas fuerzas del mercado que los agricultores y las firmas grandes de los EE. UU., y se enfrentaban a la necesidad de competir con los productos de algunas de las firmas más grandes y poderosas en el mercado mundial. Debido a las disposiciones de la Ley Foraker, entonces, los productores puertorriqueños se vieron obligados a enfrentar en el mercado al país capitalista de desarrollo más rápido en el mundo, sin la posibilidad de proteger la producción y las industrias domésticas mediante el uso de las barreras tarifarias y los tratados comerciales disponibles a los países independientes (y que Puerto Rico había tenido a su disposición también, si bien brevemente, bajo la Carta Autonómica). La economía local quedó indefensa ante el

⁶⁵El Congreso de Estados Unidos aprobó el 11 de abril de 1900 la Ley Foraker o Primera Ley Orgánica, la cual reemplazaba al gobierno militar, que había existido en Puerto Rico desde que finalizó la Guerra Hispanoamericana, por uno civil. No obstante, la selección del gobernador y los funcionarios del gabinete seguían bajo el Departamento de la Defensa de Estados Unidos. Esta ley mantenía el estatus de colonia de la isla. La misma estuvo vigente hasta el 1917. Véase Grupo Editorial EPRL. "Ley Foraker o primera ley orgánica." Enciclopedia de Puerto Rico, 11 septiembre 2014, enciclopedia.pr.org/encyclopedia/ley-foraker-o-primer-ley-organtica/.

influjo de productos y capital norteamericanos; esa era, precisamente, la intención de la Ley Foraker. (107)

Pareciera perfectamente vigente esta declaración hecha por Dietz. La posibilidad de cambio para estas abismales inequidades antidemocráticas sería solo posible si tuviera lugar una regulación central por un gobierno autónomo puertorriqueño, que fomentara las industrias locales, no por deferencia ni por correctitud política, sino por la pura necesidad de subsistencia nacional. En momentos en los que necesitan sobrevivir las crisis económicas o graves adversidades naturales, otros países han generado la suficiente presión interna como para que los gobiernos se reconsideren y asuman las riendas de todas sus esferas sociales, políticas y económicas. La necesidad de establecer sistemas de supervisión y regulación comercial, por parte de un gobierno central nacional, que tuviera como prioridad y propósito el robustecimiento de la industria económica local, sería la única manera de garantizar la justicia anticolonial. James L. Dietz amplía sobre esta inequidad cuando declara lo siguiente:

La Ley Foraker estableció así a Puerto Rico como esfera de influencia norteamericana, abierta a la explotación por parte de su vecino más poderoso al negarles a los puertorriqueños el control del proceso de desarrollo político y económico. Sujeto a las mismas fuerzas económicas y monetarias, PR sufrió los movimientos y fluctuaciones de la economía norteamericana, por lo general con mayor severidad. Los mecanismos de control colonial facilitaron los esfuerzos de los Estados Unidos y sus empresas monopólicas por afirmar su poder económico. A la vez, la Isla sirvió como lugar militar estratégico para la protección de esos intereses en América. Puerto Rico pronto habrá de convertirse en un lugar de producción lucrativa por las firmas estadounidenses, con una fuerza trabajadora cautiva lista para trabajar. (109)

Nuevamente, declaraciones proféticas. Ese sueño de justicia autonómica es diferente a la realidad colonial que existe hoy día en Puerto Rico, donde existe una dinámica de sometimiento dominante neoliberal y de codependencia a las ayudas federales norteamericanas. Ahora bien, este no es el único aspecto que necesita de una revisión urgente. El caso es que, como se ha mencionado anteriormente, desde la implementación del sistema de ayudas económicas federales hasta el día de hoy, el 40% de los habitantes del país se sostiene o complementa sus finanzas con estas ayudas (Gómez, “Mitad de la población”) que, a fin de cuentas, fomentan la codependencia financiera, pero también la psicológica, realidad que estimamos que continúa en ascenso tras el paso del devastador huracán María del 2017 (Rodríguez, “Puerto Rico después del huracán”). Es por lo que se ha generado un irrefutable sentimiento general de

dependencia, dejadez y resignación entre los habitantes que se benefician de ayudas federales, entre otros motivos. La historiadora Linda Colón Reyes expone, al respecto de estas dinámicas de codependencia económica federal, que:

Tal como evidencian los datos que siguen, en 1950 las corporaciones estadounidenses eran acreedoras del 24% de los activos reproducibles, y en 1974 lo eran del 60%; los “donativos federales” aumentaron de \$9 millones en 1950 a \$845 millones en 1977, cifra que incluye los pagos obligatorios del gobierno federal (seguro social y desempleo) a Puerto Rico correspondientes al 27% del ingreso del E.L.A. La deuda pública del Estado Libre Asociado aumentó a \$8 millardos (billones) en 1983 y a \$23 en el 2000. Todos estos elementos han estrechado la relación de dependencia entre Puerto Rico y los Estados Unidos, y son la base para que algunos analistas planteen la absorción total de la economía de Puerto Rico a la de los Estados Unidos, implicando con ello la rotación de los trabajadores de un lugar a otro. (197)

Estas cifras son de naturaleza abrumante y no es de sorprenderse que generen un sentimiento de resignación. El síntoma de una población desanimada que no siente la motivación de participar de las economías laborales plantea serios problemas psicológicos en el país. La inspiración para el progreso y la construcción de un futuro económico nacional, basado en la idea de una manufactura de un producto para consumo local y exportación internacional, o de los servicios especializados por el elemento intelectual de su gente, sería motivación suficiente para cualquier sociedad a movilizarse. En cambio, cerca de la mitad de la población de Puerto Rico no se vale de sus propios recursos, sino que depende, o se aprovecha, sea cual sea el caso, de los subsidios de una estructura política paternalista, que mantiene infantilizada su psicología. De esta manera, argumentamos que, en efecto, no es por una característica intrínseca de la personalidad puertorriqueña esta dejadez o vagancia, como se suele estigmatizar al puertorriqueño. Veamos a continuación los versos de un clásico de la música puertorriqueña, “Yo no hago más ná”, interpretada por el Gran Combo de Puerto Rico, la cual da testimonio sobre el comportamiento general ante este estilo de vida:

*Yo me levanto por la mañana,
me doy un baño y me perfumeo,
me como un buen desayuno
y no hago más na', más na'.*

*Después yo leo la prensa,
yo leo hasta las esquelas,
o me pongo a ver novelas
y no hago más na', más na'.*

A la hora de las doce
yo me como un buen almuerzo
de arroz con habichuelas
y carne guisada, y no hago más na'.

Después me voy a la hamaca
a dormir una siestita;
y a veces duermo dos horas
y a veces más, y no hago más na'.

Y me levanto como a las tres,
y me tomo un buen café,
me fumo un cigarrillito y tomo mi guitarra
y me pongo a cantar.

A la la, a la la, a la la lara la lara

Y a la hora de la comida
me prepara mi mujer
un bistec con papas fritas
con ensalada y mil cosas más.
Y me lo mando y no hago más na'.

Luego me voy al balcón,
cual si fuera un gran señor,
a mecarme en el sillón,
Con mi mujer a platicar.

A larara la la.

¡Ay!, cuando se me pega el sueño
enseguidita me voy a acostar,
y duermo hasta por la mañana
y no hago más na', más na'.
(Qué bueno es vivir así, comiendo y sin trabajar)
¡Oigan!, yo nunca he doblado el lomo
y no pierdan su tiempo, no voy a cambiar. ¡Qué va!

(Qué bueno es vivir así, comiendo y sin trabajar)
Señores, si yo estoy declarado en huelga, ¡sí!,
¡mi mujer que me mantenga! ¿Oíste?

(Qué bueno es vivir así, comiendo y sin trabajar)
Qué bueno, qué bueno, qué bueno,
qué bueno es vivir la vida,
¡comiendo, durmiendo y no haciendo na'!

Oiga compay,
¿usted sabe lo que es estar en un sillón mece que te mece?
Esperando que lleguen los cupones del Seguro Social...
¡Así cualquiera!

(Qué bueno es vivir así, comiendo y sin trabajar)
Recibiendo la pensión por loco,
de loco yo no tengo na', ¡listo que soy!

(Qué bueno es vivir así, comiendo y sin trabajar)
Qué bueno...
Traen un plato de mondongo,
arroz, habichuela y carne guisá, para empezar.

(Qué bueno es vivir así, comiendo y sin trabajar)
 ¿Quién trabajará? ¿Quién, yo?
 Búscate a otro, yo ya hice lo que iba a hacer.

No es el calor del Caribe el que fomenta el problema de la dejadez laboral, sino un asunto de estructura política y estrategias de control social. Esta realidad no es una mera casualidad, pues lo que logra este sistema prestamista neoliberal es asperjar el terreno de la producción local y la competencia internacional, dejando amplia y total entrada para los intereses de las corporaciones privadas estadounidenses. Dado a este calculado sistema de beneficios para los grandes inversionistas del norte, la población local no tiene la capacidad como país de competir con las estructuras económicas que operan en su propia tierra. Así, dichas corporaciones tienen una amplia capacidad para el desarrollo privado, incluso utilizando de manera muy ventajosa a la población misma, con intelecto o mano de obra barata, para luego exportar el producto y el capital generado al extranjero. Es, en realidad, un insulto a la capacidad humana de los ciudadanos puertorriqueños, más aún cuando se conoce que son tratados como una masa trabajadora anónima. Una vez más, la localización geográfica resulta fundamental en este asunto. Continúa el historiador James L. Dietz profundizando este punto de sustento al decir que:

Sin duda, los Estados Unidos tenían lo que podrían llamarse intereses “estratégicos” en Puerto Rico, intereses que adquirieron más importancia aún cuando los EE. UU. fracasaron en su intento por comprarle San Tomás a los daneses en 1867. Puerto Rico era importante para la protección del propuesto canal a través de Centroamérica; en una época en que las vías marítimas y el poder naval eran todavía decisivos, la Isla estaba situada idealmente para la defensa de los mares, como lo había estado para los españoles. Pero los intereses estratégicos no se encuentran suspendidos en un vacío. Son estratégicos sólo en relación con algún referente; es decir, con algún objetivo. En el sentido más abstracto y oficial, los EE. UU. siempre han alegado que el referente es la “libertad política”. Sin embargo, en su sentido operacional ha sido la libertad de la empresa y de inversiones; una especie de libertad muy distinta, a pesar de que la policía norteamericana y la escuela dominante de pensamiento económico han confundido continuamente (y quizás no accidentalmente) los dos conceptos. En la raíz, los intereses estratégicos eran la protección de intereses económicos específicos y de un estilo de vida: el capitalismo, el consumismo, y la producción de mercancías (100).

Históricamente, desde muy temprano en el siglo XX, dentro de los planes de inversión capitalista ya se diseñaban estrategias para el manejo de la población puertorriqueña como mera cifra de trabajadores, pensados como “ganado animal” para la

siembra. De hecho, se buscaron soluciones para no tener que manejar la pobreza que dejan las estrangulaciones económicas sobre la capacidad nacional de producción y exportación local. Lo que los estadounidenses llamaron el problema de “sobrepoblación en la isla”, que realmente correspondía al desplazamiento laboral logrado por su invasión, es tratado como un mero problema de relocalización de cuerpos. Propone la historiadora Colón Reyes la siguiente cita como dato de la perspectiva estadounidense:

El gobierno norteamericano continuó estimulando la emigración como solución al problema poblacional y en un memorando del 17 de abril de 1917 dirigido al secretario de guerra, el General McIntyre, el jefe del Buró de Asuntos Insulares, escribió: “Overpopulation in Puerto Rico. Permanent remedy: Emigration to Santo Domingo. Possibility of temporary use of men and agricultural workers and laborers in general for the railroads in the United States....Pending the establishment of a government in Santo Domingo with which it will be possible to make some arrangement to colonise with Puerto Ricans that Republic and protect them afterwards, between 50,000 and 100,000 could be transported to the United States to be used in agricultural jobs for which they are perfectly prepared, or to be employed in the railroads or in similar work that requires manual help”. (Colón 194)

Al hacer una lectura sobre los presentes sistemas de intercambio político entre el pueblo y sus gobiernos, se hace evidente cómo se sobreponen los intereses capitalistas de las corporaciones modernas y sus maneras de ser y existir, por encima del bienestar social de sus habitantes. En un sistema político que se basa en gigantescos préstamos federales y que carece de regulaciones anticorrupción dentro de su propio gobierno, siempre se han de esperar los intereses más deshonestos de acumulación del capital. En Puerto Rico, esto ocurre regularmente sin el consentimiento o la posibilidad de querellarse de las personas a quienes más les afecta. Esta falta de monitoreo y regulación de los gobiernos surge con la intención de fomentar una sociedad como audiencia de consumo. Así, la población puertorriqueña queda acorralada y tiene que subsistir dentro de un rincón de estancamiento prestamista. Los puertorriqueños son considerados como un problema de números y no como ciudadanos individuales con derecho a la plenitud y la autosuficiencia que su propia tierra podría proveerles. El gobierno es responsable de suplirles un medio ambiente justo, legal, saludable y apropiado para la distribución de bienes equitativamente repartidos y accesibles para la mayoría. Lamentablemente, el sistema neoliberal corporativo tiene la capacidad de escabullirse de esta responsabilidad ciudadana. Sustenta este argumento la eminencia en análisis sociopolítico Noam Chomsky, al decir que:

En un mundo de estados-naciones, la esfera pública es primordialmente gubernamental, en varios niveles. La democracia funciona en tanto y en cuanto los individuos pueden participar significativamente en la esfera pública, mientras atienden sus propios asuntos, individual y colectivamente, sin la interferencia ilegítima por las concentraciones de poder. Una democracia que funciona presupone una igualdad relativa en el acceso a los recursos - material, informativa, u otro - una verdad tan vieja como Aristóteles. En teoría, los gobiernos son instituidos para servir a sus “constituyentes domésticos” y están sujetos a su voluntad. Una medida de una democracia que funciona, entonces, es el extento hacia el cual la teoría se aproxima a la realidad, y sus “constituyentes domésticos” genuinamente se aproximan a la población. En el estado de democracias capitalistas, la esfera pública ha sido extendida y enriquecida por una larga y amarga lucha popular. Mientras tanto, el poder privado concentrado ha laborado por restringirlo. Estos conflictos forman una buena parte de la historia moderna. La manera más efectiva de restringir a la democracia es el transferir la toma de decisiones de la esfera pública a instituciones sin responsabilidad pública: reyes y príncipes, castas sacerdotales, juntas militares, partidos de dictaduras, o las corporaciones modernas. (“Profit Over People” 131)

Esta cita nos plantea de manera evidente cómo los sistemas de control económico, desde el punto de vista institucional, amenazan lo que él llama “las esferas públicas”, o sea, los espacios donde el pueblo tiene una participación significativa sobre la toma de decisiones, y no simplemente una participación cosmética dentro de una democracia disfuncional. Cuando un pueblo no es capaz de decidir sobre sus necesidades básicas y sobre la utilización de sus recursos naturales, es cuando se desgarran el concepto de un funcionamiento social, justo y democrático. Puerto Rico prácticamente no tiene escapatoria, debido a las interrupciones sociales que logran los mecanismos de control económicos, como las grandes corporaciones ausentistas y las plutocracias contemporáneas capitalistas. Como articula propiamente Chomsky, tendrán entonces los puertorriqueños que “resolver sus propios asuntos, colectiva e individualmente” (“Profit Over People” 131).

Es dentro de este precario panorama social y económico que viven los artistas, reaccionando y representando visualmente sus puntos de vista. A través de su creatividad, irreverencia y originalidad, vemos cómo proponen “resolver sus propios asuntos, colectiva e individualmente”. Además, podemos entender los mecanismos de supervivencia del puertorriqueño, tanto económicos como psicológicos.

3. Mecanismo de control II: la vigilancia

“El ejercicio de la disciplina supone un dispositivo que coacciona por el juego de la mirada; un aparato en el que las técnicas que permiten ver inducen efectos de poder y donde, de rechazo, los medios de coerción hacen claramente visibles aquellos sobre quienes aplican.”

Este próximo mecanismo de control, la vigilancia, remite inequívocamente a una realidad sobre el panorama psico geográfico en la experiencia del puertorriqueño colonizado, sobre la manera en que se “sienten” o están siendo observados. A pesar de las libertades democráticas declaradas constitucionalmente (libertad de expresión, libertad de credo y religión, la libertad de viajar a los Estados Unidos y a otros lugares del mundo, la libertad del crédito para comprar, adquirir e invertir en los bienes materiales que sobre abundan en la isla, entre otros), Puerto Rico realmente es un lugar intensamente controlado y vigilado por fuerzas armadas. Las instituciones de vigilancia son abundantes: la milicia estadounidense, la policía estatal, la policía municipal, los cuerpos de vigilancia especializada locales y extranjeros como las Fuerzas Unidas de Rápida Acción (FURA), la Oficina Federal de Investigación (FBI) y la Guardia Costanera de los Estados Unidos (U.S. Coast Guard), respectivamente, los sistemas penitenciarios de cárceles estatales y federales, así como toda una red de dispositivos tecnológicos de vigilancia, como cámaras de seguridad, perfiles digitales en las redes sociales y monitoreo remoto vía satélite en los móviles, entre otras instituciones que imponen el orden social.

Tanta presencia armada logra un sentimiento de opresión psicológica, como consecuencia de su naturaleza omnipresente. Desde muy temprano, su potencia aminora la posibilidad de confrontación antiinstitucional y las potenciales aspiraciones rebeldes del puertorriqueño. Este sentimiento de vigilancia recarga la auto estigmatizada mentalidad de pequeñez insular, por ser un país de dimensiones modestas, en comparación con las de Estados Unidos. Esta mentalidad de pequeñez influye mucho en el comportamiento nacional y en la voz colectiva y se ve reflejada, de muchas maneras, sobre cómo los puertorriqueños se entienden, cómo se representan y cómo se critican a sí mismos dentro de su cultura. A pesar de esto, los habitantes de la isla construyen e imaginan la posibilidad de una realidad libre, aun dentro de los sistemas de vigilancia existentes. Esta desproporción territorial y poblacional genera un desbalance existencial, que propicia las condiciones para la permanencia colonial. Es por lo que tratamos el asunto de un mecanismo de control social en la contemporaneidad puertorriqueña, articulado desde el tema de la vigilancia. A continuación, veremos aspectos claves para la identificación histórica de esta dinámica de poder sobre los ciudadanos isleños, cómo han transcurrido los eventos y cómo sus protagonistas han actuado al respecto.

3.1 Las carpetas

Un importante capítulo de la historia puertorriqueña sobre el aspecto de la vigilancia como mecanismo de control social está en el fenómeno del *carpeteo*. Durante varias décadas, desde el 1930 hasta 1980, el FBI de los Estados Unidos, con la sostenida cooperación de la Policía de Puerto Rico, comenzó un minucioso programa de recopilación de datos, en su gran mayoría de naturaleza privada, sobre las personas simpatizantes con la ideología independentista. Similar a la estrategia de espionaje de la *Gestapo*⁶⁶, este trabajo de investigación secreta fue un insuperable mecanismo de represión institucional, que creó un sentimiento de paranoia y observación panóptica⁶⁷ sobre los puertorriqueños.

La reciente publicación del destacado periodista puertorriqueño Nelson A. Denis⁶⁸, titulada *La guerra contra todos los puertorriqueños: revolución y terror en la colonia americana* (2015), delata detalladamente la complejidad de la práctica del carpeteo:

La información en las carpetas incluía archivos escolares, historial de empleo, prácticas religiosas, afiliaciones políticas, membresías a organizaciones, información de bienes, impuestos pagados, récords familiares y matrimoniales, historial de viaje, registro de automóviles, reuniones a las que se asistieron y publicaciones escritas o recibidas. También incluían información personal: amistades, socios empresariales, parejas sexuales, deudores y acreedores, cartas personales (interceptadas por el servicio postal), grabaciones de llamadas telefónicas, fotos, listas de invitados de bodas, boletos de lavandería y artículos misceláneos” (“Secret FBI Files”).

⁶⁶La Gestapo era la policía secreta del estado nazi. El término "Gestapo" es un acrónimo que se deriva de [Ge]hime [Sta]ts [Po]lizei, la policía secreta del Estado. Junto con el Sicherheitsdienst (SD), Kriminalpolizei (Kripo), y Ordnungspolizei (Orpo), la Gestapo fue una parte importante de la extensa organización policiaca Nazi. Se encargó de dirigir el contraespionaje y las acciones criminales en contra del Estado y del partido Nazi. Véase "Gestapo", Holocaust Encyclopedia, United States Holocaust Memorial Museum. s.f. <https://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10008218>

⁶⁷Término que deriva del griego y que es fruto de la suma de tres componentes de dicha lengua: "pan", que puede traducirse como "todo", el sustantivo "opsis", que es equivalente a "vista", y el sufijo "-tikos", que se emplea para indicar "relativo a". Un panóptico es una construcción cuyo diseño hace que se pueda observar la totalidad de su superficie interior desde un único punto. Este tipo de estructuras, por lo tanto, facilita el control de quienes se hallan dentro del edificio. La creación de este diseño se le atribuye a Jeremy Bentham, un filósofo británico que imaginó una cárcel en la que todos los reclusos estén bajo el campo de visión del vigilador, sin que los presos sepan si la observación se desarrolla en todo momento. Véase "Panóptico", Definición de. s.f. <https://definicion.de/panoptico/>

⁶⁸Nelson Antonio Denis is a writer, film director, and former New York State Assemblyman. His award-winning films premiered at the Tribeca Film Festival and screened throughout the U.S. and Puerto Rico. His editorials for the New York Daily News and El Diario (over 300 of them) won awards from the National Association of Hispanic Journalists. He is the writer of eight feature-length screenplays, writer/director of the feature film *Vote For Me!*, and author of the book *War Against All Puerto Ricans*. Véase "Nelson Antonio Denis". s.f. <https://nelsondenis.wordpress.com/home/>

Estas carpetas fungían como un mecanismo de extorsión que se utilizó como estrategia para controlar a quienes estaban sujetos a estas investigaciones, creando un ineludible sentimiento de observación y mirada jerárquica. Gracias a estas fuerzas de vigilancia, pudieron encarcelar, desacreditar y destruir las vidas de miles de puertorriqueños que ejercían su derecho inalienable de creencia política e ideológica. Tal vez, uno de los casos más memorables de este tipo de mecanismo de control fue hacia el propio gobernador puertorriqueño, Luis Muñoz Marín, a quien se le creó una carpeta.

De acuerdo con este documento, el primer gobernador electo era adicto a los narcóticos. Ya que esta información no se difundió públicamente por el FBI, el gobierno estadounidense retuvo dicha información para poder extorsionarlo en privado. Así, el FBI consiguió tener un gran nivel de control sobre él cuando este se convirtió en el gobernador de Puerto Rico en 1948, pues podían dar a conocer su adicción a los narcóticos en cualquier momento. De esta manera, se mantuvo al “gobernador” de la isla bajo estricta manipulación, convirtiéndolo en una marioneta de los intereses estadounidenses. Este es uno de, literalmente, miles de ejemplos de cómo el programa de las carpetas se usó para controlar el ambiente político y la sociedad de Puerto Rico, mediante el miedo, la intimidación y el chantaje.

FEDERAL BUREAU OF INVESTIGATION

Form No. 1

THIS CASE ORIGINATED AT **San Juan, Puerto Rico**FILE NO. **100-302**

REPORT MADE AT SAN JUAN, Puerto Rico	DATE WHEN MADE 4/1/43	PERIOD FOR WHICH MADE 1/15, 20, 29/9, 12; 3/23, 29/43	REPORT MADE BY NIXON BUTT, JR. rf
TITLE JOSE LUIS MUÑOZ MARIN, ET AL ALL INFORMATION CONTAINED HEREIN IS UNCLASSIFIED DATE 3-9-00 BY [signature]			CHARACTER OF CASE INTERNAL SECURITY - C CUSTODIAL DETENTION
SYNOPSIS OF FACTS: JOSE LUIS MUÑOZ MARIN, president of Puerto Rican Senate, alleged to have used Communist Party principles and leaders to gain political power during elections of 1940; since then, for practical reasons, has not aligned himself with Communists. Described by reliable informants to be intellectual with bad case of "Puerto Rican inferiority complex," which results in anti-American tendencies. He is not considered dangerous to point of acts against United States. Is known to be personally completely irresponsible; reported by reliable informants to be heavy drinker and narcotics addict. P REFERENCE: 100-5745. Report of Special Agent JACK O. PARKER, San Juan, Puerto Rico, dated 8-16-41. DETAILS: During the course of another internal security investigation the following information was volunteered by informant T-1, who is regarded by a large number [redacted] his reliability being considered excellent insofar as his past record with the San Juan Field Division is concerned. It is not known how much of the following information [redacted] It is known that T-1's sources of information are many and according to T-1's own statement he was in [redacted] at which time he talked with [redacted] T-1 stated [redacted]			
APPROVED AND FORWARDED: <i>[signature]</i>		DO NOT WRITE IN THESE SPACES	
COPIES DESTROYED 3/27/65 5 Bureau 2 San Juan 8/2/43 (act)		RECORDED INDEXED EX-25	

Carpeta de Don Luis Muñoz Marín. Fuente: Latino Rebels

3.2 Las bases militares

Las bases militares, estructuras arquitectónicas que funcionan aún hoy día como espacios para la organización, el adiestramiento y el manejo de estrategias de guerra, fueron otro mecanismo de vigilancia. Para una isla que mide 35 millas de norte a sur y

100 millas de este a oeste, aproximadamente, indiscutiblemente existe una abrumante presencia militar. Solo basta considerar cuantitativamente las varias instituciones de vigilancia en la isla para entender su impacto en la psico geografía. Diversos autores señalan que, en el siglo XX, Puerto Rico llegó a tener hasta 25 bases militares activas. Aunque varias de estas bases se declararon “inactivas” a comienzos del siglo XXI, las más grandes continúan presentes y operantes, aun viviendo en periodos de paz militar. Hoy ha quedado registrado que más de un cuarto de millón de puertorriqueños ha participado de las guerras en las que Estados Unidos se ha involucrado (Collins, “Puerto Ricans Represented”).

Entre las bases de varios de los municipios de Puerto Rico, que sí se mantienen activas hasta los comienzos del siglo XXI, figuran el Campamento Santiago en Salinas, el Fuerte Allen en Juana Díaz, el Fuerte Buchanan en Guaynabo, la Guardia Nacional de San Juan en Isla Verde, la Guardia Nacional de Caguas, la Base Ramey de Fuerzas Aéreas en Aguadilla, la Estación Naval Roosevelt Roads en Ceiba, La Facilidad Atlántica de Entrenamiento para Armas de Vuelo (A.F.W.T.F., por sus siglas en inglés) en Vieques, la Guardia Costanera de La Puntilla en el Viejo San Juan y la Base Muñiz de la Guardia Nacional Aérea en San Juan. Además, toda la costa puertorriqueña está bajo la jurisdicción de la Fuerza Naval de Estados Unidos (U.S. Navy) y su Guardia Costanera (U.S. Coast Guard).

No es de sorprenderse que esta abrumante presencia militar, tanto la visible como la invisible al ojo público, sea un factor que produzca un fuerte sentimiento de observación sobre los puertorriqueños, ya sea de manera consciente o inconsciente. A causa de esto, el isleño desarrolla una actitud de resistencia antiinstitucional de la que se desprende una noción jerárquica y binaria entre “ellos y nosotros”. Esta presencia ataca también a un asunto de autoestima colectiva: el problema de no tener una milicia nacional, sino una foránea, que no se puede defender contra la tiranía de su propio gobierno, como promulgado, irónicamente, en la Constitución de Estados Unidos en su Segunda Enmienda. Para un país que durante más de cinco siglos ha luchado por mantener una identidad propia en contra de sendas ocupaciones extranjeras, es un verdadero logro que, a inicios del presente siglo, se sostengan aún sus discursos de diferenciación cultural, reflejados en asuntos tales como su idioma, sus íconos nacionales y sus tradiciones artísticas.

3.2.1 El caso de Vieques

Un evento de particular resonancia para la historia contemporánea del pueblo puertorriqueño, que ilustra una de las graves problemáticas en relación con el control por

medio de la vigilancia, ocurrió durante el cambio de siglo XX al XXI. Este es el caso de la A.F.W.T.F. en el municipio de Vieques. La isla nena, como se le llama coloquialmente, es uno de los 78 municipios de Puerto Rico. Desde el 1941 hasta el 2003, se instaló la base militar de la Marina de Estados Unidos allí, y para el 1950 ya había comprado y ocupado dos terceras partes de su totalidad geográfica, para propósitos de maniobra bélica, como el lanzamiento de bombas explosivas desde naves aéreas sobre su tierra y sus aguas, instalación de bombas minadas dentro de las playas y otros tipos de entrenamiento militar. Aun así, dentro de esta situación de desplazamiento urbano y territorial, los viequeses desarrollaron un sistema de vida habitual con sus escuelas, su gobierno municipal, sus playas paradisíacas y una variedad de microeconomías locales centradas en el turismo, por ejemplo, con las que sustentan las necesidades de vida de alrededor de 9,300 habitantes (“Elecciones en Puerto Rico”).

Un fatal evento ocurrió para el 19 de abril de 1999, cuando el civil David Sanes Rodríguez murió a causa de la explosión de dos bombas de 500 libras, provenientes de la práctica de maniobras militares. A raíz de este suceso, se desencadenaron un sinfín de protestas públicas en contra de la presencia de la marina estadounidense en la isla de Vieques. Fueron motivos de protesta los daños acumulativos en la calidad de vida y los daños ecológicos a la flora y fauna del océano, con chatarra y químicos, y que se asocian a la alta incidencia de varios tipos de cáncer (Suárez, “Estudio relaciona riesgo”). También, los problemas graves de polución, el trauma auditivo y los hallazgos de bombas activas en las costas.



Imagen de una detonación militar en la isla de Vieques. Fuente: 80 Grados.

Un buen número de protestas y la desobediencia civil se trasladaron directamente a las playas, lugar de práctica militar, exponiéndose los arriesgados protestantes a los peligrosos ejercicios de combate activo, en los que se proyectaban todo tipo de misiles explosivos y armas de guerra. Estas manifestaciones pacíficas de parte de una muestra representativa de disidentes, entre ellos figuras públicas tanto locales como internacionales, ejercieron presión mediática y fue así que se consiguió el cese y “desalojo” de la presencia militar norteamericana de la isla municipio en mayo del 2003. Sin embargo, quedó atrás la reconstrucción y restauración de un municipio contaminado, con remanentes de bombas activas y metales pesados como plomo, cadmio, cobre, cobalto, manganeso y níquel, entre otros (Massol y Díaz 32).

También, la isla de Vieques se volvió más dependiente que nunca de las ayudas federales y de los sistemas económicos neoliberales estadounidenses. El evento de su “expulsión” fue una importante victoria moral para los puertorriqueños y para quienes viven preocupados por asuntos de autonomía política, ideologías humanitarias y defensores ecológicos de la naturaleza. Luego de su desalojo, los habitantes naturales de la isla de Vieques se han levantado económicamente. Al paso necesario, han rehabilitado su isla, reocupando lentamente, por la vía orgánica, los terrenos que inherentemente les pertenecen.

Las consecuencias psicológicas de este impacto militar sobre los viequenses, en términos literales y simbólicos, han de verse más claramente con el tiempo. Este es solo uno más de muchos ejemplos que la historia de Puerto Rico provee sobre sus mecanismos de control de vigilancia. Indiscutiblemente, estas son experiencias continuamente formativas para sus habitantes, quienes resisten a través de las varias capas del sistema colonial que habitan. Cabe recordar nuevamente a Frantz Fanon, quien en su texto *Los condenados de la Tierra* nos dice: “Una vez el colonialismo ha entendido hacia donde sus tácticas de reforma social lo llevarían, vuelven los viejos reflejos de refuerzo policiaco, el despacho de tropas y el establecimiento de un régimen de terror más apropiado a sus intereses y su sicología” (148).

Considerando los aspectos del impacto psicológico en el comportamiento del puertorriqueño, nos detenemos a considerar las lecciones del filósofo francés Michel Foucault. Este nos presenta, en su texto *Vigilar y Castigar*, el concepto de los “dispositivos de control”, necesarios para el “buen encauzamiento” del comportamiento humano, a través de los que se modelan e inspiran los mecanismos de control de esta investigación. En el contexto de siglos pasados, Foucault articuló y decodificó la formación de la

mentalidad de dominio institucional y sistematizado. Escribe Foucault sobre el concepto de la mirada de vigilancia jerárquica lo siguiente:

Las instituciones disciplinarias han secretado una maquinaria de control que ha funcionado como un microscopio de la conducta; las divisiones tenues y analíticas que han realizado han llegado a formar, en torno de los hombres, un aparato de observación, de registro y de encauzamiento de la conducta. Estas máquinas de observar, ¿cómo subdividir las miradas, cómo establecer entre ellas relevos, comunicaciones? ¿Qué hacer para que, de su multiplicidad calculada, resulte un poder homogéneo y continuo? El aparato disciplinario perfecto permitiría a una sola mirada verlo todo permanentemente. (175)

Es, precisamente, dentro de este marco de “multiplicidad calculada” que los variados sistemas de vigilancia en la contemporaneidad puertorriqueña afectan y motivan gran parte de la producción cultural del país. Son muchas las miradas que provienen del aparato de observación, por la cantidad de instalaciones militares en la isla, entre otros mecanismos de control. Lo que Foucault llama el “aparato disciplinario perfecto” no es solo una mirada unificada desde su apariencia arquitectónica, sino que también existe dentro de la mirada psicológica en la mente del ciudadano. La sensación de ser observado se traduce en una mirada jerárquica exponencial que complica el sentimiento de aislamiento psicológico, por las nociones insulares y el ensimismamiento existencial. Un hecho geográfico que contribuye a esto es el no tener carreteras que conecten la isla con otros países, pues su frontera es el mar. Esta mirada encausada por los sistemas de poder oprime al individuo vigilado, cuando el sentir miedo de ser observado queda enraizado en su psicología y se siente tanto prisionero en la cárcel, como prisionero de su mente. Aun cuando el individuo no se entienda a sí mismo prisionero, existe y transita dentro de sistemas de control social, metáfora de pasillos de la cárcel, en la mente del colonizado.

4. Mecanismo de control III: las comunicaciones

Existe una seria problemática con la manera en que se recopila y disemina tanto la información noticiosa como la historia de Puerto Rico. Por un lado, hay una escasez de periodismo libre de los intereses corporativos existentes y, por otro, también hay escasez de historiadores nacionales apoyados por el gobierno central de la isla. El hecho de que la narrativa de una posible “historia oficial” siempre haya existido de manera antagónica contra los intereses coloniales de control institucional, militar o político, es la clave del problema. El interés imperial, español o estadounidense, en erradicar la historia local para así implementar sus propios intereses culturales y económicos, ha llevado a que la

enseñanza de la historia puertorriqueña se quede en la superficie de los hechos, pues se narran nociones esencialistas, entre otros asuntos, sobre la conflictiva forja social del país. La historia de la isla, forjada sobre un sustrato de beligerancia, llena de guerras, explotación de recursos y de manipulaciones por parte de los intereses coloniales, ha sido selectivamente eliminada de los currículos escolares a nivel primario y secundario⁶⁹, garantizando así una cultura desmemoriada y, en consecuencia, desconocedora de motivos por los que, probablemente, se rebelarían los puertorriqueños. ¿Qué pasaría si los niños y niñas de un país llegaran a sus hogares llorosos luego de aprender las injusticias cometidas contra sus antepasados? ¿Cómo crecería el sentimiento de rebeldía dentro de ellos y ellas? ¿Potenciaría una revolución colectiva?

De esta manera, vemos las comunicaciones como una función del mecanismo de control social. Ser testigo de tantos procesos históricos nos recuerdan las declaraciones de Guy Debord, el revolucionario artista y teórico, del grupo Internacional Situacionista⁷⁰:

La cultura creció de la historia que abolió las maneras de vivir del viejo mundo, pero como una esfera separada que sigue siendo no más que una percepción inteligente y comunicación, las cuales se mantienen parciales en una sociedad históricamente parcial. Es el sentido de un mundo que no tiene casi sentido. (183)

La postura sardónica que nos presenta Debord recoge mucho de lo que es la experiencia subjetiva, que se produce colectivamente a partir del impacto que tienen las comunicaciones masivas. Por lo tanto, no es prudente subestimar la influencia que logran los medios informativos en las mentes de su audiencia y que desemboca en la canalización del comportamiento social. Es por este hecho que las comunicaciones son un asunto de suma controversia en lo que respecta a la historia de Puerto Rico. A falta de recursos tangibles para la preservación de la historia nacional, el país se ha tornado hacia las comunicaciones para poder documentar su experiencia de vida.

Una sostenida tradición periodística ha caracterizado a los grandes intelectuales del país, incluyendo un sinnúmero de líderes políticos. La versatilidad de los medios informativos, sus transformaciones generacionales y su adaptabilidad para los diferentes

⁶⁹Sobre este tema, véase “Denuncian Departamento de Educación borra la historia de Puerto Rico.” NotiUno, 19 de noviembre de 2018, https://www.notiuno.com/noticias/denuncian-departamento-de-educacion-borra-la-historia-de-puerto/article_76b622dc-eb9-11e8-89e1-0f9efc6d6e04.html

⁷⁰La Internacional Situacionista fue una organización de artistas e intelectuales que tuvo como uno de sus principales objetivos acabar con la sociedad de clases y, de modo general, con el capitalismo como sistema opresor en la civilización occidental. Puede entenderse también como una fusión de lo artístico con lo político, lo que a la postre acabaría siendo lo mismo para este movimiento. Véase Vidal, Capi. “La internacional situacionista, la subversión de la vida cotidiana.” Arcacia, 14 de diciembre de 2016, <http://acracia.org/la-internacional-situacionista-la-subversion-de-la-vida-cotidiana/>.

contextos han logrado que los ciudadanos de la isla se vean retratados a sí mismos a través de los medios, siendo la prensa su máximo ejemplo. Pero, de igual manera, los habitantes de Puerto Rico han tenido que encontrar maneras de insertarse en los mecanismos de control social para continuar funcionando, existiendo y viviendo dentro de una experiencia oprimida por los intereses extranjeros. A continuación, se dilucidan algunos puntos claves respecto a los mecanismos de control contemporáneo en el campo de las comunicaciones, entre estos, la importancia de la prensa en el contexto insular y colonial, el problema del transporte y la importancia de la nueva era de las comunicaciones cibernéticas, las redes sociales y la noción de su omnipresente mirada tecnológica.

4.1 La prensa

La era de las comunicaciones en masa llegó a Puerto Rico con la llegada de la imprenta para comienzos del siglo XIX. Desde entonces, ha servido como mecanismo para la articulación de las voces “oficiales”, así como las “no oficiales”. Durante muchas décadas funcionó como la plataforma más importante del país, generando información fiable para el colectivo y la formación de un consecuente sentimiento de política pública organizada. La era de las comunicaciones en masa, desde muy temprano en su llegada, se convirtió en un canal imprescindible para la diseminación de información para toda la isla. Sobre esto, la historiadora Lizette Cabrera nos dice:

La imprenta llegó a Puerto Rico cuatro siglos después de ser inventada, en 1806. A partir de ese momento, se utilizó ininterrumpidamente - a pesar de las leyes de censura impuestas por la metrópoli española y los gobiernos locales militares - para la publicación de libros, folletos, periódicos, revistas, hojas sueltas, invitaciones y múltiples documentos que han sobrevivido el paso del tiempo (13).

La prensa vio evolucionar la isla desde la época de la agricultura, luego la industrial, seguido de la época de los servicios y hasta una nueva época tecnológica y de consumismo material. Desde entonces, ha tenido una fuerte vigencia social, para las siempre complejas realidades en la esfera política del país. Con el pasar de las décadas y la evolución del capitalismo en general, la sociedad puertorriqueña se ha acostumbrado a desconfiar de las comunicaciones. Sus artimañas mediáticas y la articulación de estrategias manipulables para propósitos ocultos a simple vista se han vuelto particularmente comunes dentro de la prensa. Noam Chomsky declara en *Media Control* su pensar sobre el poder de los medios sobre el colectivo humano:

Las relaciones públicas son una industria inmensa. Gastan hoy día algo de alrededor de un billón de dólares al año. Desde siempre su compromiso fue hacia controlar la mente del público. En los 1930, grandes problemas surgieron nuevamente, como había ocurrido durante la Primera Guerra Mundial. Ocurrió una depresión enorme y la organización sustancial de los trabajadores. De hecho, en 1935 los trabajadores ganaron su primera gran victoria legislativa, principalmente, el derecho a organizarse, con el acta Wagner. Esto levantó dos serios problemas. Primero, que la democracia estaba funcionando mal. La manada desorientada⁷¹ estaba ganando victorias legislativas, y no se supone que funcione de esta manera. El otro problema es que comenzaba a ser posible para las gentes organizarse. Las personas tienen que estar atomizadas y segregadas y solas. No se supone que se organicen porque entonces podrían ser algo más allá que espectadores de la acción. Podrían tal vez ser participantes si mucha gente con recursos limitados se juntase para entrar en la arena política. Esto es muy amenazante. (23)

En la historia puertorriqueña, varios diarios y semanarios han tenido importantes épocas durante las que la conciencia del colectivo se ha organizado, pero en la actualidad no hemos visto esto ocurrir. Hoy por hoy, la prensa nacional está dominada, principalmente, por el diario *El Nuevo Día*, cuyos orígenes se remontan al 1909, cuando se estableció como un periódico regional en el Municipio de Ponce. Este diario fue creciendo con los años hasta que, en 1945, fue comprado por don Luis A. Ferré, quien fue gobernador de Puerto Rico entre 1969 y 1973. Desde entonces, *El Nuevo Día* le pertenece a la poderosa familia empresaria, dueña, además, de una sombrilla de rotativos, diarios digitales y demás medios de comunicación, mejor conocidos como GFR Media⁷² o Grupo Ferré Rangel. Los integrantes de esta familia, además de ser los directores de su propia empresa periodística, también son sus dueños. Inevitablemente, este hecho potencia conflictos de interés a nivel nacional, en términos de las noticias que se escoge investigar y publicar, o si puede afectar o no los intereses de la propia familia. Independientemente, aun cuando exista cierto nivel de antagonismo ético/periodístico, la prensa nacional queda maniatada hacia una agenda selectiva de noticias, mientras vela por no trastocar las problemáticas coloniales y neoliberalistas en Puerto Rico. Las comunicaciones, en manos de corporaciones privadas, muchas veces funciona para propósitos de la acumulación de capital, y no por servir al país.

Paradójicamente, la prensa en Puerto Rico ha sido responsable de documentar la experiencia de la historia y la cultura del país. Dada la falta de una tradición oficial de estudios nacionales que retraten la crudeza de los hechos coloniales, la prensa

⁷¹ Término acuñado por Walter Lippmann (1889 - 1974).

⁷² Véase "Historia", Grupo Ferré Rangel, s.f. <https://grupoferrerangel.com/historia/>

puertorriqueña tiene tanta importancia. Al no incluir en los libros de su propia historia los eventos de resistencia, violencia y guerra en contra del coloniaje, han privado seriamente a la nación puertorriqueña de su identidad cultural, de sus victorias y derrotas. La prensa lleva así este mérito sobre sus hombros, quiéralo o no, desplazando el importante rol que en otro contexto cargarían los libros de historia, incluso, sustituyéndolo. Por esta razón es que en tantas ocasiones ha quedado la historia nacional en las manos de las voces periodísticas, independientes o no, pero consistentemente subyugadas por los mecanismos de control social dentro de las comunicaciones. Estas voces han buscado los huecos posibles para insertarse al estar identificadas con la causa de la preservación de una identidad nacional. Las comunicaciones y su capacidad de diseminar la información masivamente son un gigantesco poder dentro de cualquier sociedad. No solo afectan la opinión pública de los habitantes que la consumen, sino que son capaces de retar las nociones de la percepción de su realidad.

Un memorable y temprano ejemplo de periodismo no comprometido con los intereses capitalistas en la isla fue el periódico *La Democracia*. El mismo, fundado por Don Luis Muñoz Rivera para el año 1890, era el medio principal de comunicación del Partido Autonomista de Puerto Rico, que en aquel entonces perseguía la independencia puertorriqueña y daba voz a muchos poetas y artistas críticos con la sociedad que vivían. Sobre este periódico, citamos una descripción que sintetiza su propósito:

El periódico apoyó al Partido Autonomista de Puerto Rico, que buscaba derechos más amplios bajo la Corona española. La Democracia informó sobre diversos temas políticos, como la situación interna de los delegados y las demandas de la gente. También mantuvo la comunicación con otros periódicos e incluyó propuestas de los diputados, informes de tratados españoles con otros países y noticias de la revolución cubana. La Democracia se opuso a la imposición de impuestos sobre el azúcar y otros productos, y la prohibición de las exportaciones de café a Cuba; también publicó quejas de comerciantes de San Juan e informó sobre embargos de propiedad. La Democracia apoyó las mejoras económicas en la Isla a través de la creación de la Asociación de Agricultores, el Banco Agrícola y la Exposición de Santurce, que promovió la venta de mercancías locales. ("Periódico La Democracia")

También, funcionaba como un indispensable mecanismo de comunicación sobre asuntos culturales en la isla, el comercio internacional (no exclusivo a los intereses imperiales) y una variedad de asuntos humanitarios a nivel global, entre otros:

Los anuncios de La Democracia y sus editoriales daban luz a la vida cultural y social de Puerto Rico durante este período. Antes del 1898, dominaban los

anuncios de compañías extranjeras, tales como los de barcos franceses de servicio postal, seguros contra incendio de Hamburgo y las compañías de teatro italianas. Los anuncios destacaban las oportunidades de negocio en el mercado puertorriqueño. El diario también reseñó la celebración del cuarto centenario del descubrimiento de Puerto Rico, así como las actividades llevadas a cabo en asociaciones cívicas tales como El Ateneo Puertorriqueño, el Círculo Sangermeño, un grupo cultural de la Isla, y la Escuela Laica Espiritista, que promovía el estudio del espiritismo. Por lo general, La Democracia era crítica de la Iglesia Católica, pues había representado los intereses de la Corona española y también había expresado sus reservas en cuanto a la separación de poderes de los EE. UU. A partir del 1899, con la Isla bajo el dominio norteamericano, La Democracia incluyó propaganda nueva para compañías norteamericanas tales como la compañía de barcos de vapor New York Porto Rico Steamship Co. Otros temas discutidos en el diario incluyeron: el diseño de un nuevo Escudo de Armas para Puerto Rico, inspirado en la condición histórica y política del momento; cambios al código civil que permitirían el divorcio; discusiones sobre el sufragio femenino; y la distribución de pasaportes puertorriqueños. ("Periódico La Democracia")

Como modelo temprano de la práctica periodística en favor de los intereses del ciudadano puertorriqueño, *La Democracia* luchó incesantemente por defender, además de su desarrollo económico, los valores de justicia y progreso isleño. Muchas veces en contra de la voluntad o de intereses imperiales, esta empresa periodística continuó con su agenda autonómica, al mando de su director Luis Muñoz Rivera, el máximo líder autonomista de la isla. Durante la coyuntura final de la ocupación española, muchos de los problemas autonómicos de Puerto Rico ya estaban claramente articulados en las cortes peninsulares. Al momento de la Guerra Hispanoamericana en 1898, los avances por la lucha de los intereses colectivos del puertorriqueño sufrieron un serio reverso:

A pesar de la Ley Foraker y la restitución del gobierno civil, La Democracia continuaba fomentando aires de reforma. El periódico divulgó varias controversias en relación con bancarrotas y dio noticia de la emigración a Cuba de al menos 103 puertorriqueños y seis españoles que no estaban satisfechos con el nuevo gobierno. Entre los temas que se discutieron durante estos años figuraron: la Tarifa Dingley y la mala calidad de la harina importada; la ley de Bill Hollander, relacionada con otros bienes importados; y cuentos aterradores asociados con la emigración de puertorriqueños a Hawái. La Democracia apoyaba las demostraciones socialistas en contra de los impuestos, protestaba las nuevas exigencias que le requerían a los maestros tomar una prueba de inglés, y denunciaba el abuso físico contra los niños en las escuelas. El diario, a la vez, incluía reportes de las celebraciones patrióticas de los EE. UU. En el 1904, Muñoz Rivera fundó el partido Unión de Puerto Rico para unir a las facciones políticas en la Isla con el esfuerzo común de luchar en contra de las leyes impuestas por las autoridades norteamericanas. Estas leyes incluían restricciones a los poderes de la Cámara de Delegados, apodada por el periódico como la "cámara de esclavos". ("Periódico La Democracia")

4.2 La era de los historiadores

Durante el siglo XX surgió un selecto grupo de historiadores puertorriqueños con posturas autocríticas, quienes calaron hondo en la historia del país. Estos fueron Antonio S. Pedreira⁷³, Fernando Picó⁷⁴, Francisco Scarano⁷⁵ y José Luis González⁷⁶, individuos cuyas contribuciones académicas fueron pilares fundamentales para el rescate y la preservación de la cultura isleña. Por ejemplo, Antonio S. Pedreira decía en su revolucionario texto *Insularismo* que “Puerto Rico es una nación deprimida, pero ella ama la vida y nunca se rinde. El puertorriqueño nativo es individualista, tenaz y valiente. El hambre no le desconcierta; en la cara de los desastres naturales, nunca queda arruinado” (19).

Un nuevo capítulo sobre la historia de Puerto Rico comenzó en el año 1986 cuando el distinguido arqueólogo Don Ricardo Alegría⁷⁷ fundó el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe. Esta institución había funcionado mucho tiempo antes como el

⁷³ Antonio S. Pedreira (Antonio Salvador Pedreira de Pizarro, 1898-1939). Destacado intelectual puertorriqueño. Eminente ensayista, profesor, periodista y poeta. Figura central del movimiento ensayístico que con tanta fuerza emergió en Puerto Rico en los años 30. Véase “Antonio S. Pedreira”, Enciclopedia de Historia y Cultura del Caribe, s.f. <http://www.encaribe.org/es/article/antonio-s.-pedreira/2021>.

⁷⁴ Padre Fernando Picó Bauermeister, SJ, falleció el 27 de junio de 2017 en la Residencia San Ignacio, la Residencia de la Comunidad Jesuita en San Juan, Puerto Rico, a la edad de 76 años, tras 57 años de ser jesuita, y 46 años de sacerdote. El Dr. Picó fue reconocido por su investigación y documentación de la historia puertorriqueña, tanto como por su trabajo con los necesitados en la comunidad, particularmente proveyendo oportunidades educativas a los presos. Enseñó en la Universidad de Puerto Rico por más de 40 años y es considerado un destacado investigador, autor y académico. Fue autor de 30 libros y de incontables artículos. Véase “Padre Fernando Picó, SJ, reconocido historiador, muere en San Juan, Puerto Rico”, Jesuitas, s.f. <http://es.jesuits.org/noticias-detalle?TN=NEWS-20170713112823>.

⁷⁵ Francisco A. Scarano, Puerto Rican humanities educator. Member of Association Caribbean Historians, Latin American Studies Association, American History Association. He was born on February 24, 1952, in Humacao, Puerto Rico. Doctor of Philosophy from Columbia University, New York City, in 1978. Professor of the University of Wisconsin, in Madison, since 1989, where he has been the director of Latin America, Caribbean and Iberian studies, from 1998 to 2002. Véase “Francisco A. Scarano”, Parabooks, s.f. https://prabook.com/web/francisco_a.scarano/145620.

⁷⁶ José Luis González - (Santo Domingo, 1926 - México, 1997) Escritor puertorriqueño. Marxista militante y partidario activo de la independencia de Puerto Rico, su producción narrativa refleja los problemas de las clases menos favorecidas de su país. La primera etapa de la infancia de José Luis González transcurrió en la República Dominicana, hasta que la llegada al poder del dictador Rafael Leónidas Trujillo (1930) obligó a toda la familia a trasladarse a Puerto Rico, donde recibió su formación primaria y secundaria y se licenció por la Universidad de Puerto Rico (más tarde obtendría en México el doctorado en Filosofía y Letras). Véase “José Luis González”, Biografías y vidas, s.f. https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/gonzalez_jose_luis.htm.

⁷⁷ (Ricardo Enrique Alegría Gallardo; San Juan, 1921 - 2011) Historiador y antropólogo puertorriqueño. Tras decantarse desde su temprana adolescencia por el estudio de las disciplinas humanísticas, cursó el Bachillerato en la Universidad de Puerto Rico y marchó luego a los Estados Unidos de América para realizar, en Chicago y Harvard, estudios de postgrado. En el país norteamericano, merced a una beca de la Fundación Guggenheim, pudo cursar el doctorado (1953-55) y obtener, finalmente, el título de doctor en Filosofía y Letras. De regreso a su país natal, Ricardo Alegría destacó por sus estudios acerca de la historia indígena de Puerto Rico, plasmados en numerosas investigaciones arqueológicas y en diferentes trabajos académicos (libros, artículos, conferencias). Véase “Ricardo Alegría”, Biografías y vidas, s.f. https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/alegria_ricardo.htm.

Seminario Conciliar para los estudios de la doctrina católica y evolucionó con el tiempo para ofrecer diferentes tipos de cátedra. Hoy día es una institución única en su clase para Puerto Rico, que se especializa en programas doctorales para el estudio de la historia puertorriqueña y del Caribe. Desde entonces, un fuerte resurgimiento por el rescate de la historia y la cultura nacional se ha desarrollado. El impacto de estas nuevas cepas de historiadores estará por verse en el siglo XXI, con estos futuros comunicadores y preservadores de los valores culturales de su país.

4.3 El problema del transporte

Otra problemática fundamental en Puerto Rico es la del transporte. La sobreutilización diaria de autos en las principales vías de tránsito provoca graves atascos o “tapones” (como se les llama en Puerto Rico), principalmente en la zona metropolitana, pero también en otras zonas de la isla. Este fenómeno es otro mecanismo de control del comportamiento colectivo, uno verdaderamente alarmante. Es ampliamente reconocido que la isla no cuenta con un sistema de transporte público eficiente y carece de alternativas para que los puertorriqueños lleguen y regresen diariamente a sus deberes laborales. Sin embargo, no siempre fue así. Desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, una serie de sistemas de transporte colectivo se gestaron en Puerto Rico, como tranvías livianos y trenes ferroviarios.



Fotografía antigua del ferrocarril de Puerto Rico c.1900

Allen Morrison, en su publicación “Los tranvías de San Juan, Puerto Rico”, comenta lo siguiente:

Los primeros ferrocarriles de Puerto Rico fueron contruidos bajo las normas españolas y generalmente usaron equipamiento y trochas europeas. Su línea principal, los Ferrocarriles de Puerto Rico, de 475 km (300 millas) de longitud, que

abrió en 1891 y que rodeaba la Isla, fue construida con trocha métrica, que era desconocida en América del Norte y poco usual en el Caribe. Los nuevos dueños la renombraron como American Railroad y rotularon con "A.R.R" las locomotoras. El primer ferrocarril del área de San Juan fue el Tranvía de Ubarri, de 12 km (7 millas) de longitud. Abrió en el año 1880, fue impulsado por pequeñas locomotoras a vapor, usaba una trocha de 750 mm (29,5") y después fue llamado como Tranvía de la Capital. La línea corría desde el Viejo San Juan por la Av. Ponce de León hasta Río Piedras. ("Los tranvías en San Juan")

El sistema de tranvías y ferrocarriles atravesó muchas vicisitudes a lo largo de un servicio de casi 70 años. Entre la pobre administración de dichos sistemas y los desastres naturales, como terremotos y huracanes, fueron eventualmente clausurados. Data el último recorrido de tren en la isla de la American Railroad para el 1957 (Morrison, "Los tranvías en San Juan"). La pregunta clave aquí es: ¿Por qué pierden vigencia estos sistemas de transporte colectivo? La respuesta es una de naturaleza neoliberal:

Con el tiempo el uso del tren fue mermando. La introducción del automóvil como vehículo de transportación resultaba más efectivo y menos costoso que el tren. También la American Railroad Company sufrió de muchas demandas por un accidente en Aguadilla donde murieron 15 personas, y por alegados incendios de cañaverales por las chispas que se decían provenían de la combustión del carbón. Estos factores llevaron a la American Railroad Company a declararse en quiebra en el 1947. (Morrison, "Los tranvías en San Juan")

Simultáneamente con la merma del uso de estos sistemas de transporte en la isla, luego de la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos se erguía victorioso en la explosión plena de su desarrollo económico. Su industria automotriz estaba en el epicentro de una de sus nuevas y grandes economías. Poco tiempo después, la fuerza de la nueva industria automotriz norteamericana se desplegó vertiginosamente sobre la experiencia de vida del puertorriqueño, generando el consumo de este bien de manera agresiva. Su atractiva novedad y versatilidad, además de la independencia que otorga el crédito y ser dueño de uno, fueron factores para su avance. Así, este proyecto capitalista logró total aceptación entre los puertorriqueños. Esta alternativa se convirtió, entonces, en el principal mecanismo de transporte en la isla. De lo contrario, sus habitantes hubieran estado incomunicados y sin la capacidad de moverse efectivamente de un sitio al otro. De esta forma, el importe y la venta de un sinfín de autos para la isla ha sido, para el ciudadano promedio puertorriqueño, un objetivo prioritario de vida. Esto ha generado una asombrosa población en deuda financiera atada a préstamos bancarios y al mantenimiento de estos vehículos.



Fotografía de un “tapón” en Puerto Rico.

En una nota publicada por el diario Primera Hora, se dice lo siguiente:

Según The World Factbook, ese montón de vehículos que se mueven en nuestro país, utilizan 26,862 kilómetros de vías pavimentadas, entre las que hay 454 kilómetros de expresos. Según los datos de múltiples censos alrededor del mundo sobre el uso de los vehículos de motor, en nuestro 100 por 35 hay 635 carros por cada 1,000 habitantes. (“Puerto Rico en los primeros países”)

Ha sido tan exitoso el experimento capitalista que prácticamente se ha convertido en un monopolio social, atando a cada ciudadano a la responsabilidad y necesidad de un vehículo por cada dos habitantes. Una serie de factores añaden a la complejidad de esta dinámica del transporte. Por ejemplo, Puerto Rico es un terreno sumamente rugoso. Su sistema central montañoso, los altibajos de sus relieves topográficos y la intensidad del clima son factores que dificultan la experiencia de desplazamiento motorizado. Las carreteras del país son notorias por sus terribles condiciones. Por otro lado, el departamento gubernamental de mantenimiento para las vías de tránsito, la Autoridad de Carreteras, instituido en 1965 por el Departamento de Transporte y Obras Públicas, se ha convertido en un fenómeno de gigantismo laboral corrupto, como confirma el reportaje a continuación:

Décadas de negligencia en el manejo fiscal del gobierno han arrojado al país y a sus ciudadanos a un abismo, pero nadie asume responsabilidad. El Gobierno de Puerto Rico enfrenta hoy una debacle fiscal que afecta directamente y a diario a sus ciudadanos por la negligencia sostenida de funcionarios clave durante, al menos, los pasados 15 años. Nadie ha sido referido o amonestado, investigado, ni procesado por lo que, según las leyes vigentes, podrían ser delitos. Mientras tanto, el déficit público anual creció en un 600% desde el año fiscal 2000, según las cifras provistas por la Oficina de Gerencia y Presupuesto (OGP). La deuda pública ronda

los \$71,171 millones y su pago en el año fiscal 2016 absorberá el 16% del presupuesto consolidado, casi el doble de lo que se asigna a Educación y Salud, y seis veces lo que se asigna a la Policía. (Sosa, "Impunidad en la debacle")

Al funcionar con fondos federales de Estados Unidos, escasamente regulados, este problema de corrupción ha generado que, con el paso del tiempo, el nivel de compensaciones sea exorbitante para sus trabajadores. Fomentado por el avance de los beneficios de uniones laborales, estas dinámicas se han convertido en su propio tipo de monopolio interno. Igualmente, al no ser fondos del país, el nivel de escrutinio y regulación del manejo de estos pasa por alto del ojo crítico del gobierno central puertorriqueño. La Autoridad de Carreteras, a pesar de ser una organización increíblemente bien remunerada, falla crasamente en el mantenimiento de las vías de tránsito. Esto, igualmente, tiene consecuencias severas sobre la calidad de vida puertorriqueña.

Otro notable problema es el impacto de tráfico pesado en las carreteras. Por no haber evolucionado las vías de tránsito a la par con el crecimiento de autos en la isla, las mismas se encuentran incapaces de satisfacer su volumen, lo que supone una experiencia de vida abrumante para los transeúntes. El mal estado de las carreteras es también, de muchas maneras, un mecanismo de control opresivo.

Otro problema craso es el de la señalización en las vías de tránsito, el cual agrava el sentimiento de desespero del transeúnte. La falta de rotulación en conjunto con la pobre calidad de las vías de tránsito genera comportamientos desorganizados y bizarros en la navegación de los autos, que provoca que los conductores tengan que memorizarse las rutas en base a las imperfecciones en la carretera, en lugar de las reglas de tránsito. La isla no está adecuadamente rotulada, en términos de localizaciones municipales, dirección del tránsito y las reglas de tránsito. Se genera, de esta forma, una experiencia de desconocimiento sobre el propio terruño que se habita. Así se ejerce un tipo de control por desconocimiento geográfico sobre el colectivo puertorriqueño.

En fin, todo es un círculo vicioso de intereses capitalistas que dictaminan la experiencia de transporte en la isla. De esta manera, se logra, a través de mecanismos neoliberales, someter al país puertorriqueño, literalmente en este caso, a un estado de subyugación de movimiento. El desplazamiento constrictivo de automóviles, en carreteras inadecuadamente construidas y con insuficiencia de capacidad, genera una calidad de vida innecesariamente pobre.

4.4 Los medios en masa

La prensa, la radio y la televisión tuvieron una vez supremacía en las comunicaciones en Puerto Rico y su época dorada fue durante la segunda mitad del siglo XX, pero hoy día van perdiendo vigencia. Encabezan las comunicaciones del siglo XXI, sin lugar a duda, el contenido a través de las redes sociales, particularmente por *Facebook*⁷⁸. La lectura y el consumo de contenido mediático a través de los teléfonos móviles o la computadora es un fenómeno que recorre todas las generaciones en el país, y posiblemente en el mundo entero, desde los más jóvenes hasta los ciudadanos de la tercera edad. El uso del teléfono móvil de igual manera canaliza el comportamiento de los habitantes en la isla, convirtiéndolos en autómatas sedentarios. Es notable el ensimismamiento fisiológico que ocurre al consumir este contenido que, de alguna manera, remite al cuerpo a un estado embrional, como visión de túnel, perdiendo la noción del cuerpo, el tiempo y el espacio. Es notable y alarmante observar el comportamiento errático mientras se conducen los autos a consecuencia del uso negligente del teléfono móvil.

El abrumador contenido informático encontrado en la *World Wide Web* es infinito y expansivo. Esto abre la puerta para nuevos mecanismos de control en los comportamientos colectivos de la sociedad. El advenimiento de las redes sociales, que “empoderan” a sus usuarios para ser los protagonistas de sus propias plataformas, ha alterado a un nuevo nivel el sentimiento de individualismo que se vive en la época postmoderna. En la seminal publicación *The Medium Is the Message*, de 1967, vemos la profética postura sobre la evolución de las comunicaciones:

El medio, o el proceso, de nuestro tiempo - tecnología eléctrica - está reformando y reestructurando patrones de interdependencia social y todo aspecto de nuestra vida personal. Nos está forzando a reconsiderar y reevaluar prácticamente cada pensamiento, cada acción y cada institución antes tomada por sentada. Todo está cambiando - tú, tu familia, tu vecindario, tu educación, tu trabajo, tu gobierno, tu relación con “los otros”. Y están cambiando dramáticamente. (Agel 8)

Tal vez estas palabras escritas hace 40 años parecieran sacadas de un filme apocalíptico de ciencia ficción. Sin embargo, se han convertido en un paradigma

⁷⁸Para el tercer cuarto del 2017, Facebook contaba con 2.07 miles de millones de usuarios activos. En el tercer trimestre del 2012, el número de usuarios activos en Facebook había sobrepasado mil millones; fue la primera red social en alcanzar tal cifra. Los usuarios activos son aquellos que han iniciado una sesión durante los últimos 30 días. Incluso, para ese trimestre, la red social contaba con 1.74 miles de millones de usuarios mensuales activos por móvil (MAU, por sus siglas en inglés). La plataforma es también la red social más popular del mundo. Véase “Number of monthly active Facebook users worldwide as of 4th quarter 2018 (in millions)”, Statista, s.f. www.statista.com/statistics/264810/number-of-monthly-active-facebook-users-worldwide/

completamente real. El individuo promedio, dada la posibilidad de crear su propia realidad mediática en las redes sociales, se ha desarrollado en un modelo específico de consumidor mediático. Está constantemente rellenando perfiles en las múltiples plataformas de contenido, lo cual les brinda, a aquellos que trabajan en el anonimato por los intereses capitalistas, la mayor facilidad para entrar en dinámicas de venta y consumo virtual. Mientras escoge y controla las tendencias de contenido que consume y publica, el ciudadano puertorriqueño nos recuerda, también, los señalamientos del teórico Daniel J. Boorstin (refiriéndose a la sociedad norteamericana) sobre “las expectativas extravagantes” y el hecho de que se han creado un sinfín de intereses de naturaleza individualista:

Queremos y creemos en estas ilusiones porque sufrimos de expectativas extravagantes. Esperamos demasiado del mundo. Nuestras expectativas son extravagantes en el sentido preciso de la palabra en el diccionario - “yendo más allá de los límites de la razón o la moderación”. Son excesivos. Cuando agarramos el periódico en el desayuno, esperamos - inclusive demandamos - que nos brinden eventos trascendentales desde la noche anterior. Prendemos la radio en el carro al manejar al trabajo y esperamos “noticias” que ocurrieron desde que el periódico de la mañana salió de la imprenta. Al regresar en la noche, esperamos no solo un hogar que nos albergue, que nos mantenga calientes en el invierno y frescos en el verano, y que nos relaje, nos dignifique, que nos envuelva en música suave con pasatiempos interesantes, que sea un espacio de juego, un teatro y una barra. Esperamos que nuestras vacaciones de dos semanas sean románticas, exóticas, baratas y sin esfuerzo. Esperamos atmósferas lejanas cuando vamos a un lugar cercano; y esperamos que todo sea relajado, sanitario y americanizado si vamos a un lugar cercano. (3)

Este autor teoriza sobre cómo los consumidores de los medios masivos existen dentro en una vorágine siempre creciente, por su hambre de sensacionalismo mediático y de contenido informático, que muchas veces no tiene trascendencia colectiva, sino vigencia momentánea e individual. Estas expectativas extravagantes simplemente funcionan para llenar un vacío intelectual y emocional que se produce en la audiencia al entrar en la dinámica de consumo de lo que él llama los “pseudo eventos”⁷⁹. En el siglo XXI nunca tuvo tanta vigencia este término. Boorstin describe una serie de características sobre estos pseudo eventos, entre las que destacan las siguientes: estos eventos no son espontáneos, sino planificados de antemano; son eventos que se producen con el propósito de ser reportados en los medios noticiosos inmediatamente luego de ocurrir; y suelen ser profecías mediáticas que intencionalmente se cumplen. De otra parte, Boorstin

⁷⁹ Término acuñado en 1961 por Daniel J. Boorstin, que identifica un suceso de calidad poco noticiosa para propósitos de publicidad.

enfatisa sobre este racionamiento de valores invertidos, en las esferas de la política y las conferencias de prensa, para ilustrar su concepto:

Nuevas formas de pseudo eventos, especialmente en el mundo de la política, ahora ofrecen un nuevo tipo de perplejidad para ambos, los políticos y los reporteros. El político mismo (como F.D.R. en nuestro caso, o cualquiera que sostenga una conferencia de prensa) en un sentido compone la historia; el periodista mismo (como el reportero de servicios de timbrado que citamos, o cualquier reportero que incita una declaración inflamatoria) genera el evento. Para el ciudadano casi no puede esperarse de él que evalúe la realidad cuando los participantes mismos tan frecuentemente están inciertos de quién acomete la acción y quién hace el reportaje. ¿Quién es la historia, y quién es el historiador?
(30)

En la medida en que los ciudadanos se convierten, cada vez más, en consumidores voraces de contenido mediático, se van alejando de las nociones de perspectiva propia. Los eventos de naturaleza mediática, como las conferencias de prensa o las campañas políticas, son ejemplos claves en los que se manifiestan estas incertidumbres colectivas, que eventualmente desembocan en mecanismos de control social.

5. Mecanismo de control IV: el patriarcado

“Siguiendo la iniciativa del feminismo, los estudios de masculinidad se han dedicado a analizar lo que con frecuencia se ha visto como un hecho implícito, que la vasta mayoría de las sociedades son patriarcales y que los hombres han históricamente disfrutado de más de su cuota del poder, los recursos y la autoridad cultural.”
Rachel Adams y David Savra (editores), The Masculinity Studies Reader, 2002

Finalmente, analizamos otro mecanismo de control social en la contemporaneidad puertorriqueña: el patriarcado. Entendemos que, al igual que en la mayoría de las culturas globales, Puerto Rico vive ideológicamente en un estado patriarcal. Lo más pesado y significativo de dicha realidad es que el patriarcado atraviesa prácticamente todas las capas del poder social y, también, del pensamiento de los individuos que la habitan. El saberse en este tipo de sociedad comprende el existir entre asuntos de desigualdad e injusticia, ilustrados principalmente por el comportamiento machista⁸⁰. El machismo ha sido aceptado y fomentado jerárquicamente, sostenido por un sistema hegemónico de poder masculino, generación tras generación, con muy selectas excepciones. Recae, así, profundamente, en la injusticia humana, pues por milenios se ha favorecido la experiencia

⁸⁰ Actitud de prepotencia de los hombres respecto de las mujeres. Se trata de un conjunto de prácticas, comportamientos y dichos que resultan ofensivos contra el género femenino. Véase “Machismo.” Real Academia Española, s.f. <https://definicion.de/machismo/>

de vida de los hombres, y no la de las mujeres u otras orientaciones de identidad sexuada. No es hasta muy reciente en la historia moderna, con el advenimiento formal del feminismo, que hemos visto nuevas tendencias y cuestionamientos hacia estos cánones. Ahora, en el siglo XXI, la “mirada masculina”⁸¹ está bajo completo escrutinio, gracias al desarrollo de la “correctitud política”⁸² y la sostenida e impostergable lucha feminista por la igualdad de los géneros. Las coyunturas pivotaes en el reciente siglo XX fueron las fundamentales luchas por el voto de la mujer, los movimientos feministas, tanto en América como en Europa, y la lucha por la igualdad laboral. Son estos esfuerzos colectivos los que han logrado trascender todas las esferas humanistas y filosóficas, convirtiéndose en un filtro omnipresente, moral, ético y académico para el progreso social.

5.1 Replantearse el género hegemónico

No nos queda de otra que aceptar el reto de replantearse el género hegemónico masculino y autoexaminar nuestras respectivas culturas a la luz de una igualdad justa, y con la lupa del conocimiento nuevo de la ideología feminista. Solo así podrá entenderse a sí misma una cultura, socialmente compleja, dentro de una gama de problemáticas sociales siempre cambiantes, y no desde una unidimensionalidad pragmática, como son las posturas sobre relaciones binarias de hombre vs. mujer o de roles esencialistas. La performatividad de los roles de género está, más que nunca, en un estado de fluidez ideológica.

Según nos expone la teórica Judith Butler, debemos, ciertamente, considerar las interrogantes sobre la generalización de las culturas patriarcales, para así entender las variantes paradigmáticas y las sutilezas de cada cultura al momento de analizarlas a través de la lente feminista. Sin embargo, los planteamientos dentro de su texto *El género en disputa* problematizan la posibilidad de que el propio empuje feminista asuma y mimetice los problemas de roles hegemónicos tradicionalmente masculinos, inesperadamente reproduciendo, a su vez, las mismas exclusiones dentro de las esferas afectadas por el patriarcado. Por otro lado, las mismas investigaciones de las corrientes de pensamiento “masculinistas”, identificadas con el feminismo, comprenden cómo los sistemas patriarcales también afectan su propia experiencia social y existencial, atando

⁸¹ Para conocer más de este concepto, véase el ensayo de Laura Mulvey titulado *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, disponible en <https://www.asu.edu/courses/fms504/total-readings/mulvey-visualpleasure.pdf>

⁸² Alguien que es políticamente correcto cree que deberían evitarse el lenguaje y las acciones que podrían ser ofensivos para otros, especialmente aquellos relacionados al género y la raza. Véase “Politically correct.”, Cambridge Dictionary. 2014. <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles-espanol/politically-correct>

también a las personas hetero masculinas identificadas con el feminismo a la camisa de fuerza social que es el patriarcado.

Vemos, así, que ambas partes reconocen una dinámica de problemática simbiótica. Consideremos, de igual manera, que este empeño paradigmático de generalizar las culturas como patriarcales fuerzas opresoras, como Butler las llama, logra precisamente repetir el problema de inequidad que el feminismo señala y lucha por revertir. Este es un cuestionamiento genuino: el plantearse la posibilidad de que el problema no solo radica en las manos de un género controlador en particular, sino que la lógica apunta a que son los mecanismos de control social los que fomentan los sistemas de poder patriarcal instituidos, independientemente del género que los instituya:

¿Se puede reconocer una economía masculinista monolítica así como monológica que traspase la totalidad de contextos culturales e históricos en los que se produce la diferencia sexual? ¿El hecho de no aceptar los procedimientos culturales específicos de la opresión de géneros es en sí una suerte de imperialismo epistemológico, que no se desarrolla con la mera elaboración de diferencias culturales como <ejemplos> del mismo falogocentrismo? El empeño por incluir culturas de <Otros> como amplificaciones variadas de un falogocentrismo global es un acto aproximativo que se expone a repetir el gesto falogocéntrico de autoexaltarse, y domina bajo el signo de lo mismo las diferencias que de otra forma cuestionarían ese concepto totalizador. La crítica feminista debe explicar las afirmaciones totalizadoras de una economía significativa masculinista, pero también debe ser autocrítica respecto de las acciones totalizadoras del feminismo. El empeño por descubrir al enemigo como una forma singular es un discurso invertido que imita la estrategia del dominador sin ponerla en duda, en vez de proporcionar una serie de términos diferentes. El hecho de que la táctica pueda funcionar tanto en entornos feministas como antifeministas demuestra que la acción colonizadora no es masculinista de modo primordial o irreductible. Puede crear distintas relaciones de subordinación racial, de clase y heterosexista, entre muchas otras. (Butler 65-66)

Entendemos así que debería reconocerse que el poder hegemónico en el patriarcado (falogocentrismo global) no necesariamente es específico o exclusivo de una concepción de género, sino, más bien, de las estrategias, formas o maneras de dominio de las clases dominantes (economías “masculinistas” monolíticas) que han resultado ser, en la inmensa mayoría de los casos, de particular predominio del género masculino. Esto nos da a entender que las estrategias de dominio son la clave para deconstruir las realidades de desigualdad que afectan las sociedades y las culturas a través del globo. Continúa Butler diciendo que:

De hecho, el campo de poder estructurado en parte por la postura imperializante de apropiación dialéctica, supera e incluye el eje de la diferencia sexual, y proporciona una gráfica de diferencias que no pueden jerarquizarse de un modo sumario, ni dentro de los límites del falogocentrismo ni en ningún otro candidato al puesto de <condición primaria de opresión>. Más que una estrategia propia de economías significantes masculinistas, la apropiación dialéctica y la supresión del Otro es una estrategia más, supeditada, sobre todo, aunque no únicamente, a la expansión y racionalización del dominio masculinista. Las discusiones feministas actuales sobre el esencialismo exploran el problema de la universalidad de la identidad femenina y la dominación masculina de distintas maneras. (66-67)

Entendemos, así, nuevamente, que el lugar del poder no se remite particularmente a un lugar binario en el género, dividido por la mitad entre hombre y mujer, sino a un conjunto de tradiciones que históricamente han favorecido al hombre. El utilizar, entonces, las estrategias para alcanzar o habitar el lugar de *la condición primaria de opresión*, como la llama Butler, no es sino un acto falto de ética y justicia moral, de avaricia humana, en cualquiera de sus plataformas discursivas en el *performance*⁸³ de los roles de género. Este escrutinio es, hoy por hoy, uno constante, impostergable y está bajo la lupa internacional de los derechos humanos.

5.2 El lenguaje masculino

Un asunto relevante en la contemporaneidad puertorriqueña es el cuestionamiento lingüístico con respecto a la neutralización de las desigualdades del género en el idioma español. El asignar género a las palabras, algo diferente a otros idiomas no romances, tiene implicaciones psicológicas en quienes hablan este idioma. El diferenciar el género en las palabras (p.ej. *el* carro, *la* casa) plantea, de por sí, asuntos de naturaleza binaria. Esto crea, de una manera estructural, preguntas sobre el lenguaje y una diferenciación “esencialista” o, incluso, un tipo de antagonismo semántico en el idioma. Es uso y costumbre del lenguaje español que el plural se forme desde lo masculino, mientras, para generalizar, se incluye al género femenino dentro del masculino. Subraya así, metafóricamente, el lugar oprimido que ocupa simbólicamente el género femenino. En el caso de los pronombres, el decir “nosotros”, por ejemplo, incluye a “nosotras”, “ellos” incluye a “ellas”. Así mismo sucede con los sustantivos, como “puertorriqueños”, que incluye a las “puertorriqueñas”, y así por el estilo. Estas prácticas lingüísticas ilustran, de manera estructural, las injusticias de género a un nivel fundamental.

Por otro lado, como alternativas para este asunto de justicia semiótica, han surgido nuevas modalidades de redacción, como la sustitución de la “o” y la “a” por la “x”, o,

⁸³ La palabra performance viene del verbo inglés “to perform” que significa realizar, completar, ejecutar o efectuar. “Performance”. Significados. <https://www.significados.com/performance/>

incluso, por la “e”. Filosóficamente hablando, con la palabra comienza el conocimiento, desde cómo se redactan las leyes, hasta los discursos públicos de las comunicaciones en general, por lo que tiene un peso importante sobre este asunto de equidad social.

Las problemáticas del lenguaje, y cómo permean en las culturas en general, se han investigado desde una amplitud de puntos de vista humanísticos. Su contribución es la perspectiva sobre las dinámicas opresivas sociales, y es una que recientemente se aplica a la evolución progresista de una civilización más justa y equitativa. El reconocido filósofo francés Jacques Derrida, revolucionario en los estudios de semiología y la aplicación fenomenológica al lenguaje, describe un poco tajantemente la realidad de las influencias del lenguaje sobre la humanidad misma:

Como quiera que sea considerado el tópico, el problema del lenguaje nunca ha sido simplemente un problema entre otros. Pero nunca tanto como en el presente ha sido invadido, como tal, el horizonte global de los más diversos investigadores y los discursos más heterogéneos, diversos y heterogéneos en su intención, método e ideología. La devaluación de la palabra “lenguaje” en sí misma, y cómo, en el mismo agarre que tiene en nosotros, traiciona un vocabulario suelto, la tentación de la seducción barata, el pasivo ceder a la moda, la conciencia de la vanguardia, en otras palabras - ignorancia - son evidentes a este efecto. (6)

Es, en efecto, este nuevo escrutinio lingüístico en el género lo que advertía Derrida. A partir de las corrientes filosóficas feministas contemporáneas, las caracterizaciones gramaticales han comenzado a cuestionarse a través de un consistente filtro de neutralidad y equidad. Estas prácticas en el lenguaje son consideradas hoy día con mayor urgencia, por el espíritu ético de inclusión de las distintas perspectivas de identidad sexual, y con un fuerte auge en la inclusión lingüística por la presencia articulada de las comunidades LGBTTTQ⁸⁴. Sustenta Butler sobre las problemáticas del lenguaje, al hacer hincapié en la teoría feminista radical de Monique Wittig, lo siguiente:

El lenguaje es una de las prácticas e instituciones concretas y contingentes mantenidas por la elección de los individuos y, por lo tanto, debilitadas por las acciones colectivas de los individuos que eligen. La ficción lingüística del <sexo>, sostiene, es una categoría producida y extendida por el sistema de heterosexualidad obligatoria en un intento por ceñir la producción de identidades sobre el eje del deseo heterosexual. En algunos de sus escritos (Wittig), la homosexualidad - tanto masculina como femenina, así como otras posibilidades tanto para el derrocamiento como para la proliferación de la categoría de sexo. (87)

⁸⁴ Lesbiana, gay, bisexual, trans*, dos espíritus, queer, “questioning”, intersexual, y asexual. Véase “LGBT2SQ+”, Serc, Sexuality Education Resource Centre MB, s.f. <http://www.serc.mb.ca/lgbt>

Vemos así cómo, indistintamente de las variantes de identificación sexual o concepción de identidad de género, el lenguaje parece funcionar como una restricción social. Este mecanismo de control social ha limitado históricamente las maneras de expresión individual y, por consiguiente, la canalización del comportamiento humano. Es de suma importancia reconsiderar la fuerza de la palabra y cómo la simple inflexión verbal puede tener un impacto profundo en las ideologías contemporáneas. El hablar, construir o articular la palabra, de manera generalizada, desde el género masculino, es una arbitrariedad lingüística que podría simplemente invertirse o modificarse. Además, son solo concepciones fundamentalistas, que se originan en las tradiciones imperialistas de expansión y que deben cuestionarse incesantemente, ya que “el imperialismo fue una empresa relacionada al género desde el comienzo” (Adams y Savran 246). Digamos que *nosotras* estamos listas para el cambio.

5.3 La heteronormatividad isleña

Añadiendo a las problemáticas patriarcales en la isla, consideremos que la sociedad puertorriqueña ha sido fundamentalmente heteronormativa⁸⁵, principalmente desde su concepción ideológica cristiana y de corte conservador, por herencia de la cultura católica española. Esta transculturación “desplazadora” aniquiló el sistema politeísta taíno y se mantuvo hasta el desarrollo de la identidad cultural criolla en el siglo XVIII. Entonces, después de la transculturación anglosajona protestante estadounidense del final del siglo XIX y hasta la forja de una nueva identidad puertorriqueña plena en el siglo XX, los boricuas conviven con la lucha de un tardío reconocimiento sobre sus problemáticas de injusticia social y de género. Una compleja combinación de factores psicosociales provee las bases para esta experiencia:

Es una sugerencia familiar que el machismo latinoamericano es producto del entrelazamiento de culturas bajo el colonialismo. Los conquistadores proveyeron ambas la provocación y el modelo, el catolicismo español proveyó la ideología de abnegación femenina, y la opresión económica bloqueó otras fuentes de autoridad para el hombre. (Adams y Savran 254)

La cultura isleña ha tenido una lucha constante por implementar nuevos lideratos feministas en sus variadas esferas, como la gubernamental, la laboral, la pedagógica, la cultural, entre otras. En términos de la autoridad que ejerce el patriarcado en las

⁸⁵ La definición se refiere a aquello sobre, relacionado a, o basado en la actitud que la heterosexualidad es la única forma normal y cultural de expresión sexual. Véase “heteronormative.” Merriam Webster Dictionary, s.f. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/heteronormative>

sociedades y cómo se constituyen las estrategias de dominio social, teoriza atinadamente Judith Butler que:

La anticipación de una revelación fidedigna del significado es el medio a través del cual esa autoridad se instala: la anticipación conjura su objeto. Es posible que tengamos una expectativa similar en lo concerniente al género, de que actuar una esencia interior que pueda ponerse al descubierto, una expectativa que acaba produciendo el fenómeno mismo que anticipa. Por tanto, en el primer caso, la performatividad del género gira en torno a esta metalepsis, la forma en que la anticipación de una esencia provista de género origina lo que plantea como exterior a sí misma. En el segundo, la performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente. (17)

Entendemos por esto que la identidad del género se puede desarrollar desde lo que Butler llama una *anticipación* de la misma performatividad que “se espera” de las personas, sostenidas y reforzadas culturalmente. Es por lo que las tradiciones patriarcales en sociedades como la puertorriqueña y las del mundo en general perpetúan, digamos, camisas de fuerza cultural, dentro de las que las expresiones individuales de las personas ya de por sí están canalizadas hacia performatividades heteronormativas. Explica Butler sobre la concepción performativa y sus mecanismos de control lo siguiente:

Ese ideal regulador se muestra entonces como una regla y una ficción que tiene la apariencia de ley de desarrollo que regula el campo sexual que pretende describir. No obstante, cuando se entiende la identificación como una incorporación o fantasía hecha realidad, queda claro que la coherencia es anhelada, esperada e idealizada, y que esta idealización es efecto de una significación corporal. En otras palabras, actos, gestos y deseo crean el efecto de un núcleo interno o sustancia, pero lo hacen en la superficie del cuerpo, mediante el juego de ausencias significantes que evocan, pero que nunca revelan, el principio organizador de la identidad como una causa. Dichos actos, gestos y realizaciones - por lo general interpretados - son performativos en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son invenciones fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos. El hecho de que el cuerpo con género sea performativo muestra que no tiene una posición ontológica distintiva de los diversos actos que conforman su realidad. Esto también indica que, si dicha realidad se inventa como una esencia interior, esa misma interioridad es un efecto y una función de un discurso decididamente público y social, la regulación pública de la fantasía mediante la política de superficie del cuerpo, el control fronterizo del género que distingue lo interno de lo externo, e instaura de esta forma la <integridad> del sujeto. (266)

Así, entonces, vemos que lo que Butler llama el conjunto de “actos, gestos y realizaciones” es, en realidad, un conjunto de expectativas impuestas por los poderes

sociales instituidos sobre las personas, con la finalidad de aclarar “simplemente” la distinción entre identidades, reduciéndolas solo a posibilidades binarias. El hecho de que sean sexuados los cuerpos que habitan los humanos, distinguibles entre hombre y mujer, no implica que sus identidades o sus preferencias sexuales se reduzcan a la binariedad. Además, no solo en lo que respecta al orden del deseo humano o a su orientación sexual, sino que, si tomamos en cuenta aspectos del poder y los roles sociales de los géneros, entendemos cómo estas construcciones instituidas por los mecanismos de control social están diseñadas para preservar los intereses de aquellos en el poder. El simplificar las identidades del género a solo dos posibilidades del ser en realidad solo complica la necesidad de expresión de quienes no se adscriben únicamente tanto a las reglas impuestas sobre su cuerpo, como a las reglas impuestas por la sociedad en la que funcionan.

Sin embargo, nos encontramos en una nueva era que se proyecta hacia el futuro como una radicalmente distinta a generaciones previas. La permanente mirada crítica del feminismo y sus incesantes luchas por la igualdad han tenido un indiscutible impacto en la gran mayoría de las esferas sociales, las cuales se encuentran, como consecuencia de ello, en un momento vertiginoso para continuar con la lucha por el cambio. Esta postura queda subrayada, como plantea Raewyn Connell (antes Robert William Connell) en su importante ensayo sobre la historia de la masculinidad, incluido en el volumen editado por Adams y Savran, cuando declara lo siguiente:

Los hombres en los países metropolitanos así habitan un momento paradójico en la historia. Más que ninguna otra categoría de personas antes que ellos, colectivamente tienen el poder - la acumulación de recursos, las técnicas físicas y sociales - para darle forma al futuro. Más futuros posibles que nunca antes reconocidos han sido abiertos a través del trabajo de los movimientos de liberación sexual y feminista y a través del pensamiento utópico. (257)

La identidad cultural de las personas, independientemente de su género o preferencia sexual, se resiste a ser confinada a las pretensiones de los intereses patriarcales, heteronormativos o imperialistas de la sociedad. En lo que atañe nuestra investigación, las personalidades artísticas, en particular, se retuercen y atacan dichas fuerzas autoritarias, buscando un nivel de igualdad y justicia social, pero su finalidad máxima es buscar libertades de expresión. Las excentricidades que caracterizan a los artistas llevan a generar cuestionamientos sobre los cánones del comportamiento y los discursos particulares con los que contribuyen a la evolución del progreso cultural. El

cambio, entendemos, necesita ser continuo, ya que una nueva época de igualdad ha llegado a nuestra contemporaneidad.

En lo que atañe a la experiencia histórica de las artistas puertorriqueñas, desde nuestro particular punto de vista (importante señalar), la injusticia de género se mueve hacia la igualdad social, institucional y sistematizada. En los siglos pasados solo encontramos ejemplos aislados en roles de liderazgo social y cultural que dan saltos a través de la historia isleña. Durante la época taína, reinante durante 500 años, hay escasos ejemplos de las *caciccas*, líderes de los enclaves sociales de los nativos arahuacos. Luego hay un largo periodo de “estancamiento” cultural durante los siglos XVI al XVIII, hasta llegar a los siglos XIX y XX, cuando encontramos a Luisa Capetillo⁸⁶, Nilita Vientós Gastón⁸⁷, Felisa Rincón de Gautier⁸⁸ y la primerísima poeta Julia de Burgos, cargada de lucidez en su letra y espejo cultural de las experiencias por el rechazo patriarcal. Su trabajo literario nos muestra la realidad de su experiencia sobre las

⁸⁶ Luchadora puertorriqueña. Se enfrentó a los prejuicios de su sociedad a principios del siglo XX. Pionera del feminismo y del sindicalismo en su país. Se distinguió como intelectual, escritora, periodista y líder obrera. Hizo resistencia a los convencionalismos sociales y llamó la atención a sus posiciones ideológicas de múltiples maneras. Nació el 28 de octubre de 1879 en Arecibo, Puerto Rico. Hija de madre francesa que llegó a Puerto Rico como institutriz y de padre español descendiente de una familia acaudalada, aunque luego él mismo se convirtiera en proletario. Ambos estaban influenciados por las ideas democráticas que surgieron de la Revolución del 1848 en Francia y los ideales anarquistas en el norte de España. Aunque ellos llegaron en busca de fortuna y la buena vida, se vieron forzados a entrar en la clase trabajadora. Véase “Luisa Capetillo.” EcuRed, s.f., https://www.ecured.cu/Luisa_Capetillo.

⁸⁷ Nilita Vientós Gastón (San Sebastián del Pepino, 1903 - San Juan, 1989) fue una escritora que, desde su juventud, se sintió atraída hacia las letras. Colaboró con asiduidad en la prensa del país y del exterior. Fue la primera mujer en desempeñarse como abogada en el Departamento de Justicia en el que llegó a ocupar el cargo de procurador general auxiliar de Puerto Rico. Además, fue la primera mujer en presidir el Ateneo Puertorriqueño y realizó esta encomienda teniendo siempre como norte el difundir y enaltecer las letras y la cultura puertorriqueña. También se desempeñó como profesora de literatura comparada de la Universidad de Puerto Rico. La mayor parte de su infancia la pasó en la hermana isla caribeña de Cuba. Regresó a Puerto Rico en 1923 y terminó sus estudios en Derecho en el primer centro docente de Puerto Rico. En 1948, con una beca de la Fundación Rockefeller, estudió literatura en el Colegio Kenyon en Ohio. Véase “Nilita Vientós Gastón.” EcuRed, s.f. https://www.ecured.cu/Nilita_Vientós_Gastón

⁸⁸ Felisa Rincón de Gautier nació en 1897 y murió en 1994. Mejor conocida como doña Fela, fue la primera mujer en ocupar la alcaldía de una ciudad importante del hemisferio occidental. Sirvió como alcaldesa de San Juan por espacio de 22 años, de 1946 a 1968. Fue pionera del movimiento en pro de los derechos políticos de la mujer, en establecer programas de cuidado diurno para niños de edad preescolar y en establecer los primeros centros de asistencia legal y médica para indigentes. Líder y figura ejemplar para los hispanoamericanos, sirvió también como Embajadora de Buena Voluntad bajo cuatro presidentes norteamericanos. Es una de las figuras puertorriqueñas más prominentes de nuestra historia política capitalina. Con la fuerza de su imaginación, iniciativa y perseverancia, doña Felisa fue una de las primeras mujeres en votar en Puerto Rico y en ocupar una posición de liderato dentro de un partido político en los años 30 y en ser nombrada a un cargo importante en el servicio público en la década del 1940. Rompió con barreras sexistas tradicionales al ser nombrada alcaldesa de San Juan en el 1946, posición que ocupó con un abrumador apoyo del pueblo hasta enero de 1969. Fue servidora pública ejemplar, abriendo camino a cientos de otras mujeres para la participación en el proceso político. Laboró incansablemente para promover la participación electoral de los hispanos residentes en los Estados Unidos, trabajando activamente en campañas presidenciales, congresionales y municipales desde el 1936. Véase “Felisa Rincón de Gautier.” Proyecto Salón Hogar, s.f. http://www.proyectosalohogar.com/BiografiasPr/felisa_rincon_de_gautier.htm.

constricciones del género femenino en la historia puertorriqueña. Veamos a continuación uno de sus poemas más emblemáticos:

Yo misma fui mi ruta

*Yo quise ser como los hombres quisieron que yo fuese:
un intento de vida;
un juego al escondite con mi ser.
Pero yo estaba hecha de presentes,
y mis pies planos sobre la tierra promisoría
no resistían caminar hacia atrás,
y seguían adelante, adelante,
burlando las cenizas para alcanzar el beso
de los senderos nuevos.*

*A cada paso adelantado en mi ruta hacia el frente
rasgaba mis espaldas el aleteo desesperado
de los troncos viejos.*

*Pero la rama estaba desprendida para siempre,
y a cada nuevo azote la mirada mía
se separaba más y más y más de los lejanos
horizontes aprendidos:
y mi rostro iba tomando la expresión que le venía de adentro,
la expresión definida que asomaba un sentimiento
de liberación íntima;
un sentimiento que surgía
del equilibrio sostenido entre mi vida
y la verdad del beso de los senderos nuevos.*

*Ya definido mi rumbo en el presente,
me sentí brote de todos los suelos de la tierra,
de los suelos sin historia,
de los suelos sin porvenir,
del suelo siempre suelo sin orillas
de todos los hombres y de todas las épocas.*

Y fui toda en mí como fue en mí la vida...

*Yo quise ser como los hombres quisieron que yo fuese:
un intento de vida;
un juego al escondite con mi ser.
Pero yo estaba hecha de presentes;
cuando ya los heraldos me anunciaban
en el regio desfile de los troncos viejos,
se me torció el deseo de seguir a los hombres,
y el homenaje se quedó esperándome.*

Entrado el siglo XX comienzan a tener inclusión en la historia importantes contribuyentes en la plástica puertorriqueña, particularmente en la pintura. Fueron artistas de un calibre trascendental como lo fueron Myrna Báez⁸⁹, Olga Albizu⁹⁰ y Noemí Ruiz⁹¹, por mencionar algunas de las más destacadas, pero también otra docena más de artistas mujeres logró trascender en la historia local en el siglo XX. Continúa hoy la identidad de género jugando un papel crucial dentro de las dinámicas sociales, las cuales, por abundancia de ejemplos, sabemos que continúan siendo de corte patriarcal, machista y desigual.

Ahora bien, no es hasta el siglo XXI que observamos un cambio paradigmático: surge una nueva fuerza de artistas, curadoras, directoras, administradoras y gestoras, curtidas dentro de las generaciones y la óptica feminista, quienes han logrado una nueva proporción dentro de las oportunidades en el mundo del arte isleño. En pocas palabras, la ecuación ha cambiado, a pesar de continuar existiendo dentro de una realidad patriarcal. Urge escribir una tesis en profundidad sobre el acervo y las contribuciones de artistas mujeres en la actualidad puertorriqueña. Es, en este caso, cuando las artes prueban ser

⁸⁹ Pintora, artista gráfica y profesora. Graduada de ciencias en la Universidad de Puerto Rico, en 1951 se trasladó a Madrid a estudiar medicina, optando por ingresar a la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Regresó a la isla y en 1959 se integró al Taller de Gráfica del Instituto de Cultura Puertorriqueña como aprendiz del maestro Lorenzo Homar. Estudió en el Pratt Graphic Center de Nueva York. Ha sido profesora de la Universidad del Sagrado Corazón y la Liga de Estudiantes de Arte en San Juan, miembro fundador de la Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico y presidenta de la Sección de Bellas Artes del Ateneo Puertorriqueño. Desde 1988 es artista residente de la Universidad del Sagrado Corazón, que le otorgó un doctorado honorífico en el 2000. Hábil colorista, se destaca por su vasta experimentación técnica en los medios del grabado y la pintura, mostrando su intensa preocupación por la luz mediante la representación de espacios interiores ambiguos, en los que transparenta y fusiona el paisaje y la figura humana. - <http://www.mapr.org/es/museo/proa/artista/baez-myrna>

⁹⁰ Pintora. Estudió dibujo con Miguel Pou, y pintura en la Universidad de Puerto Rico (UPR) con el español Esteban Vicente. En 1948 fue becada por la UPR para estudiar en Nueva York con el pintor alemán Hans Hofmann. Estudió también con Morris Kantor, Carl Holtz y Vaclav Vytlacil en la Liga de Estudiantes de Arte de Nueva York. En 1951 asistió a la legendaria escuela de arte Académie de la Grande Chaumière en París, y en 1952 a la Academia de Bellas Artes de Florencia. En 1956 sus pinturas comenzaron a figurar en las carátulas de los discos de bossa nova producidos por RCA y Verve Records. En 1958 se estableció permanentemente en la ciudad de Nueva York. Ese mismo año se organizó su primera exposición individual en Puerto Rico. Dejó de pintar en el 1984. Es la pionera del expresionismo abstracto en el arte puertorriqueño. Algunos se han referido a su abstraccionismo como uno de carácter lírico. - <http://www.mapr.org/es/museo/proa/artista/albizu-olga>

⁹¹ Pintora, artista gráfica y profesora. Obtuvo un bachillerato en artes en la Universidad Interamericana de San Germán y una maestría en la New York University. Fue discípula de George McNeill y estudiante de litografía en el Taller de la Asociación de Estudiantes de la Universidad de California en Berkeley. Hizo estudios doctorales en la Universidad Autónoma de Madrid. Dirigió, hasta 1976, el Departamento de Bellas Artes de la Universidad Interamericana de Puerto Rico, Recinto de San Germán, y fue catedrática distinguida del Recinto Metropolitano de la UIA, donde es artista residente desde 1992. Socia fundadora del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico y miembro de la junta de directores de la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico, ha sido una incansable promotora de la enseñanza del arte. Es una figura clave en el desarrollo del arte abstracto en Puerto Rico. En su obra ha plasmado la gama de colores y ritmos que distinguen nuestra región tropical, en composiciones de gran fuerza visual y expresiva que desarrolla a partir de ideas y sentimientos personales. - <http://www.mapr.org/es/museo/proa/artista/ruiz-noemi>

nuevamente vanguardistas en la consideración de las corrientes ideológicas, lo suficiente como para considerar estos asuntos de complejidad experiencial, intelectual y existencial.

6. El mimetismo y su constitución psicológica

La relación colonial no es meramente una investigación conceptual para los artistas puertorriqueños. Por el contrario, resulta ser una sostenida experiencia de relación simbiótica a través de sus formas sociales, que alimentan sus motivaciones para generar sus declaraciones. También, es una relación internalizada en la conciencia colectiva, que veremos que remite, indiscutiblemente, a las “ambivalencias miméticas del coloniaje” (Bhabha 121). Los imperios ocupantes, en cualquier parte del mundo y en cualquier momento histórico, durante su implementación colonial producen una serie de reglas políticas, militares y económicas en torno a la tierra ocupada. Esto naturalmente genera sentimientos de incomodidad humana y distorsión existencial duradera sobre la identidad cultural del país que ocupan. Para entender cómo se construyen las identidades psicológicas con el pasar del tiempo, de los años, las décadas y los siglos, conviene examinar los recorridos teóricos del maestro Homi Bhabha, quien, en el texto *La localización de la cultura*, plantea un análisis “sobre el mimetismo y el hombre”, por medio del cual filosofa sobre las complejidades de la lógica racional de los habitantes de la colonia y las dinámicas represivas de los sistemas colonizadores. En un comienzo, declara sobre la naturaleza psicológica del sistema colonial y la imposibilidad de otorgar la independencia emocional una vez se es colonizado. Argumenta que el colonizado no sabría qué hacer con ella, ya que sería incapaz de sostenerla, y quedaría dentro de su propia psiquis. Sin embargo, parte de la afirmación sobre su deseo de libertad, al citar a Sir Edward Cust, quien interesantemente le adscribe el género femenino a la colonia:

A fundamental principle appears to have been forgotten or overlooked in our system of colonial policy - that of colonial dependence. To give to a colony the forms of independence is a mockery; she would not be a colony for a single hour if she could maintain an independent station. (Bhabha 121)

Como contrapunto a esta cita, explica Bhabha que el “mimetismo” es una característica del discurso colonial que internamente implica contradicciones, ironías, farsas y, centralmente, una “ambivalencia”. Para ser efectivo en su poder, expone el autor, necesita producir constante y regularmente “fallas, resbalones, excesos y diferencias”, lo que llama “indeterminación” (122). Es así como propone que las colonias no desean ser liberadas, declaración de una profunda complejidad y revelación cognitiva. Dice Bhabha que “el mimetismo emerge como la representación de una diferencia que en sí misma es

un proceso de desautorización (disavowal)” (122). Desde un comienzo, entendemos que Bhabha caracteriza el poder del coloniaje como uno quebrado desde su espina dorsal discursiva y anticolonial. Explica, además, que es una compleja estrategia de reforma, regulación y disciplina, al apropiarse al “otro” mientras visualiza el poder en sus propias manos hegemónicas. Encuentra que las estrategias dominantes del poder de función colonial intensifican la vigilancia y se presentan como amenazas a los conocimientos normalizados y los poderes disciplinarios. Se trata, pues, de toda una amalgama de dinámicas multidireccionales que ponen de relieve que, en realidad, no existe un punto de partida claro y contundente para atacar el problema del coloniaje en la mente del colonizado. Entonces, el colonizado debe ser considerado con toda la gama de contradicciones psicológicas que lo caracterizan.

Para explicar la ambivalencia de las fuerzas normalizadoras del coloniaje, utiliza el ejemplo de John Locke, cuando este utiliza irónicamente el doble significado de la palabra “esclavo”: primero, como un ente de derecho legítimo como propiedad (humana) y, luego, como un intolerable ejercicio de poder, por sus problemas éticos y morales (sobre la humanidad). Vemos, así, cómo ambos razonamientos coexisten dentro de un solo término, pero que va mucho más allá del problema de lo semántico. Es decir, se trata centralmente de un problema sobre la humanidad, aun cuando es definido por discursos de aparatos legales. De esta forma, señala la diferencia semántica y, también, la coexistencia del “mimetismo” y la “burla” (“mimicry and mockery”). Una serie de contradicciones y ambivalencias conceptuales presentan al sujeto colonizado como un ser humano “parcial”, “incompleto” y “virtual”. El pensamiento colonial depende de la representación estratégica de prohibiciones dentro del discurso de la autoridad imperial.

Bhabha utiliza otro ejemplo de la literatura producida por Charles Grant sobre los *Sujetos asiáticos de Gran Bretaña* de 1792 y sobre los esfuerzos paradójicos colonizadores y evangelizadores por parte de los británicos sobre la India. Los británicos, quienes fervorosamente intentaron implementar sus ideologías religiosas, entendieron que las estrategias “parciales” serían las adecuadas para cristianizar y moralizar adecuadamente. De esta manera, lograrían atemperar las posibles insurrecciones y rebeliones turbulentas por el deseo natural de libertad, mientras mantenían plena conciencia de que una “cristianización a medias” o sincretista existía en oposición a la “política de no tolerancia” hacia las creencias paganas. Son estas maneras parciales y paradójicas de implementar el dominio las que nos dan las pistas de la psicología utilizada por las fuerzas opresoras de la ideología colonizadora, que complican el acercamiento de concepción tanto del colonizador como del sujeto colonizado. Por su parte, Grant

entendía en plena conciencia esta paradoja. Aquí vemos ilustrado cómo el concepto de lo mimético se desarrolla: la idea de una sociedad étnica y culturalmente distinta a la británica ahora ha de ser dominada, generando así personas, en apariencia, hindús, pero con aspecto, ideologías, gustos y costumbres inglesas. Podemos, así, observar un ejemplo de esa imitación, esa mimetización del sujeto colonizado hacia el colonizador. Sin embargo, a través del proceso se dan cuenta de que no es posible tal conquista sin entender que existen resistencias de todo tipo, generando así un sentimiento de ironía sobre la ingobernabilidad transculturadora en las personas de otros lugares.

Estas posturas, miradas o estrategias que provienen de los esfuerzos colonizadores se presentan como un problema de “visión doble” o una “amenaza mimética”, distinta, según Bhabha, a los conceptos de Frantz Fanon de la “dependencia e identificación narcisista” del negro africano al blanco o a la colonización - cosificación, como articula Aimé Césaire. Es el resultado de una “representación parcial” y el “reconocimiento del objeto colonial” en la medida en que se observa al ser colonizado u objeto colonizado como una figura que “doblega”, imita y mimetiza “parcialmente” al colonizador. Las modalidades y normalizaciones del discurso colonizador dominante emergen como “sujetos colonizados inapropiados” con “presencia parcial” e incompleta, generando disturbios culturales, raciales e históricos sobre la “amenaza inminente de las demandas narcisistas de la autoridad colonial”.

Entonces, el “deseo del mimetismo colonial” es uno intrínsecamente ambivalente y, por la complejidad moral y ética de sus estrategias, no tiene de otra que ser, a la vez, un concepto articulado como ley represiva. Al mismo tiempo, es un concepto interrumpido en su discurso, que cede a la multiplicidad de diferencias hacia el “otro”. De esta manera, necesita convivir la paradoja, la ironía y la contradicción para continuar existiendo y funcionando dentro de los sistemas represivos y las identidades que producen en el objeto colonizado. Esta interrupción discursiva es una que Bhabha también acuña como la “metonimia de la presencia”, la cual imita en ausencia, como en la manifestación presente colonial. Estas estrategias de camuflaje, según Jacques Lacan, son, en su construcción, asuntos de complejidad profunda, generadas como producciones de conflicto estratégico que articulan juegos de poder de imitación, conscientes o no, entre los partidos que participan en las dinámicas de poder colonial entre el opresor y el oprimido, el modelo y el modelado. Es una realidad “aterrorizante de presenciar”, según expone Edward Long en su *Historia de Jamaica de 1774*.

En conclusión, Homi Bhabha presenta cómo los efectos identitarios sobre los objetos colonizados construyen identidades divididas y contradictorias dentro de sí

mismas. El discurso colonial se divide para que dos actitudes coexistan simultáneamente: una que considera la realidad, mientras la otra la socava y la reemplaza con el deseo colonizador de dominio errático y repetitivo. Esta ambivalencia logra que la autoridad colonial recurrentemente busque las estrategias de mimetismo de poder, de narcisismo y paranoia, tanto en el colonizador como en el colonizado.

7. La metáfora del señor de las moscas

Insistimos en el recurso de la metáfora paterno y materno filial para ilustrar el asunto psicológico colonial: un padre o una madre opresivo/a a cargo del hijo/a oprimido/a que, en el caso del coloniaje, más allá de entorpecer su crecimiento, realmente distorsiona su lógica y el desarrollo digno de su identidad. Generación tras generación, logra un fenómeno de crecimiento disfuncional con el que el infante eventualmente obtiene características de un ser humano adulto, pero de ideología inmadura y, como consecuencia, queda condenado a una infantilización perversa.

Un segundo nivel metafórico de infantilidad existe cuando analizamos la idea del gobierno local insular, servil y maniatado a los intereses del gobierno federal estadounidense, que genera la idea de que localmente los adolescentes o infantes gobiernan a otros adolescentes o infantes. Ambas metáforas rememoran el libro *El señor de las moscas* (The Lord of the Flies), mítica narrativa del autor William Golding, por la cual mereció el premio Nobel de la Literatura en 1954. Según su historia, podemos imaginar el comportamiento cruel que aflora dentro de una sociedad infantil, aislada por sus fronteras sociales (geográficas), desprovista de la enseñanza y la dirección adulta. Entendemos que las reglas de comportamiento se acumulan con las estructuras sociales de conocimiento civilizador, que se reaprende con cada generación al llegar a la madurez. Es el ejemplo de la historia de Golding, en la que un grupo de niños, en una isla desierta, se degeneran hacia un estado de salvajismo primitivo y llegan a ser un mero espejismo de la civilización que una vez fue. En una isla infantilizada por el poder de una fuerza ausentista, la noción de la civilización y madurez social se distorsiona, en la espera de la llegada de un sistema justo. Necesitados de una voz superior o de una organización que una vez los caracterizó en la adolescencia, y que dicte la aprobación o rechazo de su comportamiento, se revierte cada vez más a la barbarie. En el caso de Puerto Rico, la metáfora es la corrupción gubernamental: sin fiscalización institucional, sin transparencia financiera. A falta de la noción de un “padre” o una “madre” que fiscalice y exija transparencia, que dirija los caminos por los que han de andar y desarrollarse plenamente, los “niños” toman instintivamente el control y se vuelven crueles unos con otros. En el caso del gobierno insular, unos les roban a los otros. Todo se desarrolla,

complicadamente, dentro de una noción de paranoia colectiva, que, en la novela *El señor de las moscas*, Golding le llama la “La Bestia”. Comparamos el miedo del habitante colonizado puertorriqueño y su destino incierto con el miedo a la bestia que, en cualquier momento, vendrá a reclamar su ley por la fuerza.

Es por esto por lo que argumentamos que Puerto Rico “no crece” y se mantiene “inmaduro”, con dinámicas políticas y miedos existenciales, propios de una adolescencia prolongada. Quedan, así, relegados a los cuestionamientos de la cultura, aspectos naturales del desarrollo pleno y digno que investigan desde su poesía las capacidades económicas y la utilización de sus recursos desde un lugar de subdesarrollo. Estas metáforas ilustran la experiencia colonial a través de las artes con abundante representación. El ciudadano puertorriqueño, mientras se mantiene en la infantilidad política, simplemente vive con temor a “La Bestia”. Aislados por las circunstancias sociales, militares y económicas, no tienen de otra más que preguntarse a sí mismos el porqué de su realidad colonial. El colonialismo es la bestia; el imperio ocupante se comporta como el padre o la madre opresiva.

8. Los puertorriqueños con sus pisos

Es importante considerar para esta tesis el conocimiento del ensayo de José Luis González, *El país de cuatro pisos*, antes de poder hacer, a continuación, el análisis biográfico de nuestros vanguardistas. En el ensayo de González se problematizan aspectos sobre las herencias étnicas, las dinámicas de clase y las tradiciones culturales de los respectivos países que forjaron la multiplicidad cultural que compone la realidad puertorriqueña. Esto podría arrojar luz para reconocer las complejidades intrínsecas y minucias de los perfiles de los vanguardistas, quienes provienen, como la gran mayoría de los puertorriqueños, de una mezcla centenaria de ascendencias de distintos tipos de etnias.

Advertimos, de una vez, que esta lectura de *El país de cuatro pisos* no debemos tomarla como una predeterminación sobre las herencias particulares de sus personas o familias, principalmente por la distancia temporal que divide grandemente las historias del pasado de las del presente. Sin embargo, sí podemos tomarla como una lectura del panorama amplio sobre algunos fundamentos del inconsciente colectivo puertorriqueño y las implicaciones de las herencias ideológicas y culturales, sus luchas, sus contradicciones y subjetividades, que antagonizan y complican, a través de su obra, sus proyectos de gestión cultural y de sus personas. Las diferencias que puedan significar el crecer en el campo o en la urbe, el ser educado por personas de ideologías independentistas o anexionistas, con doctrinas religiosas o laicas, como en cualquier ser

humano, pueden apuntar, de maneras muy variadas, hacia los matices que caracterizan las complejidades psicológicas de cada vanguardista, pero, también, pueden apuntar a un perfil de la cultura puertorriqueña.

Este análisis sobre los complejos procesos de gestación cultural en Puerto Rico merece ser visto con detenimiento por lo revelador de sus declaraciones, que retan, sin duda, los cánones históricos establecidos por los propios historiadores puertorriqueños. El texto analiza experiencias que, por largos periodos de tiempo, fueron documentadas de manera descentralizada e interrumpida. Por tanto, solo pueden encontrarse en diferentes instancias de la historia isleña. Para una lectura apropiada y con suficiente contextualización, debe uno entender la común y recurrente posibilidad de que la historia se idealiza y, muchas veces, se omite lo contradictorio, como en cualquier país. De esta manera, se deja constatada una historia narrable que recae muchas veces en lo esencialista. Para no quedar en la superficie, González se da a la tarea de articular la complicada forja cultural de Puerto Rico.

Su tratado surge en respuesta a la siguiente pregunta que unos estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México le hicieron para el año 1979, sobre su pensar y sentir respecto a la experiencia colonial estadounidense: “¿Cómo crees que ha sido afectada la cultura puertorriqueña por la intervención colonialista norteamericana y cómo ves su desarrollo actual?” (González 11). El autor responde con un recorrido histórico de planteamientos tan lúcidos como autocríticos. Primero, distingue y habla de la coexistencia entre las culturas internas de cualquier sociedad, lo cual cataloga como una división dentro de un pensamiento marxista: la cultura dominante versus la cultura dominada. De igual manera, habla sobre la cultura opresora sobre la cultura oprimida, la cultura nacional en contraste con la cultura popular, y, también, la cultura de élite frente a la cultura popular. La distinción de estas esferas es un asunto clave para entender los diferentes “pisos” o niveles que identifica González, pues son estos los ejes para observar adecuadamente el desarrollo de la historia colonial puertorriqueña. Se pregunta, entonces, a sí mismo: ¿qué clase de nación era Puerto Rico al momento de llegar los estadounidenses?

González ilustra, para responder a la pregunta, el sentimiento de quienes defendían la independencia de la metrópoli española y, al mismo tiempo, criticaban la ocupación estadounidense, con las declaraciones de dos gigantes de la historia puertorriqueña. Estos dos individuos, quienes firmemente creyeron en la separación de la isla de su país ocupante en sus respectivos momentos históricos fueron: Don Eugenio María de Hostos y Don Pedro Albizu Campos. Ambos, distanciados por medio siglo de

vida en la cúspide de sus carreras políticas, pronunciaron declaraciones que González cataloga como “contradicciones extremas”. Hostos declaró que, bajo el régimen colonial español, la experiencia de la sociedad puertorriqueña era una “donde se vivía bajo la providencia de la barbarie”, una idea que contrasta con la declaración de Albizu Campos, individuo de una feroz convicción separatista, quien, por su parte, pronuncia, sobre ese mismo régimen, que era uno en el cual se vivía “la vieja felicidad colectiva”.

¿Cómo explicarse entonces esta contradicción? González entiende que no es exclusivamente un fenómeno de distorsión de percepción por el distanciamiento temporal. En su lugar, propone que tiene que ver con el hecho de que la clase dirigente nativa (los puertorriqueños adinerados o hacendados y terratenientes que forjaron sus riquezas en los pasados siglos con el desarrollo económico local durante la ocupación española), albergaban un sentimiento de rebeldía hacia la metrópoli española. En contraposición, expone que existía la rebeldía de la clase trabajadora hacia la terrateniente, principalmente la de ascendencia africana, que se identificaba por su realidad esclavizada, con la de los taínos, quienes durante unos 50 años compartieron suerte con los africanos, hasta su eventual desplazamiento. Es decir, ambas clases, la trabajadora y la terrateniente, tendrían, aunque por motivos muy diferentes, algo en común para estar en contra de la ocupación española. Una realidad de barbarie, en este caso, es compartida colectivamente hacia un enemigo en común. Por un lado, se encuentra la clase dominante en el esfuerzo de mantener sus riquezas y dominio local, mientras que, por el otro, vemos a la clase dominada luchando por salir de su economía de subsistencia, un esfuerzo que, luego de cuatro siglos de procesos históricos y luchas de clase, ve la añorada salida hacia una nueva realidad, en 1815, con la Real Cédula de Gracia (Carrión, “Real Cédula”) y, muchos años más tarde, con la Carta Autonómica de 1897.

Por su parte, la promesa de la nación norteamericana, que se auto proclama en su retórica propagandista internacional como “la más democrática de todas las naciones”, representó para los terratenientes la esperanza de tener nuevas y mejores relaciones comerciales con el exterior del país, y, para la clase trabajadora, la esperanza de una nueva realidad laboral, liberada o, al menos, no tan aplastante. Pero, en 1898, la clase dominante perdió fuerza dramáticamente debido a que una nueva clase hegemónica estadounidense, militar y económica traicionó esa esperanza discursiva y suprimió los esfuerzos isleños ya implementados para tratar de levantar su propia autonomía económica. Comenzó, pues, la expropiación de terrenos pertenecientes a los hacendados y se aprobaron nuevas leyes arancelarias impuestas a conveniencia de los intereses del

imperio. Es así como la clase terrateniente puertorriqueña pasó a ser nuevamente una dominada por los intereses económicos ausentistas, mientras que la clase trabajadora continuaría en un lugar similar al de la opresión laboral. El autor de *El país de cuatro pisos* señala:

La situación histórica que le tocó vivir a Albizu no se caracterizó tan solo por el escaso desarrollo de la clase dirigente criolla que él quiso movilizar en una lucha independentista, sino por algo todavía peor; por la expropiación, la marginación y el descalabro de esa clase a causa de la irrupción del capitalismo imperialista norteamericano en Puerto Rico...dejando muy en claro que la impotencia de esa clase para enfrentarse con un proyecto histórico progresista al imperialismo norteamericano en razón de su cada vez mayor debilidad económica, la llevó a abandonar su liberalismo decimonónico para asumir el conservadorismo que ha caracterizado su ideología en lo que va de siglo. (González 17)

Albizu Campos buscó alianzas con la clase trabajadora que, entonces, estaba doblemente oprimida. Había, por un lado, una clase trabajadora desesperada por salir de su miseria, mientras que, por el otro, estaba la clase dominante que, hasta ese momento, también estaba desesperada por mantener su capital, vulnerable y debilitado. Ello provocó que Albizu pronunciara una tergiversada declaración sobre la previa realidad puertorriqueña, a la que llamó “la vieja felicidad colectiva”, algo que, para González, era una manera de idealizar el pasado, muy característico de los movimientos independentistas puertorriqueños. El no lograr el apoyo de la clase terrateniente y burguesa evidencia que la misma se armó, no de deseos de lucha separatista, sino de miedo, al verse amenazada por la pérdida de sus riquezas. Con estos argumentos, González ilustra la fragilidad existencial en la que transcurren tanto la clase dominada y trabajadora, como la clase dominante y rica de los terratenientes, fenómeno que se refleja aún hoy día, en la realidad puertorriqueña del siglo XXI.

En lo que respecta a la formación de la cultura puertorriqueña o, dicho con mayor precisión, a “las culturas puertorriqueñas” (en plural), declara el autor que, fundamentalmente, el junte y la colectividad de todos los procesos de formación de las culturas dominantes y las dominadas, que se organizan al pasar de los siglos, son lo que fue y lo que continúa siendo “la cultura puertorriqueña”. Este “primer piso” dejó una huella innegable, compuesta, en su mayoría, por una clase trabajadora, principal y fundamentalmente de herencia afroantillana, rica en su cultura lingüística, culinaria, musical, de danza, entre otras. Pero, también, dejó la riqueza originaria remanente de la cultura taína, con elementos iconográficos como la alfarería, la siembra, la lengua y las costumbres nativas aborígenes. Todas estas son muestras de una cultura local que, por

motivos de su condición esclava, no tenía otra posibilidad que mantenerse anclada a la isla.

Estos grupos coexistieron y compartieron, así, dentro del mismo país. Las culturas dominadas, indígenas y africanas, compartieron la realidad con las culturas de la clase económica y militar dominante española, así como con una nueva clase hacendada y terrateniente, que luego dio paso al origen de la cultura jíbara puertorriqueña.

Esta cultura jíbara desarrolla consigo sus propias tradiciones musicales y literarias, inmigrantes mayormente de ascendencia peninsular: canaria, catalana y mallorquina, además de corsarios franceses. Todas estas culturas peninsulares, que pertenecían propiamente a una clase oprimida y trabajadora, fueron las que, repentinamente, llegaron a Puerto Rico a convertirse en los nuevos terratenientes dominantes. Esta clase trabajadora y dominante a la vez vino a poblar el centro montañoso de Puerto Rico en escasamente unas décadas. Fue esta una sociedad de muy escasa educación, en su mayoría analfabeta, que implementó, así, nuevas prácticas opresivas sobre la cultura afroantillana, ya dominada históricamente y que vivía en resistencia a las prácticas esclavizantes de la sociedad terrateniente española.

Es este contexto socioeconómico de nuevos inmigrantes blancos, de la nueva cultura jíbara criolla, que inevitablemente añade a los elementos culturales que ya se desarrollaban. Estos son a los que González denomina “el segundo piso”. Se establece, así, la posibilidad de una lectura de dos formaciones nacionales culturales simultáneas, al igual que sobrepuestas, que no lograron sintetizarse en una y que, desde entonces, se ha mantenido así. De igual manera, esta distinción entre culturas es denotada por el asunto étnico, similar a la mayoría de los países a través del mundo, en los que los grupos blancos quedan establecidos como los dominantes, y los grupos nativos (negros o mestizos) quedan supeditados a la primera. Así es como González plantea directamente la pregunta:

¿Qué actitud social puede generar el hecho de que una minoría discriminada en su lugar de origen se convierta en brevísimo plazo, como consecuencias de una emigración, en minoría privilegiada en el lugar donde emigra? ...nos habla de un tipo de humano y social fundamentalmente inculto, conservador y arrogante, que despreciaba y oprimía al nativo pobre y era a su vez odiado por este. (24)

Es importante entender que, dentro de las clases dominantes, también existían divisiones ideológicas. Por ejemplo, la clase élite se componía de dos sectores verificables: los primeros eran más conservadores, mientras que los segundos eran más liberales. Por un lado, estaban los hacendados tradicionales, acostumbrados a lo brutal

del trabajo en sus propias tierras y que eran negociantes con el extranjero, principalmente con los ocupantes imperialistas; por otro lado, existía un sector también dominante, que provenía de los hijos y nietos de los mismos hacendados que se convirtieron en una clase de profesionales (políticos, médicos, ingenieros y demás, quienes, inspirados por su conocimiento internacional, académico, científico y humanista, comienzan a producir sus propias ideologías y contenidos culturales). Al tener acceso a las realidades históricas políticas ejemplificadas en otros países y no depender de la tierra para el sustento propio (las mismas tierras que les proveyeron el desarrollo social, económico y su consecuente educación), nació una sepa de pensadores mucho más liberal a la de sus antepasados. En ambos casos, muchos de los dominantes profesionales, al igual que los dominantes terratenientes, mantuvieron lazos ideológicos independentistas, pero de diferentes estilos y por diferentes motivaciones, unos liberales y otros conservadores.

Las clases dominantes se mantienen con ideologías que van de acuerdo con su capacidad de tenencia y capital. Sin embargo, siempre coqueteando con un evidente deseo de generar su propia fortuna nacional y realización independiente. Quienes en un momento fueron la clase dominante puertorriqueña durante el último siglo de estancia española, pasaron a ser dominados por el “tercer piso”, con la llegada de la invasión estadounidense en 1898. Este nuevo estrato utilizó las mismas estrategias de expropiación forzosa de las tierras que utilizaron los españoles. Una clase que llegó a desarrollarse lentamente como una burguesía puertorriqueña durante la ocupación española pasó, entonces, a ser una clase que se identificaba con intereses separatistas, pero de una naturaleza mucho más conservadora, por la necesidad de mantener lazos de intercambio comercial con la nueva clase dominante estadounidense. De esta manera, mantienen la acumulación de capital y la posesión de sus tierras. Por su parte, la clase trabajadora, luego de siglos de relación abusada con la clase terrateniente puertorriqueña, ahora entiende la idea de la anexión con la nación norteamericana como una ventana esperanzadora para mejorar su realidad injusta. Es así como se da el fenómeno de los puertorriqueños de clase más baja con ideologías anexionistas. La ironía de este hecho es que los más oprimidos se identifican con los opresores principales del sistema colonial, pues la distancia estructural política da la ilusión de la posibilidad del progreso.

Es importante considerar el argumento que plantea González, cuando habla sobre la idea de las complicaciones que se han articulado históricamente en torno al temor de un desplazamiento de la cultura popular puertorriqueña, la reiterada “transculturación” norteamericana sobre la puertorriqueña. Mientras que la cultura isleña ha estado atravesada siempre por diferencias abismales de injusticia social, entre la clase oprimida y

la opresora, es inevitable deducir y afirmar que se continuaba forjando, con el pasar del tiempo, manifestaciones culturales respectivamente. Al momento de llegar la cultura estadounidense a la isla, la cultura puertorriqueña no había alcanzado un nivel de autoconcepción cultural colectiva, o como le llama González directamente en su ensayo, no se había formado una “cultura nacional”.

Estas “culturas puertorriqueñas”, sin embargo, existían de manera plena y articulada, compuesta por la popular, nutrida de su ascendencia afroantillana y ancestral taína, al igual que la cultura élite, nutrida de las viejas y articuladas tradiciones europeas. A pesar de encontrarse evidentemente en procesos de formación continuos y de abatimientos políticos y militares, la cultura se mantenía inevitablemente en desarrollo. Es por esto por lo que se argumenta que ambas esferas culturales pudieron coexistir de maneras independientes y separadas y, por tanto, no haber alcanzado una noción y conciencia inclusiva entre sí de integración como una “cultura nacional”.

Redondeando el ensayo, González nos presenta el “cuarto piso”. El autor lo sitúa principalmente en la década del 1940, que está ligada a la nueva era centrada en un nuevo orden del sistema económico capitalista y a las consecuencias que él articula como nefastas, sobre la sociedad puertorriqueña, en especial sobre la clase trabajadora. A partir de la implementación del Estado Libre Asociado se abrió paso a nuevas dinámicas de dependencia colonial. Las ayudas económicas federales generaron una especie de estado de adormecimiento social que dio un “descanso” a las luchas internas entre las clases dominantes y la dominada y desarrolló una nueva relación de dominio sobre las clases pudientes de la isla. Con las nuevas leyes implementadas durante los procesos de otorgación de la ciudadanía americana, en especial con las leyes de cabotaje, se controlaron las decisiones más importantes sobre los temas arancelarios de exportación e importación de recursos y bienes. Una nueva era de dominio económico, más que militar, logró así su hegemonía total. Argumenta, además, que el nuevo estado de subsidios, luego de propiciar un clima para el desarrollo infraestructural, ha logrado anclar la cultura puertorriqueña a una dependencia moderna, con repercusiones y síntomas tan graves como el “desempleo y marginación masivos, dependencia desmoralizante de una falsa beneficencia extranjera” (González 39). A raíz de este nuevo proyecto económico, que, en su retórica, habla de ayudas sociales, solo se generó complacencia y deuda colectiva. Resultó ser un proyecto que se vistió de oveja, cuando, en realidad, era un lobo. Por esto, el autor critica ávidamente las tradiciones del independentismo puertorriqueño, que en su propia retórica general implican a los principios humanos del valor y la dignidad autosuficiente, como la de cualquier país, pero que, en el fondo, sostienen lazos de

dependencia económica con el gran imperio estadounidense, con tal de defender sus riquezas personales y que, en realidad, no interesan poner el poder en las manos de la colectividad puertorriqueña. Así, para dejar claro su postura política y de historicidad social, González puntualiza que:

La buena razón cultural para luchar por la independencia consiste, a mi juicio, en que ésta es absolutamente necesaria para proteger, orientar y asegurar el pleno desarrollo de la verdadera identidad nacional puertorriqueña: la identidad que tiene sus raíces en esa cultura popular que es el independentismo - si en verdad aspira a representar la auténtica voluntad nacional de este país - está obligado a comprender y a hacer suya sin reservas ni reticencias nacidas de la desconfianza y el prejuicio. (38)

Este ensayo culmina haciendo un llamado a entender que lo que históricamente ha sido identificado como un problema de división cultural y social, pudiera ser precisamente lo opuesto. Esta diversidad quizás sea la fuerza y la riqueza cultural que pudieran dar paso a una soñada confederación antillana, al reconocer sus “diferencias”, como, por ejemplo, las lingüísticas, como uno de los grandes recursos que la caracteriza. Pensar en el “plurilingüismo caribeño”, “real e irreversible”, como él mismo sostiene, es posiblemente uno de los testimonios más claros de la diversidad cultural que atraviesa la historia colonial del Caribe, como en el caso de Puerto Rico, con su bilingüismo inglés-español. Concluye González que esta realidad lingüística debe ser la entrada para unificar posibilidades sociales entre países caribeños, a la luz de un futuro socialista, populista y democrático para Puerto Rico.

Veremos, a continuación, cómo los mecanismos de control y las teorías alledañas se ejemplifican con la producción artística puertorriqueña. El arte en Puerto Rico es una de las pocas esferas en la que los individuos pueden tomar control y decisión propia, aun cuando simbólicamente reine la opresión sobre su realidad humana, sus maneras de participación ciudadana y su historia. Esta libertad de expresión que provee el arte posibilita el escapar a la canalización del control de comportamiento colectivo dentro de los marcos sociales que habita. Los marcos de funcionamiento social, laborales, económicos, de vivienda y recreo se construyen a partir de los intereses institucionales de cada país, pero dentro de un sistema imperial no se toma en cuenta la experiencia individual. Cabe recordar las palabras de Noam Chomsky, en su célebre debate del año 1971 con Michael Foucault, sobre el tema de la naturaleza humana y el valor de su esencia:

En primer lugar, voy a referirme a un tema que ya hemos suscitado, lo cual es, si es que en efecto es correcto, como es mi creencia, que un elemento fundamental de la naturaleza humana es la necesidad del trabajo creativo, de la investigación creativa, la creación libre, sin las limitaciones arbitrarias de las instituciones coercitivas, pues entonces, por supuesto, de aquí se deriva el hecho de que una sociedad decente debe desarrollar las posibilidades para que esta característica humana sea realizable. Esto implicaría superar los elementos de represión, opresión, destrucción y coacción, que existen en toda sociedad, por ejemplo, la nuestra como un residuo histórico. Entonces, un sistema federado, descentralizado de asociaciones libres que incorporan instituciones económicas y sociales, sería a lo que me refiero como anarco sindicalismo, y me parece a mí que sería la forma apropiada de una organización social, para una sociedad tecnológicamente avanzada, en la cual los seres humanos no tengan que verse transformados en instrumentos, en piezas de un mecanismo, en la cual la pulsión creadora inherente a la naturaleza humana pueda realizarse plenamente del modo en que dicha sociedad decida. (“Debate Entre Foucault y Chomsky”)

Chomsky propone un sistema social muy diferente a la democracia capitalista que se vive en los Estados Unidos. Propone el *anarquismo* como fuente ideológica para contrarrestar cualquier intento de monopolización del Estado. También propone la fe en la capacidad humana de organizarse libremente para sobrevivir, prosperar y comportarse independientemente de los sistemas institucionales, en base a las necesidades intrínsecas del individuo. Genera, así, preguntas escasamente probadas por la experiencia colonial puertorriqueña: ¿podrían los puertorriqueños y las puertorriqueñas autogobernarse sin la infraestructura paternalista de un estado superior? ¿Podría el libre albedrío que provee esta corriente política darle al isleño la autonomía de su capacidad para la autosuficiencia?

Por otro lado, Chomsky propone, en combinación al pensamiento anárquico, la inclusión de sistemas de organización sindicales, con los que, a través de la organización de personas trabajadoras y las necesidades laborales del individuo, se genera una asociación integrada y colectiva, mientras se eligen, orgánicamente y en base a interés y destreza individual, los roles de liderazgo social. De igual manera, las organizaciones sindicales existen como mecanismos de protección en contra de los liderazgos patronales abusivos, incluso, como protección contra el Estado. La posibilidad de encontrarse ambos conceptos para proveer al ciudadano puertorriqueño una experiencia de justicia social, es algo hacia lo que el colonizado podría aspirar. Sin embargo, las estructuras institucionales existen dentro de los mecanismos de vigilancia y no permiten el libre desarrollo de la creatividad humana, ya que considera la participación ciudadana, principalmente, en función de un sistema de valores de producción, como bien señaló Karl Marx en *El Capital*:

Ya hemos comentado que la búsqueda fundamental del capital es arrancar el máximo de esfuerzos que le es posible obtener de la fuerza del trabajo. De este modo, al ocasionar debilitamiento y aún muerte prematura a través de la prolongación compulsiva de la jornada de trabajo, el capital priva al trabajador de condiciones normales de actividad y desarrollo, que lo afectan tanto en el aspecto físico como en el espiritual. (78)

Dentro de estos sistemas, el ser humano existe en función de la generación de un capital y la continua contribución al mismo sistema que lo oprime. Los mecanismos de control social están ahí para poder mantener en efecto este sistema de producción. A pesar de esto, son el arte y la cultura los que más se acercan al pensamiento chomskiano, dentro de la experiencia puertorriqueña, en la que el espíritu creativo y el impulso artístico se manifiestan libremente. Por esto no es de sorprenderse que este impulso creativo puertorriqueño regrese a tocar cíclicamente el mismo tema colonial, como un tipo de trauma insular al que no se le permite realizarse existencialmente. El arte es el reflejo de la identidad de cualquier país, de sus hechos históricos y sus diversas ideologías. Es lo que queda de las civilizaciones pasadas. Entendemos por esto que el arte ha de analizarse a sí misma como una disciplina que estudia la necesidad y el impulso de perpetuar la creatividad humana. Dicha creatividad no se restringe a una producción en particular, sino a cualquier producción artística, ya sea de índole objetual, conceptual, performativa o cualquier otra manifestación. De esta manera, aparece como un fenómeno que va en busca tanto de identidad autónoma como de justicia social.

Entendemos que esta serie de interrogantes, subjetivas y filosóficas, son en realidad la descripción panorámica de los síntomas psicosociales de los que padecen los habitantes en Puerto Rico. Estos acercamientos teóricos arrojan luz sobre un cúmulo aparentemente interminable de malestares sociales, luchas de clase, raza y política, de los que solo salimos a flote con más interrogantes. La óptica de entender dichos malestares a través de mecanismos de control social, y otras ópticas selectas, nos remite al conjunto de investigaciones que componen la historia cultural del país puertorriqueño, en especial, cuando luchan por mantener vigente su propia identidad nacional, cuan plural, contradictoria o subyugada pueda ser o estar.

Veremos, a continuación, los cuerpos de trabajo de un puñado selecto de artistas que contestan, protestan y debaten estas interrogantes sociales. Reflejan discursos anticoloniales, de maneras muy diversas, pero demostrando la problematización de una tesis central: la inevitabilidad, lo inescapable del tema colonial. De manera inclusiva, y no determinista, veremos cómo esta sombrilla de problemáticas (la vigilancia, la economía

neoliberal, el control de las comunicaciones y la hegemonía patriarcal) apuntan a un tema en común: la injusticia social.

Si las sociedades se componen de los dominantes y los dominados, no tendremos más que aceptar que la historia de Puerto Rico recae en la segunda categoría. Por esto es fundamental entender la importancia de la gran gesta que es la cultura, esfera de manifestaciones implacables, irreductibles o transmutables. Las embajadoras y embajadores del legado histórico puertorriqueño que veremos a continuación, junto a las voces de cientos y miles y millones de otros puertorriqueños son la única realidad social intacta y libre de la subyugación imperial, representan el bastión, la trinchera y la vanguardia que, como la naturaleza misma, se resiste a morir, sin importar el golpe huracanado. La cultura aguanta eso y cien veces más. La cultura es imparable.

9. De Albizu a Madonna: nacionalismo político versus nacionalismo cultural

Argumenta Carlos Pabón, en su ensayo “De Albizu a Madonna: para armar y desarmar la nacionalidad”, lo siguiente: “el final de la Guerra Fría fomentó un “neo nacionalismo” a escala global, y Puerto Rico, no es la excepción (17). Compara las figuras públicas de Pedro Albizu Campos y la artista de la música pop, Madonna, para establecer una comparación entre el contenido de los “nacionalismos”, uno de trascendencia política, y la otra, de trascendencia cultural. Mientras que Albizu se levantó en el pasado como una figura polémica, por motivos de su carrera por la independencia de la isla, Madonna generó polémica por descarar la bandera puertorriqueña durante uno de sus conciertos en Puerto Rico, al pasarla por su área genital como parte de su irreverente espectáculo. Ambas son figuras polémicas, una de trascendencia política, mientras que la otra es de trascendencia cultural.

El *neonacionalismo*, término que articula dentro de este ensayo, propone que se manifiesta un nuevo comportamiento social, principalmente como una estrategia de rescate de la identidad de quienes aparentemente la amenazan. Se entiende este como un proceso reaccionario a la influencia norteamericana, que hace peligrar las costumbres y valores que distinguen la identidad nacional puertorriqueña. Esto también se entiende como una *transculturización*, término discutido anteriormente en esta tesis. Al centro de este asunto, argumenta Pabón, está el elemento simbólico de la lengua “vernáculo” puertorriqueña, el español, si es que descontamos como vernáculo el perdido lenguaje arahuaco. Rememora el autor la gran discordia pública dentro del debate ideológico colectivo del país sobre la oficialidad de la lengua actual puertorriqueña y sobre cómo definirlo, asunto de mucha importancia nacional. Lo que yace entre líneas es la diferencia

entre un *nacionalismo cultural*, sobre temas de naturaleza simbólica, y un *nacionalismo político*, sobre temas de lucha anticolonial.

Esta riña ideológica quedó ilustrada con un suceso histórico que sucedió bajo la administración del entonces gobernador Rafael Hernández Colón, quien estuvo en el poder entre el 1988 y 1992. La cuestión del idioma llegó a la legislatura como discusión de un proyecto de ley y su posterior aprobación como la *Ley del Idioma Oficial* de 1991. Esta nueva ley fue celebrada mediáticamente por todo lo alto como un gran triunfo para la preservación de la identidad y los valores puertorriqueños. Las declaraciones del entonces gobernador fueron pronunciadas en el 1988 en Madrid, al recibir el Premio Príncipe de Asturias por parte del gobierno español de Felipe González, por preservar y defender el vernáculo: “Cualquiera que sea el color de nuestra piel, el signo de nuestra cultura - lengua, religión, percepciones, idiosincrasias - es español...” (19). En enero de 1993, tras ganar las elecciones, el Dr. Pedro Roselló, afiliado al partido de oposición de Rafael Hernández Colón, tuvo como prioridad derogar la misma ley que tan pomposamente fue implementada, declarando a ambos, el inglés y el español, como idiomas oficiales.

La cantidad de atención nacional sobre los asuntos culturales en la isla puertorriqueña rebasan, en importancia, muchas veces otros asuntos de mayor peso político. Queda así evidenciado cómo el poder de decisión sobre los asuntos de naturaleza militar, legislativo y económico, es decir, temas de corte nacional y político, no recaen en las manos de los propios puertorriqueños, sino en las del imperio de turno. Entonces, muchas veces solo quedan las esferas simbólicas de la identidad y la cultura para el debate nacional, lo cual explica por qué temas relacionados con la lingüística, los deportes y la estética (las reinas de belleza) son luchas ideológicas y sociales clásicas para los puertorriqueños. Por otra parte, los partidos políticos como el Partido Popular Democrático, que promueve el Estado Libre Asociado, y el Partido Nuevo Progresista, promotor del anexionismo como un estado de la nación estadounidense, han coexistido históricamente como las dos grandes fuerzas antagónicas del siglo XX y XXI, intentando, y muchas veces logrando, desplazar los avances sociales y económicos de naturaleza política. Una especie de juego manipulador de las masas mantiene a la opinión pública ocupada, entre uno y otro tema de naturaleza cultural, al tiempo que siguen pasando los cuatrienios con sus discursos obstruccionistas. El suceso histórico que nos narra Pabón es solo uno de tantos ejemplos. Por todo esto es prudente preguntarse: ¿cuán importante en realidad es la “oficialidad” lingüística, cuando otros asuntos de mucha mayor urgencia política afectan al país?

El autor profundiza sobre las distancias en las que se ha concentrado el discurso sobre la identidad puertorriqueña, punto de vista del historiador Juan Manuel Carrión, quien propone que Puerto Rico es “una sociedad multirracial, pero enteramente homogénea, a pesar de sus fisuras” (Pabón 20). No obstante, ¿no son esas fisuras precisamente las que describen culturalmente a los puertorriqueños? ¿Cómo podemos ser multirraciales y homogéneos a la vez? ¿No sería acaso esta declaración una gran contradicción? En todo caso, cada raza y etnia contiene procedencias diversas, que acarrearán consigo universos de diferencias. No queda más que aceptar la posibilidad de que cada generalización conlleve también sus excepciones. Todo este asunto apunta a una complejidad y minucia ideológica que subraya sentimientos colectivos de miedo y desconocimiento, fundamentados en esencialismos sobre lo que significa “verdaderamente” una identidad cultural que distinga a los puertorriqueños de las culturas ocupantes. Por otro lado, no es de sorprenderse que estos debates ideológicos generen tanto arraigo cultural. Como un país amenazado y abiertamente violentado por sistemas neoliberales, capitalistas y militares que lo habitan, el no tener alternativas de crecimiento ideológico convierte estos debates de nacionalismo cultural en asuntos de “vida o muerte”. Coartados por la imposición sociopolítica, se acrecienta la irracionalidad del miedo que, como sostiene Carrión, según citado por Pabón, se argumenta con lo que “sí se tiene”, una esperanza de la defensa de lo hispánico que ya olvidó los dolores de la ocupación española. Se trata de una estrategia que:

busca articular un proyecto político que sobrepase las diferencias raciales, buscando cohesión en una estructura cultural común, de fuerza capaz de tener los designios nacionalmente desintegradores del colonialismo norteamericano. Eso presupone desarrollar argumentos que enfatizan nuestro parentesco con una cultura de raíces antiguas y a la cual pertenecen un conjunto de países ‘americanos’... Ese parentesco cultural es hispánico. (20)

Sobre el tema de la identidad, Pabón argumenta e ilustra el asunto con la metáfora fílmica de la película futurista y postapocalíptica de Ridley Scott titulada *Blade Runner* (1982). En este filme las fuerzas policiacas del Estado persiguen a los “replicantes”, figuras no humanas que existen para mantener y controlar una “pureza humana”. A la luz de esta comparación, se puede contrastar la naturaleza excluyente de pensar en una “auténtica” identidad puertorriqueña, lo cual no es posible, aun cuando se intente por la vía del destierro o, incluso, del abominable genocidio. Un notable ejemplo sería la idea de la exclusión de los puertorriqueños en el extranjero, comenzando con los famosos “nuyorricans”, quienes, aferrándose a la nostalgia de su identidad originaria y el terruño perdido, se comportan como “hiperpuertorriqueños”. Este distanciamiento genera una

autoperspectiva de identidad que exagera las iconografías, la historia y las costumbres, aun cuando ello implique un conflicto y una continua evolución a las costumbres de sus respectivas localidades. De esta manera vemos, una vez más, que se trata de una construcción social o un asunto escogido por cada persona.

Esta preocupación simbólica no equivale, en efecto, a un desplazamiento transcultural, sino a una gran estrategia discursiva para distraer al puertorriqueño de los verdaderos problemas coloniales que oprimen su realidad sociopolítica. No es posible un “exterminio” de la cultura, ya que la inevitable huella humana genera manifestaciones culturales indelebles y profundas. Pabón presenta un elegante contraargumento hacia Carrión, en el que afirma que “subrayar la heterogeneidad cultural” (20) no brinda un beneficio. Por el contrario, es desechar las verdaderas características del desarrollo sociocultural que describe a Puerto Rico como un país con un desarrollo sumamente complejo de historias consecutivas y simultáneas, entre las que figuran múltiples etnias de diferentes partes de África y Europa, y también las nativas arahuacas. Por tanto, el estandarizar el aspecto del lenguaje vernáculo a solo el español, por motivos de predominancia, en realidad socava la rica tradición lingüística y multicultural que ha existido por tantos siglos en Puerto Rico.

El autor añade a la problematización con el argumento del “posfordismo”, haciendo alusión al concepto de la producción en cadena de los autos de la corporación Ford. Estos vehículos fueron un objeto visual “homogenizante”, símbolo estadounidense de un estatus social de éxito y poder adquisitivo. Por el contrario, argumenta Pabón que, en esta época globalizada en la que vivimos, la época posfordista ya se ha desgastado como concepto de una meta de nivel social; ahora, explica el autor, se trata precisamente de lo contrario, porque lo diferente, lo intrínsecamente local, es el nuevo símbolo de estatus social. El reconocer la diferencia cultural, étnica y geográfica es el nuevo objeto del deseo capitalista contemporáneo. Por tanto, esta mirada unificadora ya no es el discurso presente en la contemporaneidad global. Fundamenta así Pabón lo siguiente, cuando cita a Jonathan Rutherford:

... capital has fallen in love with difference: advertising thoraces on sell us things that weill entice our unique ness and individuality. It's no longer about keeping up with the Jonesses, its about being different from them. From world music to exotic holidays in Third World locations, ethnic tv dinners to Peruvian knitted hats, cultural difference sells. This is the 'differnece' of commodity relations, the particular experiences of time and space produce by transnational capital... Diference ceases to threaten... Otherness is sought after for its exchange. (Pabón 32)

El autor concluye en su ensayo que estos neonacionalismos, distintos a las nuevas tendencias globales de identidad local, intentan por todas las vías de estandarizar la pluralidad cultural que es la identidad puertorriqueña. Explica enfáticamente que los esfuerzos por parte del aparato del estado nacional, de proclamar un solo idioma -el español en este caso-, solo remiten a esencialismos y homogeneidades imposibles de adjudicar a cualquier nación. Ciertamente, es el caso de un país como Puerto Rico, que se ha constituido sobre la acumulación de las múltiples capas sociales, raciales, de clase, políticas y otras que, con el pasar de cuatros siglos previos de evolución, no son más que un gran número de identidades heterogéneas, complejas y contradictorias por demás. Desde el punto de vista del autor, hacer el intento de crear un efecto exclusivo de manera totalizadora es, así, un grave error.

Mientras que, en Puerto Rico, indiscutiblemente, se ha hablado español durante los 400 años de ocupación española, antes reinó el lenguaje arahuaco por espacio de unos 500 años. A esto se les añaden los efectos de otras olas migratorias que han traído consigo vocabularios africanos, franceses, portugueses y anglosajones, que solo amplían esa pluralidad lingüística. En fin, vemos el entredicho de que los esfuerzos por parte de los discursos ideológicos del Estado no son más que intentos de establecer sus propios intereses político partidistas, a través de argumentos simbólicos e ideológicos culturales. De esta manera, apelan al sentimiento populista urgentemente necesitado de atender, de maneras que merezcan considerar, la complejidad y la riqueza intelectual y cultural que describe a Puerto Rico.

CAPÍTULO 3: LAS VANGUARDIAS PUERTORRIQUEÑAS Y SUS INFANTES TERRIBLES

1. Introducción

Enfant terrible es una expresión en francés para referirse a niños y niñas particularmente “ingenuos”, que hacen preguntas terriblemente embarazosas a los adultos, especialmente a sus padres y madres, aunque su uso más extendido se refiere a una persona adulta cuyas opiniones se apartan de la ortodoxia, y son innovadoras o de vanguardia en el arte.

Con esta metáfora del infante terrible, nos ocuparemos de definir los y las artistas puertorriqueñas y gestores culturales, quienes, a través del arte, forjan su paso a seguir, a pesar de la relación paternalista que sostienen con el sistema que les ocupa. De esta manera, recurren y resisten, desde una “infantilidad” impuesta por el coloniaje, a realizar puntualmente las preguntas apremiantes de su realidad existencial. El sentimiento de urgencia que acompaña la vida del isleño, con una latente experiencia de amenaza, se fundamenta en el sistema de dependencias externas para la subsistencia. Sin embargo, han ido desafiando, una y otra vez, a lo largo de los años de la experiencia colonial. Ante esto, surgen inevitablemente preguntas en el colectivo artístico puertorriqueño: ¿Puede escapar la motivación conceptual del tema colonial? ¿Es sostenible la práctica artística dentro del coloniaje? ¿Cuáles son las verdaderas oportunidades de profesionalización para el artista isleño? ¿Existe un mercado local que apoye su subsistencia? ¿Cuáles son las cúspides dentro del sistema local? ¿Necesita de una validación externa o internacional para poder rebasar el yugo colonial? ¿Cómo llegar a este logro? Todas estas preguntas producen una profunda incertidumbre, además de ser interrogantes difíciles de ignorar, ineludibles y hasta aterradoras. Manejar estos conceptos son la práctica de vida de los artistas en Puerto Rico.

Como veremos en este capítulo, un puñado selecto de artistas contemporáneos afronta la experiencia del coloniaje y choca recurrentemente contra una especie de techo de cristal, tanto psicológico como real, invisible e intraspasable. La experiencia distorsionada de la identidad del puertorriqueño, desde sus múltiples puntos de entrada, es un asunto prácticamente inescapable por la dominancia colonial en los ámbitos de la política, la milicia, la economía, la alimentación y el trabajo, que se sitúa de manera abrumante al centro de la problemática isleña. Pero, a pesar de toda esta precariedad y subyugación colonial, ¡la cultura se resiste!

Por ende, son estos temas el blanco de la crítica de la producción artística del país, desde una gran variedad de perspectivas dentro de cada universo conceptual. Así, vemos

una investigación recurrente en sus manifestaciones creativas por medio de la cual se reflejan las relaciones de poder: dominante vs. dominado, aquél vs. yo, ellos vs. nosotros. También, se refleja una compleja psicología internalizada de muchas maneras para el autoexamen de sistemas emocionales de identidad y dinámicas coloniales. Las humanidades y las artes se organizan como frentes de resistencia hacia estas psico-realidades, y operan dentro de un marco que analiza el comportamiento de los habitantes isleños sobre cómo producen contestaciones a la relación patriarcal. Por esto, preguntamos reiteradamente: ¿es posible no hacer arte sobre el problema colonial cuando se vive en una colonia?

Añadido a estos planteamientos, en esta tesis intentamos “tomarle la temperatura” a un momento histórico en la cultura en el comienzo del siglo XXI. Este análisis se revela como una explosión de arte contemporáneo en Puerto Rico, que sostiene la tradición de resistencia de siglos pasados, pero, también, suma un nuevo capítulo a los lenguajes dentro de los cuales se manifiesta.

Los artistas, por temerarios o insurgentes, señalan los problemas de sus respectivas localidades, de manera suspicaz, irreverente o, incluso, abiertamente confrontativa. Es por lo que utilizamos las teorías de los *mecanismos de control social*, *el colonizado mimético*, *el señor de las moscas* y *los cuatro pisos*, anteriormente señaladas. Al dar respuestas artísticas, tanto consciente como inconscientemente, a estas preocupaciones psicosociales, se generan las nuevas vanguardias dentro del contexto puertorriqueño. A continuación, veremos el trabajo de diez vanguardistas del arte contemporáneo puertorriqueño y un apéndice de entrevista a una de las curadoras más relevantes de la contemporaneidad isleña.

Con un promedio de alrededor de dos décadas de producción sostenida, estos creadores se han mantenido dentro de la escena cultural puertorriqueña a la luz de la estructura colonial que habitan, tanto en el interior como en el exterior de la isla. Generando necesariamente sus propios sistemas de lógica personal, sus micro-utopías, manifestadas de diversas maneras en sus trabajos, dan testimonio de cómo la creatividad responde a las preguntas existenciales generadas por el estado actual de la psiquis colectiva puertorriqueña. De esta manera, buscan crear sus propias reglas, transgrediendo los paradigmas de comportamiento ciudadano con la organización social que resulta de sus proyectos comunitarios y de sus ideologías educativas, y, en otras ocasiones, aportan haciéndolo con la sutileza de un gesto artístico íntimo, pero lleno de la irrevocable fuerza que acompaña la honestidad.

Hacemos hincapié en el hecho de la gran ventaja que representa para el autor de

esta tesis el compartir espacios comunes y sociales con los artistas investigados. Existe el beneficio de la cercanía física, de coincidir muchas veces en exposiciones colectivas y espacios pedagógicos por el espacio aproximado que ocupa esta investigación. De igual forma, otra ventaja presente es la cercanía de la zona geográfica de residencia y de trabajo en espacios creativos dentro del área metropolitana de la capital de Puerto Rico.

Como si fuera una especie de laberinto conceptual, recalcamos que los artistas puertorriqueños necesitan hacer arte sobre su propio país y sobre su propia experiencia existencial isleña, para así presentar señalamientos profundos sobre el sentimiento de injusticia que permea sobre toda la psiquis y realidad poblacional. Tomemos como muestra que la mayoría de los puertorriqueños no está de acuerdo, mucho menos contentos, con la realidad territorial de la isla⁹². Similar a cualquier artista en cualquier parte del mundo, como lectores e intérpretes filosóficos de su realidad, muchas veces hacen arte sobre su localidad y, dado el sentimiento de urgencia constante en el que viven, tratan incesantemente el controversial tema de la colonia. Como si fuese inescapable a esta convicción sobre su realidad política, los artistas que veremos a continuación se adentran a estos discursos con ansia de ser escuchados. Más allá de comunicar a una audiencia típica consumidora de cultura o entretenimiento, generan declaraciones y testimonios históricos, señalamientos que no temen que sean redundantes, pues, luego de 500 años de experiencia colonial, no dejan de ser relevantes. En concreto, los artistas aprovechan cada oportunidad para vociferar los temas que circundan el problema con la experiencia de ser colonia o, igualmente, una colonia neoliberal, una neocolonia⁹³.

Nos basamos en el criterio de la predominancia de intereses conceptuales como filtro de selección para el trabajo de este grupo de artistas contemporáneos, quienes han producido sostenidamente un discurso de resistencia. El arte y la cultura reflejan en sus creaciones estos diálogos, intensos y variados, de poder, hegemonía y opresión, siempre discursando sobre el panorama de una producción local y nacional. Dentro de cada uno de sus cuerpos de trabajo veremos cómo deconstruyen los mecanismos de control social en la contemporaneidad puertorriqueña: la economía, la vigilancia, las comunicaciones y el patriarcado. Sus respectivas estrategias de creación se interrelacionan coaccionando en protesta sobre asuntos similares. Se ilustran, a continuación, las narraciones históricas

⁹²En el filme *The Last Colony* (2015), dirigido por Juan Agustín Márquez, se habla sobre los resultados del plebiscito de Obama. Se dice que el 61% votó que no quiere continuar siendo un territorio de los EE. UU.

⁹³The policy of a strong nation in seeking political and economic hegemony over an independent nation or extended geographical area without necessarily reducing the subordinate nation or area to the legal status of a colony. Véase "Neocolonialism." Dictionary, www.dictionary.com/browse/neocolonialism.

y teorías formuladas a través de la tesis con las obras de arte de los creadores y creadoras locales, respectivamente comentadas de manera crítica para sustentar la hipótesis de un recurrente impulso de resistencia al coloniaje.

Presentamos y analizamos la producción artística de estos diez artistas, sus perfiles y cuerpos de trabajo, pues son vanguardistas de la escena puertorriqueña que han calado hondo en la época histórica en la que participan. Haremos énfasis con entrevistas biográficas de dos artistas de este grupo y de una curadora. Los creadores que se han seleccionado se encuentran en una etapa de amplia madurez productiva, teniendo en cuenta que, además de su maestría conceptual y sus retóricas personales, son solo una muestra de una gran nube expansiva que es la escena puertorriqueña del arte contemporáneo. Los integrantes seleccionados para esta tesis son: Marisol Plard, Myritza Castillo, Mónica Rodríguez, Garvin Sierra Vega, Karlo Andrei Ibarra, el Colectivo La Puerta, Danny Rivera Cruz, Yamcy Leslie, Vanessa Hernández-Gracia, Chemi Rosado Seijo y la curadora Michy Marxuach.

2. Marisol Plard

El trabajo de la artista Marisol Plard es uno que inserta el dedo en la llaga del problema económico colonial. No solo por el logro de describir a grandes rasgos el problema estructural económico del país a base de testimonios humanos, tanto propios como de sus sujetos de estudio, sino porque, a través de las acciones más cotidianas, ilustra la realidad personal de las clases sociales menos pudientes. Su agudo tono crítico genera una asombrosa autorreflexión psicológica y sociológica, en particular, por su punto de vista marcadamente sarcástico y sumamente feminista, que existe dentro de un sistema en desventaja por el patriarcado que habita.

Los trabajos presentados a continuación se crearon a través del medio del video arte, una real mezcla de documentación y lirismo para la imagen en movimiento. Armada de las posibilidades que brinda la edición no lineal inherente al medio, el juego fisiológico de la mirada con su audiencia y su experiencia dentro de la esfera laboral como camarógrafa, la artista logra que su selección resalte y contraste con precisión la experiencia colonial puertorriqueña. Con uno de los puntos de vista más cándidos e íntimos de la escena del arte contemporáneo de la isla, su persona se vuelve vulnerable, al mismo tiempo que se rebela ante la mirada patriarcal.



Capturas de *Antropofagia* (2008) de Marisol Plard.

En su visceral obra *Antropofagia* (2008), Plard consume las cenizas del cuerpo incinerado de su madre frente a la cámara, como una simbólica protesta alimentaria. Este acto matricida, simple pero violento a la vez, repulsivo y sentimental, termina como una especie de tributo al linaje matriarcal. Logra remitirnos a emociones muy profundas sobre nuestra propia humanidad tan psicológicamente ancestrales que nos lleva a pensar en una lógica invertida sobre el proceso de gestación embrional y sobre las dinámicas de poder entre la madre y la hija. La madre engendra y da vida a la hija, le alimenta de su propio cuerpo; en cambio, la hija consume de su madre, se convierte nuevamente en fuente de alimento, conocimiento y vida. Cuando la hija consume a la madre *postmortem*, se genera una reversión del poder, al “canibalizar” sus remanentes. De alguna manera, la artista asume el poder de la madre, sus responsabilidades, su historia y su capacidad de autosostenerse. La hija ingiere a la madre y se convierte en ella. Simbólicamente, deja de ser niña y pasa a ser adulta. Ya no ocupa el rol de quien es mantenida, sino que ahora, con su “incorporación”, casi doblemente por la palabra, se mantiene ella misma con el sustento alimentario y el sustento emocional de su memoria.

Como una premonición, Plard se rebela contra su propia ascendencia y levanta un espejo ante la realidad que vive, como muchos puertorriqueños que existen entre estas dos generaciones en particular. En el video se observa la estética de lo que una vez fue la época dorada puertorriqueña del siglo XX, cuando los cuartos del comedor se vestían con lujosos decorados, con chineros y cristalería. Es testimonio de una generación que experimentó la bonanza económica capitalista más grande de la historia de la isla,

durante aproximadamente 50 años, los llamados “baby boomers”⁹⁴. Esta generación dejó un mundo occidental lleno de problemas ecológicos, con una sobreabundancia de basura, sistemas económicos piramidales y expectativas de estilos de vida capitalista imposibles de sostener.

Esta pieza también hace alusión al canibalismo psicosocial que experimenta Puerto Rico. El efecto de la escasez de recursos, entre ellos el alimentario, lleva a preguntarse sobre los extremos de supervivencia que, aunque no se acerca concretamente a la antropofagia real, sí nos plantea los límites con los que se vive en la isla. La artista y curadora puertorriqueña Brenda Torres comenta sobre la obra:

Durante siglos, la idea de consumir carne de nuestra propia especie había sido censurada por completo; el canibalismo, como es bien sabido, involucró el acto de consumir al adversario, en muchos casos el más resistente a la asimilación. La antropofagia, en una interpretación más filosófica, significa canibalismo. Como puede interpretarse a partir del poeta brasileño, el manifiesto de Oswald de Andrade sobre el sujeto, la cultura en sí es sustituida alegóricamente por la carne. 'Antropofagia' se convierte en un acto de comunión social, económica, cultural y filosófica, que solo puede lograrse al ingerir e integrar influencias extrañas en nuestra propia cultura o cuerpo, como forma de entender y crear una cultura u otredad. Dentro del contexto de la exhibición, perseguimos performativamente a "ANTROPOFAGIA" como un acto de éxtasis, siendo la relación personal de Plard con su madre ausente y su familia uno de los temas principales de su trabajo. Marisol Plard Narváez nació en San Juan, Puerto Rico, en 1966, criada por sus abuelos y rodeada de política izquierdista desde muy joven. Marisol hizo frente a la ausencia de su madre, una conocida abogada que luchó la mayor parte de su vida por los derechos legales y el activismo político, y que perdió su batalla contra el cáncer hace cuatro años. Dentro de esta coyuntura, también puede surgir "ANTROPOFAGIA", como una transformación inclusiva a través de la apropiación de iconos externos, en este caso invertidos, que simbolizan a la madre, y el contexto al que pertenecen; esos se vuelven a contextualizar en algo que no está relacionado con su propósito original, en este caso: cuidar, proteger y alimentar. ("On Anthropophagia")

En esta profunda y emocional obra de arte, la artista nos deja atónitos, no solo con su acto crudo e irreverente, sino, también, con la noción de una responsabilidad generacional de agarrar de las manos o, incluso, arrebatarnos el poder, a quienes durante

⁹⁴“Baby boomers” se les llama a las personas de países anglosajones que nacieron en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial, entre 1946 y 1964.

mucho tiempo lo mantuvieron en su seno o en su hegemonía falogocentrista⁹⁵.



Detalles de la instalación *12 vecinas* (2016) de Marisol Plard.

El proyecto *12 vecinas* (2016) es una obra de video arte de 12 canales sencillos (un monitor para cada una de las doce vecinas) y de gran dinamismo, no solo por su montaje y presentación, sino, además, por los testimonios de luchas de clases sociales y en la vida contemporánea de la isla de las residentes de La Perla en el Viejo San Juan. Esta video instalación tiene la capacidad de ser una experiencia fisiológica que absorbe a su audiencia dentro del fenómeno de la suspensión de incredulidad (*suspension of disbelief*), en una dimensión profunda y psicológica similar a lo que se experimenta en la oscuridad del cine o del teatro. Además, la experiencia se convierte en una multisensorial, con la que se estimula, ciertamente, la visión y la audición, pero también resulta en una constante reacción motora, de manera que el cuerpo entero se mantiene activo, lo que provoca que la audiencia esté constantemente girando su atención de un monitor a otro. La pieza, presentada originalmente en la residencia de la artista, constaba de varios monitores distribuidos por diferentes zonas de la sala. El espectador se veía forzado a girar y a enfocar su atención ante cada intervención que aparecía en los monitores, algunas de estas simultáneas. Repentinamente, el monitor opuesto en la sala/galería nos hacía girar nuestra atención 180 grados, 90 grados, 45 grados, hacia imágenes contiguas,

⁹⁵ El falogocentrismo es un concepto que acuña Derrida para referirse a la unión de los términos logocentrismo (poder del conocimiento) y el falocentrismo (poder del hombre). Ambos se solidarizan estratégicamente para estructurar y garantizar el fundamento hegemónico de la razón patriarcal. Entonces, el falogocentrismo se ha impuesto como el único referente de conocimiento, especialmente en el campo político y cultural. Véase "Falogocentrismo Derridiano." Waro - Género - Masculinidades, 5 de mayo de 2009, warogenero.blogspot.com/2009/05/falogocentrismo-derridiano.html.

una dinámica de casi una hora que dura la pieza. Los personajes que se mostraban eran residentes de la comunidad La Perla, del Viejo San Juan, quienes narraban o comentaban sobre temas cotidianos o sucesos ocurridos.

Desde una lectura sobre la identidad, vemos que esta obra representa el retrato de una comunidad verdaderamente local, es una cultura ‘puertorriqueñísima’, pero que atestigua varios aspectos de los debates colectivos del país entero. Entre ellos se encuentra, primordialmente, la lucha de clase social, el mundo de la prostitución y las drogas y el resentimiento nacional hacia las instituciones estatales. Como un microcosmos de la realidad colonial de Puerto Rico, la localización geográfica de La Perla está en el centro del asunto. Así, esta obra cobra una gran dimensión al representar la noción y autopercepción del país, sobre su manera de ser, su manera de verse y sus identificaciones culturales. Es un documento de su tiempo histórico y su cultura, porque, en su instalación, los cuerpos y la atención de la audiencia quedan sujetos al propio imaginario narrativo de la artista. Asumiendo el rol de editora de una marionetista, Plard visualiza cómo alimentar, manipular y guiar a su audiencia a través del contenido de su obra.

Como se ha mencionado, la comunidad de La Perla, donde se realiza esta pieza, ha sido históricamente un símbolo de luchas de clases sociales, entre las más bajas y las más altas. Su arquitectura improvisada, similar a la de una favela hacinada, atestigua visualmente cada decisión de su construcción accidentada basada en la necesidad inmediata de su desarrollo: peldaños irregulares, pasillos tan angostos que en ocasiones son intransitables, pequeñas calles que permiten el paso de un solo vehículo a la vez, mientras los locales identifican claramente quién es de allí o no. El negocio de venta de drogas ilegales está siempre presente. Durante cualquier fin de semana este lugar se convierte en un punto de consumo incesante de todo tipo de personas, y de todas las clases sociales.

La Perla, situada al borde geográfico del norte de la isleta del Viejo San Juan, se considera, inequívocamente, un sector de gran interés para el negocio de bienes raíces por su privilegiada vista al mar. Otros factores hacen de este lugar uno grandemente reñido: la proximidad a la ciudad histórica, de arquitectura alcázar y romántica; su vibrante y diversa sociología cultural y política; y la oportunidad de acceso al turismo local e internacional, que es prácticamente ininterrumpido. Han sido varios los intentos de expropiar las tierras y relocalizar a sus habitantes, para así desarrollar esta zona como infraestructura para el turismo internacional y bienes raíces de lujo, motivadas por el mismo gobierno puertorriqueño. Sin embargo, sus habitantes y vecinos, casi “a fuerza de

machete”, lo han defendido de dichos intereses y se han mantenido habitando, por más de cien años, este terreno difícil, angosto y empinado, desatendido por tantas décadas por el gobierno puertorriqueño. Con pocos recursos y comodidades urbanas, la Perla se resiste, según documenta el proyecto de *12 vecinas*, y se sostiene con orgullo nacional ante el dominio económico que impone el capitalismo rampante en la isla.



Imagen actual de la barriada La Perla, en San Juan, Puerto Rico.

Marisol Plard vive en La Perla, pero no es la típica residente de esta región. Llegó allí por circunstancias y convicciones personales que la insertan dentro de la histórica comunidad que tantos puertorriqueños identifican como una de cruda realidad social. Su participación en dicha comunidad es la de una persona identificada con los valores de las clases menos pudientes, mientras que, por el otro lado, funge como el ojo antropológico de la artista, que encuentra el fenómeno conceptual en las realidades que presencia. De esta manera, no solo se vuelve testigo de estas realidades, sino que, también, vocera de su situación.

Al visitar la instalación de la obra *12 vecinas*, entra en vigor una obra que se levanta como una sola voz colectiva, encarando la dureza en la que existe. Los videos presentados a vuelta redonda en la propia sala de su casa, frente al Océano Atlántico, logran que, a través de las intermitencias de la narrativa, se genere una experiencia física muy particular para la audiencia que visita. Mientras que unos monitores se encienden con la narrativa de la interlocutora de turno, otros se apagan y se mantienen en silencio. Luego, se encienden de nuevo, mostrando erráticas composiciones de interfaces digitales, y la “nieve”, cuando falta la señal, con su característico ruido. Otras veces se

solapan, o simplemente gesticulan sin apalabrar. Luego, una imagen a la vez narra la historia de cada vecina. Giran los cuerpos presentes, como si fuese una especie de “ping pong” visual, en el que constantemente se retan y se re-enfochan la atención, el oído, el intelecto y la decodificación del análisis crítico. Estas interrupciones solo añaden al concepto de la narrativa, cuando ejercen su función de continuidad estética, y de su cautivador testimonio. La audiencia observa atentamente a las vecinas, sus gestos y sobresaltos, su ropa y sus maquillajes, se escuchan sus timbres de voz y sus realidades sentimentales. El coraje, la vulnerabilidad y la lucidez son todos documentos verdaderamente íntimos y existenciales. Veamos a continuación ejemplos de algunos de los monólogos:

Una dice: (20-30 años)

“En la Perla siempre hay alguien por una ventana mirando. Desde chiquita siempre me dijeron eso. Siempre hay una persona que yo le digo: “buenos días ni a mi perra”. Yo no digo buenos días. ¿Qué es eso de buenos días? Mi día acaba de empezar y ¿cómo tú me dices que va a ser bueno? Ya me lo estás dañando. ¿Sabes? Ya se acabó”.

(interrupción)

No me he dado un café, no me he desayunado y ya me dijiste buenos días y no me he lavado ni la boca. Olvídate de los buenos días.

(interrupción)

Aquí todo el mundo dice que La Perla es bella y preciosa, y el amanecer, que, cuando sale el sol, tienen el mar al frente, y las olas, y el sonido de la playa, y todos somos los vecinos más felices, y tú no me tiras basura frente a mi casa, y yo no te grito, y tú no me pones la música alta y no me dejas dormir, y yo no te voy a decir nada, y tú parqueaste en un parking que yo parqueo toda la semana, y solamente porque lo parqueaste hoy voy a ir a pelear contigo, y mi vida es feliz porque yo nunca hago eso.

(interrupción)

Yo cocino, yo cocino. Trabajo en un restaurante, un muy buen trabajo gracias a Dios. Y gracias a Dios a la gente le gusta mi comida.

Otra: (30-40 años)

Mamacitaaa, buenos días. Me cogiste acabada de levantar, pero aquí estamos apoyando.

(interrupción)

Qué felicidad, qué bello es todo.

(interrupción)

¿Quién dijo que yo era neurótica? (ríe y aplaude)

(interrupción)

Mamacita lleguéééé. Vecina, ¿todo bien?, ¿qué hiciste de desayuno? Que tengo hambre. (ríe y aplaude) Yo me hago el peso, este...limpiando casas, porque (pausa), yo soy auxiliar de farmacia graduada, trabajé en eso pero...pues, mi mamá se enfermó de cáncer y, pues, preferí irme a cuidarla, obviamente, lo que hace una hija por una madre, entonces, pues...en la dejadez y en la dejadez y en la dejadez, mi mamá murió, y en la dejadez nunca saqué la reválida, y en lo que, me busco el pesito limpiando casas, haciendo mandaditos.

Otra: (entre 35 y 45 años)

Doña Carmen era Doña Carmen, y yo soy yo, Maritza. Que a veces me pongo potrona como ella, pero me doy a respetar con cualquiera.

(interrupción)

Pa puta y en chancleta, dejo la choca quieta (ríe).

(interrupción)

Pero hay otras oportunidades de trabajo, sabes, que no es necesario siendo gente buena, sabiendo las consecuencias, que si no es la cárcel, es el cementerio, mire, vamos a hacer todo lo posible, de salir hacia adelante con el trabajo, aunque ganemos poco.

Otra: (72 años)

Ah, pues, yo voy a empezar (aplaudiendo) por los agentes o por el señor. ¿Cómo es la cosa? ¿Todo el mundo lo va a escuchar? Ay, pérate, que yo estoy grabando... ay, nena, y este microfonito.

(interrupción)

72 años, voy pa 73. Coger amanecidas con un carrito de hotdogs es una batalla terrible. Ah, Mr. competencia, yo dije, ella me dijo, mira te voy a dar tanto, ¿qué tú crees? Yo, que aquella está dándome (gesticula sobre la bebida) porque le gusta, yo también bebía, porque yo no rompo un plato, yo rompo una vajilla completa... tanto, sííí...y yo creía que después al tiempito en el verano...mira, yo vine aquí, que no me coja de boba, pues, mira, Milagros va a estar, vete a visitarla porque ya...(palabras inteligibles)...mira, esta mujer tiene algo porque ...el señor la tocó, le dijo que... mira, vamos a hacer un proyecto que la van a arreglar la cancha, y yo decía que pa los americanos y yo se lo dije...mira, que tú sabes inglés, habla inglés, mira, pero vamos a arreglarla bendito sea Dios, pero como no hay chavos, quien puede es el señor y, ah, mira, mi nieta, me le mandan los chavos para

arreglar poquito a poco, el techo, y en mayo, mira, regalo de madre, de cumpleaños, me van a dejar sin, esa hija mía, mira, que Dios me la bendiga, yo perdí una, la más pequeña, pero la perdí, se la llevó el Señor, acho, se la llevó el Señor.

Otra: (40-50 años)

Porque mi casa se llama la casa de surfing. ¿Por qué de surfing? Porque mi hijo mayor era surferito, era campeón, no era campeón porque tenía una medalla, no, porque la hubiese tenido, porque no se la dieron. ¿Tú sabes cuando uno ya no tiene ganas de nada? Porque cuando ya tú tienes motivación y tú quieres ser algo, y no puede ser, ¿entiende?, tal vez porque no tienes los recursos ¿entiende? o no tienes una persona que te dé la mano, pues no se la dieron, ¿entiendes?, y él cogió malos caminos.

Otra: (40-50 años)

Yo trabajo en un restaurant que se dedica a alimentar el pueblo.

(interrupción)

Yo soy de Puerta de Tierra toda mi vida, yo, a la Perla, yo soy lo que se llama una adicta funcional. ¿Ok? Una usuaria a la heroína, so, ese lazo que, ah, de, de que yo tengo con la Perla, empezó de esa misma manera.

Los testimonios, jocosos en algunos momentos, en otros crudos y dolorosos, siempre se muestran con una franqueza desgarradora en un acto de sincerarse frente a la cámara que les permite canalizar su carga emocional. Las entrevistadas logran, también, un efecto psicológico sobre sus sujetos, porque las vecinas experimentan con sus historias una catarsis emocional, para así soltar el peso de lo que tanto les aqueja. Tratan asuntos tales como la lucha por la supervivencia económica, las políticas que entorpecen su experiencia de vida, problemas de adicciones y la dureza de simplemente ser mujer dentro de un sistema machista y patriarcal, anécdotas que, de alguna manera, representan la colectividad puertorriqueña de los más oprimidos. La Perla es, de muchas maneras, un espejo de la sociedad puertorriqueña, en la que los habitantes pueden mirarse e identificarse con sus realidades individuales. Esto ocurre dentro de los límites del Viejo San Juan, espacio urbano de mayor tránsito en toda la isla, donde se gestiona la política gubernamental central, ícono de celebración del país y fuerte de guerras históricas. Es por lo que la propuesta visual de 12 vecinas es un ejemplo emblemático y de peso histórico para los isleños.



Documentación de *Mucama Project* (2016) de Marisol Plard.

Para concluir con la selección de obras de Marisol Plard, presentaremos el *Mucama Project* (2016). En esta pieza de índole mucho más intervencionista, la artista se inserta en los hogares de participantes cooperadores para la documentación de una crítica social autoimpuesta. Para este proyecto, la artista intercala las barreras entre performance y la acción real de trabajar como mucama o empleada doméstica. Hace hincapié en una metarealidad sobre el coloniaje. Dentro de un escenario simulado, asume el rol más bajo de una trabajadora, al estilo del “lumpenproletariat”. Esta pieza constituye

un simulacro de la realidad de miles de personas en Puerto Rico, locales y extranjeras -en su mayoría mujeres-, que asumen el rol de la labor doméstica, de la limpieza y la organización del hogar de otras personas. Mientras que la artista se involucra en esta tarea física también, se pone de acuerdo con las personas participantes, para que estas tomen parte como colaboradoras y creadoras incidentales de la obra misma.

Para sorpresa de Plard, al enfrentarse a las dinámicas de diagonalidad de poder, sus “colaboradoras”, ya sea por añadir a su experimento social/artístico o por el rol de poder que ocupan dentro de la ecuación laboral, abusan de la posición que les otorga este proyecto. La artista, con su acercamiento sarcástico y anti elitista, se “rebaja” al nivel de la mucama y labora genuinamente para generar ingresos, pero, al mismo tiempo, logra un doble propósito: estar empleada y generar una obra antropológica. El entender esta simulación conceptual es parte de la pieza, en la que es posible ver reflejadas a las personas, dentro de la posible sustituibilidad de los roles sociales. Así, la creadora asume un espacio laboral “desde abajo” para explorar, con su ojo y mente críticas, las inequidades sociales y económicas dentro de la sociedad puertorriqueña que se articulan “desde arriba”.

3. Myritza Castillo

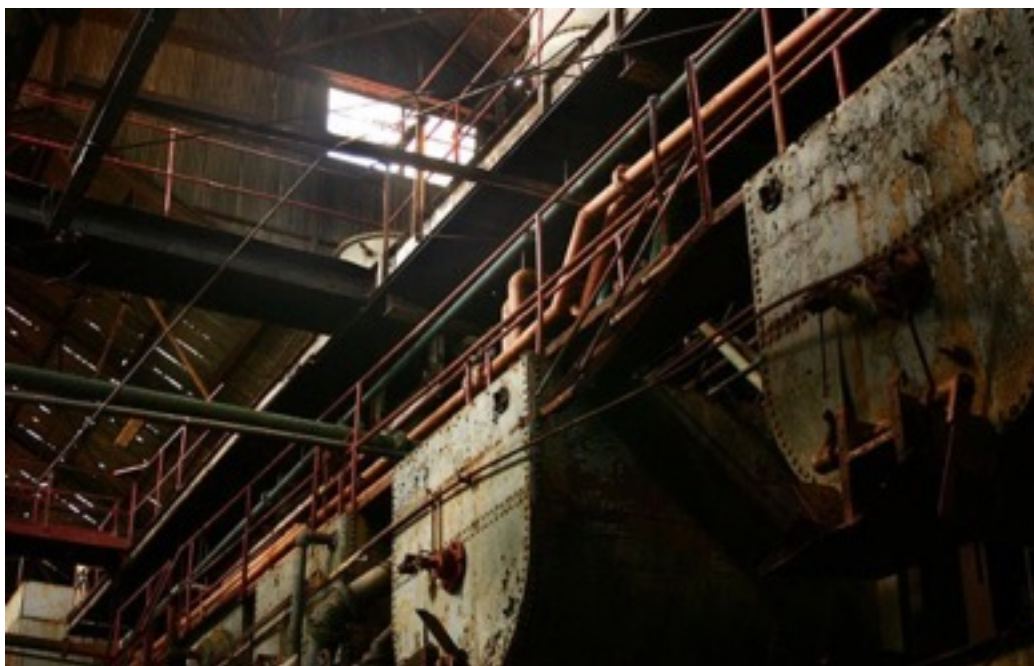


Sin título de la serie *Post Industrial Dust* (2008) de Myritza Castillo.

Aparenta haber un silencio sospechoso en las imágenes fotográficas de Myritza Castillo, por lo sosegado de lo que captura con su aparato digital. Aunque no sea evidente de entrada, con algún detenimiento se puede percibir el grito mudo, contradictorio pero inconfundible, tal vez como el de un mal sueño. Su trabajo es nítido, preciosista, perfeccionista, podríamos decir que hasta neurótico. Lo enfocado de sus imágenes

impecables, la colorización naturalista, la composición de sus capturas de corte clásico renacentista, jerárquico, centralizado, con perspectiva y sus puntos de fuga, la circularidad de los elementos que seleccionan sus ojos, la consideración de las fuentes de luz, y cómo descansa sobre la quietud de los sujetos de captura, son todos elementos que indican el acercamiento que caracteriza el trabajo de Castillo.

En *Post Industrial Dust* (2008), las fotografías exigen una observación cautelosa. Su investigación nos confronta con todas las decisiones arquitectónicas de su construcción: sus exteriores grisáceos, contemplativos, austeros o sobrios estoicos; sus interiores sucios, deteriorados y sombríos. Son objetos inertes, contenidos y aparentemente muertos hace ya mucho tiempo. Los propósitos de su existencia, ya en obsolescencia, nos recuerdan el *memento mori*⁹⁶ de la historia del arte, pero desde la mirada anclada en la contemporaneidad que vive la artista. Estas fotografías podrían ser precisamente eso: un grupo de elogios de muerte a lo que fue una vez arquitectura viva y funcional, llena de cientos de cuerpos de trabajadores, metáforas de una sangre que corría por las venas de estas estructuras y que ahora ya se secaron.



Sin título de la serie *Post Industrial Dust* (2008) de Myritza Castillo.

Los edificios que retrata Castillo están llenos de memorias, eventos y días olvidados. Son hechos descartados por la historia local y, en consecuencia, para el mundo entero, por haberse convertido en gigantescos monumentos de la derrota de sus

⁹⁶Memento mori: es la expresión del latín que significa "recuerda que morirás". Una imagen tradicional de memento mori sería un retrato con una calavera, pero otros símbolos comúnmente asociados son los relojes de arena, los relojes, las velas apagadas o consumiéndose, las frutas y las flores. Véase "Memento Mori.", Tate, s.f. <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/memento-mori>

economías. Y es que, en Puerto Rico, han existido muchas industrias que han llegado y se han ido, a veces con gran vertiginosidad y promesa, para luego dejar los monumentales estragos del fracaso y los remanentes del idealizado progreso capitalista. La caña de azúcar, el café, el tabaco y la piña fueron industrias agrícolas que llenaron con expectativas de progreso al puertorriqueño. Le brindaron empleo y, a pesar de lo miserable que era su remuneración, significó una economía de esperanzas. Fue en los enormes cañaverales, bajo el sol y sobre la montaña empinada, no menos calurosa que la playa, donde se forjaron cientos de historias desplazadas de los libros de la historia oficial.

Apreciemos, a continuación, una parte del texto teatral, imprescindible sobre la experiencia puertorriqueña, titulado *La Carreta*, de René Marqués. En este ejemplo observamos la manera cotidiana de la relación del hombre trabajador con las fábricas de producción manufacturera. El fragmento alude al poder físico y, también, psicológico de “las máquinas”, obras de ingeniería en función del mercado industrial con las que se producen imaginarios de dimensiones míticas, y que reflejan, al mismo tiempo, la dureza de la experiencia humana frente a esta realidad servil:

Luis. - ¿Qué te ha dao a ti con lah máquinah? ¿Qué jaríamoh si no fuera por ellah, ah? Lah máquinah noh dan la vía.

Juanita. - La vía noh la da Dióh.

Luis. - No ehtoy hablando de Dióh. (Bruscamente volvéisdose a Paco.) ¿Qué uhté cree?

Paco. - No sé...Para mí las máquinas son sólo un buen instrumento de trabajo. Pero, claro, hubo trabajo antes de haber máquinas.

Luis - ¿Pero uhté sabe lo que eh la máquina? No, no sabe ná. Una máquina eh una cosa tremenda. Eh como un milagro. Hay argo que no se acaba de entender en una máquina. Cualquier día hase argo que uno no ehperaba. Pero la gente cree que con conoser lah tuercah y loh tornilloh que tiene dentro ya saben lo que eh. Pero no saben, no saben ná. Uno nunca acaba de conoserla. ¿Se fija por qué digo que eh una maravilla?

Paco. - Sí...Parece que usted cree que una máquina tiene...vida y cerebro...alma y voluntad.

Juanita. - ¿Te vah o te quedah? Porque si te quedah a hablar de máquinah soy yo la que me voy.

Luis. - Cuando me monto en el “sóuei” siempre voy pensando: “¿Qué va a haser ahora?” Ayer el “sóuei” de Bruklin se volcó. ¡A que no lo sabía!

Paco. - Sí, lo supe. No son tan raros esos accidentes.

Luis. - ¡Y el ruido en la fábrica! ¡El horno! ¿Uhté sabe lo que eh esa panza enorme con hambre de cosah que uhté no pué ni adivinar? Como el mar. Solo que mejor... o peor. Eh una maravilla. Eh un mihterio que uno no entiende. Pero algún día sabré...Tengo que saberlo.

El desenlace fatal que ha de sufrir el personaje de Luis, por su realidad cotidiana en las fábricas y sus máquinas, no es sino el inevitable destino que ha de pasar la humanidad dentro de la realidad capitalista. Esta historia, al igual que tantas otras sin contar, solo es posible imaginarla al ponernos los anteojos de una memoria poética. Podemos suponer, entonces, que esas mismas historias se quedaron atrapadas allí, adentro del fantasmagórico espacio que espléndidamente retrata Castillo. El polvo sobre las superficies de todas estas estructuras son la prueba de ese olvido de las industrias norteamericanas, las cuales apostaron su inversión en la tierra borincana para hacer comercio, como dictó el mercado, y luego se marcharon cuando el producto dejó de ser rentable. Con la construcción de ciudades enteras de hierro, concreto y latón, y utilizando la mano de obra local, extrajeron el capital del recurso humano puertorriqueño. Sin embargo, el capital financiero siempre fue exportado de vuelta a su lugar de origen imperial. El trabajador quedó oprimido por el estilo de vida de la producción en masa en la industria, la fábrica, la máquina, el ingenio, el trapiche, los talleres de costura y la farmacéutica. Todas estas son impresionantes estructuras arquitectónicas y de ingeniería, ensambladas para propósitos del aparato de producción. Proféticamente, Foucault nos describe lo que sería el estilo de vida mercantil en tantas partes del mundo, como un mecanismo de control económico que coerce, regula y vigila sobre sus personas:

A medida que el aparato de producción se va haciendo más importante y más complejo, a medida que aumentan el número de los obreros y la división del trabajo, las tareas de control se hacen más necesarias y más difíciles. Vigilar pasa a ser entonces una función definida, pero que debe acompañarlo en toda su duración. Se hace indispensable un personal especializado, constantemente presente y distinto de los obreros: "En la gran manufactura, todo se hace a toque de campana, los obreros son obligados y reprendidos. Los empleos, acostumbrados con ellos a una actitud de superioridad y de mando, que realmente es necesaria con una multitud, los tratan duramente o con desprecio. (179)

Nos sirve, como referencia histórica de este fenómeno de abandono arquitectónico, el ejemplo en Puerto Rico de la CORCO (Commonwealth Oil Refining Company), refinería de petróleo bruto. Inició operaciones en el 1954 en el municipio de Peñuelas, cubrió 800

acres de terreno y operó durante 28 años consecutivos, para luego abandonar las instalaciones, que dejaría en un estado de contaminación alarmante. Con una vaga promesa de limpiar el daño hecho, dejaron la polución profunda en sus cuerpos de agua, sin dismantelar las estructuras que hoy día albergan quién sabe qué. Quizás, ¿personas ocupa sin hogar? ¿Criaderos de cucarachas e insectos? ¿Zonas para el trasiego de drogas? ¿Puntos de intercambio que funcionan sin el conocimiento de sus gentes? Tal vez, ¿funcionando sin el conocimiento de las autoridades del Estado? Son conjeturas que rondan el inconsciente colectivo isleño, pero cuyas contestaciones no están accesibles para el puertorriqueño. Queda, entonces, un monumento al olvido, al abandono y a la lenta muerte de un sueño económico que dejó de ser una fuente generadora de ingresos para quienes se vieron implicados en esta industria, ya sea por empleo directo, beneficios indirectos o por proximidad geográfica.



Sin título de la serie *Post Industrial Dust* (2008) de Myritza Castillo.

Ciertamente, también es similar esta experiencia para las centrales azucareras por toda la isla. En el caso de los edificios que retrata Castillo, quien investigó en los municipios de Guánica, Ponce, Aguada, Arecibo, Salinas y Arroyo, nos encontramos, entre los documentados, a la Central Azucarera de Aguirre, en el municipio de Salinas. Las haciendas y centrales azucareras dominaron la economía puertorriqueña durante gran parte de los siglos XIX y XX, y la Hacienda Aguirre fue una de las más importantes, por su tamaño, su tecnología y su nivel de producción. Una vez más, esta productividad recayó sobre las espaldas de los trabajadores puertorriqueños, una hazaña laboral prácticamente incomprensible hoy día, y la cual cobraba vidas regularmente. Existía,

también, resentimiento entre jefes y trabajadores, una lamentable tradición entre los jíbaros y negros puertorriqueños del Caribe. Son estas las historias que escasean en los libros de la historia puertorriqueña. Con el pasar de los años, estas vivencias pasaron a ser parte del silencio histórico, dejando con su paso la presencia y ausencia de los fantasmas del pasado. Comenta la doctora Laura Bravo sobre el trabajo de Castillo, en su publicación por motivo de la exhibición *Universos paralelos*, en la que se incluye esta serie fotográfica, lo siguiente:

“Post Industrial Dust” nos plantea un diagnóstico visual de una industria fallida, señalando la caducidad de un proyecto nacional que no acumula ya más que desengaños. Por algunas de las entradas rendidas definitivamente a la intemperie, la naturaleza se arrastra con firmeza y anuncia una victoria en su batalla eterna contra la industria humana por su mutua destrucción. Con su revelador título, estas fotografías encarnan un episodio actual de las vanitas barrocas, que de forma sentenciosa nos recuerdan una certeza difícil de olvidar: polvo eres y en polvo te convertirás. (20)

Con esta advertencia existencial, profética e innegable, encontramos, detrás de la hermosura de las fotos, la sorpresa de su realidad olvidada. Es gracias a la mirada curiosa de esta artista que se logra sorprender con el impacto de una experiencia realista y onírica a la vez. Este trabajo nos presenta la fuerza de una inmensidad silente, como un gigante callado que espera detrás de la puerta con historias pendientes por narrar, o la escena de un crimen que espera a ser descubierto, uno de dimensiones existenciales. Es, a fin de cuentas, el acto de usar las vidas de los trabajadores para propósitos imperialistas sobre quienes generaron una labor indispensable para la acumulación del capital destinado a las corporaciones ausentistas que históricamente han ultrajado a la isla de Puerto Rico.



Sin título de la serie *Post Industrial Dust* (2008) de Myritza Castillo.

4. Mónica Rodríguez Medina

Un punzante ejemplo de manifestación de resistencia cultural contra las fuerzas de vigilancia en Puerto Rico es el trabajo de la artista Mónica Rodríguez Medina. Nacida en 1980, en San Juan, cuenta con una destacada carrera académica con grados de instituciones como la Escuela de Artes Plásticas y Diseño de Puerto Rico, el California Institute of the Arts y el Whitney Independent Study Program de Nueva York. Esta artista articula con precisión y ahínco su ideología política a través de su obra. En su declaración de artista, Rodríguez Medina nos explica con claridad sus estrategias creativas:

Estoy interesada en investigar y desarrollar una práctica artística que mira a los eventos históricos del pasado, para así entender el presente y pensar en el futuro. Hago trabajo que experimenta y deconstruye documentos históricos para así preguntar las maneras en las que la información se intercambia y se construyen las narrativas históricas. Me acerco a estas preguntas yuxtaponiendo y conectando material histórico de archivo que re creo en dibujos, objetos, fotografías y videos. Estoy interesada en dibujar nuevas relaciones que nos ayuden habitar el momento presente y de alguna manera que nos permita reevaluar nuestras posiciones y posturas en relación a las narrativas dominantes que permanecen. (Rodríguez, "Artist Statement")

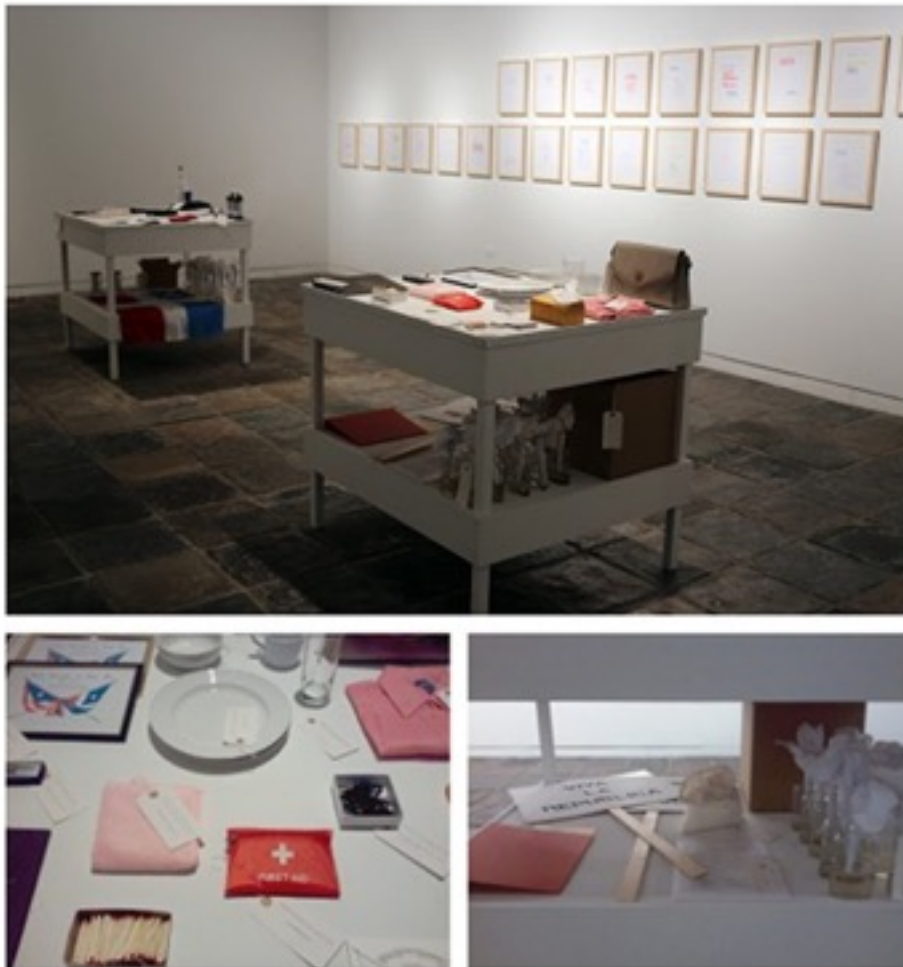
Es por esto por lo que, para entender su obra, se debe considerar el peso conceptual que la artista les asigna a los documentos históricos que investiga. El tipo de documentos que utiliza para sus proyectos de instalación son, generalmente, poco conocidos por los puertorriqueños. Ciertamente, no es información que se enseñe en los currículos educativos del país a nivel primario o secundario, a veces hasta universitario,

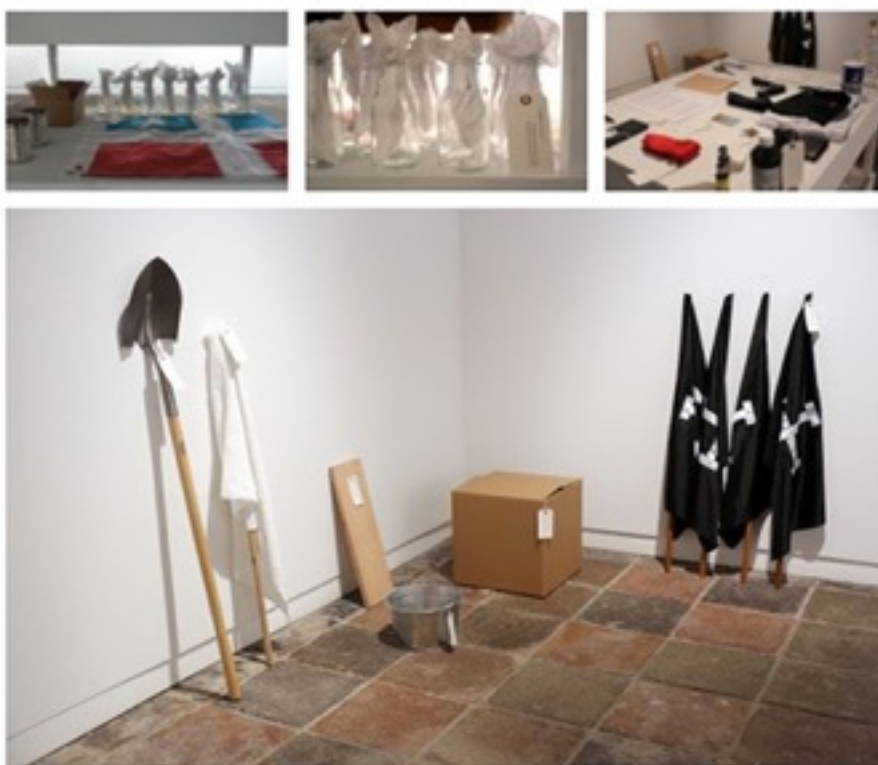
por motivos de los mecanismos de control en la educación, lo que conlleva a que no sean parte del consciente colectivo. Debido a esto, los puertorriqueños no tienen la oportunidad de descubrir de primera mano los eventos más importantes de su propia historia. Esto nos hace preguntarnos: ¿cuál sería la reacción del pueblo puertorriqueño si los conociera? Estos no celebran luchas nacionales, logros victoriosos o esfuerzos por los que se pueda construir el orgullo patrio y la autoestima de la identidad cultural de un país. En cambio, son documentos que acarrear en sí un aura de vergüenza, miedo, peligro y paranoia.

El ejemplo mejor conocido de documentos clasificados es el de la llamada práctica del “carpeteo” del Negociado Federal de Investigaciones (FBI, por sus siglas en inglés), o la creación de archivos secretos personalizados para los identificados con los movimientos de independencia y los protagonistas de sus múltiples insurrecciones. Las carpetas son realmente documentos que retratan sistemáticamente la rebeldía puertorriqueña en contra de la potencia del Estado. Son testimonios e historias que demuestran el aplastamiento por la fuerza brutal de las tecnologías de vigilancia imperial que no solo tienen la intención de aplazar el sentimiento de injusticia, sino que se preocupan, además, por dejar declarada su superioridad militar. Es un empeño y deseo calculado de dominar al puertorriqueño, en todas las posibles esferas, de manera sobrecogedora, con su potencia de arsenal armado, su inteligencia de espionaje amedrentador y su retórica opresora en las comunicaciones. Estas estrategias de control social han caracterizado el acercamiento de opresión de Estados Unidos hacia Puerto Rico.

Formalmente existe una estética precisa en el trabajo de Rodríguez Medina, similar a lo meticuloso de este tipo de espionaje, que también nos remite al formalismo modernista en la historia del arte. Después de todo, su señalamiento conceptual se manifiesta dentro de la galería blanca, un importante espacio para el análisis intelectual. Es aquí cuando el ojo mimético de la artista nos confronta con nuestras ideologías políticas. Así nos enfocamos en su exposición individual del 2016, titulada *Nada ha sucedido, el imperio invasor seguirá devorándolo todo*, en el Antiguo Arsenal de la Marina Española del Instituto de Cultura Puertorriqueña, en San Juan. Abordamos tres instalaciones en particular: *Botín ocupado* (2016), *29 de octubre, 1950* (2016) y *Arsenal rodante* (2014). Cada una de estas piezas tiene una relación directa, y un comentario consecuente, sobre los hechos históricos que acompañaron a la Revuelta Nacionalista de 1950, una serie de fatídicos eventos, que son el tema de investigación de la artista. La misma logra hacer una lectura específica con la que reconceptualiza la insurrección boricua de mayor significado histórico para los puertorriqueños, posiblemente desde la

Batalla de Yagüeza de 1511. Dicha revuelta fue organizada por Don Pedro Albizu Campos, para generar un ataque multisectorial en contra de la presencia de Estados Unidos en Puerto Rico y, de vez, negar la implementación del Estado Libre Asociado.





Detalles de *Botiquín ocupado* (2016) de Mónica Rodríguez Medina.

En *Botín Ocupado* (2016), observamos la presentación organizada de una gran variedad de artefactos en las salas de exposiciones. Esta muestra se compuso de mesas que desplegaban papeles, vajillas, cristalería para bombas molotov, fósforos, la bandera del municipio de Lares, ropas y rótulos. En el suelo se veían herramientas, una pala, un cubo, varias banderas con el ícono del Partido Nacionalista y cajas etiquetadas sin abrir. Colocados en la pared, había documentos señalados con un marcador, como los trazos de una mirada de inspección institucional. Todos estos objetos insinúan la incautación y la apropiación por parte de la inteligencia estadounidense de las pertenencias de los revolucionarios del partido nacionalista. El convertir estos objetos en un proyecto de instalación, logra una estética calculada, como organizada para lograr una lectura invasiva sobre las acciones secretas de los revolucionarios. De paso, nos impregna con un fuerte sentimiento de vulnerabilidad. ¿Cuánta desesperación tendrían los puertorriqueños, con tan pocos recursos, para rebelarse contra un imperio? ¿Cuánta convicción, por la lucha de su libertad?

Esta instalación ilustra, con específica claridad, uno de los puntos claves de los mecanismos de control de la vigilancia: la mirada jerárquica, a través de una hiperorganización y una metódica clasificación de objetos encontrados que han sido preconfeccionados y reconceptualizados por la artista, y que son referentes ficticios de los

objetos incautados por las fuerzas policíacas. Como vemos en las imágenes, la artista representa con dichos objetos sus decisiones conceptuales y las organiza de tal manera que, aunque generan una composición de instalación artística, también evocan una similitud asombrosa con la práctica del espionaje. A continuación, una de las observaciones claves de las aportaciones de Foucault, con el concepto del examen, en su texto *Vigilar y castigar*:

Los procedimientos de examen han ido inmediatamente acompañados de un sistema de registro intenso y de acumulación documental. Constitúyese un “poder de escritura” como una pieza esencial en los engranajes de la disciplina. Sobre no pocos puntos, se modela de acuerdo con los métodos tradicionales de la documentación administrativa. Pero con técnicas particulares e innovaciones importantes. Unas conciernen a los métodos de identificación, de señalización o de descripción (194). Continúa más adelante: El examen, rodeado de todas sus técnicas documentales, hace de cada individuo un “caso”: un caso que a la vez constituye un objeto para un conocimiento y una presa para un poder. (196)

La artista, al mimetizar este examen o el impulso de la acumulación documental y del registro intenso, tiene el fin de desafiar la autoridad misma que lo impone, al levantarle el espejo de la estética de espionaje y dominio psicológico. Este espejo no solo delata la estrategia calculadora de las fuerzas de vigilancia, sino que, además, muestra cómo los eventos de las vidas que luchan por la independencia de un país son meramente materia para el análisis y para la enseñanza de represiones posteriores por parte del imperio. Las estrategias examinadoras de control del Estado se organizan de la misma manera en las que Rodríguez organiza su instalación artística. Aunque la creadora ejerciera un juicio calificativo o moralista, el mero reflejo de los hechos históricos es, de por sí, un reflejo directo del propio problema, el impulso insatisfecho del ser humano que busca rectificar lo injusto. Queda evidenciado que esta creadora replica la estética de la vigilancia, para así entenderla y aplicarla a su investigación sobre el dominio. La mirada jerárquica, silente y calculadora intercambia quién mira y quién es mirado, dependiendo del contexto. Así, entendemos que *Botín ocupado* está cargado del propio examen de la artista, es decir, su mirada rebelde, su “antimirada”, sublimando los corajes internos sobre el coloniaje. Por esto, Rodríguez Medina lo cataloga todo a través de un imaginario construido a partir de los hechos históricos que, mientras tuvieron vigencia, fueron desconocidos para el público general. Es solo a partir del año 2000 que se liberan estos documentos para el país

puertorriqueño.⁹⁷

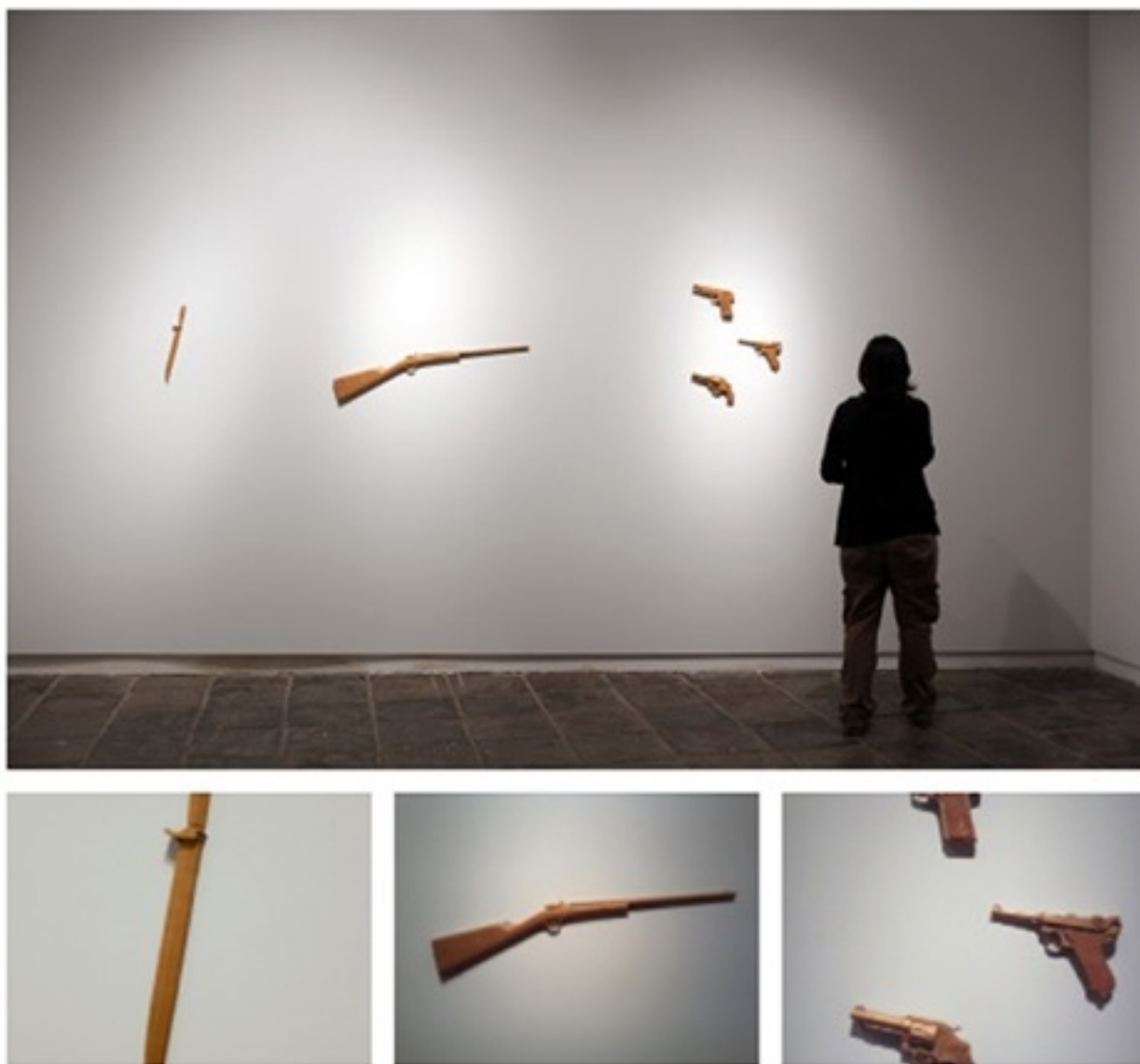


Capturas de *29 de octubre, 1950* (2016) de Mónica Rodríguez Medina.

El video *29 de octubre, 1950* (10:36 mins.) (2016) es una narración visual ficticia basada en hechos reales que recrea el trayecto en carro que los miembros del Partido Nacionalista hicieron mientras recolectaban las armas de fuego que utilizarían durante los ataques de la histórica revuelta. Para la proyección del video, vemos dos canales separados, uno con textos sobre fondo negro y otro con visuales. Mientras se observa la narrativa, la audiencia tiene una experiencia visual calmada, a través del punto de vista subjetivo de la cámara, que simula estar dentro del vehículo. Somos el ojo de los nacionalistas. La mirada silente de esta imagen en movimiento genera cierto nivel de ansiedad porque se sobreentiende que este es el mismo trayecto que recorriera el grupo revolucionario mientras juntaba sus municiones, y que desembocaría en los eventos fatales que ocurrieron el 30 de octubre del 1950. ¿Con cuánta calma calculada se movieron estas personas? ¿Qué transita por la mente de alguien que participa de este tipo de acción? ¿Es la convicción ideológica tan grande que rebasa el remordimiento del terrorismo? Poco cambia visualmente durante el video, ya que los escenarios urbanos son todos similares, como la rutina de cualquier día, de cualquier persona. Los textos que aparecen y desaparecen nos explican poco: solo pistas de correlaciones un tanto evidentes entre la imagen y la palabra, que nos posicionan dentro del cuerpo del

⁹⁷La Sala de Consultas de Carpetas del Negociado Federal de Investigaciones (FBI), adscrita al Archivo Histórico de la Asamblea Legislativa de Puerto Rico, según dispuesto por la Ley Núm. 41-2011, es responsable de custodiar todo expediente o grupo de documentos que se reciben desde mayo del año 2000, conocidos coloquial y tradicionalmente como "Carpetas". Véase "Sala de consultas de Carpetas del FBI", Oficina de Servicios Legislativos, Asamblea Legislativa de Puerto Rico, s.f. <http://www.oslpr.org/v2/CarpetasFbi.aspx>

perpetrador, de la organización, del acto subversivo. Esta tensión aumenta a medida que el espectador avanza en el recorrido, cautivo de la necesidad de ejecutar y terminar su misión de principio a fin. La lenta ansiedad que crece en este video es, precisamente, lo que genera el miedo de la violencia anticipada. El gesto conceptual de la artista al volver a trazar y redibujar los pasos de los nacionalistas nos brinda una perspectiva concreta del temple humano y la radicalidad política que conlleva este tipo de acto, a pesar de la anticipación de la mano punitiva del Estado.



Instalación *Arsenal rodante* (2014) de Mónica Rodríguez Medina.

Por otro lado, en su instalación escultórica *Arsenal Rodante* (2014), Rodríguez recrea las armas utilizadas por los rebeldes boricuas, incautadas por la policía puertorriqueña, luego de la Revuelta Nacionalista del 1950. Las esculturas exhibidas sobre una pared fueron confeccionadas con una fresadora CNC computadorizada

(conocida por sus siglas en inglés C.N.C. router “computer numeral control”). Están hechas con la madera noble del árbol de maga, cuya flor es considerada la flor nacional puertorriqueña. Es notable la “simpleza” de estas armas de combate, lo que comenta sobre dos aspectos claves para la obra. Conceptualmente, estas piezas dejan de relieve la inferioridad del arsenal con el que lucharon los nacionalistas en contra de las fuerzas de control policiaco y militar en la isla. Formalmente, la presentación de las obras, flotando aisladas en la amplia pared blanca, transmiten nuevamente un sentimiento de escasez y vulnerabilidad, hasta de lástima. Una cuchilla, un rifle marlin, una pistola Ruger, una pistola Colt y un revólver Smith & Wesson son escasamente un verdadero arsenal con el cual guerrear en contra de un imperio y enfrentar una revuelta nacional y multisectorial. En un gesto que recurrentemente rememora la idea de la batalla entre David y Goliat, pero con un resultado que nunca se ha parecido a la conclusión del pasaje bíblico, quedan estas piezas de arte como testimonio metafórico de una fuerza de combate inferior que, dentro de su confección, han sido conceptualizadas de manera delicada y preciosa por la artista, aunque están cargadas de violencia histórica y tristeza nacional.

5. Garvin Sierra Vega

El trabajo artístico de Garvin Sierra Vega es uno decididamente iconográfico. Este nos da pistas inmediatas al comunicar, en su propuesta, que algo necesita ser narrado con urgencia. Como tantos puertorriqueños, Sierra tiene mucho que contar sobre su experiencia colonial. Su pensamiento y conceptualismo artístico utilizan la estrategia de un doble golpe de comunicación a través de imágenes audaces, al mismo tiempo que utiliza textos desbordados de peso político.

Este creador, nacido en el municipio de Ponce en 1977, es poseedor de un bachillerato con concentración en escultura y artes gráficas de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, y en dicho centro docente fue alumno del gran maestro grabador Martín García Rivera⁹⁸. Como queda constatado en su obra, no pasó en vano tantas horas de enseñanza junto al maestro García. Entre mentor y estudiante, ambos son parte de un puñado selecto de artistas locales que hoy día son el puente de quienes

⁹⁸Artista gráfico y pintor. Estudió en la Universidad de Puerto Rico (UPR), donde obtuvo un bachillerato en Bellas Artes en 1983. Obtuvo su maestría en 1988 del Pratt Institute de Brooklyn. Desde 1993 es profesor en la UPR, donde enseña grabado en madera y metal y dibujo. La xilografía ha sido su principal medio de expresión y su obra ha sido reconocida con premios en Puerto Rico y países del extranjero, incluidos Suecia, Rusia y Eslovenia. Cuando en la década de 1980 el grabado comenzó a perder reputación entre los compradores de arte y las instituciones, García Rivera no solo rehusó abandonar el medio, sino que su obra adquirió formatos inusualmente amplios. El propio artista expresa que la figura humana ha sido siempre el eje de su obra y que la utiliza como metáfora para distintos asuntos que le preocupan, como la identidad racial, política y religiosa y los estados psicológicos que rigen la vida humana. Sus xilografías, a pesar de la estructuración que el medio mismo exige, poseen un carácter dinámico, de gesto y trazo expresionistas. Véase “Martín García.” Directorio de Artistas, Museo de Arte de Puerto Rico, s.f. <http://www.mapr.org/es/museo/proa/artista/garcia-rivera-martin>

cargan en sus espaldas el legado histórico y la vanguardia de la gráfica puertorriqueña.

La tradición del grabado en Puerto Rico es grande y su historia tiene una inconfundible mirada de admiración e influencia estilística hacia el muralismo mexicano de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Ahora, no son solo las investigaciones de estilo, trazo y color que devengan los puertorriqueños de los maestros mexicanos. Tal vez, igual o más importante es el sentimiento de justicia social que queda retratado en las composiciones narrativas mexicanas, las que, así, establecen similitudes con las narrativas puertorriqueñas. Nuestros grandes maestros de la gráfica, Rafael Tufiño⁹⁹, Lorenzo Homar¹⁰⁰ y Antonio Martorell¹⁰¹, fueron quienes consecuentemente trazaron el camino para las generaciones más jóvenes. Estos maestros de la gráfica, en su momento reflejaron el trabajo en el campo, las herramientas con las que se labra la

⁹⁹Pintor, dibujante, artista gráfico, muralista e ilustrador. De padres puertorriqueños, llegó a la isla de niño y comenzó su formación artística con Alejandro Sánchez Felipe y Juan Rosado. Estudió grabado y pintura mural en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (Academia de San Carlos) en México. En 1950 cofundó el Centro de Arte Puertorriqueño con Lorenzo Homar y José A. Torres Martinó. En 1952 ingresó en el Taller de Gráfica de la División de Educación de la Comunidad y pintó el mural La plena, hoy en el Centro de Bellas Artes de Santurce. En 1953, junto a Lorenzo Homar y con la colaboración de la diseñadora gráfica Irene Delano, realizó el famoso portafolio Plenas. En 1954, becado por la Fundación Guggenheim, realizó los grabados de El café, primer portafolio de un solo artista en Puerto Rico. También trabajó en el Taller de Artes Gráficas del Instituto de Cultura Puertorriqueña, el cual dirigió en 1967. Incansable creador, Tufiño es una de las figuras fundamentales de la Generación del 50 y, junto a Lorenzo Homar y Carlos Raquel Rivera, representa la mejor escuela puertorriqueña del grabado. Si bien ha preferido el arte figurativo, también ha incursionado en estilos variados, incluso la abstracción más pura, siempre con especial atención al diseño y la armonía en todos los elementos plásticos. Véase "Rafael Tufiño." Directorio de Artistas, Museo de Arte de Puerto Rico, s.f. <http://www.mapr.org/es/museo/proa/artista/tufino-rafael>

¹⁰⁰Pintor y artista gráfico. Se trasladó muy joven a Nueva York y allí estudió en la Liga de Estudiantes de Arte (1930) y en el Pratt Institute (1939). También en Nueva York, trabajó como diseñador de joyas de la casa Cartier durante diez años, a la vez que estudiaba pintura y grabado en la Escuela del Museo de Arte de Brooklyn con los artistas Rufino Tamayo, Arthur Osler y Gabor Peterdi. A su regreso a Puerto Rico en 1950, fue cofundador del Centro de Arte Puertorriqueño. De 1951 a 1956 se desempeñó como artista gráfico y director de la sección de gráfica de la División de Educación de la Comunidad (DivEdCo) y, en 1957, organizó el Taller de Gráfica del Instituto de Cultura Puertorriqueña, el cual dirigió hasta 1973. Homar es una de las figuras más importantes de la generación de artistas puertorriqueños de los años cincuenta, y se distingue como iniciador y baluarte de la importante tradición gráfica puertorriqueña. Durante sus años en los mencionados talleres de gráfica, formó a dos generaciones de los mejores artistas gráficos de Puerto Rico; su influencia en ese ámbito fue esencial. Su minuciosa técnica en el medio gráfico se traslada a su obra pictórica de estilo realista, caracterizada por la precisión del color y el dibujo. Véase "Lorenzo Homar." Directorio de Artistas, Museo de Arte de Puerto Rico, s.f. <http://www.mapr.org/es/museo/proa/artista/homar-lorenzo>

¹⁰¹Grabador, pintor, dibujante, creador de instalaciones, diseñador de escenografía y vestuario, escritor, ilustrador y profesor. Es uno de los artistas más prolíficos del ámbito puertorriqueño contemporáneo, y heredero directo de la tradición plástica iniciada por los maestros de la Generación del 50. Luego de culminar estudios de diplomacia en Georgetown University, Washington, optó por las artes. En 1961, becado por la Fundación Ferré, estudió pintura y dibujo con Julio Martín Caro en Madrid. A su regreso a la isla, inició su aprendizaje gráfico bajo la dirección de Lorenzo Homar en el Taller de Gráfica del Instituto de Cultura Puertorriqueña. En 1968 estableció el Taller Alacrán, uno de los primeros talleres gráficos independientes en Puerto Rico. Ha enseñado gráfica en Puerto Rico, Argentina, Colombia y México, y ha creado, organizado y auspiciado eventos artísticos, comunitarios y culturales multimedios, en su pasión por la expresión humana y artística, que no separa. Tanto su gráfica como su pintura transmiten su libertad y su excepcional talento creativo en composiciones figurativas que ilustran su predilección por el retrato y su amor por la palabra escrita, el teatro, lo lúdico y lo sensual-sensorial. Véase "Antonio Martorell." Directorio de Artistas, Museo de Arte de Puerto Rico, s.f. <http://www.mapr.org/es/museo/proa/artista/martorell-antonio>

tierra y la aspereza de sus personajes en lucha contra el sistema de producción capitalista. Como la historia del arte puertorriqueño del siglo XX comprueba, la gráfica floreció y se enraizó en el periodo dorado de la División de la Educación de la Comunidad (DIVEDCO)¹⁰². Fue esta la semilla de importantes talentos puertorriqueños durante los años 1950 y 1960.

El grabado en Latinoamérica es una importante arma intelectual en contra de los mecanismos de control. Sus cualidades hacen que haya sido favorecido en la isla por su proceso artesanal, su capacidad de reproducción y la capacidad de comunicación sobre las luchas de injusticia caribeñas. Cada uno de estos aspectos tiene un poder particular. El proceso artesanal, la ingeniería de la prensa y la magia de sacar un papel recién entintado, como un pequeño milagro, es parte del placer estético, algo que tal vez solo los grabadores y grabadoras puedan entender. La capacidad de reproducir la obra en múltiples ejemplares le da poder al artista para diseminar su obra, su pensamiento y su inevitable legado, elemento sumamente importante previo a los medios en masa. Su capacidad de comunicar ha servido en una infinidad de ocasiones para vociferar el pensamiento de la clase trabajadora boricua, tantas veces plagado por el imperialismo y el coloniaje, durante ya más de 500 años.

En pleno reconocimiento de todo esto, queda así este artista como eslabón de esta importante tradición. Sin embargo, el grabado es solo uno de los elementos narrativos en su trabajo, sirviendo en ocasiones como punto de partida para sus ambiciosas obras, que han alcanzado un nivel de madurez y resolución contundentes. Las maneras expansivas de creación gráfica para Sierra se han desarrollado en cuerpos enteros de obra escultórica y de instalaciones, que sirven, de muchas maneras, como elemento simbólico para su propio discurso nacionalista. No es inusual que un artista puertorriqueño, comprometido con la lucha de su identidad cultural, asuma estos lenguajes estéticos transdisciplinarios, pues cada uno tiene capacidades particulares para llevar su mensaje. El mensaje de este artífice es uno que está decididamente del lado del pueblo trabajador y nos recuerda las palabras de Emiliano Zapata: “Si no hay justicia para el pueblo, que no haya paz para el gobierno”. El gobierno es, precisamente, uno de los grandes blancos al que Sierra ataca con su punzante discurso y humor lúdico, con los que logra un mensaje artístico tajante. Aparenta no sentir miedo, no le interesa pedir disculpas y, hasta de manera soberbia, intenta quemar la retícula del ojo panóptico. Busca ser provocador y logra poner de manifiesto los problemas con su país, la vergüenza de ser colonizado, la

¹⁰² DIVEDCO fue un proyecto que buscaba educar a las poblaciones de áreas rurales sobre temas relacionados a la educación, al compromiso cívico, a la salud y a la solución de conflictos.

vergüenza de la dependencia financiera y el coraje de no tener el poder del cambio en sus manos. En otras palabras, el arte de Garvin Sierra Vega es revolucionario.

Durante su exhibición individual titulada *¡Y libranos del malamén!*, en el Instituto de Cultura Puertorriqueña, en septiembre del 2014, el artista presentó un robusto grupo de instalaciones multimedia, a gran escala y de gran ambición material, como complejidad semántica. En esta colección de obras nos presenta una serie de “máquinas de juego”, con las que aparentemente podría la audiencia interactuar; sin embargo, pronto en la visita, la audiencia entiende que con lo único que se juega allí es con la identidad cultural del puertorriqueño.



Instalación Sin título (chatarra) (2014) de Garvin Sierra Vega.

En esta ocasión, con su obra Sin título (chatarra) (2014), nos confronta con un doloroso capítulo en la historia de la isla. Simultáneamente, evoca el tormentoso pasado esclavista y contrasta con las problemáticas contemporáneas, al representar en un elegante pedazo de cuero negro la silueta de Puerto Rico, junto a una serie de carimbos, colgados bajo el mapa. Los carimbos rememoran la tortuosa experiencia que sufrió la raza afrocaribeña en la isla durante la ocupación española. Entre todas las guerras que ocurrieran durante el periodo expansionista español, pocas eventualidades fueron tan enervantes y crueles como las que sufrieron los esclavos. Hasta su eventual abolición en Puerto Rico, el 23 de marzo de 1873, la esclavitud negra fue una práctica común. Luego de esta fecha, quedan las cicatrices de la abyecta humanidad con la que se les trató. La imagen de marcar la suave piel del humano con un pedazo de hierro ardiente parece un

asunto impensable y que suscita el horror y el miedo.

Entonces, logramos leer la palabra “chatarra” en la parte baja de la obra, a través de las sombras de las letras invertidas que aparecen al iluminarlas. Esta palabra también rememora el hecho noticioso del año 2014, cuando las casas de corretaje estadounidenses Moody’s y Standard and Poor’s le asignaron a la economía de inversionistas de capital puertorriqueño la denominación de “bonos chatarra”, dejando de una vez degradada la economía nacional, de manera concreta pero también simbólica. Son fantasmas imperiales que regresan desde el pasado de la ocupación española, hasta la presente ocupación estadounidense, para dejarles saber a los isleños a quién “le pertenecen”, sin la menor consideración de las cicatrices que dejan siglo tras siglo, al no respetar la mínima humanidad con la que continúan existiendo los habitantes de la isla. La historia se repite.



Instalación Sin título (trampa de oso) (2014) de Garvin Sierra Vega.

La pieza Sin título (trampa de oso) (2014), hecha de metal, tela y maderas, nos

muestra una disonancia cognitiva. Resulta raro mirar el símbolo máximo de la identidad nacional del puertorriqueño alterado, aun cuando sea de manera lúdica. Con los pocos elementos que la componen, la alteración mínima representa un grave gesto de provocación de esta obra que se puede interpretar como una ecuación sacada de la física y su principio de acción/reacción. Esta trampa evoca la complicada historia de la bandera puertorriqueña, a la vez que recuerda el sentimiento de aprensión con el que los puertorriqueños se acercan a los hechos que la rodean.

Las nociones del colectivo isleño sobre la bandera nacional y sus historias componen importantes aspectos de su identidad cultural. La “monoestrellada”, como también se le conoce en la isla, es símbolo del deseo separatista sobre una unión con otros, y es una réplica invertida del diseño y los colores de la bandera cubana, con la que se les rinde tributo solidario a los ideales revolucionarios cubanos. Izada por primera vez en la isla durante el fallido evento insurrecto conocido como la Intentona de Yauco¹⁰³ en 1897, la bandera puertorriqueña asombrosamente fue considerada ilegal hasta el 1952, año en el cual se oficializa durante los procesos de la institución del sistema político del Estado Libre Asociado. Durante estos años, mostrarla públicamente podía conllevar penalidades de encarcelamiento por la Ley de Mordaza. La historia de esta bandera también nos recuerda las complicaciones históricas del himno que la ha de acompañar. La poeta Lola Rodríguez de Tió¹⁰⁴ escribió en 1868 el himno revolucionario, un poema de canción popular independentista que fue suprimido, ya que se consideraba subversivo para el público general, distinto al himno oficializado, según escrito por Manuel Fernández Juncos años más tarde, en el 1903. En sus estrofas, Rodríguez de Tió hace un claro llamado hacia el levantamiento boricua, siguiendo el ejemplo de la isla cubana:

*Despierta, borinqueño
que han dado la señal!
¡Despierta de ese sueño
que es hora de luchar!*

¹⁰³Fue un acto de intento de independencia, ocurrido en el Municipio de Yauco el 24 de marzo de 1897. Véase Rivera Cintrón, Ángel. “La intentona de Yauco”, *El Nuevo Día*, 27 de marzo de 2015.

¹⁰⁴María de los Dolores Rodríguez de Astudillo y Ponce de León nació el 14 de septiembre de 1843 en el pueblo de San Germán, Puerto Rico. Era hija del licenciado en derecho D. Sebastián Rodríguez de Astudillo y Ramírez del Postigo y de Da. María del Carmen Ponce de León y Martínez Mariño. Lola Rodríguez, como sería conocida la escritora de La Borinqueña, estudió sus primeros años entre los pueblos de San Germán y Mayagüez. Durante este período, su padre contribuyó grandemente a la educación de la poetisa. Entre sus obras más conocidas se destacan: *Mi Ofrenda* (1880), *Trabajos literarios* (1882), *A mi patria en la muerte de Corchado* (folletos, 1885), *Claros y nieblas* (1885), *Nochebuena* (1887), *Mi libro de Cuba* (1893). Véase “Lola Rodríguez de Tió”, Umbral, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, s.f. <http://umbral.uprrp.edu/lola-rodriguez-de-tio>

*A ese llamar patriótico
¿no arde tu corazón?
¡Ven! Nos será simpático
el ruido del cañón.*

*Mira, ya el cubano
libre será;
le dará el machete
su libertad...
le dará el machete
su libertad.*

*Ya el tambor guerrero
dice en su son,
que es la manigua el sitio,
el sitio de la reunión,
de la reunión...
de la reunión.*

*El Grito de Lares
se ha de repetir,
y entonces sabremos
vencer o morir.*

*Bellísima Borinquén,
a Cuba hay que seguir;
tú tienes bravos hijos
que quieren combatir.*

*Ya por más tiempo impávido
no podemos estar,
ya no queremos, tímidos
dejarnos subyugar.*

*Nosotros queremos
ser libre ya,
y nuestro machete
afilado está.
y nuestro machete
afilado está.*

*¿Por qué entonces, nosotros
hemos de estar,
tan dormidos y sordos
y sordos a esa señal
a esa señal, a esa señal?*

*¡No hay que temer, riqueños
al ruido del cañón,
que salvar a la patria
es deber del corazón!*

*ya no queremos déspotas,
caiga el tirano ya,
las mujeres indómitas
también sabrán luchar.*

*Nosotros queremos
la libertad,
y nuestros machetes
nos la dará...
y nuestro machete
nos la dará...*

*Vámonos, borinqueños,
vámonos ya,
que nos espera ansiosa,
ansiosa la libertad.
¡La libertad, la libertad!*

¡Snap! Caímos en la trampa del artista. ¿Cuál es el punto de utilizar una trampa de osos en una isla donde no existen los osos? ¿Por qué entonces ha de utilizarla el artista? Si esta herramienta de dominancia sobrecogedora es para subyugar a una gran bestia, ¿por qué utilizarla como trampa para humanos y con la estrella como carnada? Y es que el instinto de la audiencia puertorriqueña de corregir este error visual y semántico es un juego de amenaza a la vitalidad de quien se siente conmovido a la acción. Además, es la intención del artista de establecer el contraste de una fuerza abrumante, la militar, por ejemplo, que subyuga con una fuerza opresiva y desproporcionadamente desigual. Es injusta como las tenazas aplastantes de acero para esta singular estrella, igual que lo es la relación entre Estados Unidos y Puerto Rico.



Instalación *Si ellos fueran nosotros* (2014) de Garvin Sierra Vega.

En la pieza titulada *Si ellos fueran nosotros* (2014), vemos con mayor claridad el tono de burla con el que el artista se despliega en su trabajo. Un gran rótulo declara el título desiderativo de la obra. Utilizando una tipografía carnavalesca, como salido de una feria, este rótulo sentencia un grave problema ético y moral: la diferencia entre el pueblo trabajador anónimo y el personaje político público. Suscita, nuevamente, el ritual del juego, en este caso de lo intercambiable, mientras nos muestra debajo del texto un grupo de foto impresiones a gran escala. Con los rostros de varios de los políticos prominentes de su época y una muestra de cuerpos sin cabeza, se representa la sustituibilidad del educador, del policía y del estudiante. Estos tres cuerpos de ciudadanos históricamente han existido en contención sobre la larga tradición de protestas universitarias en la isla y de las fuerzas colindantes entre la clase trabajadora y el gobierno. Esto nos recuerda el análisis de lo que Foucault denomina como las “micro penalidades”, o las estrategias de refuerzo jerárquico y dinámicas de poder multisectorial, que funcionan desde muy temprano en las vidas de los puertorriqueños, y que se describen a continuación:

En el taller, en la escuela, en el ejército, reina una verdadera micro penalidad del tiempo (retrasos, ausencias, interrupciones de tareas), de la actividad (falta de atención, descuido, falta de celo), de la manera de ser (descortesía, desobediencia), de la palabra (charla, insolencia), del cuerpo (actitudes incorrectas, gestos impertinentes, suciedad), de la sexualidad (falta de recato, indecencia). Al mismo tiempo se utiliza, a título de castigos, una serie de procedimientos sutiles,

que van desde el castigo físico leve, a privaciones menores y a pequeñas humillaciones. Se trata a la vez de hacer penables las fracciones más pequeñas de la conducta y de dar una función punitiva a los elementos en apariencia indiferentes del aparato disciplinario: en el límite, que todo pueda servir para castigarla menor cosa; que cada sujeto se encuentre prendido en una universalidad castigable-castigante. (183)

Podemos sentir la presencia del castigo hacia el pueblo trabajador a través de la figura del policía y, por encima de este, los funcionarios públicos que componen la institución del Estado. Bajo esta lente del juego del artista, vemos cómo la figura del poder político puede ser una intercambiable y que se identifique con el pueblo, pero no solo en su retórica, sino en la real posibilidad de habitar su vida, su experiencia y hasta su cuerpo.

Igualmente, nos recuerda el formato del examen, que puede ser contestado como una pregunta de opciones múltiples. ¿Qué sería de los políticos si sufrieran un repentino revertir de sus poderes? ¿Cómo manejarían los ciudadanos la adquisición inesperada del poder político? ¿Serían igual de castigantes? ¿Serían más justos por haber sufrido la injusticia en sus propios cuerpos? Plantea la posibilidad de castigar o ser el castigado, de sufrir las micropenalidades por existir en los zapatos del pueblo.

Esta reversión de poder pareciera imposible, pero, para la creatividad e imaginación del artista, estos conceptos se convierten en una posibilidad. La idea de la esperanza del cambio se presenta como parte del discurso que tradicionalmente pronuncian los políticos y que son, recurrentemente, promesas falsas. De esta manera, Sierra responde con una mofa a esta realidad de las mentiras carnavalescas, que se proponen sobre el teatro en tarima de cada ciclo electoral, con sus cuerpos y cabezas, encajonados y colgados como meras marionetas de entretenimiento dentro de una máquina. En el fondo, este juego es una realidad muy deprimente. El ciudadano, a falta de tener algún impacto sobre estas dinámicas de poder, suele quejarse de frustración y se resigna ante la improbabilidad del cambio, muy a pesar de la supuesta democracia en la que existe. Entonces, pareciera que lo que queda es reírse de lo ridículo, como nos permite el artista al reflexionar conceptualmente sobre su obra.

6. Karlo Andrei Ibarra Delgado

Karlo Andrei Ibarra Delgado nació en San Juan, Puerto Rico, en 1982. Se graduó de la Escuela de Artes Plásticas y Diseño de San Juan en 2005. En el año 2017 obtuvo el reconocimiento de ser incluido en la publicación *Art Cities of the Future: 21st-Century Avant-Gardes*, de la casa internacional PHAIDON. En el 2019 participó de la Bienal de la Habana. Su trabajo artístico, uno decididamente político, se concentra en la fuerza del objeto escultórico conceptual para llevar su mensaje, poético y crítico a la vez.

En una ingeniosa maroma mediática, Ibarra creó su propia especie de pseudo evento, al presentar la pieza *ESQU-ELA* (2016). Escogió una plataforma inusual para su proyecto conceptual, al pautar el espacio en prensa para una publicación en el periódico nacional *Primera Hora*, un diario cuya audiencia principal está entre las generaciones más jóvenes, por su estilo de contenido, corto y colorido, y que pertenece al *GFR Media* del Grupo Ferré-Rangel. El creador, deliberadamente, escogió para la fecha de su publicación el aniversario de la institución del Estado Libre Asociado, definición política que fue implementada oficialmente para el 25 de julio de 1952. Dicha implementación a su vez fue celebrada para que coincidiera con la fecha de la invasión norteamericana de 1898, en un intento de parte del entonces gobernador, Luis Muñoz Marín, por resignificar una nueva definición autonómica para Puerto Rico. Estas capas de resignificación histórica solo le añaden valor simbólico a la pieza que Ibarra conmemora con su pieza conceptual.



Imagen de *ESQU-ELA* (2016) de Karlo Andrei Ibarra Delgado.

Para el artista, al igual que muchos simpatizantes de su generación, *ESQU-ELA* recoge el sentimiento de una severa crítica a la incongruencia sobre la definición política del ELA., una contradicción semántica que vio la transición del país entero, desde la

miseria extrema hasta la actual deuda extrema. Esta pieza, con un profundo sarcasmo, “celebra” su contribución a la historia isleña, a modo de declarar su muerte, con un diseño clásico, similar a las esquelas que comúnmente se publican para los fallecidos. Puntualiza su crítica, además, al burlarse del eslogan del Partido Popular Democrático (“Pan, Tierra, Libertad”) al intercambiarlo por “Ni pan, ni tierra, ni libertad”. Asimismo, le agradece irónicamente por el “limbo político”, para exhortar a la aspiración de los principios de la autodeterminación nacional, con un sentimiento que por tantas décadas ha generado miedo colectivo para el país entero.



Detalle de la instalación *Discurso sobre la pared* (2011) de Karlo Andrei Ibarra.

La pieza que observamos arriba, titulada *Discurso sobre la pared* (2011), consta de un micrófono, su soporte y un reproductor de audio con bocina. Instala, así, el misterio de un mensaje atrapado, un *loop* de alrededor de 6 minutos, con sus sonidos amortiguados que contienen discursos generados durante los eventos de cierre de campaña de los dos partidos políticos principales de la isla, el Partido Popular Democrático y el Partido Nuevo Progresista. Su contenido es, en ocasiones, ininteligible, y, en otras, discernible, mientras las voces de reconocibles figuras de la política puertorriqueña (incluidos los exgobernadores Luis Fortuño, Aníbal Acevedo Vilá y Carlos Romero Barceló) articulan su típico discurso político. El artista asistió personalmente a los respectivos cierres de

campana en el año 2011, armado de un micrófono de largo alcance y una grabadora digital, para obtener el audio en directo. El discurso político puertorriqueño y su característico “son-sonete” onomatopéyico, es uno parodiable por lo teatral de su estilo. Con esta pieza, Ibarra comenta sobre la estética repetitiva del caricaturesco ritmo y el hecho de que, de alguna manera, todos los políticos suenan igual, con promesas falsas que el país ha de soportar durante las campañas electorales, cada cuatro años. Al aplacar su discurso, insertándolo dentro de una pared falsa de tablaroca, que representa al Estado, esta “arquitectura institucional” se traga el contenido y el sonido de sus voces, representando la verborrea no creíble de la política puertorriqueña.



Capturas del vídeo *Crossover* (2009) (3:43 mins.) de Karlo Andrei Ibarra.

Con aún más sarcasmo, el artista ejecuta la pieza de video arte llamada *Crossover* (2009) (3:43 minutos de duración), con la que pretende amplificar una inherente contradicción cultural, muy familiar para los puertorriqueños: el tema de la identificación política anexionista o independentista. Ibarra, en esta ocasión, reúne, al azar y por libre invitación, a un grupo de personas que transitan el concurrido paseo José De Diego en la zona de Río Piedras.

Los interlocutores se dan a la tarea de cantar el himno nacional de los Estados Unidos “a capella”, en un idioma que no es el suyo. Atravesando incómodos falsetes para así lograrlo, y a pesar de la noción de ser grabados sin saber bien con qué propósito, no

queda más que plantearse la posibilidad de que, en efecto, son conscientes de lo que y lo hacen por sus propias convicciones. Los participantes, al acceder a ser grabados, y a pesar de su falta de destreza para cantar o, incluso, para hablar inglés, denotan que aquí ocurre un doble proceso de declaración política: tanto la del artista como la de sus colaboradores. Y es que la oficialidad del bilingüismo está al centro de esta polémica, señalando mínimamente un síntoma del problema que esto refleja a nivel cultural.

Dentro del contexto colonial de la isla, las connotaciones políticas de este acto pueden ser muy complicadas, ya que el cantar el himno nacional estadounidense podría entenderse como una especie de traición ideológica para quienes creen en la autonomía política del país, y el cual se presenta regularmente como un símbolo definitivo de identificación cultural. Mientras, para quienes desean la anexión, se presenta como un gesto de bravura hacia el ideal del progreso, aun cuando signifique el sacrificio de identificarse culturalmente con las tradiciones isleñas. Ambas opciones, la anexión o la independencia, han sido históricamente extremos polarizados desde la institución del gobierno militar estadounidense en 1898, como también durante los 400 años de ocupación española.

Aun cuando los plebiscitos del 1967, 1993, 1998 y 2013 exponen que los puertorriqueños consistentemente han escogido continuar funcionando bajo el Estado Libre Asociado, la realidad es que cerca de la mitad de los puertorriqueños abraza activamente la idea de la anexión con Estados Unidos como posibilidad política, aun sin estar culturalmente identificados o asimilados. Simplemente representa la idea de la esperanza de un futuro mejor a la realidad económica, social y política que viven en la isla. Las contradicciones en la localidad puertorriqueña en realidad no son ni mejores ni peores que en cualquier otro lugar del mundo. Siempre se piensa que “la grama es más verde al otro lado de la verja”, sin embargo, entendemos que, sobre la práctica, este aforismo nos ayuda a conocer que todo contexto conlleva problemáticas sociales que, aunque estén lejos, no dejan de ser problemáticas. El mismo artista comenta, en entrevista web, que, entre las opciones en los censos nacionales, los puertorriqueños se califican a sí mismos como “blancos” o “caucásicos”, y niegan, de esta manera, su herencia mestiza y africana (“Crossover, by Karlo Ibarra”).

Partiendo del hecho de que el puertorriqueño, en general, es producto de un mestizaje genético amplio, este videoarte levanta preguntas sobre racismos internos y las preguntas sobre la moralidad del orgullo nacional. La pieza en cuestión emula el estilo de competencia de los “reality shows”, dentro de los cuales los mismos interlocutores participantes se manifiestan, aun cuando no dominan el idioma anglosajón, pero

ideológicamente se adueñan de esta identidad cultural foránea. Es un hecho evidente el que muchos de los creyentes en la anexión como opción política entienden el tema del bilingüismo como una cualidad de superioridad social. Aquí queda evidenciada la intención del artista en plantar una carnada para probar su punto sobre el contencioso problema. Mientras que Ibarra hábilmente pone sobre la mesa las fichas del juego y permite que se manifieste libremente la acción, los participantes muerden la carnada. A pesar de la dudosa circunstancia que propone el artista, los interlocutores participan con gusto, incluso hasta aplaudirse a sí mismos. Así, entre esta madeja de contradicciones lingüísticas, fonéticas y semánticas, se describen aspectos psicológicos del panorama sociopolítico del país.

7. Colectivo La Puerta

Este colectivo ha calado profundamente en la psiquis del país en muy corto tiempo, por medio de la cobertura que ha merecido en los medios noticiosos, las redes sociales y las estratégicas localizaciones que han seleccionado para sus obras de resistencia. Este grupo, organizado en el 2016, se mantiene bajo el estricto anonimato, tanto así que no publican sus nombres, el número de los integrantes que lo componen ni sus géneros. Por varios años han intervenido en varios sitios del área metropolitana de San Juan con obras de arte público, claramente influenciadas por la tradición del grafiti. Las piezas que crean comunican el sentimiento de impotencia colectiva que atraviesa el país. Este colectivo ha sido el que ha articulado un contundente mensaje sobre los problemas contemporáneos de Puerto Rico, cuyos líderes sociales o políticos no alcanzan a aliviar el abanico de problemas, bien por su falta de visión nacional o bien por su aletargamiento colonial.

La Puerta ha respondido a importantes eventos de naturaleza política y económica que han suscitado una nueva ola de sentimientos de incertidumbre con respecto al futuro de la nación puertorriqueña y al rol de sus ciudadanos. Entre estos eventos están las trascendentales y multitudinarias manifestaciones estudiantiles durante el 1ro de mayo (Día Internacional de los Trabajadores) del 2016, 2017 y 2018, que dejaron al descubierto deficiencias administrativas por los poderes del sistema de la Universidad de Puerto Rico y la falta de transparencia de los cuerpos gerenciales que la integran, la imposición de una junta de supervisión fiscal ratificada por el Congreso de Estados Unidos bajo la insolente designación del nombre “Ley PROMESA” (por sus siglas en inglés: *Puerto Rico Oversight Management, and Economic Stability Act*)¹⁰⁵, así como el histórico y devastador

¹⁰⁵ Esta ley establece la creación de una junta para la supervisión, administración y estabilización económica de Puerto Rico, con la que se pretende atender una deuda devengada a bonistas que suma más de 72 mil millones de dólares.

Huracán María, que dejó al país entero por una asombrosa cantidad de días sin servicios básicos de agua y de luz eléctrica. Sin duda, son sucesos que han calado hasta lo más profundo en la crisis social y política que se lleva cimentando en la isla a lo largo del siglo XX y que ha ido tomando más fuerza con la llegada del siglo XXI.

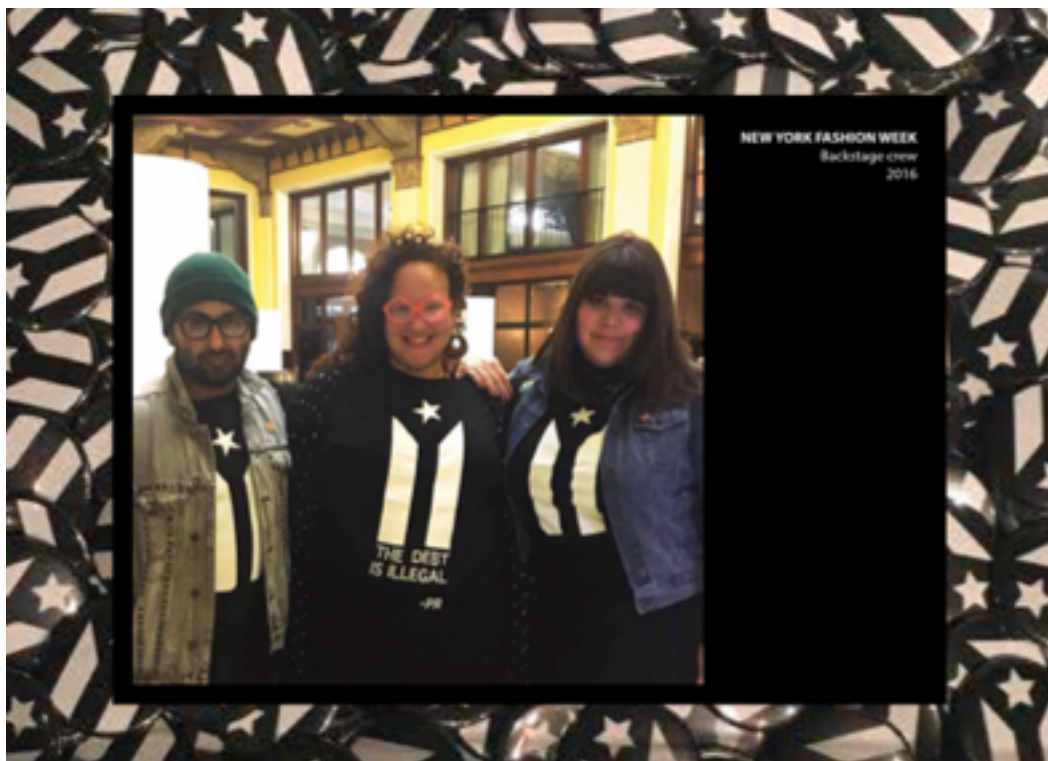


Fotografía del sitio donde se ubica “la puerta” intervenida por el Colectivo La Puerta.

Todo comenzó con el gesto de haber pintado de negro el reconocido sitio de la bandera puertorriqueña en la Calle San José en el Viejo San Juan, espacio que regularmente es utilizado como escenario de fotografía, tanto para turistas como locales. Inesperadamente, el 4 de julio del 2016, día de la celebración de la independencia estadounidense, el sitio quedó transformado cuando apareció lúgubramente pintada la bandera de Puerto Rico, sin sus colores característicos, el azul celeste del triángulo y las franjas rojas. El haber intervenido este símbolo máximo de identificación y arraigo cultural del puertorriqueño fue considerado, por muchos, como un acto verdaderamente subversivo. El inconsciente colectivo puertorriqueño, siempre bajo la amenaza de desplazamiento y transculturación, vio este acto como uno de gran simbolismo nacional. Un día más tarde, la periodista Sara del Valle reseñó en el diario *El Nuevo Día* que el custodio del edificio donde se encuentra la bandera había interpretado este acto “como

una metáfora de lo que ocurre en el país”. Además, este argumentó: “la bandera, al igual que Puerto Rico, está de luto” (Del Valle, “De luto la bandera”).

En su momento, este pasaje recogió generalmente el sentimiento colectivo de la nación puertorriqueña. La Puerta hizo un gesto que alcanzó plataformas internacionales, al “vestir” la bandera nacional de luto, en un acto que arrasó con las redes sociales y que articuló un imaginario para toda su audiencia. Como consecuencia, disparó una nueva moda de simbolismo político, que se ha reflejado en una multitud de diseños de camisetas y demás parafernalia que llevan la misma bandera negra.



Ejemplos de camisetas impresas con la bandera negra.

Este colectivo desarrolló otro grupo de manifestaciones murales, esta vez de naturaleza comunicativa, a través de un enorme rótulo con mensajes provocadores, que cambiaba periódicamente su texto. Sobre la Avenida Román Baldorioty de Castro en San Juan, estos mensajes se localizan sobre uno de los muros externos del Museo de Arte de Puerto Rico, lo que añade una capa interesante de lectura política al gesto transgresor. Uno de los más memorables apareció repentinamente luego de que se declarara la segunda marcha nacional, el paro del 1 de mayo del 2017, que incitaba a todo transeúnte a darse cita para la fecha y a manifestarse en contra de los eventos ocurridos para este momento histórico.





Fotografías de murales con mensajes y bandera negra en la Avenida Baldorioty de Castro.

Finalmente, una obra de igual importancia política y de gran hermosura poética es el mural identificado como “4 de julio de 2017”, localizado en la Avenida Manuel Fernández Juncos, que conecta las zonas de Santurce y Río Piedras. Diseñada y ejecutada en el lateral del importante espacio cultural llamado *La Respuesta*¹⁰⁶, esta obra

¹⁰⁶La Respuesta es un espacio cultural alternativo para las artes con una vigencia de sobre 20 años. Inicialmente estuvo localizado en el Viejo San Juan y era conocido como La Pregunta, pero posteriormente se mudó a la zona de Santurce bajo el nombre de La Respuesta.

contiene, cual ironía geopolítica, un fragmento de la Declaración de Independencia de Estados Unidos, que lee como sigue: “Se han mostrado sordos a la voz de la injusticia. Debemos, por tanto, someternos a la necesidad de que anuncia nuestra separación”.

El colectivo La Puerta, en esta ocasión, se apropió de la icónica imagen de los seis soldados norteamericanos levantando su bandera en la batalla de Iwo Jima, la cual fue tomada por el fotógrafo Joe Rosenthal durante la Segunda Guerra Mundial. Con un gesto de fuerte sarcasmo, intercambiaron la bandera norteamericana por la bandera negra puertorriqueña, que ondula físicamente al tope del vuelo de la estructura arquitectónica, y sobresale tridimensionalmente como un efecto mágico visual del mural. Este acto de apropiación de la imagen funciona en dos niveles conceptuales para su mensaje de crítica social. Por un lado, sirve para levantar el espejo de la propia historia norteamericana que se vanagloria de sus luchas y su retórica de independencia, pero que, al momento de aplicar sus políticas militares al exterior, se dan la media vuelta y traicionan sus propios ideales, subyugando a otros países. El segundo aspecto conceptual de la apropiación de la obra es dejarle ver al pueblo puertorriqueño cómo carece, en su consciente colectivo, la memoria de sus propias batallas nacionales. Es decir, pone en evidencia el hecho de que no tengamos fechas de celebración de la independencia o que carezcamos de un cuerpo militar que pueda entenderse como propio, los cuales abastecerían un sentimiento de orgullo patrio y de identidad nacional.



Mural “4 de julio de 2017” del colectivo La Puerta en la localidad de La Respuesta, Avenida Fernández Juncos, San Juan, Puerto Rico.

8. Danny Rivera Cruz

Danny Rivera Cruz es un artista multidisciplinario que, a través del videoarte, trae una propuesta de relevancia filosófica al explorar las nuevas masculinidades. Rivera nació en el municipio de Bayamón en 1986 y posee un grado de bachillerato de la Escuela de Artes Plásticas y Diseño en San Juan, y una maestría del Brooklyn College en Nueva York. Para su exhibición *Standing Ovation* (Ovación de pie), la cual se presentó durante el mes de octubre del 2015 en la Galería 20/20 del barrio de Santurce, en San Juan, se proyectaron una serie de cinco videos que trataban sobre el tema del género desde una perspectiva conceptualmente inesperada. Una vez entra la audiencia en la galería oscura, queda expuesta a la magia inmersiva y fisiológica que genera este medio y en este contexto. En *Standing Ovation* el contenido narrativo de la obra puede ser fuertemente emotivo y, con el suficiente tiempo de exposición a la obra, hasta sentimentalmente desgarrador. Una marca generacional rodea esta obra, porque todos aquellos que nacieron y se criaron en la segunda mitad el siglo XX, expuestos al género musical de la balada romántica latinoamericana, se pueden ver retratados en estas composiciones. Rivera presenta, de manera un tanto misteriosa y con un tono tal vez hasta lúgubre, a los intérpretes masculinos más famosos de su época, quienes le dieron la posibilidad de canalización al sufrimiento de varias generaciones de corazones rotos que, aunque fuesen hombres o mujeres, llenaron el imaginario sentimental del espectro humano. Ahora bien, sin duda le dieron voz a los hombres machistas que tal vez nunca tuvieron la oportunidad de expresar sus sentimientos libremente. La audiencia, de esta manera, cantó a coro, junto a las voces de Juan Gabriel, Sandro de América, Emmanuel, Leonardo Favio, José, entre otros, los éxitos alcanzados en la cúspide de las carreras de estos protagonistas internacionales de la balada romántica. Son la representación de una nostalgia colectiva, iconos de un sentimiento latinoamericano.



Capturas del vídeo *Standing Ovation* (2014-2015) de Danny Rivera Cruz.

Este artista explora, a través de esta serie de animaciones cortas, los visuales agresivamente editados al mismo tiempo que las construcciones sociales de estos

personajes. Por otro lado, cada uno de los videos resignifica, también, el contenido narrativo de sus famosas letras, por medio de la distorsión del sonido, supeditado de la mano del artista. Entre ambas exploraciones, Rivera reformula lo que son las construcciones colectivas de los lenguajes del género masculino. Esta colectividad de lenguajes se sustenta dentro de la vasta popularidad de los cantantes y por el alcance masivo a sus audiencias, ya que el efecto emocional de estas baladas es uno muy potente. Estos temas musicales nos remiten a las memorias de un amor que dejó de ser, incluso, al amor que nunca fue, dentro de unas letras saturadas como enormes esponjas de profunda melancolía y que se derraman aletargadas en sus canciones. Entonces, no necesitamos haber vivido lo que narran los cantantes para quedar identificados con el dolor humano que manifiestan.

El artista, como astuto editor de la imagen en movimiento y en completa noción de este hecho, aísla y repite reiteradamente momentos selectos de las interpretaciones, fijándose en los movimientos dramáticos de los mismos cantantes o en momentos culminantes de la canción, como los coros. Hacer este gesto de manipulación visual logra representar algo sobre la experiencia del hombre machista, rayando sobre una estética ininteligible, al tiempo que logra efectivamente una interpretación visual del elusivo trauma del desamor. El artista evoca así, en su audiencia, la experiencia de perder a alguien querido, ya sea porque se enamora de otra persona, cuando traiciona o cuando es traicionada, o porque nunca llega. Cualquiera que sea el caso, se manifiesta como una especie de equivalente a la experiencia de la pérdida, al duelo o la muerte de la ilusión de nuestras propias creencias sobre el amor y sobre lo que comprende el deseo de la felicidad. Dice Zygmundt Bauman en su influyente libro “Amor líquido”, sobre la naturaleza de las relaciones humanas en la contemporaneidad, lo siguiente:

Así entonces uno no puede aprender a amar; tampoco puede aprender a morir. Y no puede uno aprender el elusivo arte - el inexistente, pensamiento, aunque animadamente deseado - de evitar su agarre y mantenerse fuera de su camino. El amor y la muerte azotarán, cuando llegue su momento; solo que no tiene uno la corazonada de cuándo será ese momento. Cuando sea que llegue, te tomará por sorpresa. (Bauman 3)

El deseo de amar es sustituible sobre distintos entes. Es escurridizo y se desplaza constantemente. Se encarna en quien sea que se convierta en el objeto de felicidad: un hombre, una mujer, una cría, una mascota, el trabajo o la carrera. Es por lo que el trabajo de videoarte de Rivera Cruz es tan importante, al atrapar, visual y sonoramente, por medio de su gesto artístico, el trauma del deseo dentro del espectro de la masculinidad

reforzada con machismos. Así puede la audiencia agarrarlo finalmente, al menos por el tiempo que decidamos exponernos a esta experiencia fenomenológica.



Capturas del vídeo *Standing Ovation* (2014-2015) de Danny Rivera Cruz.

Mirar a estos famosos cantantes latinoamericanos existir en repetición (loop), durante el clímax de sus canciones, también nos remite a otros tipos de trauma, tal vez de índole libidinal o de deseo sexual. Cuando nos enfrentamos a este trabajo de videoarte en la sala oscura, callada e íntima, y mientras observamos un video o dos a la vez, las imágenes aparecen y desaparecen a destiempo, lo cual genera algo de confusión corporal en la audiencia. Esto provoca el cuestionarse dónde pararse, cuál imagen mirar y decidir cuál se escucha o no. Dentro de este baile de imágenes, el momento clave de exaltación emocional en la canción es, sin duda, el coro. Para este momento, en el que se desataría por fin la catarsis emocional, el artista crea una especie de “coito frustrado” que nunca acaba porque no nos permite llegar al coro. Hasta ese momento llega la repetición de la imagen, cual mito de Sísifo¹⁰⁷. De esta manera, nos obliga a mirar neuróticamente la repetición del dolor, la recurrencia del trauma de la pérdida y del duelo emocional. En todo caso, nos planteamos la pregunta de si el artista le hace un favor a su audiencia con su manipulación digital, al presentar la verdadera cara del desamor, o si, por el contrario, la castiga a vivir otro tipo de trauma, el del desconocimiento de qué causa la repetición en las conductas humanas y sobre las malas decisiones en el amor. Este aspecto es un hilo conductor en las baladas seleccionadas por Rivera Cruz. Veamos el ejemplo del clásico Juan Gabriel, *Hasta que te conocí*:

*No sabía, de tristezas, ni de lágrimas,
ni nada, que me hicieran llorar*

¹⁰⁷ Como castigo por engañar a los dioses, en el Inframundo Sísifo fue obligado a empujar una enorme roca cuesta arriba, por una ladera empinada, pero, antes de alcanzar la cima, la piedra siempre rodaba hacia abajo, y este tenía que empezar de nuevo su labor; y así, por los siglos de los siglos. Véase Squiripa, Anabella. “Sísifo, el eterno trabajador”. Sobre leyendas. s.f. <https://sobreleyendas.com/2008/07/03/sisifo-el-eterno-trabajador/>

*yo sabía de cariño, de ternura,
 porque a mí desde pequeño,
 eso me enseñó mamá, eso me enseñó mamá,
 eso y muchas cosas más
 yo jamás sufrí, yo jamás lloré,
 yo era muy feliz, yo vivía,
 yo vivía muy bien
 Yo vivía tan distinto, algo hermoso,
 algo divino, lleno de felicidad
 yo sabía de alegrías, la belleza de la vida,
 pero no de soledad, pero no de soledad,
 de eso y muchas cosas más
 yo jamás sufrí, yo jamás lloré,
 yo era muy feliz, yo vivía,
 yo vivía muy bien
 Hasta que, hasta que te conocí,
 vi la vida con dolor
 no te miento, fui feliz,
 aunque con muy poco amor
 y muy tarde comprendí,
 que no te debía amar jamás
 porque ahora pienso en ti,
 mucho más que ayer, pero mucho más*

Como evidencia la lectura de esta dramática balada, vicariamente el artista somete a su audiencia a la interpretación de su propio dolor en el amor, pero, sobre todo, evidencia la camisa de fuerza que es el machismo para los hombres. Las masculinidades contemporáneas ponen en jaque las tradiciones machistas y exigen nuevas interpretaciones del comportamiento heterosexual masculino. La tensión del desamor es una vivencia humana universal. No importa la cultura de la que se provenga o el idioma en el que se hable o lo que el intérprete cante, todos hemos llorado por las calles del desamor. El artista, inteligente y sensible, nos presenta una masculinidad disecada y la complejidad de los roles de género como algo que se construye a través de la repetición dentro del refuerzo social del patriarcado.

Entonces, con esta obra surgen algunas preguntas relevantes sobre el género : ¿Qué significa, entonces, que estos cantantes hombres hagan de su corazón roto un gran performance público? ¿Es esto un acto de “valentía” sobre sus vulnerabilidades machistas? ¿Es acaso ser “el más macho” de todos el poder gritar a viva voz lo que duele sobre fracasar en el amor? Por el contrario, ¿es acaso un símbolo de debilidad la incapacidad de llenar los zapatos de las exigencias contemporáneas sobre la masculinidad? ¿Cuán vigente queda de la tradicional concepción masculina estoica? ¿Es acaso aún una identidad que guarda y reprime el dolor?

Mirado desde una perspectiva contemporánea, no nos queda más que afrontar que la igualdad de género es un acto de aceptación necesario, sobre la fluidez de la identidad, el amor y el deseo, una reflexión extensiva sobre estas preguntas. El artista pone en nuestras manos, mentes y corazones este tema tan bullente, como el de dónde trazar las intangibles rayas de la identidad humana y sus roles sociales. *Standing Ovation* es un acto de liberación catártica, masculina o femenina. Da igual en qué espectro de la sexualidad humana se encuentre uno. El acto de poder cantar en conjunto con estos grandes intérpretes de la balada latinoamericana es el performance de nuestras vidas mismas. Al final, le debemos dar gracias al artista Danny Rivera Cruz con una calurosa ovación.

9. Yamcy Leslie

El trabajo de Yamcy Leslie está anclado fija y agresivamente en una declaración política sobre la desigualdad del género. Nacida en el montañoso y pastoral municipio de Aibonito, culminó en el 2001 su bachillerato en la Escuela de Artes Plásticas y Diseño en San Juan. Sus declaraciones forman parte del arte global, a través de la perspectiva histórica que critica con su imagen fotográfica. Asume su acercamiento feminista con la combinación de sus convicciones ideológicas y la titularidad de su propia imagen. Utiliza la tradición del autorretrato, pero con un acercamiento antagónico. La estrategia es revertir su identidad física al alterar, mezclar y sintetizar las convenciones de nuestra mirada sobre la sexualidad, dentro de la pintura retratista de la historia del arte. Es con esta mirada revisionista e irreverente que nos presenta su postura conceptual y política sobre la injusticia de género.

Como su propio objeto de estudio, Yamcy Leslie se retrata con facciones estilizadas, ojos penetrantes y vestida al estilo clásico, con ropajes formales europeos, medievales y del renacimiento. Así, hace hincapié en las modas de la vestimenta en sus respectivas épocas, recurso que toma prestado de los grandes pintores de la historia del arte que fueron, a su vez, el propio objeto de representación conceptual. De esta manera, decide, específicamente, asumir el rol hombre/artista famoso/a, una estrategia y experimento sociológico de audaz empoderamiento, que ha aprendido mientras vive dentro de una realidad machista. Escoge, de esta forma, transitar dentro de los mecanismos de control patriarcal sistematizados en la sociedad para hacerle frente a una masculinidad tóxica y sobreimpuesta, la misma que existe dentro de la historia y el mundo del arte. Hacer referencia a los clásicos de la pintura es una estrategia intertextual y de

apropiación¹⁰⁸, para así compartir el lugar del poder o, más bien, desplazarse hacia él. Al revertirse al género masculino, propiamente hacia una transexualidad y una especie de travestismo, Yamcy Leslie estéticamente se posiciona en el lugar del “otro”. Ante la mirada masculina de la historia del arte, la artista expone la hegemonía sobre la que se ha renegado mayoritariamente a la mujer a un segundo lugar. Nos plantea la problemática de los géneros binarios, ampliamente en revisión en el presente siglo. Su exploración subraya la inconformidad de reducir el concepto del género a las tradiciones socioculturales patriarcales. Así, la artista nos señala las constricciones dentro de las que sufre históricamente el género femenino. La lógica detrás de esta obra y de su serie fotográfica dialoga con la premisa de Simone de Beauvoir en torno a la teoría feminista que encontramos en su texto *El segundo sexo*:

Ella se define y diferencia en referencia al hombre y no él en referencia a ella; ella es la incidental, lo inescencial en oposición a lo esencial. Él es el sujeto, él es el absoluto - él es lo Otro. La categoría de lo Otro es tan primordial como la conciencia misma. En la mayoría de las sociedades primitivas, en las más antiguas mitologías, uno encuentra la expresión de la dualidad - la del Uno y la del Otro. (De Beauvoir XXII)

En un acto mágico entre maquillaje y alteración digital, la artista fusiona en ella misma el *Uno* y el *Otro* o, mejor dicho, la *Una* y el *Otro*. El reclamo de la ideología feminista, indispensable para el desarrollo de las libertades civiles en cualquier sociedad contemporánea, es una idea efervescente y necesaria para todos y todas, ya que los habitantes del mundo, en particular las mujeres, están implicados en la desigualdad de género y se ven afectados por el patriarcado.

Al subrayar esta tensión, se logran dos cosas particularmente interesantes. De manera irónica, se inserta en la tradición más firme y antigua en la historia del arte, la pintura, logrando así un espacio en la conversación de su historia. Por otro lado, utiliza la estrategia de apropiación, una de las corrientes más notables del arte contemporáneo, con la que logra exponer múltiples capas de lectura, narrativas y diálogos intertextuales. Yamcy Leslie se inserta más específicamente en la tradición histórica de la pintura renacentista, al hacer referencia al texto titulado *De la medida* (1525), del alemán Alberto Durero (1471-1528), quien ha trascendido por su virtuosismo académico y sus textos

¹⁰⁸La apropiación es el préstamo intencional, copia y alteración de imágenes y objetos preexistentes. Es una estrategia que ha sido utilizada por los artistas durante milenios, pero que adquirió un nuevo significado en Estados Unidos y en Gran Bretaña a mediados del siglo XX, con el auge del consumismo y la proliferación de imágenes populares a través de medios de comunicación de las revistas a la televisión. Véase “Pop art - Appropriation”. Moma. s.f. https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/pop-art/appropriation

teóricos sobre asuntos de medidas y composición. Durero, en su *Autorretrato* del año 1500, se representa a sí mismo en un estilo formal religioso, planteando los valores católicos de su época al asemejar su retrato al del propio Cristo. Una metalectura se crea aquí nuevamente, cuando la artista se hace parte del consagrado linaje masculino, que ahora incluye no solo a uno de los pintores más relevantes para la historia del arte, sino, también, al “*hijo de Dios*”. La curadora e historiadora puertorriqueña Dra. Emilia Quiñones Otal se solidariza y resume los aspectos de las investigaciones conceptuales en el trabajo de la artista al escribir lo siguiente:

*La artista explora, a través de la imagen mitológica, histórica y divina, las diferentes relaciones entre seres humanos, especialmente las relaciones que afectan a las mujeres. La mitad de los seres humanos que habitamos este mundo somos mujeres, pero el poder continúa a manos de los hombres, y hablo de ese poder del día a día que hace que nuestras vidas sean muy distintas a las de ellos. Yamcy Leslie trata, utilizando a las mujeres como protagonistas, escenas tradicionalmente masculinas en donde el comportamiento de los varones es reflejo del dominio que tienen sobre el mundo.*¹⁰⁹ (Quiñones 3)

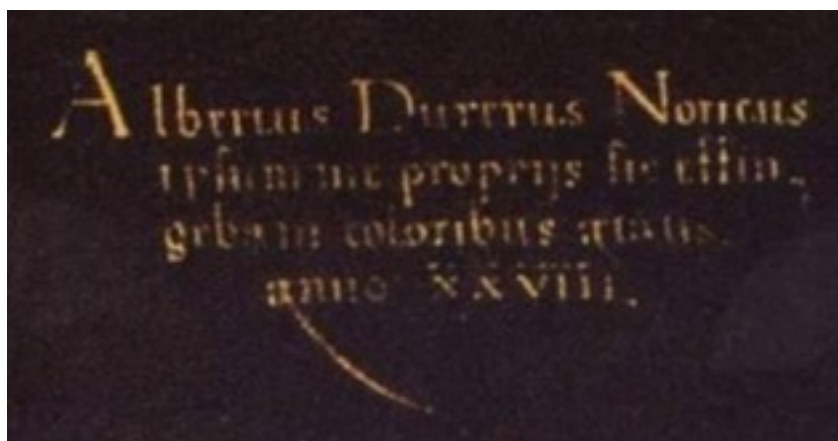
Nos asalta la artista con la imagen de una mujer barbuda en Sin título (2012), con las implicaciones que esto acarrea sobre la memoria de los espectáculos de explotaciones en las ferias rodantes europeas y norteamericanas del temprano siglo XX, pero, más cercano aún, sobre el constante debate de género que se discursa en el siglo XXI. Yamcy Leslie confronta, con esta singular composición, el problema que representa la división entre masculino y femenino, al convertirse ella misma en la unificación de ambas sexualidades. Al asumir los poderes adscritos en ambos roles, tanto el tradicional masculino como el contemporáneo femenino, la artista, en un momento de hito histórico, se vuelve el patriarcado mismo que la oprime, convirtiéndose en la opresora. Para la artista, es importante ser reconocible como una mujer, mientras usa ropajes de hombre y, especialmente, la barba.

¹⁰⁹ Un texto sobre la muestra de la artista puede encontrarse en: Quiñones Otal, Emilia. “Permutaciones Yamcy Leslie”, Trans Forma Colectivo Curatorial, 25 de mayo de 2017, <https://transformaccpr.com/2017/05/25/permutaciones-yamcy-leslie/>



Sin título (2012) de Yamcy Leslie.

La artista cita en su obra un texto replicante que Durero colocó en su propia pintura. El texto original lee como sigue: “Alberto Durero de Nuremberg. Me retraté a mí mismo en colores imborrables a la edad de 28 años”.



Autorretrato y detalle (1500) de Albert Durero, Alte Pinakothek, Múnich

Yamcy Leslie retoma y apropia este espacio de la composición de Durero para declarar a su audiencia su propio mensaje memorial y reafirmar su postura ideológica de resistencia hacia el patriarcado en el que habita. La misma lee: “No soy un objeto de representación, sino una artista que se representa a sí misma por sobre las fuerzas establecidas por otros... Femina Essentia”



Detalle de Sin título (2012) de Yamcy Leslie.



Pieza de *En oscuro* (2012) de Yamcy Leslie.

Lo mismo aplica a la obra *En oscuro* (2012), sobre la memorable obra del también afamado pintor neerlandés Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606 - 1669), uno de los

pintores y grabadores más importantes de la historia en la edad de oro de Ámsterdam. Rembrandt igualmente es parte canónica de la historia del arte por su increíble destreza de retratismo y figuración académica en la pintura y el dominio exquisito del claroscuro. Rembrandt inmortalizó su juventud, una preocupación común entre los artistas que querían retener en un documento visual el esplendor de sus vidas, con la obra *Autorretrato de un hombre joven* (1628). Este es solo uno de sobre cuarenta que hizo a través de su vida.



Autorretrato de un hombre joven (1628) de Rembrandt Harmenszoon van Rijn.

Al comparar ambas obras, vemos cómo Yamcy Leslie toma mucho cuidado en imitar digitalmente la obra de Rembrandt, en la belleza del recuso claroscuro, el cabello desaliñado y la mirada profunda a la audiencia. Sin embargo, en la obra de Yamcy Leslie aparece una barba profunda para enfatizar la estética de la virilidad, lo que deviene en una mirada aún más misteriosa y desalentadora que la imagen del propio neerlandés. Lo sombrío en el medioambiente de estos retratos refleja el sentimiento que acarrearán los artistas al explorar estos temas de poder social. En este caso en particular, se manifiesta la incertidumbre sobre la reacción del espectador al afrentar el poder patriarcal. Aquí se pone en juego, nuevamente, la noción *beavoireana* del “Otro” o la “Otra” contra la que Yamcy Leslie hace frente con su obra. En la siguiente cita podemos contrastar críticamente cómo el progreso feminista ha avanzado en el siglo XXI:

Aun cuando la necesidad es en el fondo igualmente urgente para ambos, siempre trabaja en favor del opresor en contra del oprimido. Es por esto que la liberación de la clase trabajadora, por ejemplo, ha sido lenta. Ahora, la mujer siempre ha sido dependiente del hombre, si no acaso su esclava; los dos sexos nunca han compartido el mundo en igualdad. (De Beauvoir XXVI)

Evidentemente, esta postura ha tenido una gran evolución, pero el trabajo de Yamcy Leslie nos recuerda el antecedente histórico. Luego de navegar por los trabajos de artistas europeos, la creadora llega de vuelta a su propio terruño al redondear con una obra más de esta serie. En *Sin título* (2015), la artista se viste con las ropas clásicas aristocráticas del siglo XIX que usó el maestro pintor puertorriqueño Francisco Oller y Cestero (1833 - 1917) en su propio autorretrato, único latinoamericano en participar, estudiar y codearse plenamente con los artistas del impresionismo francés en París para el cambio de siglo XIX. A través de sus investigaciones, la artista accedió a la Casa Museo Francisco Oller, localizada en el municipio de Bayamón, lugar donde nació el afamado pintor. Allí observó y analizó de cerca la obra, vida e historia del maestro Oller, pero también encontró inspiración para continuar su serie fotográfica. Nos mira desafiante y corajuda, nuevamente con una abundante barba, en su interpretación del autorretrato pintado por el maestro Oller.



Autorretrato (1889-1892) de Francisco Oller y Cestero.

En esta ocasión, triangula irreverentemente con sus manos una forma vaginal sobre su pelvis. Este gesto confortativo de siluetar sobre su vientre es, sin duda, un acto de provocación, pues se aprovecha de la tradicional mirada masculina para entablar la conversación de la jerarquía de poderes de género. Al acercarse al tema de la reversión de poder con su estrategia de apropiación a través de la vestimenta y con importantes pintores de la historia internacional y, también, de la historia local, crea un eslabón con el linaje histórico entre estas figuras del arte. Cabe preguntarse, entonces, ¿qué motiva a

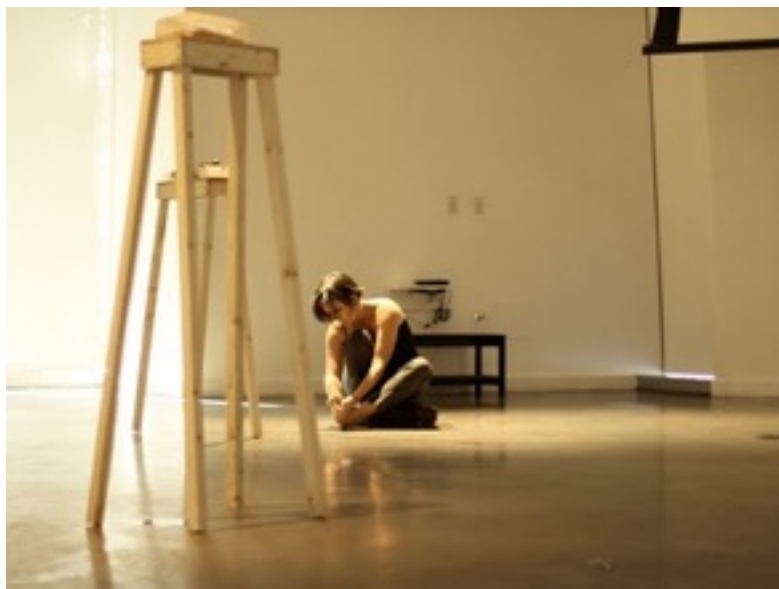
una artista puertorriqueña a tender un puente a través del tiempo y el espacio geográfico con los grandes maestros del pasado? ¿Qué mensaje es tan importante que requiere ser descrito en los lenguajes de la pintura canónica para ser comprendidos? La contestación, aunque compleja y profunda, realmente es muy simple: Yamcy Leslie, al igual que la gran mayoría de la humanidad, quiere justicia e igualdad entre los géneros, a como dé lugar.



Sin título (2012) de Yamcy Leslie.

10. Dos vanguardistas en profundo: Vanessa Hernández-Gracia y Chemi Rosado Seijo

10.1 Vanessa Hernández-Gracia



Vanessa Hernández-Gracia durante el performance *Trayectos imaginarios*, Bronx.

Vanessa Hernández-Gracia es una importante artista para la historia contemporánea de la isla, no solo por las aportaciones filosóficas de su trabajo artístico, sino, también, por la sostenida gestión social y producción cultural que genera. Nació en San Juan, Puerto Rico, donde vive y trabaja. Es artista, profesora, gestora cultural y curadora independiente. Obtuvo su Bachillerato en Bellas Artes con distinción Magna Cum Laude y con especialidad en Escultura de la Escuela de Artes Plásticas y Diseño de Puerto Rico para el año 1999, un Diploma de Estudios Avanzados en Dibujo de la Universidad de Castilla-La Mancha en el 2004 y una maestría en Producción Artística en 2011 de la Universitat Politècnica de València, España. Con sobre veinte años de carrera ininterrumpida, ha expuesto su arte en Puerto Rico, Honduras, Colombia, España, República Dominicana, Francia, Estados Unidos, entre otros países. En el 2015 recibió la prestigiosa beca por invitación de Art Matters, para el apoyo continuo de su carrera. Actualmente participa como artista residente del Mass Moca en el estado de Massachussetts. Ha presentado su trabajo en festivales del arte del performance, entre ellos el *IX Festival de Acciones en el Espacio Público*, en Tegucigalpa, Honduras (2016), el *Festival Internacional de Performance INDEX*, en República Dominicana (2016), y el *Excentricités*, en el Instituto Superior de Bellas Artes de Besançon, en Francia (2013). También, en el 2013 asistió a la residencia artística, International Réseau Européen Formation, en el ISBA, en Besançon, Francia. Ha expuesto en foros internacionales, como

en el Bronx Museum, NY (2014), en el Espace Multimédia Gantner, Bourogne, Francia (2013), en el Exit Art, Nueva York (2009), y en el Museo de Arte Contemporáneo, Puerto Rico (2009-10).

Describimos, respetuosamente, breves aspectos de la personalidad de esta artista, ya que intuimos, de primera mano, que es una persona cuidadosa con su privacidad. Aun así, nos aventuramos a hablar de su persona, pues entendemos que es pertinente para plasmar de manera panorámica su práctica artística.

En nuestra apreciación, Hernández Gracia es una persona serena, quien lleva su práctica del arte al unísono con un estilo de vida centrado, pacífico y decidido. Es de palabra asertiva y generosa con su sonrisa. Es, más allá de dudas, una persona incansablemente trabajadora. Una vez adentrados en sus proyectos artísticos, podremos entender con mayor claridad aspectos de su ética personal, además de la estrategia calculada con la que batalla la injusticia social. Podremos observar, pues, la inteligencia radical de sus posturas ideológicas y filosóficas, precisamente a través de su trabajo: lo inaplazable de su ideología feminista, una espiritualidad muy personal, que se manifiesta insospechadamente sobre asuntos de resistencia física (“endurance”) en su performance, las convicciones antimerca que se reflejan en la práctica de no producir objetos mercadeables y, también, preocupaciones filosóficas sobre las investigaciones teóricas que ha generado a través de su escritura y su experiencia pedagógica. De esta manera, la práctica de Hernández Gracia despunta desde varios frentes, al tiempo que ejerce, con sus acciones, un indispensable filtro ideológico para la escena del arte, principalmente en San Juan, Puerto Rico, pero, también, en muchas otras partes del mundo. En particular, hemos analizado aspectos de su obra desde la óptica de las formas hegemónicas que resiste y hasta burla dentro del capitalismo, la colonia y el patriarcado.

Hernández Gracia discute en profundo importantes claves sobre su práctica artística en su tesis *Modos de documentar la performance: una mirada desde la perspectiva feminista* (2012). Con la examinación expansiva de su trabajo y a través de los retos que se expone hacia su propio físico, vemos que Hernández Gracia es una persona decididamente feminista. Deconstruye las viejas dinámicas patriarcales de su país, al mantener bajo la mirilla, con su práctica, las realidades opresivas que coercen sobre la sociedad, en la academia y en el arte contemporáneo.

Es importante resaltar la variedad de estrategias que esta artista utiliza para generar arte: la performance, la fotografía, la instalación, el video, el audio, la escritura, la colaboración, la rememoración histórica del arte, la curaduría, la entrevista, la gestión cultural, la pedagogía, entre otras. Su continua fuerza de crecimiento la ha llevado a

generar, también, sus propios espacios de creación y a romper con las “costuras de las vestimentas” establecidas por la realidad precaria desde la que trabaja, en una isla oprimida sistemáticamente. Discursa y transita dentro de un amplio espectro de las posibilidades dentro del mundo del arte, tanto dentro de los espacios institucionales de museos y residencias, como en lugares autogestionados o directamente con intervenciones en el mundo real. Cuando creadoras de calibre como el de esta artista buscan nuevos trayectos para su crecimiento profesional, lo hacen de cualquier manera, a través de los mecanismos existentes o de manera independiente. En este sentido, Hernández es un manantial creativo para Puerto Rico, puesto que sus prácticas diversas son proyectos que pavimentan el camino para nuevas generaciones.

En el aspecto pedagógico, Hernández Gracia se ha desempeñado como profesora en la Escuela de Artes Plásticas y Diseño de Puerto Rico y en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. En esta última, sabemos de primera mano que funge en importantes roles dentro del Departamento de Bellas Artes en la Facultad de Humanidades. Entre los cursos que ha enseñado se encuentran los siguientes: Temas de la Práctica Artística Contemporánea, Fundamentos de las Artes Visuales y Procesos de Escultura e Investigación Creativa. A través de su quehacer pedagógico, Hernández Gracia ha contribuido al desarrollo plástico del estudiantado, sus discursos artísticos y la creación de portafolios profesionales. Estos procesos educativos son simbióticos y la artista los describe como “experiencias transformadoras”, según resalta con enorme satisfacción en una entrevista de la serie *Arte en el Centro*, del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe (“Poliarte, Vanessa Hernández”). Esta artista se encuentra en el apogeo de su carrera artística, con una madurez plena y en gran ebullición.

En el Apéndice 1 y 2 presentamos un recuento de varios proyectos en su carrera artística. Nos acercamos a la investigación con tres estrategias: una porción de un intercambio a través de correos electrónicos entre el 8 y el 19 de julio de 2017, conversaciones en persona sobre varias de sus obras y una entrevista grabada en directo. Todas estas nos abrieron el camino para entender los varios puntos de partida con los que nos adentramos al análisis de su práctica multidisciplinaria.

En un análisis consecuente sobre su obra, antes de poder conversar personalmente con la artista, surgieron preguntas relacionadas particularmente a lecturas sobre la resistencia (endurance) en su trabajo. Observamos que muchos de los aspectos de mayor poética en su obra incluían grandes retos sobre las capacidades del cuerpo mismo y llegamos a generar cuestionamientos asociativos hacia asuntos de naturaleza

dogmática. En una conversación posterior, tanto por correo electrónico como personalmente, la artista declara que, en efecto, no son estas sus motivaciones personales. Tal vez asociamos estos aspectos por lecturas proyectadas o asociaciones históricas sobre la localidad puertorriqueña. No obstante, la artista aclara que persigue una investigación muy en concreto sobre cómo el cuerpo puede producir estados de conciencia elevada. Busca conocer cómo se conforman, más bien, a los espectros de la humanidad y la experiencia emocional a través de los procesos de resistencia. En la entrevista veremos que descalifica estas lecturas iniciales y que no son los discursos dogmáticos o religiosos los que motivan su producción, sino una práctica que investiga el estar y el ser en el momento presente.

Veremos cómo sus manifestaciones creativas están hilvanadas por un elemento recurrente en especial: el caminar. Además, veremos cómo, entre sus estrategias de trabajo, es indispensable la integración de la documentación no convencional y, como finalidad máxima, luego de sus procesos exploratorios, genera estados agudos de conciencia entre el cuerpo y la mente. Así, la artista ve su producción como procesos que le permiten explorar el cuerpo como una herramienta de comunicación y declaración política. Hernández declara lo siguiente sobre la performance:

I consider performance an aesthetic and experiential practice that allows me to explore the fragility of the body and its ephemeral condition. I explore notions of time and place in my work and my actions respond to a specific context. ("About")

Como mencionamos, en su trabajo artístico la documentación no convencional ocupa un lugar importante y constituye uno de los componentes dentro de su práctica de la performance¹¹⁰. Busca resaltar su carácter efímero y el cómo transmitir esa experiencia fenomenológica, alejándose de la tradición audiovisual. Así lo declara en sus propias palabras para su tesis final del máster en arte público:

La performance escapa a la reproducción y a la repetición pues se refiere siempre al presente y desaparece en el momento de su presentación. Su residuo sólo queda en la memoria del espectador o espectadora, su integridad ontológica constituye su esencia. Por tanto, la performance no pretende ser documentada. Su carácter efímero y transgresor evita toda relación con las artes objetuales y se enfoca en la interacción entre la artista y el público. (Hernández 9)

¹¹⁰Para ampliar sobre el tema de la documentación que emplea la artista, véase su tesis de maestría: Hernández-Gracia, Vanessa. "Modos de documentar la performance: una mirada desde la perspectiva feminista." *Universitat Politècnica de València*, 2012. <https://riunet.upv.es/handle/10251/28093>

Mientras que no es posible enteramente evitar este tipo de documentación, ya que para propósitos de archivo muchas veces es necesaria, sí logra abrir la brecha de este paradigma con métodos alternativos de documentación. Por ejemplo, considera que, durante una acción, todas las personas presentes forman parte de la performance; así toma en cuenta no solo el contenido que trae la artista en sí misma, sino, también, el contenido del resto de los participantes. Este aspecto práctico es de suma relevancia para su investigación y se manifiesta de formas distintas a las tradicionales al evitar la foto documentación o la video documentación. Afirmar, así, la convicción de que, con la foto o el video, esta documentación se convertiría en una obra en sí misma, propiamente distinta como otro medio expresivo, que dista de su expresión inicial. Por esto, ha recurrido a grabaciones sonoras y a las narraciones de participantes, a quienes incluye en el trabajo con su voz. En ocasiones, son los participantes colaboradores activos, mientras que, en otras, son participantes incidentales por el contexto en que se encuentran.

Para la artista, existe un paralelo entre la experiencia no visual de la documentación de la performance y la invisibilidad de la lucha feminista, que queda silenciada por la tradición patriarcal. Como subrayan las preguntas anteriormente presentadas, una reveladora ilustración ocurre al retar lo “inescapable” de la mirada masculina, como propuesta por Laura Mulvey. Hernández precisamente burla y camina alrededor de este paradigma y problematiza estas preocupaciones teóricas de género a través de su práctica. La artista, quien se identifica fundamentalmente como una feminista, traza paralelos entre las miradas sobre el arte, la de la documentación no visual, que busca una diversidad de interpretaciones sobre el acto mismo del performance, al igual que la mirada de la lucha por la igualdad como postura de política personal:

Nuestro interés por los estudios de género surge, por una parte, desde la toma de conciencia de las batallas que ha librado la mujer en la búsqueda de ocupar un papel equitativo dentro de la sociedad patriarcal. Una lucha que se libra día a día y del cual todas y todos formamos parte. Por tanto, al momento de abordar el tema de la documentación en la performance, uno de nuestros objetivos principales es fijar nuestra atención en las performances con lectura de género con la intención de trabajar paralelamente ambos campos de la producción artística, el arte de acción y el arte feminista. (Hernández 10)

Una vez este tema queda de relieve, veremos la próxima dimensión en su trabajo a través de sus obras performáticas: su capacidad de resistencia física o “endurance”. La artista se invierte a sí misma a través de su trabajo hasta un punto sorprendente, hasta lograr experiencias de elevación corpórea y alcanzar una especie de estado aumentado

de conciencia emocional y mental. Este empuje sobre el cuerpo es algo que genera, en la artista, nuevos conocimientos sobre su propia experiencia de vida, en diálogo con su realidad colonial, pero rebasando sus malestares hasta alcanzar una propia micro utopía personal. Con esta investigación personal, Hernández explora los niveles elevados de control y conciencia sobre el cuerpo mismo.

Por otro lado, la artista se ha atrincherado desde la convicción ideológica de no producir objetos de arte con propósitos de venta en el mercado, una filosofía “antiestablecimiento” que se presenta hoy día como una verdadera radicalidad contemporánea. Decir no a la venta del objeto de arte, como una postura de producción dentro de una realidad capitalista, es, sin lugar a duda, un posicionamiento admirable que, al pensar en un contexto general del mundo del arte, podría ser considerado altruista. Es cierto que su decisión de estudiar escultura la expuso a trabajar y explorar una cantidad de materiales, precisamente, conducentes a la producción de objetos. No obstante, hoy día vive firme en la creencia de estar en contra de la idea de la producción y recolección de estos. Decide, así, desligarse y rebelarse contra esa parte de la tradición del arte, la de la escultura y el mercado. En algunos casos sí podría reusar materiales, objetos incidentales encontrados o fabricados, ligados a los procesos de la acción, como parte funcional de su concepto performativo. Ahora bien, declara que, en su vida personal, no le gusta coleccionar cosas, que las regala constantemente y que la “economía de objetos” es una filosofía minimalista de vida, de pensamiento casi oriental. Pasan estas a ser preguntas sobre ética y moral de suma importancia, acerca del no producir objetos que se conviertan eventualmente en “basura”. A continuación, presentamos y analizamos tres vertientes para poder adentrarnos en su obra: trabajos de la performance, proyectos curatoriales y una entrevista biográfica.

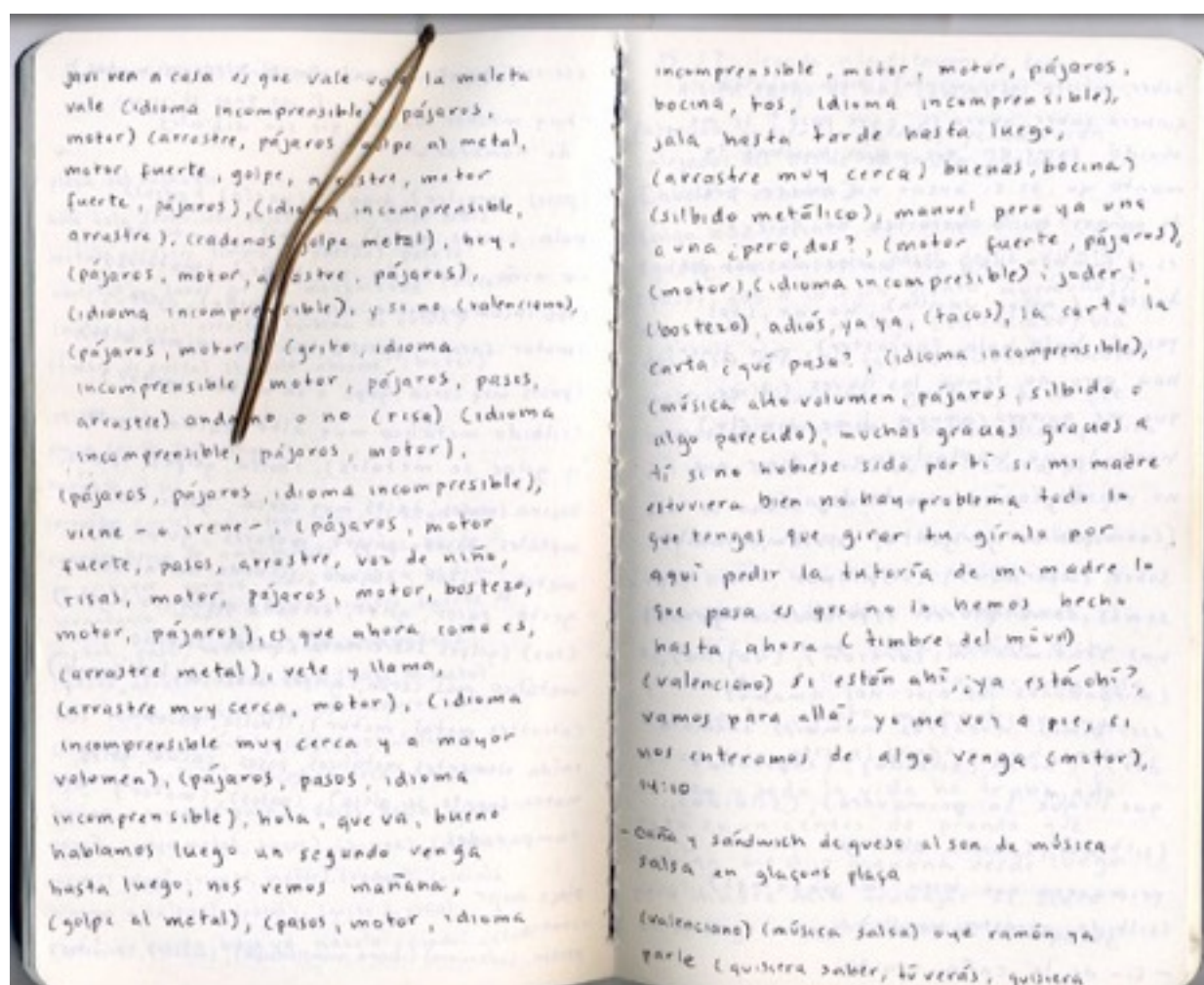
Obras de la performance

Comencemos con una obra de arte sobre lo que podría entenderse como la performatividad del medio ambiente, que cobra vida en su contexto a través de la mirada de la artista y que incluye con mucha prominencia estrategias documentales no convencionales. Esta pieza, titulada *Cartografías ajenas* (2011), trata de una intervención dentro de un pueblo valenciano en España, que visitó con amistades y artistas, algunas de ellas dominaban el lenguaje valenciano, pero otras no. La pieza generó dos tipos de cartografías. La primera se produjo a través del desplazamiento del propio cuerpo de la artista, creando un mapa imaginario con las coordenadas de su presencia y con la creación de textos escritos a mano. A través de la documentación de los sonidos a su alrededor, durante la visita al pueblo, y utilizando su intuición para la documentación en

lugar de la fotografía o el vídeo, estos textos cobran especial lirismo en un simple cuaderno donde registra ruidos ambientales, conversaciones y música que encuentra de paso en su trayecto. Arraigada a la idea sobre la imposibilidad de documentar la performance, declara lo siguiente:

La performance escapa a la reproducción y a la repetición pues se refiere siempre al presente y desaparece en el momento de su presentación. Su residuo sólo queda en la memoria del espectador o espectadora, su integridad ontológica constituye su esencia. Por tanto, la performance no pretende ser documentada. Su carácter efímero y transgresor evita toda relación con las artes objetuales y se enfoca en la interacción entre la artista y el público. Sin embargo, a lo largo de su historia artistas e instituciones se han valido de diversos mecanismos para intentar recuperarla: fotografías, vídeos, descripciones, relatos, entre otros, los cuales han producido un objeto autónomo que sólo remite a la performance, pero no es la performance. (Hernández 9)

La segunda cartografía es la de la proyección de un audio amplificado que expone en la localidad de su investigación. La artista explica, sobre “Cartografías ajenas”, que el pueblo tenía un sistema de megáfonos, manejado por la alcaldía, en la plaza pública, que servía para anunciar las actividades de la comunidad. Aprovecha este recurso para añadir su propia cosmovisión conceptual sobre el arte, al momento de proyectar en los mismos megáfonos el audio de una conversación cotidiana que se produjo con la visita a la casa de unos vecinos valencianos de la tercera edad. Así, integró a participantes quienes poéticamente se convirtieron en los protagonistas de la obra, pues logró que fueran ellos y ellas, también, los artistas de la performance. Recalca, así, la importancia de las colaboraciones, como un proceso orgánico y emotivo que reconceptualiza las tradiciones del arte.



Cartografías ajenas (2011). Caminata documentada mediante un texto (libreta de notas).
Valencia, Puçol y Alzira, España.

Observamos en el trabajo artístico de Hernández una investigación sobre el concepto de la fragilidad y la vulnerabilidad del cuerpo, aspectos que representa con recurrencia. Tal es el caso de *Ceguera condicionada* (2016). Dejándose guiar con los ojos vendados por las manos de estudiantes colaboradores, la artista recorrió el Parque Colón en Santo Domingo, donde yace enterrado Diego Colón, hijo del genovés Cristóbal Colón. Allí logró, en una de sus caminatas, otra de las estrategias persistentes que se manifiestan en su obra. Es guiada por extraños, a quienes ha pedido que le narren sobre los alrededores de la plaza: lo que ven, lo que sienten, además de incluir en la narrativa sus propias experiencias personales y asociativas con el contexto. Confía, así, su bienestar, en las manos de otros, mientras explora, al mismo tiempo, la subjetividad de la realidad física de este espacio, cargado de historias geopolíticas y la subjetividad de los locales, en su ciudad capital de Santo Domingo. El contenido de sus narrativas son reveladoras de las realidades de un país caribeño, una vez colonizado, como Puerto Rico,

por el imperio español. Insiste, así, en las posibilidades de su documentación no convencional. El poner la confianza en las manos del otro y la otra, rememora la cita de Tennessee Williams, en su obra teatral *Un tranvía llamado deseo* (1947), cuando su personaje principal, Blanche DuBois, pronuncia la célebre frase: “Siempre he dependido de la amabilidad de los extraños”.



Ceguera condicionada (2016), Parque Colón, Santo Domingo, República Dominicana. Recorrido a ciegas por la plaza Colón, la más antigua de las Américas, guiada por las narraciones de un grupo de jóvenes estudiantes dominicanos y haitianos.

En *Ceguera condicional* la artista confronta la experiencia del miedo, por su incapacidad de ver por dónde transita. Pero este miedo al tropiezo físico es el que la lleva a generar un estado agudo de conciencia sobre su propio cuerpo, sobre sus pasos, su balance y la relación que inmediatamente desarrolla con la persona que la asiste. Recalca, de esta manera, el poder que existe en contar con el sentido de la vista y aumenta su capacidad de los sentidos auditivos y del tacto. En conversación, la artista comenta que los estudiantes le expresaron sobre la alta incidencia de asaltos y secuestros que suelen ocurrir en dicha zona, abonando así al imaginario de la fragilidad de su experiencia mientras genera esta acción. Hernández enfatiza, aquí, sobre aspectos

de la poética de la humanidad, con la representación de una realidad vulnerable que experimentan quienes no pueden ver físicamente, pero, al mismo tiempo, genera una metalectura sobre la experiencia de la colectividad social, que tampoco puede ver su realidad opresiva.



Use precaución (2012). Caminata de 8 horas. Documentación fotográfica por José Álvarez y Melissa Sarthou.

Use precaución (2012) es una obra de performance y resistencia, en la que la artista recorre descalza, por un periodo de 8 horas, la ciudad de Nueva York. En esta ocasión contó con la ayuda de dos documentalistas audiovisuales, aunque también recorrió el trayecto documentando su propia experiencia a través de bitácoras. Al culminar la intensa caminata, llegó a la galería de EXIT ART, lugar huésped donde se expuso el proyecto. La audiencia presente estaba invitada a colaborar con la artista, quien fue recibida a un espacio de sanación física para sus pies afectados por el intenso frío del pavimento, luego de haber caminado casi sin detenerse por tantas horas. Así generó nuevamente un espacio de conciencia física y un estado elevado corpóreo, a través del alivio y la interacción de la calidez humana.

La obra *Use precaución* nos pareció una pieza particularmente emblemática de la

artista, por ser un tributo a la memoria de experiencias vividas por su familia. En conversación sobre la pieza, cuenta la artista que su padre, madre y hermanos vivían en la ciudad de Nueva York durante la década del 1960. Confesó cómo su madre, a quien atribuye la cualidad de ser una gran narradora, contaba historias que hacían a todos llorar por su emotividad. Anecdotalizaba recurrentemente a través de su crianza las vivencias de esta época en la ciudad neoyorquina, de las que la artista no llegó a participar, pues nació posteriormente en Puerto Rico. Cuando un hermano infante contrajo meningitis, el padre hizo una “promesa”, por la que caminó extensamente por la Ciudad de Nueva York, motivado por el fervoroso deseo de que se curara el niño (Ramos, “Entrevista a Vanessa”). El hecho es que el niño sí se curó y esta experiencia quedó como una marca indeleble para toda la familia.

Como veremos más adelante en detalle, durante la entrevista, es esta una experiencia muy impactante que marcó a la artista y que muchos años más tarde motivó este potente proyecto de performance. Preguntó la artista a su familia sobre la geografía de la caminata, la cual reprodujo fielmente para esta “meta-caminata”, obra maestra de resistencia física de Hernández. Atestigua, de igual manera, cómo se entrenó haciendo caminatas previas, al igual que con mucha preparación mental, para esta visitación de hechos históricos y biográficos, en respuesta a un proceso muy personal sobre la salud de un integrante de su núcleo familiar, pero, igualmente, sobre las tradiciones culturales de las que proviene.

La artista transita así, una vez más, suscitando una multiplicidad de posibilidades conceptuales, entre ellas la vulnerabilidad humana ante lo incierto de la vida, la libertad de transgredir la urbe y sus códigos, en este caso de vestimenta, y la sensación de placer y dolor al sentir directamente en sus pies la realidad física del espacio que se transita. Caminar descalza por una ciudad que puede ser perfectamente inhóspita, simultáneamente pública a la vez que anónima, es un aspecto simbólico en la obra. El peso de andar rodeada de multitudes a la vez que se siente sola es una experiencia existencial a la que podemos relacionarnos, y que la artista trae a conversación desde su profundidad humana. Es importante hacer una lectura conceptual sobre la tradición latinoamericana de una *promesa* u ofrenda espiritual a una fuerza superior. Es un sacrificio de humildad en momentos de desesperación humana, sobre la cual Hernández recontextualiza y resignifica los hechos de su vida, desde otro lugar en el tiempo y el espacio. No realiza este performance por un interés religioso en particular, como en el caso de su padre, sino el de hacer honor a la memoria familiar reconstituyéndolo como una realidad performativa.



Trayectos imaginarios (el muro) (2016). Foto: Vanessa Hernández-Gracia.

En la pieza de performance *Trayectos imaginarios (el muro)* (2016), la artista se inserta durante un tiempo de alto tráfico en el Mercado de San Isidro en Comayagüela, Honduras, mientras participaba del *IX Festival de Acciones en el Público: El Cuerpo y la Ciudad*, de la capital de Tegucigalpa. Para la misma, la artista adquirió 50 piezas de ropa de segunda mano que consiguió dentro del mismo mercado. Procedió, entonces, a sentarse y a cuidadosamente doblar las piezas de ropa, considerando sus costuras y dobleces, para hacer de ellas cuadrados precisos. Con estas piezas creó una línea divisoria en uno de los pasillos principales del mercado, un muro simbólico. Esta separación visual se presta para la interpretación de su audiencia, sobre el espectáculo silencioso que genera la obra de la artista. Así, proyecta pensamientos posibles sobre las divisiones de clase, de género y de labor, que son todas realidades que resaltan a la vista dentro de la crudeza y la pobreza del propio mercado, una reflexión globalizada sobre las desigualdades sociales.

El Mercado de San Isidro es reconocido en Honduras como uno de los puntos neurálgicos para el comercio y el intercambio social, dentro de una zona donde se manifiesta una histórica diferencia entre la posesión y la titularidad geográfica.

Tegucigalpa es la capital del país hondureño desde 1880, pero Comayagüela fue la capital durante los siglos anteriores. Así, Comayagüela mantuvo una fuerte prominencia y presencia cultural, al haber sido una tierra construida con las riquezas de los conquistadores españoles. Además, ambas están divididas por el río Choluteca y mantienen, también, un nivel de tensión entre ideologías políticas, entre liberales y conservadores, en un país altamente militarizado. Conocer estos asuntos pone de relieve cómo “el muro” de Hernández Gracia cobra importancia a nivel simbólico y, también, político, en su contexto latinoamericano.

En entrevista, la artista comenta que algunos de los aspectos de mayor importancia para su obra son las “micro-historias” que se generan aledañas a partir de su acción. Así narra sobre momentos que escaparon su atención durante la acción, como la de un carretero quien cuidadosamente evitó interrumpir su pieza en la coyuntura de su trayecto, lo cual refleja el respeto de la gente hondureña, así como otras instancias en las que niños curiosos se acercaron a interactuar con ella. El Mercado de San Isidro, como muchos mercados de América Latina, es la antesala a realidades lamentables a causa de las prácticas neoliberales globales: trasiego de drogas, trata humana, labor infantil y la problemática rampante de la economía capitalista. Sin embargo, es allí donde la artista prefiere anclarse para su acción y lograr revelar lo más hermoso de la humanidad. Sus interlocutores desplegaron su generosidad al prestarle su ayuda, su curiosidad, en un diálogo social, y su respeto, al considerar esta pieza efímera como un espacio físico por el cual navegar, como si fuese un muro real.





Indignación (2011). Fotos: Abdiel D. Segarra Ríos.

Durante la presentación de la pieza *Indignación* (2011), la artista quiso declararse indignada, precisamente como se titula la obra, al objetar una complicada realidad social en el complejo de viviendas Las Gladiolas en Hato Rey, en el Municipio de San Juan, Puerto Rico. Dicho espacio geográfico se encontraba en una situación problemática, plagada de narcotráfico. La estrategia de la alcaldía para resolver la problemática fue la de la expropiación forzosa de sus residentes y la implosión de los edificios de vivienda pública, para así disolver la criminalidad. Con esta alarmante situación como motor creativo, la artista ingenió una instalación inmersiva de 180 minutos de duración. Imágenes fijas que alternaban en una pared de fondo, documentaban los edificios a implosionar. En el suelo, había una densa alfombra de hojas del árbol de tabonuco. La artista escogió el simbolismo de este árbol por motivos conceptuales, puesto que es conocido que el tabonuco tiene la cualidad de comunicarse a través del subsuelo con sus raíces.

Haciendo alusión a los mecanismos de defensa de esta especie, la artista escogió hacer esta gigantesca cama de hojas para poéticamente señalar la capacidad de resiliencia de las personas y de las comunidades desplazadas. Además, dejó sus pies descubiertos para, simbólicamente, estar más cerca de la tierra. Hernández Gracia comenta que: “la energía fluye mejor sin zapatos, y se activa la conciencia corpórea, se

vulnerabiliza, como parte del proceso como performer, concientizar la vulnerabilidad (Rivera-Toro, “Entrevista personal”).



Línea de agua (2013) Besançon, Francia.

Años más tarde, luego de mes y medio de residencia artística en el Instituto Superior de Bellas Artes de Besançon, en Francia, la artista produjo *Línea de agua* (2013). En este caso, se enfrentó a una audiencia particular: un grupo selecto compuesto de artistas, académicos, coleccionistas y diplomáticos. Para este performance se paró en la terraza del Instituto y recurrió a un objeto útil de su propia vestimenta. Se quitó ambos zapatos, tomó uno y caminó hasta el río Doubs, que divide el espacio de residencia donde se situaba del prestigioso Palacio Musical La Rodia de Besançon. Nunca ensayó la acción de antemano, sin embargo, sí hizo un reconocimiento minucioso de su entorno e investigó la recolección de materiales disponibles, práctica habitual en su proceso conceptual. Una vez frente al río, tomó su zapato, lo llenó de agua y lentamente caminó de vuelta, dejando un rastro mínimo, una larga línea de agua continua hasta regresar a su punto de origen, en donde se encontraban las gradas de los presentes. Los espectadores la esperaban en solemnidad y concentración, según sus propias palabras. El agua le dio justo para llegar hasta el regreso. Vistió sus pies descalzos nuevamente. Con un pie seco y el otro mojado,

concluyó su acción performativa.

Hernández generó prácticamente un gesto del orden estético minimalista. Sin embargo, este performance no fue en realidad una decisión estética, sino un gesto político. Digamos que, a diferencia del minimalismo, género que suscita una larga historia del uso de materiales frecuentementepreciados, esta acción se acerca mucho más a los principios ideológicos del arte povera, con su arraigo en hacer con lo que se tiene disponible en la inmediatez y sin costo alguno. Como insistiendo en el simbolismo de la línea como una división social de clase, de recursos y de injusticias, la artista recurrió a la simpleza para señalar lo complejo. Esta línea de agua, efímera, que remite a lo inestable de la humanidad, se convierte en un acto transgresor y rebelde. En su tesis, Hernández comenta al respecto lo siguiente: “En un acontecimiento con las características de la performance, el público representa el entorno. Por tanto, el comportamiento del público es un reflejo de la realidad social o el contexto en que se enmarca la performance” (17).

La artista admite y cuenta que tuvo mucho tiempo de meditación y de exploración interna durante su residencia y que experimentó niveles sorprendentes de “shock” ante la opulencia con la que convivió allí. Por ejemplo, resaltó la abundante cantidad de champán en las cenas suntuosas. Muchas veces, al visitar el continente europeo, a los latinoamericanos nos cuesta entender la abundancia de recursos alimentarios, la arquitectura, el desarrollo y la organización urbana, tan radicalmente distinta a la nuestra. En el fondo, no es de sorprenderse, pues, cuando sobra en una parte del mundo, es porque falta en otra. Por eso, esta performance tuvo una energía especial para ella y marcó un momento de importancia en su producción artística. Como reacción, la artista personalmente asumió un estilo de austeridad durante su estancia, como declarando una especie de confrontación silente a esta realidad. Nos recuerda, ya en más de una ocasión, los principios de los votos de la pobreza, como Mahatma Gandhi, quien se resistía sin violencia a los asuntos del coloniaje y desigualdad social a través de la austeridad alimentaria. En este caso, Hernández, puertorriqueña en un contexto francés, país de gran tradición colonial hacia África y el Caribe, presenta una forma propia de resistencia colonial con su obra, al utilizar solo lo que lleva encima. Con un solo zapato y sus pies descalzos y vulnerables, presenta en silencio su queja ante la desigualdad: un rayo de agua que se evapora, una gota como un grito más, en un océano de iniquidades.



Performance inaugural (2013) con Sergio Velasco Performance. 40 min. Université de Franche-Comté, Besançon, France - Foto: Kazue Naka

Esto nos da paso a contemplar, en nuestro análisis, una muestra de trabajos colaborativos que debemos considerar como un aspecto central de la poética de la artista. En la misma residencia de ISBA en Besançon, Francia, colaboró con el español Sergio Velasco, cuando decidieron generar la acción performática de sentarse uno frente a la otra y mordisquear corchos de vino, desprendiendo trocitos del material sistemáticamente con sus dientes. Este gesto, que se confunde con el de comer nueces, aparenta ser un acto por momentos pueril o lúdico. Pero, al conocer el contexto que narra la artista, entendemos cómo en realidad es una especie de protesta y crítica a la opulencia. La abundancia de corchos es solo el remanente de un sinfín de botellas de vino consumidas, símbolo del lujo alimenticio. Entonces, el mordisquear pedacitos de corcho, simulando ser alimento, se conecta directamente con la protesta pacífica de ambos artistas al “no gastar ni un centavo” durante su estancia en esta residencia.



Vanessa Hernández-Gracia, *Mojarse* (2013), colaboración con Sergio Velasco.

Otra impactante pieza colaborativa es *Mojarse* (2013), que ejecuta también con Velasco. Para esta acción y video performance, ambos artistas se situaron en el concurrido espacio de uno de los pasillos centrales en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València, para generar una pieza muy potente, con acciones simples y con otro recurso base, el agua. Se derraman cuidadosamente cubetas de agua, uno a la vez, invadiendo sus espacios personales de manera pacífica. *Mojarse* nos remite

a pensar y a sentir las problemáticas humanas, particularmente las luchas de género. Es importante denotar que el cuidado con que se ejecuta la acción elimina cualquier rastro de violencia entre los interlocutores. Sin embargo, vemos cómo los cuerpos, mojada tras mojada, van avanzando a un estado de depresión anímico. Se aprecia la fuerza del viento y consigo se intuye que los cuerpos van sintiendo frío.

No entendemos jerarquías entre lo femenino y lo masculino gracias a la sutileza y sensibilidad que se demuestra en la sinergia entre artistas. Esto también denota una madurez que simboliza una particular evolución ideológica entre los creadores, una muestra de progreso generacional hacia la igualdad social de los géneros, visto a través de las artes. Entre lo político y lo poético podemos imaginar las complejidades interpersonales que existen entre los seres humanos. Las maneras en las que nos relacionamos entre sí son tema de laberintos psicológicos: ¿cómo nos “mojamos” unos a otras?, ¿cómo nos afectamos?, ¿cómo nos empujamos o cómo nos destruimos? Estas forman parte de las influencias y herencias ideológicas de Marina Abramović y sobre la que Hernández Gracia declara lo siguiente:

La disposición de una serie de objetos para su uso indiscriminado en el cuerpo desnudo de la artista, apunta a una lectura dirigida a la vulnerabilidad y a la violencia. Por otra parte, la acción cuestiona sin rodeos el papel de la artista frente al público, una postura pasiva pero desafiante cuya radicalidad recae en el hecho de que Abramovic le otorga el poder al público. A pesar de que quizás la artista pudo prever algunas reacciones de los presentes, la naturaleza humana resulta difícil de predecir, sobre todo tomando en cuenta el tamaño y las implicaciones de la provocación. (17)

Entre sus prácticas colaborativas hay otra performance que es, también, una visita histórica sobre otra colaboración entre Valie Export y Peter Weibel, *From the Portfolio of Doggedness* (1968). El contexto original en el que la artista austriaca Valie Export genera su cuerpo de trabajo fue en protesta directa a las realidades hegemónicas del dominio masculino en su sociedad en Austria, particularmente sobre los Accionistas de Viena, reconocido colectivo de hombres artistas de los años 1960. La recurrencia y vigencia de esta pieza de la performance, en un contexto como el puertorriqueño, logra plantear la pregunta de cuán evolucionado o no está la desigualdad de género en la isla. En una especie de juego cruel entre los géneros, los artistas se tratan el uno a la otra como perros que se arrastran del cuello por un collar y se pasean por la vía pública. La chocante imagen de ver a un humano arrastrado por otro, como un animal domesticado, levanta preguntas sobre la humanidad misma, un asunto de investigación central para la artista, como hemos visto en sus piezas anteriores.

Mientras que la vida es igual de importante, en cualquier caso, los planteamientos psicológicos de antropomorfizar un perro o, inversamente, reducir un humano al nivel de un animal domesticado, son temas de profunda complejidad moral y ética. Se presentan asuntos de dominación y subyugación, de dinámicas de poder y mecanismos de control social y, en este caso, teatralidades que, dentro del contexto de la cotidianidad, son verdaderas interrupciones cognitivas.



Sin título (2009). Performance en colaboración con Rafael Miranda. Foto: Vanessa Hernández-Gracia

Práctica curatorial

En distintas ocasiones, Hernández-Gracia articula que el rol de su práctica curatorial no fue uno que buscó durante los inicios de su carrera, sino uno que “le asignaron” desde muy temprano sus propios contemporáneos. Sus destrezas organizacionales y metodológicas le ganaron el título de “comisaria” (o curadora, como se le llama en Puerto Rico), no por autodenominación. Es importante resaltar que el armarse de las herramientas de una práctica curatorial en el siglo XXI también posibilita el adentrarse en las dinámicas de poder dentro de un mundo históricamente dominado por el género masculino.

Las figuras influyentes dentro de los roles de la curaduría han surgido con vertiginoso crecimiento en el mundo del arte en las últimas décadas. Cabe pensar que, a medida que los roles dominantes del historiador y del crítico han mermado en poder, el rol de las prácticas curatoriales ha emergido simultáneamente como un campo innovador para la expansión de la creación artística, a la vez que figura como una especie de descentralización en el mundo del arte. A través de estas nuevas historias del arte global, podemos entender también nuevos puntos de entrada en la historia del arte isleño. Por esto, no es inusual que muchos artistas contemporáneos, como es el caso de Hernández, lleven su práctica de producción artística simultáneamente a la curatorial. Así subvierte y revierte el poder, alejándolo cada día más de la tradición machista del mundo del arte puertorriqueño, mientras contribuye al cambio a nivel internacional.

Hernández ha realizado proyectos curatoriales independientes en variadas instituciones y desde distintas plataformas culturales. Algunos de sus proyectos curatoriales en espacios independientes en la isla han sido en la Galería 356, =DESTO, Área: lugar de proyectos, La Nómada y, actualmente, en El Lobi. También fue curadora invitada en el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, donde presentó el proyecto *Intervenciones / Convergencias: una mirada crítica a la producción temprana de Félix González-Torres* (2010). Entre el 2000 y el 2002 se desempeñó como asistente en la coordinación de los trascendentales proyectos de arte contemporáneo en la isla, *PR'00 [Paréntesis en la “ciudad”]* y *PR'02 [En Ruta]*, de M&M Proyectos, junto a Michy Marxuach. Así, una recién graduada de bachillerato procede a desarrollarse protagónicamente como asistente de coordinación en dos de los eventos más innovadores y radicales de su momento, las llamadas bienales *Puerto Rico 00'* y *Puerto Rico 02'*.

Otro importante proyecto en el que Hernández se desempeñó como curadora fue la

Trienal Poli/Gráfica de San Juan, en su cuarta edición, bajo el título de *Imágenes desplazadas / Imágenes en el espacio*. La misma contó con la participación destacada de su Curador en Jefe, el cubano Gerardo Mosquera, y la igualmente destacada curadora chilena Alexia Tala, quienes, junto a Hernández, conformaron el equipo curatorial. Entre el 24 de octubre de 2015 y el 27 de febrero de 2016, hubo exhibiciones, eventos, actividades educativas y conferencias, a través de una impresionante y ambiciosa variedad de instituciones y espacios de producción cultural sobre la isla, incluidos los principales museos: Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, el Museo de Arte de Caguas, el Museo de Arte de Puerto Rico, el Museo de San Juan, el Museo de Arte de Ponce, el Museo y Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad del Turabo y el Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

La *Trienal Poli/Gráfica* surge, interesantemente, como reacción a la *Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano* (1970 al 2001), la más antigua exposición periódica del Caribe. Debemos tomar en cuenta que los círculos críticos en el Viejo San Juan fueron -y continúan siendo- un enclave importante para la escena del arte capitalina y aportaron nuevas visiones sobre la gesta que se dio lugar durante los años de existencia de la Bienal. Para el año 2004, Marilú Purcell, entonces directora del Programa de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña, le dio una nueva dirección a la muestra. Con una nueva estrategia mucho más expansiva y contemporánea, comienzan sus equipos curatoriales a invitar, no solo a los artistas locales, sino, también, a artistas de alto calibre internacional. Se desarrolla en la dirección de los nuevos medios (instalación, performance y vídeo), algo distinto hasta cierto punto, y rechaza las tradiciones convencionales del grabado. A pesar de que graves debates intergeneracionales se desarrollaron con motivo de esta evolución en contenido y forma, hoy por hoy queda claro que la *Trienal Poli/Gráfica* ha sido el evento de arte de mayor contundencia en la escena local de Puerto Rico.

Es fundamental hacer hincapié en que Hernández, como gestora cultural, en el 2015 fundó y es actual directora del espacio de exhibiciones conocido como El Lobi, localizado en el barrio de Santurce, en San Juan, Puerto Rico. Se trata de un proyecto independiente, no institucional, que exhibe distintos tipos de artistas, tanto emergentes como de media carrera, con un énfasis sostenido en el intercambio internacional. Este espacio se ha dedicado a darle visibilidad al arte contemporáneo y a alentar las prácticas de colaboración entre artistas, curadores y la comunidad local dentro de uno de los panoramas económicos más difíciles que ha vivido la escena capitalina en los últimos

veinte años. Una recurrente secuencia de noticias alarmantes ha provocado que los mecanismos de los que se nutren las artes, tales como la filantropía, el coleccionismo y la inversión cultural, por parte de sectores públicos y privados, se hayan ausentado del mundo de las artes. Aun así, El Lobi ha generado exhibiciones individuales de intercambio internacional con artistas como Adán Vallecillo, de Honduras, Catalina Moreno, de Colombia, los Hermanos Poyón, de Guatemala, entre otros.



Foto: Luis A. Vázquez O' Neill de DD-Diseño.

Durante estos años, indiscutiblemente la escena efervescente del barrio de Santurce ha sido terreno fértil para las artes. Este barrio se encuentra en una zona arterial que incorpora importantes puntos de encuentro comercial, turístico y residencial. Coexisten en esta zona dos polos socioeconómicos muy distintos: el de una comunidad trabajadora, con una alta concentración de inmigrantes de la República Dominicana, y aquellos que forman parte de la zona de condominios de vivienda exclusiva para los más pudientes y las instituciones de mucho peso cultural (teatros, cines, el Conservatorio de Música, el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, el Museo de Arte de Puerto Rico, el nuevo Museo de Arte y Diseño de Miramar, entre otros). Se encuentra allí, también, una oferta gastronómica abundante, diversa y siempre viva, pero, más

importante aún, una alta concentración de enclaves artísticos, tales como galerías, talleres de artistas, fabricantes y diseñadores. Este alto contraste y de fuerzas dinámicas promueve el interés de distintos tipos de audiencia, aunque, especialmente, de la audiencia artística. Declara la página web de El Lobi lo siguiente:

El Lobi es una organización cultural sin fines de lucro dedicada a promover la producción creativa y el pensamiento crítico mediante programas de exhibición, talleres educativos, producción e intercambio cultural dirigidos a acercar a la comunidad artística y el público. El Lobi promueve la colaboración y el intercambio a través de residencias artísticas con agentes culturales de Puerto Rico, el Caribe, Centro, Sur América y puertorriqueños en la diáspora.

Por momentos no alcanzamos a subrayar lo suficientemente relevante que es sostener una antorcha cultural durante una época de crisis económica, como la que atraviesa la isla, y que ha experimentado igualmente El Lobi. Al mantenerse vigente como una de las pocas plataformas contemporáneas para la actividad cultural local, además de generar colaboraciones con otros espacios alternativos en la zona metropolitana, este espacio ha logrado el intercambio cultural internacional que funge como un importante espejo formativo para los artistas isleños. En la entrevista que presentaremos a continuación, Hernández declara que El Lobi “es un espacio que atesora como uno de libertad, experiencia que escasea en casi cualquier esfera de la sociedad puertorriqueña”. También declara que llamó así al espacio para hacer alusión a la experiencia de sinergia que se siente en las antecámaras de los hoteles, donde se reúnen las personas a discutir sus ideas tranquilamente.

En el Apéndice 2 se presenta una entrevista realizada a Vanessa Hernández-Gracia, que recoge y amplía la nube de conceptos esbozados en las páginas anteriores. Esta entrevista se conduce con una candidez particular, dado la dinámica que surge por la espontaneidad del proceso. La misma fue transcrita por Alejandra Domínguez (igual que las otras dos entrevistas) y contiene un mínimo de ediciones hechas por el autor de esta tesis.

10.2 Chemi Rosado Seijo



Foto por Mikey Cordero, 2018.

El artista de arte contemporáneo puertorriqueño Chemi Rosado Seijo es posiblemente el creador mejor galardonado internacionalmente en las últimas décadas de historia reciente en Puerto Rico. Nació en 1973 en el municipio de Vega Alta, y es graduado de la Escuela de Artes Plásticas y Diseño del Viejo San Juan. Culminó su grado en el 1997 con un Bachillerato en Pintura y, desde entonces, ha vivido y trabajado mayormente en San Juan, Puerto Rico. Rosado es una persona de temperamento alegre, actitud humilde y risa explosiva, socializa generosamente con sus contemporáneos, es un padre amoroso, de convicciones políticas separatistas, como veremos más adelante, debido, en gran medida, a su crianza, pero indudablemente por convicciones ideológicas que veremos más adelante.

Con una comprometida radicalidad hacia la realidad social de su país, Chemi es una persona de espíritu eternamente joven, entre otros factores, por su identificación con las culturas del *punk* y del *skateboarding*, que se caracterizan por su pensamiento antiélite y antinstitución. A la vez que se identifica con esta cultura, también lo hace con las ideologías del anarquismo, las microutopías, la cultura ocupa, el “antiestablishment” y las libertades sociales que solo ocurren al existir fuera del ojo del aparato del Estado. A través de su trabajo artístico, se ha identificado con las comunidades de menos recursos, influenciado por el trabajo social de su progenitora, la profesora Luisa Rosado Seijo.

Ha merecido una sostenida trayectoria de logros internacionales de alto calibre. A través de una carrera artística de sobre dos décadas de actividad ininterrumpida, ha

ganado prestigiosas becas como la Joan Mitchell Foundation (2011), la Creative Capital (2013) y la Robert Rauschenberg “Artists as activist award” (2015). También, fue parte del Visible Award Longlist (2015), presentador invitado al Creative Time Summit (2011) y fue incluido en la publicación de la casa editorial Phaidon: *Art Cities of the Future* (2013). Asimismo, ha participado en numerosas bienales, incluidas la *Whitney Biennial* (2002 y 2017) del Whitney Museum of American Art, la *Prague Biennale* (2005), la *Bienal de La Habana* (2006), la *Bienal de Pontevedra*, España (2010) y la *Bienal de Tailandia* (2018), entre otros logros en el escenario internacional.

Este artista es, sin duda, un pilar en la vanguardia puertorriqueña, en especial por ser un ente importante en torno a las investigaciones del artista como agente catalizador de cambio social para las comunidades. De hecho, el término “artistas de la comunidad” se ha puesto en boga en el arte contemporáneo, tanto así que un círculo de artistas de su misma generación se ha dedicado a estas preocupaciones sociales tan palpables en la realidad sociopolítica de la isla. Artistas contemporáneos a Rosado, tales como Jesús “Bubu” Negrón, Beatriz Santiago y Jorge Díaz, se preguntan sobre la marginalidad socioeconómica y cultural, mientras ponen de relieve las experiencias sociales de los puertorriqueños que habitan las esferas sociales más precarias.

El artista como activista social

El concepto del artista como activista social ha cobrado una importante vigencia en el siglo XXI para la escena del arte a nivel global. El rol del crítico, principalmente a través de la semántica de la obra, ha perdido vigencia y su poder ha disminuido, en ocasiones, a un gesto retórico, poético o simbólico, como parte del campo del periodismo cultural. Diferente a esta tradición, avalado por curadores internacionales y locales, Rosado se presenta como un artista contemporáneo que se inserta a sí mismo dentro de la circunstancia que señala con su obra y que, a diferencia del antropólogo social que solo observa y describe, actúa como un integrante activo y participativo dentro de la ecuación del problema social al que apunta. Con una fuerte influencia del arte de protesta¹¹¹, vemos estas manifestaciones contemporáneas del arte como nuevas formas de creación. Como

¹¹¹Protest art is a broad term that refers to creative works that concern or are produced by activists and social movements. There are also contemporary and historical works and currents of thought that can be characterized in this way. Social movements produce such works as the signs, banners, posters, and other printed materials used to convey a particular cause or message. Often, such art is used as part of demonstrations or acts of civil disobedience. These works tend to be ephemeral, characterized by their portability and disposability, and are frequently not authored or owned by any one person. The various peace symbols, and the raised fist are two examples that highlight the democratic ownership of these signs. Protest art also includes performance, site-specific installations, graffiti and street art, and crosses the boundaries of art genres, media, and disciplines. While some protest art is associated with trained and professional artists, an extensive knowledge of art is not required to take part in protest art. Protest artists frequently bypass the art-world institutions and commercial gallery system in an attempt to reach a wider audience. “Protest Art,” Definitions, s.f. <https://www.definitions.net/definition/protest+ar>

dijo la artista activista Tania Bruguera, “I don’t want art that points to a thing. I want art that is the thing” (“Activist Art”).

Nos acercamos, así, a la entrada a una de las teorías principales del siglo XXI y de pensamiento ideológico para las artes, una teoría que nos ayuda a entender la época en la que existe y evoluciona este artista. Se trata de los asuntos teóricos que postula el francés Nicolás Bourriaud, expuestos en su afamada publicación *Estética relacional* (1998). Bourriaud plantea lo siguiente en su introducción:

Hay que aceptar el hecho, tan doloroso, de que ciertos problemas ya no se planteen y tratar entonces de descubrir aquello que los artistas sí se plantean hoy: ¿cuáles son las apuestas reales del arte contemporáneo, sus relaciones con la sociedad, con la historia, con la cultura? La primera tarea del crítico consiste en reconstituir el juego complejo de los problemas que enfrenta una época particular y examinar sus diferentes respuestas. (5)

Los asuntos, preocupaciones e ideologías que se han levantado hace varias décadas desde la Segunda Guerra Mundial, como el modernismo con sus cualidades de grandeza industrial y sus prosperidades capitalistas, han sido desgastadas ideológicamente casi en su totalidad, por la maduración del pensamiento postmodernista. Anclado firmemente en las preocupaciones políticas de un mundo postcapitalista, se asegura de darle espacio privilegiado a un nuevo cuerpo de discursos, entre estos, el de las preocupaciones de las sociedades marginadas, la desigualdad de género y las realidades neoliberales.

Trabajos como el de Rosado abren la brecha para darle el espacio discursivo a las realidades marginales comunitarias por medio de micro-utopías y el arte como activismo social. De esta manera, se inculca el pensamiento crítico en asuntos sociales que continuamente abordan los artistas contemporáneos en sus respectivas plataformas, ya sean en museos, galerías, espacios alternativos, intervenciones en la calle o, incluso, dentro de las comunidades mismas. Este asunto trae a discusión el hecho de que importantes paradigmas del arte han evolucionado desde ser un “objeto céntrico” hasta convertirse en un arte como sistema conceptual de inclusión participativa, para la audiencia, para las comunidades y, en general, para todo aquel que se identifique con las causas señaladas por el pensamiento humanista y artístico. La teoría de la estética relacional es una que viabiliza, inherentemente, la actividad participativa de su audiencia, para así dar circularidad conceptual a la creación de la obra de arte. En otras palabras, diría Bourriaud que no es hasta que participa la audiencia que se “convierte el arte en arte”, dejando atrás el paradigma modernista del concepto contenido dentro del objeto del arte.

Dentro de este marco conceptual y generacional, podemos situar aspectos claves de la obra de Rosado. Por muchos años, su trabajo ha estado anclado, sino en la filosofía de la estética relacional, en la naturaleza de congregación de las gentes y las lecciones generacionales. Los proyectos desarrollados por este artista, que se han de discutir a continuación, consideran como un gesto importante la participación de la audiencia para que, de esta manera, se active efectivamente el propósito de su proyecto. Continúa Bourriaud profundizando con su teoría al decir lo siguiente:

Esta historia parece haber adquirido hoy una nueva faceta: después del dominio de las relaciones entre Humanidad y divinidad, y luego entre Humanidad y objeto, desde los años noventa la práctica artística se concentra en la esfera de las relaciones humanas. El artista se focaliza entonces, cada vez más claramente, en las relaciones que su trabajo va a crear en su público, o en la invención de modelos sociales. Esta producción específica determina no solamente un campo ideológico y práctico, sino también nuevos dominios formales. Quiero decir con esto que más allá del carácter relacional intrínseco de la obra de arte, las figuras de referencia de la esfera de las relaciones humanas se han convertido desde entonces en "formas" artísticas plenas: así, los meetings, las citas, las manifestaciones, los diferentes tipos de colaboración entre dos personas, los juegos, las fiestas, los lugares, en fin, el conjunto de los modos de encontrarse y crear relaciones representa hoy objetos estéticos susceptibles de ser estudiados como tales; el cuadro y la escultura son solo casos particulares de una producción de formas que tiene como objetivo mucho más que un simple consumo estético. (31-32)

Es importante recalcar que, para la década en la que escribe Bourriaud su teoría de estética relacional, el autor pone el énfasis del poder de decisión sobre la lectura teórica en la figura del “crítico”, personaje que, durante las dos décadas posteriores, fue desplazado o, como mínimo, compartió el rol del “curador” y, consecuentemente, el de “gestor cultural”. La figura del artista contemporáneo también es agente catalizador del cambio y está en continua búsqueda por revertir los poderes institucionales que predeterminan su camino. El artista también busca incorporarse a los nuevos roles descentralizadores, muchas veces como artista, curador independiente o gestor cultural. Respecto a esto último, cabe mencionar el notable proyecto de gestión cultural de Rosado, llevado a cabo desde el 2009 hasta el 2013 y que sirvió de plataforma independiente desde la residencia del artista en Santurce. Este proyecto se llamó *Chemi's Room* y allí se celebraron varias exposiciones individuales y colectivas, además de ser un espacio de socialización y compartir entre círculos de la escena capitalina. Cabe recordar que en su patio había una media rampa para patinetas en donde el artista practicaba sus maniobras, un ejercicio y arraigo de identidad que siempre lo ha acompañado.

Revertir el poder es una estrategia importante para Rosado, quien, durante años, ha buscado la manera de complementar su práctica artística de enlace social y su conciencia política. Ha establecido, así, nuevos caminos de pensamiento conceptual, con la comunidad marginada por delante, que han logrado tener innegables repercusiones en los discursos del mundo del arte internacional. Este empoderamiento, que surge a través del arte comunitario, es una de las corrientes más innovadoras que se encuentran en el arte contemporáneo actual y que encuentra fisuras dentro de los mecanismos de control social desde los que operan los artistas. Como veremos, los cuerpos de trabajo de Rosado son de larga duración. Varios de sus proyectos provienen de ideas concebidas temprano en su carrera y que se van desarrollando por un periodo largo de tiempo, incluso durante décadas. Son proyectos “on going”, que maduran y se nutren de su constancia atemporal y que, con el paso de los años, se resignifican de maneras cada vez más complejas y significativas. Ejemplos como *El cerro* y *El bowl*, que veremos en detalle, atestiguan cómo la conceptualización de sus ideas continuamente cobra nuevas semióticas con las que problematiza y “microsoluciona”, de maneras positivas, las interacciones de las personas que lo habitan, y va acumulando historias de gran impacto comunitario.

Antes de dilucidar los proyectos conceptuales de Chemi Rosado Seijo, queremos señalar un dato de relevancia histórica. Se trata de la singular relación que ha existido durante más de dos décadas entre la curadora Michy (Michelle) Marxuach y el artista y. Durante los años de formación de Rosado, mientras era estudiante de la Escuela de Artes Plásticas y Diseño en el Viejo San Juan, este forjó una relación muy importante, no solo simbiótica, sino, además, expansiva, para la escena cultural del Viejo San Juan, con la joven galerista, gestora cultural y luego curadora independiente Michy Marxuach. Marxuach es también uno de los pilares más relevantes y trascendentales de la historia contemporánea de Puerto Rico. La curadora es, por muchas razones, una figura inseparable de la carrera de Rosado y gran parte de su vida de producción cultural. Durante los últimos 20 años han laborado juntos, con vocación personal, para propulsar un sinnúmero de proyectos locales, los cuales, eventualmente, se convierten en una generación contemporánea de vanguardistas de la isla.

A continuación, veamos una selección de los cuerpos de trabajo más significativos de Chemi Rosado Seijo durante las pasadas décadas de producción cultural dentro y fuera de la isla de Puerto Rico.

Obras y proyectos



Tapando para ver. Fotos: Catálogo Puerto Rico 00'

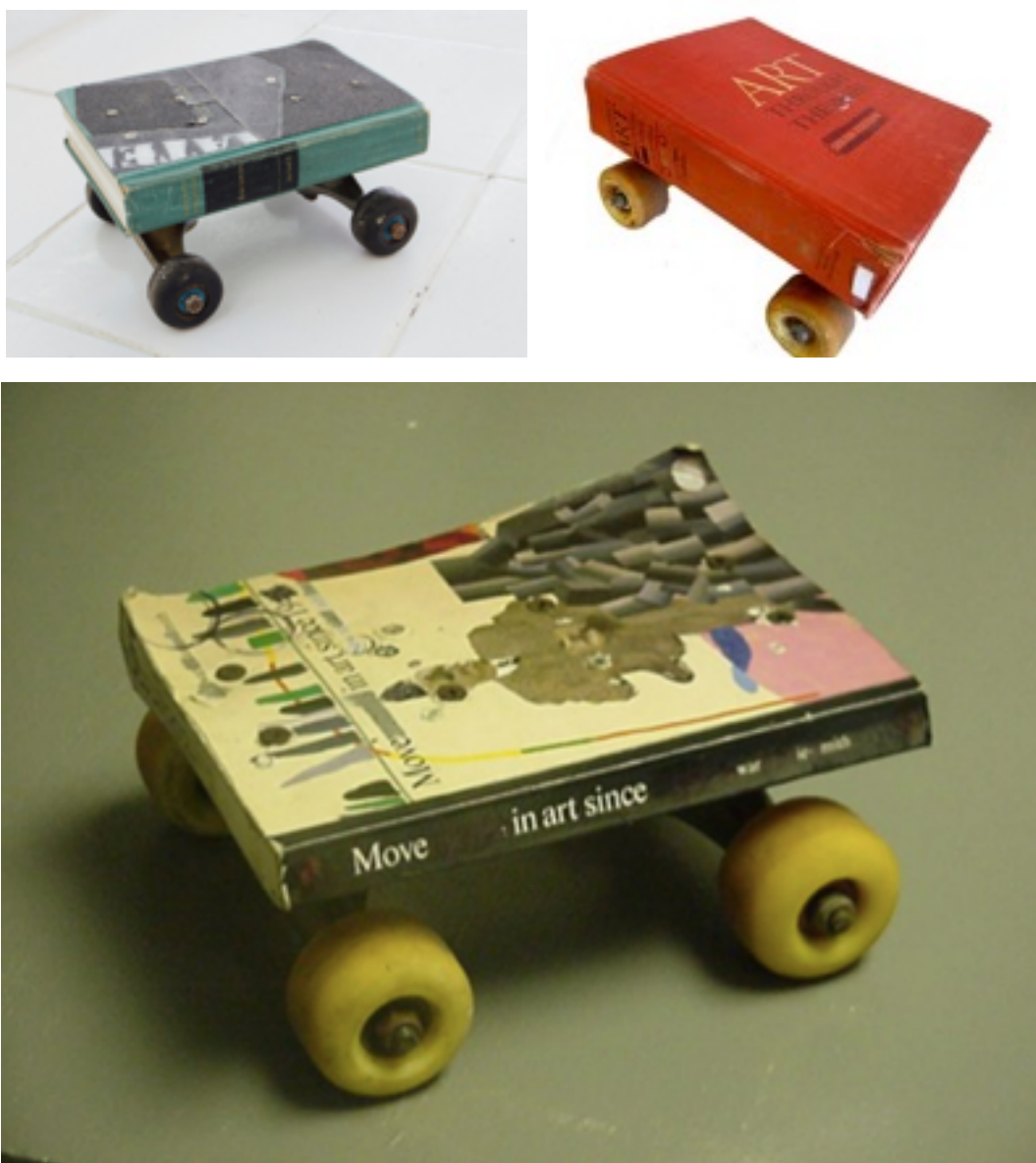
Temprano en su carrera, para el año 2000, Rosado exhibió como solista, por primera vez, en la prestigiosa Fundación Joan Miró de España, cuando desarrolló el provocador proyecto *Tapando para ver* (2000), y también en el Museo de Arte de Puerto Rico, como parte de la bienal de arte contemporáneo *PR 00'*, ambas curadas por Michy

Marxuach. Su trabajo durante estos años apuntaba, conceptualmente, sobre asuntos que señalaban los problemas inherentes de las comunicaciones y, en particular, de la publicidad. Investigó, de manera acertada, los principios de la semiótica y el juego entre el significado y el significante, al presentar una serie de obras que incluía rótulos de la calle, en folios del periódico, afiches y demás contenido lingüístico, cubiertos de rectángulos negros a carbón, tinta y *collage*. *Tapando para ver*, como bien sugiere su título, cancelaba las palabras impresas, aislaba contenidos selectos que, a su vez, formaban nuevos contenidos que se podían ver por primera vez.

Con el sabor utópico de revertir la hegemonía, como una especie de censura en reversa, esta vez del artista hacia la publicidad, la prensa o las editoriales, la obra generaba lecturas críticas sobre cómo el Estado o el aparato institucional controla y regula el contenido que les llega a las masas. Estos “tachones geométricos” llevaban las lecturas a un mínimo posible para su audiencia, convirtiéndolos en mensajes provocadores o “microdeclaraciones” sobre el complejo sistema de reglas no apalabradas que existen en la sociedad misma. El resaltar algunas palabras en particular, mientras se imposibilitaba la lectura de la mayor parte del contenido, crea una composición pictórica formalista que nos recuerda a los juegos dadaístas o situacionistas con palabras, mapas y contenidos azarosos. Sin embargo, la investigación de Rosado, en este caso, como en otras versiones posteriores de *Tapando para ver*, nunca fue un juego de azar. Por el contrario, fue un señalamiento específico sobre la colectividad en la que vivía, un subrayar de lo que queda ausente al ojo público en la sociedad, para así revelar la presencia de problemáticas profundas en la contemporaneidad global.

Durante los siguientes años continuó minando las comunicaciones de la prensa y atravesando la creciente industria publicitaria de la época al utilizar, como plataforma conceptual, los “billboards” o los rótulos de gran escala cubiertos de negro, en los que aprovechaba irreverentemente su enorme visibilidad. Para el año 2002, participó en la prestigiosa bienal del Whitney Museum of American Art en la ciudad de Nueva York, con los conceptos que continuó desarrollando con *Tapando para ver*. Para la bienal, presentó una versión distinta a las anteriormente descritas, pues incluyó los recortes de periódicos físicos, instalados sobre una especie de divisores de espacios. Aquí, nuevamente presentó una lectura penetrante al utilizar los periódicos de la localidad neoyorquina, con ejemplares del New York Times. El artista señala, así, el hecho de que la audiencia deja de entender “la verdad” de la comunicación publicitaria, por su consabido bombardeo mediático. Señala incisivamente momentos de poesía filosófica con las palabras descontextualizadas, momentos semánticos que se manifiestan como una lectura

pictórica y abstracta. El ojo salta por la composición geométrica cuando busca interconectar el contenido, para lograr puentes asociativos inesperados, como una sinapsis accidentada que descubre el contenido “entre líneas” y lo separa de la verdadera intención publicitaria. En otras palabras, libera el control sobre el ciudadano obligado a un consumo siempre creciente.



Piezas de *Historia sobre ruedas*, Fotos: Galería Embajada y Museo de Arte de Puerto Rico.

Como hemos mencionado y veremos a fondo en la entrevista a continuación, Chemi Rosado Seijo es un artista que se ha identificado desde muy joven con la cultura de la patineta, los llamados “skateboarders”. Ya para el año 2002 comienza a generar una serie de esculturas tituladas *Historia sobre ruedas* (2002 – presente), que critican con un nivel de sarcasmo hermético lo canónico de la historia del arte, la filosofía y las

humanidades en general. El artista incrusta los ejes de las patinetas a las contraportadas de los libros escogidos y altera sus títulos, al estilo *Tapando para ver*. Al dejar al descubierto lecturas particulares sobre las portadas, revierte y resignifica su mensaje. Finalmente, es un simulacro de la tabla donde se pondrían los pies para correr la patineta. Queda, así, una imagen conceptual del artista o la persona parada sobre la historia misma, haciendo acrobacias rebeldes sobre ella.

La cultura y la actividad contracultural del “skateboarding” se conecta a la tradición del “surfing” estadounidense y se remonta a principios de los años 1950. Desde entonces, una gran evolución del deporte urbano ha trascendido fronteras geográficas por todas partes del mundo. Es por este trasfondo transgeográfico que la cultura de la patineta llega a Chemi y trae consigo toda una serie de consignas ideológicas. Esta cultura logra la unificación de ideales, seguramente dentro de las generaciones más jóvenes, en la época durante la que aflora la rebeldía y el desasosiego en los años de la adolescencia. A las personas que practican este tipo de deporte históricamente las han relacionado con el vandalismo, el peligro y la juventud temeraria. Sin embargo, Rosado, además de estos significantes, le ha añadido mucho más al discurso del “skateboarding”, expandiéndolo a uno de consolidación social positiva, pues, a través de su práctica artística, el artista logra motivar y fortalecer a quienes participan de esto.

En el año 2002, Rosado visitó Costa Rica, por invitación de la curadora Fiorella Resentera, y llevó su proyecto *Historia sobre ruedas* al Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de San José, Costa Rica. Fue así como Chemi logró consolidar una relación directa con una comunidad de “skateboarders” en esta localidad. Luego de catorce años, el artista regresó para una nueva exposición, con la que logró construir las obras más ambiciosas en su carrera hasta el momento. Dentro de una antigua fábrica de cemento y en el contexto de un parque llamado La Libertad, generó una impresionante estructura, con rampas consecutivas que variaban progresivamente en grados de dificultad. La monumental obra alcanzaba unos dieciséis metros de longitud, ocho y medio de ancho y tres metros en su punto más alto.

Resulta que la cultura del “skateboarding” es muy fuerte en la capital costarricense, por lo que invitó a esta comunidad a la apertura, lo cual le dio vida activa a la instalación. Una vez culminado el evento, la rampa se mantuvo como un lugar de reunión para la práctica del deporte. En una emotiva entrevista realizada por Olman Torres del *Stand By Project*, durante su segunda estancia, se documenta la hermosa energía con la que el proyecto fue recibido:

O.T.: Dejas en Costa Rica, en el MADC una hermosa rampa, en tiempo de lluvia, 100% patinable, pero ésta adquiere, al estar en un Museo, el valor de una pieza de arte, la dejas para dos públicos distintos. Pero la pieza queda para ser compartida. La haces, la presentas y te vas... ¿Sabes ya lo que sigue después de esto? ¿Sabes bien el impacto que esto genera una vez que te vas? ¿o es parte de la naturaleza del proyecto... dejarla para que siga su propio camino? ¿Cómo puedes interpretar este proceso que no termina cuando te vas?

C.R.S.: Dejo una rampa funcional y techada en esta época lluviosa, sí señor, y gracias por lo de hermosa!!!! (sic) Lo mejor para mí es que tendrá larga vida en el Parque la Libertad. De hecho, eso para mí cierra el ciclo del proyecto muy perfectamente. El Parque La Libertad es a mi entender una Micro Utopía, un lugar de explotación de la naturaleza y la economía, que está ligada al skateboard directamente, pues era una fábrica de Concreto y ahora es un espacio de posibilidades creativas de todo tipo y para público general, de todas clases sociales, para mí un ejemplo de lo que se puede lograr hacia un mejor país, mundo, ¡hoy día! ("Torres, "Chemi Rosado Seijo")



Historia sobre ruedas (2016). Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de San José, Costa Rica.



Chemi Rosado Seijo. *El Bowl La Perla* (2006). Foto: Portal de Chemi Rosado-Seijo.

Por su parte, *El Bowl La Perla* (2002 – al presente) se encuentra en el malecón frente al mar en la comunidad de La Perla, en el Viejo San Juan. Es importante para el artista resaltar la naturaleza colaborativa de esta instalación con su amigo del deporte extremo, Roberto ‘Boly’ Cortés. Como se ha visto anteriormente en esta tesis, esbozamos las capas de complicación social en la que esta comunidad existe. Colindando con el principal turismo de la geografía puertorriqueña, esta comunidad marginada es, de alguna manera, el lado oscuro del corazón del Viejo San Juan. A escasos pasos de la Escuela de Artes Plásticas y Diseño, Rosado formaliza este proyecto como uno emblemático en su carrera. El artista construyó este proyecto que activa la vida y el recreo de una zona colmada de trasiego y uso de drogas, olvidada, de muchas maneras, por el gobierno municipal, aunque es, simultáneamente, un imán para la clase artística y para los deportistas de la patineta. Se trata de una instalación que funciona, al mismo tiempo, como pista de patinaje y piscina pública, por lo que se convierte el concepto artístico, nuevamente, en un lugar para acróbatas sobre ruedas y se crea un espectáculo aéreo del deporte extremo.

El Bowl es, por muchas razones, un sitio para la celebración de la libertad, una rara mezcla entre la crudeza de un “micromundo” dominado por las políticas informales subterráneas que se compaginan con la influencia de las ideologías anarquistas del “skateboarding”. Esta combinación genera un espacio sin regulaciones sociales que no están vigiladas por el ojo del aparato institucional. Allí se manifiesta la cultura de la juventud en todo su esplendor. Enorgulleciendo la imagen propia del puertorriqueño, estos

“skaters” se convierten en agentes de solidaridad cultural e identitaria, en embajadores, de alguna manera, de lo que mantiene viva la autoestima puertorriqueña.

El autor de este proyecto, como en el resto de su obra, participa de las acrobacias. Sin embargo, en este caso, el rol de Rosado es el de un facilitador o gestor cultural en su forma más orgánica, sin dejar de ser protagonista, ya que lo poético en las estrategias conceptuales y relacionales de su obra fomentan la sustituibilidad de protagonismos. *El bowl* es una especie de fenómeno social, porque congrega a algunos por sus destrezas acrobáticas, a otros, por su mera presencia, y, al resto, por lo que traen “de afuera”, es decir, su conocimiento, su hambre, su dinero, sus historias, su influencia, su celebridad o su anonimato. Por momentos, se manifiesta allí una libertad existencial. En un lugar cargado de tensión política, policiaca y callejera, este arte genera una auténtica espontaneidad humana. Frente al océano que caracteriza la belleza natural de la isla, esta actividad ocurre en un contexto semipúblico, sin la intervención de los consabidos mecanismos de control de la realidad capitalista puertorriqueña. En este lugar, con el fin de promover el intercambio ideológico y cultural, la juventud hace alardes de sus destrezas, de su belleza, de su color cultural y de su rebeldía nacional.



Chemi Rosado-Seijo. El Bowl (2006). Foto: Portal de Chemi Rosado-Seijo.



Chemi Rosado Seijo. *El Cerro* 2001. Foto Museo de Arte de Puerto Rico.

Con *El Cerro* (2002 - al presente), toma de la tradición de la pintura paisajista europea, dando pie a la idea de la belleza pictórica, pero complicada y expandida, hasta llevarlo al conceptualismo monumental. Vemos cómo el artista tridimensionaliza en una “metapintura” esta gigantesca imagen que nos recuerda el postimpresionismo de Paul Cezánne, fundiendo los colores de la montaña con el de las estructuras arquitectónicas que integran una comunidad viva. El artista, como si imaginara en su mano un gigantesco pincel, pinta todo de verde. Sobre la arquitectura orgánica e improvisada propia de las comunidades marginadas, genera la colorización de una obra que posiblemente se haya convertido en un ícono global del arte comunitario. El color verde, característico del “eterno verano” que se vive en Puerto Rico, es algo de lo que el isleño siente orgullo, que significa la vida y la fuerza regeneradora ante los desastres naturales o hasta los sociales. También nos recuerda lo imparable del crecimiento en la naturaleza.

La comunidad “El Cerro”, en el Municipio de Naranjito, la componen unas 450 estructuras de vivienda y sus familias, a través de cuatro barriadas: Monte Verde, San Antonio, San Miguel y San Cristóbal. El incesante proceso de pintar las casas se produce a través de mecanismos de contratación directa entre el artista y sus residentes, quienes son provistos de materiales, pintura y un estipendio por la labor. Naturalmente, ocurren interacciones cotidianas muy preciadas, como suelen ser los procesos de pintar el hogar, en el que se dilucidan sueños de progreso, nuevos comienzos y nueva esperanza. El proceso de integración social que ocurre a medida que se desarrolla este proyecto

comunitario es contingente a la genuina interactividad humana. Como el mismo artista atestigua en entrevista al haber sido ganador de la beca *Artista como activista* del 2015 de la Robert Rauschenberg Foundation, se desarrolla inevitablemente la confianza en la medida en que, para pintar una casa por dentro, tienes que acceder al interior de los hogares de las personas, intimar con sus pertenencias y establecer un vínculo de confianza.

El Cerro colinda con un municipio de mayor tamaño, el de Bayamón, y así genera un sentimiento de marginalidad. Existen serios problemas sociales, enclaves de venta de drogas -llamados puntos-, problemas de deserción escolar y condiciones de vida bajo el nivel de pobreza, aunque paradójicamente la casa alcaldía del municipio de Naranjito se encuentra justo frente a *El Cerro*, teniéndolo en la parte posterior de su edificio. Es así como la intervención de Rosado cobra especial importancia, pues señala y trabaja con las más fuertes necesidades: el empleo, el recreo sano y la interacción con el mundo externo.

De otra parte, la proyección internacional que generó el proyecto de Rosado produjo una serie de reflejos de identidad, que elevan la autoestima de sus habitantes al saberse en el mapa global a través del arte. Esta pieza hace que la comunidad entera se vea través del espejo que levanta el artista. Es decir, logró que la imagen de su geografía, su diseño urbano orgánico y, más importante, las personas que integran esta comunidad, puedan apreciarse entre sí. Luego de publicaciones en diferentes libros de arte, docenas de exhibiciones internacionales y toda una explosión de reseñas y entrevistas en el internet, los miembros de esta comunidad han podido verse literalmente retratados en la obra del artista, lo que ha generado un sentimiento de pertenencia y de identidad colectiva para sus habitantes. No solo funciona como un “artista residente” de la propia comunidad, sino que Rosado, también, ha desarrollado la fortaleza comunitaria a través de talleres educativos en la misma comunidad. La atención que el artista ha traído, por casi dos décadas, a esta comunidad, ha dado pie a un tráfico constante de otros artistas, estudiantes, prensa internacional del mundo del arte y más. Los beneficios de este tipo de atención generan “microsoluciones” sociales, alivios si se quiere, y, sin duda, establecen nuevos modelos de identificación para sus habitantes. El sentimiento humano de comunidad e integración que se desarrolla con cada intercambio, con cada decisión sobre las tareas de pintar un hogar, es uno que ha generado lazos de fortaleza humana en este lugar.



Niño con chiringa, como parte del *Festival de chiringas: retrato de La Perla (2014 - presente)* (2014 - Present) de Chemi Rosado Seijo. Foto: Portal del artista.

Como un hermoso tributo a la tradición de volar cometas, o chiringas, como se les conoce en Puerto Rico, el artista propulsa el *Festival de chiringas: retrato de La Perla (2014 - presente)*, un proyecto anual que eleva literal y metafóricamente la imagen de la comunidad misma. El fuerte San Felipe del Morro, inmediatamente adyacente a esta barriada, es uno de los sitios históricos y turísticos más visitados por todo Puerto Rico. El campo verde que sirve de antesala a la imponente estructura es el favorito para esta actividad recreativa y, a su vez, funciona como la motivación conceptual del artista. Desde la perspectiva de la autogestión, este festival empodera a su audiencia, una estrategia recurrente de Rosado, pues les enseña, a través de talleres prácticos, el proceso artesanal de la confección de las chiringas. La posibilidad de diseñarlas con el gusto propio y que, a la vez, logre su funcionamiento, es toda una hazaña para los niños y niñas que participan de estos talleres. Eleva el nivel de entendimiento sobre asuntos de la física: el viento, la velocidad, la fuerza de propulsión, entre otros elementos. Los diseños coloridos, personalizados y característicos de la representación cultural de cada participante es un logro de afirmación de identidad propia.

La imagen de todas las chiringas volando a la vez se convierte en un gran espectáculo sobre el paisaje de la isleta sanjuanera en torno a las aspiraciones simbólicas de una comunidad. Hacer esto en un contexto histórico de guerra y combate, como lo es el de la fortificación San Felipe del Morro, majestuosamente desplegando la benevolencia de la juventud, presenta un contraste dramático con la memoria de la violencia que durante siglos ha reinado en esta zona. El *Festival de chiringas* se yergue como un retrato de resistencia cultural y como la representación de la libertad emocional del espíritu

humano que aspira a un futuro mejor. Así, podemos también hacer una posible lectura sobre la irreverencia de volar celebratoriamente las chiringas, frente a la guardia costanera estadounidense, la cual patrulla constantemente, justo en las aguas de la costa norte del país.

Este festival recoge algunas de las destrezas más notables de Rosado, como las intervenciones en directo con los miembros de la comunidad, que generan lazos de solidaridad entre unos y otros, y el sentimiento de rebeldía institucional vestido de esperanza junto con momentos de alegría colectiva. Se presenta, además, como un gesto anticolonial a través de actividades lícitas celebradas dentro de los contextos culturales a los que pertenece. Utiliza los lenguajes del arte como mecanismos de burla hacia las hegemonías políticas, militares y de vigilancia bajo las cuales vive Puerto Rico. Así, se revelan las maniobras conceptuales y filosóficas de este artista, en un momento cúlmine de su carrera, tras recibir una beca Creative Capital en el 2013 que apoyaba sostenidamente su proyecto, por la potencia y la poesía de estas ideas.

Su reciente logro, al ser invitado nuevamente, en el 2017, a participar de la Whitney Biennial en su 78^{va} edición, luego de 15 años, demuestra la vigencia y la evolución de su práctica a nivel internacional. En esta ocasión, el artista presentó su proyecto *Sala - Salón - Sala* (2017), un concepto desarrollado y originado en el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico y luego reconceptualizado para la prestigiosa bienal neoyorquina. Este proyecto propone la estrategia de descentralizar los sistemas educativos de las instituciones pedagógicas, al mismo tiempo que problematizar las funciones del “museo” como institución cultural.

A nivel semiótico, el cubo blanco de la galería o museo se han caracterizado históricamente como lugares de mucho poder. El estado idealizado de un espacio arquitectónico “descontextualizado” ha provisto la idea de un paradigma aparentemente “objetivo”. Por su parte, de una manera similar, el salón de clases, dentro de un sistema educativo idealizado, pretende optimizar el medio ambiente para que los estudiantes puedan absorber el conocimiento. Sin embargo, en ambos casos, sabemos identificar que estos paradigmas tienen sus fisuras, que cambian con las épocas y que necesitan de un cuestionamiento constante para cumplir su propósito. Es aquí cuando el gesto transgresor y la astucia de Rosado se convierten en una estrategia crítica, innovadora y refrescante para repensar los problemas inherentes de ambas estructuras. En esta ocasión, el artista alterna los contextos, entre el salón educativo y las salas de exposición, incluyendo sus interlocutores. La maestra y sus estudiantes, al igual que su currículo educativo, van al museo.



Intervención de *Sala - Salón – Sala*. Foto: Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico.

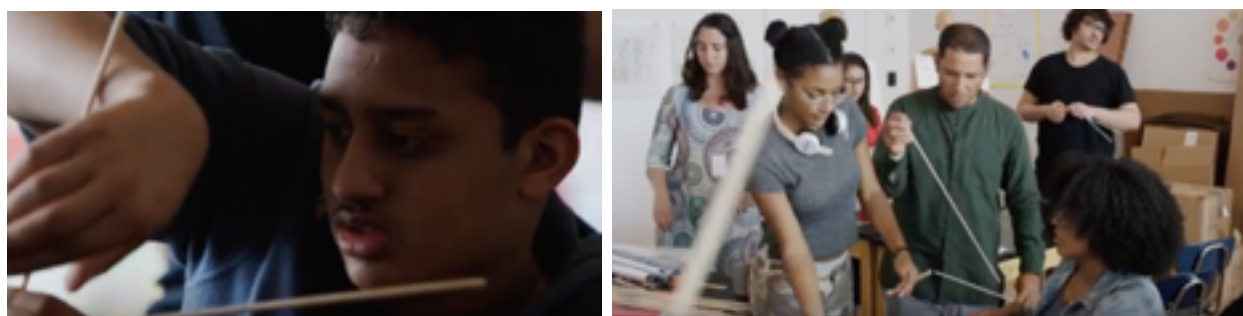
Cabe mencionar al filósofo, especialista en arte y educador norteamericano John Dewey, quien Rosado reconoce como una influencia intelectual importante. Al examinar las palabras de Dewey, pareciera haber una línea conceptual directa entre sus filosofías y las prácticas de Rosado. En su importante publicación *El arte como experiencia* (1934), declara conceptos que evidencian ser fundamentalmente cónsonos con la pieza *Salón - sala - salón*. En el tercer capítulo de su libro advierte sobre la subjetividad de las “interrupciones” al tener experiencias productivas, y declara lo siguiente:

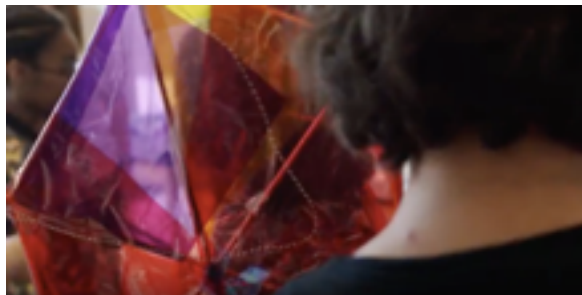
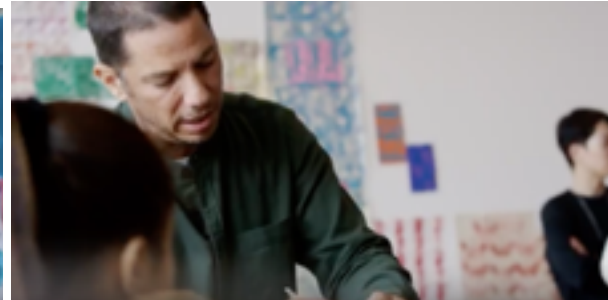
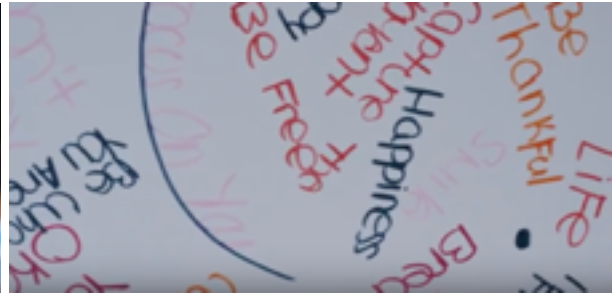
La experiencia ocurre continuamente, porque la interacción de cada criatura viva y las condiciones de su medioambiente están ligadas al proceso de vivir. Bajo condiciones de resistencia y conflicto, aspectos y elementos sobre el ser y sobre el mundo que están implicadas en esta interacción cualifican la experiencia con

emociones e ideas para que la intención consciente emerja. A pesar de esto, muchas veces la experiencia tenida queda inconclusa. Las cosas son experimentadas, pero no de una manera que se compongan en una experiencia. Hay distracción y dispersión; lo que observamos y lo que pensamos, lo que deseamos y lo que recibimos, se encuentra en oposición uno de otro. Ponemos nuestras manos en la labor y regresamos; empezamos y luego paramos, no porque la experiencia haya alcanzado su fin por el bien del cual fue iniciado, pero por el hecho de interrupciones externas o letargo interno. (35)

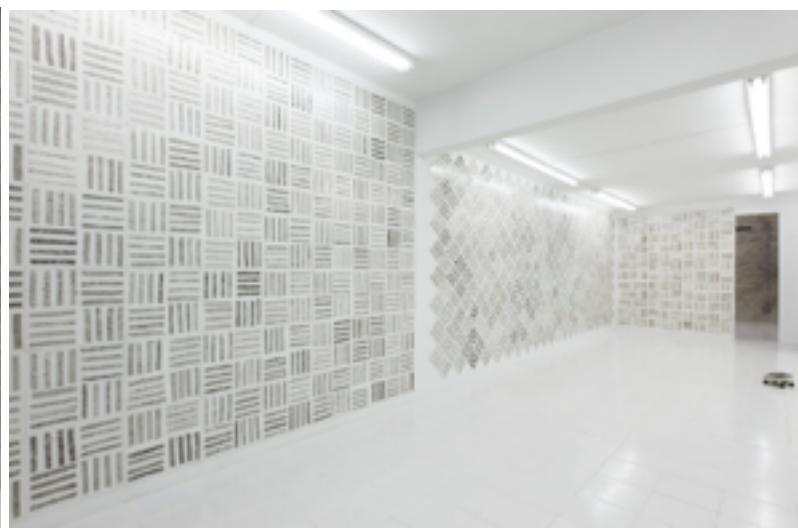
Los procesos que ocurren, tanto en el taller de los artistas como en salón de clases, están minados de interrupciones, momentos de duda y dispersiones, tal como señala Dewey sobre la experiencia de ser. Por esto, invertir el salón de clases por una galería propone una nueva mirada y nuevos caminos en los que transitan ambos procesos creativos, el de la educación y el de la lectura de la creación de arte.

La colaboración inicial se dio entre el artista, a través del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico y la Profesora Rita Duprey, con los estudiantes de la Escuela Rafael María de Labra, aledaña al edificio del museo que anteriormente había ocupado la escuela. Ahora bien, para la colaboración con el Whitney Museum of American Art, el intercambio se dio con la Lower Manhattan Arts Academy (L.O.M.A.), a cargo de la instructora Julie Roinos. Esta sustitución de espacios genera la revalorización de los principios del contexto educativo, pues le añade prominencia y visibilidad a la voz del estudiantado dentro de la estructura pedagógica. El salón de clases obtiene, de inmediato, un empoderamiento por medio del gesto artístico, al negociar y cederles el espacio a los estudiantes, dentro de una figura institucional tan poderosa como el museo. Por su parte, el museo se extiende más allá de su estructura y cumple, así, con su misión ideológica de impactar otros espacios marginados de los discursos contemporáneos del mundo del arte. A cambio, los artistas de la bienal Sky Hopinka y Jessi Reaves generaron su trabajo artístico en L.O.M.A. De esta manera, Rosado logró, una vez más, darles continuidad a sus investigaciones a través de la participación de las personas de la comunidad a las que les interesa conectarse unos con otros.





Intervención de *Classroom - Gallery - Classroom*. Foto: Whitney Museum of American Art.





One Thousand Four Hundred and Seventy One Rides, 2017; *Untitled #2*, 2017. Cinta adhesiva, mugre adherida a masonite; *Untitled (Captiva)*, 2016. Cinta adhesiva, mugre adherida a masonite; *Untitled*, 2016. Marcas de ruedas sobre masonite montado en marco de madera; *One Thousand Four Hundred and Seventy One Rides*, 2017; *One Thousand Four Hundred and Seventy One Rides*, 2017. Fotos: Galería Embajada, San Juan, PR.

En su trabajo más reciente, Rosado presentó en la galería Embajada de San Juan, la obra *One Thousand Four Hundred and Seventy One Rides* (2016), que agrupa una serie de piezas de pared que registran las acciones de correr patineta sobre paneles. Con una técnica de elaboración poco usual, el artista añadió cinta adhesiva a las ruedas de su patineta y, luego de correrla, estas ruedas adquirieron la mugre y las partículas oscuras por donde se desplazaron. Luego las removió y cuidadosamente las colocó en un arreglo formalista de cuadrícula, que nos recuerda, simultáneamente, a las pinturas conceptuales geométricas de Sol Le Witt y a los trazos abstractos expresionistas de Jackson Pollock. Entendemos cómo la experimentación expandida del material es un elemento recurrente, que ancla los procesos conceptuales del artista al partir del hecho de que el material que se presenta como el producto final es el producto de la acción en sí misma.

La impresionante escala de la obra, una vez instalada en la galería, trata el asunto del lugar arquitectónico específico con una madurez y una limpieza exquisitas. De igual manera, la monumentalidad de su obra nos lleva a pensar en la escala de sus rampas de patineta, como la lograda en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, en San José, Costa Rica. Ahora, en San Juan, la brillantez del blanco y los tonos grises, los claros y los oscuros contrastan con la agresiva geometría del diseño, al igual que los trazos libres que se forman con el impacto de la patineta con cada pasar, con cada contacto e impacto de la acción, creando un imaginario muy potente de la infinitud de ocasiones en las que transitó el artista en su pasión por el deporte extremo y la cultura rebelde de la patineta.

Entonces, estas obras no solo permanecen como expresiones visuales de la marca del artista, sino, también, como un documento conceptual de resistencia política. Las 1,471 veces que el artista registró su marca quedan, para su audiencia, como prueba de una fragmentaria muestra de los esfuerzos de toda una vida de compromiso social y afronta histórica a la realidad colonial en la que existe.

En el Apéndice 3 se incluye una entrevista a fondo de Chemi Rosado-Seijó que se realizó para esta tesis y que se presenta como un testimonio sincero y valioso de su momento histórico. La candidez que caracteriza al artista, capturada en ese segmento de esta tesis, es algo que atesoramos como un regalo del proceso de investigación.

11. Michy Marxuach



Foto: Quintín Rivera Toro.

Es prácticamente imposible hablar del desarrollo del arte contemporáneo puertorriqueño sin toparse con la figura central de Michy Marxuach, quien ha sido una de las propulsoras culturales más brillantes de toda una generación de artistas contemporáneos en la zona capitalina y el enclave cultural del Viejo San Juan. En relación orgánica con la Escuela de Artes Plásticas y Diseño de Puerto Rico, Marxuach desarrolló un medio ambiente emocionante y propicio para la gestación de una gran trayectoria de proyectos de arte, por parte de los jóvenes que se dieron cita recurrentemente en sus espacios.

Nació en Nueva Orleans, Luisiana, cuando su padre cursaba estudios universitarios, pero, a los dos meses, regresó a Puerto Rico, donde actualmente vive y trabaja. Se educó en San Juan y, posteriormente, en el estado de Massachusetts. Fundó M&M proyectos en el 1999, espacio que dirigió hasta el 2005, cuando cerró. M&M proyectos fue una iniciativa que se dedicó a respaldar la producción de las obras de toda

una generación de artistas locales, al igual que a colaborar con artistas internacionales. Marxuach es también cofundadora de Beta-Local, una organización sin ánimo de lucro, de relevancia trascendental para la isla, dedicada a respaldar y promover el pensamiento y la práctica estética a través de varios programas, entre ellos una residencia, un programa post académico y una escuela experimental sin currículo fijo para el público en general, entre otros tantos proyectos.

Como veremos a continuación en su entrevista, Michy es una persona que se ha mantenido anclada fijamente dentro del contexto del Viejo San Juan, centro histórico para la congregación de los artistas puertorriqueños. M&M proyectos, en colaboración frecuente con toda una gama de artistas, entre los que se insertan Chemi Rosado Seijo y Olga Casellas, y a la que Vanesa Hernández se unió como voluntaria mientras era estudiante, genera una vorágine de movimientos artísticos que le han rodeado a través de su vida. Fue la gestora y curadora principal de las trascendentales bienales para la historia contemporánea de la isla: las llamadas *PR 00'*, *PR 02'* y *PR 04'*. Todas resultaron ser rotundas gestas de organización cultural, orgánicas y ambiciosas, acompañadas de excelentes publicaciones sobre la obra contemporánea de los artistas que generaban gran ebullición desde las fechas de sus comienzos, en la década del 2000, hasta el presente.



Portadas de *Puerto Rico'00* y *Puerto Rico'02*

Consideramos un golpe de suerte poder incluir estas entrevistas en nuestra investigación, por representar un valor añadido para entender el desarrollo del arte contemporáneo puertorriqueño. A continuación, veremos rasgos de cada personalidad y la narración particular de sus historias de vida, además de varios atisbos a una complicada red de eventos que han propiciado el desarrollo del arte contemporáneo de la ciudad capital. También, podremos hacernos una idea del medio ambiente dentro del cual se nutren nuestros sujetos de investigación, Chemi Rosado Seijo y Vanessa Hernández-Gracia.

En el Anejo 4 se incluye la entrevista a la curadora y gestora cultural Michy Marxuach, quien, una vez más, destacamos como una sobresaliente propulsora del arte contemporáneo durante los pasados veinte años de historia puertorriqueña.

CONCLUSIÓN

Los testimonios históricos, culturales y artísticos que hemos tenido la oportunidad de plasmar en esta tesis ocurren durante momentos de incertidumbre social en Puerto Rico. Hemos visto un panorama amplio de la historia de sobre 500 años de luchas de resistencia, un hilvanado de momentos que no culminan en esta época de ninguna manera, sino que son parte del conjunto de resistencias sociales del isleño y que desembocan, hasta nuestros días, como un tema de urgencia, como una cultura en llamas. Los artistas que se aprecian en este capítulo final de la investigación son, cada uno y cada una, de maneras singulares, embajadores de ese linaje ideológico y de preocupaciones que acompaña nuestra historia política, militar, económica y cultural. Son, indudablemente, parte del entretejido de ideas, preguntas y agendas esperanzadoras que nos agrupan dentro del resto de una sociedad llena de especificidad cultural, de afirmaciones por declarar y costumbres por celebrar.

Las obras que apreciamos en esta investigación son solo un escogido, una muestra de la gran generación que compone estas primeras dos décadas del siglo XXI en la producción cultural de Puerto Rico, todas anteceditas por incontables obras de nuestra plástica. Queda un océano por investigar. Con frecuencia, ha sido el caso que, frente a vicisitudes históricas, se ha generado el medio ambiente perfecto para que aflore la voz de un país como el puertorriqueño. Agradecemos profundamente el haber tenido el tiempo y la oportunidad de explorar individualmente cada propuesta artística, llena de valiosos argumentos filosóficos y posturas originales que nos sirven de referencia para afrontar los problemas contemporáneos de una sociedad creciente, inquieta y con un destino por resolver.

Es importante mantener en perspectiva la esperanza del cambio, ya que los virajes históricos son inesperados. Los puertorriqueños y las puertorriqueñas, al igual que cualquier ser humano, tienen el potencial de crecer en todas sus capacidades: económicas, políticas y culturales. Claro está, si se dan las circunstancias adecuadas. Si los isleños fueran los dueños de sus recursos, por primera vez en los últimos cinco siglos de su historia colonial, pero, ahora, en una era globalizada y post capitalista, sería solo cuestión de tiempo ver cómo se reorganizarían para su inminente crecimiento social. Debemos mantenernos alertas a las posibilidades del cambio, preparados con el arma del conocimiento de nuestra propia historia, nuestros propios tropiezos y aciertos, para cuando llegue la coyuntura del cambio. El cambio es permanente.

En nombre de nuestros dioses taínos originarios, que quede la isla siempre lista junto a sus inagotables recursos (el ser un puerto gigantesco, con su imparable flora y

fauna, hermosa y generosa), en espera de una época justa. Solo el arte y la cultura han podido manifestar con certeza las premoniciones de un inevitable futuro, cargado de esperanza, posibilidades y autosuficiencia duradera.

BIBLIOGRAFÍA

- “A importar menos y a producir más.” *El Nuevo Día*, 21 de abril de 2013.
www.elnuevodia.com/negocios/finanzas/nota/aimportarmenosyaproducirmas-1494159/.
- “About”, Vanessa Hernández-Gracia, enero de 2019, <http://cargocollective.com/vanessahernandezgracia/about>.
- “Activist Art.”, Tate, s.f. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/activist-art>
- Adams, Rachel, and David Savran, editores. *The Masculinity Studies Reader*. Blackwell Publishing, 2002.
- Agel, Jerome. *The Medium Is the Massage: Marshall McLuhan, Quentin Fiore*. Gingko Press, Inc., 1996.
- Alonso, Manuel. *El gíbaro*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1967
- Alvarado Morales, Manuel. *México y Puerto Rico en el proceso formativo del Caribe Hispano*. Historia de una relación. San Juan, s.f.
- Amir, Samir. *El capitalismo en la era de la globalización*. Barcelona, Paidós, 1998.
- Barlett, Donald L. y James B Steele. “Monsanto’s Harvest of Fear.” *Vanity Fair*, 2 de abril de 2008. www.vanityfair.com/news/2008/05/monsanto200805.
- Bauman, Zygmunt. *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*. Polity Press, 2003.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Routledge. 2009.
- Boorstin, Daniel J. *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*. Vintage Books, 1992.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. 1ra ed., Buenos Aires, Argentina, Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- Bravo, Laura y José Gomez Isla. *Universos paralelos: transvergencias fotográficas entre España y Puerto Rico*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2013.
- Bravo, Laura, et. al. *Ida y vuelta: experiencias de la migración en el arte puertorriqueño contemporáneo*, Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, febrero de 2017. https://issuu.com/museouprp/docs/2017-02-21_ida_y_vuelta.
- Butler, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Traducido por María Antonia Muñoz, 8va ed., Espasa Libros, S. L. U., 2016.
- Cabrera Salcedo, Lizette. *De la pluma a la imprenta: la cultura impresa en Puerto Rico 1806 a 1906*. Museo De Historia, Antropología y Arte, 2008.
- Carrión, María Elena. “Real Cédula de Gracia.” s.f. *Enciclopedia de Puerto Rico*. <https://enciclopediapr.org/encyclopedia/real-cedula-de-gracia-1815/>.

- Centro de Investigaciones Arqueológicas. "Breve historia" *Museo de Historia, Antropología y Arte*. http://museo.uprrp.edu/?page_id=1359.
- Chomsky, Noam. *Media Control: The Spectacular Achievements of Propaganda*. 2da ed., vol. 7, Seven Stories Press, 2002.
- Chomsky, Noam. *Profit Over People: Neoliberalism and Global Order*. Seven Stories Press, 1999.
- Collazo Cortés, Lydia y Margarita Maldonado Colón. "Elías Beauchamp e Hiram Rosado: ajusticiamiento del coronel Francis Riggs." *Museo Biblioteca Nacionalista Rosa y Oscar Collazo*, 19 de diciembre de 2013, museobibliotecanacionalista.blogspot.com/2013/12/elias-beauchamp-e-hiram-rosado.html.
- Collins, Shannon. "Puerto Ricans Represented Throughout U.S. Military History." *U.S. Department of Defense*, 14 de octubre de 2016. www.defense.gov/News/Article/Article/974518/puerto-ricans-represented-throughout-us-military-history.
- Colón Almenas, Vanessa, et al. "934 días en La Fortaleza." *Centro de Periodismo Investigativo*, 25 de julio de 2019, periodismoinvestigativo.com/2019/07/934-dias-en-la-fortaleza/.
- Colón Reyes, Linda. *Pobreza en Puerto Rico: radiografía del proyecto americano*. Editorial Luna Nueva, 2005.
- Comisión Estatal de Elecciones. "Plebiscito para la descolonización inmediata de Puerto Rico." Consulta de estatus, *Comisión Estatal de Elecciones*, 16 de junio de 2017. resultados2017.ceepur.org/Noche_del_Evento_78/index.html#es/default/CONSULTA_DESCOLONIZACION_Resumen.xml.
- Cortés Chico, Ricardo. "Se acentúa la pobreza." *El Nuevo Día*, 18 de septiembre de 2015. www.elnuevodia.com/noticias/locales/nota/seacentualapobreza-2101084/.
- "Crossover, by Karlo Ibarra (Puerto Rico)." Participante Karlo A. Ibarra Delgado, 28 de septiembre de 2012, www.youtube.com/watch?v=bB8O5JZQREY.
- De Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. Ed. & trad. por H. M. Parshley, Vintage, 1989.
- De Burgos, Julia. "Yo misma fui mi ruta." *Ciudad Seva*, ciudadseva.com/texto/yo-misma-fui-mi-ruta/.
- "Debate entre Foucault y Chomsky." Participantes Michel Foucault y Noam Chomsky, Technische Universiteit Eindhoven University of Technology, noviembre de 1971. <https://www.youtube.com/watch?v=gUfAw7hZISw>.
- Debord, Guy. *Society of the Spectacle*. Black & Red, 1983.
- "Definición de transculturación." *Definición.de*. definicion.de/transculturacion/

- Departamento del Trabajo y Recursos Humanos. "Empleo y desempleo." Inventario de Estadísticas, *Instituto de Estadísticas de Puerto Rico*, 26 de enero de 2016. www.estadisticas.gobierno.pr/iepr/Estadisticas/InventariodeEstadisticas/tabid/186/ctl/view_detail/mid/775/report_id/2b640ee2-d186-45b9-84a1-765e7345c188/Default.aspx.
- "Disonancia cognitiva: Leon Festinger." *Portal Psicológico*. s.f. <https://www.portalpsicologico.org/multimedia/3276-disonancia-cognitiva-leon-festinger>.
- Del Valle Hernández, Sara. "De luto la bandera puertorriqueña en San Juan." *El Nuevo Día*, 5 de julio de 2016, www.elnuevodia.com/noticias/locales/nota/delutolabanderapuertorriquenaensanjuan-2218147/.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Traducido por Gayatri Chakravorty Spivak, The Johns Hopkins University Press, 1997.
- Dewey, John. *Art As Experience*. 7ma edición, Capricorn Book, 1958.
- Dietz, James L. *Historia Económica de Puerto Rico*. Ediciones Huracán. 1989.
- "Documentos sobre Cristóbal Colón." *Biblioteca Digital Miguel de Cervantes*, www.cervantesvirtual.com/portales/cristobal_colon/imagenes_documentos/imagenes_documentos_02-tratado_de_tordesillas_1494_entre_los_reyes_catolicos_y_portugal/.
- El Cantar de mio Cid*. c.1200. <https://www.cjpb.org.uy/wp-content/uploads/repositorio/serviciosAIAfiliado/librosDigitales/Cantar-Mio-Cid.pdf>.
- El Nuevo Día, "Monsanto es una de las empresas más admiradas en el ambiente corporativo". *El Nuevo Día*, 24 de febrero de 2015. <https://www.elnuevodia.com/negocios/consumo/nota/monsanto-es-una-de-las-empresas-mas-admiradas-en-el-ambiente-corporativo-2011332/>.
- Elecciones en Puerto Rico: Censo 2010 Población de Puerto Rico por Municipios, 2000 y 2010". *Elecciones de Puerto Rico*. 24 de marzo de 2011. <http://electionspuertorico.org/referencia/censo2010/>.
- Erik M. (Pacific Press/Barcroft). "Marchers carry flags" *The Guardian*, 12 de junio de 2017, <https://www.theguardian.com/us-news/gallery/2017/jun/12/puerto-rican-day-parade-new-york-in-pictures#img-12>.
- Fanon, Frantz. *Los condenados de la Tierra*. S.L. Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, España, 2010.
- Feliciano Ramos, Héctor R. "Las bases e instalaciones militares de Estados Unidos en Puerto Rico y su impacto en la sociedad puertorriqueña." *Cátedra*, 2011. www.up.ac.pa/portalup/CentroInvestigaciones-Humanistica.aspx?submenu=449.

- Fernández Méndez, Eugenio. *Colecciones Puertorriqueñas: Historia Ilustrada de un pueblo: La evolución puertorriqueña*, 6ta ed., Editorial Cumbre, S.A., 1981.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. 27ma ed., Siglo Veintiuno Editores, 1998.
- Freud, Sigmund. Tótem y tabú: algunos aspectos comunes entre la vida mental del hombre primitivo y los neuróticos. <http://caece.opac.com.ar/gsd/collect/apuntes/index/assoc/HASH7deb.dir/doc.pdf>.
- Gómez, Antonio R. "Mitad de la población reciben PAN.", *El Nuevo Día*, 2 de junio de 2015. <https://www.elnuevodia.com/noticias/locales/nota/mitaddelapoblacionrecibepan-2055166/>.
- González, Aníbal. "Cultura Taína." *Historia Universal*. www.historiacultural.com/2012/05/cultura-pueblo-taino-puertorico.html.
- Gonzales, Aníbal. "Tratado De Tordesillas." *Historia Universal*, 17 de febrero de 2011, www.historiacultural.com/2010/04/tratado-de-tordesillas.html.
- González, José Lius. *El país de los cuatro pisos y otros ensayos*, 11ma ed., Ediciones Huracán, 2007.
- Grupo Editorial EPRL. "Diáspora: ciclos migratorios. Corrientes migratorias de finales del siglo XX y principios del XXI (1975-2008)." 28 de enero de 2010. *Enciclopedia de Puerto Rico*. enciclopediapr.org/encyclopedia/diaspora-ciclos-migratorios/.
- Grupo Editorial EPRL. "Diáspora: ciclos migratorios. diaspóra puertorriqueña: ciclos migratorios y comunidades a distancia." 28 de enero de 2010. *Enciclopedia de Puerto Rico*. enciclopediapr.org/encyclopedia/diaspora-ciclos-migratorios/.
- Grupo Editorial EPRL. "Diáspora: ciclos migratorios. La Gran Migración (1945-1966) / La emigración de retorno (1960-1970)." 28 de enero de 2010. *Enciclopedia de Puerto Rico*. enciclopediapr.org/encyclopedia/diaspora-ciclos-migratorios/.
- Grupo Editorial EPRL. "Diáspora: ciclos migratorios. segunda ola migratoria." 28 de enero de 2010. *Enciclopedia de Puerto Rico*. enciclopediapr.org/encyclopedia/diaspora-ciclos-migratorios/.
- Gutiérrez del Arroyo, Isabel. *Puerto Rico, país inventado*. s.f. San Juan.
- Hernández-Gracia, Vanessa. "Modos de documentar la performance: una mirada desde la perspectiva feminista." *Universitat Politècnica de València*, 2012. <https://riunet.upv.es/handle/10251/28093>.
- Horenstein, Mariano. "Con la navaja del padre: adolescent y cuestión del padre." *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, 2013, pp.104–128. Asociación Psicoanalítica del Uruguay. www.apuruguay.org/cgi-bin/wxis1660.exe/iah/.

- “Identidad cultural.” Universidad Santo Tomas, s.f. <http://soda.ustadistancia.edu.co/enlinea/clauidiaguarteIDENTIDAD%20CULTURAL/>.
- Inter News Service. “Conmemorarán 75 aniversario Masacre de Ponce.” Claridad, 15 de marzo de 2012, www.claridadpuertorico.com/content.html?news=174D5CCAA63423A09DAF33540F4D1306.
- “Las Naciones Unidas y la descolonización.” United Nations. www.un.org/es/decolonization/.
- López Cabán, Cynthia. “La travesía histórica del plebiscito.” *El Nuevo Día*, 11 de junio de 2017, www.elnuevodia.com/noticias/politica/nota/latravesiahistoricadelplebiscito-2330014/.
- Magnus, Olaus. *Carta marina* [edición Antonio Lafreri] (detalle). 1572. Biblioteca Nacional de Suecia. <https://www.wdl.org/es/item/3037/>.
- Marimón Llorca, María del Carmen. “El español en América: de la conquista a la época colonial.” *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006. www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-espaol-en-amrica-de-la-conquista-a-la-poca-colonial-0/html/00f4b922-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html.
- Marqués, René. *El puertorriqueño dócil*. Editorial Antillana, 1967.
- Martínez Mercado, Eliván. “El experimento caribeño de Monsanto.” *Centro de Periodismo Investigativo*, 18 de noviembre de 2011, periodismoinvestigativo.com/2011/11/el-experimento-caribeno-de-monsanto-2/.
- Marx, Karl. *El capital*. Adaptado por Isaac Zeiger. Traducido por Alicia Varela, Gradifco SRL, 2008.
- Massol Deyá, Arturo y Elba Díaz de Osborne. *Ciencia y ecología: Vieques en crisis ambiental*. Casa Pueblo, 3ra Edición, 2002. <http://vieques.uprm.edu/documents/libro.pdf>.
- Memmi, Albert. *Retrato del colonizado*, de la Flor, 2005.
- Miner Solá, Edwin. *Diccionario Taíno Ilustrado*, 3ra ed., vol. 1, Ediciones Servilibros, 2008.
- Morrison, Allen. “Los tranvías de San Juan Puerto Rico.” Traducido por Marcelo Madariaga, *Electric Transport in Latin America Past & Present*, 2 noviembre 2008, www.tramz.com/pr/sjs.html.
- Ortiz, Fernando. Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. La Habana, Cuba, Editorial de Ciencias Sociales, 1983, span590.files.wordpress.com/2011/02/ortiz_contrapunteo.pdf.
- Pabón, Carlos. *Nación postmortem. Ensayos sobre los tiempos de insoportable ambigüedad*. Ediciones Callejón. 2003.

- Pérez-Velázquez, Luis O. y Javier Almeyda-Loucil. "Puerto Rico Reconstruction Administration (PRRA)." s.f. *Colección Puertorriqueña de la Universidad de Puerto Rico, Sistema de Bibliotecas, UPRRP*. biblioteca.rrp.upr.edu/fotosprra.html
- "Periódico La Democracia", Biblioteca Digital, Departamento de Educación de Puerto Rico. s.f. <https://biblioteca.dde.pr/project/periodico-la-democracia/>
- Picó, Fernando. *Historia General de Puerto Rico*. 1ra ed., Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1986.
- "Poliarte, Vanessa Hernández-Gracia". Arte en el Centro, Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 23 de enero de 2014. <https://arteenelcentro.wordpress.com/2014/01/23/poliarte-vanessa-hernandez-gracia/>.
- Primera Hora. "Puerto Rico en los primeros países de más carros por habitantes." *Primera Hora*, 3 de junio de 2014. www.primerahora.com/autos/nota/puertoricoenlosprimerospaisesdemascarrosporhabitantes-993897/.
- "Puerto Rico tiene derecho a ser independiente, señala resolución de la ONU." *Naciones Unidas*, 20 de junio de 2016. www.un.org/spanish/News/story.asp?NewsID=35300#.WWKFT8a-IfG.
- Quiñones Ota, Emilia. "Yamcy Leslie, Permutaciones", Proyecto Local, 25 de mayo de 2017.
- Ramos Collado, Lilliana, directora. Entrevista a Vanessa Hernández-Gracia, *YouTube*, Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 12 de febrero de 2014, www.youtube.com/watch?v=Y9i8taiGTUc.
- Real Academia Española. "adolecer." s.f. *Real Academia Española*, <http://dle.rae.es/?id=0nn2OrB>.
- Real Academia Española. "adolescencia." s.f. *Real Academia Española*, <http://dle.rae.es/?id=0nrQ4BH>.
- Rivera-Toro, Quintín. Entrevista personal a Chemi Rosado-Seijo, 28 de febrero del 2018, Santurce, Puerto Rico.
- Rivera-Toro, Quintín. Entrevista personal a Michy Marxuach, 28 de junio de 2018, Viejo San Juan, Puerto Rico.
- Rivera-Toro, Quintín. Entrevista personal a Vanessa Hernández-Gracia, 11 de abril de 2018, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.
- Robiou Lamarche, Sebastián. *Mensaje. 5to Centenario de la Rebelión Taína*. Instituto de Cultura Puertorriqueña. edicionesdigitales.info/biblioteca/rebeliontaina.pdf.
- Rodríguez Juliá, Edgardo. "Puerto Rico después del huracán María." *The New York Times*, 18 de septiembre de 2018, <https://www.nytimes.com/es/2018/09/18/opinion->

rodriguez-julia-puerto-rico-huracan-maria/?rref=collection%2Fsectioncollection%2Fnyt-es&action=click&contentCollection=huracan-maria&region=stream&module=stream_unit&version=latest&contentPlacement=7&pgtype=collection.

Rodriguez, Monica. "Artist Statement." *Mónica Rodríguez Medina*.

monicarodriguezmedina.tumblr.com/bio.

"Route of the First Voyage of Columbus, 1492." *Maps ETC*, Florida Center for Instructional Technology, 2009. etc.usf.edu/maps/pages/2100/2134/2134.htm.

"Secret FBI Files on 100,000 Puerto Ricans...Thousands Arrested...Chaos in 1950 Puerto Rico." *War Against All Puerto Ricans*. waragainstallpuertoricans.com/2015/04/08/secret-fbi-files-100000-puerto-ricans-thousands-arrested/.

Santayana, George. *La vida de la razón: fases del progreso humano*. Gutenberg, 1906.

Scarano, Francisco A. *Puerto Rico: cinco siglos de historia*. 4ta ed., McGraw-Hill Education, 2004.

Sosa Pascual, Omayra. "Impunidad en la debacle fiscal de Puerto Rico." Centro de Periodismo Investigativo, 13 agosto 2015. periodismoinvestigativo.com/2015/08/impunidad-en-la-debacle-fiscal-de-puerto-rico.

Sosa Pascual, Omayra, y Luis J. Valentín Ortiz. "El saqueo a los fondos públicos detrás del chat." *Centro de Periodismo Investigativo*, 17 de julio de 2019, periodismoinvestigativo.com/2019/07/el-saqueo-a-los-fondos-publicos-detras-del-chat/.

Suárez, Damaris. "Estudio relaciona riesgo de cáncer con prácticas militares en Vieques." *Noticel*, 23 de diciembre de 2017. <https://www.noticel.com/ahora/estudio-relaciona-riesgo-de-cncer-con-prcticas-militares-en-vieques/676368837>.

Torres-Figueroa, Brenda. "On Anthropophagia: Marisol Plard Narváez." *Artpulse*, 2008. artpulsemagazine.com/anthropophagia.

Torres, Olman. "Chemi Rosado Seijo – La historia sobre ruedas", Stand/by Project. 24 de agosto de 2016. <https://standbyproject.com/2016/08/24/chemi-rosado-seijo-la-historia-sobre-ruedas/>.

"What Did Puerto Ricans Really Get with 'The Commonwealth' ('ELA') in 1952?" *Puerto Rico Report*, 30 julio 2013. www.puertoricoreport.com/what-did-puerto-ricans-really-get-with-the-commonwealth-ela-in-1952/#.WWHjjsa-lfE.

APÉNDICE 1: INTERCAMBIO ENTRE QUINTÍN RIVERA TORO Y VANESSA HERNÁNDEZ- GRACIA

(Porción del intercambio de preguntas y contestaciones entre Quintín Rivera Toro y Vanessa Hernández-Gracia por correo electrónico)

Fecha: Entre el 8 al junio 19 del 2017

Quintín Rivera Toro: “Siempre he notado que le llamas "la performance" en vez de "el performance". Más allá de revertir el poder semántico, práctica la cual me parece importantísima en lo personal, ¿tiene esta práctica tuya una raíz teórica o de algún lugar que me puedas dirigir? ¿La mirada masculina de Mulvey? Siempre que lo leo o lo escucho, me sorprende y lo asocio a ti, nada más. No conozco otro lugar desde donde se practique.

Vanessa Hernández-Gracia: El término “la performance” se utiliza mayormente en España y me familiaricé con el mientras estudiaba en Valencia. Cuando redacté mi tesis de maestría una de las primeras decisiones que tuve que tomar fue el uso del artículo. Luego de discutirlo con mi tutor (Profesor Juan Vicente Aliaga), decidí que la forma femenina estaba más a tono con mi investigación ya que el marco teórico de mi tesis parte del estudio del feminismo. Luego se transforma en una reafirmación de la importancia e influencia del feminismo dentro de la performance”.

QRT: “¿Existe un asunto de sublimación corpórea en tu trabajo? Observo por lo que he investigado hasta el momento que hay aspectos de "sacrificio" en las obras. Temas casi de sufrimientos. Los pies congelados sobre el pavimento en NY; el momificarte y poner tu salud en juego; el ser degradada (luego degradar) gateando como un perro(a), la gota fría del bloque de hielo sobre la cabeza como una tortura china. Me hace pensar por momentos en sacrificios católicos, tal vez tipo Opus Dei en lo más radical, quienes se castigan por un valor "superior" al personal. Pensé en Gina Pane, quien conocí por conferencia de Juan Vicente Aliaga, tu director del TFM, mientras visitaba la UPV en el verano del 2016. Igual leo en el trabajo un sentimiento de sencillez humana, que son muy hermosos, diferentes a la "humillación" del cuerpo. La humildad de los pies descalzos, que podrían simbolizar pobreza; poner tu bienestar en las manos de otros mientras andas "ciega" por lugares desconocidos; un mercado en el cual compraste un sin número de piezas de ropa. ¿Dónde trazo la línea, si es que existe?”

VHG: “No me parece que exista un asunto de sublimación corpórea en mi trabajo, inclusive pienso que va en la dirección opuesta. Mis acciones parten desde la observación de mi entorno, desde el estudio de la cotidianidad y no buscan colocar el cuerpo por encima de cualquier otro aspecto que forme parte de esa realidad. En cuanto a los aspectos de mi trabajo que pueden asociarse con el “sacrificio”, surgen inicialmente, desde el estudio de mi cuerpo (el reconocimiento del cuerpo), luego desde el estudio del entorno (el reconocimiento del lugar) y de las personas (el reconocimiento del otro u otra) que se relacionan con la acción. Al igual que muchos artistas de la performance, me interesa colocar mi cuerpo en situaciones fuera de lo ordinario dentro del espacio común (cotidiano, en ocasiones, público). Algunos elementos pueden asociarse con el “sacrificio” quizás debido al peso que tiene la tradición católica en nuestro imaginario. Pero no es algo que sea deliberado. Está más ligado a la práctica, dentro de la performance, llamada “endurance” o rendimiento en la que se lleva al cuerpo a sus límites físicos y mentales.

Conozco el trabajo de Gina Pane, me interesa su acercamiento hacia el dolor y la relación

tan estrecha que tuvo con su pareja, la fotógrafa Anne Marchand, a quien le dedicó gran parte de su trabajo. Sin embargo, mi trabajo no reflexiona acerca del dolor, aunque algunas de las acciones lo provoquen. Mas bien estudia la naturaleza humana mediante acciones que me permiten llegar a estados de conciencia que de otra manera, dentro de la vorágine del día a día, no experimentaría”.

APÉNDICE 2: ENTREVISTA A VANESSA HERNÁNDEZ-GRACIA

Entrevistado: Vanessa Hernández-Gracia

Entrevistador: Quintín Rivera-Toro

Día y Hora: 11 de abril del 2018, de 12:30 pm, 1hr de duración

Lugar: Departamento de Bellas Artes, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras.

Información de Archivo de Audio: AAC Audio File, 81:49 minutos

Notas Adicionales: La entrevista se da después de que la artista impartiera clases. Luego de almorzar juntos esa tarde pasamos por su oficina para dar inicio a la entrevista. Ambos somos profesores del Departamento de Bellas Artes a tiempo parcial, y compartimos cotidianidad ocasional en los pasillos de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras.

In media res, Vanessa comenta sobre la idea de exhibir localmente en Puerto Rico en estos momentos de su carrera, luego de tantos años de participación activa.
[...]

Quintín: Okey.

Vanessa: A menos que en algunos casos, así, como que muy particulares, sí, así, “muy puntuales”, como dicen, sí lo haga. Pero verlo como un espacio para yo divulgar mi trabajo no me interesa, en lo absoluto.

Q: Okey.

V: De igual manera, que tampoco como -- sí lo hacía antes, pero hace mucho tiempo, cuando teníamos el colectivo de *Puntos Suspensivos*, pues, ahí sí, en muchas ocasiones, cuando nos invitaban a presentar trabajo. O la misma Michelle Fiedler, en la galería, nos daba espacio. Pues, de una manera como que bastante orgánica yo me dedicaba a la curaduría. Pero era más bien porque yo fui una de las que inició el colectivo. Entonces, era como directora, entre comillas. Realmente, todos éramos igual de importantes, pero yo como que tomaba el puesto de la curaduría. Pero era como que en una forma, así, bien orgánica.

Q: Sí.

V: Y, pues, yo también participaba. Pero, pues, aquella fue la época del colectivo. Esa dinámica de yo curar exposiciones para yo participar no me interesa, ni tampoco la dinámica de organizar exposiciones para yo participar. No.

Q: Sí, ahí hay un conflicto.

V: Sí. Para mí, sí lo hay, tú sabes.

Q: ¿Puedo juntar la puerta, para que no entre tanto ruido de allá afuera?

V: Sí.

Q: De verdad, si te quieres sentar aquí, yo no necesito la superficie para leer las preguntas. Sabes que ya estoy grabando.

V: Entonces, pues, eso quizás también, de alguna manera, digamos, ha provocado, hablando de performance en particular, que los últimos -- tú sabes, que si te das cuenta, la mayoría de trabajos de performance que yo he hecho han sido afuera. Pero han sido afuera porque de la forma en que yo opero generalmente es en base a una invitación. Entonces, surge la invitación. Yo no tengo ningún trabajo preparado, sino que yo preparo algo para esa exposición en particular o para ese proyecto, lo que sea, festival o lo que sea.

Q: Sí, sí. Te dejas inspirar o reaccionas al contexto de donde te inviten.

V: Sí, sí, exacto. Eso es lo que me interesa. O sea, me interesa de alguna manera responder a ese contexto en el cual me voy a involucrar, aunque sea por un periodo de tiempo. Bueno, de eso hay variantes, ¿no?, porque, pues, generalmente, si son festivales afuera, muchas veces son lugares que uno nunca ha ido.

Q: Exacto.

V: Entonces, esa manera en que te relacionas con el lugar es una forma como que muy rápida, me parece a mí, tú sabes. Pero...

Q: Y acá, tal vez, como conoces el contexto ya tanto --

V: Exacto. Acá ya es diferente. Acá sí los últimos performances que hice aquí, que va tiempo de ello, pues, también respondieron a una invitación. De igual forma respondieron a una invitación a participar a tal exposición o tal cosa, y entonces -- o sea, si eso se puede llamar una metodología, digamos, la metodología que empleo generalmente es esa.

Q: Okey.

V: Sí han habido excepciones, claro, sí que las han habido. Pero es así. Entonces, a veces, como que quisiera -- digo, "Bueno, me gustaría trabajar algo acá". Pero yo no quiero ser quien lo organice [ríe]. No quiero yo tener que organizar, para yo tener que preguntar, para yo tener que -- o sea, ocupar como que todos los lugares. Porque, pues, yo misma, en base a estas conversaciones que he tenido contigo y en base también a tu interés de estudiar más mi trabajo, que me parece genial, ¿no?, yo digo, "Qué bueno que alguien se interesa", "Qué bien". Ha hecho que también yo me interese en mirar un poco hacia atrás lo que he hecho, intentando como que hacerlo de una manera bastante objetiva.

Q: Sí, sí, mirarlo con una estrategia organizada.

V: Sí, de alguna forma. Que también cuando uno organiza el trabajo, que lo tiene en un portafolio, o cuando, pues, en diferentes ocasiones uno decide volver a mirar hacia atrás, he podido ver ciertas características que tiene, ciertas cosas que se llevan repitiendo durante mucho tiempo. Entonces, quizás una de ellas es que a mí no me interesa una producción intensa, o sea, extensa de trabajo. Ese no es mi fin.

Q: Okey. Que interesante que eso era la última pregunta que te quería hacer.

V: Ajá.

Q: ¿Tienes alguna misión, o alguna visión sobre lo que quieres que sea tu práctica de hoy mirando hacia el futuro?

V: Bueno, lo que pasa es que de la forma que se ha dado, tan orgánica... Yo estoy clara que seguiré produciendo arte porque lo llevo haciendo hace tanto tiempo que ya es parte de mi cotidianidad. Entonces, todas las tareas que yo desempeño profesionalmente, todas, están dirigidas hacia el arte; y, para mí, producir arte no es solamente producir una pieza. Para mí todos los procesos, desde el educativo, verdad, de estar aquí, en la universidad, impartiendo cursos, hasta organizar exposiciones es una manifestación artística.

Q: Sí son manifestaciones de arte, estoy de acuerdo.

V: Sí, todas los son. Entonces, todo es como un modo de hacer.

Q: Inclusive, tal vez, hasta lo opuesto. Esa es otra de las preguntas que te tengo. Veo que hay una persistencia en el performance, posiblemente porque tienes, digamos, como un cuestionamiento ético sobre la producción del objeto.

V: Sí, lo tengo, exacto.

Q: Porque eso es algo de lo que también te he escuchado hablar.

V: Exacto. Lo que te estuve comentando la última vez, que sí llegó un momento -- bueno, tú sabes que yo estudié escultura. Pues, en escultura utilizamos -- tú bien sabes, materiales. O sea, hay mucho uso de materiales. Y por ende, pues, generalmente, no en todos los casos, pero muchas veces se tiene que trabajar con unos presupuestos bastante altos, para tú poder adquirir los materiales que necesitas.

Q: Claro.

V: Por más que te muevas aquí y allá, buscando lo más económico o que te los donen o lo que sea. Eso es por un lado. Entonces, yo misma me posicioné por un lado, diciendo, "Bueno, dentro de la economía, yo no puedo sufragar los gastos de producir un trabajo escultórico que requiere tanto dinero. En principio, no puedo; y segundo, no me interesa tampoco. Entonces, ¿pa qué hacerlo si ni me interesa ni puedo? Es como que "¿Pa qué tener esa lucha?"

Q: Exacto.

V: Así que, antes de tener esa lucha, yo dije -- bueno, y además, ya que mi trabajo no se inserta en ningún mercado -- o sea, en toda mi carrera ha sido muy pocos los trabajos que yo he vendido, así, como dos o tres, muy pocos. Tampoco se inserta en ningún mercado de coleccionistas. A mí solamente el Museo de Arte Contemporáneo me compró la última instalación que hice y ya está. Entonces, ¿para qué seguir produciendo piezas que, al final...? Tú sabes, ¿qué yo voy a hacer con todo eso?

Q: Claro.

V: Así, tan sencillo. O sea, ¿qué yo voy a hacer con todo ese material allí? Seguiré haciendo lo que uno hacía cuando era estudiante, que era regalar. Yo regalaba todo. Yo era como "Toma". Yo no me quedaba -- y regalas todo, verdad. Tienes tus coleccionistas particulares, panas y familiares. Pero no... Entonces, a la misma vez, pues, tampoco me interesaba tener un espacio de taller donde se estuviera produciendo, produciendo, produciendo. Hay empleo de materiales, gasto de tiempo, gasto de energía. ¿Dime? Para nada.

Q: Sí, sí. Es un modelo, tal vez, anticuado porque, digamos, responde a estas ideas de un mercado capitalista que --

V: Ideas modernistas son -- y que cuando yo estudié, mientras yo estudiaba escultura, ese era el modelo que nos inculcaban. O sea, ese era el modelo al que nos dirigíamos.

Q: Claro.

V: El modelo de producir. Y yo producía mucho cuando era estudiante, porque yo siempre he producido. O sea, siempre quiero estar haciendo algo. Pero me di cuenta también, por los ejemplos que tenía cercanos, las personas que he conocido, otros artistas cercanos, que los veía con estos súper talleres, llenos de material, material, material, y tú no sabías nunca dónde iba a acabar todo eso, ¿no? Pues, yo dije, "No, esto no es lo que me interesa". Entonces, claro, en ese momento ya yo había empezado como que a acercarme un poco hacia el performance, pero inicialmente fue teórico. O sea, fue conocer más acerca de todo ese mundo teórico del performance e inicialmente no lo veía como una práctica, pues, porque yo no he tenido ninguna formación en teatro ni en danza ni nada de eso que yo asociaba con el performance. Así que no lo veía de esa manera. O sea, inicialmente, cuando terminé de estudiar en la Escuela de Artes Plásticas, que me fui directamente a España porque quería coger un aire e irme a otro lugar, que fue cuando estudié en Cuenca, en Castilla-La Mancha, pues, los estudios que yo hice allí fueron en teoría. Las clases prácticas fueron como una o dos, y una fue de sonido.

Q: Y eso tal vez fue un momento como *pivotal* para lo que luego se ha convertido en tus procesos de documentación. O sea, identificando una serie de ideologías dentro de tu trabajo como documentación alterna a la tradicional.

V: Um-jum.

Q: Y quería preguntarte más específicamente: Dentro de tu práctica artística, ¿Cómo ves las ramas de la ideología feminista?, ¿Tú la vez como guerrillera, teórica, lo que estás hablando ahora, en tu práctica?

V: Mira, yo he conocido el feminismo cuando llegué a Cuenca, porque tuve la suerte allí -- en el momento que estuve allí, había dos profesoras que ahora mismo, en España, son como figuras bien importantes del feminismo, que fueron Ana Navarrete y Ana Martínez Collado. Y ambas fueron mis profesoras. Entonces, yo tomé cursos con ambas y una de ellas -- me acuerdo que el curso era de *body politics*. Entonces, eso fue como una caja de pandora, ¿no?

Q: ¿Qué tú sientes que descubriste sobre tus actitudes o tus intereses?

V: No, yo, en aquel momento, no era que me identificara. Yo era bien joven. O sea, yo lo que tenía de producción era lo que había hecho en la Escuela de Artes Plásticas que era bastante, pero era como estudiante.

Q: Sí.

V: Y la foto -- y en aquel momento yo me movía -- o sea, yo tenía mayor interés en la fotografía, además de la escultura. Entonces, buscaba maneras de combinar las dos disciplinas. Inclusive, la tesis que yo hice allí en Cuenca fue de fotografía.

Q: Okey.

V: Sí. Pero, una vez más, era teórica; no era práctica. Entonces, allí a mí me interesó muchísimo el feminismo, ¿no? Pero no quizás desde una óptica personal, sino más bien a través del trabajo de todas estas personas, ¿no?

Q: Como un objeto de estudio.

V: Sí. Y mediante, digamos, el ejemplo de tener a dos profesoras que ellas se posicionaban como feministas y tenían su producción teórica desde ahí. Es que como que había mucho movimiento allí, en Castilla-La Mancha, en ese momento.

Q: ¿Movimiento artístico?

V: No, movimiento artístico como tal -- esa universidad es una universidad bien pequeña. La facultad es súper pequeña. Pero tiene -- siempre se ha caracterizado por ser la más vanguardista, digamos, donde están los profesores, así, como que van allí a hablar de toda esa vanguardia--

Q: Que rompen paradigmas.

V: Sí, que nadie habla en todas las universidades que son más académicas, en España. Entonces, tuve la suerte allí de... Por ejemplo, José Luis Brea, que también es un teórico. Digo, ya falleció. Pero también fue un teórico del arte contemporáneo en España bien importante y era profesor allí. Teníamos profesores que hablaban del paisaje sonoro. Te estoy hablando del año 2000.

Q: Sí. Me parece interesante porque identifico cosas que definitivamente se han convertido en vertientes de tu trabajo, ¿no?

V: Exacto.

Q: Una de las preguntas que te tenía, también, era sobre tu estrategia de la no-documentación, verdad, que se conecta con esto que estás hablando de que estudiaste fotografía y que también estudiaste la manifestación sonora en el arte.

V: Um-jum.

Q: Entonces, te quería preguntar sobre tus estrategias de la documentación no tradicional. ¿Tú piensas que eso es una declaración política? ¿Es

feminista, es anti-machista? Yo siempre regreso a la teoría de Laura Mulvey de la mirada masculina. ¿Hay algo de reacción con respecto a tu “no-documentación” a esos paradigmas?

V: Bueno, lo que pasa es que va a depender; porque realmente no es que no haya documentación, porque documentación hay.

Q: Pero me refiero a la documentación no tradicional, convencional.

V: Bueno, ahora mismo tiene que haber de las dos maneras, realmente. O sea, lo que pasa es que mientras estudié en Valencia yo hice toda una investigación acerca de la documentación en el performance. Entonces, para poder hacer esa investigación, comencé hablando de los métodos más convencionales, como fotografía y video de documental. Entonces, continué hablando de otros métodos que se han empleado, como la sonoridad, como el texto, etcétera.

Q: A mí me encanta la idea de recopilar objetos que van por el camino. Eso me parece hermoso.

V: Exacto. Entonces, como esa tesis implicaba una parte práctica, pues, ahí es que yo hice una serie de trabajos donde, de alguna manera, exploro esas posibilidades de documentación sin la imagen, que carecieran de imagen.

Q: Okey.

V: Por ejemplo, una de las maneras que lo hago es a través de un cuaderno de notas, donde básicamente la acción -- lo que hacía era montarme en un tren, sin saber hacia dónde iba, y anotar en el cuaderno todo lo que escuchara. Todo lo que llegaba a mis oídos, con la mayor rapidez que podía anotarlo, pues, hacerlo.

Q: Sí, usar tu cuerpo como un filtro de documentación.

V: Sí. Entonces, esa era la documentación, yo anotando todas las conversaciones que escuchaba; a veces, narrando los sonidos que escuchaba. Entonces, ahí comencé como esa exploración, ¿no?, sonora, entre texto y sonido. Y luego, después, a través de compañeros de clase que trabajábamos en conjunto, pues, pedirles que ellos desarrollaran y llevaran a cabo acciones y que me contaran a mí su experiencia. Entonces, ese relato, ese contarme, que hay uno que es sonoro, que es la persona contando su experiencia, ese es la performance. Pues, ese es otro documento, y así sucesivamente. Esos carecen de imágenes. La imagen la haces tú, en tu cabeza, ¿no? Es parte de la idea. Pero eso es parte de mi trabajo. Hay mucho trabajo que sí tengo que documentar; porque para propósitos, tú sabes, de portafolio y todo eso, pues, sí, se documenta.

Q: Sí.

V: O sea, en eso sí hay una documentación tradicional. Pero que me interesen, o sea, no es que no haya una documentación. Son otros los mecanismos que se usan para la documentación.

Q: Okey.

V: O sea, que algunos utilizan la imagen o la imagen en movimiento, y algunos buscan descartar eso, y entonces documentar.

Q: ¿Y hay una meta, digamos, con esa estrategia de socavar esos mecanismos más convencionales?

V: Sí, porque sabemos que vivimos en la hegemonía de la imagen, que vivimos en una sociedad donde la imagen está todo el tiempo presente y que es una competencia de cuál imagen, tú sabes, resalta más que la otra. Estamos en esas todo el tiempo, ¿no?

Entonces, sí es como una manera, digamos, de que una forma -- visibilizar la experiencia, pero a través de otros sentidos; que sabemos que también cuando tú estás como participando de un performance, ya sea como espectador o ya sea como quien lo hace, sabes que la experiencia va mucho más que la imagen.

Q: Claro.

V: Que la imagen que se pueda producir. Entonces, parte de mis inquietudes siempre han sido -- o sea, desde que hago performance, yo nunca estoy conforme con el resultado de la documentación, nunca. Nunca me siento conforme con esas imágenes, si hay un video. Nunca me siento conforme porque siento que esa documentación no habla de lo que fue la experiencia. O sea, que la experiencia es tan fenomenológica y tan abarcadora, ¿no?, que nunca lo estoy -- realmente, nunca estoy conforme.

Q: Claro.

V: Entonces, siempre me estoy preguntando, "Vane, ¿de qué otras maneras se puede contar esto?" O sea, a nivel teórico. Hay otras teóricas que también se han preguntado lo mismo, verdad, y han teorizado acerca de eso, como Peggy Phelan, por ejemplo. Pues, ella --

Q: Tú escribes en tu tesis de ella.

V: Sí. Ella misma considera que la documentación -- o sea, que el performance no puede documentarse, que no opera dentro de los mecanismos de la documentación y de que eso que se genera como lo que se llama "documentación" realmente es autónomo. O sea, tiene autonomía y que opera desde la fotografía, desde el medio de la fotografía. Opera desde el video, pero ya es autónomo. O sea, no es el performance.

Q: Sí. Se convierte en su propio lenguaje.

V: Sí. Es que es así porque, pues, una foto es una foto. So, que esté documentando, pues... digo, a mí me gustaría poder llegar a decir, y hay artistas que realmente lo han hecho, que yo no documento mi trabajo. Pero entonces se haría bien difícil sin documentar; o sea, a través de imágenes, el trabajo o el video, poderse también insertar en estos mecanismos que se usan para tú poder presentar tu trabajo, que sabemos que en el caso del performance muchas veces son los festivales. Entonces, si no tienes documentación de tu trabajo ¿cómo lo ven?

Q: Claro, sí, sí.

V: Es, ¿no? -- hay como una --

Q: Sí, hay una contradicción.

V: Sí.

Q: Pero, nada, empujar esas fronteras me parece que hay veces que dice más que la misma foto, ¿verdad?

V: Sí.

Q: A mí, como concepto en sí... el de buscar estrategias diferentes de documentación ya, de por sí, me parece un gesto increíblemente artístico.

V: Sí, de alguna manera una sí está tratando de empujar las cosas y de no tenerse que llevar -- o sea, no tener que dejarse llevar necesariamente por las cosas que ya están estipuladas.

Q: Pues, mira, yo -- una de las piezas que más me ha conmovido de tu trabajo fue la de *Use Caution*, verdad, la de *Use precaución*, que la hemos tocado en conversaciones, además de que he visto entrevistas en que hablas de ella. Pero te quería pedir si tú podrías resumirla nuevamente, para propósitos de la entrevista. Y te quería preguntar que si este tipo de pieza es... bueno, a mí me parece como una especie de tributo, que esa es la historia de tu familia. ¿Estas experiencias de vida es algo que tú buscas reflejar en tu trabajo?

V: No, no necesariamente. No, porque -- en ocasiones puede suceder, como en este caso. Pero no es para nada la norma, realmente, porque no hay norma [ríe]. O sea, no hay... Pero, sí, en este caso en particular ese performance -- que es un performance duracional. Eso es importante decirlo: que comienza como a las 11:00 de la mañana y termina como a las 8:00 de la noche. Es continuo y se da a través de la ciudad de Nueva York y la ruta -- por donde se mueve, o sea, la ruta literalmente, el recorrido, donde comienza y por donde pasa todo ese viaje, digamos, que llego hasta la galería, porque termina en la galería, en Exit Art, pues, todo ese viaje se construye en base a la memoria de mi familia, a unas memorias en particular. O sea, yo hablo -- ya yo había escuchado muchas conversaciones, historias, estas historias. Pero antes de hacer este performance hablo con mi mamá, que es la persona mayor de la familia ahora mismo. Digo, sin contarle lo que iba a hacer. Pero le pregunto dónde había sucedido; o sea, esta historia que me narran a mí de niña, y de adulta también, dónde había sucedido. La historia, pues, nada, fue una procesión que hizo mi papá en la ciudad de Nueva York durante la década de los 60, dirigida a la salud de mi hermano. Cuando mi hermano era pequeño se enfermó, y por sus creencias religiosas, él decide hacer una promesa, que eso es algo muy común en Puerto Rico. En aquel momento ellos migraron hacia Nueva York y montaron su familia allá. Y entonces siempre yo escuchaba esa historia de que él se fue en procesión de punto A a punto B, caminando descalzo en el invierno, pidiendo por la salud de su hijo. Esa era la historia que yo tenía en la cabeza. Cuando se me da la oportunidad de presentar el performance en Exit Art, que yo no estaba como que muy clara de qué yo iba a hacer, lo primero que viene a mi cabeza son las historias que yo había escuchado de Nueva York, porque yo nunca viví allí. Mi familia toda se formó allí, excepto cuando volvieron, que fue que yo aparezco, que yo nací. Nada, básicamente ese fue el punto de partida. La acción era muy sencilla. La acción consistía en salir del mismo punto donde había salido mi papá, pasar por los mismo lugares donde él pasó; pero hacer un desvío, para poder llegar hasta Exit Art. Esto todo, la mayoría, se dio en

Manhattan. Entonces, básicamente lo que hago en la acción es caminar descalza durante todas estas horas. Llego a la galería, y cuando llego allí lo que yo había pedido -- o sea, lo único que pedí realmente fue que pusieran una silla, que colocaran una pequeña palangana, un envase con agua y que pusieran como un *kit* de estos de primeros auxilios. Entonces, ya ellos sabían de la acción que se iba a estar desarrollando durante el día y en qué consistía y entonces yo llegar a la galería. Ya la gente sabía que yo iba a llegar, la gente que fue a la exposición. Esa noche se hacía otro performance más, después del mío. Y básicamente lo que yo hice fue: directamente terminar la caminata; me senté; me quité los zapatos; y una de las personas que estaba organizando la exposición le dijo al público que quien quisiera podía lavar mis pies, como sanar mis pies después de la caminata. Así que así fue.

Q: ¿Qué reacción tú tuviste después de ese extenuante recorrido y que vinieran, digamos, como a sanarte, a rescatarte un poco?

V: Bueno, después de haber estado caminando todo ese trayecto y finalmente sentarme, el mismo cuerpo, de la manera que reacciona -- o sea, cuando por fin tiene descanso, ¿no?, básicamente la manera en que reacciona... No sé. Es difícil de contarte. Pero quizás toda esa energía que estaba acumulada, pues, comienza a -- te sientas y esa energía fluye de otra manera.

Q: Sí.

V: Cuando uno hace acciones en vivo, realmente, el público es bien importante. Entonces, tú compartes esa energía con el público, ¿no? Así que el estar allí -- ya yo había pedido que me limpiaran los pies. Inicialmente fue la incertidumbre de si iba a pasar o no, tan sencillo como la incertidumbre de que si se iba a dar de esa manera, porque el público reacciona de la manera que entienda.

Q: Claro.

V: Pero cuando así sucede, pues, realmente fue como una liviandad, una tranquilidad. Y también a nivel, digamos, energético, pues, fue súper reconfortante, realmente, ¿no?

Q: Sí.

V: En una de las preguntas que me hiciste, utilizaste la palabra "sacrificio".

Q: Eso es a lo próximo que quería ir.

V: Pero, entonces, algo que te quería comentar es que, o sea, aquí no hay nada de eso, en absoluto. No hay, para nada. Primero que nada porque la palabra "sacrificio" como que tiene demasiadas connotaciones religiosas que a mí no me interesan. En su momento, pues, sí, cuando mi papá hizo esa promesa lo hizo por motivos religiosos. Eran los suyos. Pero los míos no tienen que ver nada con eso.

Q: Okey.

V: Básicamente sí era una pieza en su tributo, realmente, porque él había fallecido hacia unos años, como alguna manera de redondear parte de esta historia familiar y de alguna manera redondear el hecho de que yo siempre me sentía, de pequeña, excluida porque escuchaba estas historias tan nítidas y yo no había estado en ella. Tú sabes, era como

“ ¿Pero todo eso pasó y yo no estaba?”, o algo así. Te sentías así como un poquito fuera de -- del --

Q: Como del grupo.

V: Sí. Así que fue un poco también redondear, tú sabes. Y, nada, es tan sencillo como eso. Fue una oportunidad que se dio de hacer un trabajo en Nueva York. ¿Cómo tú lo resuelves? Bueno, pues, yo tengo un montón de memorias ajenas en mi cabeza de la ciudad de Nueva York; vamos a manejar esas memorias ajenas, a ver qué pasa. Y ya.

Q: Okey.

V: Pero no tiene que ver absolutamente nada ni con el sacrificio ni con el dolor ni con -- nada. Sí fue una caminata de muchas horas. A mí me interesa mucho en mi práctica el caminar, en mi práctica artística y personal también, porque siempre he sido de caminar.

Q: Sí.

V: O sea, para mí largas horas tampoco es -- ah, igual yo me estuve entrenando, eso es otra cosa, para esa pieza.

Q: Okey.

V: Estuvo caminando aquí distancias bien largas, para acondicionarme y estar... O sea, no hubo sufrimiento. Digo, cansancio es obvio (ríe).

Q: Sí, sí. Bueno, okey. Pero dejando las connotaciones religiosas aparte, que me queda meridianamente claro, y aquí voy a esa pregunta que te presento. Es un hecho, verdad, tal vez tú no lo significas ni le das el simbolismo religioso, y vuelvo y te digo, dejando eso aparte. Pero tú sí llevas tu cuerpo a unos límites de extremidad, verdad, a una intensidad.

V: Sí, eso sí. Um-jum.

Q: Entonces, por ejemplo, eso de caminar descalza por el piso helado; el asunto de confiar tu seguridad porque tienes los ojos vendados y que otra persona te lleve, una persona que no necesariamente es de tú confianza, que acabaste de conocer durante el festival; momificarte entera el cuerpo en yeso; lo de la gota, verdad, del bloque de hielo... Pues, sustituimos esa palabra y buscamos otra. ¿Pero qué es lo que quieres subrayar con estos gestos que son duros sobre tu cuerpo? ¿Cuál es la declaración que se logra con llevar, no solamente desde un lugar simbólico sino a un lugar real -- de llevar el cuerpo a esos límites?

V: Yo creo que es una -- yo creo que no habla solamente del cuerpo, que eso es algo bien importante. O sea, no es una cuestión corporal nada más. Yo creo que habla más como de una relación -- como una cuestión más -- por un lado, mental, ¿no?, porque yo pienso que para hacer acciones o performance tú tienes que tener un entrenamiento tanto físico como mental; porque generalmente, cuando se llevan a cabo estas acciones, pues, tú tienes que tener mucho auto-control, realmente y mucha concentración también; “concentración” en el sentido de que tienes que estar clara de qué es lo que quieres, hacia dónde lo quieres llevar. Digo, dentro de todos los que puedan ser los cambios que hayan, de estar como que esos cambios también pero no tan abiertos como para que se modifique toda tu acción por esas cuestiones externas que estén sucediendo.

Q: Okey.

V: Entonces, cuando yo hago este tipo de acciones, este tipo de acciones me lleva a mí como a estados meditativos, digamos.

Q: Revertir el cuerpo, entonces, para alcanzar --

V: Sí, como en estado de meditación. A lo mejor lo hago en parte por eso. No sé. Me ayudan a ubicarme en el aquí, en el ahora. Eso suena bien zen. Pues, sí, parece que sí.

Q: Sí, sí, claro.

V: Como estar aquí, ahora, en el momento. Generalmente, yo te diría que en la mayoría de los casos parten de una premisa sumamente sencilla, pero muy sencilla. Lo que sucede es que, en la medida en que se van llevando a cabo, van cambiando. Y la misma relación que tengo con las personas que están alrededor, por ejemplo, o quizás hasta con alguna persona que está colaborando, porque muchas veces se necesita gente que colabore, ¿no?, pues, eso hace que se vaya transformando y que llegue a lo que tú como espectador estás viendo al final, que es una documentación de lo que sucedió en ese momento; una documentación con los ojos de otra persona, porque eso es otra cosa. Porque no eres tú quién lo está ejecutando, quién está documentando, tú sabes. Estos son los ojos de otra persona. Entonces, por ejemplo, para la pieza que tú dices de momificación, eso fue más todavía, súper -- o sea, eso fue simplemente decir, "Bueno, yo quisiera hacer esta instalación", que para mí es como muy importante, y en aquel momento era bien importante en mi carrera porque, de alguna manera, yo quería -- me parece que en algún momento te lo comenté. Pero era como -- yo lo sentía como que el paso de salir un poco de mi relación con la escultura, con la instalación, con la fotografía y decir, "¿Sabes qué? Qué se joda. Voy a empezar a hacer performance. A mí no me importa tener formación o no; a mí no me importa que guste o no guste. Me da igual". O sea, me da completamente igual. Entonces, esa pieza fue como decir -- como comenzar de verdad, de lleno, a dedicarme al performance; porque tuve muchas dudas al principio, que es normal tú tener muchas dudas, ¿no? Entonces, ahí, la foto que está proyectada es una foto de miles de fotos que yo llevaba tomando durante años que estuve fotografiando. O sea, fue ir como que a lo más -- como sincretizar todos esos años de fotografía, en una imagen; todo ese tiempo de trabajar escultura, tus piezas, ahí, escultóricas, con pedazos de cosas que iba recolectando en diferentes... Entonces, mi cuerpo, yo sentía que tenía que estar ahí. Pero, entonces, yo me imagino que en ese momento yo me pregunté, "¿Y cómo me relaciono con la escultura?" y, pues, muy *naïve* dije, "Ah, pues, con el yeso, que a mí me encanta trabajar el yeso".

Q: Sí, un material como primario.

V: Y como también he hecho muchos moldes y en aquel momento, o sea, también manejaba ese medio, pues... O sea, ha partido de esa premisa muy simple. Claro, en el momento en que se realizó, cambió todo. Cambió todo porque, por ejemplo, las personas en que yo confié que me hicieran el molde encima, que fue unos momentos antes de la exposición, pues -- había cosas que no teníamos contempladas.

Q: ¿Como cuáles?

V: Por ejemplo, yo estaba acostada. Ese molde se me hizo acostada, todo, completo. Y

la conclusión, o sea, lo que decidimos fue que se iba a romper atrás con una tijera especial que teníamos para cortar yeso. Pero, claro, yo estoy por horas, que duró horas el proceso, acostada, mientras dos personas hacían el molde. Y tú, que trabajas el yeso, sabes que es un poco largo el proceso.

Q: Y caliente.

V: Y caliente --

[Risas]

V: No, pero para eso conseguimos un... Resolvimos con papel toalla mojadito.

Q: Ah, excelente.

V: Exacto. Ese no era el problema. La situación fue cuando, después del cuerpo estar tanto tiempo acostada, la circulación se afecta, porque a la vez te está apretando el cuerpo. Así que, cuando me paré, obviamente me di el mareo de la vida. Casi me desmayo. O sea, esas cosas tú no las puedes contemplar y, pues, se tuvo que hacer el corte que había que hacer en la parte posterior lo más rápido posible porque, si no, yo me iba a desmayar allí. Y el performance era como veinte minutos después. O sea, era todo como...

Q: Intenso. Qué intenso.

V: Exacto, intenso. Pero a la misma vez, para poder hacer eso, una vez más, tienes que estar en un proceso de relajación, en un proceso de concentración, claro con lo que tú vas a hacer, claro con que lo puedes hacer y ya, o sea, y se hace. Y se hizo. Pues, ese fue el resultado, un resultado bastante similar al que yo tenía en mi cabeza o el que yo propuse. Pero sí son planteamientos bien sencillos inicialmente los que se dan. El de -- ese de *Use Caution* también muy sencillo. Lo que pasa es que toda la cuestión era, "¿Pero cómo tú vas a caminar tantas horas?" Y yo, "No es cómo yo voy a caminar tantas horas es quién me va a documentar durante tanto tiempo", lo que me preguntaba. Quién puede documentarme, quién de verdad se puede comprometer a estar ocho horas caminando conmigo es la pregunta.

Q: ¿Y así fue? ¿Alguien te acompañó?

V: Hubo dos personas que me acompañaron, sí. Hubo una persona que me acompañó a mitad del camino y hubo una persona que me acompañó básicamente todo el camino.

Q: Todo el camino.

V: Sí. Esa era mi preocupación, no si llego a aguantar descalza o no.

Q: Sí.

V: Era esa, realmente. Eso era: si alguien me -- y si no, pues, no pasa nada. Que me tomen una fotito allí. Y yo le decía, "Pues, cojo el *subway* si quieres. Si te cansas, coges el *subway*. No hay problema". Pero después fue el grado de compromiso tan alto que no me querían -- o sea, que querían acompañarme todo el camino. Y yo, "Dale, perfecto".

Q: Sí, hay unos procesos de solidaridad que tú, de alguna manera generas.

V: Totalmente, exacto.

Q: Con los performances.

V: Sí, eso sí.

Q: Eso me parece, en términos de solidaridad social, hermoso, verdad, como que -- porque tú te vulnerabilizas y te pones al cuidado tal vez, tu propia salud en las manos de estos colaboradores.

V: Exacto. Sí, sí.

Q: Eso también es como algo muy zen, verdad, algo de renunciar a la seguridad, que uno mismo es el único que siempre está velando.

V: Exacto, sí. En eso tienes muchísima razón, ahora que lo dices, sí. No lo había pensado como tal, pero se repite en todos. O sea, yo confió en la gente. A veces es en la gente que conozco y a veces en la gente que no conozco también. Y ya está. O sea, no pasa nada. Todos estamos en una situación similar y yo confío en que -- y no de la manera, así, tan necesariamente -- como pasó en esa acción de Santo Domingo, que es mucho más literal, sí. Pero ha habido acciones mucho más extremas, digamos, que esa. La de Santo Domingo estaba demasiado controlado. Yo no salí muy contenta de aquello.

Q: Okey.

V: O sea, no, porque no me permitieron hacerlo de verdad como yo quería.

Q: ¿Como tú hubieses preferido?

V: Controlaron demasiado el espacio, la gente. Y no era eso lo que yo buscaba.

Q: Pero interesantemente la documentación lleva el mensaje.

V: Sí, la documentación lleva el mensaje.

Q: Porque la idea de estar con los ojos vendados y dejarte llevar es una narrativa. Inclusive es una narrativa, pues, muy clara de eso mismo de uno renunciar al control.

V: Exacto.

Q: Una de las cosas que me di cuenta -- una cita que tengo en la tesis, describiendo tu trabajo, es de Tennessee Williams, de *Un tranvía llamado deseo*, que es una cita bien famosa y que dice: "Siempre he dependido de la amabilidad de los extraños".

V: Um-jum.

Q: Y eso me parece, de alguna manera, como un norte cuando miro tu trabajo.

V: Sí, es que la verdad sucede. O sea, sucede cuando, por alguna razón, las personas no solamente se inmiscuyen sino que de verdad se comprometen. O sea, es como que

se comprometen de verdad y sin tú básicamente pedirlo. Para el trabajo de Honduras, que es mucho más reciente, que ha sido una de las experiencias más bellas que yo he tenido en todo.

Q: ¿Esa es la pieza de la ropa en el mercado?

V: Sí. Ese trabajo de *Use Caution* también, porque ese momento de estar delante de toda esa gente y de que vinieran a limpiarme -- o sea, fue bello, realmente. O sea, son cosas que no suceden, a menos que sea en unas situaciones bien particulares, ¿no?, y que tampoco uno se espera. Porque parte de lo que a mí me interesa del performance es que hay tantos elementos inesperados, ¿no?, y en el mercado fue súper marcado. O sea, primero que nada era en un lugar donde no suelen ir turistas porque supuestamente es un lugar donde los asaltan o peligroso. Bueno, era un sábado que “seteamos” y ese mercado está que no cabe un alma, lleno. Es un mercado enorme, enorme, enorme; donde me cuentan que inicialmente iba gente de toda clase social, pero ya no se atreven a ir, y donde todo el tiempo está pasando algo, todo el tiempo, todo el tiempo. Entonces, la acogida de la gente... Ese performance duró casi una hora, como 45 minutos, todo. Yo estaba en el medio de un pasillo, donde transita todo el mundo, un sábado, desde los que trabajan hasta los que están para comprar, ¿no? La gente que estaba allí no sabía que nosotros íbamos a hacer un performance allí y nunca se mostraron en resistencia de que, de repente, ese espacio de tránsito de mercancía se cortara. Eso fue lo primero, porque pudieron haber puesto resistencia y decir, “Tú no te vas a poner a hacer nada aquí”. Me prestaron una silla, inclusive. Me prestaron una tijera.

Q: Se solidarizaron.

V: Sí, la silla y que yo me sentara. Yo comienzo mi performance y escucho a la gente hablando acerca de él, sobre todo personas mayores que estaban allí, y en la segunda parte del performance, que es donde esa ropa que está apilada, que toda se había comprado allí mismo también, y que fue punto de partida, realmente, de esa acción, de que fuera en Honduras, uno de los lugares donde hay más tráfico de niños, donde más se confecciona la ropa a precios de baratijas y son a veces niños y niñas quienes la hacen -- bueno, toda esa historia era lo que estaba detrás. Por eso yo decido trabajar con la ropa. Entonces, a la que ese montón se apiló allí y yo comienzo la segunda parte de la acción, que es doblar la ropa y hacer la línea -- o sea, la línea era sumamente larga porque eran como cincuenta y cinco piezas de ropa.

Q: Brutal.

V: Y llega un momento en que la línea es tan larga que empieza a interrumpir, también, no solamente el tránsito de ese pasillo largo sino de los pasillos que conectaban. Y llega un momento -- yo no lo vi. Pero vi después, en la documentación, donde hay personas que con el mayor cuidado del mundo mueven la ropa para que pase gente con sus carretillas. Carretillas llenas de mercancía, por ejemplo. Y pasan las carretillas y vuelven a colocarla. O sea, a mí me pareció eso lo más tierno del mundo; o sea, que nada más sucediera eso, que hubiese como que tanta gente inmiscuida en el asunto, que hubiese, por ejemplo niños. Había un niño que quería quitarse la camisa para ponerla también en la línea, por ejemplo, o sea, esas cosas. Ahí tú dice, “Wow”, tú sabes.

Q: Muestras de humanidad.

V: De verdad al final sí. Todos somos seres humanos. Pero la acogida que tuve estando en un lugar completamente ajeno, completamente ajeno, donde se me permite, ¿no? Porque una cosa es trabajar en el espacio público y otra cosa es trabajar en un espacio de galería, que son dos -- o en un espacio de exposiciones, son dos lenguajes completamente diferentes, ¿no?

Q: Um-jum.

V: Después de hacer esa acción yo me di cuenta que a mí me interesa mucho más trabajar -- o sea, me interesa mucho más las dinámicas del espacio público que de los espacios controlados o los espacios de exposiciones o pensados para que haya una actividad de arte o lo que sea.

Q: Okey.

V: Un festival o lo que sea.

Q: Súper.

V: Pero ahí sí fue una solidaridad de la gente. Después de esa experiencia, fue como, de alguna manera, una acogida del lugar, del lugar y de la gente que estaba allí. Fue súper chévere la experiencia esa.

Q: Súper.

V: ¿Qué te falta?

Q: Déjame chequear que estamos grabando.

V: Bueno, si no estábamos, ya pa qué. (ríe) ¿Qué te falta por preguntar?

Q: Pues, mira, yo quería ahora -- hay dos aspectos que yo quiero también cubrir en mi tesis, que es sobre tu práctica curatorial y sobre tu filosofía pedagógica.

V: Um-jum.

Q: También me interesaba preguntarte -- no sé si podemos regresar al principio, porque yo quería hacerte algunas preguntas como un poco más biográficas.

V: Okey.

Q: Esas, tal vez, las puedes contestar tan brevemente como gustes. Igual, si no las quieres contestar, lo puedo respetar. Pero quería preguntarte, antes de llegar a lo curatorial y lo pedagógico, que cómo tú describirías a grandes rasgos tu crianza y tu educación primaria. ¿Cuál era el medio ambiente?

V: ¿Medio ambiente? Vamos a ver. Toda mi educación primaria y secundaria fue en el mismo lugar. Eso es importante resaltarlo. Fue un colegio donde había monjas, con todo lo que conllevaba un colegio como ese y monjas.

Q: ¿Te puedo preguntar en qué municipio fue?

V: Sí. Fue en San Juan.

Q: En San Juan. Okey.

V: Sí, todo fue en San Juan, realmente. ¿Qué te puedo decir de aquella experiencia? Bueno, lo bonito de aquella experiencia fue que, como estuve tanto tiempo en el mismo lugar, hice muchas amistades. Eso estuvo bien. Y el arte siempre me ha interesado, así que desde que comencé -- bueno, no tomaba clases de arte allí porque no me gustaba el profesor (ríe). No me gustaba el maestro y yo decía, “Yo no voy a coger esas porquerías de clases de arte”. Pero como siempre me interesaba, pues, todo lo que yo pudiera hacer de arte lo hacía, etcétera. Ah, y yo cogía también -- me llevaban a clases de arte desde bien pequeña. Eso es independiente de la escuela, que eso fue como un *plus*, siempre. ¿Qué más? Yo en intermedia me quería ir de ese colegio porque ya yo tenía claro que quería estudiar arte, que eso era lo que me interesaba, y quería irme a la Escuela de Artes Visuales. Pero en mi casa no me dejaron porque era muy lejos de mi casa y no teníamos transportación. Tenía que coger guagua y toda la historia, y dijeron, “Lo siento, pero no va a pasar”.

Q: Okey.

V: Y yo dije, “Bueno...” Me quedé con ese deseo de poder hacer, por lo menos, en la educación superior la especialidad. Pero, dentro de todo pude manejar la situación allí, donde estaba. Me metía en cuanto club había. Siempre he sido de organizar cosas. Así que estaba en todo: la directiva, el club de aquello, el club de esto. O sea, siempre he sido tan activa como ahora. Eso no ha fallado. Me gusta organizar desde pequeña. Todo eso ha sido así. Y contemplé la posibilidad de estudiar otras carreras, como arquitectura, que en algún momento me interesó y eso. Pero no sé si era que ya estaba como que tan lleno con el arte; y como cogía clases particulares de arte, pues, dije, “Olvídate”. No me atrevía estudiar en la Escuela de Artes Plásticas porque en aquel momento era como “el Cuco”. Decían que nadie podía estudiar allí.

Q: ¿Por qué?

V: Porque decían que era bien, bien difícil entrar a la escuela.

Q: ¿De verdad?

V: Que te pedían un súper portafolio. Bueno, eran las historias.

Q: ¿Intimidantes?

V: Intimidantes. Así que no comencé en la Escuela de Artes Plásticas. Hice como -- salté de varias universidades, hasta que en tercer año sí me pude ir a la Escuela de Artes Plásticas y terminé de estudiar allí. Pero recuerdo eso, que nos decían, “No, allí no aceptan a nadie. Es o con portafolio o tienes que hacer un...”, el proceso ese de admisión del taller, en ese momento --

Q: Una semana allí.

V: Era como dos semanas. Una cosa... Y yo -- ahí sí que me dio miedo y dije, “No”. Pero no me arrepiento de haber estudiado en otros lugares. La pasé bien igual. Estuvo bien. O sea, aproveché mucho la experiencia.

Q: ¿Dónde terminaste entrando a la universidad?

V: Yo terminé -- o sea, salí de escuela superior. No sabía pa dónde irme. Si no era la Escuela era como... Hice un año en Sagrado, porque mi mejor amiga se fue pa'llá. Por más ninguna razón. Y después quería salir de casa de mis papás, así que me fui a San German, a estudiar arte allí.

Q: ¿A la Inter?

V: Sí, y estuve dos años, que estuvo bien. Pero ya no había más nada que hacer allí, así que me fui a la Escuela de *transfer*. Ya no tenía ese *rush* de que no podía entrar.

Q: Okey.

V: So ya tenía una base. Y no me arrepiento, la verdad, porque -- por eso mismo, porque en los otros lugares donde estuve como que senté una base. Ya yo me sentía como que lo que fui a hacer en la escuela yo lo tenía claro, lo que iba a hacer. O sea, iba a estudiar, terminar y...

Q: Okey.

V: Y ya no estuve con el tanteo ese en que muchas veces uno está.

Q: Okey. Excelente.

V: Y eso. Esa es la historia de mi vida, corta.

Q: Entonces, otra pregunta que también tiene que ver, verdad, con tu formación. Este, y vuelvo y te digo que, como quieras contestarla. ¿Cómo tú describirías el estímulo intelectual, cultural o político, que realmente es un poco ahí, verdad, lo que estoy tratando de escarbar, que te inculcó tu núcleo familiar?

V: ¿Es que a qué te refieres en particular?

Q: Pues, ideologías políticas. Qué sé yo. En mi casa eran populares recalcitrantes.

V: ¿Ah, que tenía que ver con lo partidista y esas cosas?

Q: Exacto. Entonces, pues, como que mi norte intelectuales era, cómo fuimos de la escases a la abundancia. Culturalmente hablando --

V: Exacto.

Q: Pues, tú sabes, todo lo que era el folklore. ¿Qué tipo de medio ambiente había en tu núcleo familiar que te hablara de lo que era la cultura y la política puertorriqueña?

V: ¿La cultura y la política puertorriqueña? Bueno...

Q: O en general. De la sociedad puertorriqueña.

V: Exacto. Te voy a contar algo que me parece a mí que tiene mucho más que ver con

mi trabajo, verdad, y que se basa también en experiencias de la niñez y en experiencias con mi familia. A pesar de yo nací en San Juan, mis papás no. Mis papás son del oeste. Mi mamá es de Maricao, que es un pueblo bien pequeño, y mi papá es de Añasco. Entonces, ellos siempre tenían como que esa afinidad con el área oeste; y eso se traducían en que básicamente todos los fines de semana nosotros nos íbamos pa'l oeste.

Q: Cogían pa'llá.

V: A campo, playa, lo que fuera. Más campo que playa.

Q: Okey.

V: Entonces, cada vez -- nos quedaba mucha familia allá. Ya no casi, pero antes sí. Pues, de mis salidas favoritas de niña y un poquito más era que fuéramos a Maricao a coger monte, porque era de los momentos que tú salías de las cuatro paredes del colegio, de las cuatro paredes de tu casa, cuatro paredes de San Juan, y te iba a coger monte. Y yo disfrutaba tanto, y todavía disfruto coger monte, caminar. O sea, ese gusto por caminar yo creo que viene de ahí, de haber conocido el campo de verdad. O sea, porque no es "campito"; es campo, que pa llegar era una misión de --

Q: Cuatro por cuatro.

V: O sea, llegar a Maricao en los 80 era una misión total. No estaban las autopistas de ahora, no estaban los caminos de ahora. Entonces, también era bien bonito porque nosotros llegábamos allí y éramos "las de San Juan". Entonces, yo veía mis primos de allá y para mí eran "los salvajes", que caminaban descalzos to'el tiempo por el monte, que se trepaban que corrían *four track* a los nueve años. O sea, eran como... Yo decía, "Yo quiero ser como los salvajes", tú sabes, "Yo quisiera". Pues, mi momentos de salvajismo era cuando podía -- llegabas a Maricao a quedarte en casa de tu tía y a nadie le importaba dónde tú estabas. O sea, cogías calle; calle, no. Cogías campo, monte, exactamente. Y eso yo creo que se refleja en lo que yo muchas veces -- de lo que hablo muchas veces en mi trabajo. También, desde pequeña, yo utilizaba la transportación público porque mi mamá nunca guió. Así que el caminar también era a diario, porque pa tú coger transportación pública tienes que caminar, ¿no?, y más si -- yo vivía en Cupey, que era un poquito de lío llegar hasta mi colegio desde allí. Así que también ahí había un poco de interés. En temas así de política --

Q: No tiene que ser política partidista.

V: No, exacto.

Q: Pero ideológica.

V: Por ejemplo, en cuestión de ideología, pues, en mi casa eran bien marcadas. Mi papá era el estadista. Vivió mucho tiempo, igual que mi mamá en los Estados Unidos. Pero sí él creía mucho en lo del sueño Americano y toda esa cosa. Y yo percibía que lo tenía mucho en su cabeza. Tuvo negocios en Estados Unidos, que después pasaron acá. Mi mamá era independentista, y siempre lo ha sido. Y siempre lo fue. Aun en la época en que lo tenía que callar, también lo era. Y también tenía familiares que eran independentistas y que eran perseguidos. Ella me cuenta que los que pertenecían a la FUPI ella los escondían en la casa. O sea, los que eran de Maricao que pertenecían a la FUPI --

Q: ¿En la casa de San Juna?

V: En la casa de San Juan ella los escondía, o sea, con esas dinámicas.

Q: O sea, que sí era -- sí eso estaba en medio ambiente.

V: Sí, claro.

Q: No era que no se hablaba de eso.

V: No, no, no. Se hablaba, sí. Ella decía, "Bueno, si tú papá se entera que yo tengo escondido a este aquí, pues, imagínate. Se forma". Pero como quiera... A mí me parece que ellos respetaban bastante sus ideales, aun cuando eran tan... Pero sí mi mamá siempre ha sido como -- eh... Sí, muy independentista, ¿no?

Q: ¿Y no era una discordia en el ambiente?

V: Que yo me acuerde, no.

Q: Simplemente eran dos posturas.

V: Eran dos posturas. Y cada vez que se daban las elecciones, pues... Eso sí, no había -- o sea, mi papá le podía prohibir muchas cosas a ella. Pero ir a votar no era una de las cosas que podía prohibir.

Q: Okey.

V: Ella decía, "Lo siento, pero yo voy a ir a votar". Siempre llenaba la papeleta, y todavía, tú sabes. ¿Y quién le iba a votar si no es debajo del PIP? La única forma, tú sabes.

Q: Okey. Entonces, moviéndonos un poquito más adelante, ¿en qué momento tú te encuentras de frente con la historia colonial de Puerto Rico? Yo aquí la llamé que para mí fue una revelación, la "verdadera y compleja historia". Sabemos que no existe la "historia verdadera". Pero a lo que me refiero es que, durante mi educación primaria y secundaria, esa historia se quedó en el esencialismo del taíno, el africano, el español.

V: Ah, eso sí.

Q: Pero todo lo que son los conflictos, los levantamientos y esas cosas, ¿en qué momento tú te encuentras con eso? ¿Y eso tuvo, o tú sientes que tuvo, algún efecto ideológico en ti o en tu práctica artística?

V: No sé, Quintín. Eso es bien difícil.

[Quintín ríe.]

V: ¿Qué?

Q: ¿Bien difícil porque no lo puedes separar?

V: Colonialismo --

Q: ¿O bien difícil porque...?

V: Bueno, porque es que no hemos vivido en otra situación que no sea colonialista. O sea, no puedo darte un contraste porque no lo hay.

Q: Sí. Pero asumo que el contraste -- en mi caso es que yo lo desconocía hasta que llegué a la universidad. O sea, en la universidad es que yo me doy cuenta de que hay una opresión política, de que hay una opresión económica. Ese tipo de cosas como que a mí se me pasaron por encima de la frente hasta que yo llegué a la Universidad de Puerto Rico y estudié historia de Puerto Rico. ¿Tú tenías acceso a esa información?

V: Bueno, acuérdate, si te cuento que desde pequeña --

Q: Que escondían gente en tu casa, claro.

V: Pues, es evidente que sí (ríe), porque tenía --

Q: Exacto. O sea, que desde muy temprana edad tú estabas consciente de esa realidad.

V: Además de que es la que vives, o sea, que es la que hay. Pero en ese caso -- o sea, si lo hablamos de una forma más literal, si te refieres a eso, pues, en ese sentido sí; porque mi mamá siempre fue independentista o nacionalista y pues allí está. Siempre ella tuvo su ideal y siempre lo compartió con nosotros. Y, pues, como te digo, había otros miembros de la familia que también lo tenían y que a lo mejor eran mucho más activos que yo, porque ella quizás no era tan activa. No lo era; no lo era, realmente. Pero estos otros familiares sí. Y porque tuve la suerte, ¿no?, que para mí es una fortuna, de haber podido, a través de mi niñez, conocer la isla. ¿Entiendes? O sea, yo no me he quedado en San Juan. Yo estaba en San Juan, pues, en la semana, a estudiar y ya está. Pero los fines de semana era como que el mejor momento de todos porque allí cogías calle y te ibas pa' tos laos.

Q: Lejos, a otro mundo.

V: Exacto. Conocías otro mundo. Entonces, nada más tener el contacto con mi familia de Mayagüez, de Añasco, de Maricao, ver casas con pisos de tierra, por ejemplo, ver esos contrastes entre la ciudad, la clase media de la ciudad y la clase baja del campo o clase media del campo, pues, ya eso te abre un montón.

Q: Claro.

V: Ves la pobreza. O sea, ver que tienes familia que es mucho más pobre que tú y son tan acogedores y te reciben y tú -- o sea, es como que te das cuenta de que hay otro mundo ahí, que el mundo es mucho más -- dentro de la isla pequeñita, pero que hay otras cosas pasando.

Q: Claro.

V: Y eso es algo que a me parece súper bonito, ¿no?, de mi niñez, que siempre vimos esos contrastes. Siempre vimos los contrastes; siempre tuvimos eso presente. Y siempre mi mamá, sobre todo ella, nos contaba de su niñez, de lo pobre que fue. O sea, todas esas historias, que algunas se reflejan en el trabajo de uno porque es parte de uno, ¿no?,

de alguna forma, pues, siempre estuvieron ahí. Así que teníamos conocimiento de que había otro, diferente a nosotros, que no era solamente nosotros ahí.

Q: Sí, sí, sí.

V: Siempre.

Q: Bueno, entonces, avanzando en el tiempo, quería que tú me hablaras sobre tu filosofía y práctica curatorial. ¿Por qué hacer curaduría?

V: Pues, lo que te estaba contando de... Bueno, vamos a ver. Orígenes, así, o sea, inicialmente, cuando era estudiante de la Escuela de Artes Plásticas teníamos como -- éramos unos cuantos estudiantes súper activos. Estuvo súper bien. Y muchas veces queríamos exhibir eso que hacíamos, así que nosotros mismos organizábamos las exhibiciones. Ahí está. No importa dónde fuera, ahí nosotros hacíamos una exposición. O a veces buscábamos y conseguíamos algunos espacios pa hacerlas.

Q: ¿En el Viejo San Juan?

V: En el Viejo San Juan, más que nada. Tú sabes, esas dinámicas se daban. Y esas dinámicas muchas veces provocaban que hubiese que haber -- o sea, tenía que haber alguien que organizara. Pues, como te dije, a mí siempre me ha gustado la cuestión de organización. Así que muchas veces era yo, que me encargaba de eso, de buscar un espacio. Yo creo que eso, ese liderazgo, si se puede llamar así, me imagino que se llamará así, me parece que eso mismo me llevó hacia la curaduría. Eso es por un lado.

Q: Sí, el próximo paso.

V: Exacto. Por otra parte, una vez más, como hay muchas cosas que están conectadas a la Escuela de Artes Plásticas, porque en ese momento -- bueno, varias cosas. Yo tenía Estudio y Trabajo, y se pudo resolver Estudio y Trabajo yo siendo asistente de artista, en vez de hacerlo dentro de la escuela, en la biblioteca o lo que fuera. Así que yo comencé a trabajar de asistente de Charles Juhasz. Trabajando de asistente de él, ahí, es que empiezo a conocer a otras personas. Eso fue como que lo que permitió que yo conociera más artistas, ¿no?, y que conociera más o menos cómo se movía el arte, que eso es lo bueno que tiene la escuela, que está en San Juan y en aquel momento las cosas se movían allí en San Juan. Así que tú podías ver las galerías los artistas y tenías ese primer contacto de estudiante con estas personas. Ahí se da el contacto de entonces conocer a Michy Marxuach.

Q: Que esa es la próxima pregunta.

V: Que era la próxima pregunta. Y de comenzar a trabajar en su galería.

Q: ¿Que era Marrozzini en ese momento?

V: No.

Q: ¿Eso ya había pasado?

V: Ella había estado con Luigi Marrozzini y luego puso una galería en la que era su casa.

Q: Y ahí fue que tú entraste.

V: Se llamaba Galería Michelle Marxuach. Pero entonces era como este concepto de galería que no era realmente una sala de exposiciones. No era la galería que tú vas a una sala a ver la exposición y ya está, no. Ella sí tenía una salita pequeña, donde se mostraban exposiciones. Pero básicamente ella se dedicaba más a tener una serie de artistas a quienes les daba proyección internacional, digamos, que mostraba su trabajo en diferentes foros. Y también aprovechar las conexiones que ella tenía, también en el exterior, para traer esas conexiones acá.

Q: Así que cuando tú llegas allí, sí, ya ella era una persona que tenía tentáculos a través del mundo y fuera de la isla.

V: Sí. Te estoy hablando de finales de los 90, sí, porque ella -- de eso tendrías que hablar con ella. No sé cuánto tiempo ella estuvo en Luigi Marrozzini. Pero sabemos que Luigi Marrozzini era la conexión hacia fuera, básicamente, ¿no?, en aquel momento. Así que estuve ese tiempo trabajando en su galería y luego esa galería se transforma y se convierte en lo que es M&M Proyecto, que se utilizaba como quiera la galería. Inclusive, ella me dio la súper oportunidad de cuando yo terminé el bachillerato la exposición de final de bachillerato la hice en la galería. Ella me abrió así como que las puertas y era como que "Ah, wow, imagínate. Una estudiante terminando ahí".

Q. El lujazo.

V: Y quedó súper chévere. Hicimos una fiesta. Básicamente la exposición fue un *party*, así que -- literalmente, una serie de fotos y objetos y una fiesta. Así que ahí ya ella estaba como que tramando -- o sea, como que empezando a organizar lo de M&M, el *PR'00*, que fue como empezó. Y en aquel momento, pues, nada, yo fui una de -- o sea, pasé de asistente, que era asistente de la galería, a que tuvimos la oportunidad esta de viajar y montar exposiciones afuera. Eso fue como la bomba, tú sabes. Fuimos a Valencia, por cierto.

Q: Sí.

V: Viajamos a montar una exposición allá. O sea, esas experiencias, realmente -- todas esas experiencias fueron las que me llevaron después a yo decidir hacer curaduría. O sea, mi escuela, si se puede llamar una "escuela de curaduría", pues, fue básicamente M&M Proyectos, cómo se desarrollaron las cosas allí.

Q: Bueno, y hoy día... Ahora estas en El Lobi.

V: Ahora estoy en El Lobi. No, sí, la curaduría iba a estar. O sea, es algo que me interesa muchísimo. Y, pues, yo tengo todos estos trabajos paralelos. Así que uno de ellos es la curaduría. Pero sí comenzó -- o sea, parte importante de la formación fue allí, tanto en la galería como en M&M, en los proyectos. Después de ahí, que yo me fui afuera y volví, que en ese momento yo estaba tiempos afuera y volvía para acá -- a ver si no me olvido del tiempo. Pero fue que fundamos lo de los puntos suspensivos, el colectivo de performance. También ahí surgieron proyectos curatoriales porque -- bueno, surgió uno en particular, que no sé si tú has buscado información de él, que hicimos Michelle Fiedler, Abdiel Segarra y yo. ¿No?

Q: No, no lo reconozco.

V: Pues, quizás un poco en el espíritu de M&M Proyectos, del *PR'00* básicamente, en ese, donde se usó un solo edificio.

Q: Ah, bueno, eso yo visite. Sí. ¿Al lado de Cortés? o el edificio de Cortés, ¿no?

V: Exacto, el edificio de Cortés.

Q: Eso yo lo visité. ¿Porque eso tenía un nombre, ese colectivo, entonces, ese colectivo de ustedes tres?

V: Sí. Eso se llamaba *La Nómada*.

Q: *La Nómada*, sí, claro. Lo reconozco.

V: Pues, ahí, Michelle consiguió ese edificio, que se lo prestaran. Nos lo prestaron por unos cuantos meses. Y nos dividimos literalmente un piso cada una. Entonces, yo trabajé en el primer piso, que en aquel momento acababa de ser una tienda de estas de pollo, que venden pollo en BBQ.

Q: Una pollera.

[Risas]

V: Una pollera. Cada una cogió un piso, y yo hice entonces ese primer -- lo que yo considero que organicé. O sea, en forma organizativa fue como el primer proyecto de performance curatorial, que fue *Re/acción*, que ahí yo invité a quince artistas a que hicieran una reinterpretación de un performance o de una acción que tuviese como que una relevancia histórica, por llamarlo de alguna manera.

Q: Sí.

V: Pues, nada, yo iba en conversaciones con ellos y ellas, y les decía, "Mira, a mí me parece que tu trabajo -- que quizás tú puedas trabajar una propuesta, de alguna manera reaccionando o dialogando con tal artista". Y ahí hablábamos y no sé qué.

Q: Excelente propuesta.

V: No, la propuesta quedó súper chévere.

Q: Yo visité. Mi hija tendría seis meses de nacida.

V: Chiquitita.

Q: Sí.

V: Sí. Y, pues, ahí fue como que el primer empujón para decir, "Pues, vamos. Vamos a seguir haciendo proyecto curatoriales, ya fuera con Puntos Suspensivos ya fuera en espacios independientes". Por ejemplo, el espacio que tuvo Omar Obdulio de *=Desto*. En *=Desto* hicimos, olvídate, varias exposiciones. O sea, toda esta formación fue de manera bien independiente, de manera bien independiente y en espacios independientes y en

proyectos independientes, porque el de M&M Proyectos eso era súper independiente. O sea, no era institucional, para nada. El primer proyecto institucional fue la *Trienal Poligráfica*.

Q: Cuéntame de eso.

V: Eso son otros veinte pesos. Eso es sin la máquina esa.

[Risas]

Q: Muy bien, muy bien.

V: Pero a mí -- o sea, para mí fue como bastante, o sea, cuando recibí la invitación, yo inicialmente no entendía muy bien por qué me estaban invitando a mí porque yo venía de haber hecho, sí, proyectos curatoriales y de trabajar como artistas, profesora y bla bla bla. Pero todo de manera independiente.

Q: Sí, guerrillera.

V: O sea, mi relación con las instituciones ha sido a nivel universitario. Eso sí, la escuela y la universidad. Okey. Pero ya. Todo lo demás es así de guerrilla. Y yo decía, "¿Pero qué es lo que están buscando? O sea, tienen que estar buscando algo bien específico para de verdad" --

Q: Buscar tu perfil.

V: Exacto. Haber llegado a la -- no sé.

Q: Bueno, igual tú tenías una relación de muchos años con Abdiel.

V: Pero ese no fue Abdiel el que me invitó. Ese es el chisme que todo el mundo...

Q: Ah, okey. No sabía que había un chisme. Pero bueno...

V: Sí, creo que eso está. Bueno, la cosa --

Q: Pero a mí me parecería lógico que te invitaran porque --

V: No, pero es que él no estaba en ese momento.

Q: Ah, él no había llegado todavía.

V: No. La persona que me invitó fue Marilú Purcell.

Q: Ah, Marilú Purcell. Okey.

V: Fue Marilú Purcell, sí, que ya yo la conocía a ella de hace bastante tiempo. Tú sabes que todos estamos de alguna manera relacionados. Pues, ella antes estaba como que un poco más activa con ese núcleo de gente que rodeaba, pues, a la misma gente que ya te comenté, ¿no?, a Michy, a toda esta gente. Y el Museo de Arte de Ponce, en aquel momento, cuando yo era estudiante, estaba como que un poco más relacionado con -- o sea, estaba como que más relacionado con las universidades y hacían certámenes. No

sé si te acuerdas. Hicieron un certamen de arte joven.

Q: Sí, sí me acuerdo.

V: Hacían unas cosas. Entonces, pues, aparte de que cuando uno era estudiante también se relacionaba con el ICP. O sea, también, qué sé yo, participaba en las muestras nacionales o intentabas ver si podías participar. O sea, había como cierta relación. O sea, que ahí ya el bagaje estaba. Lo que yo no podía entender muy bien era por qué les interesaba un perfil de alguien que viniera de fuera de las instituciones y eso. Pero fue ella.

Q: ¿Y al final qué descubriste?

V: Es que trabajar con las instituciones gubernamentales es duro, y a veces es más duro todavía. El equipo curatorial fue de sueños. O sea, trabajar con Gerardo Mosquera y con Alexia Tala fue una escuela.

Q: Entonces hoy día estas con El Lobi. Entiendo que es una filosofía de vida, de ser líder, de ser organizadora. ¿Qué importancia tiene para ti continuar con la práctica curatorial? Quiero también un poco contextualizarlo en el momento histórico que estamos viviendo de los problemas económicos, de los miedos a nivel centralizado que estamos recibiendo todo el tiempo, de la Junta de Control Fiscal, los recortes y potenciales consolidaciones de los recintos universitarios. Dentro de todo ese contexto, sí es posible que Puerto Rico, en algún momento, no ha estado en crisis. Pero dentro de este momento de crisis que estamos viviendo, ¿qué importancia tiene la práctica curatorial?

V: ¿Particularmente la práctica curatorial?

Q: Tal vez no particularmente. Pero ya que esa es una de tus manifestaciones artísticas, que continúas haciéndolo activamente. O sea, El Lobi ahora mismo es -- sabemos que los espacios abren y cierran a través de las décadas. Pero El Lobi ahora mismo es uno de los que tiene la antorcha en la mano.

V: Vamos a ver. Humm... Deja ver por dónde voy con eso. Vamos a ver. En general, a mí me parece que el arte es como un espacio de libertad. Eso yo lo tengo bien claro.

Q: Okey.

V: Es un espacio de libertad, verdad. Y pues, más que nada, cuando uno se siente que está en una sociedad en que te sientes cada vez más oprimido, pues entonces, estos espacios están precisamente para eso. Yo siempre he querido ver El Lobi como un espacio donde tú te sientas bien, o sea, que tú llegas allí y te sientes bien. Que te acoja, exacto, que te acoja y que ese tiempo que tú vas a estar allí sea un tiempo particular. A través del intercambio de ideas con otra gente; conociendo a otras personas; viendo obviamente lo que hay allí; si hay una exposición, viendo la exposición o lo que sea. Pero que te sientas acogido. Y para mí, si eso tú lo puedes relacionar con la práctica de las artes, pues, dentro de la práctica de las artes está por un lado, en mi caso, ¿no?, la realización de performance o de obras o lo que sea; y por otro lado, la organización de exposiciones. ¿Lo llamo que es una práctica curatorial? Pues, sí, lo es, porque hay todo un proceso ahí detrás. O sea, no es simplemente coger cualquier cosa y ya. Si no que hay todo como que un bagaje, ¿no?, que uno tiene y que utiliza al momento de decidir. Porque realmente, cuando hablamos de “curar”, estamos hablando de un proceso de

selección; y siempre un proceso de selección conlleva elegir, o sea, tomar cosas y soltar cosas. Eso lo tenemos claro, ¿verdad?

Q: Um-jum.

V: Entonces, al momento de tener que hacerlo -- porque no lo puedes tener todo tampoco. Al momento de tener que hacerlo, pues, en mi caso, como funcionó, por ejemplo, en El Lobi, es decir, "Bueno, ¿qué verdaderamente yo quisiera presentar aquí que cuando todo ese proceso se culmine y veamos ese resultado, verdad, yo me sienta tranquila, o sea, yo me sienta bien con lo que estoy viendo". O sea, yo no le tengo que responder a nadie, otra vez. ¿Me entiendes? Cuando tú trabajas con una institución es bien difícil hacer eso, porque sabes que tienes que responderle a esa institución.

Q: Sí, y justificar las decisiones.

V: Entonces, después de haber venido de la experiencia de trabajar con el ICP, donde obviamente la libertad está coartada por todos lados, por más que tú digas que había libertad creativa y que intentabas pero había otras cosas tan y tan fuertes ahí en oposición, pues, entonces yo lo menos que quería era volver a eso. Yo quería ir a un espacio, otra vez, que te acogiera, que tú te sintieras bien, que a la misma le diera -- qué sé yo, que hubiera un espacio para que personas que por equis o ye razón no pueden mostrar mucho su trabajo tengan donde mostrarlo. Pero, a la misma vez, como yo sentirme satisfecha con la manera en que se muestra, ¿entiendes?, como que esa persona que está mostrando ahí está sacando su máximo, ¿no?, como que de verdad llevándolo a un nivel donde también se sienta bien con lo que está mostrando. O sea, no es mostrar por mostrar. No. Eso es parte de la idea, ¿no? Es como... Más o menos así se ha dado. Y así yo también veo la práctica curatorial: como una relación de diálogo continua con esa otra persona que está ahí, llámalo artista o esos artistas, donde siempre se da proceso de negociación, porque lo sabemos. Pero intentar como que esa negociación se dé como tranquilamente, tú sabes, de la manera más tranquila posible, donde el resultado que haya ambas partes nos sentimos -- nos podemos sentir bien. O sea, es tratar de evitar como que la jerarquía y como esa relación de poder que se da tanto, y que muchas personas piensan que hay una relación de poder bien fuerte entre el curador o curadora y artista.

Q: Sí.

V: Y esa experiencia la he tenido, sobre todo cuando salgo afuera, ¿no?, que es como -- o sea, es la curadora. Y yo, "¿Cómo que 'la curadora'?" O sea, quizás es porque nosotros también somos artistas y conocemos cómo se mueve el mambo desde varios lugares, ¿no?

Q: Sí.

V: Así que a lo mejor por eso también es que me interesa que sea como una relación así de diálogo, un dialogo de verdad, no simplemente por decir que es de diálogo.

Q: Sí, sí, sobre la marcha, que realmente haya un sentimiento de igualdad.

V: Sí, exacto, tratar de evitar las jerarquías; aunque sabemos que es complicado y que hay decisiones que hay que tomar y se toman. Obviamente, se toman. Se tienen que tomar. Pero sí tratar de evitar esa cosa de la jerarquía.

Q: Okey. Fantástico.

V: Por ahí yo creo que es. ¿Te respondí eso? Sí, es eso más o menos.

Q: Pues, mira, ya estamos acabando. Ya lo que me queda es una pregunta más.

V: O sea, que nos va a dar tiempo del café, ¿o no?

Q: Sí, si ya lo que nos queda es la última. Y es, pues, regresando aquí, donde estamos ahora mismo parados, que es en la universidad, quería hablar de tu filosofía pedagógica. La próxima pregunta era si podrías hacer alguna anécdota particularmente especial para ti, alguna anécdota ilustradora, verdad -- obviamente, sabemos que estamos aquí porque necesitamos un trabajo. Oká. Pero además de eso. Yo sé porque lo he visto en acción, porque también te conozco un poco de que hay algo más allá que tiene que ver con tu personalidad, con tus ideales, con tu filosofía pedagógica, ¿no?

V: Sí. Yo comencé a dar clases casi de casualidad. Pero eso fue hace catorce años, o sea, hace mucho tiempo, cuando terminaba el bachillerato, que me invitaron a dar una clase en la escuela de escultura básica y yo dije que sí, así, como "Okey. Dale. Vamos a ver. Es un trabajo". En ese momento es un trabajo, a ver qué pasa. Y yo creo que a partir de ahí me enamoré de la enseñanza, sin haberlo buscado. Realmente no fue algo que yo decidiera. Pues, se dio esa oportunidad. Se dio y continuó, ¿no? Yo te puedo decir que honestamente yo disfruto de -- no tanto de dar clases realmente sino de relacionarme con los estudiantes y con las estudiantes, o sea, de tener esa relación, de poder conocer como que más a fondo cada generación, que aunque son cortitas pero a la misma vez uno ve mucha diferencia, ¿no? O sea, es conocer el mundo, digamos, a través de ellos. Yo pienso que cuando tú estás dando clases realmente estas recibiendo conocimiento. O sea, es de parte y parte. Yo pienso que es una relación recíproca, que lo mismo yo transmito conocimiento y que ellos me transmiten a mí, y estamos ahí como que en intercambio. Y las veces que he estado fuera por la razón que sea lo echo un montón de menos, porque siente eso mismo: que estoy aprendiendo y que ese proceso está enriqueciendo a su vez mi trabajo como artista, mi trabajo como curadora, etcétera. Como te decía, todo está relacionado. Quizás por eso es que he estado tantos años, aun cuando sabemos que no es ni por razones económicas ni por otra cosa. Realmente es porque de verdad disfruto de hacerlo. Entonces, algo que sucedió a lo largo de los años que me parece, no sé, súper -- me siente como... ¿Cómo te digo? Bueno, me siento muy bien de que sea así, ¿no? Es el hecho de que ha pasado suficiente tiempo como para que yo tenga ahora mismo colegas que fueron mis estudiantes. Entonces, eso es súper bonito.

Q: Claro.

V: Compartir una exposición con alguien que fue tu estudiante o tú tener que resolver algo en tu trabajo que sabes de alguno que fue tu estudiante o amigo de tu estudiante que puede ayudarte a hacerlo porque lo sabe hacer mejor que tú veinte veces. Entonces, acercarte a esa persona y decirle, "Mira, yo estoy intentando hacer tal. ¿Tú me puedes dar una mano en esto?" Y también a lo largo de los años, desde que era estudiante en la escuela, siempre tuvimos como que ese sentido de colaboración, verdad, y colaboración, en ese momento, entre los estudiantes. Yo creo que eso se ha ido como que extendiendo y que cuando tú estás en un espacio, así, como académico, pues, ese sentido de colaboración continúa. Y no tiene que ser necesariamente con tus colegas, sino es

también con tus estudiantes. Se dan esas dinámicas y, nada, esas dinámicas, a mí me parece que enriquecen un montón mi trabajo, muchísimo, además que da mucha satisfacción. Esa era la palabra que estaba buscando. Como que da mucha satisfacción tú de verdad ver a alguien que lo conoces durante tanto tiempo como su trabajo ha ido, no sé, madurando, desarrollándose. Es como... Eso, para mí, es único, de verdad. Es como una experiencia única ver eso. Y se dan muchos lazos afectivos también, que eso es bien bonito.

Q: Claro que sí.

V: Hay lazos afectivos, tú sabes, porque uno no viene al mundo a sufrir. Hay que pasarlo bien.

[Risas]

V: Así que, pues, esos lazos afectivos son bonitos, ver a un estudiante después de tanto tiempo. Siempre hay muchos momentos así, no sé, muchos momentos en donde uno se siente orgulloso realmente de haber, de alguna forma, afectado la vida de esa persona. Yo creo que eso es algo, para mí, bien importante de los espacios universitarios: cómo un espacio universitario puede afectar tu vida, cómo puede transformar tu vida continuamente. Porque en mi caso -- y conozco otros tanto amigos y amigas que es igual, que me dicen, "Sí, es que a mí la universidad me transformó". O sea, mi visión de mundo la cambio completa la universidad.

Q: Claro.

V: Entonces, si uno puede de alguna manera ser parte de eso, pues, por qué no.

Q: Claro que sí.

V: Y por ahí va.

Q: Pues, gracias Vanessa.

V: Gracias a ti.

[La entrevista concluye en el minuto 1:21:40]

APÉNDICE 3: ENTREVISTA A CHEMI ROSADO-SEIJÓ

Entrevistado: Chemi Rosado-Seijó

Entrevistador: Quintín Rivera-Toro

Fecha y Hora: 28 de febrero del 2018, 2:00p.m., 2hrs de duración

Lugar: Residencia de Chemi Rosado-Seijó, en Santurce, Puerto Rico

Información de Archivo de Audio: AAC audio file, 119:13 minutos

Notas Adicionales: La entrevista se da poco después de que Rosado regresara de un viaje en preparación para la Bienal de Tailandia en el 2018.

Quintín: Pues mira, vamos a empezar.

Chemi: Podemos irnos por un lado medio ADN *flow*, ya que es tan real y tan importante. Y por más que uno no quiera --

Q: Sí. Definitivamente hablar de tu crianza y eso que me estabas mencionando de tus padres, verdad, de cómo eso --

CH: Sí, a “push”.

Q: Te ha formado como individuo ideológicamente.

CH: Obligao. Umm... ¿Qué decir? Yo nací en el 73, vamos, para empezar por ahí. Nací en el 73, un gran año porque murió Picasso y se acabó Vietnam.

[Risas]

Q: Chemi, ¿cuál es tu nombre?

CH: (Ríe) José Miguel Rosado Seijo.

Q: Okey.

CH: Supuestamente, en kindergarten, estudiaba en el pueblo, en Maricao, no sé ni por qué, pero bueno... Mi abuelo me fue a buscar a la escuela un día, y yo, un poquito recuerdo -- tal vez fue el día que nos pusieron a escribir los nombres en la pizarra, pero eso es medio inventao. Lo que sí me acuerdo es montarme en la guagua de mi abuelo y decirle, “Mi nombre es ‘Chemi’”. No es José Miguel, y a mí me tienen que llamar ‘Chemi’. Mi nombre es Chemi de ahora pa’bajo”.

Q: ¿A qué edad?

CH: Eh, cinco o seis años, en kínder. No, como -- exacto, cinco años lo más seguro, cinco años.

Q: Okey.

CH: Y de eso, lo que me acuerdo, así, de chiquitito, verdad, por la cosa -- después de yo estar escribiéndolo. Era que mi abuela, Mamima -- todavía vive con sus 90. Me decía "José Miguel" y yo le pichaba. Me acuerdo estar un poco, así, como dormido o *whatever* y picharle, picharle a que ella me llamara así; o que me llamaran "Miguel" y yo le pichara. "Miguel" me encojonaba mucho. No sé ni por qué.

Q: ¿Por qué? ¿Qué representaba llamarte "José Miguel" versus llamarte Chemi?

CH: No sé. Es buena pregunta. Yo lo que me invento con el tiempo es que cuando escribí "José" en la pizarra me dijeron que -- y yo soy Rosado de apellido. Tiene que haber habido como cuatro o cinco "José" escritos antes, cabrón.

Q: Sí, sí.

CH: Y yo dije, "¡Diablo!". Y por otro lado, ya mi mamá y mi papá me llamaban "Cheche", "Migue", porque como mis viejos eran socialistas -- son socialistas, realmente.

Q: Okey.

CH: Este, socialistas prácticos, a orgullo, no socialistas comemierdas.

Q: Sí, importante diferenciar.

CH: Este, así que eso. Eso fue, yo creo que en gran medida. Y de ahí, sí, eso fue una luchita nítida. Me formó mucho la estupidez de ser Chemi, entre comillas, ¿no?, decidir si era con "y" o con "i", boberías así (ríe). Yo se lo llegué a dibujar.

Q: Interesante. Yo igual lucho porque me digan "Quintín" y no "Quintito".

CH: ¿"Quintito"? Ay, por el viejo.

Q: Toda mi familia, porque yo soy el cuarto "Quintín".

CH: ¡Wow!

Q: Entonces, yo soy "súper Quintito".

CH: Qué loco, cabrón.

Q: Y es una lucha por diferenciarme.

CH: Sí, pero también eso es importante. Pues, a la vez de uno --

Q: De una cultura paternalista.

CH: Paternalista. Pero es la realidad, como que... Hace poco, en una entrevista, unos panas me -- estaban dirigidos un poco más a la parte política, y en el medio de la entrevista me doy cuenta que yo soy el primero de los hombres de mi generación, de mi linaje, antes y después, que no soy militar, cabrón.

Q: Verdad, que tu hijo está en la milicia.

CH: Ajá. Y mi abuelo estuvo a cojón, por los gringos; y mi pai a cojón, por los gringos. Y mi hijo ahora, (ríe) después de todo, se rebela y está en el *Air Force*, y es un adulto. Bueno, no se cree el cuento, por suerte, viste. Por suerte, ahí no falló tanto.

Q: Está bien criao.

CH: Espero. Ojalá. Bueno, no sé. Yo no creo en na.

Q: Yendo a tu crianza, verdad --

CH: Dime.

Q: La primera pregunta que tengo aquí es: ¿Cómo describirías tu crianza en términos de un estímulo intelectual y cultural?

CH: Mano, yo crecí en una familia de esas -- uy, se puede hasta llorar casi. Es una especie de utopía y "hardcorismo", de *old school*, con un abuelo, una abuela y una matriarca, Mami, que fue quién crió a mi abuelo. Así que yo crecí en una realidad como de la historia de Puerto Rico y en un viaje también bien loco, con todo eso. Mami Rita es una negra que a los 16 años llegó a casa de mi abuelo pa criarlo a él. Y vivió con mi abuelo y se lo pasó a casa de mi abuelo cuando se casó. Y yo crecí con Mami. Estaba en la casa de mi abuelo todos los días, siempre. Yo estaba en mi casita más abajo. Mi tía vivía más arribita, en un monte de catorce cuerdas. Y que uno se cree to ese cuento también y...

Q: ¿Qué es "el cuento"?

CH: ¡Puff! Imagínate. Pues, unos blanquitos, entre comillas, los árabes de ojos claros, que tenían negocios en el pueblo, que mi abuelo es "don Pepín", imagínate, es que la que me crió a mí, crió a mi abuelo, cabrón, y a mi mamá y a mis tías, ¿no?, y toda esa jodienda. Y mi abuelo viene de toda esa familia, de todo ese cuento familiar, que se hace un círculo completo conmigo, así, en la vida, extrañísimo. Pero mi abuelo, pues, creció con su viejo. Mi abuelo estuvo hasta sexto grado. So él estudió un poco y tuvo esa experiencia, también, de estudiar. Y es la experiencia clásica, en términos políticos, verdad, en mi cabeza y en todas esas cosas de "los gringos trajeron los zapatos y la comida en lata". Se les olvidan otros detalles, como que desapareció la medicina natural y bla bla bla, y van diciéndolo con los años.

Q: Ajá.

CH: Y, por ejemplo, el mismo Papipo, dentro de todo, que fue un comerciante, se quitó y decidió estar en su campo y ser humilde y bajarle a to'l *flow*. Y terminamos siendo pobres, básicamente, realmente, en vez de gente que tenía chavos y que tenía gente que les servía. Yo me crié -- cuando yo me criaba, todavía en casa de Papipo y Mamima había gente que vivía y trabaja allá. Y nos las entregaban, las familias. Y así mismo son unos abuelos que tienen noventa y pico de ahijados de bautismo.

Q: ¿Sí?, wow.

CH: Qué sé yo. La escuela del barrio mío tiene el nombre de mi bisabuela por parte de

Mamima, que no es su mamá de verdad. Es adoptada, Mamima, mi abuela, es adoptada, como era antes, ¿no?

Q: Sí.

Ch: Por su tía y por su tío. Y mi bisabuelo también.

Q: Sí, pero que entonces tu familia tenía un arraigo importante socio-político, dentro de su contexto.

CH: Ajá. Y un orgullo, ¿no?, porque existe este orgullo que pa muchos de los hermanos ha sido, a veces, fuerte también, sí. Y me doy cuenta ahora. Sí, siempre, como que de chiquito ya uno tenía como un rollo ahí ya. Tenías que meterle. Mi tío tenía un *dealer* y botes y -- otro personaje, bien cabrón. Y por ahí, sí, de chamacos.

Q: Okey.

CH: Y todos esos primos estábamos juntaos en ese campo, ahí. Éramos como catorce. Y, si no tos vivíamos en el campo, siempre había una conexión y un junte y un revolú cabrón. Crecimos con -- yo crecí con seis tíos ahí que son hijos de Papipo y Mamima. Las mujeres, en su mayoría, son cinco mujeres y dos nenes, el mayor y el menor. El mayor es tío, que está ahora súper liberao, pero tío fue el que jugó al capitalismo. Tuvo carros, mujeres, *fucking hell*. Se la vivió el cabrón, bien duro. Y ahora está *chilling*, yendo pa Culebra lo más que puede y trabajando lo menos que puede, viviendo y disfrutando, así, con pelo largo y to, que nunca en su vida había tenido.

[Risas]

CH: Y vive en una casa sin ventanas, en Culebra, cabrón. Me encanta.

Q: Y eso de la ideología socialista, ¿por dónde entra?

CH: Umm... Eso viene, yo diría, qué se yo, de por tos lados. Mamá y papá son socialistas. Mamá es -- eh, decidió ser trabajadora social y no artista, digamos, cuando fue a estudiar.

Q: Um-jum.

CH: Pero mis abuelos también son gente que siempre tuvo eso mismo. Esa gente, en casa, era de trato igual, cabrón. Tú no podías decirles -- o sea, como que no se nos iba ni a ocurrir decirle a alguien, "Tú no eres de aquí" o algo así. Yo crecí diciéndole "tío" a cualquiera, en mi cuento, ahí, directo, a no perderme ahí. Yo crecí sabiendo que la Morra, la borrachona de la esquina de la entrada del pueblo, donde también hay prostitución, o había prostitución, y están las tres barras de mala muerte, bla bla bla, me cargaba desde que yo soy chiquito. Y yo nací y a los tres días, cuando mamá, la trabajadora social, en su loquera -- eso fue de las primeras cosas de ella: "Enseñarle a la Morra mi hijo". Porque ellas se querían mucho y se va -- *you know*, que a mí me cargó la Morra. So yo crecí después de eso. Y eso, en mi cuento, también tiene que ver con to, un poco, y con la vida, igual, directo. Mis primeros tres años fueron en el pueblo, al lao del caserío y al lao de esa esquina también. Estábamos ahí como medios al lao de la barriada. Y mi viejo, *anyway*, es de barriada. Eso sería otro cuento. Mi mai es la que mete al Negro en la casa. Y pa mami Rita, la negra de la familia, eso sí era fuerte; con mi papá, no. Ya

después... Pero con otros novios, por ejemplo, de otras tías más que -- (ríe) Hiram Williams era novio de titi Sunchi y Williams era el hermano de Bernie.

[Risas]

CH: Y Mami no le abrió el portón. O sea, Mami era -- siempre tenía una cosa como servicial, aunque mami siempre hablaba como regañando.

Q: Ajá.

CH: Pero ella abría. Le abría el portón a quien llegara. Se levantaba y entraba a la cocina y ofrecía algo, qué se yo. Mami estaba todo el tiempo -- ella se levantaba a las 5:00 de la mañana. Trabajaba. Esa es otra mierda con la familia. Y mi abuela igual, a las 4:00 de la mañana a trabajar, toda la vida. Toda esa mierda de trabajar y explotarnos el cuerpo viene también por ahí.

Q: Una ética de trabajo.

CH: Uff, sí, cabrón, demasiado *hardcore*. Que, por suerte, la vida me dio ahí duro, pa que le bajara, y a él también (ríe). Pero bueno, na --

Q: Mira, ¿y cómo --

CH: Este, que había eso, y entonces -- ah, y mis viejos eran socialistas en el PSP, en esa época. O sea, yo crecí chiquitito ya en un ambiente en que -- yo no me acuerdo, pero mi viejo se iba por las noches a volar en avión porque ellos revisaban las zonas aéreas. Ellos estaban en un viaje socialista de revolución cabrón.

Q: Diablo, que fuerte.

CH: Que igualmente, pues, yo vi y yo me crié con esos tíos. Y tío Seri, Serapio Laureano, es el presidente de la Federación de Maestros por muchos años, cuando fue lo que fue. Y tío Seri se fue y se jodió la Federación. O sea, la Federación en los 70 y en los 80, la "come-candela", era tío Seri: tremendo cabrón, tremendo maestro de escuela también, un demente también.

Q: ¿Y se encontraron, digamos, con las fuerzas federales en algún momento, o algo así?

CH: Bueno, las carpetas fue *heavy*. Lo de las carpetas fue *heavy* porque las carpetas también -- e importante pa mí, porque también hay -- siempre hubo como una diferencia de la familia. La familia de nosotros los Seijo, verdad, entre comillas, porque es Papipo y había ese orgullo de "Seijo" también.

[Entonces, en el minuto 9:56, Chemi atiende una llamada. La entrevista continúa en el minuto 10:30.]

Q: Aprovecho y te pregunto, háblame de la figura de tu mamá.

CH: Prrrrmmm, je je je.

Q: Describe su perfil brevemente y dime de qué manera su práctica de trabajadora social fue para ti un pilar. ¿Verdad?

CH: Claro.

Q: Me doy cuenta que sí, que lo es, es como una de las fundaciones de tu práctica artística.

CH: Aunque mamá --

Q: Digo, lo sé porque --

CH: Sí, sí, claro.

Q: -- he compartido con ella, la conocí montado en un avión de camino a algún invento de arte y hablamos largo rato... y porque lo intuyo a través de tu trabajo.

CH: Pues, dementemente, sí. Ahora que lo dices, pensando en que yo recuerdo entonces -- no sé si estábamos, *whatever* -- cuando, estando de vacaciones, mamá se puso a dibujar y le preguntamos, y de repente mamá era la chamaca que cogía clases de arte, bien loco, con Dhara Rivera (ríe).

Q: ¿Que era su maestra?

CH: Y quien venia -- no, quién venía era Alfonso Arana, hasta en bicicleta, a veces, cabrón, a Vega Baja, a dar unas clases de arte.

Q: Qué hijo de puta.

CH: Alfonso Arana, en bici, papix.

Q: Yo nunca lo conocí.

CH: (Ríe) Y por muchos lados, pero bueno... El loco ese que tuvo su especie de legado.

Q: Um-jum.

CH: Y ese es uno. So Dhara y mamá eran amigas, y saber eso -- y como mamá toda la vida ha vivido como para la transformación social. O sea, como que yo no conozco otra cosa. Mamá, primero, trabajó con alcohólicos, trabajó de maestra, y una vez -- siempre en la educación. Y una vez cayó en la universidad. Tú sabes, ese fue su *flow*, por ahí pa'bajo, *non-stop*. Y siempre fue transformando la universidad y estudiantes y tomando acción.

Q: O sea, que fue un ejemplo vivo, siempre.

CH: Siempre. Y, mamar, cabrón, porque antes, tú sabes, por suerte no es como ahora, que somos unos añoñadores de niños. No, pues, yo tenía que montarme en el carro y mamarme a mamá un sábado dando clases o cogiendo clases o yendo para una protesta, desde que soy chiquito; o a mis abuelos diciendo, "No va pa la protesta". So, to ese mierdero también.

Q: "A esa no, a esa no". (ríe)

CH: Ajá. O yéndome con los populares a quemar -- a ver cómo quemaban. Arrastrábamos palmas, quemándose puestos que explotábamos y to (ríe). Y celebrábamos no sé qué, *you know*, como -- sí, siempre hubo un ambiente realmente de política. Y por ser los independentistas de la familia, una familia de populares, pues, también había una presencia de diferencia. Desde chiquitito estoy yendo a reuniones del partido. Y mamá tiene unas cosas que, aunque es parte del partido, tiene sus diferencias.

Q: ¿Cuál es el partido?

CH: El PSP.

Q: ¿El Partido Socialista Puertorriqueño?

CH: Sí. Mamá y papá eran súper activos y Mangüi igual, otro maestro; y otro maestro que me enseñó del anarquismo y otras cosas también, otro pana de los viejos, que era *mister* también y que también al otro, el más viejo del corillo, otro socialista/comunista, que la mai era hasta comunista.

Q: Okey. Muy bien.

CH: Pero bueno, na... Y mamá es "la acción". Pa mí, lo hijo de puta de mamá es que, en verdad, le mete. No come mierda; o sea, va por ahí como creyéndosela, *brother*. Mamá es una idealista bien loca.

Q: Cuéntame de alguna anécdota en particular que sobresalga en tu memoria sobre un momento así. Como el que me contaste de la Morra.

CH: Ajá. Pero qué sé yo. Es que también desde chamaquín -- qué sé yo. Los viernes eran las reuniones del Movimiento por un Mundo Mejor, que es esto, loco, unos católicos locos, ahí, que se reúnen para ir como influenciando a la iglesia lo más que pueden, católica. Y mamá es una católica porque, entre otras cosas, culturalmente, una de las cosas que los gringos hacen primero que na, y eso yo lo sé desde chiquito, es traer su iglesia pa dividir gente. Al menos la iglesia -- ella dice, "Si hubiera una iglesia, en eso estamos practicando igualdad", cabrón, "justicia", como promueve el supuesto Cristo este que existió. Estaríamos mucho mejor que ahora. Ese es el punto de ella a última hora y cree en eso bien cabrón. So, dentro de todo, yo creo que la parte idealista de mamá es la más increíble.

Q: Okey.

CH: Y además de verla que lo hace a lo loco, súper a lo loco, a fuego; y, qué se yo, en momentos así, como que puedo acordarme de estar en pueblos como Las Piedras o no sé dónde, con chamaquitos, en sitios súper nítidos, que eran barrios que uno entra primero con todo el estereotipo y la cosa de, *you know*... Es un arrabal, básicamente; y, de repente, es lo más cabrón que hay.

Q: ¿Por qué es lo más cabrón?

CH: Pues, libertad y diversión y genuinidad. Sí, un amor pa'quí, pa'llá, y uno es -- ahora pienso, y nunca lo había pensado, pero, sí, eso pasa en El Cerro. Uno entra en una casa y va pa la otra, unas loqueras ahí que sí es --

Q: Sí, es como un *club house* gigantesco, digamos.

CH: Sí, yo creo que --

Q: No hay esta división urbana que es anónima.

CH: Tristemente, está la influencia de las drogas. *I wonder*. Y a veces uno lo escucha en el barrio. Sí, es como que hay un orden de anarquía. Por ser un arrabal, que el gobierno no entraba -- y por suerte había esa división. Qué bueno que, extrañamente, me atrevo a decirlo así. Y por suerte había una división así. Ahí adentro, hasta los 50, en El Cerro, por lo que yo escucho, había pendejaces, como en todos lados, y machismos y mierdas. Pero había un orden social bello, cabrón. Esa gente se crió en otras, y unas consciencias que hoy en día son tan complejas para ellos fueron simples, como "hombre y mujer", a lo tribu. Como había un lugar con agua, las mujeres se bañaban en algún momento y los hombres se bañaban en otro momento (ríe). Y que son cosas que ya, así, pa mí, no existen. Para mi hijo, Marcel, que es de ahora y que no quiere ni ver a uno desnudo de repente es como un súper *issue*, desde tan chiquitín. Es como que "Loco, esta gente, hasta el otro día" -- pero bueno, *whatever*. Son cosas. Esa especie de libertad, que yo a veces encuentro por ahí, se experimentaba allí. Y en el crecimiento, nosotros crecimos entre primos y primas y el chamaco que vivía ahí. Nosotros nos bañábamos todos juntos, igual. Yo me bañaba con mis hermanos toda la vida igual. Mamá toda la vida -- ah, esa es una nítida de mamá. Toda la vida ella estaba sin camisa, en casa, porque ella no tenía por qué carajo -- ella no tenía tetas, *anyway* (ríe), decía ella, o en camisillas de papá, en -- o sea, de las de cuello de V.

Q: Claro, los hombres andamos sin camisa en cualquier momento, en cualquier contexto.

CH: (Ríe) Papá no.

Q: Ah, mira. Okey. La ironía...

CH: Papá podía andar en calzoncillos y camiseta, como si fuera *fucking* Carlitos Colón, bien cómico. (Ríe) Pregúntale a Bolygoma.

Q: ¿Quién es Bolygoma?

CH: Bolygoma Cortés es colaborador y el *skateboarder* más viejo en Puerto Rico, corriendo, y el más reconocido. Y es un duro. Cuando yo hice *El Bowl*, estábamos en Nueva York.

Q: Ajá.

CH: Porque estábamos haciendo un proyecto. Eso fue después del *Bowl*. Yo estaba haciendo un proyecto y él estaba de *whatever*, y a él le cayó y me ayudó un montón. Y cuando papá vino a traer a Yanguí se quedó allá un mes con nosotros. Y la primera mañana Boly se levanta y abre los ojos y está mi viejo en calzoncillos blancos, la camiseta por dentro del calzoncillo.

[Risas]

Q: Ante todo, formal.

CH: “¿Y qué, Boly? ¿Qué haces aquí?” Y Boly dice que él se levanta y encuentra, así, al viejo mío, al huevo del viejo mío y mi viejo de Carlitos Colón, allí, “¿Y qué, Boly? ¿Qué vamos a hacer?”, que si esto que si lo otro.

Q: “Bueno días, Don Paquete”.

CH: Así, más o menos.

Q: Bueno, pues déjame aprovechar y entrarle a esa pregunta que tengo.

CH: Dale.

Q: Después voy a regresar a una pregunta que para mí es bien importante.

CH: *Oh, shit.*

Q: Que es la edad en que tú empiezas a aprender sobre la historia de Puerto Rico. Pero vamos a entrar a la cultura *skater*, ya que me estás hablando de este personaje que es el --

CH: Ah, Bolygoma, *yeah*.

Q: Bolygoma. ¿A qué edad tú entras al *skateboarding*, y digamos, qué representó eso para ti? ¿Qué asunto ideológico trae eso a tu vida, la cultura del *skateboarding*?

CH: Ah, *wow*, este, okey. ¿Cómo conocí el *skate*?

Q: Sí. ¿Cómo entraste a eso? Empieza por ahí.

CH: Si no me equivoco, yo creo que la primera rampa que vi fue un *quarter*. Yo estudié en un colegio bien importante y bien “influyente” y, para colmo, José Lerma estudió ahí. Se llamaba el Colegio Creativo Niels, en Dorado. En el Colegio Creativo Niels, estudiaba, entre otras cosas, la escoria que no quería ninguna escuela pública, todos los locos, cabrón. Allí no había ni uno normal. Y pa colmo en Dorado.

Q: ¿Y por qué José Lerma -- bueno, eso es otro tema.

CH: Otro loco, cabrón. Porque es que tú -- es que esas cosas, como el otro día -- yo tengo -- mi mejor amigo de toda la vida es de ese colegio, que también fue *skater*, *whatever*, por ahí, y terminamos en la escena *punk*. Nosotros nos vivimos como que esa vida todos juntos. Mi hermano, en verdad. Yo estoy yéndome ahora para Tailandia, doblo a la derecha, después de entrar al *gate* y pasar por los gringos, y mi hermano viene de frente cabrón, llegando a Puerto Rico. No nos veíamos hace no sé ni hace cuántos meses ya. Así de demente.

Q: El mundo no es tan grande.

CH: No. Yo me tripeo las hormigas y digo, “Somos igualitas, cabronas”: la misma rutita, la filita. Uno llega y uno va, gente que te encuentras, gente que sigue (ríe).

Q: Las prácticas nomádicas del arte contemporáneo, más que la gente se mueve dentro de círculos en común, todo ha reducido el mundo increíblemente.

CH: Mi panita es ingeniero. Está viviendo no sé si en Ohio o en Atlanta. No sé. Yo qué sé, en algún estado, porque él va “juquiao” a dónde la compañía hace más. “Nuevos proyectos, nuevos proyectos” es como ese -- su “juqueo” es la ingeniería. Pero bueno...

Q: Mira, pero entonces, cuéntame. ¿Cómo llegas al *skateboarding*?

CH: Ese *quarter* --

Q: Ajá, ahí es cuando tú llegas.

CH: Si no me equivoco, estudiando en el colegio. Para hacerlo así, todo el cuento nítido y que reúna todo un poquito de to'l mambo que estamos hablando, cuando yo empiezo a estudiar en el Colegio Creativo Niels -- y eso es una cosa que pasaba mucho en casa y que mis papás, y mamá tiene mucho que ver. Eso, ahí, ahora veo lo del liderazgo y la jodienda, una palabra que me costó mucho. Después de que nosotros entramos al colegio, al otro año, entran todos mis primos; al otro año, vecinos. Tú sabes, el corillo social mío estaba ahí adentro, de pronto, el pequeño, ¿no? ¿Por qué? Porque era un colegio creativo, había como una onda medio “socialistoide”. Cabrón, ahí yo vi en el campamento a Sunshine Logroño cantando sus canciones de “Me apesta la vida”, así de cabrón. Los Rayos Gamma venían allí, a Dorado, al festival. De hecho, todos los que estudiamos allí siempre tripeábamos de hacer un colegio cabrón, porque en verdad fue nítido. Uno quería ir a esa escuela. So, *whatever*, en esa arrastrada, mi abuelo, que le había dejado el colmado a mi tía, que después lo quebró y terminó vendiendo todo pal'carajo y dijo “Pal'carajo”, empezó a ser el de la guagua entonces porque de Vega Alta empezó a viajar. Empezamos a viajar nosotros, los primos, los amigos. La gente se sigue enterando porque son mis abuelos y mi vieja, y siguen diciendo, “No, pues este colegio es bueno” y empiezan a seguir arrastrando nenes que necesitan colegio cada año porque los están botando, básicamente, ahora que me doy cuenta (ríe), que no me había dado cuenta, o que son anormales y están en esos círculos. Así que, de repente mi abuelo era el que guiaba la guagua pa'llá, súper nítido; e inventó con eso, en la parte de atrás, la caja donde uno echaba los bultos. Entonces, ya la guagua era una aventura cabrona. Estaban los Escalera; Kiko, que es un panita que murió a los dieciséis, que también nos afectó un montón a nosotros; Laura. Qué se yo. Sí, se hizo, bien loco, una comunidad bien cabrona. So mi vieja creó una comunidad ahí, y mi viejo, a lo loco, con esa cosa del colegio y de la familia. No me había dado ni cuenta, cabrón. So, en ese mambo estamos viniendo de buscar a Nino y a su hermano y a Arturo, y tienen un *quarter pipe*. Y, sí, ya con eso na más como que me quedé con esa pendejada, ahí, el *skate*, el *skate*. Y empezaron a traer -- los viernes eran *casual day* o no sé qué carajo *day* y uno podía como llevar uniformes y no sé qué. Trajeron un *skate* por primera vez. Me monté en esa cosa y podía usarlo. Era como si dijera que de la primera vez -- es naturaleza. También, de chamaco, yo le metí, fíjate, ahora que lo pienso, a los deportes. Tenía como para formar la actuación de cómo hacerlo, como pararse para batear. Me acuerdo que lo hacía de chamaquito, ejemplar. So el ego estaba por ahí también presente desde chiquito. Yo era de los duros en el equipito de pelota a los seis años y esas mierdas. Y me monté en el *skate* y me encantó. Y los viejos, después, en esas Navidades, me regalaron una *skate cheapy*. Y eso fue, acho... De eso sí me acuerdo: montarme en ese *skate* y hacer tac tac tac, pa'lante y pa'trás en la sala. Así es que hacía. Puñeta, *brother*, por ahí pa'bajo se jodió. Ya ahí me jodí, y ahí empecé a coger azotes, por supuesto y guayás. Venían los panitas, a la vez. Exacto, eso estaba pasando social, también. So tos estábamos descubriendo el *skate* allí, en el colegio. Ese es el primer taca taca, allí, con un *skate Variflex*.

Q: ¿Y quién montó ese *quarter pipe* allí?

CH: Buena pregunta. Yo creo que era de Arturo y Arturito. Arturito es el pana que está con Kiko, uno de los que mencioné antes, que era vecino del mismo barrio de nosotros. Y Kiko era un poquito mayor y era un hijo de puta y un líder, por ende. Este era el chamaco que supuestamente había fumao y había chichao y había hecho de to, pero de seguro era embuste la mitad. Tenía quince años. Cumplió dieciséis en lo que estábamos, verdad, creciendo y se mató en una motora que el pai le terminó regalando, en vez de hasta un carro convertible, bien nítido, y to. El cabrón quiso la puta motora pa matarse. Nino andaba con él, *whatever*. Pues, Nino y el hermano y el corillo de esa urbanización del pueblo tenían esa rampita y ese *quarter*, que después hubo una rampota nítida cuando ya yo corría en Santa Rita.

Q: Entonces, ese chico que acabó teniendo el accidente fatal fue el que montó la rampa.

CH: El hermano de uno de los que montó la rampa, el hermano de Nino. Nino es de Ponce.

Q: Interesante el mirarlo desde el punto de vista de que hay como una pulsión de muerte, digamos, en este tipo de deporte que puede ser extremo.

CH: (Ríe) También. Y en verdad tiene que ver un montón con el miedo, a la hora de la verdad. Siempre uno está bregando con el miedo en el *skateboarding*. Una vez tú corres, ya se trata de tener o no tener miedo, muchas veces, para hacer un truco, digo. Sí, por eso uno, a veces, es como bestia con los otros *skaters*, también. Es como, “¡Dale! ¡No seas tan pendejo!” Porque, sí, en verdad, muchas veces es eso.

Q: Un asunto de miedo.

CH: De miedo, sí, y de balance.

Q: Que viene del miedo.

CH: Porque estás en el filo, siempre, ¿no?, igual que hacer una cosa tan simple como balancear las gomas de atrás, que es un *wheelie*. Estás bregando con la gravedad y con esa posibilidad de que -- sí. Si te vas un poquito más, vas a hacer fuaaa y te vas a azotar, porque es gravedad pura; y si paras de cantazo y no doblas lo suficiente o no haces un *flow*, te vas de frente y te rompes también la quijada, y que pasa. Por eso la gente se quita.

Q: Claro.

CH: Yo me acuerdo que -- pero, na... So nosotros conocimos el *skate* todos juntitos, un poco, de chamaquitos. Ahora que pienso, pensando en que sí yo agarro -- yo tengo mi primer *skate* y ya rápido era como “Vamos a quedarnos en casa de un pana. Vamos a bajar una cuesta” o algo así, sí, hasta hacer trucos. Coño, mano yo hacía como un *flow* gufeao. Pero bueno... Y ya, al uno darse cuenta que hay unos *skates* que corrían más, yo, pues, desde chamaco también yo busqué como -- y con el *skateboarding*, rápido a buscar trabajar, para buscar chavos, porque hasta esa patineta y se acabó. No es como que mi viejo quiso que yo no me montara en ninguna otra más. Y fue un poquito eso también.

Q: Rebelarse contra el padre.

CH: Sí, yo era ya rebelaíto, rockerito, a cojón, obviamente.

Q: ¿Qué música escuchabas?

CH: Sí, rock ahí, *metal* de mierda.

Q: *Metal* era lo que había en Puerto Rico, ¿verdad?

CH: Pues, en esa jibarería, sí.

Q: Había bien poco *punk*, pero *metal* había.

CH: Pues, tenías que estar en la ciudad y esas mierdas. Pero si eras un jíbaro en una generación que --

Q: Lo que había era *Mega Death* y *Iron Maiden*.

CH: Y que no había ningún tipo de comunicación que no fuera -- Alfa Rock era lo más cercano, KQ-105 y lo que pasara o lo que te enseñara el primo o la prima, el hijo del de la familia de qué sé yo ni qué. Entonces ya yo iba a la casa de las reuniones, de nuevo, o vamos a la iglesia de la jodienda de mamá. Estaba en las reuniones de ellos y, de repente -- el hijo de ellos es mayor, y uno siempre de chamaquito está *looking forward* a los mayores, bien cabrón, y es rockero, papo. Y yo entro a ese cuarto y están un chorro de pelús botando sangre y negro y olvídate, lo contrario a... Y yo, "¡Wow, yes!".

Q: Es el antónimo de la iglesia.

CH: (Ríe) Exacto, todo. So, estaba eso también, de una, sí, sí, que creciendo estaba toda esa pendejía. Pero, sí, igual, desde chamaquito bien consciente del rollo donde crecíamos, también.

Q: Sí.

CH: Ahora que pienso, nosotros íbamos para Dorado y nos metíamos por ahí pa'bajo todo el día, a lo loco, por tos laos.

Q: ¿Tenían misiones en conjunto?

CH: Sí, a buscar todo ese corillo, a aventurar en la patineta por ahí, buscando. No sé ni qué carajo hacíamos por ahí, en verdad, a lo loco. De repente nos metíamos en un lío con los grandes. Éramos un chorro también de inconformes, so por lo general también es algo como -- qué se yo. Es que yo encuentro que el *skate* ayuda a uno directamente como a llegar ya a cierto ser humano, que no es una persona que quiere que le digan lo que tiene que hacer, aprender las reglas, subes, bajas, haces mucho ejercicio. Lo prácticas y lo prácticas, y te pones más duro y ya. Qué se yo. Tú puedes tener un *skater*, huevón, que es gordito ahí, gordo, gordo, que va al parque y lo ripea, y a un chamaco que a lo mejor es un anormal, que es un bestia natural en la mierda, aunque a lo mejor lo coge en dos días y hace cosas que gente ha tardado tres años en hacer. Pero nunca es alguien normal, yo diría. Es bien poco, bien poco, bien poco. Hoy en día está cambiando

todo eso. Ya el *mainstream* está agarrándolo bastantísimo más y ya hay nuevos modos de entrenar y hacerse pro.

Q: Sí, cada vez se vuelve más cultura masiva.

CH: Sí, y un producto. Esa es la magia del pseudo-capitalismo, el hiper-*whatever*, el hiper-capitalismo extraño de hoy en día. Es como si logra -- no sé. Es como una extraña víbora camaleónica, yo no sé ni qué, como que se traga a sí misma, casi. Se traga lo que haya y lo hace una mierda de mercado, bien cabrón.

Q: Y nunca se satisface, verdad.

CH: No.

Q: Siempre va a lo próximo.

CH: Sí. A mí me gusta que el *skateboarding*, en términos de economía -- porque dentro de toda la loquera para colmo. El *skateboarding* tiene una especie de autonomía económica, ¿no? Hay un círculo entre el *skateboarding* y hacer compañías y que vuelven un -- se hacen compañía, ¿no? Pero son *skaters*. Como que están estos tipos que fueron pros y que son los que manejan compañías y las trabajan. Hay, sí, otras que tienen un chorro de gente que na que ver. Pero, en su mayoría, se mantiene. Y, qué se yo, por decir, *Vans* sigue siendo una compañía manejada y dirigida por *skateboarding* y está súper -- no sé cómo estarán esos cabrones ahora. Gozando, de millonarios, porque está súper pegao, como *Thrasher*, la revista *Thrasher*, cabrón.

Q: Sí, sí, sí.

CH: Eso yo no sé ni lo que la gente se viste con eso. Si ellos no entienden ni esa revista. No pueden ni leerla. Eso no hay quién lo lea (ríe). Pero, tú sabes, como -- sí, sí. Ese también, ese es otro que tiene que estar -- hace poco por poco se mata, el que lleva toda la vida ahí editando y es un durito. Pero bueno, na... So fue un modo, ahora que lo pienso, bien cliché del *skate*, sí, de conocer mundo, de zumbarnos en corillo, también, y empezar a ver las cosas diferentes, con sentido, ¿no?, ya como con una especie de propósito. Yo venía de ser un chamaquito que jugaba pelota, que dije, "Yo no quiero más prácticas". Yo iba a una práctica y decía, "¿Qué es esto, cabrón?" Y yo era cácher. Y, después, entonces como que empezó a subir la velocidad, cogiendo bolazos, dos días a la semana cogiendo bolazos y jodienda, sin jugar. Vete pal' carajo (ríe).

Q: Sí. Bueno, mira, vamos entonces a dirigirnos hacia la pregunta de ¿en qué momento, en tu desarrollo como ser humano, tú te cruzaste con la historia de Puerto Rico?

CH: Toda mi vida, papo. Nosotros jugábamos a ser indios. Más na te voy a decir. Cuando mi hermano cagó una vez en donde estaba el cemí, por poco lo matamos, linchao. Estábamos en el viaje. Si yo crecí con la *fucking* -- ¿cómo se llamaba la banda esta, donde estaba Roy Brown y Zoraida.

Q: ¿Haciendo Punto en Otro Son?

CH: Haciendo -- no. Bueno, también, también Haciendo Punto; Danny, por supuesto; Lucecita. Tú sabes, los 60, ¿no? Pero esta gente, Roy Brown y Zoraida Santiago* y -- ah, se me olvidó ahora. Pero bueno, antes de que Roy Brown se fuera solo, estaba con

ese grupo; y “Oubao Moin” es una versión de Roy, pero es del grupo. No era -- y primera versión. Por eso él la canta con Zoraida Santiago, siempre.

Q: Ajá.

CH: Porque realmente eran ellos dos, en verdad, y el grupo, cantando. Y yo crecí con eso. Y yo crecí, huevón, como yo -- sí. Yo crecí a la vez con un *flow* taíno, huevón. Yo nunca me creí españolito. Estaba el viaje de la familia. También está esa concientización cuando uno crece en un hogar como en el de papá y mamá, súper críticos con todo. So yo todo el tiempo estoy teniendo toda la información política, de religión. Si yo aprendí algo de Dios, y mi mamá obviamente cree en Dios y esas mierdas, mi papá también -- no “esas mierdas”, sino en esas cosas. Pero siempre era otro punto. O sea, si abuela me decía no sé qué, en catecismo, yo se lo preguntaba a mamá. Y si me levantaba por la noche con miedo a no sé qué, yo recibía la respuesta que tenía que recibir, directamente. Qué se yo. Si habían dicho que abortar era malo, ella me explicaba cómo no, cómo Dios le dio un derecho a la mujer y para eso era el libre pensamiento y para eso -- y el tacatacata. O si decían que a lo mejor asesinar era bueno, ella me explicaba cómo no porque nos dieron razonamiento para saber que eliminar a otro ser humano no hace falta, tarararara, como el ambiente o lo otro. So estos cabrones están conscientes de toda la mierda que, ahora que pienso yo, por eso mi rebeldía con -- a veces con todo. Pero es la misma mierda con que estamos todavía intentando luchar y bregar en el mundo. Es la misma mierda con la que yo crecí. Yo no iba a las protestas, por ejemplo, ambientalistas porque esas eran las más *hardcore* antes, porque eras un comunista si estabas gritando que la fábrica estaba contaminando el río que, de hecho, estaba contaminando, cabrón. So también, pues, yo crecí en ese revolú. Imagínate. Yo no sé ni qué. Ya se me olvida hasta la pregunta. Se me olvida que son tantas cosas a la vez.

Q: Sí. Bueno, la pregunta es con la historia de Puerto Rico.

CH: Ah, pues ya --

Q: La historia de las ocupaciones.

CH: Todo eso estaba en casa, siempre, sí. Y había una biblioteca.

Q: ¿Tus papás hablaban de eso en voz alta?

CH: Sí, o sea, hasta las reuniones del partido. Imagínate.

Q: Hasta las reuniones del partido.

CH: Eso era un corillo. Yo me imagino que todos esos cabrones hablando de cosas que -- sí, de política.

Q: O sea, que tú siempre estuviste consciente de esto.

CH: De dónde yo estaba parado, sí. Más cada cuatro años hay elecciones y yo era el -- nosotros éramos los del otro partido. So, yo no sé, tendría seis años. Déjame pensar. Eso lo puedo decir rápido porque hay datos. En el 80 hubo elecciones, o sea, que cuatro años antes, en el 66 -- no, en el 76. Tal vez, mis primeras elecciones fue cuando yo les dije a mi papá y a mi mamá, “Vamos a sacar la bandera” o “Vamos a ponérsela al carro”. Yo recuerdo decirles, “Vamos a poner la bandera al carro” y la cara de ellos, “(Gesto de

negación, riendo)” Uh-uh”. Y yo, “¿Cómo que no?”. “Pueden tirar piedras al carro”. “¿Y por qué?” (ríe). Así que ya a esa edad uno está, ahí, como “¿Pero, puñeta, por qué cabrón? Si, total, lo que queremos es que todo el mundo sea igual”, “Sería gufear. Mira cómo está haciendo mi abuelo” o qué sé yo (ríe). So yo crecía, tal vez -- yo crecí en una familia socialista y medio anarca también. Siempre había otras reglas. Había mentiras que se podían decir porque eran por el bien de los primos, para que pudieran ir con nosotros a la playa, cabrón, cosas bien bonitas, de locos que se van en el viaje, bendito, a veces, y se les olvida cómo se criaron. Pero, sí, este sistema es aterrador, cabrón.

Q: Bueno, entonces, ¿en qué momento tú entiendes que quieres ser artista?

CH: Diablo, eso me costó un cojón, hablando del sistema, hijo de puta.

Q: ¿En qué momento esto se convirtió en un lenguaje para ti?

CH: ¿Artista? Yo toda la vida le metí, sin darme cuenta, bien cabrón. Me acabo de acordar, más pa'trás. Yo creo que estaba en tercer grado, cuando en *Titi Chagua* nos enseñaron a dibujar *Pacman*, o no sé qué, y estábamos yendo mucho a Camuy donde habían peronías rojas con cojones, de las bolitas de las peronías que son rojas, y las recogíamos ya de por sí. So estábamos en un hogar estimulados por eso también. Ah, no, ya, eso es. Sí, es que papa y mama nos tenían en eso. Se me había olvidado también. Yo crecí con clases de arte, de dibujar, de pintar, de lo que fuera. Después Julio Axel hizo la escuela de teatro. Pero de chiquito, sí, tercer grado, de seguro cogíamos una clase. Había ese estímulo. Papá siempre dibujó, pienso, ¿no? Pero eso, para mí, siempre mamá fue el -- en lo que él hablaba, hacía *jets* y cosas, yo me imagino que bregando con la guerra y eso. Yo creo que a lo más que le tenían miedo era a sus propios aviones, cabrón, ahora que pienso. (Ríe) Pero bueno...

Q: Entonces, ¿qué? Cuando acabaste la *high*, ¿era como una decisión natural irte a estudiar arte?

CH: No, no, arquitectura, muchacho, arte no. ¿A ir a morirme de hambre?

Q: Ah, bien. Entonces, ¿cómo fue? Tú te graduaste de la Escuela de Artes Plásticas, ¿no?

CH: Entro yo a la UPI por -- bueno, la cosa -- como yo me creía que iba a ir la cosa bien rápida, de que no toda la vida -- la cosa de las peronías es que aprendí a hacer esos *Pacmans*. Los hacía en peronías, los llevaba a la escuela y los vendía, cabrón, y me los compraban (golpea sobre la mesa emocionado, se asusta y ríe). Yo no me lo creo.

[Risas]

CH: Se me había olvidado, también, en estos días. Y me los compraban a diez chavos. Me acuerdo que les ponía el precio en las peronías también, así, y porque en mi casa no me daban pa comer ni nada. También esa es otra. Toda la vida, ya cuando yo llego a la pública, siempre a los nenes les dan comida y chavos; en casa, “Uh-uh-uh. Ahí hay un comedor y te dan un desayuno. Tú vas y te comes el desayuno y el almuerzo. Eso, no. Eso es un gasto, esos dulces y porquería capitalista”. Así que, de repente, yo podía ser capitalista y podía comprar mantecado (ríe) y cartas cosas y chicles de tatuajes. Sí, ya uno viene con eso y uno no se da ni cuenta. Pero bueno... De ahí, prrr, la *high*. Me amanecí también haciendo dibujos y...

Q: Y explícame qué de las peronías. O sea, ¿cómo se manifestaba formalmente?

CH: ¿Formalmente?

Q: Ajá.

CH: Mano, un *Pacman* dibujado con peronías.

Q: ¿Y sobre qué papel, sobre qué?

CH: Sobre papel, ahí, de libreta.

Q: ¿Sobre papel de rayas azules y blancas?

CH: De rayas azules y blancas, y cortao, así, después, en cantos. Pueden ser más grandes o más pequeñas, porque son más chavos o menos chavos. Lo tenía claro, y me había costado tanto.

[Risas]

Q: Ahora, después de viejo, te ves vendiéndolo.

CH: “Vuelve el perro arrepentido”, como decía el Chavo del Ocho.

Q: Entonces, entras a la UPI.

CH: Entro a la UPI por destrezas, porque -- qué *fucking*... Todo tiene que ser tan cuento en mi vida. Qué drama.

Q: Bueno, entonces --

CH: Porque yo quería ser arquitecto.

Q: ¿Sí?

CH: Pero yo no tenía -- el Colegio Creativo en mí también significó una decadencia académica radical, porque así fue que fue decayendo todo. Y yo no tenía agilidad de leer. Cuando yo llegué a la *high* y quise meterle, Papo, uff... Fue bien complicado pa mí, después de no haber aprendido nada en mi intermedia, nada. Yo me copié los -- en octavo empezó el mambo *heavy*. So en octavo y noveno yo no aprendí nada. Llegué a la pública botao del colegio y aprendí menos porque yo no entendía. Cuando yo tuve que coger clases de verdad y con orden y que tú no podías empezar a hacer chistes ni a joder, eso fue un revolú cabrón. Después me dijeron que el portón estaba abierto y se jodió la escuela del mediodía pa'bajo. So yo llego a décimo como que “Oh, universidad. Ahora es que voy”, y un trabajo cabrón. Pero na, en algún momento cogí química. No pude con química. Me cambié para arte. Cuando fui a arte había una matita pa dibujar. Cuando dibujé la matita el *mister* dijo, “Diablo, tú le metes”. Y yo dije, “Diablo, de verdad yo le meto”. Y aprendí que y que sabía dibujar. Después, en la UPI, entré así, que a veces uno hace un dibujo. Y entré ahí, como que me encantó. Y ya yo venía también de un bagaje en la escuela. Yo estaba cogiendo clases con Mangui, historia de Estados Unidos. Fue muy importante en mi vida. Era *skater* y era bien organizado.

Q: ¿Cuál historia de los Estados Unidos?

CH: En la *high* yo tuve dos maestros súper cabrones, verdad. Pero Mangui era a la vez *skateboarder*. Pero bueno...

Q: ¿Historia general de los Estados Unidos?

CH: Historia general de los Estados Unidos. Pero la daba Mangui. Mangui es amigo de papá, el más viejo de los socialistas.

Q: Okey.

CH: “El Negro”. Nos daba una clase, que la clase empezó estudiando a África, cabrón.

Q: Okey.

CH: Yo me tuve que aprender África y sus capitales, porque eran también formales los cabrones.

Q: Sí. Puede ser un poco, lo que yo te quería preguntar horita, en términos de estudios formales, la historia como tal. Y era historia de los Estados Unidos en general.

CH: Con un independentista.

Q: Con un socialista recalcitrante.

CH: Bien cabrón.

Q: O con un nacionalista.

CH: Mangui, que iba en tenis al salón, cabrón, un tipo de repente en tenis. Era un señor que usaba tenis de los que todo el mundo sabe ahora que tiene que usar. Estos cabrones estaban alante. Pero no me dejaba ponerme la gorra en el salón, cabrón. Me encabronó tanto, pero es tan importante esas cosas.

Q: ¿Una cosa de respeto? “Usted se quita el sombrero”.

CH: Además que uno se pone rebelde, también. Él fue el mismo que me paró cuando yo estaba jangueando como que con los corillos de maleantes, en la escuela; y me dijo que yo no era como ellos, que esto y que lo otro. Y yo dije, “¿Qué yo no qué, cabrón?”.

Q: “Chequéate”, como que “Sí, yo soy como ellos y peor”.

[Risas]

CH: No, pues, me quitaba la gorra. (Ríe) Pero tenía *liner* puesto y pantallas con una cruz bien grande, que mi viejo por poco me mata también.

Q: Bueno, entonces --

CH: Pero, nada, con ese cabrón, huevón. Esa clase, pa mí, me voló en cantos. De ahí

pasamos a por qué llegan los gringos, cómo se forman los gringos, cómo llegan los ingleses y por qué, y qué teorías había en esos momentos. Y conozco la anarquía, cabrón, y conozco -- leo, por primera vez, que por qué alguien tiene que dividir las tierras. Qué clase de cojones. ¿Cómo que esto es tuyo o mío o lo otro? ¿Por qué no todo el mundo es dueño y ya, y corillo y ya, *flow*? So ya ahí me jodí más, corriendo patineta, con una rampa hecha por mí, allí, en casa, creyéndome que iba a ser arquitecto. Eso pa mí fue bien importante. Yo estaba en otra reunión del partido. Del partido pasamos a la iglesia de un Movimiento por un Mundo Mejor. Y el hijo de -- en el Movimiento había algo también bien interesante de clase. Esos, la mayoría, eran ricos. Eran ricos y clase media, y nosotros que éramos como que estos jíbaros clase media. Como dice, o decía, una excompañera: “Éramos pobres económicamente, pero ricos porque hay intelectuales” y no sé qué más y todo el follón, verdad, familiar. En el pueblo de Vega Alta, yo era el sobrino de Papipo. So yo decía, “Yo, soy nieto de don Pepín”, y ya sabían dónde era la casa y todo; o sea, ya, ahí, *blessed* por tos laos, *whatever*. A lo que iba. Se me olvidó ya. *It's over*. (Ríe) Ya está bueno de eso.

Q: Bueno, sí. No, o sea, a lo que queríamos llegar era a en qué momento tú empiezas --

CH: Ah, bueno, a la anarquía y tal.

Q: Bueno, sí, si quieres.

CH: So, bueno, estamos en esta reunión, y veo un dibujo en perspectiva que él está haciendo de un pasillo y le pregunto. Igual, es alguien mayor, bien “influenciante” porque son de esos nenes mayores de estas familias, y cuando él me dice que es arquitecto, yo dije, “Ah, pues, ya yo sé, por fin, qué quiero ser”. Porque siempre me preguntaban eso en la escuela, me cago en la madre, “¿Qué quieres ser cuando grande?”

Q: Claro, una presión cabrona, sí.

CH: Una presión cabrona, sí. Así que, por fin, cuando yo veo eso, yo digo, “Ah, pues, eso es lo que yo quiero”, y como ya estaba --

Q: Sí.

CH: Mirando al *skateboarding*. Ya yo estaba como conociendo el *skate*. Eso es todo en el colegio. Digo como “Mano, pues, así, por ahí”. Y después, “Ah, pues, invento un *skate*”. De hecho, de bien chamaco yo decía, “Yo voy a ser arquitecto”, e iba a hacer -- me imaginaba rampas fuera del edificio y mierdas de esas.

Q: La construcción.

CH: Qué bruto. Eso debí haberlo hecho antes también (ríe).

Q: Todo está conectado.

CH: Sí.

Q: Todo está conectado. Es una nube lo que estamos describiendo, tú sabes.

CH: Sí. So ahí, en ese momento, yo veo eso, y toda esa -- bueno, ya yo sé más o menos que voy a ser arquitecto, digamos. Soy un rebelde, rockerillo. Sí, me encantó. Pa mí -- o

sea, ya yo estaba escuchando KQ. Cuando yo escuché *Come on Feel the Noise* y eso, fue como "*What the fuck?*". Busqué el *cassette* pa meterlo, pa grabarlo. No se grabó. Después la esperé. Me acuerdo de esperar esa canción, ahí, horas.

Q: Pa grabarla, sí, sí.

CH: Hasta darle *record* y escucharla como mil veces corridas y aprendérmela, en no sé qué lenguaje.

Q: Y qué loco que era grabarlo en audio y en vivo. Era el mismo radio, conectando el audio y ahí se hacía. En casa yo hacía eso.

CH: O en el mismo coso, igual que en video, que lo hacía. Es que uno tiene mucho más -- ay, Dios mío, pobre de -- pero bueno... So, sí, después de conocer con Mangui la anarquía y el socialismo y la historia de Estados Unidos, que ahí tiene que ver la religión igual, también, porque ahí conoces que los gringos se forman de este modo, yo creo que es mega importante. Ya yo oyendo, al crecer, sabiendo que, verdad, tener -- más consciente que yo no tengo seguro social, porque voy para universidad y tengo que sacar mi seguro social entonces si quiero coger beca. Mi viejo está --

Q: ¿Tú no tenías un número de seguro social?

CH: No.

Q: ¿Por qué no?

CH: ¿Por qué tú crees?

Q: ¿Porque no te inscribieron?

CH: Bueno, por cualquier *draft* o cualquier cosa o cualquier mierda, yo no tengo que -- yo no soy gringo. Acuérdate que yo no era gringo.

Q: Pero es que pa nuestra generación nosotros no éramos elegibles para las guerras. Eso era para la generación de Vietnam.

CH: Eso no era --

Q: Eso acabó con Vietnam.

CH: Pa Vietnam, exacto, porque Vietnam no existía antes. El *draft* empezó de repente cuando Vietnam.

Q: Ah, bueno, pues, también. Ajá.

CH: Ajá. O sea, como que --

Q: Sí, pero después de Vietnam --

CH: En Korea no hubo *draft*. En Korea la gente fue y hubo guerra.

Q: Entonces, tus viejos no te inscribieron por protegerte del *draft*.

CH: A ninguno de los hermanos. Nuestros seguros sociales son corriditos. Yo me los sé, los de todos, y todos nos sabemos los de los demás.

Q: Claro, unos números más pa'riba.

CH: Más pa'riba, todos.

Q: Loco, qué interesante.

CH: Sí, nosotros crecimos en una realidad así, bien nítida. Este, cuando --

Q: Y eso fue una decisión entonces -- cuando tú tuviste que ir a sacar el seguro social era como que "Bueno, aquí yo entonces me voy a" --

CH: A entregar.

Q: A ser visible al sistema.

CH: Sí, sí, totalmente. Ya habían pasado las carpetas de vuelta.

Q: Claro.

CH: Ya sí, había --

Q: Loco, qué interesante.

[Risas]

CH: Qué viaje. Es que nunca había pensado en tantas cosas tan nítidas. (Ríe) Qué bueno está eso.

Q: Mira, vamos pa'lante.

CH: Sí.

Q: Entonces --

CH: Socialismo de la --

Q: En algún momento te vas pa la Escuela de Artes Plásticas, ¿no?, porque tú te graduaste de allí.

CH: Llego a la UPI. No pude bregar con la UPI. Yo tengo, extrañamente, pero voy a decirlo igual --

Q: ¿Tú estabas en el Departamento de Arquitectura?

CH: Yo entro -- entramos a Estudios Generales.

Q: Estudios Generales.

CH: Y yo entro con un -- entonces, somos como niños especiales y entramos con los deportistas, súper importante pa mí. También es bien importante. Yo lo aprecio mucho. Siempre mantengo un aprecio por un pana que había ahí, por eso. Y “deportista”, en Puerto Rico, significa “gente pobre”.

Q: ¿Pero tú entraste con una beca de atletismo?

CH: No, de arte.

Q: De arte.

CH: Tú puedes entrar con eso mismo, que es entrar por *whatever*, agilidad. Ahora mismo se me olvidó la palabra.

Q: Ah, okey.

CH: Como deportista, como dibujante, como bailarín, como actor. Yo entré con esta muchacha que salía en “Guille”. ¿Te acuerdas la nena rockera?

Q: ¿En “Guille”?

CH: Ah, es que tú eres más joven. *Entrando por la Cocina*, que salía Guille.

Q: Sí, *Entrando por la Cocina*. Sí, seguro.

CH: No, pues, después estaba el otro, Chevy “el Ponzoñú”.

Q: Chemi “el Ponzoñú”. Chevy.

CH: La --

Q: No es “Chemi”. Es “Chevy”, “Chevy”.

CH: Chevy “el Ponzoñú”, que eso era un nombre que me decían también, pa joder.

Q: Claro, obligao.

CH: Este, pero --

Q: Te decían “Chevy ‘el Ponzoñú’”, claro. Es que somos velloneros.

CH: Sí, pero no tanto, fíjate. Yo no sé. Yo no era tan --

Q: A mí me decían “Campanita”.

CH: Yo era tan hijo de puta que yo creo que no me --

Q: Quintín “tin-tin”.

CH: Diablo, oficial, yo te hubiera jodido la vida.

[Risas]

Q: Me decían así, “Tin-tin”.

CH: Yo era un *fucking bully*, cabrón.

Q: Pero es propio de la edad.

[Risas]

CH: Y peor es cuando uno es rebelde cuando niño.

Q: Y los niños, sin supervisión, son --

CH: Es que es la que hay, también.

Q: Los niños, sin supervisión, son crueles.

CH: Sí, es que --

Q: Eso es natural. Si no socializan y no se normalizan, las dinámicas son violentas.

CH: Uff... Uy, Dios mío, “corre, corre, corre”.

Q: *Survival of the fittest*.

CH: Con mi hermana, riéndonos.

Q: Sobrevive el más apto, tú sabes.

CH: Sí, sí, sí.

Q: Pero, mira --

CH: Okey.

Q: Yo quiero llegar al momento en que, pues, estudias formalmente arte.

CH: Oká. So, estando en la UPI, me encuentro con el punk también, cuando yo me mudo pa’cá y empezamos a estudiar. Yo tengo a mi panita Tito, que me crié con este pana que entra a la Politécnica a estudiar ingeniería y yo entro a la UPI y *whatever*. Pero también entramos -- y yo no sé cómo carajo entramos a la escena punk.

Q: ¿Y dónde se manifestaban? ¿Iban a conciertos en el patio de la gente? ¿Dónde era?

CH: No, mano, en ese momento estaba *happening*, por segunda vez --

Q: ¿Cómo se manifestaba, dónde se podía escuchar música?

CH: Bueno, se pasaban *tapes*. Eso fue muy importante. Y eso, en la universidad, tenía que ver, porque en la universidad te encontrabas con estos personajes de repente; y

viniendo ya como de un afín, de ser “un distinto”, encontrabas a otro más distinto aún.

Q: Claro.

CH: Y escuchabas la música. Y, de repente, la escena punk también tenía algo bien increíble pa nosotros. Además de social, era bien importante ser el más hijo de puta también. Era como más límite, más allá. Esa música era en español, cabrón.

Q: ¿Cómo que en español? ¿Qué escuchaban?

CH: Era mucho de --

Q: ¿*Los Saicos*?

CH: Eh, no, todavía. Era mucho de España, que era lo que llegaba. Acuérdate que todavía la música llegaba porque alguien iba a un país y regresaba.

Q: Sí, sí.

CH: Y traía eso y eso se empezaba a grabar. Y eran discos de *Decibelios*, *Eskorbuto* --

Q: *Eskorbuto*, sí, ¿*Extremo Duro*?

CH: *Extremo Duro*, ah *Me Cago en Dios*. Casi siempre era bien, bien drástico.

Q: ¿De España? ¿*Interterror*?

CH: De España. Pero también entonces, como había bandas de aquí y si había *tapes* y jodiendas... Teníamos bandas de Colombia, pero grabao con *tapes*, o sea, de *fucking* garaje.

Q: Sí, sí, ajá, grabado en vivo.

CH: Súper en vivo.

Q: Y una grabación de una grabación de una grabación de una grabación.

CH: Y que el *skateboarding* tiene todo que ver, ahora que lo estoy pensando. Mi pana entra a la Poli, y en la Poli está estudiando Carli Almonte. Carli era un pro no-nombrado. En Puerto Rico había un corillo de Bayamón, en esa época. Carli, Carlos Almonte, que está ahora mismo saliendo de una institución mental, si no me equivoco, entre otros, era una bestia del *skateboarding*. Y nosotros de chamaquitos, en una competencia en Dorado -- en esa época yo ni sé cómo uno se enteraba. Por llamadas.

Q: Exacto.

CH: En una competencia había unos chamaquitos riéndose de alguien que estaba corriendo *skate*. Y Carli, uno de los cinco bestias --

Q: (Ríe) ¿Le dio pena?

CH: Vino y les dijo, “Mira, ¿de qué carajo tú te estás riendo? ¿Tú te estas riendo?”, bla

bla bla, “Te voy a meter una galleta en la cara, cabrón. Ponte tú a correr *skate*, cabrón”, y se fue. Nosotros nos quedamos así, como “ahh”, además de que ya era héroe nacional porque corría a lo Bolygoma. O sea, era un pro, en verdad, sin nombrar. Lo admirábamos un montón, cabrón. Era, de los duros, el no-bicho, el buena gente, así mismo de cabrón. Iba y hablaba y, tú sabes -- qué sé yo. Interactuó con nosotros de seguro y *whatever* ese día. Entramos y está Carli. Me acuerdo de esa llamada. Y todo el mundo, “Mano, Carli está aquí, cabrón, en mi universidad. Qué loco. Y es bien buena gente. Estábamos hablando”, y yo no sé ni qué, y cómo se viste y que si esto. *Wow*, era esa cosa como de identidad. Fue como *pshuu*, ahí, automático. Y con eso, empieza como corillo, amigo de Carli; y si fumábamos, fumábamos con este otro panita de no sé ni qué, que era bien buena gente y además sabía un cojón de música. Nos enseñó más música. Por ahí pa'bajo se jodió toda la joda. Igualmente, yo era novio de esta chamaca que entró a la Inter. En la Inter estaba el corillo de Julio y par de *skinheads* también, estudiando. En la UPI también había otro corillo. Estaba entonces --

Q: ¿De *skinheads*, en la UPI también?

CH: En la UPI, no.

Q: No.

CH: En la UPI había el corillo de -- hmmm... De *La Experiencia* --

Q: ¿Esto es en el 90?

CH: Noventa y uno.

Q: ¿*La Experiencia* de Toñito Cabanilla?

CH: *La Experiencia*. **Gufi** estaba ahí y *fucking* Jorge González y por ahí pa'bajo. En la UPI también era mucho con el corillo de los que hicieron *Puya*, después. Pero, en verdad, estaban bien cabrones cuando eran *Whisker Biscuit*. Tocaban bien cabrón. Era la única banda que tocaba súper bien. Todo lo demás era un descojón nitidísimo.

Q: Sí, sí.

CH: Pero ellos tocaban bien. So esa escena se reunía básicamente en un sitio que también hace otra vuelta, que es la casa de Teo, de Teo, Teófilo Torres.

Q: ¿Teófilo Torres era huésped de conciertos punk? No me jodas, cabrón.

CH: De la escena, cabrón. Uno iba a janguear allí, a jugar billar, a beber.

Q: ¿Y eso es donde él vive todavía, ahora mismo?

CH: No, en Río Piedras, cerquitita del -- ¿cómo se llama ese hospital? ¿Del Pavía? No, del otro, del *old school*, que era como de la iglesia. Se me olvida el nombre.

Q: ¿Menonita?

CH: No, no, que está ahí en Río Piedras/Hato Rey, en ese -- en la Piñeiro. Queda ahora

-- con ese súper expreso, se ve ahí ese hospital. Se me olvida, carajo.

Q: Bueno, eso es el Centro Medico.

CH: No, no, acá. En Hato Rey/Río Piedras.

Q: ¿El Veterano?

CH: Es Hato Rey, en la Ponce de León.

Q: Sí, justo al salir de la UPI, a la derecha.

CH: A la derecha.

Q: Pues, ¿eso es qué? ¿El Reparto Metropolitano? No, no. Qué carajo.

CH: No es Sagrado Corazón, pero es una mierda así, como religiosa. Coño, que es el que tiene el seguro médico famoso por ser y que el más barato y que se ha convertido en una mierda cabrona. A mí me operaron del apéndice ahí, también, de hecho.

Q: El Auxilio Mutuo.

CH: *Whatever*, ahí.

Q: Mira --

CH: Y Teófilo Torres, en mi vida, cuando yo cogí teatro de chamaco, bla bla bla, dio -- hizo un monologo. O sea, nos dio un taller. Pero hizo el monólogo de --

Q: ¿De "Pateco"?

CH: Sí, del que se cae. Este cabrón, ¿no? de -- cabrón, es un monologo cabrón. Se lo voy a pedir.

Q: ¿De verdad? ¿De qué es? ¿De Karl Wallenda?

CH: De Karl Wallenda.

Q: ¿Él hizo un monologo de Karl Wallenda?

CH: Lloro el personaje.

Q: Ese tipo es una bestia, el Teófilo Torres.

CH: Cuando a ese tipo yo lo vi allí, que estaba haciendo esa pendejía y yo veía todo -- yo me sé la imagen de la muerte de Karl Wallenda. Es desde su personaje. Yo no sé ni cómo es de verdad. Bueno, embuste. Yo lo vi después y dije, "Acho, qué pendejo", igualito que lo describe. Porque el tipo pone el coso, se caga y se cae pa'l lado, así. Eso pa mí -- bueno, ese es el mismo tipo que tiene esta cosa *happening* ahí, a la misma vez que yo estoy por primera vez, también, como que saliendo de la burbuja pseudo-utópica en la que yo crecí, con esa familia súper de primos y jodiendas y del pueblo. Yo era como el lidercito ahí en la escuela, *you know*. Qué sé yo. Yo y un panita que llegó a esa

escuela organizamos hasta unos *talent shows* que llenaron el cine, cabrón. You know, cosas locas. Yo hice *parties* en casa, que metí al pueblo de Vega Alta, cabra, lleno, *full blast*, a lo loco, barras, *party*. Era una locura. So desde chamaquito -- mi mejor amiga era la presidenta, pero yo estaba por ahí jodiendo con toda la clase. Por poco me cuelgo, pero...

[Risas]

CH: Y nos movíamos cultural.

Q: Me encanta.

CH: Era una cultura jíbara con rockero, mezclado. Acho, estuvo cabrón lo del *talent*. Hasta rap y to. (Ríe) Estábamos alante, hasta cierto punto.

Q: Mira, háblame de -- quiero llegar a tus estudios en la Escuela de Artes Plásticas.

CH: En la escena punk estoy jangueando con Pedrito y saca la libreta. Ya yo no quería ir pa la UPI. Yo no pude bregar con la UPI. So, de la utopía, yo llego a la UPI. Todo eso tiene que ver. Qué bueno que lo mencioné. Porque estaba la jeva y lo otro, pero la UPI pa mí era ese revolú gigante y "Profesor" y "Muévete pa'l carajo, pa'llá" y gente, gente, gente. Yo no podía bregar. Me estaba -- no quería estar allí. Pa mí fue como "No". Y sabía que no quería ser arquitecto, eso de que si un año haciendo líneas, líneas, líneas. ¿Y pa que tú vas a hacer toda esa arquitectura? En verdad, el mundo era una mierda, rebelde *full*. Nada tenía sentido. La *Polla Réconds, Kortatu*. Qué sé yo. Yo estaba viviendo, qué sé yo, canciones o letras en mi vida en que "¿Pa qué carajo? ¿Y esta gente? ¿Esta es la porquería que nos entregaron los viejos, loco? ¿Esto es? ¿Esto es la mierda para la que quieren que uno se prepare? ¡Ea! Y váyase al carajo todo. Yo me voy a morir joven, *anyway*. Esto es una mierda. Voy a beber, a fumar y a morir, por ahí pa'bajo".

Q: Yo creo que eso tiene que ver también con un sentimiento que tenemos los puertorriqueños, por nuestra realidad colonial, de que vivimos de una manera, como si el mundo se fuera a acabar hoy y no sabemos de mañana. No sabemos si mañana van a llegar los chavos; no sabemos si mañana vamos a tener acceso a esto; no sabemos si mañana va a haber luz eléctrica.

[Risas]

Q: Y por eso los puertorriqueños vivimos como que en esta dinámica de bebamos y compramos que mañana moriremos.

CH: Hasta morir.

Q: De "¡luujuu! "Hoy está; mañana, quién sabe".

CH: Um-jum, um-jum.

Q: Y eso tiene que ver con el coloniaje, para mí.

CH: Y hay un dicho, ¿no? Es como que "La luz de alante es la que alumbra". Eso es de todo la vida. ¿Quieres comer? La luz de alante es la que alumbra.

Q: Así, como es ahora. Mira, cuéntame. ¿Puedes describir tú relación con Michelle Marxuach?

CH: (Ríe) ¡Yijiii! Humm... Yo llegué allí como empleado, por suerte, en un momento bien loco. Es que yo estoy loco también. So yo he perdido par de veces un poco ahí. No sé. Es como una especie de esquizofrenia. Nunca he ido al psiquiatra, pero algo de esquizofrenia y cosas; y, a veces, ha tenido que ver bien negativamente, entre comillas, porque yo creo que es un -- también tuvo que ver con la cosa punk también y con todas esas jodiendas de las drogas y la negación. Yo no sé por qué, cabrón, pero yo y los panitas más cercanos, además de ser los más rebeldes, nos quedamos como que éramos los más rebeldes de los putos punks en ese momento y teníamos a los grandes peleones. Era esa época que se peleaba y todas esas mierdas. Entonces, yo, pana de Joe “el Negro” -- Joe “el Negro”, que era un bestia gigante, el cabrón era mi socio. Nosotros éramos tan anormalmente anormales que, sí, un poco teníamos eso allí... Cogimos esa calle de San Juan y estábamos al garo. Controlábamos eso y robábamos y de todo. Y yo creo que llegó un punto, sí, en que ya había muchas negaciones de realidades, cabrón. Yo obviamente no creo en la violencia física, tú sabes. Yo creo que uno puede llegar -- y en el caso mío, verdad, desgraciadamente he llegado a unos gritos y a unas jodiendas.

Q: Sí.

CH: Pero bueno... Y ahí sí ya ahí estábamos como, qué sé yo, compartiendo con jodiendas y dándole a alguien o viendo como un pana persigue a un *bum* pa meterle una prendía porque el cabrón estaba arrebatáu -- es un *bum* que se robaba las cosas, que era un cabrón de la vida también.

Q: Claro.

CH: Pero bueno...

Q: No era por *bum*. Era por cabrón.

CH: Era por hijo de puta, que se la merecía. Pero que también un poco nos fuimos hasta abajo, abajo, y teníamos de repente esta creencia de que no íbamos a durar. Me acuerdo de cumplir veinte y pico de años. Y también esta cosa de “mala suerte” empezó como una joda, y también en mi vida -- de creermelo lo que pensaba yo. Nunca me habían dicho esa parte de “Esta es tu cabeza, cabrón, y esta es la realidad y hay muchas partes”. So un poco, en esa joda de drogas, terminamos tos bien estrellaos, los panas tecatos. Pero, tú sabes, la cosa estaba bien hasta abajo y, en mi caso, explotó así, mental, y empecé como a seguir buscando más negatividad y todo lo que me podía molestar, cabrón. Y de repente era horrible. Pero, de ahí, llego a que mi vieja, de nuevo, ataca. Y había una mierda como psicológica y *whatever*. Funcionó. La cosa es que estando en una época como que... De nuevo, después de Yanguí nacer y demás, estaba trabajando en San Juan, *you know*, con la sobrevivencia de creerte grande. No estaba corriendo *skate*. Tenía un *skate* por ahí, siempre, en casa. Pero no estaba corriendo *skate*, realmente, para nada. Estaba graduado de la escuela.

Q: ¿Qué era el trabajo?

CH: Ay, cabrón, lo peor de la vida: cobrando, en un café en Viejo San Juan. Y viviendo en el campo. Porque venía -- cuando en la escuela, y nosotros tuvimos una escuela bien

nítida verdad. Era una escuela con Manuel Álvarez haciendo crítica, hacíamos exhibiciones, había premios. Yo también, estando en la escuela, fui a Nueva York y esto y lo otro. *You know*, tenía ya mi follón de artista. De repente, viviendo en el campo, en esta casa nítida, en la pelambreira, apareció el trabajo. Me zumbo, boricua al fin, familia trabajadora. A lo que apareciera uno se zumba. Dinero. Y me acuerdo como que el novio de mi tía de esa época, así mismo, felicitándome; y yo, con la loquera. Me venía lo de viviéndome la historia y la cosa de, en la psicología, ¿no?, yendo del campo a trabajar pa la ciudad, pa virar pa'l campo, con los chavos y pagar las deudas. De repente eso no da pa na. Y es súper chévere a la vez, pero fuerte, ¿no? Por suerte, este pana, de repente, me dice que Michy está buscando a alguien, y caí en esa entrevista allí. Y fue como -- qué sé yo. Yo no sé si ya a la primera semana ya estábamos como medio conectados y comunicados. Y Michy es alguien que puede ver la que hay. Si es lo que ella tiene afín y lo que ella cree también, por ahí va y se zumba. En mi caso, me tocó en un momento bien especial también, porque don Luigi Marrozzini no estaba por todo eso, que yo creo que yo no lo hubiera soportado. Michy siempre ha sido una feminista, pero en ese momento no tenía ni puta idea de eso y lo negaba mucho. Siempre decía, "Ay, yo no soy feminista". Me acuerdo que ya, verdad, con todos los follones de ella y ese corillo de Beta-Local, tenía que estar clara con eso. Pero era un ser humano de natural instinto, con un gusto por algo bueno y una, que siempre pa mí fue bien loco, una creyente en que el arte podía transformar lo social, siempre. Eso era por lo que ella lo hacía a lo loco. Ella estudió fotografía, que era bien buena. Hacía unas cosas abstractas súper buenas, unas cámaras bien amplias. Y toda la fotografía que tiene que ver con el arte de esa época era Michy quien dirigía eso. Y jodía pa fotografiar y hacía obra fotografiando. No voy a decir, pero, obviamente de esa época uno puede ver un catálogo y después puede ver una pieza y decir, "No es lo mismo".

Q: Claro.

CH: Y eso pasó mucho y eso son cosas que yo siempre he evitado.

Q: La labor de Michy Marxuach es impresionante.

CH: Es demente. So --

Q: Es una época dorada.

CH: Esa mujer estaba preñada.

[Entonces, en el minuto 59:59, Chemi atiende una llamada. La entrevista continúa en el minuto 1:00:13.]

CH: Bueno, pues, yo empecé a trabajar allí y fue bello, porque estaba la Galería Marrozzini allí, *happening*. Yo había exhibido, mira qué loco -- qué bueno que lo mencioné también. Yo sé que esto no tiene nada que ver, pero bueno... Ya que estamos grabando. Yo conocí a Michy en un pequeño formato porque, como te decía, estábamos en esa época de la escuela, medio dorada, que uno era joven y le metías y, de repente -- sí, ya yo me gradué y ya en el último año enseñaba lo que yo estaba haciendo, aunque fuera de paisajes, o entregaba cepillos de dientes. Me daba "C" Budoff. Budoff era bien intenso. Me decía, "Te voy a dar C por la idea, y la técnica es buena".

Q: ¿Budoff es contemporáneo contigo?

CH: No. Budoff era un profesor.

Q: ¿Budoff? Ah, Nathan.

CH: Nathan Budoff.

Q: Nathan Budoff, claro.

CH: Sí, sí. Yo estudié en una época de -- pero bueno, Michy --

Q: Estaba pensando en Budet, pero no.

CH: Ah, no, no.

Q: Budet es más joven.

CH: Pues, era... Qué sé yo. Dhara Rivera trabajaba con Michy y era una profesora súper "influenciante", ¿no?, que enseñó muchas cosas buenísimas. Uno iba a la Galería Marrozzini. Y nosotros íbamos, igual, como en el escena punk. Y la escena punk estaba bien ligada al arte. En la Escuela estudiaba Naldo. Naldo era papá *skinhead*, en esa época, Arnaldo Morales.

Q: Claro.

CH: Y me acuerdo de, *wow*, que jugaba billar. Nosotros también jugábamos y era como -- siempre fue raro esa relación con los *skinheads*, pero bueno... So también había como ese *mix*. La Escuela de Artes Plásticas era parte de la escena, definitivamente. Qué sé yo. Y había otros corrillos más viejos, que estaba Juanito. Había otros viejos que estudiaban allí y otros más jóvenes que estudiaban en la Escuela, y lo querían. También era medio parte de ser *cool* la Escuela. Pues, *whatever*, llegamos a estudiar allí a -- llegué a trabajar con Michy, y a un mes de trabajar con Michy ya yo monté una exhibición. Como que ella mangó que yo tenía -- yo vengo de la Escuela de Artes Plásticas, que de ahí es Julio Suárez y que Julio enseña a hacer a uno de todo. Zilia igual. Son maestros bien completos. El mismo Luis Felipe, aunque un poco más hacia el material, pero Luis Felipe también es bien buen profesor, etcétera. Hay muy pocos que no eran buenísimos. Y ya ese primer mes yo fui quien monté. Y me acuerdo que cuando hicimos el montaje yo estaba encantado también. Era bien simple, también. No era "cuadro, cuadro, cuadro". Había una pieza de Zilia, esto o lo otro. Aarón me dijo como que "Wow, esta exhibición nunca hubiera pasado con don Luigi vivo". Y ya en ese primer *show* ella me dio un *break* de poner las bolas de pelos que yo estaban haciendo, y no sé qué más. Era en la parte de atrás y *whatever*; era otro montaje, otras tres piezas, atrás, con Carlos Rivera y *La Pistola*, que siempre me gustó el *Bang* que tienen los Berezdvin. Y después de eso fue -- por suerte, esa vieja no quiso vender de Michy y nos botaron, y se llevaron el nombre de la galería y no sé qué más, y que me voy a quedar desempleado también. Y Michy tiene su casa allí súper cerca y me dice, "Mano, pues, si tú no quieres quedarte desempleado ven. Qué sé yo. En casa hay par de cosas que hacer, y a lo mejor pintas en casa y remontas. Y tengo una obra y montamos lo otro". Y en esas de -- eso fue como para verano. So yo creo que nos botaron como en mayo, después de esa exhibición.

Q: ¿Ya en ese momento había otros artistas que, digamos, estaban envueltos?

CH: Sí, sí, sí.

Q: Pero tú tenías una relación entonces un poco bien particular con Michy, diferentes a la de otros artistas.

CH: Una vez entro allí, pues, soy empleado de la galería. Y Michy viene de una tradición familiar parecida. Digo, millonaria, ¿no?, pero sí Michy viene de una familia, aunque popular, súper -- ¿cierto? Yo no sé, a veces, si son populares o independentistas escondidos de popular o independentistas tan cagaos que son populares. Pero sí viene de una familia como bien, en un cierto sentido, parecida, y una tradición -- pues, Michy tiene una persona que le cuida a su hijo, etcétera; sin *issues* como hay en la clase media ahora, que tiene que ser la mamá la que cuida, la que adopta, la que todo; y tienes que mamarte a tu hijo toda tu vida, en vez de dárselo a alguien y ya, *whatever*. Este, la cosa es que ella me dice, "Vente pa casa". Y obviamente no va a perder a alguien que le mete. Tampoco es pendeja.

Q: Claro, claro.

CH: Este, que no sabe qué carajo va a hacer: si va a abrir su galería, si va a hacer qué, y no sé qué más. Y estamos relacionándonos. O sea, cada montada en el carro, eso era hablar y como descubrírnos un poco. Yo recuerdo ya, ahí, que nosotros habláramos de cosas que eran mucho de los intereses míos y que yo los tenía escritos también. Yo tenía mis notas de traer y mis inventos mentales también. So que yo conozco a Michy. Y ya yo también quería tener un espacio que trajera artistas; yo quería hacer exhibiciones; yo quería como tener este lugar en el que yo, a lo mejor -- sí, como esa idea de tener espacio.

Q: Sí, tú gestión cultural.

CH: Sí, exactamente, verdad. Es que eso ahora tiene nombres y profesiones y todas esas cosas.

Q: Claro.

[Risas]

CH: Es como el *socially engaged art*.

Q: Sí, claro, y es interesante.

CH: So esas primera veces y anécdotas. Ya ahí, esas veces, ella también -- yo me acuerdo, en la casa de ella, que ella dijera como esa cosa de "El arte es algo que puede transformar", y en verdad esa es la que es. Y ella tenía su biblioteca también. Siempre ha sido muy organizada y muy buena, y siempre fue bien obsesiva, bien fuerte con documentar. Eso yo lo heredé muy de ella también, la idea de documentar y documentar. Esos catálogos de pequeño formato eran tan importante para ella, ese registro de todos los actos que se podían y todo -- si te pones a mirar bien, todo el mundo trabaja mejor cuando es chiquito. "Es porque somos chiquitos", decía Carmelo Sobrino, "Somos chiquitos". Uno se pone a hacer piezas así y eso no cabe en ningún lao. Nosotros somos pequeñitos, como las caras son bien chiquitas. Y es verdad. Pequeño formato casi siempre eran mejores que todas las otras exhibiciones; y eso sí era un cojón de horas, que es como conozco, verdad, a Michy en principio, que la primera vez me dijo que no me iba a dar un catálogo cuando vio a este punk que se comía todas las cosas de don --

“señor Beefeater” le decíamos al que ella tenía, súper bueno él, tremendo tipo, el que atendía.

Q: ¿Qué ese era un empleado de ella?

CH: No. Bueno, de Michy no era empleado. El “señor Beefeter” era quien atendía en los *parties* de Marrozzini. Que era el “señor Beefeater”. Era el del anuncio del “señor Beefeater”.

Q: Sí, igualito.

CH: No, era él.

Q: ¿Cómo que era él?

CH: Él hizo el anuncio.

Q: ¿Él era el del anuncio?

CH: ¿Te acuerdas del anuncio de “(entonando una voz grave) Señor Beefeater”. Era él.

Q: Es que él era el actor. Yo creía que era que ustedes le decían “señor Beefeater” de broma.

CH: No, pa colmo él era. Y nosotros obviamente le decíamos “(entonando una voz grave) Señor Beefeater” todo el tiempo.

[Risas]

CH: Así, todos negros, sucios, apestosos, sin bañarnos. ¡Puajjj!

Q: Y le decían como en el anuncio.

CH: Bien cabrón, *non-stop*.

Q: Pues, ¿y entonces?

CH: Okey. Pues, eso pasó. Estamos en la casa de Michy. Por ahí se desarrolló todo.

Q: ¿Qué con las bienales de Puerto Rico? Dame algunos *highlights*.

CH: Eh, estando ahí -- mano, pues, estando ahí fue cómo apareció el *break* del Museo de Arte de Puerto Rico. Eso es 1998, si no me equivoco, el mismo año. Entonces, como acabando eso, estando en la casa, dizque medio pintando aquí y allá -- que para mí era interesante, ¿no?, lo de ser empleado, bla bla bla, conociendo las modernidades de adentro de la casa de Michy.

Q: ¿Eso fue *None of the Above* o *Repeating Islands* o cuál?

CH: Eso fue... Ay, ahora no me acuerdo. No, eso fue mucho antes.

Q: Más pa'trás. Eso es más pa'trás, sí.

CH: Esto es en el MAPR en construcción.

Q: Ajá.

CH: Lo dirigía Adlín Ríos.

Q: Sí.

CH: Fue que el MAPR... Ahora no me acuerdo cómo fue. La cosa es que se da ese *break* y ya estábamos en estas veces de “No, hay que traer y hacer esto”. Se da ese *break*; y ahí, verdad, nos damos -- o Michy se da cuenta. Nos damos cuenta, “¡Paammm! No hay que tener un espacio con” -- tú sabes, se pueden hacer cosas por ahí. Estábamos en la onda, ¿no?, de -- también yo iba -- yo abría puertas. Qué sé yo. Y así estábamos afín. Ya yo estaba pensando en hacer cosas afuera, siempre. Ya ahí el trampolín estaba rondando y ya el -- jodiendas, “*Tapando pa ver*”, otra serie de cosas. Y Michy no comió mierda. O sea, empezó esa oportunidad. Venían las ferias de ARCO, a las que yo creo que -- ya ella estaba yendo a las ferias, si no me equivoco. No estoy seguro. Pero sí ya había la cosa de la feria. Y para la próxima feria había un pequeño formato, también, que hacer. So nos quedamos con una herencia de cosas que había que hacer también. So un poquito de “Voy a la casa” y así, como que voy a seguir trabajando en verano. Y también Michy -- pues, ya yo era papá. Y ella era, entre las primeras cosas, “No, pues, qué bueno. Así me gusta: gente honesta y con niños y responsabilidad, que saben que van a meterle”, *whatever*. Pero bueno, a la larga, así, porque nos llevábamos. Ya ese verano empezamos a inventar la cosa del museo y ya en ese pequeño formato. So ya empezamos con un plan de trabajo desde la casa y en algún momento decidimos, “Pues, vamos a dejarlo aquí. Esta es la oficina. No hay que pagar na”. Michy metía sus dos mil pesos, que el papá le regalaba, en M&M; que a cojón yo le dije, “Pues, tienes que ponerte un nombre” y ella puso Michelle Marxuach, ahí, a lo loco. So yo apoyé todas esas loqueras también, que muchas fueron unas estupi -- unas loqueras también. M&M sale de ahí, porque veníamos de ir a ARCO diciendo que era Michelle Marxuach Galería. Así que es cómo lo va a transformar. “Simple, vamos” -- y lo de M&M es “Mierda y Manteca” y es esto y esto, y podemos hacer exhibiciones”, así de ahhh. Y así nos íbamos en unos viajes bien cabrones. So también es una demente y un demente que estábamos ahí, los dos, dos soñadores, dos idealistas anormales.

Q: ¿Eran ustedes los dos protagonistas de ese empuje?

CH: Cabrón, en ese momento estábamos nosotros dos, ahí, a lo loco, bien cabrón. Y yo iba a la escuela todo el tiempo y yo estaba produciendo. No me quitaba.

Q: ¿Beatriz llega luego?

CH: ¿Bea? Mano, a Bea la jalé porque Bea llega a la escuela y sí era alguien intrigante. Ella llegaba de Chicago. Y yo sé lo que Bea hace en algún momento y le caigo allí. Me acuerdo de una mini entrevista a Bea que fue súper nítida. Pues, entonces, claro, empieza a pasar eso, ¿no?, y Michy, obviamente, líder. Y Michy es una productora natural. So yo empiezo a hacer como el que iba por ahí a -- como que también estábamos empezando a tener otros intereses. Ya Michy no quiere bregar con Julio y con el otro, y empezamos -- yo empiezo a opinar. Pues, tú me conoces. Así como te hablo le hablaba, igual; y ella, por suerte, bregaba conmigo. Y bregó conmigo, uff, de un modo increíble. Se merece disculpas, yo creo que por siempre, por cómo las actitudes de -- qué

sé yo. El motor no estaba listo pa la yola y cosas de esas.

[Risas]

Q: Qué lindo, qué época linda.

CH: Sí. Estábamos en esas, como que “Sí, puñeta vamos a hacer esto”, los dos con ese impulso. Y se da lo del museo y tenemos cosas en común. Sabíamos que teníamos que bregar con ciertos artistas, pero metíamos esto otro. Sabíamos que -- yo no sé. Yo pienso que también es una suerte, verdad, con mucha humildad, de que era yo quien estaba allí. Cabrón, yo no -- a mí me costó como dos años de trabajo. Yo no enseñé mi trabajo, nunca, como los otros, hasta el 2000. Bueno, hubo una primera vez, pero no fue un trabajo mío. Es que una galería de Venezuela se llevó la maquinita. Yo hice una maquinita de pesetas con obras de arte en las burbujitas para un pequeño formato, y eso se lo llevó esa galería. Entonces, esa fue la excusa para nosotros viajar. Eso fue pa mí muy importante. Eso fue -- ahí se la tengo que dar a Michy *for ever and ever*, y además esa confianza linda de esa súper jeva, cabrón. Michy estaba ultra, súper linda. Y estar con Michy como pana y que ella se zumbe con esa seguridad y esa confianza conmigo, pa mí, siempre tendré un amor como que especial, pase lo que pase. Y zumbarnos pa'llá con la excusa de eso y con un portafolio de estos locos, verdad, lo que habíamos nosotros discernido, que si Charles -- teníamos a Charles. Estaba Dhara. Ernesto Pujol estaba por ahí. Ernesto había sido profesor, tararará. Así que teníamos a Ernesto por ahí, si no me equivoco; a Aarón Salabarrías, de los contemporáneos; a Carlos Rivera, por supuesto. ¿Quién más de los jóvenes? Ese corillo también fue importante. Yo me crié en la escuela con ese corillo ya exhibiendo. Y nosotros íbamos y nos sentábamos en sus exhibiciones en La Puntilla, horas, arrebatamos, allí. Estábamos horas metidos en el *show* de ellos, que yo creo que Aarón es de los únicos -- y Carlos, de los únicos activos, entre comillas, casi, de ahora, pero...

Q: Excelente.

CH: So era esa época. De ahí a las bienales, eso pasó a lo loco. Eso fue --

Q: Sí, de repente fue una bola de nieve, ¿no?

CH: Sí. Y, pues, yendo pa ARCO a promover, ya uno empieza a ver toda esa gente. Ese ARCO, en los *lectures*, estaba Hans Ulrich Obrist y todos estos cabrones, y... Ay, Dios mío, la mujer española que llevó a Santiago a la bienal, a Venecia... Martínez, que ella, uff, igual de cabrona, desde siempre. De los otros, estos que yo no -- qué sé yo. Basualdo -- ya desde esa época yo me encontraba con gente de la escuela, de repente, allá. Me quedaba unos días en los hoteles con los de la escuela, que estaban en los premios estos que daba Roche, en ese momento, que después Mari Mar Benítez fue rectora de la escuela. Mari Mar era una Michy de la Escuela de Artes Plásticas, cabrón. O sea, nadie -- aquí se jodieron porque ahora hubo una oportunidad de esas y a Michy ni la miraron. No aceptaron ni revisarla, igual que a otra gente, porque ni a Trelles. Y no sé quién carajo está en --

Q: ¿A quién? ¿A Rafi?

CH: No, a la --

Q: Ah, a Mercedes.

CH: A Mercedes, cabrón, también igual.

Q: ¿Cómo --

CH: Ni miraron ni aceptaron mirar su propuesta, nada, nada. Ellos nombraron a la tipa esa que no sé ni quién es. Me dicen que hacía cosas pa perros. Diseñaba vestidos pa perros, quién sea que es. No sé.

Q: ¿La que está ahora?

CH: Um-jum.

Q: ¿Ileana Muñoz?

CH: Que tiene unos productos aquí, en Pop Santurce, que deberían quemar eso con to. Pero bueno...

Q: No sabía que ella también tenía --

CH: Son productos pa perros. No sé si son ropa y mierdas así. Pero bueno, Mari Mar Benítez. O sea, eso fue un momento cabrón, volátil dentro de todo, maleza. Había periódicos, había crítica. Manuel Álvarez escribía, Gutiérrez escribía. Había una escena de arte cabrona.

Q: Sí, sí, organizada ya y funcionando.

CH: Organizada y funcionando. Y tenía que ver con lo de Luigi, a última hora, cuando ese viejo se muere. Cuando yo llegué, ya estaba malito en el hospital. Yo viví al lado de su ama -- o sea, yo por años lo vi al lado de su amante, que era su verdadera compañera. Pero eso nunca se legalizó. Y esa mujer se jodió. Ella tiene una fundación, de hecho, que tiene bastante obra. Pero, sí, ella quedó bien pillá en ese asunto, como muchas mujeres.

Q: Bueno --

CH: Y ya por ahí pa'bajo fue como bola de nieve, sí, definitiva. Allora & Calzadilla estaban haciendo unos -- eh, los pisos. Ella exhibió el primer piso de Allora & Calzadilla. So yo llego a la galería después de ese primer piso. Con ese piso yo creo que instalao. Yo creo que eso fue lo que bajamos. Y es bien importante que lo mencione porque Abraham y Speedy -- Guillermo y Jennifer. Y Guillermo es súper importante para mí también, y yo creo que por ende, pa mí, que yo lo voy a aceptar; y por ende, para las generaciones en general. Porque Abraham era el nene que era súper obsesivo y como nosotros pero, como él venía de ciertos problemas, él no estaba metiéndose nada. Y Guillermo le metió al arte, cabrón. Él tiene, de seguro, como 30 piezas, a lo Domingo García cuando era parte del grupo porque él llegaba y al otro día ya había hecho una pintura por la noche y no había dormido. Y así pasaba semanas como artista *full*, desde chamaco. Y así mismo fue a Italia y conoció a Speedy y eso fue parte. O sea, ya él llegó allá con técnicas diferentes, que -- yo soy súper diferentes, pero que yo las conocí por él. Asimismo, llegamos al arte conceptual. Tú sabes, pam, pam. Es bien, bien importante el trabajo.

Q: Guillermo es de tu generación, entonces.

CH: Sí, los dos estudiamos juntos, Guillermo y también Ignacio, su pana; pero Ignacio se va a Estados Unidos. Pero en ese seminario estaba Rebeca Nogales, la pana que es activista, punk, etcétera, etcétera; Vero Vero, que es la chef, amiga también, hermana de toda la vida, de la escena punk, en ese mismo seminario; Ignacio Lang ese mismo seminario; Heriberto Nieves, el mismo seminario. Él es artista de Vega Alta, “el enfermero de Vega Alta”. Él era enfermero de Vega Alta y fue mi enfermero varias veces, en el hospital público. En esa misma clase -- deja ver. Esa misma clase, que es la clase de cuando Margarita Fernández era rectora en la escuela. Entraron solamente 35 personas a la escuela y Rebeca, Vero Vero y par de gente más no entraron porque se veían sospechosos. Venían de la huelga y habían participado en la protesta con Freddy y el corillo y Dieppa, y no los aceptaron por eso. Y Rebeca volvió. Entrar a la Escuela de Artes Plásticas era un infierno, cabrón, por dos semanas. Eso era como el *Army* del arte. No dormías. Ahí es la primera vez que yo dormí en la calle y es porque de verdad no podía dormir. Hacía así, pfff, y estaba viendo dibujos, pinturas, cosas. Era una explotación psiquiátrica.

Q: ¿Era eso como una prueba para entrar?

CH: Para entrar a la escuela te tocaba un seminario de dos semanas, cabrón, de 72 dibujos, en el fin de semana, en *index card*, del mismo objeto; y el mismo objeto, de nuevo, 70 y pico de veces el próximo fin de semana también. Y después se acababa. El último día era un maratón de una obra de un dibujo de tal cosa, una obra de tal cosa, una obra de una pintura, una escultura, un no sé qué más. Ese día un chamaco brincó a coger un lápiz del segundo piso, cabrón, súper ágil el cabrón pero así. Era loco. Ya uno estaba a lo loco. Allí gente lloró, allí gente se fue, allí gente vomitó.

Q: ¿Qué manera tan rara de examinar?

CH: Pero así, cabrón. Y era un tipo que te decía, “Esto es una porquería, rrrriijj”. Tenías menos uno, menos tres cero, uno, así.

Q: A lo Europa del siglo 19.

CH: De esa escuela es que venimos. Por eso es que yo creo que la escuela tiene algo sólido, a la vez. Pero bueno... Versus la UPI.

Q: De esas tradiciones de la vieja escuela.

CH: Sí, del artista y de creértelo, como de creérselo es ellos, porque después uno no se lo cree, por suerte. So, nada, entramos un grupo que quería, con lo de Guillermo y eso -- entramos un grupo de gente bien brillante también. So ese mismo grupo tiene que ver con toda esa influencia y toda esa misma gente -- ya Guillermo y Jennifer estaban como medio trabajando con Michy cuando yo llego a trabajar y obviamente los exhibimos en ese primer *show* también. Fueron los primeros espejuelos, los primeros *spectacles* también. Estaba trabajando con ella, que a mí me encanta y es bien bueno, obviamente, *master* Navia y qué sé yo. Ahí fue de los primeros dibujos en computadora. Navia tenía 45 pinturas en computadora hechas, una mierda así. Eran rollos. Él venía, sin parar. También ver el espíritu de Michy, cabrón. Ahí llegaban artistas, cabrón, que estaban “No puedo más”, y ella soltarles par de pesos, al garete, ahí, “Toma”. Y estos cabrones se iban y no volvían más. Navia era uno de esos que se iba y llegaba seis meses después, por ahí, a lo mejor, con algo, o perseguirlo pa buscar una pieza. Sí, había muchos.

Estaba este señor, que se me olvida el nombre, el papá de un pana, de hecho, que hacía unas cosas medio artesanales, medias *hippies* pero súper lindas, y también -- nada, era, en verdad, admirable trabajar con esta mujer. Y de ahí fue fácil cómo conectar. Doña Diana, que venía del arte contemporáneo también -- o sea, teníamos unas ventajas, a una coleccionista sería también.

Q: La más seria.

CH: Este, las cosas locas de esta vida, verdad, y el uno aceptar que esto es una isla como lo fue en la época taína y nunca paró, por suerte, de tránsito y de movimiento y bien única, porque es raro. Esta es la isla en la que la gente nace y dejan de ser cubanos o dominicanos, colombianos, mejicanos. ¿Qué más tengo yo de panas? Gringos. Lo que sea. No hay ni uno es, cabrón. Yo tengo panas que son de todas las naciones del mundo y ninguno ni pa'l carajo. Es que no lo aceptan, que no hay *break*, que no son mejicanos o -- el papá de Jorge creo que es mejicano, ahora que lo pienso, y a él ni se le ocurre. Jorge es taino *full*. A él ni se le ocurre. Yo ya ni le bromeo con que es azteca. Dieguito creo que también. No. Sí. Hay par, hay par, pero exagerao, sí. El mismo Hugo, dominicanos, etcétera; pero bueno, igual estos cubanos-judíos.

Q: Um-jum. Claro.

CH: Son quienes han apoyado. Decirte el mismo Cerro. Doña Diana nos dio diez mil pesos. Le metimos diez mil pesos, cinco mil pa Chemi y cinco mil pa M&M, pa meterle y empezar El Cerro y por ahí. Otra vez, de nuevo, verdad, decirle a Michy y agradecerle, y esa conexión de Michy decirme, "Ah, tú consigues la gente y yo la pintura", "Ah, pues, vamos a todas". Conseguimos las cosas los dos juntos, tengo que decir. Michy no hace completo ciertas cosas estéticas, a lo mejor, de El Cerro. Y pa mí es importante de la vida; y eso viene del trampolín, juntar clases sociales. O sea, ver a Michy y a los coleccionistas y a muchos de ellos, que ni se acuerdan, a veces, allí metidos. Eso estaba cabrón.

Q: Imagínate.

CH: Y tiene que ver con, sí, una mujer, que igual -- y un papá y la mamá que ella tuvo también y unos tíos y un revolú bien nítido, igual.

Q: Yo me he dado cuenta que en tu trabajo hay como unas estrategias, algo que es recurrente, de coger y mezclar contextos, ya sea porque los intercambias de sitio, verdad, como pasó con *Salón-Sala-Salón*, o eso de comprimir diferentes contextos y realidades en un mismo lugar. Y yo a veces me he preguntado si Michy Marxuach, verdad, ha sido como una maestra, como una ideóloga, como una mentora.

CH: De verdad que de acción, de una de acción, tú sabes, como esta cosa que cuando no estábamos trabajando ya era imaginarme cómo Michy le metería, *you know*. Sí, esta es una mujer que te llamaba a las 12:00. Decía, "Ay, perdón que te llame ahora, pero lo tengo, cabrón. Lo que hay que hacer es esto". Puede ser la mierda que fuera, por una palabra para un texto o lo que fuera. So sí era. Pero, igual, es referente a mamá, cabrón. Mamá dormía cuatro horas toda la vida. "Eso estaba bien", decía ella, que con eso ella dormía bien. O sea, mamá era una persona que en el 1983, '84, '85 estaba a las 10:00 de la noche -- no, embuste, mucho después, porque el teléfono llegó a casa mucho después. El teléfono llegó a casa cuando yo estaba como en décimo, yo creo.

Q: Mira, Chemi, ya nos quedan -- digamos que tres preguntitas. Vamos a ver si las podemos matar en media horita, ¿verdad?

CH: Dale.

Q: Pa que tampoco -- digo, a mí me queda, qué sé yo, como 45 minutos antes de empezar a pensar en lo próximo. Tampoco quiero ajornarnos, verdad. Esto, para mí, es un privilegio poder entrevistarte.

[Chemi ríe.]

Q: Pero, igual, para que tampoco te desgastes, verdad, que llevas ya una hora y media hablando.

CH: Zumba.

Q: Pues, mira, te quiero preguntar, y esto es algo que tú y yo habíamos hablado en una ocasión ya y yo un poco atesoro que tú hayas compartido esas cosas conmigo. Fue que durante una época, durante tus años de práctica, tú tuviste -- a ver. Yo lo estoy llamando como un periodo de duda.

[Chemi ríe]

Q: No sé cómo tú lo describirías. Pero me gustaría que relataras un poco de --

CH: Del retiro. La retirada, ay, Dios mío. [Risas] Que decía yo que "retirado", bien bruto, diciéndole eso a Manolo Berezdivin, después de una residencia, en una exhibición mía.

Q: (Ríe) ¿"Me retiré"?

CH: "Me voy a retirar", yo le decía. "Me voy a retirar de esto. Ya yo..." Ay, Dios, qué bruto.

Q: (Ríe) ¿Te tiraste "el Jordan"?

CH: Me tiré "el Jordan", sí, sí, exacto, porque aposté to y perdí también (ríe).

Q: ¿Qué pasó? ¿Cuáles eran las circunstancias por las cuales ocurre? Ya tú habías tenido un montón de logros.

CH: Sí, bueno, se rompe M&M. Asimismo, como to'l rollo con Michy, todo eso se fue transformando, que tuvimos el edificio aquel y seguimos entrando gente y gente que -- *you know*, eso fue un corillo de gente bella, por decir. Yo creo que hay un epítome también, antes de todo esto, en el 2003. La exhibición de Méjico es un ejemplo, una exhibición cabroncísima, en un sitio súper alternativo, a lo acá, hecho a cojón. Kurimanzutto mamando. Todo el mundo mamando. En verdad es un buen *show*. Yo siempre me he sentido contentísimo, súper *on site*. Eso se hizo allá a lo loco. Allí estuvimos trabajando hasta que se abrió el *show*, como siempre, y un chorro de cosas y gente también súper -- eh, y de todo ese rollo. Pues, yo, igual, sí, era una especie de líder en ese corillo, obviamente. En el 2002 eso era como súper yo empujando. *You know*, me siento siempre como que la exposición del 2002, el *En Ruta* del 2002, tenía que ver con todo lo que estábamos haciendo. Y allá, del 2000 al 2002, estábamos haciendo

un proyecto, que se hicieron algunas exhibiciones a lo loco. Michy, me acuerdo, abrió la parte de atrás de la casa y eso fue parte como de nuestro espacio, supuestamente, de galería. Pero eso nunca lo usamos mucho. Pero, sí, esa exhibición tenía -- era todo como ideas y proyectos. Ya estábamos inventando. Fuimos a Venecia, y en Venecia no íbamos a hacer proyectos. Lo que presentábamos era ideas, na más. Íbamos a ferias y llevábamos nada, *whatever*, ¿no?, porque ya estábamos ahí como *rolling*. Y después de todo eso, el 2004 va de hacer el espectáculo de las Olimpiadas, a meternos en Rincón. Y en Rincón fue unas vacaciones bien nítidas y un proyecto bien bonito pa muchas cosas y pa muchos panas.

Q: ¿Qué fue el espectáculo de las Olimpiadas? ¿Como cuando estaban considerando a Puerto Rico, para ser una sede?

CH: Exacto, cuando estábamos en el plan mío y de Michy, y en el mío mucho, en verdad, ahora pensando. Estaba *En Ruta*. Y en el 2004 lo que íbamos era a trabajar con las Olimpiadas del 2004, porque eso era lo que uno -- tú pensabas en 2004 y pensabas en las Olimpiadas 2004, cabrón, porque nos dieron, Banco Popular -- digo, Richard Carrión dijo *whatever*. Nos dieron bien duro con eso. Y eso es lo que iba en el 2004 y habíamos hablado. Nos habíamos reunido. También ya era una época de una juntilla, que yo creo que ya Michy se asustaba también. Y también ya estaba Bea por ahí, con otras ideas. Ya teníamos discusiones en el edificio de esta gente y tenían como un afán, verdad. Ahí digo que estaba Bea, Tony, como una facción; y estábamos yo, Bubu, el otro corillo, y el rollo y el corillo de panas, los chamacos jóvenes, entre comillas, que son Jorge y qué sé yo quién más. Lo de nosotros era una cosa como que de proyectos y cómo por ahí mismo se educa y "Yo nunca seré profesor", porque mira a Bubu, "¿Pa qué?" y tantantan. Y eso nos lo encontrábamos bastante. De hecho Ernesto Pujol hablaba de eso también, de cómo en un futuro íbamos nosotros a controlar las instituciones educativas. So, exacto, Ernesto estaba bien cercano también. Había todo ese rollo que tenemos. Y empezamos ya a trabajar en las Olimpiadas, que me acuerdo que en una reunión con el tipo del Comité Olímpico nos dijo, "¿Como cuántos años ustedes llevan trabajando juntos? Ustedes se complementan de un modo ridículamente bien. No hay cómo decirles que no a algo". Y es verdad. Si Michy estaba hablando -- tú sabes, Michy es como esta aura, que entra ahí y que "Lo que usted diga, 'Yuisa'", *whatever*.

Q: (Ríe) Está bueno.

CH: Y entonces yo por el lado, acordándome de toda la mierda, más cuadrao; más, hasta cierto punto, más nerdo, entre comillas, muy desorganizado, pero más, verdad -- como tal cosa de la historia de no sé qué, tarara, la fecha, lo otro, el deporte. Y después de eso, también, ese lugar es bien "Disneylandístico", que tiene una loquera, *whatever*. La cosa es que yo creo que hubo un poco de... Nada, entonces, dividirse el pensamiento. Y estaba Raymond acá y *whatever*. Se rompió y lo de las Olimpiadas se eliminaron y nos movimos a hacer esta cosa en Rincón, en case de Bebe. Y yo realmente nunca estuve de acuerdo con ese rollo. Muchos de nosotros, en ese momento, estábamos como, sí, no de acuerdo con ciertas cosas que estaban empezando a pasar allí y habían roces constantes ya. Ya ahí había como que "Este cabrón, siempre ahí to fumao". Yo bien bruto, entre comillas, sí, bien bruto y bien calentón con todo el corillo de los voluntarios, enrolando un moto gigante ahí pa fumármelo con todos ellos, dentro de mí *fucking* educación, pa meterle entonces y ponernos a trabajar y a meterle, porque todos los cabrones fuman y el escante y no sé qué más. Este, entonces, sí, el otro corillo estaba más enfocado en no sé qué carajo, en ver quién curaba en *whatever* y no sé qué, en otras cosas de los curadores y quiénes iban a hacer las charlas, y el 2004 acabó súper

descabronado. Eso fue un descojón cabrón. Y ahí Bubu peleó con el otro y yo peleé con la otra y eso fue un crical.

Q: Sí, llegó como a un tipo de madurez.

CH: Sí. En verdad, sí, yo creo que es básicamente eso. Ahí ya estaba ocurriendo un pase de batón demasiado intenso que no sabíamos cómo hacerlo en definitiva. Y por suerte pasó, verdad, porque todo eso ha llegado a una cosa. Y eso es una de las cosas yo creo que como determinante, verdad, como para yo estar en una -- no sé. A mí todo el evento de allá me pareció súper elitista (ríe). Y se manifestó muchas veces un elitismo y un descuido con el medio ambiente y como una cosa a lo artista de los que no me gustan, o que no nos gustaban, se supone, y como que todo por el proyecto que estamos haciendo, y no sé. Yo cuando di el *tour* -- yo di un *tour* de Cataño, sí, eso estaba pasando, lo de *Vietnam*, di un tour en bote de *Vietnam*.

Q: Yo fui a eso.

CH: Y yo me acuerdo decir como que “Esto es un proyecto que no funcionó”, mientras daba el *tour*, “Y no funcionó por esto y por esto y por esto”. Eso era también que tenía que ver ya con eso. Estábamos en un momento en donde, sí, ya yo estaba claro con que esas cosas -- igual, “Eso está bueno y había que enseñarlo y qué se joda. No me importa”. Yo me lo cuestioné un montón de veces, bien bruto, porque estoy llevando a un chorro de gente internacional a una cosa de El Cerro y tenía toda esta cosa en la cabeza, y de repente estoy yéndome, “Mira, esto no funciona. Y vámonos corriendo por to esto aquí. Avanza. Dale, dale, que nos vamos. Esto es una mierda”.

Q: ¿Y por qué no funcionaba?

CH: Porque uno no puede trabajar en un barrio con un tiempo determinado. Yo puedo decirlo ahora más claro.

Q: Sí, sí.

CH: Con mucho respeto, los arquitectos, es bien difícil que se bajen de allá arriba. Yo creo que bajar se nos hace más fácil a los artistas. Porque ellos tienen que meterse a tecos o algo así, cabrón, en un momento, pa que aprendan algo de la vida porque... Yo comparto con muchísimos muchas cosas nítidas. Pero un arquitecto que por fin deje de pensar que la puta columna de bloque no es tan fuerte como una columna de... Pues, “¿Y por qué no, cabrón? ¿Porque lo dice un cabrón ingeniero y no sé qué más?” Y está ahí la columna. Hay terremotos. “Hijo de puta, no se cayó. ¿Por qué dices que no aguanta, si está aguantando?” So, nada, boberías como esas, diciéndolo ya de gente que yo admiro. “Esta es la casa que es”, y que él dice, “No, como quiera en el código dice que hay que...” “¿Qué código? Métete el código por la *fucking* nariz y huéletelo”. Y que también -- sí, y creo que hacen falta porque, este... Qué sé yo. Ahora Bubu trabajó ahí en la brigada con las muchachas y fue fuerte lograr la parada. Y el barrio resuelve a última hora. ¿Pero sabes qué? El barrio tuvo, verdad -- y digo “el barrio” porque Bubu y los que están trabajando y los chamaquitos tuvieron que, como quiera, poner un pone-pie tipo iglesia a la parada. Tú te sientas en la parada y tienes que como poner los piecitos aquí, más arribita, porque lo hicieron de la altura que ellos querían, que es que es.

Q: Claro.

CH: Dije, “Puñeta, loco, ¿en serio?”, cosas así que son como uppps. O sea, me dijeron, “Acho, ese es el sol. Esto es así”, como el techo así, ¿no?, que “Na, porque el diseño”, defender el diseño, esta cosa de defender el diseño. Realmente, “Métete el diseño por el culo. Aprende de los que diseñan”. “Diseño” es hacerlo que funcione, en el lugar que hay, pa la gente que es. Eso es lo que es, cabrón, y va a quedar más cabrón. Si lo piensas, vas a hacer algo más allá. Ese techo, así, se ha hecho ya por mil años. A lo mejor, el techito así, como terminó, que es un techo así pup, jiupp, era el cabrón, “Ibas a mamar y le ibas a hacer algo de arquitectura nuevo y to, Pendejo, Pendeja”. Pero bueno, eso. Y como quiera ocurrieron cosas súper bellas con eso. La verja, ya ellos aprendieron, hasta cierto punto, de nuevo: la orientación, tiempo, esto, bla bla bla, la academia. Pero bueno, pasan cosas mágicas. Y se me olvidó ya por dónde íbamos.

Q: Bueno, yo te estaba preguntando de esa época que tuviste tu retiro.

CH: Ah, oká. So --

Q: Pero ya describes que hubo como una decaída.

CH: Sí, esos roces. Pero también entonces yo fui a una residencia, verdad, y tenía unos compromisos. Hice residencias también. Yo venía de una residencia en Inglaterra en esa época, verdad. Entonces, yo hice un par de residencias. Yo fui a Trinidad y Tobago, exacto. Llegué al cine. Estaba en el proyecto. Yo creía que mi próximo paso era irme por el Caribe en un barco y empecé a trabajar con un panita ebanista. Fui a la residencia de Trinidad. Fui a la residencia de Nueva York, la de Inglaterra. Y llego de esa de Inglaterra, sí, ya como medio frustrado, en cierto sentido, con el mundo del arte, ya apestao también del mundo del arte. Enseñé en casa de Tony, igual. Fue bien bueno porque me traje unos sobrantes de lo que había allí, qué loco, la rampa que hice, y hablé y enseñé *slides*. Quedamos en hacer algo así y no quedó. También todo eso, esas cosas, frustraban. Es como que yo llegaba e inventaba esas cosas en casa de Tony. Después nadie más hizo la próxima.

Q: ¿Tony Cruz? ¿Del mismo corillo?

CH: Sí, del mismo corillo. Y después no siguió pasando. Y sí, como que ya yo no quería tener que ver con el mundo del arte, vamos.

Q: Fue tal vez como un primer ciclo en tu carrera.

CH: Definitivo. Yo creo que una prueba, un momento de, sí, tal vez, de duda también. Tú sabes, como de par, igual, como decía, ¿no?, yo demente también. So yo a veces me puedo ir en un viaje y en un complejo, como de repente creérmelo, qué sé yo. También que yo no era como ni de los inteligentes estos que están como hablando tanta mierda y que saben tanto y que lo pueden verbalizar tan bien y *whatever*; y un poco, en verdad, yo, así, apestao ya de la cosa del ego. Y un poco cuando estoy trabajando también -- ah, bueno, está *El Bowl* de La Perla. O sea, que hay par de cosas también, carajo. Sí, con *El Bowl* de La Perla también va el rollo bien frustrante con el mundo del arte, que dio la espalda completamente, ¿no? Yo pedí chavos a los Berezdivin, para nada, y le pedí chavos a la gente, para nada. También eso empezó a pasar mucho.

Q: ¿Por qué para nada?

CH: No, no, para hacerlo y pa como entender eso como arte eso fue una -- *El Bowl* se

hizo a huevo, sin nadie del mundo del arte. El corillo bajó cuando estaba acabao, así mismo, cabrón, que en un momento yo estaba encabronadísimo.

Q: Claro.

CH: Creo que fue de admirar. Me lo calló Bubu rápido, ¿no? Dejó una nota la noche antes. Pero en esa época estaba todo el mundo periquero. Sí, pero yo me acuerdo encontrarme a Michael, de hecho, ahora mismo, y que siempre tenía un amor ahí. Pero, ¿ves?, con Michael ya es un amor, pero siempre discutimos un montón de cosas muy, muy *hardcore*; que ahora no sé, porque está hecho un izquierdoso. Pero me acuerdo que Michael bajara y como que “Wow, cabrón, en verdad te guillaste. Lo que hiciste”, bla bla bla, y estar yo tan apestao ya de como esa perspectiva del arte, desde tan lejos todo.

Q: “¿Dónde estuviste cuando estábamos bregando en ese evento?”

CH: Sí, cabrón, “¿Dónde?”, o cuando queríamos veinte pesos. Y no era eso. Era una época en que, tú sabes... Qué sé yo, “Llega a ver *El Bowl* y tráeme una cerveza, tráeme pasto”; qué sé yo, “Puedes llegar a janguear”. La gente llegaba a janguear en lo que estábamos trabajando allí. Pero, sí, que venía de todo ese apeste. So cuando acabamos *El Bowl* -- y, en verdad, ya yo sentía el Bowl, en mi loquera -- *El Bowl* es como un fin de mi trabajo, en ese momento, como -- claro, porque como que se junta *La historia sobre ruedas* y se junta todo el trabajo de base comunitaria en un lugar en el que ya yo no tenía ni que hacer las chiringas porque yo era pana de alguien allí. Ya yo vivía allí, hasta cierto punto; y a través de la amistad hacíamos -- no sé, de un modo natural, nos pidieron *El Bowl*. Ya era otra cosa. So sí yo entiendo que la gente mame tanto con *El Bowl* cuando lo presento.

Q: Sí, porque fue algo que el mismo contexto te pedía.

CH: Sí, pero *Vietnam/Vietnam* eso está antes; *Cooperativa Palmas* está antes. So ahí yo no tengo ideas nuevas. Yo tengo las mismas ideas de hace mil años. *Historia sobre ruedas*, por suerte -- eso es una exhibición, un proyecto que yo tenía como -- de hecho, es como un texto súper extrañísimo en el PR'02 ese, que más o menos intento como plantearlo, ¿no?

Q: Sí. Mira, yo también quiero hacerte esta pregunta es ya un poco como dando un paso atrás. Tú, como desde tu, verdad, tú como artista que tienes una edad madura.

[Chemi ríe]

CH: Con canas y calva.

Q: Y un montón de cosas, tú sabes. Y esto si te apetece, verdad, como articularlo. ¿Cuáles tú dirías que son los grandes problemas de nuestra isla? Y, tal vez, visto a través de la luz de tu trabajo, los efectos que se han logrado con los proyectos, verdad.

CH: Yo creo que hay un problema de administración colonial -- o sea, como una visión de lo que se puede decir “colonial”, de unos clichés que la gente no quiere ni escucharlos o volver a escucharlos, los grandes -- sociales, globales, que existen en todos lados. En verdad, a veces yo pienso que -- ahora yo escribí pa un *grant* ahí que ojalá pase, mucho. Pues, sí, a última hora yo creo que deberían dejar a los artistas que hagamos como que gobierno y to a lo loco, a lo loco. Pa'l carajo, todo,

educación y eso, que yo dirija educación un año y la educación va a ser así, y que se joda, a ver. Si en un año, ¿no?, ya tú haces un efecto cabrón porque sí, huevón, o sea, como a nadie -- ¿cómo carajo es que no mandan a psiquiatras a la calle? Yo no sé cómo hay -- ¿por qué el gobierno no hace ciertas cosas. Esta gente están locos, cabrón. Se dejan manipular demasiado fácil. So qué sé yo. Hasta cierto punto, aquí -- ¿qué problemas? (Ríe) Todo. Pero igual hay otras alternativas -- tú sabes, está cerrado, ¿viste? Está el lado de -- yo a veces digo del lado de papá, ¿no? Yo puedo ver todo lo malo, malo, malo. Pero hay tantas cosas buenas, buenas, buenas, que es de lo que a veces me tengo que acordar todo el tiempo, de qué es lo que yo hago. Y es por lo que son tan pocos los trabajos, porque sí hay unas cosas. La gente va y el corillo va y brinca del puente Dos Hermanos, cabrón. Nadie sabe por qué, cabrón. Nadie ni se para a preguntar, pero no puede haber una cosa más increíble. O sea, es como -- ¿tú me vienes a decir que mi papá brincaba allí, que hace cien años la gente brinca? Esa mierda la construyeron y no sé ni qué, pero ahí tiene que haber algo que tiene que ver con los tainos, obligao, que la gente va y brinca allí, el junte de la isla vieja y la grande, que siempre ha sido importante; que supuestamente allí había un bosque cabrón con unos tainos gozando que tiene que haber sido los más "ranqueaos", de seguro, porque estaban en esa isla y que hoy en día es una isleta súper bonita y ya se jodió con el puto capitalismo este de mierda. Pero La Perla está ahí, resistiendo. Ni el capitalismo puede (ríe). Y ese es el énfasis. Y qué bueno que lo tiene un poco en herencia, se me hace medio fácil, entre comillas. También me da cosa con todo lo tímido que puedo ser, en verdad. Pero está La Perla. Y a última hora, pues, voy a hacerle caso a los talleres últimos cuando las negras mujeres, americanas, que me decían que "echa pa'cá, pa'l lado idealista" y a última hora no está tan mal. O sea, hay ejemplos grandes. Qué carajo. En el Viejo San Juan, al lado del gobernador, hay una barriada que la gente invadió eso desde siempre, a huevo, y controlaron la mayor parte del narcotráfico del norte de este país y por gente de otros lugares y han salido ricos y estudiaron algunos y han sabido como que comerse el sistema también. Y se lo han mamao también. Pero han salido también y se lo han gozao; y sus familiares viven en el puto imperio, súper cómodos, en casas cabronas. Eso está ahí. Eso está pasando ahora mismo, ahí, por más que lo han intentado parar. Y yo creo que tuvo que ver con la visita del negro, de Obama.

Q: De Obama.

CH: Te lo juro que Obama pasó por ahí y mangó esa pendejé ahí y dijo, "¿Qué carajo es eso, loco? Eso no puede ser. 'We are Americans. That would never happen in'" bla bla bla. Y mandó a tumbar esa mierda. Yo me acuerdo. Esa época --

Q: ¿Que tumbó qué?

CH: El punto. Pa mí que esa intervención -- y eso es mi loquera, loquísima. Pero pa mí que eso tuvo que ver con su visita.

Q: Sí, claro. Yo siempre me pregunto cómo es posible que se sostenga La Perla.

CH: Después de esa visita pasó que --

Q: ¿Cómo sigue funcionando el narcotráfico allí, si el *Coast Guard* es dueño de todo eso.

CH: Es que eso es parte del sistema.

Q: El *Coast Guard* está allí.

CH: Es que el sistema necesita el trafico, eso es parte de los gringos.

Q: Tiene que ser.

CH: Mira, desde Vietnam y la modernidad, eso es parte. Eso es parte.

Q: Tiene que estar ligado.

CH: Eso es como en El Cerro, en la historia. En los 60 llegó el cemento y la marihuana y el perico y la heroína, todo juntito, todo juntito.

Q: Un paquete.

CH: Empaquetaos. “Aquí estamos, aquí estamos empaquetaos”, diría lo que decía, en paz descanse, Samuel Sata, que bebe y de to. Ese cabrón sí que era de cora también. Sí, sí, eso es un sistema bien, bien perfeccionado. Los cabrones agarraron todos los del comunismo, cabrón. Ahí agarraron todos los del comunismo y todo lo malo y todo lo bueno. Se dieron cuenta de la que hay, y hay que hacer que la gente se crea que es libre. Eso es todo, y ya.

Q: Ya.

[Risas]

CH: La otra parte, pues, pasan cosas naturales, huevón. Vivimos en un país que hay que acordarse que la gente se cree que son -- que son PNP, porque son PNP y se creen que son estadistas. Son unos *freaking* independentistas que lo que hacen es mantener esta cultura, *brother*.

Q: Claro.

CH: Si es por nosotros, nos jodemos. Yo visto como un gringo. Yo soy parte de una cultura generalizada, global.

Q: Es que no hay escapatoria.

CH: Pero los panas del barrio, aunque son parte del capitalismo peor, que es el que hay que comprar todos los putos Nike que haya que comprar y el teléfono del hijo y del otro y del otro y el recorte mensual y la apariencia, no parecen nada que no sea un puertorriqueño, cabrón, un puto coso distinto, un taíno. No sé, extraño, con las cejas hechas, con pantallas bien puestas, con un recorte completamente hecho, como lo hacían los indios, con todo así, afeitados completos, supuestamente igual, cabrón, una cosa que uno dice, “¿Qué carajo es esto, loco?” Pues, por mí que siga funcionando. Eso son los millones -- de los tres millones de boricuas que habremos, lo más seguro dos millones son de reggaetón y de toda esa mierda. Y lo aprendí en El Cerro. So yo ahí no puedo decir. Eso es innegable en mi vida.

Q: Observación directa.

CH: Sí, cabra, y experiencia. Yo me acuerdo llegar allí como en la paranoia y las loqueras, aparte de los monstruos, de mil locos, y así como que to'l mundo gay. Tenía

una paranoia de to'l mundo gay. Y era las cejas y la pendejá, cabrón. Cuando me doy cuenta era como que todo el mundo era como maricón, era como el monstruo de los 80, así, como grrr, "Aquí to'l mundo es maricón. ¿Qué es esto?" Cabrón, esos no tienen cejas. Además son todos unos blanquitos del campo con unas cejitas así, un recortito y una mierda, todos afeitados, sin pelo por ningún lado (ríe), una locura cabrona. En verdad, cuando me di cuenta, me acordaba de panas de La Perla, igual, que el pantalón corto de repente subía pa'cá y era, "Ahhh, tú tienes pelos, cabrón. ¿Qué es esa pendejá? Hombre lobo aquí, cabrón", porque los nenes de hoy en día son así. Entonces, hay locuras súper nítidas. So, na, yo creo que de eso es lo que hay que acordarse, que se me hace tan difícil en mi psiquiatría, y es pa lo que trabajo. Yo creo que extrañamente vivo en una cultura con un bagaje colonial tan viejo, pero con una jibarería tan cabrona. Y si es verdad, como dicen los taínos recalcitrantes, *whatever*, los cojonús que hoy en día se hacen llamar taínos, "jíbaro" es taíno escondido en la montaña (ríe). Esa es la que hay.

Q: Sí.

CH: Y así mismo como los negros se escondían, que es lo que nos pasó, porque como mataron a todos los indios, fueron los negros que se escondieron. Así como los negros se jugaron, con los taínos también, pa los montes y pa Loíza.

Q: Loco, yo siempre pienso que la mayor parte de los taínos se escabulleron. ¿Qué ellos no se conocían sus tierras para esconderse?

CH: Mano, es que es obvio.

Q: Pues, claro. Toda esa mierda...

CH: Es que hasta los cuentos dicen. Y después te dicen que los mataron a todos. Pero te están diciendo que ellos se movieron y que se juntaron con los de acá y que le avisaron a los otros y que se jugaron para yo no sé dónde y que atacaron. O sea, huevón, claro. Y además de que ya es ridículo. Ir a la casa de los Chévere, que yo creo que son populares o algo así. Pero eso es una jibarería, que ahí es que tú dices, "Por eso es que el barrio"... Así que tal vez es que por eso yo me acuerdo siempre de las piedras como algo bien particular. Es que sí, huevón. Y me acuerdo como con la ocasión -- de nuevo, yo crecí con esas loqueras de -- yo me creía siempre taíno, y yo era un nene como poeta. Mamá siempre decía que yo era escritor porque le escribí un poema como a los seis años y después de chamaquito, sí, a veces yo tenía que escribir. So yo escribí cosas como de cómo eran los indios y mi poema. Y mi mamá me lo tumbó y lo puso en un concurso y gané y mierdas de esas, de payasito. En la *high*, me tiré par de poemas, de payaso, cuando un día mandaron a hacer unos poemas y la maestra dijo, "Wow, Chemi. Eso es un poema", porque era algo como "tan profundo como el pozo petrolero el amor por Puerto Rico" y no sé qué, como queriendo ser el chistoso. Y salí poeta y me pasmaron bien nítido. Eso fue bien nítido también, porque ahí yo sabía que había algo como -- y mamá jodiendo con que yo era poeta de chiquito.

Q: Qué lindo.

CH: Sí, sí, y siempre hay esa conexión. Me encanta cuando todo lo de Jorge y la cosa termina en eso, porque es inevitable que si estás hablando de la artesanía aparece el tema taíno. Y está uno allá en los Chévere y es como sentirme en casa, así como "Ay, si tengo como nueve años o diez y somos esto". Uff. (Ríe) Está gufeao. Qué viva el arte.

Q: Qué viva el arte. Mira, mi última pregunta era si tú crees que el arte impacta el cambio social. Pero yo creo que me lo has contestado con todas las preguntas que te he hecho.

CH: Sí. Yo a veces digo que no. Pero sí afecta, sí, mano.

Q: Yo vivo en la creencia de que el arte, sin falta, describe el problema social.

CH: Eso es lo más mínimo que puede hacer, de una. Es como el reggaetón, cabrón, por menos que te guste. Aunque no te guste, la gente va, porque es un barrio y es un *party*.

Q: Describe, ¿verdad?, nuestra identidad cultural.

CH: Sí, y es la que hay. O sea, y como -- y el *fake* que hay, por ejemplo, en el caso del reggaetón, verdad, porque son los más jodones. A mí Bad Bunny, obviamente, me tripea un cojón si conoces y toda esa mierda. Pero, entre otras cosa, sí, ese cabrón es como "el personaje" y se está presentando claramente como "Este soy yo, el personaje de esto". Se burla de ello y lo que hace es hacer referencia, revivió el reggaetón con trap, cabrón. Vete pa'l carajo.

Q: Le metió una inyección.

CH: Sí, estaba escuchando al pobre Marcel escuchando todas estas cosas mías (ríe). Pero bueno, ese es colega. Ese está en el video y la actuación y eso.

Q: ¿De verdad? ¿Marcel sale en el video?

CH: No, no.

Q: Ah.

CH: No, que él -- no, Marcel edita videos y usa las cámaras y todas esas cosas.

Q: Brutal, sí, seguro.

CH: Sí, Marcel está loco.

Q: Pues, entonces, sí, ¿verdad?

CH: Sí, yo creo que sí, mano, pa bien o pa mal. O sea, es como si tú haces un proyecto, verdad. Yo digo "pa bien o pa mal" en un sentido. No sé. Igual, sí. Qué sé yo. Afecta, sí. No es lo mismo ser del barrio, por pensar en un ejemplo de algo más -- que no tal vez se trabaja del modo que yo trabaje.

Q: Tú sabes, tú creciste dentro de una comunidad que comparte unas características con estas otras comunidades que tú has impactado. Pero tú no eres de esas comunidades.

CH: Para nada, no. Y no crecí como en una comunidad, jamás.

Q: Tú no eres de Naranjito. Tú no eres de La Perla.

CH: Ah, no. Son razones estéticas. Dentro de todo, sí, yo creo que esa es una de las

cosas. Por eso digo a veces que tiene que ser el artista, ¿no? Pero no el artista que na más se cree gobernador, sino es el artista que promueve -- *you know*, que hace la propuesta de arte pa resolver el problema de la gobernación, porque es un pie forzao que creo que es a lo mejor lo que le da es algo, no sé, como distinto a los lugares de trabajo social. Porque El Cerro -- yo crecí con mamá, obviamente, y El Cerro yo lo trabajé con mamá.

Q: ¿Porque tu mamá trabajaba en El Cerro? ¿Así es que tú llegas allí?

CH: No, no.

Q: ¿Cómo es que tú llegas al Cerro?

CH: Eh, yo y un pana íbamos a ir a janguear a la escultura más linda que hay en Puerto Rico: la represa de Comerío. Y antes de eso, él iba a parar en Naranjito, en casa de unas amigas, y a lo mejor pasaba por El Cerro también (ríe). Pero cuando estábamos llegando a Naranjito y yo vi El Cerro yo mamé, cabrón. Veníamos dándonos un gallo, tantantantan. Y yo vi esa pendejá y yo estaba como “Wow, cabrón”. El viaje para Naranjito no es como es ahora. Íbamos por la vieja. Y en ese viaje, que ese camino es curva y curva y curva y negocios, y eso es ya en un campo cabrón, el pana me decía -- él es de Bayamón. Él es Jorge Rexach, el pana Jorge Rexach. Estudiaba en la escuela, grandote, Jorge. Mucha gente que estudiaba en la escuela sabe quién es porque era bien llamativo y era *roommate* de Glory, la de Michael. Es que Michael y Glory eran compañeros antes. Este, y na, y vamos por ahí y yo como -- sí, él me decía a cada rato, “Esto es Bayamón todavía”, en un monte. Y ya después me dice, “Entramos a Naranjito”, *whatever*. Igual, llegamos a Naranjito y nada más que verde y cambia un poquito el sistema. Y pasamos por ahí y mamé bien cabrón y él me dice, “Mano, ah, ese es El Cerro”. Y yo, “Wow, qué cabrón”. Obra de arte. En esa época ya estábamos trabajando haciendo unas rutas por las carreteras Número 1 en el sentido de yendo pa’trás en contra del hiper-capitalismo. Estábamos buscando lo que había sobrao, lo que quedó allá. Había mucha casa abandona. Mucho es -- de hecho, Bea trabaja en una de las zonas ahora, que es donde dejan muchos carros abandonados allí en Vega Alta y Vega Baja, en la vieja. Nosotros corrimos todo Puerto Rico. Le hacíamos mucho la investigación. Así que era al margen, ¿no? Y yo tenía todas esas cosas como pendientes. Y él me dice eso, y yo, “Coño, El Cerro. Cabrón, eso como que tiene título. Wow”, bla bla bla, y en el tripeo, “A pintarlo de verde”, porque es un monte. Porque cuando uno pasaba por El Cerro sí lograbas ver. Había menos vegetación, que es otra cosa, de nuevo. Uno veía como esas tres montañas de casas, así. Y en esa mamá, tripeando, empecé como a decir, “Puñeta, eso como que suena”. Y hacer algo en un barrio a mí me acordaba a mi mamá y mi rebeldía, y nuestras discusiones de que el arte puede ser una transformación social y yo, “¿Tú eres loca? Claro que no”. Y fue una chanza de “Vamos a ver si se puede, cabrón”. Y en esa chanza se lo cuentas a Michy, que es una loca, haciendo exhibiciones hasta en la parte de atrás de la casa y bla bla bla, y dices -- yo presentar el boceto, que era un boceto que yo no sé ni cómo nadie me hizo caso en un momento, y era decir esa pendeja. Y por ahí nos fuimos a lo loco. Y ya eso, qué sé yo, al año estábamos haciendo el proyecto *En Ruta* y toda esa pendejá. Vino también Lawrence Rinder. Es que estábamos metiéndole. Vino el curador del Whitney. Ese señor vino en verano, si yo no me equivoco, y mi *slide show* terminaba con el boceto de esto de El Cerro. Y él fue una de la gente que dijo, “Acho, no, eso no puede pasar. Eso no va a pasar. ¿Tú eres loco?” Y yo le dije, “¿Que qué? Seguro que sí, cabrón”.

Q: Claro.

CH: Michy me dijo que ella consigue la pintura y yo consigo la gente. Yo pensaba como, pues -- qué sé yo. Yo pensaba en mamá siempre. Yo decía, "Pues, mamá va a todos los caseríos y se mete y trabaja. Yo no sé, pero ella llega a lo loco". Igual yo. O sea, mis mejores amigos de chamaquitos -- que eso no lo dije nunca, pero mi mejor amigo de chamaquito, cuando yo vivía en el pueblo, y yo me acuerdo, así, de niño, era del caserío y siempre estaba en casa. Me llevaba como quince años. Toda la vida me vio. Toda la vida me dijo "Bebé". Toda mi vida me dijo "Bebé" y me reconocía, toda la vida. Siempre tuve como ese -- por ejemplo, amigos de chiquitos, bien loco, que terminó siendo tecato, por supuesto, y hasta -- que murió hace poco. So siempre ha habido esa especie de yo crearme que es accesible la otra clase social, digamos, ¿no? Porque obviamente la gente no bajaba a La Perla y ya. Eso fue otra cosa, que yo bajé a La Perla porque quería meterme pasto, porque quería pepas, porque estaba todo loco, todo "acideao". Y en cuestionamientos con la gente del punto me dieron puntos contrarios; o viejos que me decían, "No, es tal y tal cosa". No era como una anarquía, como de repente uno puede estar pensando a los 19 años o 20 años o 18. Sí, es como una locura real este país. Tanítida. Y yo creo que vale la pena como que mostrarlo también, un poco.

Q: Hay que mostrarlo mucho.

CH: Sí, sí, de una, de una. Y qué sé yo, como pensando en un mundo colonizado por la cultura gringa y dinero desde la verdadera colonia gringa, somos como -- tenemos hasta esa responsabilidad de mostrar esa alternativa, ¿no? Es una pena que a veces copien las cosas más superficiales. Pero, mira, a lo último, los chamacos, por ejemplo, por ser un poco arrogante, de Brasil, que hicieron la pintura esa que a mí no me gusta para nada.

Q: ¿Los gemelos? No.

CH: No, no. Estos chamacos pintaron en el barrio como unas líneas de colores.

Q: Ah, claro, sí. Conozco el proyecto.

CH: Pues, qué sé yo, pa mí hay cosas ahí que son como faltas de respeto directas de todo lo que yo pueda admirar de una barriada, que es como hacerla genérica, sí, como desaparecer las casas con estética, superponer la estética a lo que existe.

Q: Sí, para un propósito de hacer una pintura modernista gargantuesca en vez de un proyecto ínter personal.

CH: Sí, una cosa que además no es ni una buena pintura, tampoco. Es una mierda ahí que parece un diseñito de no sé qué, de una corporación que no tiene logo y *whatever*, que se impone sobre las casas y sobre la arquitectura, sobre todo lo que puede ofrecer. Porque no es que yo voy al Cerro a ayudarlos para nada. Es porque -- yo voy al Cerro porque yo quiero que la gente reconozca y todos los otros que no se creen y que no se dan cuenta, como mi vieja que se da cuenta, que compartir de igual a igual con la gente, *whatever*. Yo, cuando mamo con El Cerro y me doy cuenta de esa arquitectura que hay allí. Porque, por suerte, ahí fue que digo, "Coño, es que esto es todo urbanismo. Esto es lo que a mí me interesa. Esto es estética. Esto es. Está todo aquí". Y es porque yo creo que de ahí es que los *fucking* arquitectos notaban, pero tienes que ir a aprender al cabrón barrio. No es a ayudar. Es a aprender. Y con ese aprender tú haces algo bueno, porque es gente que toda la vida les han dicho que es una mierda. Nunca les han dado el servicio de *fucking* sanitario, que baje bien y que no siga bajando mierda. Pues, es

bueno. O no tienen una parada de guagua, en el caso de Puerta de Tierra, etcétera. Pues, está bien, en el camino. Pero yo en verdad creo que el barrio tiene un montón que ofrecer en el mundo y que los tienen muchos lugares. Ahora yo estaba en Tailandia, y en Bangkok se resuelve tanto con el diseño desde la que ahí, que yo digo como diseño puro, el diseño que le dicen, a veces, de --

Q: Improvisado.

CH: -- lo espontáneo.

Q: Ajá, espontáneo.

CH: Este, eso los arquitectos -- y yo le decía "grafiti urbano" en El Cerro, en aquel momento. Que se joda todos los arquitectos. Ahí sí que a mí no me importaba. Grafiti urbano es la que hay. Y reconocer esas cosas, como decirle a la gente de El Cerro en principio que yo mamó con cómo se ve, cabrón.

Q: Claro.

CH: Se ve cabrón.

Q: Se ve cabrón. En términos estéticos, en términos de la experiencia fisiológica de uno transitar esos callejones.

CH: Sí. O sea, si tú coges eso y ayudas a que, a lo mejor, este cabrón, en vez de estar en una casa súper jodía, "liqueándose" y que duermen siete en un mismo cuarto, duerma de un modo más cómodo, nítido. Pero no quieras joder y cambiarle la casa, cabrón, pa ponérsela como esta mierda. Mira esta mierda. Esto era un barrio. Mira esta mierda de casa, *brother*.

Q: Sí, además de que cada decisión de cómo tienen que ir las escaleras por la necesidad del espacio físico.

CH: Por una razón específica.

Q: Es una cosa creativa y hermosa.

CH: Y cada una es por necesarias.

Q: Es como que "Estas escaleras tienen que ser así y así pa que entonces baje".

CH: Así y así porque sí.

CH: Y aquí sube, y aquí es pa que no te "achueques". Tú sabes, hay cosas que son que tú no puedes creer. Allí hay puertas que abren y, en vez de tener esta brutalidad, tendrían, lo más seguro, el piso de acá más alto, con un boquete pa que entre la puerta; y por ende no entra agua más nunca en la puta vida allí. Pero aquí siguen con esa montaña de... Uno va a terminar llegando aquí, arriba, en las escaleras.

Q: Eso es lo que hacen pa'l desagüe.

CH: Pero eso es aquí. En el barrio hubieran hecho -- hubieran levantado la casa y baja

el agua.

Q: Y baja por debajo.

[Risas]

CH: Y el boquete acá. En vez de estar allá, está aquí, en donde cae esto, aquí. Aquí hubiera un techito inventado. O sea, son muchas mierdas. Y lo haces tú mismo, con amor. Son demasiadas cosas nítidas.

Q: Tengo tu libro.

CH: Ah, sí, gufeao. Y déjame ver si yo tengo un *fucking* M&M de esos.

Q: Loco, cualquier literatura que tú tengas que yo --

CH: Ah, Mano, coño, tengo par.

Q: Cualquier literatura. La puedes agarrar al azar. Yo te la devuelvo.

CH: Mejor le tomas fotos a esta, porque la voy a usar. Le tomamos fotos porque la voy a usar. Pero acá...

[La entrevista acabo al minuto 1:59:13 aproximadamente]

APÉNDICE 4: ENTREVISTA A MICHY MARXUACH

Entrevistada: Michy Marxuach

Entrevistador: Quintín Rivera-Toro

Fecha y Hora: Junio 28 del 2018, 3:00PM

Lugar: Residencia de Michy Marxuach, calle Luna, 208, 2ndo piso Viejo San Juan, Puerto Rico

Información de Archivo de Audio: AAC audio file, 133 minutos

Notas Adicionales: Michy nos recibe en la acera frente a su residencia. Transitamos los bajos desde donde operó el espacio cultural Beta Local por 10 años. Al subir, conversamos brevemente sobre nuestras costumbres personales, como la de tomar café, momento el cual nos invita una taza.

Quintín: Buenas tardes, Michelle Marxuach. Tu nombre correcto, ¿no?

Michy: Sí, pero si me dices “Michelle” no voy a virar la cara porque no sé a quién están llamando.

Q: Ya, perfecto.

M: O sea, literal, ¿Michelle? (ríe)

Q: “¿Y quién es Michelle?” Con Chemi es igual.

M: No, no, porque me --

Q: Él es José Miguel, y el José Miguel no va.

M: No, no, ni miro. (ríe) O sea, es Michy.

Q: Okey. Pues, buenas tardes, Michy. Aquí estamos en una entrevista para la tesis. Estamos en el espacio de tu residencia, que actualmente -- bueno, actualmente no. Estuvo funcionando como Beta Local. Pero leí que se mudaron reciente.

M: Sí. El edificio es un edificio de tres pisos, que de hecho yo restauré en un momento

en que estuve de transición una vez cierro M&M y luego comienzo Beta Local con Tony Cruz y Beatriz Santiago. En el 2009 el primer piso se convirtió en Beta Local. La vivienda siempre fue en el segundo piso.

Q: Okey.

M: O sea, que sigo en la vivienda del segundo piso. Beta Local, ahora, recientemente, hace varios meses, se mudaron a la Casa del Sargento.

Q: Okey. Estamos en el Viejo San Juan, en la calle Luna, 209.

M: Dos cero ocho.

Q: Dos cero ocho. Okey. ¿Y tú llevas viviendo aquí toda tu vida? ¿Tú eres del Viejo San Juan?

M: Yo soy, soy una residente en adopción. No nací aquí me mudé al viejo San Juan creo que en el 1986, creo que fue.

Q: Okey.

M: Como en el 86, en la Caleta de las Monjas. De hecho, trabajé en una galería en la calle Cristo, como hasta el 90 y pico, que era la Luigi Marrozzini Gallery.

Q: Claro, que todo el mundo la menciona, sí.

M: Y ese es otro contexto, que es bien interesante como que hablarlo.

Q: Dale, podemos arrancar de ahí. Pero primero, si te parece, cuéntame un poco de tu trasfondo, de tus orígenes en Puerto Rico, tu educación.

M: ¿Educación? Bien tradicional, en una escuela privada, en *high school*. Me fui a estudiar a una universidad en Boston, que me interesaba porque entendía que era de las pocas universidades que creaba un programa de lo que diríamos *self-design*, lo que tú estás haciendo con tu doctorado, donde tú articulabas tu propia propuesta. Se llama Clark University. Es una escuela pequeña, que queda en las afueras de Boston, en Worcester, que es una pequeña ciudad postindustrial, poco vistosa.

Q: Sí, sí.

M: Una ciudad que para mí fue súper interesante, porque era una ciudad que estaba en decadencia, en ese momento, y tenía una comunidad grande de puertorriqueños. Entonces, nada, estudié allí dos años. Empecé a coger los cursos que me interesaban,

ya que no había requisitos. Mi programa tenía Geografía, Psicología y Fotografía, no me acuerdo de los otros cursos. Eso fue lo que estuve estudiando por dos años, y literalmente eso fue lo que estudié por dos años. O sea, no cogí Inglés, no cogí más nada. Después de los dos años, me mudé, por una cuestión de logística de otro componente, además del arte, en mi vida, que es este personaje que se llama Fernando Lloveras, que es un componente paralelamente fuerte conmigo.

Q: Okey.

M: Entonces, ya era demasiado la logística de estar yendo en carro y viniendo y tal. Entonces, me fui a Boston.

Q: Perdóname. ¿Él era tu pareja?

M: Sí, y todavía es mi pareja.

Q: Okey. Es tu pareja.

M: Todavía, sí.

Q: Okey. Muy bien. ¿Fernando...?

M: Lloveras. En verdad Ferdy

Q: Ferdy. Bien.

M: Sí. Y entonces, en Boston, me fui a Boston University, que no me gustó. Pero acabé un bachillerato en Educación.

Q: Okey.

M: Te diría que mi introducción un poco al mundo específico del arte fue en Boston. Empezó allí, porque siempre andaba buscando formas de estar o existir en cosas que me interesaban. Y pues, tenía que trabajar; pero entonces tratar de conseguir un trabajo, entre trabajar en la cafetería, que lo hacía, o trabajar en tal. Después logré conseguir un trabajo en una galería, que es una galería que había, pequeña, en Newbury Street, de una panameña que se llama Carmen Alemán.

Q: Qué *cool*.

M: Y ahí trabajé dos años, año y medio, en lo que me gradué.

Q: Pero previo a eso, digamos en tus años en Puerto Rico, ¿tuviste contacto con el arte contemporáneo, como tal?

M: No.

Q: ¿No?

M: Nada.

Q: O sea, esto fue en tus años de bachillerato.

M: Empecé a tener allí. En mi casa, siempre -- mi papá es un -- siempre ha sido un entusiasta. Yo te diría que es una persona de -- no sé cómo describirlo. De conocer cosas nuevas todo el tiempo y andaba siempre como buscando, y conocía tal cosa, conocía otra. De momento coleccionaba bates, o de momento coleccionaba bolas, o de momento tenía un montón de cuadros; que se peleaban porque no le gustaban a mi mamá y a mi papá le gustaban (tenían gustos diferentes), y era un revolú de cosas que no tenían ningún tipo de sentido. Bueno, yo diría cómo lo que -- ahora podría decir, bueno, no una estética particular ni nada, sino que mezclaba un montón de cosas. Pero, no, nunca tuve ni educación ni preparación antes, desde chiquita, que me acuerde. Después ya uno se empieza a enterar, así, como que alguien decía, "Ah, no, porque el otro de la familia, tal tuyo, que era creativo, y el otro que era tal". Pero como que nunca fue nada que tenía como de referencia de chiquita. Si recuerdo a mi tío que coleccionaba arte.

Y nada, después que acabé de estudiar bachillerato, realmente no me interesaba seguir estudiando. Mis primeros dos años de universidad fueron increíbles, o sea, así como -- o sea, hacía lo que me daba la gana, cogía los cursos que quería. Yo me fui dos meses a Irlanda, después de los dos años, con un grupo de fotógrafos, al sur de Irlanda, a vivir y a fotografiar, etcétera. Después me metí en Boston University a acabar el bachillerato, poner el *stamp*; porque, sí, mi papá me lo decía. Aunque es súper liberal, me decía, "Lo siento. Tú te gradúas de bachillerato". Entonces allí, en Boston University, bueno, un poco fue que empecé a introducirme a la universidad tradicional, en el sentido de que tienes que coger este curso, este curso, este curso, este curso. Y no me sentía muy cómoda porque no era lo que me emocionaba, preferir dedicarle muchas horas a algo que pocas horas a un montón de cosas en ese momento. Prefería estar con un profesor/sora que me gustaba aunque quizás no fuera lo que tenía que estudiar para acabar los requisitos de mi concentración, etc. ~~siempre, a nivel -- digo, a nivel personal, siempre. No es que no salga bien.~~ Salí bien en las clases. Era magna cum laude, era *whatever*. Pero no era una cosa — que me hacía mucho sentido.

Q: Sí, no era tu interés.

M: Me concentré en Educación porque sí me interesó mucho un curso de Educación que cogí, que tenía que ver un poco con cómo realmente crear algún sistema, dentro del sistema público, que pudiera dar espacio a diferentes grupos y clases de profesores, juntarse y hacer su propio sistema para operar junto con los estudiantes, siempre y

cuando logaran pasar los exámenes. Solo poder coger eso que requería una práctica en una escuela pública con dos profesores, me hace mirar para atrás como algo clave en mi vida. creo que -- de hecho, a mí me marcaron bastante. Es un profesor de Ciencia y una profesora de Literatura o de Español, de Inglés, de toda la cuestión. Se juntaron porque a ninguno le gustaba dar las otras clases. Era un quinto grado y tenían que dar todas las clases. Y se juntaron. Juntaron los dos salones y crearon un laboratorio, un laboratorio basado en Escritura y en Ciencia, pero entonces partiendo desde el material mismo. Había animales, habían sofás, plantas, cuadernos. Y tenían un sistema que permitía participar de diversas formas para aprender, que yo creo que -- digo, y esto es ahora. Yo hace tiempo que no hablo de esto. Pero ahora me recuerdo que sí creo que me ha marcado mucho en mi forma de ser.

Q: Sí.

M: Tenían un sistema muy interesante, donde el estudiante podía coger los exámenes cuantas veces quisiera, para lograr tener la nota que quería. Entonces, el estudiante venía y lo cogía. Y ellos, todas las semanas, cambiaban los exámenes. Y era un trabajo grande para los profesores, pero era súper enriquecedor porque obviamente tú veías otro tipo de dinámica. Entonces, ahí como que me interesé bastante.

También hice una práctica en escuelas vocacionales. Y aunque tenía un montón de requisitos, qué tenía que hacer en dos años para hacer el bachillerato de Educación de cuatro años, lo que más recuerdo son esos momentos de práctica. Entonces, tuve un montón de cursos que cogía allí, en la universidad pero que no recuerdo tanto, ni a los cursos ni a los profesores. Una de las prácticas, en vez de hacerla en una escuela de educación, la hice en una escuela vocacional y la hice en una escuela que estaba trabajando con la cocina. Y ese fue otro, que sí la cocina es una cosa que a mí siempre me ha interesado, desde chiquita. Nunca la había dominado, mi mama no es una cocinera, pero mi abuela sí lo era y vea el gozo en su proceso cuando cocinaba. Hasta universidad o más grande, no comencé a darme el espacio de cocinar. Antes era una cosa de microondas y se acabó; mete un pedazo de carne al horno y listo. Ah, con arroz y habichuelas todos los días. Pero esa escuela de cocina, vocacional, sí me interesó un montón. Y creo que me interesaba no solo el hecho de que a mí personalmente me entusiasmaba lo que estaba haciendo, pero era que el tipo de relación que yo pude tener con los estudiantes en ese salón de Ciencia y de Escritura de ese nivel y en la escuela vocacional me hacía todo el sentido del mundo, por que se creaba una relación de cooperación entre las partes. O sea, que era como que decía, "Bueno, pues..."

Entonces, inmediatamente que me gradué me vine a Puerto Rico, pues, no tenía idea de lo que iba a hacer. Había estudiado, así, como general, un montón de cosas. Y nada, a nivel de conexiones, me consiguieron un trabajo inmediato en una agencia de publicidad, el cual cogí en momentos de decir, "Bueno, pues, hago algo". También como un poco por respeto a mi padre de "me gradué".

Q: Ajá.

M: Era una forma de agradecerles y dejarles saber qué podía trabajar. Entonces, estuve

un año trabajando en publicidad. En publicidad trabajé en Tráfico y después trabajé con todo el Departamento de Creativo; y trabajé con todo el Departamento de Producción, en la impresión, etcétera, que fue súper valioso también. Es como de momento -- yo casi lo veía como que todo esto son las educaciones mías, tú sabes, educación, educación, educación, que ahora veo lo que me aportaron luego. Fue súper valioso, hice unas buenas amistades, pero sabía que no era algo que quería dedicarle más tiempo. Y bueno, renuncié en agosto 4, que fue el mismo día que entré. Yo me había dado un año, y un año ahí cómo -- le mandé las gracias a papi y a todo el mundo. Él se reía, porque como que "Ya tu hija puede trabajar. Puedo hacer esto, pero no me interesa". Y ese mismo día que renuncié me fui a caminar por el Viejo San Juan.

Es que esto es bien loco, en verdad. Me fui a caminar por el Viejo San Juan, a ver las galerías que había; porque yo no conocía la escena del arte en Puerto Rico, ni conocía las galerías, ni conocía a nadie porque mis papás nunca me habían expuesto a esas relación. Y caminando por el Viejo San Juan, en la calle Cristo -- ¿Cristo 151 era? Creo que sí. En la calle Cristo, me encuentro a Wilfredo Chiesa, que es un artista puertorriqueño que vive en Boston. No sé si lo conoces. Es un artista abstracto que tiene un trabajo súper interesante. Él es muy amigo de Julio Suárez y es de esa misma generación. Me encuentro a Wilfredo Chiesa detrás de una puerta, de las ventanitas del Viejo San Juan, y le digo, "¿Qué tú haces aquí, Wilfredo?" Yo conocía a Wilfredo Chiesa porque la galería en que yo trabajaba en Boston lo exhibía.

Q: Lo representaba.

M: Lo había exhibido a él. Entonces, de momento, era un puertorriqueño que conocía y que había exhibido allá, en la galería de Boston. Nada, me encuentro a Wilfredo. Wilfredo está encerrado en la galería. Me hace todo el cuento, así, de puerta a puerta, en el Viejo San Juan, uno afuera y el otro adentro, "Yo estoy aquí. Esta es la Galería Luigi Marrozzini, que trabaja conmigo. Pero este italiano está más loco que una cabra. Se fue a almorzar. Me dejó aquí encerrado. Yo no puedo salir. Este tipo necesita que alguien lo ayude a organizar este asunto, porque hace lo que le da la gana. Y él se va a almorzar, y la comida es lo más importante y que se joda lo demás". Y entonces --

Q: Y tú, "Soy yo".

M: Yo me quedé allí. Me quedé allí hablando con él. Estuvimos hablando un montón de tiempo, y después llegó Luigi y abrió. Así conocí a Luigi. Y Luigi, muy atento, me sube. Me sube a la galería, que estaba en el segundo piso en ese momento. Cuando subo a la galería identifico, unas obras de algunos artistas de Latinoamérica que había visto también en la Galería de Boston.

Q: ¿La galería se llama Carmen Alemán?

M: Era una galería que se llama -- ella empezó como una *dealer*, Carmen Alemán. Era como una galería/*dealer*, en su casa. Y te cuento de Szyszlo, lo recuerdo bien por que fue súper cómico, porque en un momento dado se desenrolla una obra y era la de Szyszlo --y era la misma obra que había estado en la galería de Carmen Alemán, que yo

había enrollado por que Carmen estaba enviando a alguien. Carmen Alemán se la había mandado a Luigi Marrozzini. O sea, que era como que “Obviamente, debo de estar aquí”. Así que esa fue la excusa que me puse para empezar a ir a la galería.

Q: Ajá.

M: También, del recorrido que di, estaba la Galería Botello; cuando estaba en el Viejo San Juan. Había par. La Galería Paloma. Había como una serie de galerías. La realidad es que la única propuesta que me entusiasmaba era el espacio de Luigi Marrozzini, que si había un Andy Warhol en el baño y otras obras que -- visualmente, me motivaban. Entonces, nada, le propuse a Luigi trabajar con él. Pero Luigi me dijo que no estaba buscando empleada, ni estaba buscando a nadie para trabajar. Y entonces, pues, estuve como, más o menos, tres meses yendo todos los días. Y me iba todos los días y me quedaba en la galería. Y hablaba con los artistas y hablaba con Fernando Colón, que Fernando Colón es un artista puertorriqueño que vive en Nueva York ahora mismo, que era estudiante de la Escuela de Artes Plásticas. Y Luigi siempre tenía a alguien de la Escuela que era el que montaba, qué era el que lo ayudaba. Entonces, yo me quedaba hablando con Fernando Colón, y me quedaba hablando con Chiesa, y después me quedaba hablando con Julio Suárez, hasta qué -- yo creo que después de seis meses Luigi se dio cuenta que yo no me iba a ir de allí. Y empezó a abrirme un poco la puerta de su oficina, porque él no me dejaba ni entrar a la oficina. Entonces, ahí empezamos una relación bastante larga.

Q: ¿Y nunca te desmotivaste? ¿Siempre --

M: No, no.

Q: ¿Siempre te quisiste quedar allí?

M: Me quedé allí. Yo me quedé hasta que Luigi murió. Me quedé allí. Luigi murió en el 95, más o menos. O sea, que estuve allí -- qué sé yo. Tengo que buscar las fechas bien. La tengo ahí en un resume. Pero me quedé allí. Pero, claro, una vez Luigi me abrió la puerta, nunca tuvimos una relación de empleado, o sea, empleador y empleado, porque él nunca iba a emplear a nadie. Entonces, yo empecé a trabajar casi como por mi cuenta, allí adentro, como ese tipo de relación que a mí me funcionaba súper bien también; porque nadie me podía mandar, en el sentido de que “Ahora yo no soy empleada, que tú vas a qué sé yo qué”. Pero, por el otro lado, podía hacer cosas. Claro me tomo tiempo. Entonces, poco a poco, me fui ganando la confianza de él. Y obviamente, cada vez más podía yo hacer más cosas, hasta que al final yo estaba dirigiendo la galería y haciendo los proyectos, como proyectos que más me interesaban. De hecho, en un punto, al final de la galería, yo hasta le había propuesto a Luigi, “Luigi, que ya la galería -- o sea, los intereses que tenemos no son necesariamente los intereses que como una galería debería estar corriendo. Podemos hacer otro tipo de espacio”. Pero ya él estaba muy mayor y después se enfermó. Y me dijo, “No, aquí lo que hay que hacer es vender”. Y yo, le discutía “Pero si tú nunca has vendido en tu vida. Tú siempre lo que has hecho es otra cosa”. La relación era siempre un constante dialogo de ir y venir planteando las opiniones de cada cual. Ese momento estando con Luigi Marrozzini sí fue la base de mi educación en el arte,

totalmente.

Q: ¿Cuántos años estuviste con él?

M: Pues, yo creo que -- yo llegué a Puerto Rico -- déjame ver. ¿Ochenta y tres, 85? En él -- como desde el 88, por ahí. Te lo busco ahora. Lo buscamos. Eso es un dato que podemos buscar. Entonces, empezamos una relación un poco como la tradicional relación de aprendiz.

Q: Exacto. Fue un mentor.

M: De aprendiz, de mentor-aprendiz. Él empezó a respetar mucho también la opinión de lo que uno decía. Empezamos a hacer como un poco más de proyectos en conjunto, empezamos a trabajar exhibiciones y también, pues, a como un poco entrar en discusiones más complejas, en relación a tipos de representación, tipos de formato, tipos de arte, de por qué sí, de por qué no, de por qué no hay otra forma de realizarlo si tú también siempre has tenido otra forma. Y, bueno, hice muy buena relación con los artistas porque, claro, también había como que un interés de parte mía, ya más fresco, de trabajar con ellos y de empujar un poco la línea. Y Luigi ya estaba en un momento que ya estaba también como que súper cansado de un montón de años del mundo del arte y de un montón de años de también coger mucho cantazo; porque, pues, aquí Luigi fue una persona súper importante. Pero también fue una persona controversial. Fue el fundador o co-fundador de la *Bienal del Grabado*, no recuerdo bien cómo funcionaba.

Q: ¿De verdad?

M: Sí, la *Bienal del Grabado* era un *nonprofit organization*. Yo me acuerdo que cuando yo llegué todavía él tenía que firmar a veces cheques porque todavía él estaba en el -- hasta que después, entonces, el Instituto absorbió. En la *Bienal del Grabado* primera aquí estaba Liliana Porter, Luis Camnitzer, cuando tenían veinte años, dieciocho, diecinueve o veinte años. Y era porque Luigi tenía ese interés de trabajar con gente que estuviera experimentando, se dio a la tarea de viajar por Latinoamérica y buscar qué estaba pasando. Viajé con Luigi en varias ocasiones, a los museos, a conocer algunos artistas. Ir acompañada de Luigi, en un museo, era una experiencia única porque él es un gran historiador, cuentista, emotivo, apasionado. O sea, que te hacía realmente, ¿no?, como entrarte en el mundo de esos objetos de una manera muy afectiva y muy enriquecedora, más allá de académica o pura academia, sino muy enriquecedora.

Y después de que Luigi muere, pues, había claro de mi intención. Y yo traté de pensar en esos últimos años de Luigi si compro la Galería Marrozzini, que él tiene un inventario bien grande", porque él tenía un inventario bien grande de obras, "esas obras se pueden vender" y ayudarme a financiar el proyecto que me interesaba. Pero después me di cuenta que me estaba metiendo en un hoyo negro de algo que a mí no me interesaba, porque a mí no me interesa la venta. O sea, uno tiene que -- como yo digo, todo el mundo tiene que vender. La idea tú la tienes que vender, para que se pueda hacer. Pero a mí no me interesa la relación específica de venta-coleccionista-objeto, sino artista-objeto/idea-proceso.

Q: Objeto.

M: Objeto. Eso solo no. Bueno, Luigi muere y entonces yo nuevamente me quedé como, "A ver. No sé. Hago lo mismo que he hecho siempre, seguiré mi mundo, caminando por ahí y tal a ver qué pasa". Y me di ese espacio de seguir trabajando desde mi casa y empezaron a surgir cosas.

Q: Exacto.

M: Empecé a hacer en la sala de mi casa exhibiciones. Empecé a --

Q: Ahí tuve conversaciones con Vanessa de hacer cosas en --

M: Vanessa, cuando era estudiante.

Q: Cuéntame un poco de Vanessa en la sala, porque ella lo mencionó.

M: Bueno, porque al empezar a hacer proyectos en mi sala, y estar de cerca con el grupo de artistas jóvenes, enlazados por Chemi, muchos de ellos. Chemi trabajo en Luigi Marrozzini al final y continuo conmigo en casa.

Q: Y que también culminó su proyecto de tesis en una galería que básicamente fue como una fiesta relacional.

M: Sí.

Q: Que organizó contigo.

M: Sí.

Q: Ajá.

M: Bueno, Vane -- bueno, todo esto empieza un poco -- o sea, ya para el final de Luigi Marrozzini yo ya estaba trabajando con ciertos artistas, por ejemplo, Chemi Rosado Seijo, cuando era estudiante; que el cuento de Chemi es súper cómico, de cómo trabajó en la galería. Pero Chemi --

Q: Quiero que me hagas el cuento.

M: En la galería trabajaba con artistas como Charles Juhasz, cuando llegó de Yale University, y me lo presente un amigo bien querido arquitecto, Héctor Arce. Charles

estaba empezando a exhibir los muebles dobles de asientos invertidos en la Liga de Arte (Confidente , patas arriba y contra la pared) y de ahí nos juntamos para pensar en una exposición que se llamó “Punto de Fuga C: (caballo a caballo) y termino con el esqueleto de un caballo a tamaño real en la galería y una instalación de las fotografías de Polaroid dentro de un pajar (espacio de estar), que la gente se hacía y contribuía a añadir a la pieza. También trabaje la primera exposición que hacen Allora & Calzadilla cuando eran estudiantes. Estando en la Escuela de Artes Plástica visitando la exposición de graduandos John Belk me presenta a Guillermo. De ahí continuamos la conversación, y me propusieron el proyecto “Charcol Dance Floor”, una pieza que cubría la huella de la galería en su totalidad con maderas y un gran dibujo de carbon de personas bailando en perspectiva que se borraba mientras las personas pasaban. Entonces, Luigi tenía una especie de “love-hate relation” me decía: “ Ma’ Michy ese tipo de cosa que tú estás haciendo...” Me recuerdo el momento cuando José Luis Vargas, con una pieza que tenía un vómito al frente, Luigi se molesto y me decía: “Esto está mal. Tú, esto no o lo otro”.

Pero ya ese era el tipo, inclusive, de impulso que a mí me interesaba y me motivaba. También trabaje muy de cerca con artistas de otras generaciones que admiraba mucho como Zilia Sánchez. Hicimos en la Casa Roig la Expo “ tres décadas de Zilia Sánchez” Una exposición individual en la cual recuerdo que fue importante poder lograr hacer una bibliografía, sacando desde la maleta, literal, del baúl de Zilia, organizándole todo, como los documentos y los artículos que tenía acumulados y sueltos. Zilia y yo hemos tenido una relación bien bonita. Y con Zilia ya, por ejemplo, estaba haciendo -- hicimos una noche que era un performance, donde Zilia realmente invitó a un grupo de tres o cinco críticos de arte. Los invitó porque ella iba a pintar en presencia de ellos. Y lo que estaba haciendo era todo una crítica al expresionismo abstracto y figurativo de moda en Puerto Rico entre los coleccionistas. Y estaba pintando caballos y pintando caras expresionistas, y la gente enconadísimos que Zilia supiera pintar. Y era como un realizar lo grande que era Zilia en su constante resistencia a dejarse colonizar. Ese día llegó con sus tacones usuales pero vestida de negro y con un boom Box a todo dar con la canción de Gloria Trevi. Era una realización para mí de entender por donde es que me interesaba seguir y tenía que ver en ese momento mucho con la propia critica institucional y del objeto como veneración. En ese momento no lo entendía, he ido aprendido en el camino pero desde entonces el peso se lo daba al proceso más que al objeto y mi rol lo veía más como una complice que como una que seleccionaba algo..

Q: ¿Esos son los orígenes entonces de M&M?

M: Y eso sí fue la base de los orígenes de M&M, aunque no fue el resultado directo primero. Pero los origines de M&M vienen -- y ahora te cuento del recorrido de la sala de mi casa.

Q: Ajá.

M: De ahí, entonces, yo creo que es lo de M&M. Pero Chemi llega. Yo conozco a Chemi porque yo estaba buscando a alguien. Fernando se fue pa Estados Unidos. Edwin, que también era estudiante de la Escuela de Artes Plásticas, me ayudaba en el montaje y decidió dedicarle su tiempo a sus proyectos. Entonces, estaba buscando a alguien y regué la voz por la Escuela a ver quién le interesaba. Entonces, Chemi se presentó, otros que no recuerdo el nombre ahora también. Y mi discurso en ese momento era, “Miren,

señores, de verdad yo quisiera trabajar con alguien, pero que quiera trabajar a largo plazo, no que venga porque necesitas tres pesos y de momento...” Y Chemi, “Claro, a largo plazo”. Y Chemi y yo después hemos hecho -- obviamente hemos desarrollado un montón de proyectos. Y ya en confianza me dice, “Hacho, Michy, si yo lo que necesitaba era tres meses o cuatro de trabajo. Punto. Y yo necesitaba eso pa sacar unos chavos pa bregar con una cosa”. Y yo me acuerdo todavía de esa conversación cuando me preguntaste si podía comprometerme a largo plazo, y pues te dije que si (jjeje)”. Después era como ya como un relajo entre ambos “Mano, Chemi, tú estás cabrón. No puedo creer que me dijiste eso y era lo otro”. Y me dice, “Claro. ¿Pero qué te iba a decir? Te iba a decir eso, y entonces no me ibas a dar el trabajo”. Pero, total, Chemi no se fue nunca.

Q: ¿Ajá?

M: Chemi se quedó.

Q: Se quedó. “Yo... no te iba a decir la verdad”.

M: “No te iba a decir la verdad”. (ríe) Pero se quedó. Fue la realidad. Chemi y yo estuvimos trabajando desde entonces. Estuvimos trabajando, primero, Chemi ayudando en montaje y en cosas de la Galería como los almacenes, etc. Pero después, cuando Luigi muere y ya se separa todo y nos vamos, la viuda de Luigi se queda con el edificio y el inventario Irsa Dávila compañera de Teo Freytes en ese momento se encargaron de organizar. Entonces, ya yo había empezando a hacer un montón de relaciones también con diferentes personas que habían venido de afuera y en ese momento quería empezar a plantear hacer una investigación más profunda a estos curadores, donde poder conocer más a fondo las necesidades y los intereses de artistas jóvenes aunque no fuera necesariamente por tener una producción grande de trabajo. Había identificado que en las exposiciones en las instituciones y en las colectivas internacionales en exposiciones geográficas siempre aparecían los mismos artistas, Roche, Martorell, etc. Entonces, conocí a un grupo de curadores que estaban trabajando el Caribe como María Luisa Borrás, Antonio Zayas, Kevin Power y les planteé que me dieran oportunidad para presentar algunos proyectos aunque no necesariamente la producción de los artistas que les estaba presentando era todavía madura o extensa. Entonces, pues, de alguna manera empezamos a conectar que ellos para que realmente conocieran más de los artistas y de algunas obras, que aunque no eran establecidos o reconocidos o que quizás no tenían unas trayectorias tan fuertes pensaba que al dar oportunidad de poder exhibir y poder manejar su discurso iba a poderse desarrollar la obra para realizar una representación importante de lo que estaba ocurriendo; porque, si no había ese espacio y oportunidad tampoco iba a desarrollarse pa ningún lao. No era una propuesta naive, aunque si soy ingenua para algunas cosas.

Q: ¿Qué tú tenías en mente cuando pensabas en profundizar?

M: Pues, que no tuvieras que venir a hacer una selección porque ya hay algo hecho y porque está probado, sino que pudieses entrar a conocer al artista y empezar a dar oportunidades de que si el artista tiene una buena propuesta -- que aunque hay que hacer un poco de acompañamiento para desarrollar el proyecto, se puede desarrollar y el

proyecto puede ayudar a sus investigaciones. Y entonces --

Q: Pero esos artistas todavía estaban, como tú misma dices, en desarrollo.

M: En desarrollo. Pero yo creo que los artistas siempre están en desarrollo. Es que esa es la diferencia. Yo pienso que aunque tú seas chiquito o seas grande o tengas más experiencia o menos, si tú no estás siempre en desarrollo -- por eso yo siempre apoyo un poco -- mi práctica siempre ha apoyado que tú puedes estar en desarrollo ahora mismo y estás desarrollando otra cosa, y puede ser totalmente otra cosa. Estas en desarrollo pero en ese momento el sentido que le daba se subscribía a que no había muchos espacios para presentar y desarrollar la obra de estas propuestas en Puerto Rico.

Q: Sí, sí.

M: Pero yo creo que era más como el, quizás --

Q: Cuando te hago esa pregunta, me refiero a que obviamente ha habido un cambio de paradigma en lo que se entiende como lo interesante del arte contemporáneo. Entonces, en vez de ser una obra concluida ya, con una pintura que ya está hecha, el paradigma ha cambiado a mirar los procesos, verdad, cómo las diferentes etapas y como que tener cierta confianza en lo que saldrá. Entonces, ya tú identificabas eso desde ese momento.

M: Sí, sí.

Q: De que el arte era más los procesos, más que una obra concreta.

M: Bueno, yo pienso que además de los procesos -- primero, sí yo entendía que el proceso era parte. Yo, por ejemplo, no me siento capacitada de hacer una selección, así, de unas piezas que es esa, esa, esa, sin conocer al artistas, aunque en momentos sí puede introducir piezas de personas que no conozco. Yo entiendo que es bien importante conocer el artista (y conocerlo no es solo a través de lo personal solamente). De diferentes maneras uno lo puede conocer. No siempre tienes la oportunidad de conocerlos personalmente. Pero si tú no entras a conocer un poco a profundidad desde dónde el artista habla, cómo es el artista en que situación está, que quieren decir y como hablar de su obra— porque yo creo que a veces, inclusive, muchas de las cosas que se escriben de los artistas realmente se alejan de las cosas que el artista mismo quiere-- por eso prefiero inclusive leer la burundanga más enredada, de un artista escribiendo o hablando sobre su obra. No tiene que tener la narrativa toda clara, como si fueras un escritor o un crítico. Pero, en verdad, es bien importante porque así es que yo puedo aprender y así es que yo puedo, de alguna manera, ser útil y facilitar conexiones que puedo ver entre cosas; porque yo creo que al final se trata de cómo tú puedes lograr conectar diferentes cosas que son objetos, individuos, tiempos, procesos, lugares, y conectar todo eso; que en algunos momentos hagan unas especies de formalizaciones o narrativas, para apuntalar cosas críticas o cosas que tú crees que son importantes y a la vez poder entonces compartir con un publico mayor eso que por al estar cerca en esos procesos puede en cierto modo mediar una conversación.

Entonces, yo, desde ese momento -- o sea, yo estaba ahí, y eso para mí era donde me sentía cómoda. Entonces, me daba cuenta que muchas de las veces que -- y yo creo que fue por una estrategia que ahora la veo y la puedo contar -- es era una estrategia que empecé en Luigi Marrozzini y que después surgió como una cosa más continua.

Empezaron a venir gente a Puerto Rico, más a nivel de curadores, cosa que ocurre cuando de repente hay algo por ahí que se filtra que esta pasando pero muchas veces vienen y pues arriesgarse se les hace difícil. Y sí había una, yo te diría -- y a todo esto estoy hablando en voz alta, pensándolo yo ahora mismo. O sea, son cosas que yo no he hablado con nadie, nadie. Los que están ahí alrededor, que han vivido esto, pues, cada uno tiene su perspectiva. Pero había un poco de temor, encontraba yo, con los curadores, de arriesgarse. Entonces, realmente yo un poco, quizás -- una de las cosas que quizás yo pienso que hice y que fue más como que rindió frutos era acompañar a ese curador y decir que yo tomaba los riesgos, como casi "No, no, yo te aseguro a ti que esta producción, que este artista va a lograrlo", o sea -- entonces, claro, ya yo me metía en la producción misma. Entonces, había un proceso completo de -- sí, como que entendía que había poco riesgo de parte de los curadores, en ese sentido, poco arriesgarse. Entiendo que nadie quiere fallar; yo sé que todo el mundo quiere qué sé yo. Pero, en verdad, si no nos arriesgamos, nosotros tampoco vamos a contribuir en lo que de verdad al artista le interesa.

Q: O sea, que tú fuiste un puente entre los curadores --

M: Bueno si lo presentas así _Yo te diría --

Q: -- y la confianza que ellos --

M: Yo te diría que hubo un puente, porque realmente creía en la obra que se estaba haciendo, porque creía que era importante expresar esa motivación y estaba dispuesta a ser una pieza útil en el camino para que se pudiera cruzar. Creo que había muchos procesos que estaban muy anclados con cosas reales, de inquietudes del artista, que quizás a veces no habían logrado tener tanta obra de trabajo porque el tipo de trabajo sistemático, como yo decía, o sea, la práctica de todos los días, ocho horas trabajar -- que yo sí en eso soy una *workaholic* y qué sé yo qué. Estaba todo más como en la nube de que "Bueno, pues, como yo no puedo vivir de esto, trabajo un poco de acá". Entonces, yo como que estaba más anclada, cómo -- bueno, no ha habido ese *match* de obras de trabajo para una producción así, total. Pero hay unas cosas súper interesantes, y si en esto otras personas también se acercan y logran invitar, pues, hay como una excusa.

Yo siempre digo, "Al final, ¿de qué se trata la vida? De ponerte una excusa". Y el próximo día te pones otra excusa y el próximo te tienes que poner otra. Y tu buscas maneras de que, si no hay excusa, aparezcan las excusas. Entonces, yo creo que era como que toda esta situación de tratar de "machear", buscar excusas y momentos, para que se pudiese seguir produciendo. Hay gente que yo creo que fueron importantes en manejar ciertas cosas de ese proceso de rigurosidad, de trabajo continuo y diario, como Charles Juhasz, que es profesor, hace trabajo continuo de taller y muchas veces o la mayoría sin que tengan una salida.

Q: Un bestia de producción.

M: Una producción diaria, como también Ada Bobonis, desde que la conozco cuando estaba en Barcelona. Pero si lo vemos en el contexto de ese momento también existía un Chemi y muchos otros que quizás no tenían ese sistema de trabajo -- pero tú veías que tenían esta mezcla de: ideas, conversaciones junto a otros, un no sistemas. Entonces, en ese momento, yo trataba de mezclar bastante esa situación. Otro, como Fernando Colón, que nunca ha tenido sistema de trabajo, y todavía, que tiene un potencial y todavía no ha podido tener el sistema de trabajo -- ¿entiendes? O artistas como Julio Suárez, que lo conocí en la galería y sí tuvimos mucho *rapport*, y Zilia Sánchez, que era parte de eso. Y ellos tenían su mundo, aunque no era el abalado pero el mercado y quizás como algunos hablaban desconectado de lo que era la producción artística de Puerto Rico eran artistas que yo respetaba un montón y que me hacían ver más claro el trópico, Puerto Rico. Pero también ellos respetaban un montón a los artistas mas jóvenes y viéndolo hoy vemos la gran influencia de ellos en las bases de lo que es la producción contemporánea de muchos artistas hoy.

Entonces, la Escuela también era un lugar bien importante porque en la Escuela pasaban cosas. Había una manera, por ejemplo, que Marimar Benítez, desde su dirección facilitaba y otras que, por ejemplo Margarita (buscar apellido) desato. Cuando yo estaba más o menos en ese tiempo, estaba Margarita. Ahí fue interesante porque hubo bastante provocación, ¿no?, y se lograron hacer unas cosas que inclusive repercutieron a nivel legal en la Escuela de Artes Plásticas. Ana Rosa Rivera Marrero y varios estudiantes estuvieron a nivel de jurado y juicio, juzgados, a ver si los dejaban graduar o no, por unas intervenciones que hicieron, donde instalaron una barrera en la entrada de la escuela como protesta por las condiciones de disciplina en y de los talleres, entre otras. También estaba Arnaldo Morales quien siendo estudiante, también tenía un taller que ya funcionaba como un espacio alternativo de exhibición y apoyo a sus compañeros. Estaba todo el mundo tratando de, tú sabes, chocar y mover el sistema, cuestionando el por qué la Escuela nada más daba prioridad al dibujo tradicional y no permitir trabajar de otras maneras. Zilia, Julio, Charles, Pujol (en seminarios temporeros) que también entraban como desde ese otro lugar, chocaban también. Y yo estaba como bien alrededor de todo eso, participando de todo eso y escuchando de las necesidades que harían una comunidad saludable experimental. Entonces, orgánicamente surgían cosas como “Bueno, es que hay este proyecto súper interesante de Vanessa, esta muchacha joven que está en la Escuela de Artes Plásticas. ¿Pero dónde lo va a exhibir? No hay donde exhibirlo porque nadie lo exhibiría” y qué sé yo qué. “Pues, bueno, vamos a hacerlo en la sala de casa”.

Q: ¿Y eso fue aquí?

M: No. Eso fue en la Caleta.

Q: Ah, okey.

M: Yo vivía en la Caleta de las Monas #17. Yo me mudé aquí hace diez años. “Vamos a hacerlo en la sala de la casa”. Por ejemplo me acuerdo de un proyecto de Tony Cruz, en

ese momento estudiante, que vi en una de las salas de Bancos que le daban espacio cada cierto tiempo a un proyecto de arte joven. Yo me pasaba en la Escuela hablando con los estudiantes. Entonces, Tony tenía un proyecto súper interesante, que me gustaba un montón, de un dibujo/espacio que había hecho con piedras e hilos. Y de momento le dije, “Bueno, pues, ¿por qué no haces en casa un proyecto?” De hecho, ahí fue que vino Jose Manuel Noceda, curador de la *Bienal de Cuba*, que estaba haciendo investigación. Vino, vio ese proyecto. Invitó a Tony a la *Bienal de Cuba*. Y récord que hubo una especie de murmurio de que él era demasiado joven. Estaban también en esa bienal Néstor Otero, Allora & Calzadilla, Aaron Salabarrías y Dhara Rivera. Era de momento, un junte intergeneracional interesante.

Q: Bien distinto.

M: Distinto, diferentes escalas, diferentes edades. Pero también interesante por qué habían artistas como Aarón Salabarrías que estaban en procesos de cambios. En ese tiempo Aaron comenzó a dejar la pintura para trabajar proyectos de instalación como *Plastisol* que presento en el Museo de las Américas. Yo estaba trabajando con Aaron en ese momento en la galería Marrozzini y entiendo estas oportunidades de exhibir en estas bienales, en cierto modo, ayudo a seguir los procesos de experimentación que se llevaban. Desgraciadamente, como sabemos, era un avale de afuera. O sea, que sí había un montón de procesos. Pero entonces empezó a funcionar, la sala, orgánicamente como un lugar de exhibición, y me reuní en un momento dado con un grupo de los artistas más cercanos, y yo digo, “¿Pero qué ustedes quieren que yo haga?”, literal. La respuesta fue: “tienes que hacer una galería porque nosotros necesitamos quién nos venda. Y nosotros lo necesitamos”. Y yo, “Pero es que...” “No, no, Michy, tienes que hacer una galería” y qué sé yo qué. Y dije, “Bueno, pues, okey. Esto es todo espacio de exhibición y *whatever*, Galería Michelle Marxuach”. No duró ni seis meses que ya yo cambiara el formato. Yo dije, “Yo no puedo hacer una galería”. Es que no me interesa hacer una galería. Entonces, ahí fue que empezó y me interesó más detallar que acompañar a artistas, en el proceso era lo que quería hacer. Pero también comencé a preguntarme “Bueno, ¿qué pasa si en algún momento se formaliza algo? A nivel expositivo, ¿cuáles son los intereses que yo tengo?” ¿Qué es lo que hace falta para seguir hechando a andar una Comunidad saludable?. O sea, que yo un poco aprendí todo esto en la práctica. Yo fui aprendiendo, fui aprendiendo.

Yo hacía enlaces, hacía cosas, “Vamos a hacer tal proyecto, porque tal proyecto funciona con tal proyecto”. Bueno, a veces se puede formalizar como una exhibición, pero a veces es otra cosa. ¿Cómo? Entonces, yo digo que no es que no hago exhibiciones. Pero quizás son exhibiciones cada cinco años, sí fuésemos a ver las que he hecho formalmente. Por que otras te diría que son proyectos estratégicos que hice para infiltrar en el ‘sistema del mundo del arte’ artistas puertorriqueños y darlos a conocer. En Ex Teresa por ejemplo sí hice una exposición que me interesó. En la Fundación Joan Miró yo hice un ciclo de un año completo, curatorial, de todo un año. Ahora, en Tenerife, hice una exposición que se formalizó, que me permitió amarrar conceptos que lleva años pensando y me fue bien interesante y gustoso hacerlo. Pero, me interesaba más, en ese momento el espacio cómo detonador para hacer posible que pudiesen hacerse proyectos y obras complejas que no necesariamente estaban producidas para un cubo blanco. Ahí es que caigo en M&M. Me interesaba más llenar los huecos que había, pero no necesariamente desde la galería y un formato de galería, y sí hacer alguna de las funciones de lo que una

galería tendría que estar haciendo, que es dando a conocer a los artistas con que trabaja y dándoles *exposure* a nivel internacional.

En Luigi Marrozzini nos habían invitado a participar en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo en Madrid cuando se hizo destaco a Latinoamérica. Y Víctor Vázquez fue catalítico ahí, porque Víctor Vázquez tenía los enlaces con Octavio Zayas y quería que participara él y que participara alguien de Puerto Rico, pero al Octavio no conocer nadie de PR, Víctor nos enlazo. Estaban en exposición Víctor Vázquez y creo que estaba Ada Bobonis, estaba Charles Juhasz, Aarón Salabarrías. Y fue bien interesante porque la gente lo cogió como que “Ah, mira, Puerto Rico, Latinoamérica” y tal. Entonces, la misma feria después nos seguía invitando. Pero ya no existía Luigi Marrozzini. Ya no existía nada. Y de momento, ese pequeño seis meses, siete meses, ocho meses que existió Galería Michelle Marxuach, que fue la primera como Galería Michelle Marxuach, monte un proyecto con Allora & Calzadilla. Siempre participe en la sección seleccionada por trataba curadores para hacer un *project room*, porque no me interesaba realmente la parte comercial de la Feria (aunque genial si se podía vender las instalaciones o proyectos. Pero más me interesaba buscar espacios y lugares para poder seguir dando a conocer lo que estaban trabajando los artistas puertorriqueños --

Q: Un *booth*.

M: Un *booth*. Si me interesaba un *project room*. Lo que paso fue que cada vez que hacíamos un *project room* tenía un súper impacto. Entonces, al año que viene nos volvían a invitar, y otro proyecto con Ignacio Lang, y después otro proyecto con Carlos Rivera, después otro proyecto con Chemi Rosado Seijo. Entonces, se fueron haciendo *project rooms*, que yo, estratégicamente, lo tengo claro que -- para mi era ir armando una exhibición expandida en el tiempo gestionando uno mismos los espacios sin tener que responde a una institución y a la vez dando visibilidad a los artistas. En otra palabras una exhibición que estaba dividida en pedazo, extendida por diferentes proyectos, que eran proyectos que yo entendía iban haciendo unas narrativas de cosas que eran críticas para discutir en Puerto Rico y de lo que estaba pasando. Una vez hicimos un *project room* sobre la pintura, que se formó como un escándalo. Jorge Rivera hizo un proyecto donde el espacio de exhibición estaba todo cubierto por un *tape* gigantesco que conseguimos en la fabrica, de doble fase, transparente. O sea, que todo el polvo de la feria iba pegándose y creando una gran pintura por la gente y las partículas del ambiente. Una vez comenzó a aparecer la pintura la gente empezó a pegarle cosas, y se convirtió eso en un algarate. Comenzaron a aparecer productos, comida, notas que dejaba la gente y era cómo sobre la pintura era cada segundo una distinta. Fue una manera de acercarme a la pintura cuando la mayoría de lo que la gente decía era que a mí no me interesaba la pintura (cosa que no es cierto). Pero si al presentar este proyecto estaba comunicando como y qué investigación sobre la pintura me interesaba. Encima del *tape* doble fase que llegaba a unos 5 pies del piso cubriendo todo el espacio expositivo se encontraba como cenefa el proyecto de Chemi Rosado Seijo, El Renacimiento del cubo plano.

O sea, que todo era como pequeñas excusas, como yo digo, para seguir produciendo y seguir trabajando, desde este segundo espacio que, pues, sí no podía ser -- no había la galería tradicional, el tipo de representación para estas propuestas era casi inexistente. Excepto, por ejemplo, Maude Duquela, que tenía una galería formal, de acompañamiento, con un grupo de personas con unos perfiles, que a mí no necesariamente me interesaba en ese momento esa práctica porque me interesaba otra. Pero ella llevaba a sus artistas,

los trabajaba. O sea, fue una profesional de eso. Pero no había muchas galerías y no había tal espacio para los artistas de los cuales estaba desarrollando proyectos. Y como a mí no me caía el formato de la galería, pues, un poco trataba de buscar otro tipo de estrategia para sí poder seguir produciendo, haciendo cosas. Para el 98 teníamos bastante claro, qué era algo bien sencillo y era bien -- era decir, "Realmente, no nos quejemos". O sea, ya, en verdad, si es pa quejarse, en verdad, no. Qué proponemos y cómo lo hacemos. "Ah, ¿por qué no hay galería?", "¿Por qué no hay *whatever?*" ¿Entiendes? Qué se joda. "¿Qué tú tienes que hacer? ¿El proyecto tal? Vamos a hacerlo", "¿Qué tú necesitas?" y así a la vez que imaginábamos cómo lograr aterrizar las ideas, íbamos construyendo los elementos para que estas ideas aterrizadas pudiesen contextualizarse en el espacio y en Puerto Rico. Y así fue que todo fue empezando y fue surgiendo. Yo fui aprendiendo de los artistas, y fuimos creando un espacio de cercanía para seguir imaginando y construyendo posibilidades. Pero también aprendía de la gente que en la calle me dice cosas, de la gente que nos ayudan a construir los proyectos, etc. — Cada día volvíamos a empezar, "No, pero es que aquí no tenemos talleres para quienes no pueden pagarlos, porque no podemos pensar en talleres colectivos...", qué sé yo qué, "Porque nadie puede pagar un taller, al menos de los artistas con los que estaba trabajando entonces que estrategias usábamos para poder llenar ese hueco, Así comencé haciendo propuestas a diferentes espacios en desuso.

Y entonces luego de varias personas, se dio la disyuntiva de una coleccionista que, de hecho, yo había conocido, porque cuando hicimos la exposición de Julio Rosado del Valle en Luigi Marrozzini Gallery -- ella se había acercado. En este tiempo Julio y yo logramos tener mucha sinergia y trabajar de una manera bien apasionada. Y entre las conversaciones sobre Julio Rosado del Valle con Diana Berezdivin, comenzó un conocernos. Yo le había enviado una carta/propuesta para que viniera a ver la expo, así, como a la estrategia normal de cualquier persona que trabaja en una galería. Y en ese momento me di cuenta que más me interesaba conocer a Diana que venderle una obra. quiénes son los coleccionistas, que con sus sensibilidad y solidaridad pueden ayudar a apoyar el andamio necesario para la comunidad artística contemporánea .

Q: Sí.

M: Entonces, me acuerdo que cuando pensando sobre las propuestas de talleres, me entero que Diana Berezdivin tiene un edificio en el Viejo San Juan que no se está usando, que lo tienen de almacén pero que no se está usando, que qué sé yo qué y tal. Y yo digo, "Bueno, por qué no le hacemos" -- ella es coleccionista. "¿Por qué no le hacemos una propuesta a Diana Berezdivin?", que ya ella se había acercado a la galería cuando lo de Julio Rosado del Valle y después con lo de Allora & Calzadilla. Diana estaba como que coqueteando con la idea, de los artistas jóvenes de Puerto Rico. Ellos (Diana y Manolo) coleccionaban pintura americana súper *Blue Chip* y latinoamericana. Pero después, poquito a poco, se fueron acercando, ¿no?, que como que hay un grupo de gente localmente que son interesantes, que pueden estar que se yo qué, desde un Julio Rosado del Valle hasta gente mas joven. Entonces, Diana me lo dijo, "No sé. Tu insististes tanto, mandando tantas cartas, que entonces yo empecé a ir". Y empezamos a tener una relación, y esa relación, hasta el día de hoy -- Diana es otra de mis *mentors*, de las personas que ha hecho posible un montón de cosas en Puerto Rico, por la posibilidad se detona na más de tú decir creemos en lo que están haciendo,— a veces, llamas por teléfono y dice, "Tranquila, vamos a apoyar algo de esto". Y ese espaldarazo de que alguien te diga "apoyamos" es lo que permite que toda la otra estrategia de no quejarse siga pasando.

Q: Claro.

M: Entonces, ahí yo le hago una propuesta para talleres y tal, que, nada, nosotros no pensábamos que se iba a dar porque nosotros pensábamos que era un edificio grande para la escala que nosotros trabajábamos y sobre todo por que los proyectos realmente no necesitaban el taller tradicional,— o sea, A la pregunta de que sí los artistas necesitaban taller?. Yo decía, “No se necesitan talleres” y ellos decían, “Sí, se necesitan talleres”. Y yo les dije, “¿Pa qué tú vas a tener taller? ¿Qué tú vas a hacer en el taller?”

Q: Cuando tú dices “los artistas” --

M: Gente --

Q: Mencióname cinco nombres o algo así.

M: Bueno, en ese momento estaba Chemi, que estuvo. O sea, Chemi y yo estábamos. Pero en ese momento, por ejemplo, en el taller de M&M estaban algunos que se quedan por largo tiempo como Beatriz Santiago, cuando era una estudiante, llegando de Chicago; Olga Casellas, que es una diseñadora, Tony Cruz cuando llego de Portugal. Otros como José Lerma y Edra Soto, que se mudaron a Puerto Rico por un tiempo. Algunos entraban y salían como Marx Rosado, Allora & Calzadilla, Lourdes Correa, entre otros

Q: ¿Y ustedes se reunían en tu casa, en las tardes?

M: Sí. Antes de mudarnos al espacio de Fortaleza #302, resultado de la propuesta que nos acepto Diana Berezdivin y sus colegas (pues eran varios socios en el edificio)

Q: Y tomaban café.

M: Nos reuníamos, nos reuníamos. Siempre andábamos, entre imaginar proyectos y producir -- la herramienta que teníamos era la sala de mi casa pues no teníamos espacio ni podíamos tampoco pagar uno.

Q: Sí, que se regresaba allí.

M: Si al final siempre regresábamos a la idea de un espacio, ya fuera taller, ya fuera headquarter, ya fuera espacio para montar los proyectos que nos interesaba sin ninguna tipo de edición de los espacios institucionales. Aunque no era que al espacio institucional en esos días les interesara tampoco albergar estas propuestas. Y en un punto yo creo que hubo dos cosas que forzaron el asunto, de moverme de mi casa. Uno de las discusión remitía a la visibilidad que tenían los artistas Latinoamericanos vs los puertorriqueños en el campo del arte contemporaneo internacional. “Claro, pero lo que pasa es que los artistas internacionales, tu vas y puedes ver su trabajo y aquí estamos todos en un apartamento, viviendo con toda la familia sin ni siquiera espacio para taller”, me decían algunos artistas. De momento -- y es verdad, porque nosotros habíamos

logrado visitar -- desde ARCO y todo eso, habíamos logrado que grupos de artistas de aquí, inclusive Mari Mar Benítez, con la Escuela de Artes Plásticas -- de llevar a viajar a un grupo. Y tú vas, visitas talleres y dices, "Coño, claro, con un taller así yo puedo". Yo digo que el taller no es lo que es. Pero siempre hay esa cosa de que sí el espacio es importante.

Q: Sí, sí.

M: Y yo creo que es el espacio -- yo no creo que necesariamente estamos hablando del taller tradicional. Es que el espacio es importante. Ahí fue que yo me di cuenta. Ferdy me dice, "Ya no mas. Yo no tolero más". O sea, la casa de nosotros es un desastre. Aquí la gente entra y sale -- y tienes a Daniela, y Daniela acaba peleando con artistas y gritando; y el otro acaba yo no sé qué; y la otra metiendo rabietas... y pienso en las visitas cuando venia un curador a casa del artista metido en la sala. Y vuelvo a centrar las energías en que sí hace falta un espacio., que el espacio puede ser muchas cosas pero que el espacio también construye y ayuda a construir no solo proyectos pero experiencias. Ya teníamos una producción bastante grande y tenía gente trabajando conmigo dentro de la biblioteca de la casa, y todo como un momento de caos-- Ferdy dijo, "No más. Se acabó". Entonces, en ese "se acabó". Dije "¿Por qué no buscamos un sitio pequeño, que sea como casi...un studio?" Yo lo veía como una torre, yo decía, una torre transparente, desde donde todo se produce pero donde no se hacen exposiciones y buscamos los sitios afuera, en diferentes lugares, para hacer los proyectos. Osea infraestructura mínima y concentración máxima en cualquier dinero y tiempo para desarrollar la producción compleja-- "¿Por qué tener una infraestructura grande? ¿Por qué yo no sé qué y manejar esto?" Y aquellos, "No, pero es que si no tenemos talleres". Y yo, "Bueno, pues, tienen..." Bueno, entonces lanzamos propuestas, una, la otra y la otra. Y de momento Diana me llama y me dice, "Michy, te acuerdas de aquella propuesta que me mandaste-- que lo hablé con Manolo. Hablé con Manolo, que tú sabes que Manolo no necesariamente ve lo que están haciendo-- pero hablé con Manolo y me dijo, 'Pues, está bien. Dile a Michy que puede usar el edificio'". Y yo -- es un edificio de diez mil pies cuadrados. Entonces, de no tener nada físicamente --

Q: A tener un palacio.

M: A tener un edificio de diez mil pies cuadrados. Y bueno, ahí entonces --

Q: ¿Dónde queda ese edificio?

M: En la calle Fortaleza, en la puerta roja de la calle Fortaleza. #302, creo que es.

Q: Okey. Yo viví en la calle Fortaleza un año.

M: Sí, es una puerta roja -- ah, bueno, más abajo, más abajo. Nada, entonces, en el espacio, decidimos, okey, pues, nos vamos con talleres. Empezamos a pensar de una manera orgánica, informal. Empezamos a pensar que, bueno, pues, okey, aquí el taller no puede ser una cosa -- tiene que ser algo que sea longevo porque, si no, no te da

tiempo de desarrollar nada. Entonces, podemos decidir. Hacemos unos talleres base en cada piso, que son de largo plazo. Bea está en un piso. Tony, creo que -- sí, Tony, fue invitado después, en un momento dado. Estaba Chemi en un piso, Bea en un piso. Estaba otro piso que lo teníamos como dividido, porque entonces era como “Bueno, invitamos a alguien seis meses, de afuera, a que venga y trabaje”, como un puertorriqueño que está fuera pero que pudiese venir, como Edra Soto, que venga y trabaje aquí.

Bueno, no sabíamos cómo lo íbamos a hacer, pero se iba armando. Ya para ese entonces yo decía, “Tengo que hacer una estructura organizacional porque, si no, no hay manera de que se pueda correr esto”. Entonces, fundé M&M Proyectos, que es un espacio de producción, de aprendizaje, de talleres, de experimentación, en donde teníamos como misión crear los espacios de trabajo y producción para proyectos de arte contemporáneo y su visibilidad en el campo internacional-- éramos un *nonprofit*. Nunca fuimos un 501c3. Corría. En ese momento, lo fundé porque todavía había la ley que podías correr -- que tú podías fundar un espacio y no tenías que tener junta de directores ni todo ese revolú. Yo no podía ni pensar en junta de directores en ese momento porque era como una cosa bien complicada, y estábamos en una producción demasiado intensa, todo el tiempo, pa uno tener que estar pidiendo permiso pa esto, pa lo otro. Y era también como bien experimental, en el sentido de que no había que pedir permiso de nada. Era como que estábamos allí y discutíamos.

Q: Claro, y hacían.

M: Nosotros mismos guerreábamos, hasta que uno pujaba mas y el otro pujaba menos, y se iba haciendo. Claro, ¿qué pasa? En ese momento, al estar dentro del espacio y obviamente tener un espacio como ese, pues, a mí se me queda corta la idea de solamente tener talleres. A mí se me quedó como un poco, “Sí, pero, chico, estamos aquí, tenemos talleres. Chévere”. Me doy cuenta que la

mayoría -- “Bea, tú produces videos. Tienes un taller enorme, que sí sé que ese taller te hizo toda esa idea de la producción de la fabrica inútil...” Pero es más el espacio que se crea colectivo en las conversaciones en el edificio que el taller mismo junto a la diseñadora Olga Casellas, que era joven también. Y había de momento proyectos que alguien proponía y que se hacían. ¿Por qué no hacemos una serie de poesía?” Y el otro estaba haciendo una serie de cine. Y o el grupo se unía en apoyo a la producción de un proyecto como el de Chemi Rosado Seijo, “El Cerro”

Q: Pero eso no se puede hacer sentado, en una silla, así.

M: Exacto. Y entonces ahí fue otra inquietud que yo, a través de conversaciones, escuchaba repetidamente. Era la poca relación más formal entre artistas internacionales y artistas locales, y como el trabajar proyectos en conjunto o trabajar proyectos donde solaparan otras voces de otros contextos podía contribuir a ese dialogo y a la salud de la comunidad artística. — Pero recuerdo que decía “Espérate, espérate. No es que necesitamos al mundo del arte internacional aquí”. Pero sí yo identifiqué que había un potencial en buscar gente/artistxs de otras partes del mundo que hacían las mismas cosas que lo que estaban haciendo aquí, como pa dismantelar el original; porque, tú sabes, a mí molestaba mucho la idea de que “Ah, este es el artista. Ah, porque está allí

Chemi él es el artista”. Osea que me interesaba buscar la forma que lo que otro haciendo igual a lo que uno ama estaba haciendo se juntasen. A mí me interesaba más juntar gente que estaba haciendo lo mismo, o sea, literal, que a veces era como que “Diablo, ha alguien que está haciendo lo mismo que algo que aquí se esta haciendo”. ¿Entiendes? Era como --

Q: ¿Y cómo tú tenías acceso a esos --

M: Viajes, investigación, porque en todos esos viajes de ARCO yo veía un montón de proyectos.

Q: Claro.

M: Pues, a uno le interesa la cosa y uno habla con la gente. Entonces, tú hablas con uno y alguien dice, “Pero, mira, Fulanito de Tal, en otro sitio, está haciendo...”

Q: Claro.

M: Entonces, todo era *word of mouth*, conocer. Era una cosa, sí, yo te diría, muy del cuerpo, de cuerpo a cuerpo, que se crea, que son las sinergias correctas. De momento conoces a alguien. Mariaines Rodríguez, yo la conocí, que ahora es curadora, la conocí cuando tenía veinte años y ella nunca había hecho un proyecto. Y me presentó un proyecto, y yo le dije, “Vente. Vamos a hacer el proyecto”. Es como que, tú sabes, así, ese tipo de cosas. Y entonces empecé a ver esos posibles juntas. Nosotros invitamos, por ejemplo, a Ricardo Bausbaun, que es de Brasil. Entonces, con Ricardo, “¿Por qué alguien no se puede quedar tres meses o seis meses, en vez de solamente un proyecto?” Y ahí fue que nos inventamos un poco la idea esta de emular la estructura de una Bienal para que fuera fácil explicar que artistas internacionales visitaban la isla— la *Bienal* en Puerto Rico estaba en el piso. Era un desastre.

Q: ¿La del grabado?

M: La del grabado. Eso ya había llegado a sus límites de lo peor, de lo peor, de lo peor. Realmente no era representativo de nada de lo que estaba pasando contemporáneamente. No es que no tenía buenos grabadores; no es que no los tenía. Pero no tenía la energía de que sé yo que. Entonces, nosotros dijimos, “Bueno, ¿por qué entonces no emulamos modelos que sí han hecho cosas donde juntan gente internacional?” Y es como “Vamos a hacer estos eventos cada dos años”.

Q: ¿Esos que son los PR'00, 02, 04?

M: Cero cero, 02, 04.

Q: ¿Ocurren un poco en reacción a la *Bienal del Grabado* o muy en reacción a la *Bienal*

del Grabado?

M: Ocurren en reacción, creo yo, en ese momento, --

Q: Jamás habías dado esos dos. Qué fascinante.

M: -- a la *Bienal del Grabado*.

Q: Ajá.

M: Y en reacción a la forma de trabajo de las instituciones.

Q: Claro.

M: Porque se hacía bien difícil trabajar con las instituciones que apostaran realmente a acompañar un proceso del arte contemporáneo. Entonces, era como que, bueno, si tenemos que hacernos la institución pero sin ser institución, pues... Operaba como ninguna. Y entonces también cómo -- que eso sí viene de toda la energía de Luigi Marrozzini y de la producción de la casa. Yo sí entendía y yo apostaba a que si se lograba seguir produciendo no había por qué aquí un montón de artistas no estuvieran igual que otros artistas internacionales, las mismas escalas. Lo que pasa es que no había, en ese momento, la suficiente producción para lograr que hubiera una apuesta a nivel internacional de compromiso y de menos riesgo; porque, claro, no es lo mismo tu decirles, "Me arriesgo", "Arriésgate", y eso. Pero tú sabes que el andamiaje del arte es un meollo de cosas.

Q: Claro.

M: Y requiere un montón de cosas. Y, pues, hay curadores que sí se arriesgan. Pero, en general, yo entendía que tenía que haber un -- que había una producción súper importante e interesante, y no había por qué no operar si habían cosas que tenían que pasar. Entonces, por eso es todo lo de la feria, tú sabes. Nosotros, a Art Basel mismo nos invitó -- cuando Samuel Keller empezó Art Basel, en Miami, me invitó y me dice, "Yo quiero que tú hagas un *project room*". Y yo, "Pero, Samuel, yo no soy galería". Ah, porque ARCO nunca se enteró que nosotros no éramos galería, hasta el final, que después me hice muy amiga de Rosina y tal, porque ella vino a Puerto Rico. Cuando empezó a ver todo esto que estaba pasando, era, "Yo quiero ir a Puerto Rico". Entonces, empezaron a venir a Puerto Rico y yo le expliqué, "Mira, yo no soy una galería" y qué sé yo qué. Pero, bueno... Y siempre logramos -- casi siempre, las participaciones las lográbamos por invitación, o sea, que nos apoyaban y nos subsidiaban nuestra cosa. Nosotros teníamos que manejar la cosa de la transportación y llevar a los artistas, pero no necesariamente el *booth*. O sea, que teníamos como ese --

Q: Flexibilidad, sí.

M: Bueno, sí.

Q: Y responsabilidad.

M: Teníamos, tú sabes, ese apoyo, yo te diría.

Q: Ajá.

M: Entonces, Samuel Keller mismo me dice, “No, no, no”. Entonces, dos años hicimos dos *booths* en Art Basel, que siempre eran *booths* como -- pa explicarte. Por ejemplo, en Art Basel era primero --

Q: ¿En el Centro de Convenciones?

M: En Art Basel era la primera vez que se hacía, qué fue que después se convirtió en un *boom* y *whatever*. Mi familia viene de -- quizás yo te estoy haciendo todos estos cuentos porque de ahí es que salen las cosas. Mi familia viene de -- mi abuelo materno fue el que fundó las Empresas Lausell. Él fue el que trajo las ventanas Miami a Puerto Rico. Pero por lo único que me motivaba ir a Miami era como un poco esa idea. Coño, mano, mi abuelo se trajo las ventanas Miami a Puerto Rico. Él es el culpable de todas las ventanas ahí, que yo ahora finalmente, estéticamente, creo que les tengo una solución, pero me ha tomado años de detestarlas. Ahora veo que son súper prácticas, son de seguridad, etc. Pero en un momento dado yo las -- como eran las que traía mi abuelo, yo era como “Aaargh, las odio”. Pero entonces estábamos en unas conversaciones, allí mismo en M&M --

Q: Entonces, le dicen “Miami” porque venían de allí.

M: Sí.

Q: Ese es el motivo por el cual se llaman ventanas Miami.

M: Sí, Miami. Entonces, Lerma, que estaba en la conversación, dice, “Bueno, pero vamos a hacer el *booth*, y el *booth* va a ser -- vamos a cortar toda la pared del *booth*, para que la entrada sea las ventanas Miami”. Y yo, “Ah, dale. Pues, si vamos a hacer un proyecto así...” Y nada, empezamos. Y así es que surgían los proyectos. Entonces, ese año -- pa más o menos darte una idea de los proyectos. Ese año lo que se hizo fue que él *booth* completo era una entrada, con las ventanas Miami cortadas con el *card board* ese que usan para hacer los *booths*. O sea, estaban las ventanas. Entonces, dentro del espacio, yo quería, de alguna manera, tratar de rescatar la idea de no hacer un proyecto solo de una artista, sino que -- ya había pasado creo que 00 y había un montón de cosas andando, de proyectos que gente quería hacer, que no se habían hecho o que eran pequeños proyectos que podían dictar como una dinámica de muchas cosas que estaban

pasando, de proyectos como más de intervenciones en el espacio, más de colaboraciones con comunidades de una manera específica, que no podía ir el proyecto. No podía. Entonces, lo que hicimos fue un archivo de veinte, quince o veinte proyectos, con sus tarjetas de todo eso.

Pero entonces Lerma lo que hizo fue incluir a todos los artistas que participaban en Art Basel. Y como lo hicimos fue que cogimos el catálogo de Art Basel y, con acetona, Lerma íbamos borrando la imagen del catálogo del artista y iba pintando su pintura en la pared. O sea, que toda la pared estaba pintada por todos los artistas que participaban en Art Basel, con veinte proyectos de artistas de Puerto Rico. Y era como ese tipo de relación constante, de estar como buscando cuáles son las formas en que podemos conocernos, cuáles son las formas que podemos -- y ahí tú vas conociendo gente, porque de momento alguien dice, "Diablo..." Entonces, tú hablas de ese proyecto. Y varios artistas se acercaban y entonces querían conocer a los otros artistas. Yo creo que un poco, sí, quizás mi práctica siempre ha sido como tratar de crear esos puntos de enlace dentro de las capacidades que yo, como individuo, tengo, porque, o sea, son las que tengo, y manejar, yo creo, un poco la idea de tratar de empujar la institución a lo más, al límite donde pueda. Por ejemplo hice un proyecto: *Espacios en Transición-Transición en Espacios*. Fue un proyecto que se hizo en el --

Q: MAPR, sí.

M: MAPR, antes de que empezara, un poco con la estrategia real de que yo sabía que iba a lograr hacer un proyecto ahí pero que quizás después nunca más lo iba a poder hacer. Pero, como estaba en construcción, sí lo podía hacer. Era una manera de infiltrar. Pero también era una manera de posicionar a la institución, antes de comenzar, haciendo un proyecto como ese. Después es como, "No me digas que tú no puedes hacer un proyecto de -- o sea, no me lo digas".

Q: Claro, "porque lo hicimos".

M: Porque lo hicimos. Entonces, como que eran todas esas diferentes formas de empujar. Siempre me ha interesado la institución, siempre he creído que la institución es uno de los elementos dentro de la producción cultural, necesarios, catalíticos. Lo que pasa es que tengo muchas discrepancias con la forma en que se han corrido las instituciones en Puerto Rico, en relación al arte contemporáneo, que es lo que yo más o menos me he concentrado. O sea, no más allá de eso porque no es de otra --

Q: ¿Es esa la motivación? Tú sabes que, mira, yo llevo muchos, muchos años escuchando de ti, verdad, y

entendiendo -- yo me he hecho esta idea de que tú eres como esta gran mentora, de que tú eres casi como hasta -- yo me he imaginado por momentos que tú eres como una *master mind*, que de alguna manera tus conocimientos, tus ideas han sido influencia en estos artistas. Ahora, cuando entrevisto a Vanessa y entrevisto a Chemi, me doy cuenta que no es así, que la relación era muy de par a par.

M: Par a par.

Q: De que no era esta dinámica de esta educadora --

M: No.

Q: Una mentora, en el sentido de que "Yo soy el aprendiz y acá está la maestra".

M: No. Es que yo estoy aprendiendo todo el tiempo.

Q: Pero, sin embargo, siempre me he preguntado, verdad, cuál es esa gasolina, tú sabes, cuál es esa motivación. Y un poco, escuchándote hablar, entiendo eso de qué quieres hacer -- de llegar al mismo nivel, que esté a la misma altura.

M: Sí.

Q: Tú sabes, el puertorriqueño del internacional, etcétera. ¿Pero de dónde sale esa gasolina? Y creo que tocaste ahí lo de la institución.

M: Bueno, yo pienso --

Q: Empujar la institución.

M: Sí, déjame decir. Yo pienso que tiene que ver con -- ¿la gasolina? Hay varias gasolinas. Yo creo que a mí los artistas y el medio del arte me da gasolina, porque es un medio donde realmente tú puedes existir problematizando las cosas y siendo real en esa problematización. Creo que es como un medio, pero que te deja el espacio para realmente tú también estar en una estratosfera de utopía, que yo creo que yo no podría existir en el mundo si no es así. No podría, porque creo que, o sea, yo misma no me podría levantar de la cama. No me podría --

Q: Sí, no cabes.

M: Entonces, por el otro lado también creo que sí yo siento que internamente siempre he tenido algo, un *chip* raro ahí de *advocacy*, de *advocacy* de las cosas que uno cree, en el momento que las cree, y como una necesidad de realmente asumir una responsabilidad personal de tratar de hacer algo con eso que te problematiza, te cuestiona, te incomoda. Y, pues, como siempre vivo en incomodidad de cosas: cosas que veo, cosas que siento, cosas que leo, cosas que crean unos sistemas súper dispares o discriminatorios o ta-ta-ta -- pero, a la misma vez, sin perder que hay una subjetividad y hay una posición real, crítica, política y también subjetiva, de que uno puede apostar a eso que cree, o sea, el debate. Yo creo que es que existo -- como que pienso que no es posible existir sin que haya ese constate debate. A veces, para no sentirme como un poco encajonada en

Puerto Rico -- es casi egoísta decirlo. Yo no me quiero ir de Puerto Rico. Pues, bueno, entonces hay que --

Q: Tienes que crear tu propio medioambiente.

M: Entonces, claro, hay otra gente que tampoco se quiere ir. Entonces, se negocian debates en esos momentos. Hay unos que son temporeros. Hay otros que son a más largo plazo. Hay unos que funcionan por un tiempo y dejan de funcionar, y también está bien. También está bien, tú sabes -- hay cosas que fracasan, hay cosas que -- y uno sigue aprendiendo en el camino. Yo creo que sí a mí -- yo he aprendido mucho, mucho de la gente que tiene unas ideas increíbles. (Riendo) Claro, yo también tengo unas ideas increíbles. Lo que pasa es que la cosa, yo te diría, más rica, los momentos más ricos es cuando se permite que se participe a pares realmente, con esa función crítica y de ideas. Entonces, yo creo que hay muchos momentos en mi desarrollo donde he tenido esas posibilidades de -- sí.

O sea, ahora mismo yo estoy trabajando mucho con Jorge González, de Escuela de Oficios. Y es una relación totalmente a pares, o sea, de que yo influencio y él me influencia. Es así, igual que ocho o diez años con Chemi. Yo a veces no puedo saber si la idea era tuya o la idea era mía. Y no importa, porque yo voy a formalizar algo de una manera y tú vas a formalizar algo de una manera. Entonces, yo como que creo en eso. Eso a veces crea problemas, conflictos. Hay veces que a mí me ha creado conflictos con la práctica curatorial, porque la práctica a veces fuerza a tomar unas posiciones que no son con las que a mí me interesa trabajar. A veces, confunde, porque también confunde el hecho de que también sí tomas posición y no negocias. Se puede entender que es como dictatorial. Pero todo eso son complejidades normales. O sea, es parte de eso, que cuando hay confianza, pues, esas cosas -- no hay ese filtro. Bueno, hay momentos en que hay mas confianza en unas cosas con un grupo. Hay momentos que hay con otros. Hay momentos en que no hay confianza y ocurren otras cosas. Y yo creo que eso es parte del proceso normal.

Pero creo que es la responsabilidad de los que estamos en el arte, de todos los niveles, permitir que eso pase; porque, si no, no pasa el arte. Entonces, esa es mi lucha. Es como que tanto el que apoya económicamente como el otro tiene que entender qué es el proceso mismo del arte lo que hace que el arte pase. Y si ese proceso no se permite y se empieza a instrumentalizar de esta manera o si se empieza a estrechar o a caducar de esta manera, no permite que pase el arte. Entonces, pues, eso es lo que toda mi vida he hecho, más o menos, por ahí. Y a veces de una manera, a veces -- ahora estoy -- llevo como dos años un poco medio encerrada, porque también yo soy un poco drástica. Yo me doy cuenta y me he dado cuenta ahora, analizándolo pa'trás, cuando tuve que hacer estas carpetas, que cada siete u ocho años yo como que necesito parar. A veces, paro drásticamente. Y no es lo mejor del mundo para lo que esté pasando a veces. O a veces, cuando en el 2004 se acabó, yo hice el último evento y, literal, ya yo ya. Yo estaba ya, o sea --

Q: Ajá.

M: Ya estaba como que a mí me importa tres carajos los talleres, me importa tener que estar peleando porque están sucios los talleres. Me importa tres carajos. O sea, ¿por qué yo tengo que estar peleando con esto? O sea, a mí nadie me ha contratado, nadie me ha que se yo que. Y yo me acuerdo que Bea, en ese proyecto, me dice, “Coño, Michy, ¿qué vas a hacer ahora?”. Y yo, “Nada. Cerrar”. Y otros me decían: “No, tú no puedes cerrar”. ¿Cómo que yo no puedo cerrar M&M? ¿Quién dijo que yo no puedo cerrar M&M? Si yo dije, desde el principio, que M&M ni siquiera tenía un contrato, que era por año, que Manolo me dijo, “Yo te lo voy a prestar un año”. Y estuvimos allí cuatro o cinco años. O sea, ¿quién dijo que yo tengo que...? No tengo, no. No tengo.

Entonces, yo también, en cierto modo, quizás de una manera -- por eso te digo “drástica”. Bueno, lo del café, hoy, y eso -- pero de una manera drástica yo me fuerzo a mí misma también. Si yo sé que yo no voy a poder manejar una transición porque yo soy una tecata de esto, pues, yo tengo que asumir mis límites y mis formas drásticas de dejar de existir por un tiempo, para yo poder ubicar; porque, si no, ya no voy a ser ni siquiera válida, ni me -- y si ya no me da entusiasmo o me crea -- creo que en los momentos donde he cortado fuertemente es cuando he empezado a escuchar, “Ah, pero es que si tú no lo haces no lo hace nadie”. Ya es hora de cortar. Se acabó. No es verdad. Entonces, yo creo que yo misma estoy peleando constantemente con eso. Posiblemente podría haber tenido una carrera profesional, así, de esas profesionales, como me dice la gente, como “Te llamaron y te invitaron para dirigir el espacio tal y lo otro”. Y yo, “No, no”. Porque, claro, a veces uno añora y dice, “Coño, mano, si hubiera tenido una base de estructura sólida con otro que -- imagínate lo que se puede hacer”. Pero, de verdad, es que no es para mí. Yo no soy.

Entonces, ahí, cuando en 2004 yo paro, en 2005, presenté con Art Basel, con Samuel, el último proyecto. Y más o menos estuve amarrando la publicación. Finales del Dos mil seis, 2007 y 2008 me desconecté totalmente. Entonces, estuve en ese tiempo desarrollando un proyecto tras-disciplinario, con algunos científicos, ecólogos, diseñadores, artistas, historiadores. Pensando en tu pregunta sobre qué es esa gasolina que me motiva, desde siempre, es el ir caminando hacia la ecológica. O sea, qué es lo que es la vida y quiénes somos los organismos que viven aquí -- y como existimos juntos. No somos yo y no eres tú, somos y existimos en un tejido de vida que una nutra a la otra y es parte de la otra. Es un montón de organismos que ni siquiera vemos, que ni siquiera están -- contemplados en nuestras ecuaciones y qué de alguna manera, entender ese habitar es entender lo que es participar a pares en el vivir juntos.

Durante ese tiempo estuve metida en un proyecto pa desarrollar todo lo que fue la reconstrucción y apertura de la casa del Marqués de la Esperanza, en Manatí, que es en la Reserva la Hacienda la Esperanza. Estuve trabajando directamente con los arquitectos, directamente con diseñadores, y también en cómo conceptualizar todo lo que era ese centro de visitantes que tenía como centro la relación de varios objetos que dictaban narrativas de lo que existía en ese lugar, más allá de la casa misma.

Y entonces, pues, por ahí también surgió esta oportunidad de este edificio, dónde vivo ahora y donde se co-fundo Beta-Local.

Yo vivía en un apartamento, que era donde hacíamos los proyectos que hablamos al principio. Pero, bueno, ahí entra de nuevo, como yo digo, esa otra ala mía. Ferdy, mi

compañero, me dijo, “Ay, yo me voy de San Juan. Ya yo no puedo más con vivir en un espacio sin poder sembrar”. Él es, abogado, ecologista, agricultor y el presidente de Para la Naturaleza. Me decía “Yo no puedo vivir sin luz. Yo no puedo vivir sin sembrar. Yo no puedo. Yo me voy a mudar de aquí”. Y yo le digo, “¿Y qué vamos a hacer? Porque, si tú te mudas de aquí, tú te tendrás que mudar pa'llá. Y yo me tendré que quedar aquí, porque yo no puedo irme del Viejo San Juan porque aquí es que es mi vida, aquí es mi trabajo”. Entonces, estuve cómo en esos meses -- de crisis y dije que, pues, esto se trata de vender el apartamento y comprar un espacio vacío/almacén, y hacemos un huerto y vivimos en el huerto. O sea, esa era cómo me lo imaginaba -- entonces. Empecé haciendo un poco de *research* aquí, en el Viejo San Juan, de las propiedades que estaban abandonadas, que estaban qué sé yo qué, y buscar con *realtor* y eso. Y digo, “Mira, si no, me voy a tener que divorciar. No me queda otra”. Yo no me quiero divorciar. En verdad, Ferdy y yo somos compañeros de vida. Sé que es una relación que queda, que tenemos que estar juntos, que no podemos separarnos por una cuestión de necesidades diversas en relación a donde existir espacialmente (— entonces, surge -- y todo esto está metido con el arte de una manera tan loca, que yo no puedo ni creer. Surge esta propiedad, que alguien me dice que esa propiedad está abandonada desde que murió la persona. Es una propiedad enorme. Y yo me fui y me monté en los edificios de al lado. Esto era así, pfff, lleno de enredaderas de té de campana. Era que todo esto estaba --

Q: Qué loco.

M: No, no, destruido pero una cosa... Y tú mirabas y todos los techos estaban con huecos-- y tú mirabas para adentro y eso era un espacio hermoso-- yo dije, “Ese es el sitio perfecto porque”, yo dije, esta todo el espacio para cultivar, y “armo un andamio para vivir”. Porque Ferdy y yo, en verdad, necesitamos muy poco -- y mis hijos dormían allá, en M&M, en el piso. Ellos, han vivido entre nosotros, nuestros proyectos y (aunque mientras trabajaba tenía a una persona maravillosa que los acompañaba) estaban ahí todo el tiempo de cerca. Al día de hoy mis hijos tienen dos mamás. Pero regresando a la vivienda aquí en nuestra familia siempre nos hemos manejado de maneras diversas y dije, “Armo un andamio de los lugares de dormir, con la cocina, el baño y, pumm, hacemos un huerto. Eso es en el 2008, aquí. Hacemos un huerto completo, que toda la casa sea un huerto y árboles, y ya Ferdy tiene su huerto, puede salir, tiene luz. Es esquina. Tenemos una casa de esquina. Entonces, me dice Margarita Gandía, “Mira, lo que pasa es que esa propiedad no es fácil -- eso es un revolú. No lo hagas. Me dijo: “yo he tratado de venderla pero eso quedó en un fideicomiso de un tipo que murió y que no tiene hijos y el único que tiene contacto con esto es un abogado, que es un abogado que yo creo que es alemán o americano, que yo lo he llamado y no me contesta, que se llama John Belk”. (Riendo) Y yo, “*Oh, my God, John Belk*”. John Belk es de las personas que ha sido de los que ha apoyado desde el principio mi práctica y a artistas como Allora & Calzadilla además de muchos otros chamacos jóvenes. Ha apoyado el arte apasionadamente. Es un coleccionista serio. Es una persona de lo más generoso que yo he conocido. Entonces ahí mismo con Margarita yo llamo a John y le digo -- no había hablado con John hacía tiempo y le digo, “Mira, John, te parecerá loquísimo, pero yo tengo que comprar esa propiedad porque Ferdy, si no, se va a ir a vivir al campo y nos vamos a enterar en problemas por que yo no me puedo ir a vivir al campo ahora. Y aquí con Margarita vi esta propiedad de esquina que me parece puede ser una buena solución para hacerle la finca a Ferdy en San Juan”, que sé yo que. Y me dice, “Bueno, yo sé que cuando tú dices algo lo haces”. Y de ahí empecé a hablar con John, hasta que se dio. Yo

nunca entré a la propiedad antes de comprarla. Yo compré la propiedad sin entrar. Cuando entro, me encuentro con esta cosa, tú sabes.

Q: Sí, la naturaleza *taking over*.

M: Sí, pero todo estaba. Todas las paredes originales estaban, todas, completas. Los ladrillos, todas las paredes en ladrillos, original. Aquí había unos techos caídos. Lo que se veía era el desastre, que eran techos caídos. No había electricidad, no había plomería, no había qué sé yo. Pero las paredes originales, todo estaba. Entonces, si se me formó un lío, porque ahora era como diablos yo voy a restaurar esto ahora, ya no era poner un andamio sino una responsabilidad de volver a darle el cuido a una estructura de cientos de años que estaba en pie. No era un espacio vacío como yo pensaba. Entonces, pues, obviamente empecé a llamar a todos los familiares, “Ay, necesito ayuda”, *whatever*. Esta oportunidad, de poder dedicarle el tiempo a esta estructura-- no hubiera pasado eso si yo no me hubiera cogido el *break*. Eso no hubiera pasado. Por eso yo creo que es tan importante uno decir, “Espérate, ya es momento de cogerse un *break*”. Y ahí me dio la oportunidad realmente de trabajar un edificio, que es algo que a mí -- lo identifiqué más tarde — era algo que yo llevaba años pensando, como hacer un espacio. Y después de M&M a Beta Local ya tuve más claro que a mí sí me interesaba que mi práctica curatorial fuera una práctica que enlazara físicamente los espacios con conexiones y gente. El espacio como un elemento más estético y práctico dentro de la conversación que aportaba. La exhibición era entonces también eso. O sea, que eso era, que estaba bien, porque a mí -- no había manera que yo pudiese manejar si no organizo el espacio, si no tengo que pensar en todas las partes que forman algo.

El espacio para mí es bien importante -- su forma contribuye al movimiento de la gente en el espacio y a la vez la gente va esculpiendo el espacio. El espacio habla generosamente o nos permite hablarle. El espacio te permite sentirte bien en él o no te permite sentirte bien en él. Y pa mí hay unas ciertas cosas de eso. Entonces, cuando esto surgió, dije -- voy a dedicarle el tiempo para pensar en el mientras lo reconstruyo y por ende aprender dé el. Eso fueron dos años, tres años que lo único que yo estaba haciendo era leyendo y leyendo, que no me había dado tiempo de leer un montón de cosas y trabajando de obrera entre 6:00 am 2:00 pm. Pues, lo único que hacía era leer, leer, leer, por qué también tuve que aprender electricidad, plomería, mampostería entre otros. Y bueno, tenía ese proyecto también de la casa en la Esperanza que también me enseñaba de construcción, sobre todo al estar de cerca con un personaje como Angel Colón. Y entonces me puse a construir, y fui la contratista y construí este espacio de la Luna. Estuve un año construyendo este espacio, haciendo desde los barandales del ancho exacto que me daba la gana, con el espacio exacto que me daba la gana, con los cuartos como me daba la gana, que eran como unos legos, que nunca tocaban la estructura original -- *that's it*, así, pumm. Nada, cuando se acaba lo de este espacio --

Q: Este espacio es --

M: Es una combinación de sintonías diría entre su vida anterior y una serie de elementos que hacen que nosotros los habitantes temporeros podamos usarlo con cuido y respeto, Te puedo dar un paseo. Te llevo arriba, que tenemos un huerto.

Q: Increíble.

M: O sea, Ferdy, arriba -- tiene luz, tiene ventilación. Nosotros dormimos sin aire acondicionado. O sea, es como -- el estar en el campo.

Q: Parece que lo diseñó -- ¿Louis Kahn es que se llama? Kahn de apellido, K-a-h-n.

M: Okey. A ver lo busco

Q: Bueno...

M: Pero, nada, ahora mismo todo corre con paneles solares hace como cinco años. O sea, nosotros como que le bajamos la temperatura al espacio poniendo un huerto arriba, en la parte del tercer piso. O sea, como que hice todas esas cosas que yo quería hacer, y logre acercarme a practicar aquellas cosas que debatía con algunos amigos arquitectos -- porque a mí siempre me ha gustado y me ha interesado mucho la discusión con los arquitectos. Yo siempre he tenido una especie de cercanía y apatía, cercanía/apatía, un poco más pensando que yo entiendo que ellos tienen una función importante y una responsabilidad importante, y que muchos de ellos no la están haciendo en Puerto Rico. Pero ellos tienen una responsabilidad importante de dirigir a opciones sustentables, no solo estéticamente pero espacialmente y en movimiento, y no mimetizar cosas que no funcionan aquí, en relación nuestra geografía y escala. Y eso es una discusión que yo siempre tengo. Pero ellos siempre me decían, "Claro, porque tú vienes de la estratosfera del arte, que allí todo es ficción; que hacen cosas, pero no son verdad". Claro, yo tenía esa otra motivación, como "Pues dale, voy a hacer este sitio. Lo voy a hacer, a ver. Pues, que se me caiga encima". Algunos me decían: "No, tú no puedes poner un techo verde arriba porque" qué sé yo. "No, porque no puedes hacer" que sé yo que. Pues, ya. ¿Me entiendes?

Q: "Y vamos a ver".

M: Entonces, monté un equipo de trabajo de un grupo de Orocovis, de tres o cuatro personas de Orocovis, que los llevé a dar entrenamiento con la gente del *Park Service*, para que pudiésemos entrar en los procesos de encalado, porque toda la casa está encalada, y trabajar con el *limestone* y toda la cuestión.

Q: ¿Qué significa "encalado"?

M: Encalar la pared. O sea, antes, aquí se empañetaba con cal.

Q: Ah, encalar, de cal. Ajá, sí.

M: Entonces, es un proceso un poco mas lento porque necesitas humedecer la pared, poner una capa de agrego, dejar cerca y luego poner la próxima. Y bueno, es casi como

un empañetado. El que sabe empañetar puede encalar. Me busqué al electricista que nos había puesto todo y nos había construido toda la Villa Olímpica, en el 2004, el último de los proyectos de M&M proyectos que tuvimos que tirar cables desde una fábrica, a qué sé yo cuántos pies para dar electricidad a un predio donde estábamos ubicando el "camp ground" para la vivienda de unas 50 personas. También en consulta con Francisco Gutiérrez, que había hecho la casa anterior donde yo vivía, una casita chiquita que yo tenía, le dije, "Vamos a hacer algo para para someter los planos, pero al final lo que contratamos fue a un ingeniero para los planos". Pero entonces aquí, en *site*, nosotros hicimos todo y pa mí fue una súper experiencia. Fue, en cierto modo, como ir conociendo todas esas cosas que de verdad son mis intereses, que a mí me interesan. Es casi que no puedo hacerlo si no lo hago, como que si no lo practico me es bien difícil darme cuenta. Entonces, qué sé yo, yo creo que todo el tiempo ha sido eso, eso mismo: Yo voy aprendiendo. Y, de momento, vas haciendo y te das cuenta, "Diablo..." Entonces, después te empiezas a leer cosas de que "Diablo, en verdad esto es esto". O sea, que es casi un poco una línea de tiempo cómo no muy lineal, como que van cruzándose cosas, así.

Y entonces, ya el primer piso sí -- nosotros ya habíamos empezado unas conversaciones, cuando Beatriz -- Bea había estado tratando de formar una fundación, para poder crear algún tipo de festival experimental de cine, porque ella es -- pues, esa es su pasión y me llamo una que otra vez para consultarme algunas cosas de logísticas. Nada, ahí le cayó lo de que la nombraron co-curadora de una de las bienales. Y volvimos a hablar. Hacía años que no hablábamos porque yo estuve dos o tres años sin hablar con nadie, o sea, de nada en relación a la producción, exhibición y programación del arte contemporáneo en Puerto Rico -- porque sabía que si me meto me envuelvo demasiado, y cada cosa me lleva a una nueva idea, "Coño, mano, esa idea se puede dar". Y entonces, me meto a tratar de crear la forma para que ocurra, y no quería, no quería seguir produciendo en la intensidad que vivía. Pero entonces Bea me llama. Me dice, "Mano, Michy, necesito -- de verdad, si puedes hablar conmigo un ratito, porque estoy metida en esto de la *Bienal* y quisiera un poco ventilar algunas inquietudes sobre todo de ese campo de la curaduría yo no soy curadora. Quisiera, desde la perspectiva tuya" --

Q: ¿De la *Trienal*?

M: De la *Trienal*. Sí, ya es la *Trienal*, perdón, la *Trienal Poligráfica*. Y empezamos a hablar. Entonces, de momento, me dijo que había un artista que ella quería traer, para enseñar unas cosas de cine, pero que estaría bueno, que si dónde se quedaba y qué sé yo. Entonces, Tony estaba por otro lado, manejando un montón de estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas que acababan en su casa, siempre, por las tardes y por las noches. Y era como que, habían cosas pasando de una forma informal para llenar huecos de lo que no estaba pasando en la Escuela de Artes Plásticas. Y entonces, también aquí en casa, gente empezaba a venir como que "Mira, pero es que yo tengo que desarrollar tal proyecto. Si tú me puedes ayudar, aunque sea guiarme, para tal proyecto". Y yo dije, "Mira, todas estas cosas informales que están pasando, si realmente nos vamos a meter, vamos a pensar esto porque, tú sabes, vamos a acabar haciendo la misma cosa, de una manera toda disparatada e informal". Entonces, estuvimos nueve meses, en el 2009, todas las semanas, Tony, Bea y yo reuniéndonos, como "sketcheando" cuáles son las necesidades en este momento, con las experiencias de todas las cosas que han pasado antes, con lo que pasó antes en M&M, con lo que entendía había fallado de M&M,

con la carencia de galerías. ¿Qué es lo que falta aquí? ¿Y qué forma sería algo luego de la experiencia de M&M proyectos que pudiese contribuir a la comunidad artística sin matarnos personalmente?cuál.

Q: Cuando ustedes pensaban en esas necesidades, ¿estaban pensando a nivel de Viejo San Juan, a nivel San Juan, a nivel Puerto Rico?

M: Estábamos pensando en cómo podía existir una comunidad saludable, para que no nos tuviéramos que ir y que la gente no se tuviera que ir, que se puedan quedar. Pero también estábamos pensando en la salud de los artistas, sus procesos y cuál es la manera donde sería idóneo producir y existir, cual sería la educación ideal, entre otras. Por ejemplo, los artistxs que querían continuar de alguna manera estudios se tenía que ir a hacer maestría, los que se querían concentrar en su practica no tenían una estructura de apoyo a prácticas de acompañamiento diario, de construir un lenguaje constante, no como un evento. M&M, de momento, hacía un evento; de momento, hacía un proyecto; o se enfocaba en insertar proyectos en el ámbito internacional-- pero cómo sería algo que fuera un motor del *daily life*, que hubiera una continuidad constante aunque no hubiera el evento, la exhibición, sino una comunidad que se fuera expandiendo,— tú sabes.

Q: Sí, una realidad.

M: Y cómo podíamos seguir enlazando comunidades internacionales y otras comunidades que no necesariamente estaban alrededor del núcleo del arte contemporáneo. Porque una de las cosas que yo me di más cuenta posterior a la producción de M&M proyectos fue que muchxs de los artistas y pensadores que vino a todos los proyectos, son artistxs que se han quedado con unas relaciones en Puerto Rico y con artistxs en Puerto Rico, y que han hecho posible otras relaciones en otros lugares. Era como que eso que pasó tan rico de mucha gente que realmente hicieron unas amistades longevas y reales de trabajo, y después de trabajos artísticos en conjunto y qué sé yo qué, pues, era como que sabíamos que había todo eso, y eso no queríamos dejarlo atrás sino fomentarlo. Entonces, durante esos 9 meses cada uno traía al tablón de dibujo una necesidad, como que “No, pero es súper importante esto y es súper importante lo otro” y así continuábamos ampliando y resumiendo semanalmente. Y una que sí teníamos claro, y yo lo tenía bien claro -- yo no podía existir de nuevo en una organización del arte si vamos a meterle el diente *full* a esto, si era yo sola. Esa es una. Por qué aunque M&M proyectos estaba imbricada con mucha gente de donde todos colaborábamos el peso de la responsabilidad caía en mí. Claro yo lo funde y lo asumí. Pero lo que hiciéramos para mí tenía que crear alguna posibilidad de experimentar con la forma de organización. Punto. Por más problemático que fuera.

Lo otro era que a mí por lo menos, en mi experiencia, lo que hiciéramos tenía que venir también como respuesta a las experiencias que teníamos vívidas, que nos eran bien significativas. Y una de las variables que encontramos común es que envolvían a gente de otras disciplinas o lugares que nada tenían que ver con el arte. Pero era por que estas venían desde una relación no como consulta a otra disciplina pero mediante una implicación a pares entre las disciplinas. No era que yo llamo a un experto para que me diga algo, sino que participaban de una manera, uno con el otro y aprendemos uno del otro y lo que se produce se fortalece al permitir entrar en ese espacio de reconocimiento y

desmantele. O sea, identificamos que la forma en que participábamos en discusiones reales, en ideas en conjunto y en procesos de humildad profesional eran momentos donde se encendía algo que se salía de las predicciones posibles. Entonces, dijimos -- pues, la base central de lo que nosotros habíamos pensado inicialmente de Beta Local era hacer un grupo de trabajo, un atelier crítico, en donde diferentes personas que tuvieran diferentes habilidades, que vinieran del mundo creativo, ¿no?, del mundo -- o inclusive, nosotros, más anclados dentro las artes visuales, pudiese albergarse en una estructura de apoyo. Una especie de centro en donde si todos los años se rotaba ese grupo, añadiendo nuevos grupos y a su vez solapando en el tiempo y espacio podíamos crear una especie de conjunto de cosas que iban catapultando otras, y así sucesivamente ir construyendo la posibilidad de una comunidad con nuevas comunidades. Entonces, también la idea de formar diferentes formas en que esos grupos llegaran, para que nosotros mismos no caducáramos en nuestros mismos procesos; de quedarnos en un círculo cerrado de los que conocíamos sino como la estructura podía apoyar el conocer a otros que nunca hubiéramos conocido. Nosotros estábamos nueve meses pensando todo eso. Pensando en la práctica de cómo todo eso se logra. Hicimos un montón de bocetos, y decíamos, “No, pero tendríamos qué hacer una cosa como esta y una cosa como esta”. Y al final llegamos a lo que es el proyecto de Beta Local, que tenía que ser un proyecto que realmente tuviera --

Q: ¿En qué año empieza Beta Local?

M: Bueno, en el 2009. A noviembre del 2009 decidimos que teníamos que empezar en algún sitio, porque si por que no podíamos seguir dándole vuelta a las ideas y teníamos que empezar a poner en práctica lo que imaginábamos.— Fuimos desde la idea que no queríamos tener un sitio, de empezarlo sin sitio. Pero luego nos dimos cuenta que no podíamos regresar a desde nuestros hogares seguir armando las cosas que necesitábamos un *headquarter*. Necesitábamos un sitio porque, si no, iba a ser una locura. Después, viendo que sin ningún presupuesto para empezar conseguir un sitio sobre todo cuando estas planteando un proyecto que no tiene ningún precedente claro para las estructuras de financiación de las artes era complejo. Y a su vez nos dimos cuenta que no queríamos desgastar los esfuerzos en estar levantando dinero para solo la parte del espacio y administrativa sino para los procesos que son aun mas abstractos. De ahí yo hablé con Ferdy, mi familia inmediata (mis hijos). Entonces, el primer piso, que nosotros vivíamos en el primer piso antes porque no habíamos acabado de construir el tercero — decidimos acabar el tercero para poder albergar a Beta-Local en el primero. Entonces, empezó Beta Local ahí. Con miras a en algún momento luego que tuviéramos algunos años si este experimento funcionaba podríamos buscar una casa permanente para Beta-Local.

Regresando a la comunidad internacional solapándose con la local, nos dimos cuenta que, si nosotros queríamos tener una relación realmente más permanente con la comunidad internacional, no podíamos estar llenando un *grant* de que alguien venga y tenemos que pagar un hotel que cuesta un montón de chavos. Y, aunque al principio pensamos en hacer un *punk-rock residency*, que los que venían se quedaran a dormir en casa de alguien que los albergara (ósea couch hopping), nos dimos cuenta que no queríamos volver a caer en eso que ya estaba pasando informalmente. En mi casa se quedaban artists y así como todos sabemos en otras casas. A mí no me interesaba eso, sobre todo por la experiencia, que casi hay una ruptura matrimonial (RIE). Entonces, dije, “No, espérate”. Si una cosa hemos hecho con Beta Local es que hemos ido llegando a conclusiones de cómo formalizar cosas que pasan en conversaciones informales, en

barras, en conversaciones pero que la gente está con *drinks* o está con esto, que podrían profundizarse de verdad si se formalizan bajo un programa-proyecto que críticamente vaya manejando, desde lo teórico hasta lo práctico, y juntando esas dos cosas, lo teórico y lo práctico; y empujándose unos con otros, porque unos tienen unas maneras de operar diferentes a las otras; entonces es pensar cual es la estructura de apoyo que podemos armar en el espacio mismo para ese espacio de residencia internacional que no dependa de tener que responder a nada particular sino que cada participante tiene un *speed* diferente del otro, y uno se puede influenciar del otro.

Pues, con la cosa de la residencia internacional tenemos que tener un lugar fijo, que nos dé esa flexibilidad. Entonces, lo que hicimos fue que -- teníamos este otro espacio acá, que era un cuarto que teníamos más de oficina y tal. Convertimos eso en un studio/cuarto, y ahí por lo menos ya teníamos las herramientas básicas para nosotros poder empezar a operar, no importa que no tuviéramos presupuesto, así, como puff. Y empezamos a operar. Entonces, ahí hubo unas personas iniciales que siempre -- yo digo que siempre hay esos *angels whatever*, que apoyaron en ese primer año, que fue Nacho López, que después Nacho fue el presidente de la junta de Beta Local hasta recientemente. Le pedimos como un *grant* inicial de quince mil pesos, para poder empezar Beta Local. Nosotros empezamos con quince mil pesos toda la programación, desde la práctica. Y el primer año -- siempre Beta Local ha tenido sus ciclos, pero una cosa que teníamos claro, y me acuerdo porque hubo aquí -- nosotros dijimos, “¿Por qué no compartimos con vecinos estas ideas, así, a ver qué piensan?” y tal. Y en ese compartir, que había como diez o quince personas, nosotros teníamos unos dibujitos, así, de que esto es esto y todas las ideas, todo muy abstracto. Y la gente es como que “O sea, nos están hablando de cosas tan abstractas”. “Pero lo peor de todo”, nos dice alguien, “es que lo primero que nos están diciendo es que ustedes tres van a fundar este espacio, que la fundación de ese espacio va a estar co-dirigida y que esa co-dirección va a tener un sistema de rotación, donde ya a los ocho o nueve años se van. O sea, que ustedes no han empezado y ya se van a ir, el primero en tres años”. “Sí”. Entonces, yo creo que eso es una apuesta que hicimos grande.

Q: Eso a mí me hace mucho sentido, porque uno ya tiene una expectativa, digamos -- no una expectativa, sino una meta de que este va a ser mi tiempo de rendimiento y voy a cumplir con esto lo mejor que pueda.

M: Claro, claro. Del dicho al hecho hay un largo trecho. No fue tan fácil. Surgió uno más orgánico, otro por necesidad, otro de que nosotros mismos nos forzamos para poder implementar lo que habíamos pensado y estructurado. Pero ya, ahora mismo, Beta Local está sin los fundadores. Ya Beta Local corre desde hace un año para atrás o año y pico, que Tony se fue, que él fue el último, con tres personas, que no son quienes lo fundaron.

Pablo Guardiola, Sofía Gallisa y Michael Linares, los tres co-directores actuales en este ciclo vienen de haber participado en alguno de los programas de Beta-Local. Esto era algo que cuando imaginamos la rotación pensamos. Al ir creando una Comundiad participante vamos todos siendo una herramienta posible para hacer que la estructura de apoyo continúe desde el conocimiento práctico y no desde él identificar un experto externo que venga a colonizar la organización. La misma no será ni puede ser la misma en el tiempo y cada ciclos y rotaciones va trayendo nuevas inquietudes y formas. Cómo será la próxima rotación y cual es el sistema es algo que los nuevos co-directores tienen que ver e implementar. Qué va a pasar con esto, si esto va a funcionar o no va a

funcionar, una década from now, no puedo decirte pero nosotros teníamos claro que apostábamos a que si se hacía un sistema de co-rotación teniendo en cuenta muy de cerca a la gente que había pasado por Beta se podía seguir construyendo desde la necesidad y la experiencia. Tu podías haber pasado por la Iván Illich, que es como un científico; o podías haber pasado por La Práctica; o podías haber pasado por The Harbor. Pero ya conocías un poco quiénes de esos podían y expresaban un interés de verle la necesidad de que esto siguiera funcionando. Y al cabo de veinte años, habría tantos co-directores, y habría tantas comunidades que habrían operado dentro de Beta Local y operaba Beta Local, que podría tener una vida cíclica continua. Pensábamos en la sustentabilidad tanto de los que le dedicábamos intensidad y tiempo en un momento dado, como en el futuro de la propia organización. Por ejemplo, cualquier cosa que pasara, de momento, podía entrar cualquiera que entendiese o pudiese asumir ese rol pero ya con la experiencia de haber estado adentro sabiendo su operación. O sea, no tenemos todavía la formula. Eso es algo que sería bonito seguirlo hacia el futuro. De hecho, ya se está un poquito hablando con este grupo, “Oye, ¿qué tal si nos juntamos de nuevo, en algún momento, un año o algo, con todos los anteriores, y discutimos de nuevo las ideas y tal”.

Pero, bueno, eso es algo que lo teníamos bien claro desde el principio. Además de la programación, nosotros sí teníamos bien claro que queríamos pensar el sistema de organización, el sistema de relacionarse, las pautas no negociables. Nosotros entendemos que la educación tiene que ser gratuita. Nosotros entendemos qué tiene que existir el intercambio de conocimiento. No tiene que estar procesado por lugares donde no pueden “accesarse”. O sea, que hay unas pautas bien claras de lo que nos interesaba. Entonces, bueno, eso se iba construyendo. Claro, ¿qué pasa? Que sí también entendemos que cada persona, los que están envueltos, son partícipes. Todo el mundo es a pares y todo el mundo empuja sus intereses. De momento hay más conversaciones sobre performance y de momento hay más conversaciones sobre arquitectura; o de momento hay más conversaciones sobre la pintura o de momento hay un *flow* más punk; y de momento hay un *flow* más estético o de momento hay un *flow* más qué sé yo qué.

Pues, yo creo que eso, ahora qué Beta Local tiene, diablo, diez años, ¿no? Sí, dos mil nueve-- pues, yo creo que se va viendo. De momento la Iván Illich, ha encaminado una programación más intensa en algunos momentos, como ahora o antes del 2015. En los últimos dos años anteriores, cuando Tony estaba y estaba con Pablo, decidieron que concertar más en La Práctica y menos en los artistas internacionales. O sea, es como que ha habido -- y yo creo que es súper saludable, decibeles que amplifican y que intensifican diferentes focos según las necesidades del momento y los intereses de los participantes. No es fácil. Y no es fácil de parte de todos los que hemos fundado y todos los que han participado, porque todo el mundo tiene un sentido de *entitlement*, y unas ideas de qué es lo que debería ser Beta-Local. Pero al tu tener un sentido de *entitlement* también te enfogonan un montón de cosas que tú quisieras ver y las haces y de eso se trata, por que no se trata de una organización inmóvil que no se afecta por su entorno.

Siembre va a haber los comentarios de “Coño, porque.”, hace tres años, “yo, porque aquí ustedes...”, yo no sé qué, creo que eso es humano sobre todo de personas que se sienten que son parte de la organización (como muchos); y va a haber otrxs que participaron más de eso y quisieran esto. Eso es lo mejor que puede pasar, que se siga ese espacio donde hay diferentes puntos de entrada a la organización -- en el momento que eso no pase, en el momento que no se permita la disparidad de opiniones y que críticamente se elimine

ese forcejeo, ahí yo no le veo mucho potencial, porque es consenso. Lo que sí hace que Beta-Local siga siendo lo que fue, es y puede seguir siendo es ser una herramienta generosa.

Durante M&M proyectos publicamos en el librito “we Surrender”. “El Challenger explotó” por buscar el consenso. O sea, hay opiniones, hay decisiones, hay concertaciones, hay momentos en que obviamente tienes que tomar unas decisiones de que “Okey, vamos por aquí”, y uno quizás no va con el otro. Pero al mantener tres ejes que plantean intereses y experiencias variadas permite ese forcejeo y al final posición. Tres es un buen modelo, por la escala y por la posibilidad de diversidad. Yo me paso pensando en la forma de las cosas, de cómo se hacen y lo que estas formas hacen. Cómo y en qué manera una y otra se relacionan.

No se por qué ahora pienso en las publicaciones: Quizás por que estuve hace poco con Marina Reyes que se pasa quejándose conmigo, “Pero, tú, ¿dónde están los archivos y dónde se guarda esto en archivo?”. Y yo no soy así. O sea, yo he podido publicar porque sé que muchas de esas cosas se pierden y hago un esfuerzo de tiempo y búsqueda de fondos para obligarme a hacer el ejercicio editorial para poder organizar y documentar algunas de las cosas que han sido producidas y se han practicado. Ese es el único archivo por lo pronto posible que veo esta a mi alcance realizar. Por ejemplo hay cosas que solamente se conocen a través de una conversación. ¿Cuánta gente ha conversado conmigo en relación a M&M proyectos? Nadie. Solamente la gente que ha trabajado. O sea, muy poca gente ha conversado conmigo. Y lo pienso en el contexto de que aveces los archivos también son los que cargamos quienes hemos tenido la experiencia. En el futuro se que se sacan tres cosas ahí, que estarían en un archivo si se lleva un archivo, como ocurrió recientemente con Marina con unas cajas que tengo almacenadas, pero hablando Marina conmigo, o con quienes lo experimentaron, fue que esas cosas de archivo se le puede dar vida. En ese sentido tu iniciativa de entrevista me entusiasma.

Q: Sí, la cantidad de --

M: Yo tengo ahí mapas y mapas, ideas e ideas, libretas y libretas. Y así es que yo funciono. En algún momento, algo de eso lo formalizo. Pero ahí hay un montón de cosas que ni se han formalizado. Y con la pregunta que tú empezaste, a la larga, todo se trata del proceso de descolonización, todo, todo, todo; porque, si nosotros no nos descolonizamos a nosotros mismos, no hay manera que se descolonice el vecino, ni se descolonicen tus procesos, ni se descolonice el país, ni se descolonicen todos los sistemas. Entonces, pues, todo es una búsqueda de, sí, de ese espacio en donde las relaciones se practican y se establecen a pares y siendo uno parte y no aparte con aquello que se trabaja, produce o con lo que se existe. Y nosotros venimos de un espacio bien colonizado, que eso es una lucha constante. Es algo que me gusta constantemente acordarme y que me lo acuerden pues uno mismo carga actitudes que se distancian de lo mismo que uno esta buscando dismantelar. Diabla, esto es una actitud que sale de puff. Por eso la crítica es tan importante. La pelea positiva que yo digo es importante.

Q: Me gusta ese término.

M: Tú sabes, también está bien que haya molestia y que haya incomodidad. Pero, nada, ya te conté. Ahora tú me puedes preguntar. No sé si he contestado ninguna de las

preguntas que me tenías.

Q: Mira, eres una maestra. Las contestaste todas, las contestaste todas.

M: ¿Tú crees?

Q: Sí, sí. Vamos a repasar.

[Michy ríe.]

Q: Mira, me hablaste de tu trasfondo. Me hablaste de cómo te integraste a las artes, después de tu educación. Me hablaste de cómo se origina M&M. Lo hiciste con lujo de detalle. Tocaste tu relación con Vanessa y con Chemi, como es parte de esto aquí.

M: Ah, esa. Pero ahora te cuento lo de Vanessa, ya mismo.

Q: Pues, acabas de hacer una declaración, en la cual yo creo firmemente, verdad. O sea, que yo pienso que, a pesar de todo, vivimos el momento más interesante para hacer arte en Puerto Rico, de nuestra historia.

M: A mí me parece que es un momento bien importante, bien importante.

Q: Y todo es por esa molestia existencial que tenemos de que estamos colonizados.

M: Sí.

Q: Y cómo decía Homi Bhabha: No es solamente la institución y el sistema.

M: Sí.

Q: Es algo que tenemos integrado en nuestra psiquis.

M: Y yo creo que el huracán --" Pa mí, yo creo que fue un cantazo bien duro, bien duro, bien duro, a todos los niveles emocionales, físicos, económicos y políticos. Creo que trajo a colación algo que en el mundo del arte se habla mucho y se discute: toda esta precariedad del sistema, de toda la fragilidad en que vivimos. Claro, nosotros hablamos así, pero mucha gente cree que son conversaciones estratosféricas, abstractas o utópicas. Pero nosotros hablamos de la realidad, ¿no?, de eso. Y creo que a más gente se le hizo visible eso y a más gente se le hizo tangible la relación real de Puerto Rico y Estados Unidos, sobre todo de la construcción del E.L.A, que esa sí podemos llevar a un cuento de ciencia ficción. Y yo creo que está súper claro. Todavía hay unos que andan flotando en la nube. Pero la realidad de la construcción del E.L.A. y cómo desde el E.L.A.

se catapulta todo este proceso colonial a la quinta potencia, no el tradicional del colonialismo del hacendado que venía de las prácticas anteriores. Pero es el colonialismo moderno, que tú no te puedes casi salir de él porque es la cosa más perversa del mundo. Del otro por lo menos tenías la posibilidad de saber con quien luchar, contra los hijos de la gran puta o qué sé yo qué.

Q: Sí, romper las cadenas.

M: Exacto. Estás encadenado.

Q: Pero ahora es una existencia social y económica --

M: Pero esto es la perversidad total, total, que fue con la construcción del E.L.A. Yo creo que eso se hizo más visible ahora. Y creo que, en cierto modo, mirando lo positivo, aliviana a mucha gente el decir, "Diablo, en verdad ya me puedo quitar y puedo hablar claramente de esto". Pueden decir, "Quizás sí es verdad que tenemos que tener otra alternativa". Hay unos que decimos que hay que tener otra alternativa y punto. Yo no puedo ver otra solución en este país que no sea construir otro tipo de país estructuralmente (ósea sistema político y económico diferente). Hay grupos que ya han armado sus posturas de que "Sí, quizás tenemos que tener otra forma de vivir, otras formas de relaciones, quiénes son las relaciones, cómo nos relacionamos con qué, cómo nosotros construimos nuestra economía, como nosotros conseguimos nuestra comida".

O sea, yo creo que en ese sentido hubo como un *leap* posible de si se puede de alguna manera mantener, que es difícil ante el imperio, porque esto viene con toda fuerza. O sea, aquí esto viene. O sea, aquí nosotros vamos a ser la tribu, y nos van a mantener así, excepto que algo pase o que podamos... Yo por lo menos estoy tratando de manejar emocionalmente que uno puede vivir de otra forma, de otra manera. Yo me quité del timar café todo el día y no me he muerto, aunque pensé que moría sin tomar café todo el día. Pero ahora me siento mas tranquila de lo que yo me sentía. Y está bien, y no tiene -- y puede ser. Existes dentro de ese sistema, porque existes, pero como vas transformando el sistema que quieres aunque todavía existen en un sistema que no abalas ni crees en él.

Q: Sí. Yo estoy convencido de que nosotros tenemos perfectamente la capacidad y los recursos para sostenernos políticamente, ideológicamente, económicamente.

M: Es clarísimo.

Q: O sea en términos alimentarios, etcétera. Pero es que no nos dejan. No nos dejan.

M: A mí me --

Q: No es nuestra voluntad la que está haciendo cuestionada aquí.

M: Sí. A mí lo que me parece más terrible, más *scary* es que yo creo que -- yo sé que está fatal lo que voy a decir porque la gente no cree en esto así. Yo creo honestamente que la gente está muy dormida y se recuestan en que esto no se va a convertir en un estado. Y yo creo que nosotros estamos más cerca de catapultar un proceso para convertirnos en un estado y más rápido de lo que la gente se cree. Esa narrativa o retórica de que Estados Unidos nunca nos va a dejar ser un estado porque ellos nunca van a aprobar, yo creo que estamos en un momento histórico que ya no es tan fácil predecir sino que las posibles no realidades se empiezan a convertir en realidades.

Yo creo que este mundo está tan al garete que mañana, en un dos por tres, pasa porque pasó; y se lo pasaron por el forro porque alguien se lo pasó y tenía más poder que el otro. Y se acabó. Y eso es la más *scary*, que a mí me -- que de momento haya un desfase, que la gente que entienda que “No, eso nunca va a pasar” -- estamos en el bregar de que “Ay, sí vamos a hacer otra cosa. ¿Cómo hacerla?”, pero como que “Eso nunca va a pasar”. Y yo creo que no, que no es así. Yo creo que sí, que va a pasar y que puede pasar de aquí a un año. Puede pasar de aquí a -- yo no sé que tiempo por que yo no sé nada de política, de todos estos manejos, *whatever*. Pero, igual, cuando estaba Trump ahí, en la primera encuesta, yo dije, “Trump va a ganar”. Alguien me dijo: “Ah, tú no sabes nada de política. Eso no puede pasar”, *whatever*. Mira, ese tipo está ahí. O sea, que pueden pasar todas esas cosas.

Entonces, yo pienso que a mí, un poquito a nivel de ansiedad de país, me tiene bastante ansiosa recientemente de que como que tengo esa *fucking* sospecha de que de momento esto puede, de un día pa otro sorprendernos-- y ahí sí que entonces -- ya ahí sí, de momento, ¿qué tú haces? Hay otra narrativa en tu cabeza. Hay otra cosa. ¿Cómo tú manejas eso? ¿Puedes manejarlo, o te tienes que ir? ¿O qué? ¿Entiendes?

Q: Sí, cómo manejaríamos esa --

M: O sea --

Q: Esos conceptos a nivel ideológico.

M: No, no, no. Es fuerte. Tú sabes que por ahí -- pues, nada... A nivel también práctico y real. Como armamos herramientas o sistemas para la resistencia ante la posible sorpresa que el poder de decisión se aleja de los que tendríamos que decidir.

Pero, mira, lo de Vanessa fue que Vanessa, en ese --

Q: Ajá.

M: Eso fue bien interesante y divertido, porque una de las cosas que pasaba mucho era que yo no necesariamente estaba tan clara de las cosas que estaba produciendo, sino de la forma. Me planteaba la relación de cómplice con la producción artística experimental como con Chemi y durante M&M proyectos. Trabajaba desde las ideas puro compromiso,

de pufff. En ese momento, cuando Vanesa era estudiante yo estaba más como que: cómo es posible hacer cosas para aterrizar esas ideas a una práctica, y si no tienes un espacio dónde hacerlo, decía vamos a hacerlo aquí (en la sala). Y entonces, claro, yo ahí, le daba impulso “Bueno, dale. ¿Y qué vas a hacer? Y ahí comenzaba el proceso” “Vanesa me comento un día no estoy segura del detalle pero tengo diseñado unos muebles, porque me interesa hacer algún tipo de espacio, así, donde va a haber música, dónde van a tocar, donde van...” y ta-ta-ta. “Perfecto. Lo que tú quieras, lo armamos en la sala de casa. Acá, le vamos dando detalles y lo vemos”. Nada, y eso siempre se formaba bastante, ¿no?, informalmente, orgánicamente y tal. Y Vanessa hizo un espacio de estar, donde ocurrían ciertas cosas y una narrativa fotográfica de unos *photo shoots* que ella hizo, con una serie de elementos escultórico que eran área de estar, de sentarse y tal. Pero entonces tenía una programación de banda de rock en el medio de la -- que los vecinos empezaron a llamar y quejarse, porque era como un poco alto,— me acuerdo estaba René (Calle 13) tocando una noche.

Q: Entre otras personas.

M: Entre otras personas. O sea --

[Risas]

Q: Uno más de la lista.

M: Es que es súper cómico porque era así. Era como una especie de -- sí, de la solidaridad normal de pares que están apoyando el poder seguir armando proyectos para experimentar. Y Vanessa, después, cuando empecé M&M proyectos -- Vanessa después se fue a estudiar y se metió -- como que estaba bien interesada en lo del performance y tal, y yo creo que ya ella se había graduado. Y cuando nosotros hicimos el proyecto de PR' 00, creo que fue, uno de esos eventos de junta grande, que hicimos -- hablamos con Exit Art, con Papo Colo, porque había mucha gente que sí estaba interesada en el performance y Papo llevaba muchos años presentándolo en New York. Y él tenía una exposición que había hecho de la historia del performance, enorme, que era todo de fotografía, cientos de fotografías ampliadas a forma de afiche. Yo le dije -- le dije a Exit Art, “¿Por qué no colaboras con nosotros? Nos mandas la exposición del performance, para uno de los pisos en M&M, durante este proyecto de eventos 00”. Cuando nos llegan los rollos de eso -- era un piso súper caluroso. O sea, en M&M, eso era a sudar allí como un diablo. Era como un estar en un infierno y era así como aveces trabajábamos-- y entonces montar la Expo era una escala grande de dos mil quinientos pies cuadrados, así, wow, qué sé yo qué, y como solucionar su montaje. Entonces teníamos un montón de anaqueles, por qué este edificio era un almacén. Siempre he tenido una fijación con las estructuras de apoyo en todas sus dimensiones (ya sean andamios, estructuras sociales, construcciones de apoyo etc). Y dijimos, “Los anaqueles es lo que vamos a construir y organizar para entonces hacer el recorrido de esta historia del performance-- lo único que tenemos que hacer es ver quien le pude sacar provecho a guindar todas estas piezas”. Pero era como ir guindando pieza por pieza, que quedaran los espacios entre ellos correctos e ir poniendo los nombres, para que todo el mundo pudiera tener el contexto de cada documentación de cada acción. Y ahí Vanesa que andaba de voluntaria asumió el liderato de ese espacio.

Siempre había voluntarios trabajando, que todos eran estudiantes. Yo digo que para mí los talleres -- yo hice talleres, pero en verdad eso fue una escuela pa todos los que estábamos allí metidos en M&M. Fue una escuela. Beta Local quizás empezó tratando de ser una escuela, y fue otra cosa. Fue una institución que movió la forma de organización, la forma de crear y parear procesos para armar una comunidad saludable para seguir existiendo en Puerto Rico. Volviendo a Vanesa, al verla trabajar ahí entendí su compromiso con el tema y su nivel de responsabilidad y rigurosidad. Vanessa a un nivel no de las conversaciones de estudiantes que había, sino a nivel de trabajo. A las tres de la mañana todavía quedaba yo no sé cuánto, y Vanessa se fue. Yo dije, "Flipeó". A las cinco de la mañana regresó, algo así, yo no me acuerdo cuál era la hora, a acabar de montar eso. Y eso fue algo que aprendí en M&M que los voluntarios no eran asistentes sino que cada uno armaba su forma de trabajo y ejecución para realizar un trabajo. O sea, no te estoy hablando de -- ella dijo, "Mi responsabilidad es esta. Mi responsabilidad yo la acabo". Sino que lo hizo. Entonces, siempre hemos tenido como un respeto porque, para mí la seriedad y rigurosidad en lo que se hace, me es súper importante. Y eso son conversaciones que yo tengo con los artistas todo el tiempo. Es como, más allá de lo que tu hagas o haga el otro, qué seriedad y qué rigurosidad tú le das a tu trabajo y a las decisiones que tu tomas, como sean. Si son estas, estas y estas, son porque las tomaste y porque son. Obviamente, en el camino, uno toma decisiones que después dices, "Diablo, qué mierda de decisión". Perfecto. No importa. Pero en ese momento que la tomas le metes a eso que crees. Vanessa ha sido una persona que por mucho tiempo, de diferentes maneras, me he relacionado con ella, desde diferentes escalas, de diferentes formas. Nada, y después hay un montón de cuentos, de cosas.

Pero, no sé, cualquier cosa que necesites, que te pueda ayudar en la tesis, para la tesis, alguna información de Luigi Marrozzini, o de cualquiera de con quien he trabajado me escribes.

Q: Estuvo genial que me narraras eso.

M: Y de Luigi hay quinientos cuentos que yo tengo.

Q: Sí, sí.

M: Pero así, como -- yo no sé si tú tienes 00, 02, 04. ¿Nada de eso?

Q: Le cogí uno prestado a Chemi.

M: Pues yo te los voy a mandar. Yo los tengo en PDF. ¿Okey?

Q: Perfecto.

M: O sea, yo los tengo en PDF porque no queda de PR 00 ni de PR 04. (Buscando entre sus libros) Cero cero.

Q: Villa Olímpica es 04.

M: (Mostrando) Esto es. Mira, esto es lo único que tengo. Yo lo tengo todo aquí en estas carpetas rojas -- ah, bueno, porque todo esto surge que tuve que organizar de alguna manera mi historial cuando decidí someter mi candidatura para dirigir -- la Escuela de Artes Plásticas. No sé si tú sabes el historial de la Escuela de Artes Plásticas en los últimos años.

Q: Bueno, qué ha estado sin rector, entre otras cosas.

M: Exacto.

Q: Y escuché que estuviste nominada, pero no aceptada.

M: No, no nominada.

Q: O sugerida.

M: Ni sugerida, no.

Q: Okey.

M: O sea, ellos abren convocatoria.

Q: Ah, okey.

M: Cuando abren la convocatoria, pasan una primera ronda. Los candidatos y eso, bueno, nadie, nadie cualifica. Entran en una segunda ronda. Yo y otros que creemos en la importancia de una Escuela de Arte, empezamos a tratar, de verdad, a buscar gente, coño, a tratar de convencerlos de que sometieran su candidatura. Me acuerdo llamadas a varios colegas que les decía: "Mira, en verdad sería ideal que tú esto, pa que tú" -- porque en verdad esa escuela tiene un potencial brutal. Podemos hacer un montón de relaciones. Hay un montón de esas relaciones ya están construidas. Hay un montón de artistas importantes que han salido de esa escuela, qué se puede rescatar de un montón de maneras para que se vuelvan a envolver con los estudiantes. Pueden -- o sea, hay quinientas ideas. Y me pongo como a organizar ideas para ver cómo podía contribuir a la discusión para el que finalmente estuviera en la posición de la dirección. Tengo cuarenta tarjetas (por decir un numero) con ideas pa la Escuela. Me acuerdo estaba hablando con "Bea, ¿por qué tú no te tiras?"; al otro, "¿Por qué tú no te tiras?" "No, porque, imagínate, esa es una cuestión de 'management'" y qué sé yo. Bueno, al final, literal, después de casi tres meses de discusión, me dice par de gente, "Pero es que la que tiene que tirarse eres tú, llenar la convocatoria y llenar todo". Y yo digo, "Pero es que a mí no me van a

aceptar, por dos razones”. A mí no me van a aceptar, uno, porque ellos dicen que tú tienes que tener un posgrado -- ¿cómo le dicen ellos?

Q: Terminal.

M: Terminal. Tienes que tener un grado terminal porque supuestamente la Middle State requiere un grado terminal. Y dos, yo creo que va a haber mucho miedo de que alguien, esto es mi opinión personal, alguien como yo, que ha trabajado específicamente dentro de un perfil, con un tipo de proyecto, que acompañaba procesos experimentales y lo que llamamos hoy arte social, entre otros y algunos de la comunidad de profesores entendían que por alguna razón, porque tú trabajas en eso que son tus proyectos y qué sé yo, no vas a albergar a la otra comunidad como la del grabador tradicional, cuando es al revés. Yo pienso que en una escuela todo lo que tiene que haber es los mega-especialistas, los grabadores mas increíbles, la posibilidad de una diversidad de canales que todos están fuertes, pues el estudiante debe tener la posibilidad de ese acceso educativo. Lo que hace después en su práctica es una decisión que resulta de una práctica y las bases que le han permitido conocer a profundidad técnicas, filosóficas y estrategias para llevar a cabo una idea a una forma (no importa el medio). Y al revés, yo quería mandar al grabador más increíble con el grabador más increíble de Italia, si es el grabador más increíble, y que se juntaran esos dos con los expertos aunque no tenían nada que ver con el arte contemporáneo. O sea, es como al revés. Una escuela es otra cosa. Una escuela de arte no es una exhibición que yo hago. Si el país no tiene una escuela de arte -- y digo, yo sé que está la UPI y eso. Pero, o sea, estamos hablando que la Escuela es la escuela. Y eso -- no, no, no.

Q: Son tan diferentes.

M: Es otro tipo de --

Q: Es cómo uno es de izquierda y el otro es azul.

M: Exacto. Es otro tipo. Y la narrativa de esa escuela — que empiezan con talleres para gente que ni siquiera eran artistas y su escala dentro del contexto geográfico que se encuentra la hace idónea. Pero la cuestión del material, del taller, tú sabes, es otra cosa, muy diferente en la de la UPR.

Por lo que compete a el intento - primero estuve casi tres meses después que decidí que propondría mi candidatura consultándole a todos, desde otras universidades locales e internacionales para alianzas, a artistas, a profesores, artesanos, hasta a mi hija, hijo y compañero. Y cada uno me decía, “*Go for it, tírate*”. Entonces, me tire, no sin dedicarle al final unos 3 meses intensos de lecturas y de armar desde la experiencia de haber trabajado por 30 años en el arte en Puerto Rico y con artistas lo que podría ser mi contribución a la escuela. Claro, primero hago una investigación con la Middle States, que me dice que no es cierto, que no tienes que tener un grado terminal, que eso quien lo maneja es la propias reglas de cada Universidad. Si tú tienes que tener obviamente un equivalente de un -- o sea, que cuando Middle States venga diga, “Tú tienes un perfil de una persona que tiene un resume x, x, con x experiencia y práctica”.

Q: ¿Y por trayectoria era posible?

M: Bueno, no era para los que propusieron esa regla para el proceso. Era posible si ellos decidían que era posible.

Q: La misma Escuela.

M: Ellos decidieron que no era posible. Yo tengo una historia que me dijeron, que esto es *hearsay*, que ellos pusieron lo del grado terminal porque había alguien de la Escuela que quería postularse y ellos no querían que esa persona fuera. Eso fue lo que me dijeron, porque aquí hay chismes por todos lados. Pues, empezaron a surgir chismes así.

La cosa es que me hago, por primera vez -- nunca había hecho mi resume, porque tenía que presentar un resume y bitácora profesional. Tuve que buscar en BU mi certificado, porque yo nunca había buscado mi certificado de graduación; que total, después, qué bueno que estaba certificado que yo me había graduado de Educación, que eso era un *must* y que para la academia importante que también me habla graduado *magnacumlaude*, como mencione al principio. Entonces, ahí fue que empecé a poner, diablo, que había un montón de publicaciones y cosas que habían hecho y muchos paneles y conferencias que había impartido. Y qué bueno que las puse porque las tuve que organizar en papel. La historia corta fue que Todo esto yo se lo entrego, que me dicen allí que si iba a entregar todas esas carpetas -- que allí estaban entregaban cinco paginas de qué sé yo qué. Le entrego, con todo archivado, Carpeta 1, Etapa tal, Etapa ta-ta-ta, Carpeta 2, etapa tal y así consecutivamente hasta llegar al presente. Después de seis meses, me mandan una cartita que dice, "Usted no cualifica para ser rectora". La tengo por ahí guardada. Me pareció bien chistosa. Bueno pero luego voy y les digo, "Bueno, pues, devuélvanme todos mis documentos porque son mis documentos originales" (que ya lo había indicado, ya que muchos solo tenía una copia guardada) y lo más extraño fue que cuando las recogí me devolvieron hasta la carta ponchada que sometí oficializando mi candidatura. Osea que no dejaron ni un registro de que yo existí en ese proceso. Uffff

Q: Brutal. Ay, dios mío.

M: A nivel de preguntarse o sea qué es la que hay Qué falta de rigurosidad en este proceso o que les haría pensar qué era mejor que no hubiera registro de que yo sometí. Muy desalentador de un sistema educativo y del proceso público de candidaturas. Cosa que me hace recordad como los procesos de colonización lo que hacen es borrar la memoria para nunca escuchar lo que ocurrió.

Q: ¿Tú tienes eso en PDF?

M: No. (Sacando documentos). Todo lo que entregue eran las publicaciones originales y fotocopias y fotocopias de cajas que encontré, de cajas perdidas por ahí, con artículos de periódico etc.

Q: Esto son tesoros.

M: Fue horrible. Te digo, Quintín, que yo casi tuve proponerme a mi primero hacer yo una evaluación de mi misma a ver si realmente era una candidata para esa posición, pues aunque si se que una vez me propongo algo lo que no dominio lo aprendo o busco alguien mejor que yo a liderarlo , fue como una introspección cuasi histórica pública de los últimos 30 años. Desde Luigi Marrozzini hasta Beta Local todo lo que estaba en el medio. Viéndolo para atrás y re-usando un titulo de una de las expo que organice todos los *Espacios en Transición*, desde artículos buenos o malos. De todo hay en esos paquetes.

Q: Sí, claro.

M: Está todo. Nada, la cosa busque las carpetas pidiendo solo que me “devolvieran los originales en las carpetas y me lo devolvieron todo. Ferdy me dice, “Bueno, por lo menos lo hiciste pa que tus hijos se den cuenta de lo que tú has hecho. Si no se han dado cuenta todavía, que se den cuenta de lo que ha sido tu trabajo...” Pero no sé si tú puedes creer que ellos me devuelven todo. Yo todavía no me lo creo.— Querían que hiciera, para una publicación de Nueva York -- alguien quería que pusiera esto, pero todavía no lo he absorbido lo suficiente como para poder darle una forma que haga sentido, por que al final eso es uno de muchos otras de las ausencias deliberadas que hace que nuestro sistema siga absorbido en la mediocridad profesional y colonizado.

Solo pensar que me devuelven hasta la carta mía original, que fue la que ellos poncharon, me da los “facts” para narrarte esto y asumir esa distancia en este momento con la Escuela de Artes Plásticas. O sea, que no hay ningún registro en la Escuela de que yo sometí. Así está la cosa. Cada cierto tiempo regreso a pensar el ¿Por qué tú me devuelves la carta original, ponchada, de que yo entré y sometí esa propuesta? ¿Por qué? O sea, que le hace al sistema que se quede aunque sea esa carta un papel que no ocupa espacio. Claro en la carta estaba incluido el listado de todos los materiales que había sometido pensando que al regresarme los originales se mantuviera en archivo que yo no sometí una carta sino dos cajas de documentos que apoyaban mi candidatura desde la experiencia de hacer y las múltiples conexiones de colegas con quien había trabajado que podía activar para beneficio de la escuela tanto locales como internacionales. Osea que quedara claro que no sometí tres mierdas ahí, en un documento y que me hicieron llenar un documento a mano, que lo tache todo por qué eran preguntas para comentarios que ya estaban contestados en la carta. Bueno la carta que yo formalizo, que le someto, “Me la devolviste”. Esas cosas, pues, te vuelan la cabeza. Pero, nada, eso todavía lo estoy absorbiendo.

Q: Pues, lo siento mucho.

M: No, qué carajos. Yo me salvé.

Q: Bueno, eso es verdad.

M: Perdóname.

Q: Eso es verdad.

M: ¿Tú sabes qué? Yo me salvé.

Q: Sí.

M: Yo no hice esto por qué estaban en mis planes hacerme una carrera o profesión de ser Directora de la Escuela de Artes Plásticas, ni por aun título que nunca me ha importado, Quintín. Yo de hecho no quería hacerlo, pero dije, “La realidad es que yo sé que puedo hacer un buen trabajo”.

Q: Claro.

M: Como te dije me tomó tres meses convencerme, porque yo fui de arriba abajo a por qué yo sería una buena candidata porque yo tengo estos problemas, tengo estos errores, tengo estas fortalezas, etc. Pero yo creo que yo podría hacer un buen trabajo, sobre todo porque a mí no me interesa esa posición. Y yo estaría allí de tres a cinco años catapultando eso, haciendo, organizando, para que la estructura en sí pueda seguir corriendo, porque yo no voy a -- o sea, no es mi carrera, no es mi futuro el quedarme en un lugar sino el detonar y armar una posibilidad para un futuro construyendo en el presente. qué sé yo, a veces no se bien como explicarlo.

Q: No es tu vocación.

M: No es mi vocación la permanencia, es mi vocación construir desde lo que hay y detonar esas estructuras para que las cosas pasen consonas al contexto y a la esencia de lo que se busca. O sea, yo estaba haciéndolo como que, bueno, hay una situación específica, un contexto específico. A mí me interesaba -- y me pasó después, cuando regrese a pensar sobre eso. Se me hizo claro que además de ver la necesidad de algo que es clave en nuestra sociedad hiendo de picada, que también me retaba el cambio de gobierno, porque en ese momento que se sometía eso, en agosto o yo no sé qué ellos decían -- ¿agosto? En noviembre eran las elecciones. A mí me interesaba estar allí en cambio de gobierno, porque o me botaban o se mantenía. Y si yo me lograba mantener, la Escuela iba a ser más sólida cuando hubieran otros cambios de gobierno con el precedente de que no tiene que sacar de allí a la personas por intereses políticos. ¿Entiendes? Eso, pa mí, eran cosas -- era lo que me motivaba a mí. Esto ya antes Marimar lo había logrado en la Escuela, pero en el contexto donde estaba presentando el paso de mando cada vez más respondía a la política y no pero esto me refiero a lo político.

Q: Era una aventura.

M: No sé si aventura, más un reto responsable de pensar en la posibilidad que era conseguir esa autonomía para el futuro de la Escuela. Después surgió como que la persona que habían seleccionado decidió retirar su candidatura tras (creo unas presiones en social media de parte de la clase artísticas entre otras) no sé bien. Y de ahí ya han pasado cada vez más por una selección que casi ni procesos lleva. Hubo otra ronda, y me dicen, “No, por qué no sometes”. ¿Que qué? No me interesa ya. Era en ese momento. Ahora mismo no me interesa dedicarle mis energías a la Escuela ya. Ya, *over*. ¿Entiendes?

Q: Sí.

M: Por eso digo “Me salvé”. Honestamente, me salvé. Me da pena porque sé que había muchas cosas, muchas ideas y mucha gente que yo podía traer al bote, tú sabes. Ya había hecho negociaciones con la escuela de música, con el Conservatorio de Música, hasta con el Sagrado Corazón. Porque, antes de yo someter, yo dije, “Yo tengo que ver si yo logro y puedo tener un”, tú sabes --

Q: Sí, un equipo.

M: Porque yo no me voy a tirar ahí, sin aliados estando tan complicada su situación desde presupuestos a falta de recursos, ósea que no quedaba otra que unir fuerzas hasta con otras escuelas como la que dirige Chu, Chu Martínez, en Suiza, que es de las mejores ahora mismo de artes visuales. El proceso sí me dejó un cariño y un agradecimiento a muchos de los que me hicieron cartas de recomendación, fueron como 10 donde estaba Pablo Helguera del MOMA, Susan Homar de la UPR, Miguel Rodríguez del Centro de Estudios Avanzados, artistas etc etc. Pero cero registro, me devolvieron hasta las cartas de recomendación que entregue. O sea, todo, me lo devolvieron todo. No se quedaron con nada.

Q: Pues, sin duda que fue una pérdida para el país.

M: Olvídate, yo no sé si fue pérdida o no, y yo no sé si me iba a hacer bien. Pero, *anyhow*, peor de lo que está, honestamente estoy segura que algo hubiera contribuido...

Q: Igualmente, nada, hay que a veces poner --

M: Sí.

Q: -- lo que sea que se llame la fe de uno en las manos del universo y decir, “Ese no era el camino”.

M: Ah, no, no. Yo sé. Yo sé que de verdad como te dije me salve !—

Q: Y que tu energía creativa se va a invertir en lo próximo. Tal vez ahí se hubiese desperdiciado.

M: Puede ser, puede ser. Lo que pasa es que yo entiendo que ahora mismo la Escuela de Arte, más allá de los grados terminales y los *whatever* -- es como decir a los músicos que llevan toda su vida tocando que tú no puedes ser maestro porque no tienes una maestría o no tienes un doctorado.

Q: Sí.

M: O sea, por favor. Tú mismo estás boicoteando el mismo mundo del cual tú eres. Osea pensar una escuela, y el arte.

Q: Claro.

M: Te lo estás boicoteando.

Q: Sí, sí. Es un oxímoron.

M: Es un oxímoron. Entonces, si tú no pones allí gente que realmente crea en el arte, ¿qué vas a hacer?

Q: Sí, sí.

M: Tu puedes tener un CFO o un CEO o un *whatever*. Pero tú tienes que tener una dirección. De hecho, claro, yo quería someter con una co-dirección. Pero ahí alguien de la Junta de Directores me dijo, "Nena, someter tu na más ya eso es un problema. Imagínate si tú sometes con otro tipo de..."

Q: Es otra estructura.

M: Claro, obviamente sí yo tenía mis intenciones muy claras de cómo entonces se iba a organizar el tipo de --

Q: Sí, sí, un cambio de estructura.

M: Claro. Pero estuve luego de decidir (que me tomo 3 meses), tres/cuatro meses más dibujando posibilidades, trabajando y reuniéndome con gente, nada más pa eso. Pero fue muy interesante porque como que me sentí -- ahora que lo hablo, que no lo había hablado tampoco porque, nuevamente, todo esto es como -- yo te estoy hablando a ti de un montón de cosas que no había hablado. Pero me sentí --

Q: Te lo agradezco.

M: Me siento que honestamente estoy tranquila porque, si yo no hubiera tomado esa decisión, todavía estaría tratando de “Coño, es que la Escuela se podría hacer esto y qué sé yo. Estaría todavía pegada en la idea de qué hay que salvarla de...” Ya, ya yo lo hice. Tomé la decisión. Trabajé ocho meses hacia eso. Trabajé hasta esquemas de trabajo. Trabajé y *fine, cumplí con mi responsabilidad rigurosamente*. Después, Mari Mater me dijo que sometió a esta última ronda. Yo ni sé qué pasó ahí, que fue una “feka” total. Fue como “Sometan a una ronda”. Sometió un grupo de gente, yo había hablado con Mari Mater y me dijo, “Yo voy a someter” y qué sé yo qué. Pero entonces, de momento, nombran a alguien. Nombraron a una persona. En ese momento, al primero que nombraron, que lo nombró Ricky Rosselló, fue a una maestra de arte, creo que es de Perpetuo. Creo que le había hecho los dibujos de los perros de Ricky. Obviamente, duró dos o tres meses. Entonces, creo que ahora nombraron a otra persona, que me dicen que la otra persona tiene interés, que quiere hablar con gente, que quiere qué sé yo. Pero no sé nada de ella pero sí, sí, se que estudiantes me dicen que como pueden buscar otras experiencias por que la escuela no tiene ni la energía ni el interés de llevar esto pa'lante.

Hacho, ya yo veía la Escuela como que -- sí, porque es una escuela pequeña, cuatrocientos o quinientos estudiantes. Eso puede ser, en el mundo entero, la mejor escuela, por qué podía ser la escuela que realmente hibridizara la técnica con las ideas y nuestro contexto, que creo tiene mucho que enseñarles a otros y mucho de la forma de hacer que nos mantiene aprendiendo. O sea, hacer la mejor escuela de arte que existe, porque nosotros tenemos todas las condiciones, toda la gente. Tenemos los mejores artistas/profesores/académicos/practicantes/amateurs que pueden estar ahí, gente que son practicantes y a la misma vez son teóricos; pero otros que son filosóficos, que son -- tú puedes mezclar un montón de cosas ahí súper nítidas. Y estas en el mejor lugar del mundo, en el Morro, su historia, su propuesta de defensa y a la vez su memoria. Tienes, así, la vista al mar. Tú sabes, son un montón de condiciones que se dan, que la Escuela las puede -- pero, bueno, eso es el *next* -- ya eso es, como tú dices, “*Next*”. Ya pasó. Así es que...

Q: Ya veremos, ya veremos. Tal vez es que, verdad, la vida es misteriosa. Tal vez --

M: Ya yo me voy a sembrar pa la finca, que estoy de lo más contenta que he tenido tiempo pa eso.

Q: Sueno como un espiritualista. ¿Pero tú sabes qué? Vuelvo y digo otra cosa más de esa naturaleza. Mi tía dice, “Cuéntale tus planes a dios si lo quieres escuchar reírse”.

M: (Riendo) Ese está bueno. Tengo -- yo te voy a mandar los PDF que tengo, Quintín. (Mostrando) Tengo esos en PDF.

Q: Este ni lo conocía.

M: Ese lo tengo en PDF y tengo *Herramienta Generosa*, Volumen I, Volumen II y Volumen III. El último te lo voy a dar.

Q: Qué fijación por la documentación y la publicación.

M: Bueno, así yo --

Q: De verdad que eso es tan admirable.

M: (Mostrando) Este es el último que trabajé.

[Entonces, en el minuto 2:10:38, Michy sale del área donde se lleva a cabo la entrevista.]

Q: Hermoso. Qué lindo. Me acuerda al título *El árbol generoso*.

[Entonces, en el minuto 2:10:53, Michy regresa con unos textos al área donde se lleva a cabo la entrevista.]

M: (Mostrando) Y este, y el uno no lo tengo porque se acabó también. Pero todos estos los tengo en PDF. Todos te los voy a mandar.

Q: Por favor.

M: Sí. Y, nada, de ahí sigues.

Q: ¿Te escribo para recordártelo?

M: Sí. Pero yo lo -- llegaré. No sé si llegue esta semana porque tengo que acabar un montón de cosas, antes de que se acabe el domingo. Pero ya en la semana yo lo pongo aquí. Sí, ya yo apunté lo de enviar los PDF.

Q: Okey. Pues, mira, Michy --

M: Bueno, pues, éxito.

Q: Yo te quiero dar las gracias encarecidamente por tu tiempo y por compartir esas cosas conmigo. Y te quiero decir una cosa más, para que todo esté en récord.

M: (Entregando unos textos) Ay, esto es tuyo.

Q: Sí, sí.

M: Yo me lo iba a llevar.

Q: El capítulo llamado *Arte contemporáneo en Puerto Rico* lleva tu nombre.

M: No, el de mucha gente.

Q: Claro, pero --

M: Mucha gente.

Q: Es verdad. Pero al lado de esa gente está el tuyo.

M: Yo soy una.

Q: Tú eres una maestra colaboradora.

M: Yo soy una, uno de esos organismos, igual que las hormigas, que hay cientos.

Q: Pero es que todas esas personas de las que tú hablas -- digo, no todas, ¿verdad? Pero muchas de esas personas de las que tú hablas, cuando me hablaban de sus prácticas, de sus inspiraciones y de lo que hacían, venía acompañado de tu nombre. O sea, tú eres, más que nada, como una plataforma. Tú has sido una plataforma para todos estos artistas, tú sabes. Los últimos quince años de arte contemporáneo, que es el tiempo que yo he estado pendiente, que he estado activo. Así que, si alguna titularidad pudiera tener yo en todo esto, te doy las gracias por toda esa gente.

M: Bueno, no, yo a todos los que producen. Pero suerte que hay muchos tornillos en la ferretería, pa que las plataformas se sigan --

Q: Sí.

M: -- amarrando y amarrando.

[Risas]

Q: Pues, nada, ¿vamos pa'l *tour*?

M: Vente.

[La entrevista culmina en el minuto 2:12:55]