

Poéticas políticas: gráfica alternativa, poesía y acción contestataria en Puerto Rico  
(1970 – 1980)

Por  
Marina Reyes Franco

Tesis de Maestría presentada como requisito  
parcial para obtención del grado de  
Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano  
Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín  
Dra. Silvia Dolinko

Dedicatoria

A mi mamá, sin la que nada sería posible.  
Este logro es tan suyo como mío

## Índice

Índice de ilustraciones	5
Siglas	7
Prefacio y agradecimientos	8
Introducción	9
Capítulo 1. Esteban Valdés y Fuera de Trabajo	50
1. Coyuntura histórica	51
2. Fuera de Trabajo	78
3. Proyecciones contemporáneas	103
Capítulo 2. La cultura como campo de batalla	115
1. Acciones contestatarias	123
2. El Gobierno Araña	151
Conclusiones	186
Bibliografía	192

## Resumen

### Poéticas políticas: gráfica alternativa, poesía y acción contestataria en Puerto Rico (1970 – 1980)

En la década del setenta se desarrollaron prácticas gráficas alternativas que actuaron en la frontera entre lo poético y lo político y han sido mayormente excluidos del discurso canónico de la historia del arte en Puerto Rico porque implican un desplazamiento gráfico respecto de la ortodoxia de la gráfica en el país y su circulación. En este trabajo se estudia y amplía la concepción de prácticas artísticas de motivación política entre 1970 y 1980, tomando en consideración la relación entre varios actores culturales que actuaron en el límite de la poesía, la gráfica y la acción política. El estudio se centra en la publicación *Fuera de Trabajo* (1977) de Esteban Valdés y la campaña del Gobierno Araña llevada a cabo por el Comité Pro Defensa de la Cultura Puertorriqueña (1980), pero también incluye otras obras y acciones centrales a esta problemática, tales como la revista mural *Alicia la Roja*, las performances de Carlos Irizarry, un billete-volante utilizado por el Movimiento Pro Independencia y las protestas en las bienales grabado de San Juan durante la década del setenta, entre otros casos. Indagando en el significado que estas piezas tuvieron en su época, quiénes las realizaron, el por qué de su circulación alternativa y las implicaciones políticas que tuvieron, se ha hecho una interpretación de por qué fueron excluidas del canon de la gráfica puertorriqueña, posicionando las obras y artistas en un contexto local e internacional. También se investiga sobre las relecturas que se les hizo a partir de la inclusión de los trabajos en distintas instancias de exhibición y circulación a partir de 2000. Las piezas se enfrentaron, no sólo a los cánones del arte en Puerto Rico, sino que también intervienen muy puntualmente en el escenario político del país, como acciones en y sobre la historia que sólo han sido reconsideradas en acción diferida a principios de la década del 2000. Esta selección apunta hacia una ampliación de lo que históricamente se ha considerado como arte y poesía de motivación política en Puerto Rico, además de acentuar los nexos entre estas dos disciplinas y la participación política de sus actores culturales.

## Índice de ilustraciones

1. Lorenzo Homar, Logo del ICP (ICP), p. 15
2. Décio Pignatari, beba coca cola (1957) en El Corno Emplumado #10. Abril 1964. p. 54
3. Décio Pignatari, hombre hambre hembra (1957), en El Corno Emplumado #10. Abril 1964. p. 54
4. Alicia La Roja, edición del Día Internacional de la Mujer del 8 de marzo de 1979. Colección Marina Reyes Franco. p. 59
5. Esteban Valdés, “Realidad”, intervención con letrero frente a la Cafetería La Torre, Avenida Juan Ponce de León, esquina Avenida Dr. José N. Gándara, Río Piedras, Puerto Rico. Sin fecha. Archivo Esteban Valdés. p. 73
6. Esteban Valdés, Aileene, en Fuera de Trabajo, Río Piedras, Editorial qeAse, 1997. p. 81
7. Esteban Valdés, Hombre-hambre, en Fuera de Trabajo, Río Piedras, Editorial qeAse, 1997. p. 81
8. Esteban Valdés, collage de noticias del periódico Claridad, en Fuera de Trabajo, Río Piedras, Editorial qeAse, 1977. p. 83
9. Esteban Valdés, Puerto Rico para los puertorriqueños, en Fuera de Trabajo, Río Piedras, Editorial qeAse, 1977. p. 83
10. Esteban Valdés, Métrica y Rítmica / anuncio cultural. cartel arrancado de la docta facultad de humanidades en nuestra primera casa de estudios, en Fuera de Trabajo, Río Piedras, Editorial qeAse, 1977. p. 84
11. Pablo Picasso, Dríade, 1908. óleo sobre tela, 185 x 108 cm, Foto © The State Hermitage Museum, San Petersburgo. p. 87
12. Esteban Valdés, Homenaje a Baudelaire, Fuera de Trabajo, Río Piedras, Editorial qeAse, 1977. p. 86
13. Esteban Valdés, Solidaridad Obrera 1973, en Fuera de Trabajo, Río Piedras, Editorial qeAse, 1977. p. 91
14. Esteban Valdés, El proceso para conseguir la firma de Pedro Albizu Campos en luces de neón, en Fuera de Trabajo, Río Piedras, Editorial qeAse, 1977. p. 91
15. Esteban Valdés, contraportada de Fuera de Trabajo, Río Piedras, Editorial qeAse, 1977. p. 98
16. Marxz Rosado, Proceso para conseguir la firma de Pedro Albizu Campos en luces de neón, (1977-2002), neón realizado según las instrucciones de Esteban Valdés publicadas en Fuera de Trabajo. p. 108
17. Lorenzo Homar, El Jurado. Caricatura incluida en el libro Aquí en la lucha, San Juan, Cuadernos de La Escalera, 1970. p. 124
18. Nelson Sambolín y Edwin Reyes en la toma simbólica del Castillo San Felipe del Morro. Julio 1976 ó 1978. Foto de Rafael “Changüí” Díaz. Archivo Claridad. San Juan. p. 127
19. Jane B. Baird, “Alleged Ford Thread (sic) Called Work Of Art”, en The San Juan Star, San Juan, The San Juan Star Company, s.f. (1976). p. 133

20. Portada de Claridad, edición del 1ero al 7 de junio de 1979 año XXI, Núm. 1374. Archivo Colección Puertorriqueña, Biblioteca José M. Lázaro, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. San Juan. p. 138
21. Artistas y poetas protestan asesinatos del Cerro Maravilla en la IV Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano. 26 de mayo de 1979. Foto: Luis Estrella. Archivo Claridad. San Juan. p. 140
22. Performance de protesta anónimo en la Inauguración de la IV Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe. A la izquierda, Carlos Irizarry participa como público. 26 de mayo de 1979. Reproducción de negativos. Colección ICP. Archivo fotográfico del Archivo General Puerto Rico. p. 143
23. Público durante el performance de protesta anónimo en la Inauguración de la IV Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe. 26 de mayo de 1979. Reproducción de negativos. Colección ICP. Archivo fotográfico del Archivo General Puerto Rico. Marzo 2012. p. 144
24. Edwin Reyes. Volante billete del MPI/PSP (anverso), 1971. Colección Graciela Franco. p. 147
25. Edwin Reyes. Volante billete del MPI/PSP (reverso), 1971. Colección Graciela Franco. p. 147
26. Edwin Reyes, son cimarrón por adolfina villanueva, San Juan, Ediciones Huaralí, 1985. Arte de portada: Luis Alonso. p. 152
27. Logos del Partido Nuevo Progresista a través de la historia de su participación electoral. Cortesía Comisión Estatal de Elecciones. San Juan, Puerto Rico, 2011. p. 154
28. Artistas y estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas dibujan durante las audiencias públicas sobre la AFAC en 1979. Archivo Marisa Rosado. p. 162
29. Graciela Franco, versión original de la araña, Colección Graciela Franco. San Juan. p. 167
30. Graciela Franco, versión original del logo del Gobierno Araña. Colección Graciela Franco. San Juan. p. 167
31. Graciela Franco, afiche del Gobierno Araña, 1980. Colección Graciela Franco. p. 168
32. Antonio Martorell. Joker del portafolio Barajas Alacrán, 1968. Taller Alacrán. p. 170
33. Grupo CADA. Cartel de NO + a la orilla del Río Mapocho en Santiago de Chile. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile. p. 173
34. Tapa el EP “El Gobierno Araña”, 1980. p. 177
35. Contraportada del EP “El Gobierno Araña”, 1980. p. 177
36. Asistente a una concentración del PPD en el estacionamiento del Estadio Hiram Bithorn en Hato Rey, Puerto Rico, 1980. Se puede apreciar el tamaño del afiche del Gobierno Araña. Colección Marisa Rosado. p. 182

## Siglas

AFAC, Administración para el Fomento de las Artes y la Cultura

CAL, Comandos Armados de Liberación

CAP, Centro de Arte Puertorriqueño

CIA, Central Intelligence Agency

DIVEDCO, División de Educación a la Comunidad

ELA, Estado Libre Asociado

FBI, Federal Bureau of Investigation

FUPI, Federación Universitaria Pro Independencia

ICP, Instituto de Cultura Puertorriqueña

ITT, International Telephone and Telegraph

MPI, Movimiento Pro Independencia

ONU, Organización de Naciones Unidas

PER, Partido Estadista Republicano

PIP, Partido Independentista Puertorriqueño

PNP, Partido Nuevo Progresista

PPD, Partido Popular Democrático

PRTC, Puerto Rico Telephone Company

PSP, Partido Socialista Puertorriqueño

ROTC, Reserve Officers Training Corps

SMO, Servicio Militar Obligatorio

TGP, Taller de Gráfica Popular

UPR, Universidad de Puerto Rico

## Prefacio y agradecimientos

Esta investigación comenzó, sin yo saberlo, en diciembre de 2004. Mi visita a la exhibición *Inscrit@s* y *Proscrit@s: Desplazamientos en la gráfica Puertorriqueña* despertó una pasión por indagar más en la historia del arte de mi país. Para mi sorpresa, en la exhibición no sólo había obra de amigos y conocidos, sino que también había un trabajo, la gráfica del Gobierno Araña -catalogado como anónimo- realizado por mi mamá e ideado por mi papá. La curiosidad por conocer más del pasado y la aventura social de la escena artística del presente fueron suficiente para cambiarme de carrera en la universidad y dedicarme al arte. Esto también me llevó a conocer más sobre Esteban Valdés, a quien le dediqué mi tesis de grado. A partir de esa primera investigación, quedé convencida de que hay que profundizar el análisis del campo del arte y la cultura en Puerto Rico y que es el deber de mi generación contribuir con un despertar de conciencia histórica sobre los procesos culturales que han sucedido en el país. En esta tesis presento lo que, hasta ahora, ha sido mi travesía -tanto personal como académica- hacia una historia del arte más comprensiva.

Agradezco inmensamente a Silvia Dolinko por ser mi guía en este proceso; por su pasión por el conocimiento, rigurosidad y cariño. A mi mamá, Gache Franco, sin la que no estaría aquí en varios sentidos, y a mi papá, a quien sigo conociendo y está conmigo a través de lo que hago. A Esteban Valdés, Carlos Irizarry, Beta Local y sus fundadores Beatriz Santiago Muñoz, Michy Marxuach y Tony Cruz, todos cruciales para la realización de este trabajo. Esta investigación dependió mucho del apoyo, historia oral y referencias proveídas por Humberto Figueroa, Marisa Rosado, Áurea Sotomayor, Marco Antonio Rigau, Mercedes Trelles, Tito Rovira, Jorge Morales Santo Domingo, Marxz Rosado, Jesús “Bubu” Negrón, Joserramón “Ché” Meléndes, Chemi Rosado Seijo, Margarita Fernández Zavala, Marisa Ordeñez, Carlos Martínez y Antonio Martorell. A mis amigos del mundo y compañeros de proyectos, especialmente a Miguel Figueroa, Kahlil Chaar y el equipo de La Ene: todo mi amor. Finalmente, gracias a Dave Buchen, quien encontró Fuera de Trabajo tirado en la calle y lo rescató para todos nosotros.



Poéticas políticas: gráfica alternativa, poesía y acción contestataria en Puerto Rico  
(1970 – 1980)

## Introducción

En la presente investigación se desarrolla un estudio de varias manifestaciones gráficas alternativas en Puerto Rico entre los años 1970 y 1980 que actuaron en la frontera entre lo poético y lo político y han sido mayormente excluidos del discurso canónico de la historia del arte en Puerto Rico porque implican un desplazamiento gráfico respecto de la ortodoxia de la gráfica en el país. El objetivo de este trabajo es contribuir a la historia del arte en Puerto Rico, estudiando y ampliando la concepción de prácticas artísticas de motivación política en la década del setenta, tomando en consideración la relación entre artistas, poetas y otros actores culturales que actuaron en el límite de la poesía, la gráfica y la acción política. Se indaga en el significado que estas piezas tuvieron en su época, quiénes realizaron las obras anónimas, el por qué de su circulación alternativa, las implicaciones políticas de las piezas, haciendo una interpretación histórica de por qué fueron excluidas del canon de la gráfica puertorriqueña, posicionando las obras y artistas en un contexto local e internacional. También se investiga sobre las relecturas que se les hizo a partir de la inclusión de los trabajos en distintas instancias de exhibición y circulación a partir de 2000. Como hipótesis principal, esta tesis sostiene que la gráfica experimental y política realizada en Puerto Rico entre los años 1970 y 1980 constituye un desplazamiento gráfico de circulación alternativa en relación al canon artístico y una vanguardia relacionada al conceptualismo. Las piezas se enfrentaron, no sólo a los cánones del arte en Puerto Rico, sino que también intervienen muy puntualmente en el escenario político del país, como acciones en y sobre la historia que sólo han sido reconsideradas en acción diferida a principios de la década del 2000.

El estudio se centra en la publicación *Fuera de Trabajo* (1977) de Esteban Valdés y la campaña del Gobierno Araña llevada a cabo por el Comité Pro Defensa de la Cultura Puertorriqueña (1980), pero también incluye otras obras y acciones centrales a esta problemática, tales como la revista mural *Alicia la Roja*, las performances de Carlos Irizarry, un billete-volante

utilizado por el Movimiento Pro Independencia (MPI, luego Partido Socialista Puertorriqueño, PSP) y las protestas en las bienales grabado de San Juan durante la década del setenta, entre otros casos. Esta selección apunta hacia una ampliación de lo que históricamente se ha considerado como arte y poesía de motivación política en Puerto Rico, además de acentuar los nexos entre estas dos disciplinas y la participación política de sus actores culturales.

La gráfica, como medio tradicional de virtuosismo técnico, editada en portafolios y carteles mayormente de serigrafías, xilografías y linografías, ocupa un lugar privilegiado en la historia del arte en Puerto Rico. Si bien en otros ámbitos la gráfica ha sido considerada como un “arte menor” frente a los medios artísticos hegemónicos, en Puerto Rico -desde la institución de los talleres de gráfica gubernamentales a finales de los años cuarenta, hasta la creación de talleres independientes y universitarios en los años sesenta y setenta- el cartel serigráfico ha sido central para la historia del arte y la elaboración de un discurso identitario y de resistencia estética e ideológica a partir de la producción artística local. Las obras y acciones consideradas en esta investigación no forman parte de la historia del arte canónica de la isla, pero han sido por años parte de su historia oral y, a partir de varias exhibiciones realizadas desde comienzos de los años 2000, se comenzaron a considerar como instancias transgresoras y vanguardistas dentro de la historia del grabado puertorriqueño.<sup>1</sup> Las obras fundamentales que se abordan en la tesis, Fuera de Trabajo y la campaña del Gobierno Araña, tienen un elemento gráfico muy importante pero es en la utilización visualmente económica de éste, valerse de recursos mediáticos para insertarse en la discusión pública, el cruce con la poesía y la acción política, y su distribución alternativa fuera de las instituciones del arte, que se tornan verdaderamente contra-hegemónicas y subversivas. Esta investigación también plantea una relación intrínseca entre varios grupos de poetas, artistas

---

<sup>1</sup> Los libros de historia del arte general en Puerto Rico son: Adlín Ríos Rigau, *Las artes visuales puertorriqueñas a fines del siglo XX*. San Juan, Editorial, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992, y su revisión *Las artes visuales puertorriqueñas a principios del siglo XXI*. San Juan, Editorial, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2002; Osiris Delgado Mercado, *Historia general de las Artes Plásticas en Puerto Rico*. Santo Domingo, Editora Corripio, 1994; Ana Riutort, *Historia breve del arte puertorriqueño en su contexto universal*, Río Piedras, Editorial Plaza Mayor, 1999; AA.VV., *Puerto Rico – Arte e Identidad*. San Juan, Editorial UPR/Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, 1998. En términos críticos, Marta Traba hizo una contribución importante con su libro *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño* (Río Piedras, Ediciones Librería Internacional, Inc, 1971). Por último, incluyo un libro más reciente que, si bien no pretende ser antológico, sí integra artistas y polémicas que quedan fuera en otras lecturas. Aunque no trabaja la gráfica en particular, lo incluyo como una de las pocas publicaciones disponibles que contienen ensayos y una visión particular de la escena artística contemporánea en Puerto Rico sin pretender ser una historia absoluta. Nelson Rivera, *Con Urgencia. Escritos sobre arte puertorriqueño contemporáneo*, San Juan, La Editorial Universidad de Puerto Rico, 2009.

y activistas políticos que en muchas ocasiones actuaron desde el anonimato o con poco reconocimiento pero que han hecho grandes aportaciones a la vida cultura y política del país.

Para comprender mejor los paradigmas que estas producciones gráficas enfrentaron en su época, debemos remontarnos un poco más atrás en la historia de Puerto Rico. Esto es de mucha importancia para explicar la negativa por parte de la historia del arte a aceptar los desplazamientos que estas producciones artísticas proponían, ya que la historia oficial del arte puertorriqueño fue forjada por las elites intelectuales criollas en base al discurso de la resistencia estética. El artista y escritor José A. Torres Martínó lo resume de la siguiente manera:

una forma de enfocar los primeros cincuenta años del siglo veinte en lo que el arte pictórico en Puerto Rico se refiere es planteándose cómo evoluciona en ese lapso la relación significativa entre arte y patria, es decir, la interacción entre la tendencia a la depuración o reducción de la experiencia artística como expresión de los valores sociales que permean en la circunstancia histórica puertorriqueña.<sup>2</sup>

La idea de Torres Martínó tiene antecedente en la resistencia cultural que se remonta a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, cuando los avances en la industrialización producen nuevas relaciones entre el ser humano y su entorno social-cultural. Según Néstor García Canclini, en términos generales sin referirse específicamente a Puerto Rico, el proceso de modernización desencadenó toda una serie de movimientos que propiciaron la creación de nuevos espacios de acción e hicieron posible una serie de articulaciones socio-políticas, económicas y culturales novedosas, como la secularización del arte, la democratización del conocimiento y la distribución del aprendizaje y la educación, la democratización de los procesos sociales, económicos y políticos, así como la promoción de modos alternos de desarrollo social.<sup>3</sup> Podemos decir que hay un grupo que abraza los cambios traídos por la modernización y otro que es crítico de ellos, quienes pasan a ser parte de una resistencia cultural, política y estética, dependiendo de las circunstancias sociales.

Algunas estrategias de resistencia se basaron en la reafirmación de las formas

---

<sup>2</sup> J.A. Torres Martínó, *De Oller a los cuarenta: la pintura en Puerto Rico de 1898 al 1948*. San Juan, Catálogo de exhibición, Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico, 1989.

<sup>3</sup> Néstor García Canclini, "Modernity After Posmodernity," en Gerardo Mosquera (ed.), *Beyond the fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*. Cambridge, MIT Press, 1996.

tradicionales, mientras que algunas de las vanguardias se abren a la posibilidad de la modernización y rompen con la cultura tradicional premoderna.<sup>4</sup> En el caso de Puerto Rico, es importante señalar que la pobreza, un sistema educativo deficiente y el status colonial, hizo de la modernización un proceso al cual sólo las elites culturales tuvieron acceso. La intervención en Puerto Rico por parte de los Estados Unidos al cerrar el siglo XIX, y su imposición de un nuevo sistema educativo basado en la transculturación, hace que la resistencia sea “un movimiento hispanizado atado al proyecto cultural de la elite criolla, cuyo fin era hacerle frente a las programáticas políticas del imperialismo estadounidense.”<sup>5</sup> A mediados del siglo XX, la resistencia estuvo inspirada en los postulados del arte comprometido y de justicia social, en particular, en las ideas del realismo social, así como en la organización de talleres gráficos y sistema representativo del muralismo mexicano, todo lo cual había tenido un gran impacto en América Latina y Estados Unidos durante la primera parte del siglo XX.<sup>6</sup> Entre los artistas estadounidenses liberales que se desplazaron a Puerto Rico entre los años treinta y cuarenta -décadas en las que se implementó el New Deal del Presidente Franklin D. Roosevelt en la isla- figuran Edwin y Louise Rosskam y Jack e Irene Delano.<sup>7</sup> Estos artistas norteamericanos viajaron en varias ocasiones a la isla entre 1936 y 1941 como parte de las iniciativas del Farm Security Administration, realizando una extraordinaria documentación del campesinado puertorriqueño.

El desarrollo de la gráfica en Puerto Rico está intrínsecamente ligado al Taller de Cinema

---

<sup>4</sup> Néstor García Canclini, *Ibid.*

<sup>5</sup> Teresa López, "Otro Arte." *El-Status.com*. 8 de diciembre de 2006. Web. Consultado 1ero de diciembre de 2010. <[http://www.el-status.com/texts/otroarte\\_lopez.pdf](http://www.el-status.com/texts/otroarte_lopez.pdf)>. pp 13-14. Ensayo preliminar para Los senderos sinuosos de un vanguardista puertorriqueño: contexto histórico, estético e iconográfico de la obra de Marcos Irizarry, Tesis de maestría en Estudios Puertorriqueños, Centro de Estudios Avanzados Puerto Rico y el Caribe, San Juan, Puerto Rico. (Tesis MA 265). Una versión de “Otro Arte” fue publicada bajo el título “Una remirada al arte puertorriqueño de las décadas de los sesenta a los ochenta” en la revista *Orificio #4* en 2006. Para consultar más sobre el tema, véase: James Dietz, *Historia económica de Puerto Rico*, Editorial Huracán, 1998; José Trías Monge. *Las penas de la colonia más antigua del mundo*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2000; César J. Ayala y Rafael Bernabé. *Puerto Rico en el siglo americano: su historia desde 1898*, Ediciones Callejón, San Juan, 2011; Arlene M. Dávila, *Sponsored Identities: Cultural Politics in Puerto Rico*. Temple University Press, Philadelphia, 1997.

<sup>6</sup> Shifra Goldman, *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States*, Chicago, University of Chicago Press, 1995. pp 425-426

<sup>7</sup> El New Deal se implementó en Puerto Rico a través de la Puerto Rico Reconstruction Administration (PRRA, 1935 - 1940) y principalmente se concentró en la reforma agraria. Años más tarde, el gobierno puertorriqueño implementó versiones locales del Works Projects Administration, como el programa de cine, talleres de gráfico y DIVEDCO. Para detalles sobre los programas durante el periodo de la Depresión y Segunda Guerra Mundial, véase Information Research Section, PRRA. *Facts About the Puerto Rico Reconstruction Administration*, Puerto Rico Reconstruction Administration, Diciembre 1938.

y Artes Gráficas de la Comisión de Parques y Recreo Público (1946–1949), para el cual el entonces gobernador Jesús T. Piñero reclutó a Roskam y al matrimonio Delano. Tres años más tarde, este taller se reestructura dentro del Departamento de Instrucción Pública bajo el nombre de División de la Educación de la Comunidad (DIVEDCO), un emprendimiento gubernamental de educación rural en Puerto Rico.<sup>8</sup> En la DIVEDCO los artistas hicieron carteles, folletos y otras publicaciones, así como películas, entre otras actividades, con el propósito de educar a las masas campesinas entre 1949 y 1989. Para el intelectual puertorriqueño Arcadio Díaz Quiñones, la DIVEDCO era un gran proyecto de educación popular y central para la praxis política de la élite, ya que contribuyó al nacionalismo cultural del Partido Popular Democrático (PPD, en el poder de 1948 al 1968, ofreciendo al puertorriqueño rural una cultura y un estilo de vida.<sup>9</sup> El taller de gráfica, originalmente dirigido por Irene Delano (1949 - 1952), sirvió de escuela y taller de destacados artistas gráficos puertorriqueños como Lorenzo Homar, quien fue su director de 1957 a 1972, Rafael Tufiño, Antonio Martorell, Antonio Maldonado, Isabel Bernal, José Meléndez Contreras y Félix Bonilla Norat, entre otros, a lo largo de sus cincuenta años de funcionamiento.

Otro artista muy importante para el desarrollo del arte en Puerto Rico fue Rafael Tufiño

---

<sup>8</sup> El 14 de mayo de 1949, bajo el auspicio económico y la tutela ideológica del gobierno de Luis Muñoz Marín, se creó la DIVEDCO, con la Ley número 672. Este Taller luego se amplía en la DIVEDCO (1949–1989), con Irene Delano como primera directora de la sección de gráfica. Se indica en el preámbulo de dicha ley que: “El propósito de la educación en comunidad es comunicar la enseñanza básica sobre la naturaleza del hombre, su historia, su vida, su forma de trabajar y gobernarse en el mundo y en Puerto Rico. Esta enseñanza, dirigida a los ciudadanos reunidos en grupos en comunidades rurales y urbanas, se comunicará a través de películas, radio, libros, folletos, cartelones y discusiones de grupo. Su objeto es proveer a la buena mano de nuestra cultura popular con la herramienta de una educación básica. En la práctica esto significa darle a la comunidad el deseo, la tendencia y la manera de usar sus propias aptitudes para resolver muchos de los problemas de salud, educación, cooperación, vida social, por la acción de la comunidad misma.”

Para más información sobre la DIVEDCO y programas del New Deal en relación al arte, consultar: Mariam Colón Pizarro, *Poetic Pragmatism: The Puerto Rican Division of Community Education (DIVEDCO) and the Politics of Cultural Production, 1949 - 1968*. Tesis de doctorado en Filosofía, Universidad de Michigan. 2011; Catherine Marsh Kennerly, *Negociaciones culturales: los intelectuales y el proyecto pedagógico del estado muñocista*, San Juan, Ediciones Callejón, 2009; Jonathan Harris, “Modernidad y cultura en Estados Unidos, 1930-1960”, en *La Modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*, Madrid, Akal, 1999. pp 28-36; Shifra M. Goldman, “Nationalism and Ethnic Identity”, *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994; Fred Wale y Carmen Isales, *El significado del desarrollo de la comunidad*, San Juan, Departamento de Instrucción Pública, 1967; Jonathan Harris, *Federal Art and National Culture*. New York, Cambridge University Press, 1995. r; Teresa Tió. *El cartel en Puerto Rico*. Naupacal de Juárez, Edo. De México, Pearson Educación. 2003; AA.VV., *Puerto Rico Arte e Identidad*, San Juan, Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998, pp. 179-203.

<sup>9</sup> Arcadio Díaz Quiñones, *El arte de bregar: ensayos*. San Juan, Ediciones Callejón, 2000. p. 165.

quien, luego de servir en la Segunda Guerra Mundial, estudia en la Academia de San Carlos en México y también entra en contacto con las prácticas del Taller Popular de Gráfica (TPG). Al regresar a la isla en 1950, pasa a formar parte de la DIVEDCO y es uno de los fundadores del Centro de Arte Puertorriqueño (CAP). Según Torres Martínó,

[el CAP] era un taller que en sus lineamientos generales seguía, más o menos, las normas que regían en el Taller de Gráfica Popular de México, según las noticias que sobre su composición y funcionamiento nos trajo de México Rafael Tufiño. TGP era una criatura de los sindicatos de trabajadores. Servía a los sindicatos. Pero servía también a los artistas porque, adscrita al taller, se había establecido una galería para la venta de obra. Por nuestra parte nosotros nos esforzamos por parecerlos en todo o casi todo el TGP, incluso en esto de ponernos al servicio de las uniones obreras, pero no logramos crear el vínculo adecuado.<sup>10</sup>

Además de Tufiño, otros artistas puertorriqueños trabajaron o se formaron como artistas en México, incluyendo a Antonio Maldonado, quien también estudió en la Academia de San Carlos de 1947 al 1949, Luis Borges, el refugiado español que luego se estableció en Puerto Rico Carlos Marichal, Eduardo Vera, Fran Cervoni, quien también estuvo en México en calidad de profesor, Samuel Sánchez, René Irizarry Santos y Francisco Rodón. Sin embargo, y en relación con estos intercambios con México, estas experiencias no fueron las únicas, puesto que, según señala Shifra Goldman, ya en 1935 se había realizado una exhibición de arte mexicano en la Universidad de Puerto Rico (UPR), la profesora Concha Meléndez presentó una ponencia sobre la historia del muralismo mexicano y ejemplos de obras de Diego Rivera y José Clemente Orozco podían ser vistos en Nueva York.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> J.A. Torres Martínó, "Encuentro de grabadores puertorriqueños", *Mirar y Ver – texto sobre arte y artistas en Puerto Rico*. San Juan, Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña/Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, 2001. p.231. Debemos aclarar que el TGP respondía al Partido Comunista Mexicano. Para consultar más sobre el TGP, véase: Humberto Musacchio, *El Taller de Gráfica Popular, México*, Fondo de Cultura Económica, 2007; Helga Prignitz-Poda, *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.

<sup>11</sup> Shifra Goldman, *Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States*, Chicago, University of Chicago Press, 1995. pp 425-426



Luego de la adopción de la constitución del Estado Libre Asociado en 1952, lo que modificó pero no eliminó la relación colonial entre Puerto Rico y EE.UU., la creación del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP) en el año 1955 fue instrumental en la institucionalización de un proyecto cultural que neutralizó a la izquierda nacionalista, principalmente representada por el revolucionario Partido Nacionalista y el Partido Independentista Puertorriqueño (PIP), que participaba de las elecciones.<sup>12</sup>

Según Arcadio Díaz Quiñóniz,



1. Logo del Instituto de Cultura Puertorriqueña, creado por Lorenzo Homar.

<sup>12</sup> “La misión del Instituto de Cultura Puertorriqueña es conservar, promover, enriquecer y divulgar los valores culturales del pueblo de Puerto Rico para un más amplio y profundo conocimiento y aprecio de los mismos. Esa misión está definida por la Ley Núm. 89 del 21 de junio de 1955, enmendada, que creó al Instituto de Cultura Puertorriqueña. La citada Ley define al Instituto como el organismo gubernamental responsable de ejecutar la política pública en relación con el desarrollo de las artes, las humanidades y la cultura en Puerto Rico; como el responsable de crear conciencia de la importancia de las artes y las humanidades para lograr una mejor civilización; mejorar las actividades culturales que el Gobierno ofrece a sus ciudadanos; y coordinar los esfuerzos de todas las agencias gubernamentales cuyos propósitos y funciones se relacionan, de una manera u otra, con las del Instituto. La función programática encaminada a la conservación, promoción, enriquecimiento y divulgación de nuestra cultura se realiza desde la Oficina del Director Ejecutivo, con el consentimiento de la Junta de Directores y el apoyo de diversas oficinas.” “Misión y Base Legal” Instituto De Cultura Puertorriqueña, s.f., Web. Consultado 20 de julio de 2010. <<http://www.icp.gobierno.pr/icp/emblema.htm>>.

los dirigentes de la Universidad y del Instituto de Cultura, fundado en 1955, eran verdaderos militantes del Partido Popular Democrático, que se mantuvo en el poder durante más de veinticinco años. Como tales, supieron poner en práctica eficaces formas para determinar el significado de los acontecimientos que tenían al Estado Libre Asociado como una especie de telos y eje de la narrativa histórica, y para neutralizar la oposición de los artistas e intelectuales, reconociendo su creatividad, siempre y cuando se pusieran límites precisos a su política. Desde entonces, en Puerto Rico se han borrado las diferencias entre el promotor cultural y el dirigente político.<sup>13</sup>

La nueva visión cultural estuvo fundamentada en la idea de una gran familia puertorriqueña encabezada por un Pater criollo, Luis Muñoz Marín, el poeta, periodista y político líder del PPD, quien anteriormente había profesado el ideal independentista. Este proyecto buscaba el rescate del pasado ancestral del puertorriqueño, formas originarias y una historia en común como pueblo. Esta identidad era ejemplificada por el logo del ICP, en que se establece al puertorriqueño como el resultado de la mezcla de tres culturas, Taína, española y africana, representadas por tres hombres con atributos correspondientes a sus contribuciones a la cultura puertorriqueña.<sup>14</sup> El jíbaro, el poblador blanco, hispánico rural, se convirtió en el emblema de una puertorriqueñidad homogénea producto de estas tres etnias. La culminación de esta mezcla, y el prototipo del puertorriqueño sería el “jíbaro”, un campesino derivado de la literatura del siglo diecinueve que es curiosamente blanco. Según Arlene Dávila, en otros contextos coloniales

<sup>13</sup> Arcadio Díaz Quiñonez, *El arte de bregar: ensayos*, San Juan, Ediciones Callejón. p 162

<sup>14</sup> “El escudo o emblema del Instituto de Cultura Puertorriqueña, aprobado en 1956, fue concebido por el Dr. Ricardo E. Alegría. Su ejecución artística estuvo a cargo del destacado pintor y grabador, Lorenzo Homar. El emblema representa las tres culturas y razas que dieron origen a la cultura y al pueblo puertorriqueño. La aportación del elemento aborigen está significada por el cacique indígena que sostiene en sus brazos un cemí, talla en piedra representativa del arte taíno. Le rodean plantas autóctonas de la Isla: la yuca, el maíz y el tabaco. La aportación del elemento español está significada por el caballero ataviado a la usanza del siglo XVI, que sostiene una gramática de la lengua castellana. Le sirven de fondo las tres carabelas del descubrimiento, en cuyas velas se destacan la figura de la cruz, símbolo del cristianismo. La aportación africana está representada por el negro que sostiene un tambor y un machete. Junto a él figuran una máscara y una mata de plátanos. Tanto el tambor como la máscara simbolizan la música y las manifestaciones folklóricas que la cultura negra legó a Puerto Rico. El machete alude a la gran contribución del trabajador en el desarrollo de nuestra agricultura, mientras que la mata de plátanos constituye un recordatorio de las plantas traídas de África. A la inscripción que rodea el emblema, sirve de broche el Cordero Pascual, símbolo principal del escudo de Puerto Rico.” Consultado en “Emblema”, Instituto De Cultura Puertorriqueña. <<http://www.icp.gobierno.pr/icp/emblema.htm>>. 20 de julio de 2010.



y poscoloniales, esta ideología del mestizaje y sincretismo racial ha resultado en una inclusividad de la exclusión “que esconde la valorización desequilibrada de sus componentes raciales bajo el tropo de la mezcla racial.”<sup>15</sup>

El esfuerzo modernizador tenía dos frentes, representados por la Operación Manos a la Obra, que industrializó el país en tiempo récord a través de inversión extranjera, y Operación Serenidad, enfocado en el arte y la educación.<sup>16</sup> Según el propio Muñoz, por medio de la Operación Serenidad,

se procura impartir al esfuerzo económico y a la libertad política unos objetivos armónicos con el espíritu del hombre, en su función de regidor más bien que de servidor de los procesos económicos...el pueblo de Puerto Rico espera ansiosamente mantenerse bondadoso y tranquilo en su entendimiento, en sus actitudes, mientras utiliza plena y vigorosamente todos los complejos recursos de la civilización moderna. No quiere que la complejidad de esos instrumentos de trabajo lo saque de quicio.<sup>17</sup>

El Estado, para garantizar la estabilidad política y neutralizar a la oposición, adoptó la simbología de la resistencia política más radical. Los artistas más destacados de esta época se conocen como la Generación del 50, entre cuyos integrantes se encontraban Manuel Hernández Acevedo, Lorenzo Homar, Augusto Marín, Carlos Raquel Rivera, Félix Rodríguez Báez, Julio Rosado del Valle, José Antonio Torres Martinó, y Rafael Tufiño, artistas formados en Nueva York, Madrid, México, Florencia y París, que regresaron a Puerto Rico a principio de la década del 50, y se convirtieron en los exponentes de un movimiento plástico con una agenda populista de crear imágenes de afirmación nacional puertorriqueña a través de la gráfica. Estos artistas están vinculados a los talleres de gráfica de la DIVEDCO y el ICP, además de haber fundado el

---

<sup>15</sup> Arlene Dávila, *Ibid*, p. 69. Traducción de la autora.

<sup>16</sup> La fundación del ICP es discutida extensamente en la biografía de Ricardo Alegría. Para más detalles, véase Carmen Dolores Hernández, “‘UN ÁNGEL NACIONALISTA’ (1955-1970: El Instituto de Cultura, I)”, en Ricardo Alegría: Una vida, San Juan, Editorial Plaza Mayor, 2002. pp. 153-165

<sup>17</sup> Luis Muñoz Marín, Discurso del honorable Luis Muñoz Marín gobernador del Estado Libre Asociado de Puerto Rico En la Universidad de Harvard En la tarde del día de graduación 16 de junio de 1955, transcripción en línea, Archivo Fundación Luis Muñoz Marín.  
[http://www.flmm.org/v2/MENSAJES\\_PDF/1955.%2016%20de%20junio.pdf](http://www.flmm.org/v2/MENSAJES_PDF/1955.%2016%20de%20junio.pdf)

CAP. El máximo exponente fue Lorenzo Homar, un excelente dibujante y caricaturista, grabador y tipógrafo cuyo legado en el arte de Puerto Rico ha sido tan importante como para catalogar a muchos de sus compañeros y aprendices como pertenecientes a la “escuela homariana” de la gráfica puertorriqueña. Esta estética en los carteles se caracteriza por la experimentación de la letra como forma de expresión en que alcanza una identidad orgánica con la imagen total y su “ortodoxia en la ejecución e impresión del diseño cartelístico.”<sup>18</sup> El radicalismo político nacionalista de los artistas de la nueva resistencia fue en gran manera neutralizado y se convirtió prontamente en un canon artístico nacional oficial promulgado por el Estado, y una tradición tan reverenciada como difícil de superar para artistas de generaciones posteriores.

Los artistas gráficos puertorriqueños de la segunda mitad del siglo XX en adelante - muchos de ellos formados en los talleres de la DIVEDCO-, producían carteles para eventos gubernamentales, ferias de artesanías, exhibiciones, conciertos y demás eventos culturales que promovían la afirmación puertorriqueñista. Paralelamente, muchos artistas que a través de los años trabajaron con la DIVEDCO y el Taller de Gráfica del ICP también produjeron carteles políticos y militantes, incluso utilizando los mismos talleres gubernamentales.<sup>19</sup> El compromiso político y la innovación artística, sobre los cuales se elaborará brevemente en los siguientes capítulos, no es negado aquí. Sin embargo, su trayectoria es harto conocida, difundida, aceptada institucionalmente y comercialmente explotada desde hace mucho. Por el contrario, esta tesis explora las propuestas y acciones de agrupaciones y artistas que quedaron fuera de este canon.

Mientras que estos talleres gráficos se desarrollan en San Juan, tanto en la DIVEDCO, el ICP y el CAP, en Río Piedras -área donde se encuentra el campus principal de la UPR-, ya para finales de los años cincuenta se forma un grupo de estudiantes alrededor del pintor surrealista y profesor español Eugenio Fernández Granell.<sup>20</sup> Estos jóvenes son Roberto Alberty, Rafael Ferrer, Luis Hernández Cruz y los integrantes de un fugaz grupo, El Mirador Azul, que había reunido a Juan R. Cossio, Frances del Valle, Myrna Espada, Nydia Font, Octavia Maldonado,

---

<sup>18</sup> Teresa Tió, *El cartel en Puerto Rico*, México D.F., Pearson Educación, 2003. p. 254

<sup>19</sup> Los próximos capítulos abundarán en esto. Para más información, véase Teresa Tió, *Ibid*, pp. 238 - 265

<sup>20</sup> Marimar Benítez, “La década de los cincuenta: afirmación y reacción”, en AAVV., *Puerto Rico – Arte e Identidad*, San Juan: Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico/Editorial UPR, 1998, p. 145

Miguel Ángel Ríos y el poeta José María Lima, algunos de los cuales tienen influencia en el trabajo de otros artistas discutidos en la tesis. Este escenario universitario también produce a Guajana, revista en la cual se aglutinaron Juan Sáez Burgos, Edwin Reyes, Marina Arzola, Andrés Castro Ríos, Antonio Cabán Vale, Wenceslao Serra Deliz, Edgardo López Ferrer, Vicente Rodríguez Nietzsche, Juan Mestas, José Manuel Torres Santiago y Angelamaría Dávila, y que era, según Mercedes López-Baralt, “de preocupación social y anti-imperialista militante.”<sup>21</sup> La misma autora indica que en la década siguiente -es decir, la década que nos concierne para esta tesis-, se reacciona contra el realismo social de la generación anterior. Ya a finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, los nuevos escritores que se van forjando en la UPR no tienen el deseo de continuar las formas, lenguaje y actitud de la generación del sesenta. En las notas a su introducción a una breve antología de poesía de los años setenta, publicada en la revista universitaria Diálogo, Jan Martínez y Néstor Barreto comentan sobre la actitud de los poetas de dicha década hacia sus predecesores:

sin entrar en conceptualizaciones maniqueístas, es preciso señalar que la reacción contra la llamada poesía contestataria o del realismo socialista no fue contra toda la poesía del sesenta. La poesía de la generación del setenta en ningún momento rehuyó a la práctica de la poesía social o de carácter político. En realidad se continuó la tendencia de denuncia social y política pero a través de nuevas dicciones y distintos registros lingüísticos.<sup>22</sup>

Es decir, los poetas de los setenta buscaban una renovación de la forma con relación a los poetas de la década anterior, no un cambio de mensaje político. También, entendían que un cambio estilístico podía ser transgresor y tan comprometido como la poesía contestataria que los precedía. Como señala el poeta y académico José Luis Vega, “revolución es también una emergencia del lenguaje o se hará de la poesía un asedio de vacíos espectrales.”<sup>23</sup> Muchos de los artistas y escritores antes mencionados están relacionados o son partícipes directos de las acciones artísticas y políticas que se analizan en esta tesis. Artistas gráficos, activistas,

---

<sup>21</sup> Mercedes López-Baralt, “Introducción”, *Literatura Puertorriqueña del Siglo XX: Antología*, San Juan: La Editorial UPR, 2004. pp. xxxix-xxxx

<sup>22</sup> Jan Martínez y Néstor Barreto (eds.), “La Generación de la Crisis”, en *Diálogo*, Río Piedras: Editorial UPR, 1993.

<sup>23</sup> José Luis Vega, “Carta Del Editor”, *Ventana*, Editorial. San Juan, 1973. p. 3

intelectuales, trabajadores culturales y escritores de diversa índole fueron instrumentales en llevar la lucha política a distintos ámbitos, y concebir la vida misma como campo de batalla artístico y cultural.

Frente a los escritores/los intelectuales vinculados al ámbito literario, los artistas que serán tratados en esta tesis son aún más problemáticos para la historia del arte puertorriqueño, ya que su producción se encuentra en la frontera entre la gráfica, la literatura y la política. El recorte cronológico de la investigación se debe a la emergencia de cierta gráfica alternativa, tanto por su contenido o métodos de producción, como también en los de difusión de la obra. La intervención crítica en coyunturas políticas complejas y particulares que involucran la mezcla de varias disciplinas artísticas como la poesía, la escultura, música, performance y arte gráfico con una motivación política y también estética, pero actuando por fuera de los canales oficiales culturales, son muy propios del campo cultural de los años setenta en Puerto Rico. Los artistas y acciones a ser tratados en esta tesis realizaban su trabajo más bien en la calle, donde repartían volantes, empapelaban paredes y hacían intervenciones. Estas prácticas eran contrarias a la generación de artistas formados en los talleres de la DIVEDCO, que trabajaban para el gobierno, cuyo trabajo era remunerado, y los carteles que produjeron, hechos originalmente con intenciones educativas y distribuidos gratuitamente, posteriormente se convirtieron en mercancía y en piezas museables.<sup>24</sup> La diferencia principal entre estos últimos y los abordados en esta tesis yace en su relación con los organismos estatales, posiciones ideológicas y situación en el campo del arte. Aunque varios están vinculados a talleres gráficos o están “inscriptos” en la historia del arte por su otra producción artística, las instancias analizadas en esta tesis han sido poco consideradas dentro de la historia del arte de Puerto Rico. Es sólo a partir de una serie de exhibiciones a principios de los años 2000, y el cuestionamiento de la ortodoxia gráfica llevado a cabo en la Trienal Poli/gráfica de San Juan, que se han reconsiderado algunas de estas obras, o sus condiciones de producción, incorporándolas aunque sea momentáneamente a la discusión de una historia del arte puertorriqueño más amplia y plural.

En este trabajo se indaga en la situación social del país y las condiciones que dieron paso

---

<sup>24</sup> De igual manera, muchos artistas vinculados a los talleres de DIVEDCO estuvieron activos en talleres independientes que producían carteles políticos. No argumento que personalmente fueron cooptados por el gobierno colonial, sino que su producción tomaba la forma de carteles que ya forman parte del canon de la gráfica puertorriqueña. Para más información sobre talleres independientes, véase capítulo 2 y Teresa Tió, *Ibid.*

al surgimiento de estas prácticas en la gráfica puertorriqueña y su rol en el campo artístico local. Es pertinente considerar que Puerto Rico es un país colonizado por el Reino de España desde 1493. Luego de la invasión norteamericana a la isla durante la Guerra Hispanoamericana en 1898 y el traspaso de soberanía a EE.UU., se estableció un gobierno militar por dos años que después fue modificado a través de la ley Foraker, permitiendo un gobierno civil con representantes electos por el pueblo, pero cuyo gobernador continuaría siendo designado por el presidente de EE.UU. Años más tarde, los puertorriqueños, a través de la ley Jones-Shafroth firmada por el presidente Woodrow Wilson en 1917, adquirieron sin consulta popular la ciudadanía estadounidense. Esta ley reestructuró el gobierno local, separando las ramas ejecutivas, judiciales y legislativas, y también concedió derechos civiles a los individuos, aunque el gobernador seguía siendo designado por el presidente y ambos, junto al congreso de EE.UU. tenían el poder de vetar cualquier ley aprobada por la legislatura isleña. Los Estados Unidos mantendrían control sobre asuntos fiscales, económicos y ejercerían autoridad sobre los servicios de correo, inmigración, defensa y otros asuntos gubernamentales básicos. La Primera Guerra Mundial marca la primera guerra en la que se instaura el Servicio Militar Obligatorio (SMO) para los puertorriqueños, quienes han participado de todas las guerras e intervenciones militares de los EE.UU. desde 1917 al presente.<sup>25</sup> La isla actualmente cuenta con una constitución muy joven, recién adoptada en 1952 y promulgada por el PPD y Muñoz Marín, que convertía al Estado Libre Asociado de Puerto Rico (ELA) en el nombre oficial de Puerto Rico. Las palabras “estado”, “libre” y “asociado” constituyen términos contradictorios, efectivamente haciendo del estatus y nombre del país un eufemismo para “colonia”. Oficialmente, la isla es un “territorio no incorporado”<sup>26</sup> de los Estados Unidos de América, su jefe de Estado es el Presidente de los Estados Unidos -en estos momento, Barack Obama-, su constitución es, de hecho, una ley enmendada y aprobada por el Congreso de dicha nación, cuyas leyes federales son aplicadas en el territorio a pesar de que no tiene voto en dicho cuerpo legislativo.<sup>27</sup> Puerto Rico es, para todos

---

<sup>25</sup> “Acta Jones, Carta Orgánica de 1917 de Puerto Rico” Aprobado el 2 de marzo de 1917, Capítulo 145, 39 Stat. 951; (Algunos artículos quedaron en vigor el 3 de julio de 1950, Capítulo 446, 64 Stat. 319) (1 L.P.R.A. Documentos Históricos) <http://www.lexjuris.com/lexlex/lexotras/lexactajones.htm>

<sup>26</sup> Downes v. Bidwell 182 U.S. 244, 287 (1901); Balzac v. Porto Rico, 258 U.S. 298 (1922).

<sup>27</sup> "United States Code: Title 48,731d. Ratification of Constitution by Congress | LII / Legal Information Institute." LII | Legal Information Institute at Cornell Law School. Web. 9 de diciembre de 2010. <[http://www.law.cornell.edu/uscode/html/uscode48.bak/usc\\_sec\\_48\\_00000731---d000-notes.html](http://www.law.cornell.edu/uscode/html/uscode48.bak/usc_sec_48_00000731---d000-notes.html)>.

"United States Code: Title 48,SUBCHAPTER I—GENERAL PROVISIONS | LII / Legal Information Institute." LII | Legal Information Institute at Cornell Law School. Web. 9 de diciembre de 2010.

los efectos, una colonia no reconocida por las Naciones Unidas; un botín de la Guerra Hispanoamericana, que el 19 de noviembre de 2013 cumplirá 520 años de colonización y es, a pesar de lo que se pretende, la colonia más antigua del mundo. Las elecciones cada cuatro años no eliminan el hecho de que no se tiene representante con voto ante el congreso, ni se vota por el presidente de Estados Unidos; sin embargo, las decisiones de sus tres ramas de gobierno afectan directamente a los puertorriqueños quienes, con su status como ciudadanos estadounidenses de segunda clase, aún se esperaba que fueran a combatir en la guerra de Vietnam.

El gobierno del PPD se extendió de 1948 a 1968, cuando pierden las elecciones ante el PNP, que promueve la anexión a los Estados Unidos. El clima que se vivía en la década del setenta, especialmente alrededor de círculos creativos de tendencias independentistas, era el de las protestas por prácticas militares en la isla de Culebra, una isla-municipio de Puerto Rico, junto con las protestas estudiantiles, los peores años de la guerra de Vietnam y una persecución y violencia política sin precedentes desde la insurrección nacionalista de 1950.<sup>28</sup> Los cambios sociales hicieron, en cierto sentido, que los artistas de esta época quisieran implementar también cambios estilísticos, y provocaban deseos de transgredir el canon establecido. La década a ser estudiada, y los años que la preceden, constituyen un momento de radicalización de artistas en su relación con lo político en todo el mundo, con Francia, Argentina, México, Brasil, Estados Unidos y la República Checa como algunos ejemplos paradigmáticos. Sin embargo, lejos de comprender los cambios estéticos como reflejos de los cambios sociales, veremos al arte como una vía de irrumpir en la vida pública y política del país. Se actuó desde los márgenes, en muchas ocasiones por fuera de las instituciones y circuitos artísticos, asumiendo una posición contra-hegemónica e incluso fundando nuevas plataformas como pueden ser una revista, una editorial, o un movimiento social. Se le restó importancia a los espacios que no valoraban o reconocían sus gestos creativos, optando por tomar nuevos espacios, especialmente el público. El soporte de estas producciones, ya fueran revistas, libros en ediciones limitadas, empapelados y

---

<[http://www.law.cornell.edu/uscode/html/uscode48.bak/usc\\_sup\\_01\\_48\\_10\\_4\\_20\\_I.html](http://www.law.cornell.edu/uscode/html/uscode48.bak/usc_sup_01_48_10_4_20_I.html)>.

<sup>28</sup> La Revolución Nacionalista en Puerto Rico fue una fallida insurrección dirigida por el Partido Nacionalista de Puerto Rico y su líder Pedro Albizu Campos. El 30 de octubre de 1950 estalló la insurrección, en la que seguidores de este Partido proclamaron la República de Puerto Rico. Los nacionalistas se batieron a tiros con la policía en Peñuelas, Utuado, Arecibo y en otros pueblos. En el pueblo de Jayuya tomaron el cuartel de la policía y por un tiempo dominaron el lugar. En San Juan, cinco nacionalistas trataron de entrar por la fuerza a La Fortaleza, la casa del gobernador. El encuentro con los policías de guardia dejó un saldo de cinco muertos. Días más tarde, dos nacionalistas efectuaron un atentado contra el presidente estadounidense Harry S. Truman en la Casa Blair. Murió un policía y un nacionalista. Acciones similares también se llevaron a cabo en 1954, cuando tres nacionalistas abrieron fuego contra congresistas de Estados Unidos en la Cámara de Representantes, sin dejar ningún muerto.

hojas sueltas, era conveniente para la difusión en el momento, aunque no lo ha sido para efectos de la permanencia o “inscripción” de sus acciones en la historia del arte, ya que esto no estaba entre sus objetivos principales.

En esta oportunidad se abrirá espacio hacia una nueva mirada desde la historia social del arte en su relación con la historia cultural, para abordar estas producciones gráficas. Se han investigado a los artistas conocidos, y se identificaron a varios trabajadores anónimos de la cultura y la protesta política. De esta manera se da cuenta de una trama cultural hasta ahora no abordada que avanza el conocimiento sobre otras voces y producciones que resultan significativas al referirnos a la producción gráfica puertorriqueña de motivación política, sus preocupaciones y distintas maneras de circulación, gestión e inscripción.

Los libros canónicos de la historia del arte en Puerto Rico excluyen las manifestaciones gráficas que se exploran en esta tesis y son notoriamente pobres en su investigación y análisis. Un caso particular merece mención: El Arte del Siglo XX en Puerto Rico de Ana Riutort basa su estudio en un punteo que caracteriza cada “generación” (década) para luego hacer un desglose de sus “principales artistas”, que a su vez describe con otro punteo con frases y oraciones sueltas sin profundizar, problematizar ni hacer ningún tipo de articulación entre sus planteos. Las descripciones parecen más un fallido curriculum que un libro de historia del arte. Resulta curioso leer una sección titulada “algo más sobre el cartel puertorriqueño”, en que Riutort afirma que:

- el cartel supone la principal aportación de Puerto Rico a la historia del arte.
- Surge en los años 50 en el Taller de Artes Gráficas de la División de Educación de la Comunidad, dirigido por Lorenzo Homar, con participación de Rafael Tufiño, Carlos R. [Raquel] Rivera, [Félix] Bonilla Norat y otros.
- Posteriormente, también tendrá aportaciones importantes por parte de los talleres del Instituto de Cultura Puertorriqueña y de la Universidad de Puerto Rico.
- Es un arte totalmente puertorriqueño, que toma la herencia del cartel francés decimonónico en cuanto a las técnicas, y crea un estilo totalmente independiente y original, sin recibir influencia de Estados Unidos ni de Europa.



- Se desarrolla, al principio sobre todo, vinculado a los acontecimientos culturales: exposiciones, competiciones (sic), etc. así como a los políticos.
- Será un arte muy popular, que por su precio económico acerca la estética al pueblo, sin caer en una degradación, sino conservando el más alto nivel desde el primer momento hasta hoy día.<sup>29</sup>

En contraste, el libro de Teresa Tió *El Cartel en Puerto Rico* es fundamental para la comprensión de la historia del cartel en la isla, sus mayores exponentes, el rol de la División de Educación a la Comunidad y el posterior desarrollo de gráfica política en talleres independientes.<sup>30</sup> Esta lectura permite contextualizar los trabajos analizados en esta tesis y entender los cánones existentes en cuanto al arte gráfico y consideraciones historiográficas se refiere. También el libro *Puerto Rico – Arte e Identidad*, una recopilación de ensayos de varios autores que hiciera la Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, ya explícita desde su título con qué cristal se analizarán las obras y artistas.<sup>31</sup> Aunque no sin sus fallos, estas publicaciones representan el mayor estudio y recopilación de información, testimonios, análisis e imágenes sobre el arte en Puerto Rico en el siglo XX. Otras publicaciones, como *Mirar y Ver: texto sobre arte y artistas en Puerto Rico*, del artista y crítico Torres Martinó son útiles, aunque también hay que abordarlos con cautela, puesto que son los escritos de uno de los observadores-participantes más activos en el arte de Puerto Rico en el siglo XX.<sup>32</sup> Los textos de Torres Martinó son por momentos completamente sesgados y luego pasan a ser, como en el caso de las crónicas de las Bienales de San Juan, escuetos y poco interesantes, pero también constituyen un testimonio y documento histórico.

En la actualidad, y con pocas excepciones, la incipiente historia del arte, desde libros de texto hasta los llamados “coffee table books”, aún es escrita por una generación que vivió y se identifica con la resistencia estética. Aquí podemos trazar un paralelismo con la historiografía de la historia política. Según Carlos Pabón, estas actitudes se deben al discurso neonacionalista que

---

<sup>29</sup> Ana Riutort, *Ibid*, p. 239 - 240.

<sup>30</sup> Teresa Tió, *Ibid*.

<sup>31</sup> AA.VV., *Puerto Rico – Arte e Identidad*. San Juan, Editorial UPR/Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, 1998.

<sup>32</sup> J.A. Torres Martinó, *Mirar y Ver – texto sobre arte y artistas en Puerto Rico*. San Juan, Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña/Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, 2001.



permea en la sociedad isleña y que “reduce nuestra nacionalidad a una esencia étnica (la hispanidad) o lingüística (el español).” Es, pues, un discurso que “postula una nacionalidad homogénea e hispanófila en un imaginario nacional que borra a los demás, elimina la diferencia y excluye a la inmensa mayoría de los puertorriqueños”.<sup>33</sup> Lo mismo se podría decir de una historia del arte puertorriqueño forjada por las elites intelectuales criollas en base al discurso de la resistencia estética. Según la curadora Laura Roulet, “en términos de las artes visuales, el estilo real socialista de la Generación del cincuenta era visto como irreconciliablemente opuesto a estilos internacionales como el expresionismo abstracto, minimalismo, conceptualismo e instalación.”<sup>34</sup> El arte producido en Puerto Rico o, mejor dicho, su análisis, ha estado ligado al concepto de la identidad nacional y la aceptación de una cultura hegemónica y homogeneizante. Más adelante, escribe Roulet, con el fin de la modernidad, se acaba la hegemonía cultural europea y norteamericana, pues “el posmodernismo no admite ninguna autoridad, meta narrativa, un único discurso teórico o estilo predominante.”<sup>35</sup> Contraria a la historia oficial, Teresa López argumenta que siempre, aunque silenciados, desde la primera mitad del siglo XX, se desarrolló una vanguardia en Puerto Rico, cuyo desarrollo se extiende hasta los años ochentas.<sup>36</sup>

Según López,

tras las programáticas costumbristas de la primera mitad de siglo, las nacionalistas de los cincuenta (en donde el arte fue considerado una herramienta educativa y propagandística del Estado) y los proyectos revolucionarios de los sesenta a los setenta (las pugnas entre el internacionalismo y el nacionalismo), en la próxima década del ochenta se van agotando progresivamente las cuestiones opositivas. La actividad artística de la próxima década se irá alejando progresivamente de las polarizaciones entre las distintas fuerzas simbólicas aglutinadas en torno a lo figurativo como arte político vs. la vanguardia abstracta como arte autónomo. Es decir, comenzará a producirse un desgaste de las retóricas

---

<sup>33</sup> Carlos Pabón, “De Albizu a Madonna: para armar y desarmar la nacionalidad”, *Nación Postmortem: Ensayos Sobre Los Tiempos De Insoportable Ambigüedad*, San Juan, Ediciones Callejón, 2002. p 19.

<sup>34</sup> Laura Roulet, *Contemporary Puerto Rican installation art: the Guagua Aérea, the Trojan horse, and the termite*. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2000. p 26. Traducción de la autora.

<sup>35</sup> *Ibid*, p 19. Traducción de la autora.

<sup>36</sup> Teresa López, *Ibid*.

de oposición entre el arte comprometido y el de vanguardia. Los artistas de vanguardia de los ochenta consolidarán puntos de encuentro entre las más recientes ideas estéticas prevalecientes en el mundo y las del universo insular. Este espacio fue propiciado, en definitiva, por las actividades artísticas y las prácticas migratorias de los vanguardistas de los sesenta y setenta.<sup>37</sup>

Ante estos vacíos en la historia del arte de Puerto Rico, hay varios libros de historia y literatura que son muy útiles para el análisis de varias obras de arte y la producción gráfica que nos interesa. Juan Gelpí hace una aportación importante al entendimiento de la década del setenta con su publicación *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, haciendo una exposición de la construcción del canon literario puertorriqueño para luego deconstruirlo en la crisis a la que se enfrenta en dicha década.<sup>38</sup> Su análisis de la narrativa emergente en Puerto Rico es importante para esta investigación para ubicar la producción literaria del momento, pero sobre todo por sus observaciones sobre las características de la escena literaria y las publicaciones independientes que surgieron en los setenta. En el contexto de la lucha de los intelectuales a nivel latinoamericano, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, de Claudia Gilman es un exponente de los debates y problemáticas de la época que formó a los artistas y escritores referenciados en esta investigación.<sup>39</sup> A nivel local, *La represión contra el independentismo puertorriqueño: 1960-2010*, de Ché Paralicci, es una fuente valiosa en que el mismo autor investiga sobre la represión que también vivió, proveyendo un trasfondo histórico del nacionalismo hasta llegar a abundar en el “nuevo movimiento independentista” que más nos concierne. Además de incluir investigaciones sobre las actividades de la derecha cubana en la isla, el FBI, amplía una larga lista de instancias de represión documentadas.<sup>40</sup> Por su parte, *Puerto Rico en el siglo americano: su historia desde 1898*, de César Ayala y Rafael Bernabé, es clave para situar la producción cultural, tanto gráfica como literaria, dentro de la historia política y social del país.<sup>41</sup> Los autores no sólo hacen un

---

<sup>37</sup> Op. cit.

<sup>38</sup> Juan Gelpí, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, San Juan, La Editorial Universidad de Puerto Rico, 2005

<sup>39</sup> Claudia Gilman. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires. Siglo XXI Editores Argentina, 2003.

<sup>40</sup> Ché Paralicci, *La represión contra el independentismo puertorriqueño: 1960-2010*, Río Piedras, Publicaciones Gaviota, 2011.

<sup>41</sup> César Ayala y Rafael Bernabé, *Puerto Rico en el siglo americano: su historia desde 1898*, San Juan, Ediciones Callejón, 2011.

recuento histórico, sino una lectura crítica de otras publicaciones sobre la historia de Puerto Rico, con especial énfasis en el desarrollo económico, lucha de los trabajadores, status colonial y el rol de la cultura en la discusión sobre el presente y futuro de Puerto Rico.

Como ya se ha comentado, poco o nada se ha dicho de estas prácticas gráficas dentro del marco de la historia del arte, si bien algunas son recordadas como activismo político, en gran parte por realizarse en anonimato y no como parte integral del corpus de obra de los artistas. En esta tesis se abordan las relaciones que los artistas y grupos tenían entre sí en la isla, al igual que con publicaciones y artistas internacionales, subrayando la conexión latinoamericana. La intención es exponer estas instancias de producción gráfica alternativa, analizando su sentido en el momento de su circulación original, poniéndolas en contexto con otras producciones contemporáneas, para luego avanzar sobre la relectura que se le ha dado a estas piezas en el intento de reivindicación posterior al 2000, que culmina en la exhibición *Inscrit@s y Proscrit@s: Desplazamientos en la gráfica Puertorriqueña*, de la curadora Margarita Fernández Zavala en la Trienal Poli/gráfica de San Juan en 2004.

Es mínimo lo que se ha escrito sobre la producción gráfica a ser tratada en esta tesis y las acciones que las acompañaron. La gran mayoría de la literatura que alude directamente a estos artistas u obras, salvo las notas de periódico, ha sido escrita años, e incluso décadas después de su realización. Esto se debe a una reconsideración de la gráfica en un sentido más amplio y por eso he tomado como punto de partida la propuesta realizada por la historiadora del arte y curadora Mari Carmen Ramírez para la Trienal de Arte Poli/Gráfica de San Juan 2004 que aboga por una redefinición de las prácticas gráficas.<sup>42</sup> La propuesta de Ramírez estaba inspirada en las ideas de la crítica de arte argentina Marta Traba, quien exhortaba a los artistas del continente a utilizar las prácticas gráficas como posibles armas de resistencia a la precariedad de su entorno.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Ramírez es, además de asesora en la primera Trienal, historiadora del Arte con especialidad en arte moderno y contemporáneo latinoamericano. Actualmente dirige el Centro de Arte de las Américas del Museo de Bellas Artes de Houston, Texas donde también se desempeña como la curadora Wortham de arte latinoamericano.

<sup>43</sup> Debemos señalar que esta intención de “resistencia” es diferente a la resistencia estética puertorriqueña basada en la nostalgia del pasado y promulgada por el gobierno colonial. Traba rechazaba el tema político cuando “la obra no trasciende el mensaje, transformándolo en lenguaje; cuando el artista se atora en la crónica de lo inmediato y no logra en su creación el tono exacto” que ella define como “lo peculiar de una comunidad”. Torres Martinó, J.A. “El libro de Marta Traba sobre el arte de PR” en *Mirar y ver – textos sobre arte y artistas en Puerto Rico*. San Juan: Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña, Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, 2001. p. 286. La crítica de arte de Traba se fue transformando, desde sus comienzos en los años cincuenta hasta la década del sesenta,

Los curadores recomendados por Ramírez establecieron como marco temático las transmigraciones porque recogen, por un lado, los movimientos horizontales de las técnicas del grabado hacia nuevas tecnologías o soportes; por otro lado, abarca los desplazamientos culturales y geográficos que caracterizan la propia formación de las sociedades latinoamericanas y, sobre todo, la formación de las comunidades latinas en Estados Unidos y otros lugares del mundo.<sup>44</sup> Según Ramírez, las artes gráficas, influenciadas por la pintura, la fotografía y la tecnología de computadoras, “se encuentran en un inevitable proceso de mutua asimilación y alteración ante un territorio inédito que, con el pasar del tiempo, bien puede llegar a redefinir sus límites.”<sup>45</sup> La Trienal redefinió la gráfica para Puerto Rico para también albergar la obra realizada por artistas que, en muchas ocasiones, no se consideraban artistas gráficos, pero que la utilizaban como parte de su proceso creativo.<sup>46</sup> Tal como estableció Ramírez en la propuesta de la Trienal, en vez de hablarse de gráfica, “sería más pertinente desarrollar la noción de estrategias poligráficas para la imagen múltiple.”<sup>47</sup>

Según escribe la curadora Margarita Fernández Zavala en el ensayo de su exhibición *Inscrit@s y Proscrit@s: Desplazamientos en la Gráfica Puertorriqueña*, presentada dentro del marco de la primera Trienal Poli/gráfica de San Juan 2004, se ha escrito poco de estos desplazamientos porque en la isla, no se ha dado cuenta “del tejido profundo de una historia

---

de “una defensa insistente del internacionalismo a una actitud de marcado escepticismo ante las nuevas pautas estéticas”, especialmente de todo lo que proviniera de EE.UU., temiendo por el peligro de la homogeneidad que acarrearba la creciente influencia norteamericana. La noción de la “resistencia” aparece, según Florencia Bazzano-Nelson, primero como concepto sin nombre en *Arte latinoamericano actual de 1965*, y luego se nombra en *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, publicado en 1973. Bazzano-Nelson cree que el uso del término resistencia está ligado al período que Traba pasó en Puerto Rico (1970-1971), donde muchos artistas “se resistieron a adoptar los estilos de vanguardia del exterior durante varias décadas como una estrategia independentista.” Florencia Bazzano-Nelson, “Cambios de margen: las teorías estéticas de Marta Traba”, en Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005. pp. 9 -32

<sup>44</sup> El equipo curatorial sugerido por Ramírez estaba compuesto por Justo Pastor Mellado de Chile, José Ignacio Roca de Colombia, Harper Montgomery de Estados Unidos, y Margarita Fernández Zavala de Puerto Rico.

<sup>45</sup> Mari Carmen Ramírez. "Bienal De San Juan Del Grabado Latinoamericano y del Caribe: crítica y postulación conceptual frente al siglo XXI." Instituto De Cultura Puertorriqueña. 2003. Web. <http://www.icp.gobierno.pr/bienal/trienal.htm>>. Consultado 8 de julio de 2010.

<sup>46</sup> Entrevista de la autora a Humberto Figueroa, 28 de enero de 2007

<sup>47</sup> Mari Carmen Ramírez, "Plasmando huellas: la Trienal de San Juan rastreando el nuevo siglo". *Trans/Migraciones. La gráfica como práctica artística contemporánea, Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe*. San Juan, Instituto De Cultura Puertorriqueña, 2005. p 20.

gráfica más amplia.”<sup>48</sup> Ella atribuye cierta responsabilidad por esto a las pocas instancias de ruptura que se han incorporado al canon, dejando por fuera muchos objetos, gestos y acciones gráficas. Algunas de estas instancias serían, según Fernández Zavala, los desafíos a los devotos de las técnicas tradicionales, que desarrollaron obra gráfica con técnicas emergentes como el mimeógrafo, la xerografía, la fotografía y la computadora.

Respecto a los artistas y piezas a ser tratados en esta tesis, Fernández Zavala destaca a Esteban Valdés como alguien muy respetado por sus pares en su época y lo cataloga como poeta visual y poeta conceptual y la gráfica del Gobierno Araña, aunque no entra en detalles sobre las acciones que acompañaron a la imagen de tal campaña. También hace alusión al puente tendido entre la sensibilidad de los artistas partícipes en M & M Proyectos y el libro Fuera de Trabajo.<sup>49</sup> Este nexo daba fe “de una tradición oculta pero viva entre aquellos artistas proscritos de las prácticas oficiales.”<sup>50</sup> En el ensayo se destaca también la constante presencia de la ironía, parodia y humor característicos de mucha de la producción gráfica alternativa que presentó en aquella exhibición. Sobre el Gobierno Araña escribe que fue durante las campañas eleccionarias de 1980 y 1984 en que escritores y estudiantes, en una campaña conceptualizada por el poeta Edwin Reyes, desarrollaron una publicidad contestataria y satírica contra el partido anexionista, o Partido Nuevo Progresista (PNP). En aquella ocasión, la sátira no sólo consistió en tergiversar el logo del partido para revelar la naturaleza dañina del PNP, sino que también se compusieron canciones, y se grabaron discos que se repartieron entre la población. Al cerrar el ensayo, Fernández Zavala hace un llamado a la investigación y documentación de estas y otras

---

<sup>48</sup> Margarita Fernández Zavala, “Inscrit@s y Proscrit@s: Desplazamientos en la gráfica Puertorriqueña”, *Desplazamientos precursores en la gráfica Latinoamericana*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2004 p 100

<sup>49</sup> M & M Proyectos fue un emprendimiento de producción artística sin fines de lucro, dedicado a la investigación, conceptualización y ejecución de eventos que provocaban una interacción entre artistas, curadores, estudiantes, profesionales del mundo del arte y público general, que existió en Puerto Rico entre 1999 y 2004. El proyecto fue dirigido por los curadores Michelle Marxuach, Francisco “Tito” Rovira Rullán y el artista Chemi Rosado Seijo. La base de operaciones de M & M Proyectos era un espacio alternativo de arte a la vez que un laboratorio, localizado en un edificio proveído por los coleccionistas Diana y Moisés Berezdivin en el #302 de la Calle Fortaleza en el Viejo San Juan. M & M Proyectos llevó a cabo tres bienales independientes, tituladas PR '00: Paréntesis en la Ciudad, PR '02 [En Ruta] y PR '04 Tributo al Mensajero, en la que participaban artistas y curadores de Puerto Rico y el mundo. La gestión de M & M Proyectos abarcaba trabajar con un grupo de artistas en residencia, asistiendo en la producción y posterior diseminación de sus obras e investigaciones en varios foros, libros y exhibiciones a nivel local e internacional. Este proyecto fue clave para el desarrollo de muchos de los artistas y actores culturales trabajando en Puerto Rico o sobre el arte en la isla. Para más información sobre M & M Proyectos, véase <http://cargocollective.com/archivoinformal>

<sup>50</sup> *Ibid*, p. 107

manifestaciones gráficas:

Inscrit@s y Proscrit@s: Desplazamientos en la Gráfica Puertorriqueña reivindica los esfuerzos de todos estos creadores y pioneros como si se tratara de un resarcimiento histórico. Somos portadores de la esperanza de que sus obras, a manera de señalizaciones en el tiempo, pongan de manifiesto la urgencia de investigar y documentar esos vacíos que llenan nuestra historia paradójica. Momento de impostergable valor a ser recuperado en el vasto tejido de la gráfica nacional antes de perderse irreparablemente.<sup>51</sup>

Fernández Zavala se embarcó en un proyecto curatorial que la tomó por sorpresa, no sólo por la poca documentación existente, sino por la gran cantidad de material que encontró. Esto resultó en una exhibición abarcadora en extensión y significativa porque en muchos casos fue la primera vez que estos materiales entraban en el circuito del arte, propiamente dicho, y también porque reveló la histórica miopía de la escena artística y sus historiadores:

mi primera acción de investigación fue consultar mi acopio de catálogos y opúsculos de exhibiciones, que es enorme. No encontré absolutamente nada allí. La solución fue tirarme a la calle a entrevistar gente y a desenterrar información. Realicé sobre 100 entrevistas. Lo que encontré me dejó estupefacta. ¡Le dimos la espalda a la contemporaneidad [...] aduciendo razones políticas y en estas prácticas contemporáneas el discurso político era absolutamente intenso.<sup>52</sup>

Otra publicación que hace mención a Valdés es el catálogo Puerto Rico '02 [en ruta], de M & M Proyectos, bienal independiente en que se le hizo un homenaje al poeta. Esta exhibición consistió en reproducciones de las páginas del libro, además de reinterpretaciones llevadas a cabo por artistas que participaban de M & M Proyectos. En el texto introductorio al libro, el artista y curador Ernesto Pujol, dice que la exhibición homenaje se dedica a un “hasta ahora

---

<sup>51</sup> Ibid, p. 111

<sup>52</sup> Entrevista via email de la autora con Margarita Fernández Zavala. Febrero 2012.

desconocido escritor”.<sup>53</sup> Más adelante, en la sección correspondiente a las imágenes de la exhibición homenaje, se abunda un poco más en quién es Valdés pero también, más significativamente, en cuál es el significado que él tiene para estos artistas de M & M Proyectos: “sin conocer el trabajo de Esteban Valdés, muchos de los artistas puertorriqueños que participaban en Puerto Rico '02 [en ruta] sentimos una afinidad estética e intelectual por esta publicación de 1977,” y proponen la inclusión de Valdés dentro de la historia de las más interesantes experimentaciones en el arte puertorriqueño.<sup>54</sup> Este homenaje le otorga una nueva relevancia a la obra del Valdés a la luz de las producciones contemporáneas en Puerto Rico. Unos años antes, en 1994, se publicó el catálogo de la exhibición *Ex libris: El libro como propuesta estética*, curada por Nelson Rivera Rosario en el Museo de Historia, Antropología y Arte de la UPR, en que Valdés también estuvo incluido. Este catálogo sólo cuenta con un texto de introducción en que se refiere al libro de artista como una práctica marginal, pero abunda poco en el tema en el mismo texto. El curador-editor luego reproduce nuevas contribuciones de los artistas que participan en la exhibición, convirtiéndose entonces en un nuevo libro de artista colectivo.<sup>55</sup>

Beatriz Santiago Muñoz es una artista que, partir de su descubrimiento de la obra de Valdés a principio de la década del 2000, lo ha tenido en cuenta como referente en sus proyectos, habiéndolo incluido hasta la fecha en dos publicaciones y un vídeo. El texto “Radical Form”, que forma parte del catálogo de la exhibición *Beatriz Santiago, Capp Street Project*, llevado a cabo en el Wattis Institute del California College of Art en 2008 es, aunque breve, quizás el análisis impreso más relevante de la obra de Valdés.<sup>56</sup> La artista considera la misma dentro de la tradición del cine feminista, el Situacionismo, aspectos del arte neoconcreto y, por supuesto, la poesía concreta. En una reflexión sobre la forma y contenidos radicales en general, la artista escribe que, si bien la noción de que el contenido radical exige una forma radical ha sido crucial a estos movimientos, también nos podemos cuestionar si las formas radicales pueden generar ideas radicales.

---

<sup>53</sup> Ernesto Pujol, “Subiendo las escaleras de Fortaleza 302 (creando, desde los cimientos, un entorno sostenible de arte contemporáneo en Puerto Rico)”, en *PR '02 [en ruta]*, San Juan, M & M Proyectos, 2002. p.23

<sup>54</sup> “94% [Homenaje a Esteban Valdés]”, *Ibid*, p. 63

<sup>55</sup> Nelson Rivera Rosario, *Ex libris: El libro como propuesta estética*, Catálogo de la exhibición *Ex libris: El libro como propuesta estética*, Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico, 1994.

<sup>56</sup> Beatriz Santiago Muñoz, “Radical Form”, en Julieta González, Claire Fitzsimmons, Jens Hoffmann, Beatriz Santiago Muñoz, *Capp Street Project*, San Francisco, CCA Wattis Institute, 2008



Para Santiago Muñoz,

una obra de arte puede mover el pensamiento radical hacia delante, en lugar de simplemente replicar el análisis político. El arte es una forma de pensar a través de las formas, de trabajar a través de formas, ya sean formas abstractas o procesos conceptuales. La obra radical, entonces, opera no sólo como un experimento formal y estético, sino como una analogía inestable para imaginar formas políticas y sociales que no existen y quizás tampoco puedan existir aún.<sup>57</sup>

Santiago Muñoz describe la obra de Valdés como anti-monumental, anti-heroica, graciosa y crítica al dogmático proyecto político nacionalista en Puerto Rico. Sus observaciones, ampliadas en voz del propio Valdés en el video *Pyotr* (2007), revelan a un artista que no se quiso comprometer con los organismos de izquierda para adelantar su posición como poeta-artista, y que prefirió dedicarse a la lucha obrera a través de su labor sindical antes que continuar publicando.<sup>58</sup> Santiago Muñoz, quien también fue gestora de la exhibición *94%* [Homenaje a Esteban Valdés], ha elevado el nivel de visibilidad de Valdés al incluir sus obras *Solidaridad Obrera 1973* y *Puerto Rico para los Puertorriqueños* -que formaron parte de *Fuera de Trabajo*- en la edición titulada *COMPONTE* de la revista *Número Cero 6*, publicada en ocasión de la *Trienal Poli/gráfica de San Juan* en 2009, y co-editada por la curadora venezolana Julieta González.<sup>59</sup> Esta revista fue un proyecto editorial de la trienal, pensado como proyecto piloto para una revista de arte en Latinoamérica, pero también como una extensión expositiva de la Trienal. A través de esta revista, Valdés participó, efectivamente, de las dos primeras ediciones de la *Trienal Poli/gráfica de San Juan* y su trabajo ha logrado tener más circulación que la que hubiera imaginado en 1977.

Otro texto reciente sobre Valdés es el artículo publicado por Joserramón Meléndes, editor

---

<sup>57</sup> Beatriz Santiago Muñoz. “Radical Form”, en Julieta González, Claire Fitzsimmons, Jens Hoffmann, Beatriz Santiago Muñoz, Capp Street Project, San Francisco, CCA Wattis Institute, 2008, p. 26. Traducción de la autora.

<sup>58</sup> Esteban Valdés en Beatriz Santiago Muñoz, *Pyotr*, HD Video, 3 mins, 2007

<sup>59</sup> Esteban Valdés, “Solidaridad Obrera 1973” y “Puerto Rico para los Puertorriqueños”, en Beatriz Santiago Muñoz y Julieta González (eds.), *COMPONTE, Número Cero 6*, San Juan, Trienal Poli/gráfica de San Juan/Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2009. pp 62-63 y contraportada.



de Fuera de Trabajo, en el semanario Claridad, en 2011. En dicho artículo, y en su característica manera fonética, Meléndes escribe sobre la obra de Valdés en general, pero elabora sobre el Soneto de las Estrellas en particular:

todavía ai abatares parsiales, anteriores, contemporáneos i -¡claro!- posteriores a Esteban en el corpus de la poesía concreta: Pero nadie intuyó qe el asterisco\*, la yamada, un descastado signo de puntuasi3n exilado de funsi3n gramatical, pudiera prestarse de Significante acabado para la recurrencia del basio de Sentido qe constituye el locus del silencio: Donde encarna la bariedadá indenumerable expansiba de los casos qe construyen cualquier campo léxico del Lenguaje.<sup>60</sup>

En un particular estilo adulatorio, Meléndes da testimonio de la percibida grandeza poética de su compañero, situándolo como pionero de la forma poética y de máquinas de producción de sentido, como cataloga a algunas de sus obras que consisten en instrucciones. El propio Valdés también ha contribuido a su bibliografía a través de una reciente publicación editada por la poeta y académica Áurea María Sotomayor sobre el poeta puertorriqueño José María Lima, titulada Poesía y poética de José María Lima: tradición y sorpresa.<sup>61</sup> Valdés contribuye con un ensayo en que relata su relación personal con Lima, desde conocerlo por reputación como profesor de matemáticas controversial y comunista, hasta que se hacen amigos y comparten poemas. El texto explora la posibilidad que de Valdés fuera un referente de Lima cuando éste produce los poemas “caracolas”, además de la propia experiencia de Valdés al ir transformando su visión de la poesía a mediados de los años sesenta.<sup>62</sup>

Un escrito inédito sobre la obra de Valdés es mi propia investigación de tesis de grado sobre Fuera de Trabajo y que constituye un primer abordaje de esta producción, como claro

---

<sup>60</sup> Énfasis en el original. Joserramón Meléndes, “Esteban Valdés”, En Rojo, Claridad, 13 al 19 de enero de 2011. p. 24.

<sup>61</sup> Esteban Valdes, “Lima”, en Poesía y poética de José María Lima: tradición y sorpresa. Áurea María Sotomayor (ed.), Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh, 2012. pp 217-232.

<sup>62</sup> Esteban Valdes, Op cit. Para más información, véase, Elizam Escobar, “Las caracolas de José María Lima en relación a la poesía concreta y el arte conceptual” en el mismo libro.

antecedente del presente trabajo.<sup>63</sup> En dicha investigación se analizó la poesía de Valdés como propuesta gráfica, así como su subsiguiente acogida posterior al año 2000, entendiéndolo como un desplazamiento gráfico importante y de repercusión en el arte de Puerto Rico. En este estudio, Esteban Valdés se posiciona como un artista del cuestionamiento de los medios y de la crisis del signo. El lenguaje de Valdés no era cerrado, sino de interpelación con un público al que le pide que complete las obras. La diversidad de símbolos, signos y lecturas semióticas que se pueden encontrar en las obras de Valdés van más allá del imaginario colonial, sino que se insertan dentro del discurso posmoderno, mejor comprendido en nuestra época que en la de Valdés, ya que precisamente apenas en ese momento se comenzó a teorizar al respecto.

Las referencias a la campaña del Gobierno Araña son más escasas y menos vinculadas a su relevancia como producción visual. Sin embargo, es el elemento que goza de más reconocimiento popular entre lo investigado en esta tesis. Actualmente hay copias de los discos del Gobierno Araña en la Colección Puertorriqueña de la Biblioteca Lázaro de la UPR, Recinto de Río Piedras, donde ya se encuentran catalogados y disponibles para consulta.<sup>64</sup> También, una simple búsqueda en internet revela varias referencias al “gobierno araña que todo lo daña”, ya sea como lema o parte de alguna grabación musical de propaganda política, lo que indica que esta campaña trascendió su momento histórico en 1980 y 1984, para ser apropiado por un sector político anti PNP. Por otro lado, el afiche con la imagen de la campaña también forma parte del Sam L. Slick Collection of Latin American Political Posters, alojada en el Center for Southwest Research de la Universidad de Nuevo México, pero la información que lo acompaña es errónea, pues asegura que es un cartel del PSP.<sup>65</sup> El propio Comité Pro Defensa de la Cultura Puertorriqueña, la agrupación que realizó la campaña, circuló una publicación independiente que da cuenta de las acciones, textos y declaraciones ante el gobierno y el público general realizadas hasta 1980.<sup>66</sup> También, la periodista Yolanda Vélez Arcelay realizó, en ocasión de las elecciones para la gobernación del año 2000, un programa especial sobre las campañas políticas

---

<sup>63</sup> Marina Reyes Franco, “Reivindicación de un proscrito: La gráfica conceptual de Esteban Valdés”, Tesis de grado presentada como requisito para obtener la licenciatura en Historia del Arte, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, mayo de 2007

<sup>64</sup> Estos discos forman parte del Archivo Edwin Reyes, donado en 2008 a pedido de la Colección Puertorriqueña de la UPR por la Sucesión Edwin Reyes, a la cual pertenezco junto a mis hermanastros Hualalí Reyes Avilés, Mónica Monserrate [Reyes] Llenza, Elio Ángel Reyes Avilés y Paloma Reyes Avilés.

<sup>65</sup> Sam L. Slick Collection of Latin American Political Posters, Center for Southwest Research, University Libraries, University of New Mexico. <http://econtent.unm.edu/u/?LAPolPoster,554>

<sup>66</sup> AA.VV., En defensa de la cultura puertorriqueña, San Juan, Comité Pro Defensa de la Cultura Puertorriqueña, 1980.

en que incluyó una reseña del Gobierno Araña y una entrevista a Edwin Reyes, su ideólogo.<sup>67</sup> En el marco de una exhibición de arte, la campaña también fue incluida en la exhibición *Inscrit@s y Proscrit@s*, en un eje que la curadora llamó “Semblantes”, dedicado a las “muecas, guiños, facsímiles y entrometimientos a la realidad circundante.”<sup>68</sup> Según Fernández Zavala, esta gráfica expone el verdadero poder del marginado y considera la campaña del Gobierno Araña como publicidad “contestataria y de sátira sociopolítica.”<sup>69</sup> Si bien esta exhibición y el catálogo que la acompañan son una gran aportación al estudio de las artes gráficas en Puerto Rico, la naturaleza breve del ensayo y la gran cantidad de material incluido no hace posible un estudio más profundo de las motivaciones de esta campaña. Más allá del comentario sobre los asuntos formales gráficos y naturaleza contestataria del mensaje, nada se dice en ese texto de catálogo de las motivaciones de la campaña ni de la diversidad de acciones realizadas por el colectivo. En términos de esta investigación, es imposible divorciar las circunstancias en que surge la campaña de su resultado gráfico, las acciones que la acompañaron y los actores del Comité Pro Defensa de la Cultura Puertorriqueña que la llevaron a cabo.

Las pocas alusiones o menciones del billete del MPI/PSP están directamente relacionadas con el arresto de Reyes, su diseñador, por la posesión ilegal de un arma de fuego. Una de estas menciones se encuentra en el libro *Veinticinco años del periódico independentista Claridad y su visión de 68 problemas sociales puertorriqueños*, de Awilda Palau de López. En éste se menciona que en la edición del 21 de noviembre de 1971 se denuncia el allanamiento de las oficinas del periódico independentista, así como el arresto del redactor Edwin Reyes. A raíz de esta intervención, agentes del Servicio Secreto de los Estados Unidos le prohíben a Talleres Interamericanos, donde también se llevaba a cabo la impresión del periódico, la reproducción en verde y tamaño oficial del billete de papel moneda de dólar para propósitos propagandísticos para la asamblea que iba a celebrar el MPI en el cual éste se constituiría como el PSP.<sup>70</sup> Otra mención al billete se encuentra en ya mencionado libro de Paralicci, donde el autor incluye este arresto dentro de una larga cronología de eventos e instancias de represión al independentismo

---

<sup>67</sup> Yolanda Vélez Arcelay. *Las Noticias Extra*, TeleOnce. Octubre, 2000.

<sup>68</sup> Margarita Fernández Zavala, “*Inscrit@s y Proscrit@s: Desplazamientos en la gráfica Puertorriqueña*”, en *Desplazamientos precursores en la gráfica Latinoamericana*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2004. p 109

<sup>69</sup> Idem.

<sup>70</sup> Awilda Palau de López. *Veinticinco años del periódico independentista Claridad y su visión de 68 problemas sociales puertorriqueños*. San Juan, Editorial UPR, 1992. p. 142

que hiciera el fallecido Domingo Vega Figueroa, antiguo administrador del periódico Claridad, que se complementa con una lista actualizada por el autor que llega hasta 2010.<sup>71</sup> Este libro también da cuenta de la historia alternativa de Puerto Rico, donde se recogen testimonios de la lucha independentista, la persecución gubernamental y las alianzas de la derecha cubana con elementos del gobierno puertorriqueño y agencias federales norteamericanas. Los testimonios incluidos en el libro, muchas veces escritos por sus mismos protagonistas, pone en evidencia la necesidad de sacar a relucir una historia clandestina que por años ha sido reprimida de los circuitos oficiales.

Un gran aporte reciente a la investigación sobre la obra conceptual política de Carlos Irizarry es una tesina de grado escrita por la historiadora Melissa M. Ramos Borges, graduada de la UPR en 2011.<sup>72</sup> Esta investigación reúne los hasta entonces desperdigados recortes de periódico y artículos escritos sobre las amenazas de Irizarry al presidente de EE.UU., y el “mensaje explosivo”/amenaza de bomba que llevó a cabo en 1976 y 1979 respectivamente. Ramos Borges investiga la defensa que se presentó de estos actos en cuanto constituían performances y arte conceptual. Los eventos, primero registrados en la prensa del país en el momento que ocurrieron, no fueron articulados como parte del discurso artístico de Irizarry hasta la publicación de un artículo de Marimar Benítez, “Arte y política: el caso de Carlos Irizarry”, en La revista del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe en 1985, dos años después de que Irizarry saliera de la cárcel.<sup>73</sup> Ya entrados los años 2000, Benítez vuelve a escribir sobre el arte conceptual en Puerto Rico, afirmando que las obras de Irizarry fueron las que causaron mayor impacto, especialmente por lo dramático del escenario histórico en que se atrevió a hacer una amenaza de bomba en pleno vuelo Nueva York - San Juan. Según Benítez, en esa ocasión la defensa de arte conceptual no funcionó debido a las muy reales amenazas de grupos armados puertorriqueños que habían realizado atentados en suelo norteamericano. El análisis de Benítez sólo toma en cuenta las circunstancias puertorriqueñas, sin tomar en cuenta los múltiples hijackings llevados a cabo a partir de finales de los años sesenta que continuaron escalando en la década siguiente. La autora también asume que “para el juez norteamericano

---

<sup>71</sup> Ché Paralicci, Idem.

<sup>72</sup> Melissa M. Ramos Borges, Las Políticas del Arte en el Arte Político de Carlos Irizarry. Tesina presentada como requisito para la Licenciatura en Historia del Arte de la Universidad de Puerto Rico. Diciembre 2011.

<sup>73</sup> Marimar Benítez. “Arte y política: el caso de Carlos Irizarry”, en La revista del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, Número 1, Julio-Diciembre de 1985, pp 86-89.

resultó imposible aceptar que un puertorriqueño fuera algo tan sofisticado y exótico como un artista conceptual.”<sup>74</sup> Aún así, estos eventos siguen siendo casi legendarios, una historia oral que varía según quién la recuerde y la relate, como podemos apreciar por las variantes en el relato en un texto de Pablo León de la Barra que también menciona los sucesos, o el vídeo que Santiago Muñoz realizara en 2010 en que el propio Irizarry cuenta lo sucedido.<sup>75</sup> Según Ramos Borges, Irizarry “se apropia del lenguaje conceptual y la estética terrorista para hacer acciones simbólicas.”<sup>76</sup> La investigación de Ramos Borges es importante, pues constituye la reconstrucción más verificable de los eventos, además de dar cuenta de las contradicciones inherentes en las posturas cambiantes de Irizarry respecto a sus propias acciones, fluctuando entre la pura acción política y el performance.

Entre las publicaciones que trabajan el tema de la ampliación de la concepción de la gráfica en Puerto Rico y el resto de Latinoamérica, se encuentra la Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, específicamente el ejemplar #10.<sup>77</sup> Esta edición especial dedicada a la Trienal Poli/gráfica de San Juan, América Latina y el Caribe 2004 contiene textos de interés para esta investigación, como “Fotocopias en la gráfica: la tecnología como una alternativa al canon” escrito por Silvia Dolinko y “El concepto de desplazamiento del grabado” de Justo Pastor Mellado. Aunque no hace mención específico de Valdés, César Horacio Espinosa escribe una breve historia de la poesía visual en su artículo “Recorrido por la poesía visual y experimental latinoamericana”, particularmente en lo que se refiere a México y la Bienal de Poesía Visual y Arte Alternativo del mismo país. Algunos de los importantes referentes regionales de Espinosa son Edgardo Vigo, Clemente Padín, Vicente Huidobro, Ernesto Cristiani y los poetas concretos brasileños en los que abundaremos más en el primer capítulo.

El libro *Arte Plural: El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955 - 1973*, también de Dolinko, es una guía importante para ubicar la producción gráfica puertorriqueña, no

---

<sup>74</sup> María De Mater O Neill, Marimar Benítez, Julieta González y Enrique Renta. “Arte conceptual ¿Qué es? ¿Cómo se ha manifestado en Puerto Rico?” *El Nuevo Día*, 30 de mayo de 2004, pp 4–5.

<sup>75</sup> Pablo León de la Barra, “‘Put more Puerto Rico into it’ my uncensored contribution to the publication ‘Frescos-50 Puertorican artists under 35’” en *Centre for the Aesthetic Evolution*, Londres, 16 de enero de 2011. Web. Consultado 12 de marzo de 2012. <http://centrefortheaestheticrevolution.blogspot.com/2011/01/put-more-puerto-rico-into-it-my.html>. Incluyo esta versión -sin censura editorial- del texto publicado en el libro AA.VV., Celina Noguera (ed.), *Frescos. 50 artistas puertorriqueños menores de 35*, Barcelona, Actar, 2011; Beatriz Santiago Muñoz, *Esto es un mensaje explosivo*, vídeo, 2010. <http://vimeo.com/32608675>

<sup>76</sup> Melissa M. Ramos Borges, *Ibid.* p 44

<sup>77</sup> AA.VV., *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, año 5, número 10, segunda serie, julio-diciembre 2004.

sólo dentro de una amplia producción latinoamericana y argentina en específico, sino también para comprender la trama de intercambios y bienales de grabado que surgieron a partir de la década del sesenta en América Latina. Dentro de esas bienales se encuentra, por supuesto, la Bienal del Grabado de San Juan, iniciada en 1970 y luego transformada en la Trienal Poli/gráfica. Dolinko expone cómo, aunque históricamente el grabado ha sido considerado un arte menor, durante esos años se dio un nivel sin precedentes de experimentación en el ámbito gráfico que abarcó las técnicas, poéticas y formas de difusión. En el contexto de esta investigación, son de particular importancia los aportes de Dolinko respecto a la Bienal del Grabado de San Juan y la obra de Edgardo Vigo, además del giro conceptual que da el grabado a partir de la obra de artistas como Luis Camnitzer y Liliana Porter. Por su parte, Mercedes Trelles Hernández profundiza sobre el tema de la Bienal del Grabado de San Juan en su artículo “Los rastros del tiempo, las huellas de la Bienal: la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe en contexto”<sup>78</sup> publicado en la Revista del ICP en 2002. Este análisis parte de cuatro asuntos en que, según la autora, prácticamente todo el mundo está de acuerdo: la Bienal fue el evento más importante de Puerto Rico, el más longevo del hemisferio, entró en decadencia y ha sido escenario de varias polémicas, que incluyen su organización interna, el rol de los artistas puertorriqueños dentro de ella, y la adjudicación de premios. Este texto de Trelles sirve como recapitulación de lo ocurrido para apreciar los importantes aportes y logros, así como los fallos de la Bienal ante la inminente transformación en la Trienal Poli/gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe. Dando por sentado que la Trienal sería algo completamente distinto, Trelles se concentra en evaluar el contexto en que se creó y desarrolló la Bienal y su legado, regenerando la posibilidad de un discurso alternativo al de su “decadencia” como institución. Si bien el texto no menciona las acciones que varios activistas llevaron a cabo en las bienales, sí da cuenta del ambiente general de exigencia de participación en las instituciones por parte de los artistas que se vivía en los años sesenta y setenta. En los primeros años de la bienal, especialmente sus primeras dos ediciones (1970 y 1972) había una verdadera pluralidad de expresiones gráficas, desde el cartel serigráfico al grabado conceptual y temáticas políticas o abstractas. Según observa Trelles, ya para mediados de la década, con toda Latinoamérica convulsa, la Bienal se torna más figurativa y se aleja del vanguardismo inicial,

---

<sup>78</sup> Mercedes Trelles, “Los rastros del tiempo, las huellas de la Bienal: la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe en contexto”, en Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, año 6, número 12, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2002.

cosa que atribuye en parte a los cambios políticos radicales que sufría el continente. Aunque sin llegar a los cambios violentos que tuvieron otros países que sufrieron períodos de dictadura, en Puerto Rico también se libraron batallas en el frente cultural que se reflejaron en la organización de la Bienal, como boicots, cambios en el reglamento, etc. Para Trelles, la preocupación por la “decadencia” del evento es una preocupación por el estado del ICP y el estado de la gráfica en Puerto Rico. Algo que sí es evidente y relevante para esta investigación es el afán conservador con que algunos artistas se aproximaban a la gráfica, como queda evidenciado en una nota periodística de J.A. Torres Martinó de 1989: la gráfica ya era considerada algo que había que salvaguardar y evitar que más artistas abandonaran las gubias, el tamiz y las piedras.<sup>79</sup> Ante esa concepción de la gráfica, no queda duda de que hubo y hay muchas otras manifestaciones que quedaron fuera del canon gráfico puertorriqueño por muchas décadas. Para Trelles, la Bienal reflejó el cambio que estaba ocurriendo dentro del campo artístico y es que, a pesar de que había excelentes grabadores, ya éstos no se querían llamar “grabadores”.<sup>80</sup> Sobre todo, la Bienal logró un espacio para la serigrafía en el mundo del arte, espacio que luego, como veremos en los próximos capítulos, se batallará por otras manifestaciones gráficas.

Los pocos estudios respecto a estas obras y artistas representan un reto a esta investigación, pero sostengo aquí que estos espacios vacíos ameritan un lugar en la historia del arte puertorriqueño, no solamente por las transformaciones formales que implican, sino por su peso conceptual, su lugar en la vinculación entre el campo cultural y la política y su devenir en prácticas artísticas reconocidas en la actualidad, pero ignoradas anteriormente en el ámbito local.

El enfoque de esta investigación se aborda desde un marco teórico general de la historia social del arte, la sociología de la cultura y la teoría crítica. Los conceptos utilizados para enfocar los objetos de estudio incluyen la teoría del campo cultural de Pierre Bourdieu, tomando en consideración la concepción de hegemonía cultural y lo contra hegemónico de Antonio Gramsci y la acción diferida de Hal Foster. Estos conceptos se trabajan enmarcados en la historia social del arte, según la plantea T. J. Clark. Otros conceptos que son operativos para

---

<sup>79</sup> José Antonio Torres Martinó, “La juventud escolar ante la Bienal de San Juan”, *El Nuevo Día*, 1 de febrero de 1989. p 57. Citado en Mercedes Trelles, “Los rastros del tiempo, las huellas de la Bienal: la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe en contexto”, en *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, año 6, número 12, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2002. p 105

<sup>80</sup> Mercedes Trelles, *Ibid.* p 109



abordar estos objetos de estudio son la estructura de sentimiento de Raymond Williams, la ideología de Louis Althusser y ciertos elementos de la teoría poscolonial, como la concepción del sujeto subalterno de Antonio Gramsci y la hibridez, según planteada por Homi K. Bhabha. Finalmente, el conceptualismo que desarrolla Luis Camnitzer es útil para acercarnos a varias acciones y obras de los artistas analizados y posicionarlos dentro del escenario latinoamericano de la década del setenta.

En *Las Reglas del Arte*, Pierre Bourdieu hace un análisis, tomando a Flaubert como ejemplo, de la búsqueda de legitimidad de los artistas y escritores franceses de mediados del siglo XIX; también discute extensamente a Baudelaire y, en la pintura, a Manet.<sup>81</sup> En su análisis social de la escena artística moderna, Bourdieu se refiere al culto del arte, o el arte por el arte, para entender las razones sociales y económicas que fomentaron el desarrollo del artista que rechaza ser parte de la economía monetaria alrededor del arte para dedicarse a producir obras que establecen su valor a través del respeto de otros artistas y la posteridad. Bourdieu introduce a la discusión los términos campo y habitus. El campo es un espacio social de acción e influencia y, en el caso del campo intelectual, integrado por los artistas y las instancias de legitimación, como editores, escritores, pintores, salones, filósofos, etc. Las distintas partes del campo intelectual no tienen el mismo peso, pero no siempre los mismos agentes tienen el mismo peso; se pueden modificar estas posiciones. La legitimidad y valor dentro del campo es irreductible al valor económico y sólo debe ser analizado dentro de su momento histórico. De hecho, Bourdieu cree que no es cuestión de sólo estudiar a aquellos agentes que trascendieron la historia y ahora son muy reconocidos, sino que éstos no se pueden entender sin estudiar a sus contemporáneos, contra quienes hicieron las transgresiones estéticas e ideológicas que ahora les valen un lugar en la historia literaria y artística. El habitus es la disposición grupal de percibir, evaluar y actuar en el mundo de una manera en particular a partir de la internalización de patrones culturales o esquemas activos en determinados momentos históricos. Por tal podemos entender esquemas de obrar, pensar y sentir asociados a la posición social. Esto sirve para explicar por qué la gente de una clase social actúa de forma parecida, pero no para explicar cuando hacen lo contrario. Para Bourdieu, como para T.J. Clark, no es posible pensar la dinámica de los campos sin pensar en el contexto histórico, pero ambos llevan sus análisis más allá de considerar las obras como reflejos

---

<sup>81</sup> Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.



de la sociedad en que vivieron los artistas, lo cual ambos rechazan.<sup>82</sup>

Por su parte, Clark cree que el arte se puede entender como el producto de unión de condiciones y relaciones de producción económicas, ideológicas, y sociales, pero nunca dejando de lado el aspecto estético y material de la práctica artística. Clark es opuesto a considerar que las obras de arte son “reflejo” de determinadas ideologías, o de las relaciones sociales, o de la historia. Tampoco quiere hablar de la historia como un “telón de fondo” de la obra de arte, y desecha la idea de que el punto de referencia del artista como ser social es la comunidad artística, cuyos valores ya están sujetos a los valores de la sociedad, que a su vez fueron determinados por razones históricas. El objetivo de Clark es analizar obras de arte en específico para explicar cómo negaban las convenciones, prácticas, instituciones y valores prevalentes de la época, sin caer en la analogía simple de Arnold Hauser. Clark quiere dejar a un lado la analogía entre forma y contenido y ver cómo el trasfondo pasa a ocupar el primer plano y “descubrir las transacciones concretas que se esconden tras la imagen mecánica del reflejo.”<sup>83</sup> La realización de una obra de arte es un proceso histórico más entre otros actos, acontecimientos y estructuras; es una serie de acciones en y sobre la historia. Puede que sólo sea inteligible dentro del contexto de unas estructuras de significado dadas e impuestas pero a su vez, es capaz de modificar y a veces incluso de destruir estas estructuras. Para Clark, “una obra de arte puede tener una ideología (en otras palabras, esas ideas, imágenes y valores que son generalmente aceptados, dominantes) como su material, pero también trabaja ese material; le da una nueva forma y en ciertos momentos esa nueva forma es una subversión de la ideología.”<sup>84</sup> Sin embargo, concuerdo con la observación a Clark hecha por Keith P.F. Moxey, quien trae a colación la aportación de Althusser a la noción marxista de la ideología. Según explica Moxey, el modelo de Althusser considera a la ideología como una especie de semiótica cultural, “en que la ideología y los sistemas de signos se convierten en sinónimos.”<sup>85</sup> Para Althusser, el valor estético es una construcción social que puede variar con el tiempo y la ideología es una parte integral de todas las relaciones sociales, no solamente un sistema de ideas apoyado por las clases dominantes como una manera de ocultar las relaciones entre clases.

---

<sup>82</sup> T. J. Clark. *Imagen del Pueblo: Gustave Courbet y la revolución de 1848*. Madrid, Editorial Gustavo Gilli, 1995.

<sup>83</sup> T. J. Clark. *Ibid*, p. 13

<sup>84</sup> T. J. Clark, *Op cit*.

<sup>85</sup> Keith P. F. Moxey, “Semantics and the Social History of Art”, en *New Literary History*, Vol. 22, No. 4, *Papers from the Commonwealth Center for History and Cultural Change*, Otoño, 1991. p. 987 Traducción de la autora.

Los años que el filósofo italiano Antonio Gramsci pasó en la cárcel, por el régimen de Benito Mussolini, de 1926 al 1937, encarcelado por su liderazgo dentro del Partido Comunista Italiano, resultaron en una de las más grandes aportaciones al pensamiento marxista del siglo XX: la teoría de la hegemonía.<sup>86</sup> Fue durante este tiempo que Gramsci escribió los Cuadernos de la Cárcel, 32 libretas producidas entre 1929 y 1935.<sup>87</sup> En ellas desarrolló el concepto de la hegemonía y el subalterno. Gramsci argumentó que el hombre no será dominado sólo por la fuerza, sino por las ideas y son éstas las que mantienen la unidad ideológica de todo un bloque social. El consentimiento de los dominados se logra a través de la popularización de la ideología de la clase dominante. En los mismos cuadernos, Gramsci identifica como subalternos al subproletariado, al proletariado urbano y rural, y hasta la pequeña burguesía, quienes siempre están sujetos a los grupos dominantes, aún cuando se sublevan. El subalterno es el sector marginado de la historia; la fuerza de trabajo que depende económica, política, ideológica y culturalmente de la clase hegemónica, y que es deliberadamente silenciada por las narrativas dominantes.

A partir de esta concepción de Gramsci, el término es retomado por los integrantes del grupo de Estudios Subalternos, del que Homi K. Bhabha forma parte.<sup>88</sup> En su libro *El lugar de la cultura*, Bhabha señala cómo ha habido un creciente distanciamiento de las singularidades de clase y género como categorías conceptuales y de organización, dando paso a la conciencia de los sujetos bajo otras categorías de raza, género, generación, ubicación institucional, localización geopolítica u orientación.<sup>89</sup> Según Bhabha, “nos encontramos en un momento de tránsito donde el espacio y el tiempo se cruzan para producir figuras complejas de diferencia e identidad,

---

<sup>86</sup> Luciano Gruppi, “Los cuadernos de la cárcel,” en *El concepto de la hegemonía en Gramsci*, México, Ediciones de Cultura Popular, 1978. pp. 89 - 111.

<sup>87</sup> Antonio Gramsci, *Cuadernos de la cárcel*, Volumen 6, (Valentino Gerratana, ed.), México, Ediciones Era, 1999

<sup>88</sup> Los estudios subalternos se inician a fines de los años setenta en Inglaterra por un grupo de intelectuales indios y británicos que inician una serie de publicaciones bajo el título de *Subaltern Studies*, cuya primera edición es del 1982. Este grupo estaba integrado inicialmente por Ranahit Guha, Partha Chatterjee, Gyanendra Pandey, David Hardiman, David Arnold, Dipesh Chakravarty, Gautam Bhadra y Shahid Amin. Silvia Rivera Cusicanqui y Rossana Barragán describen el grupo de Estudios Subalternos de la siguiente manera: “El grupo se distingue por su crítica postestructuralista al marxismo, que devela sus íntimas ataduras con el pensamiento ilustrado, colonial o nacionalista. Esto les permite plantearse la especificidad de lo subalterno colonial (o postcolonial), la naturaleza de la conciencia de los grupos subalternos, sus nociones éticas, rumores y mitos cotidianos, que han sido tratadas marginalmente por la tradición marxista ilustrada, siempre en busca de alguna racionalidad detrás de las formas tradicionales de revuelta de los subalternos.” Silvia Rivera Cusicanqui y Rossana Barragán, “Presentación”, *Debates poscoloniales: Una introducción a los Estudios de la Subalternidad*, La Paz. Sefhis, 1997. p. 12

<sup>89</sup> Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura*. Buenos Aires, Manantial, 2002. p. 18

pasado y presente, adentro y afuera, inclusión y exclusión.”<sup>90</sup> Bhabha se refiere, como ejemplos, a los trabajadores migrantes y los refugiados, quienes son parte de una diáspora económica y política del mundo moderno, y encarnan el “presente” benjaminiano expulsados del continuum de la historia. Sin embargo, como seguidor de Frantz Fanon, Bhabha cree que es precisamente en esa discriminación y desplazamiento que se encuentra una agencia de adquisición de poder: desear es pedir ser tomado en cuenta.<sup>91</sup> Sin duda, la gran aportación de Bhabha al campo de los estudios subalternos es la concepción del sujeto híbrido, y es precisamente este sujeto poscolonial, migrante y contingente, al que Bhabha le atribuye la posibilidad de hacer que la metrópoli occidental enfrente su historia poscolonial, la cual considera inherente a su identidad nacional. Bhabha afirma que “esas culturas de la contramodernidad poscolonial pueden ser contingentes a la modernidad, discontinuas o enfrentadas a ella, resistentes a sus tecnologías opresivas y asimilacionistas; pero también despliegan la hibridez cultural de sus condiciones fronterizas para “traducir”, y en consecuencia reinscribir, el imaginario social de la metrópoli y la modernidad.”<sup>92</sup> Bhabha enfatiza la importancia de las relaciones sociales de poder en su definición de "grupos subalternos" como grupos oprimidos cuya presencia es crucial para la auto-definición del grupo hegemónico. Los grupos de sujetos subalternos también están en la posición de subvertir la autoridad de aquellos que tienen el poder hegemónico. Estos conceptos son relevantes para esta investigación por el cuestionamiento que hacen a la escritura de la historia, el agenciamiento y la toma de poder que es posible para los artistas en cuestión.

Luis Camnitzer también hace un aporte muy valioso al proponer la noción de “conceptualismo global”, diferenciado del arte conceptual generalmente relacionado a las corrientes artísticas estadounidenses y europeas. Camnitzer establece que hay una primera ola de arte conceptual que se desarrolla en Japón, Europa, Latinoamérica, los Estados Unidos, Canadá y Australia, que respondía y participaba de los cambios sociales masivos al cuestionar las ideas del arte y de sus sistemas institucionales.<sup>93</sup> El conceptualismo era una expresión en la cual se reimaginaban las posibilidades del arte en relación con las realidades sociales, políticas y

---

<sup>90</sup> Ibid, p. 17

<sup>91</sup> Frantz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid, Akal, 2009. p 47.

<sup>92</sup> Ibid, p. 23

<sup>93</sup> Luis Camnitzer. “Foreword” en Camnitzer, Luis, Jane Farver y Rachel Weiss, *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s* de Catálogo de exhibición. Nueva York, Queens Museum of Art, 1999. p. VII y ampliado en Camnitzer, Luis. *Didáctica De La Liberación Arte Conceptualista Latinoamericano*. Montevideo, Casa Editorial HUM, 2008.

económicas en que se producía. En términos formales, la desmaterialización de la obra fue utilizada como estrategia de defensa en contra de regímenes represivos, aunque para Mari Carmen Ramírez, en la mayor parte de Latinoamérica se mantuvo el objeto.<sup>94</sup> Específicamente en relación a este análisis, vinculo el conceptualismo a varias de las manifestaciones incluidas en la tesis por el acento que ponen, con intereses políticos, en el lenguaje y la comunicación, además de la apertura a nuevas formas sin restricciones formales. La hibridez en las obras que se analizan en los próximos capítulos, especialmente la gráfica del Gobierno Araña, o las protestas en las sucesivas bienales de grabado, indican un deseo de cambio en el ámbito cultural pero que actúa fuera de sus confines para lograr cambios reales, sin miedo de ser política, ni con pretensiones puramente artísticas. Como señala Camnitzer, el conceptualismo cuestiona la estética, pero también la actitud hacia el papel que tiene el arte, desde la manera de producirlo hasta el impacto que debe tener.<sup>95</sup>

La noción de acción diferida, según propone Hal Foster, resulta apropiada para esta investigación para analizar el impacto que, décadas más tarde, tienen algunas de las obras y artistas abordados. Para él, como otros críticos de su generación, el posmodernismo tenía el potencial de una ruptura histórica al mismo tiempo que mantiene las prácticas anteriores de la vanguardia histórica y neo vanguardia. Foster argumenta que esta relación entre la discontinuidad y continuidad histórica es un problema central de la vanguardia. “Tanto la historificación que propicia el museo, como la mercantilización que genera la galería, neutralizan el objeto artístico – de ahí que el arte posmoderno se dé en espacios alternativos y adopte múltiples formas, a menudo dispersas, textuales o efímeras.”<sup>96</sup> Según Foster, el arte posmoderno lleva su crítica fuera de las instituciones del arte, y hacia una esfera pública mucho más amplia. Por otro lado, la acción diferida es un concepto originalmente freudiano que señala una relación compleja y recíproca entre un evento traumático y un posterior revestimiento de significado que le otorga nueva eficacia psíquica.<sup>97</sup> Foster toma este término para aplicarlo a la historia del arte de manera que, en el significado histórico y epistemológico de la vanguardia, ésta nunca es

---

<sup>94</sup> Ibid, p. VIII

<sup>95</sup> Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación: Arte conceptualista Latinoamericano*. Montevideo. Casa Editorial HUM, Centro Cultural de España en Montevideo, Centro Cultural de España en Buenos Aires. 2008. pp 13 - 30

<sup>96</sup> Hal Foster. “Asunto:Post”, en *Arte después de la Modernidad*. Nuevos planteamientos en torno a la representación, de Brian Wallis (ed.) Madrid, Akal, 2001. p. 191

<sup>97</sup> Alain De Mijolla. “deferred action”, *International dictionary of psychoanalysis*, Nueva York, Macmillan Reference USA, 2005. p. 227

comprendida en el momento de sus acciones e irrupción en la escena del arte.<sup>98</sup> Para Foster, la vanguardia es un tipo de trauma ante la cual la neo vanguardia reacciona y trata de sobrellevar el trauma de la vanguardia inicial, reelaborando con el tiempo el trauma causado por la aparición impactante de algo nuevo o conmovedor. Esta idea de acción diferida aparece a fines de esta tesis como concepto clave para analizar las acciones de los artistas de M & M Proyectos y demás emprendimientos de lecturas posteriores como lo fue *Inscrit@s* y *Proscrit@s*.

Similarmente, la estructura de sentimiento de Williams también asume la dificultad de analizar propiamente, en este caso, una obra de arte u otra producción artística, cuando están en el pleno proceso activo. Es decir, es más común encontrar un análisis en tiempo pasado y, por consecuencia, “sólo existen las formas explícitamente fijadas; mientras que la presencia viviente, por definición, resulta permanentemente rechazada.”<sup>99</sup> Este problema de sólo poder enunciar en pasado y desestimar procesos “en solución”, es uno de los mayores impedimentos a la hora de considerar gestos, acciones y obras de arte que se escapan a la convencionalidad de un momento histórico y, por ende, dificultan la investigación y análisis histórico.

El objetivo principal de esta tesis es contribuir a la incipiente historia del arte en Puerto Rico. Al tomar en consideración y estudiar la relación entre artistas, poetas y otros actores culturales que actuaron en el límite de la poesía, la gráfica y la acción política, se pretende ampliar la concepción de prácticas artísticas de motivación política en la década del setenta. Las obras o acciones seleccionadas se analizaron en cuanto a estrategias utilizadas y canales de circulación para explicar cómo negaban convenciones, prácticas, instituciones y valores establecidos. También se establecieron conexiones con otras experiencias latinoamericanas. Finalmente, se indagó en las razones por las cuales esta producción gráfica fue reconsiderada específicamente en la época posterior a 2000.

El método utilizado es un análisis cualitativo y diacrónico del material por medio de un estudio de la bibliografía, relevamiento de obra y fuentes, que incluye revisar archivos documentales y personales de varias universidades, artistas y coleccionistas. También se

---

<sup>98</sup> Hal Foster, “¿Quién le teme a la neo vanguardia?” *El Retorno de lo Real – La vanguardia a finales de siglo* Madrid, Akal, 2001. pp. 3 - 36

<sup>99</sup> Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península/ Biblos, 1997. p 150

revisaron publicaciones periódicas, vídeos, y fotos, entre otros documentos, para entonces llevar a cabo un análisis específico de las obras y material gráfico relacionado. Una de las tareas más importantes de la investigación fue la realización de entrevistas, enfocadas desde la metodología de la historia oral, necesaria para reforzar el trabajo de fuentes, escasas por otras vías impresas o editadas al respecto. Este fue el mayor desafío de todo el proceso, pero absolutamente necesario cuando se trata de artistas que actuaron en el anonimato y otros que no quedaron registrados en archivo alguno. El parámetro temporal que da marco a la investigación es la 1era Bienal de Grabado de San Juan de 1970 y la realización de la campaña del Gobierno Araña en 1980 como dos hechos relevantes que dan cuenta de la trama de problemas en torno a las relaciones gráficas, poéticas y políticas, y la creciente participación de los artistas y poetas en el discurso político público.

La tesis está estructurada alrededor de los dos principales focos de la investigación, el libro *Fuera de Trabajo* y la campaña del Gobierno Araña, y dividida en dos capítulos que a su vez constan de varias subdivisiones temáticas. En el primer capítulo se aborda la publicación de Valdés partiendo de un recorrido biográfico del autor para comprender mejor la trama de relaciones personales que desembocan en colaboraciones, poéticas, referencias literarias y artísticas, como también su recorrido político personal. Esta sección trabaja la coyuntura histórica de Valdés, abundando en su descubrimiento de las posibilidades poéticas de la poesía concreta a través de la publicación mexicana *El Corno Emplumado*, poniéndolo en contexto su producción literaria con la de sus contrapartes puertorriqueños del momento, la producción de poesía concreta más amplia y otros poetas visuales latinoamericanos.<sup>100</sup> Luego se abunda sobre el aspecto político, específicamente las tendencias anarquistas de Valdés y la estética a la que adhiere. *Fuera de Trabajo* como tal se analiza como objeto poético a partir de sus imágenes y codificación de mensajes, analizando no sólo la relación con obras de otros artistas, sino también la relevancia actual de esta publicación. Finalmente, se discute la integración del libro y obras relacionadas realizadas por otros artistas dentro dos exhibiciones llevadas a cabo en Puerto Rico en 2002 y 2004, para discutir cómo se superó el “trauma”, en palabras de Hal Foster, de *Fuera de Trabajo* y se reconsideró su producción gráfica poética 30 años después de su publicación.

---

<sup>100</sup> *El Corno Emplumado*, número 10, Ciudad de México, 1964.

El segundo capítulo se adentra en las manifestaciones más abiertamente políticas que incursionaron en el ámbito público, con exigencias y amenazas, que se alejan de la sutileza de Valdés pero sin perder su poesía. Tomando las elecciones de 1980 como punto de referencia, se hace un recorrido histórico que ubica las acciones y obras en su espacio temporal y social, con los asesinatos de dos jóvenes independentistas en 1978 como punto álgido de una década problemática. La persecución que se sintió a nivel político y cultural y las luchas que suscitaron emanaron y fueron libradas en el campo cultural como contraparte del accionar clandestino. Estas acciones incluyen protestas de artistas y poetas en varias bienales de grabado de San Juan, un boicot a la bienal de 1976, amenazas al presidente de EE.UU., una bomba falsa en un avión comercial a manera de arte conceptual, la toma simbólica de una antigua fortaleza militar y un billete-volante del PSP. Finalmente, se analiza la campaña del Gobierno Araña, cuya gráfica fue incluida en la Trienal Polí/gráfica, y el rol del Comité Pro Defensa de la Cultura Puertorriqueña no solamente en su creación, sino en el devenir político del país.

Estas manifestaciones gráficas de acciones políticas y poéticas representan apenas una parte de lo producido en una década poco explorada -los setenta en Puerto Rico-, en una disciplina, la historia del arte, que está en un momento de renovación necesaria a la que esta investigación espera poder constituir una valiosa aportación.

## Capítulo 1. Esteban Valdés y Fuera de Trabajo

En 1977, Esteban Valdés publicó *Fuera de Trabajo*, el primer libro con poesía concreta en Puerto Rico.<sup>101</sup> Identificándolo como poesía concreta, este libro contenía poesía visual y concreta, además de instrucciones para crear esculturas y acciones, vinculándose más con el arte procesual que con la poesía, haciendo de éste un libro pionero en la literatura puertorriqueña. Este volumen formó parte de la serie Perfil de la editorial qeAse, comandada por Joserramón Meléndes, que apuntaba hacia la creación de una biblioteca alternativa de nueva literatura puertorriqueña. *Fuera de Trabajo* es una obra fundamental para entender el cruce del arte,

---

<sup>101</sup> Se debe hacer mención de la pionera aportación de Jaime Carrero a la poesía visual y literatura “nuyorican”, con la publicación de *Jet Neorriqueño/Neo Rican JetLiner* en 1964. Este libro fue el primero en hacer mención de lo “neorriqueño”, luego considerado “nuyorican”, una identidad apropiada por puertorriqueños residiendo principalmente en Nueva York.



literatura y política en el Puerto Rico de los años setenta, pero que ha sido ampliamente ignorada por la historia del arte. Este libro, y la producción de Valdés que lo precede, da cuenta de una red de colaboración e influencias continentales, prácticas gráficas alternativas, innovación tipográfica, subversión de los medios de comunicación y radicalismo político de suma elegancia y humor. Una rareza entre sus pares de la época, Valdés utilizó la imagen y la palabra en páginas, paredes y esquinas para evocar sentimientos, educar y crear conciencia política. En este capítulo se analiza la relevancia de los planteamientos plásticos y conceptuales de Valdés, estableciendo paralelismos con sus pares latinoamericanos contemporáneos y la proyección de su obra en artistas puertorriqueños activos actualmente, quienes no se formaron conociendo su obra pero rápidamente establecen una afiliación con la misma en acción diferida, en términos de Foster.<sup>102</sup> También se realizará un análisis de la obra contenida en su libro *Fuera de Trabajo*, explorando los métodos de codificación de su mensaje y la recepción que tuvo durante su tiempo activo en la escena artística y literaria en los años sesenta y setenta, las referencias que hace su arte a otras prácticas vanguardistas dentro de la historia del arte, se propone una lectura sobre la exclusión de Valdés de la historia del arte puertorriqueño y, finalmente, los intentos de reivindicación realizados por M & M Proyectos y la Trienal de Arte Poli/Gráfica de San Juan a comienzos de los años 2000.

### Coyuntura histórica

Nacido en México en 1947, de padre puertorriqueño y madre mexicana, la relación de Valdés con la gráfica, tipografía y la palabra escrita en general se remonta a la niñez. Su abuelo materno era dueño de una imprenta en donde a veces jugaba con los tipógrafos entre planchas de impresión. Es ahí donde primero, según el escritor y editor puertorriqueño Joserramón Meléndez, Valdés “conoce la fisicalidad de la palabra.” Tras vivir en México, la familia se muda a Nueva York, y luego a Puerto Rico. Para Esteban Valdés, quien es un individuo callado, la yuxtaposición de códigos y lenguajes en su biografía es una síntesis del trabajo artístico que, años después, realizaría. A Valdés nunca le agradó la rígida estructura académica de la poesía.

---

<sup>102</sup> Hal Foster, “Asunto:Post”, en Brian Wallis (ed.) *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001. p. 191



Escribiendo sobre el poeta puertorriqueño José María Lima, Valdés elabora sobre su postura hacia la poesía:

a mí la idea de la poesía pura me pateaba la cabeza y la sensibilidad cursi de Juan Ramón Jiménez y su artificio para las elites me repugnaba. La celebridad de [Stepháne] Mallarmé, su “primor o al refinamiento, o las insinuaciones, a las variantes sutiles de la destilación, a los laberintos trazados por alcanzar la gota o el diamante”, como escribió Lezama, me mantuvo alejado de él también.<sup>103</sup> No fue hasta que leí el prefacio de Rafael Cansinos-Asséns a la versión castellana de *Un Coup de Dés* y las notas del poeta cubano Cintio Vitier que me ilumine por ese hilo encendido de las imágenes que corría desde Mallarmé a Juan Ramón Jiménez a Lima.<sup>104</sup>

Los comienzos de Valdés en la poesía se dan a mediados de 1964, cuando descubre a Federico García Lorca y Arthur Rimbaud, pero no es hasta 1967 cuando comienza a escribirla y a colaborar en proyectos editoriales en la universidad.<sup>105</sup> De ese periodo surge su admiración por los modernos, como Miguel Hernández, García Lorca y Pablo Neruda, de quien opinaba que después de él, no se podía hacer más nada en la poesía. En 1968, siendo estudiante de historia en la UPR en el recinto de Río Piedras, el más grande y prestigioso del país además de un gran hervidero de lucha política y cultural, que Valdés reconoció lo que él podía hacer por la poesía. El descubrimiento del ejemplar #10 de la revista *El Corno Emplumado*, originalmente publicado en 1964, le dio la respuesta en la poesía concreta. *El Corno Emplumado* fue una revista bilingüe trimestral co-fundada y editada por Margaret Randall y Sergio Mondragón que se publicó en México de enero de 1962 a julio de 1969.<sup>106</sup> Cada ejemplar de la revista contenía entre 100 a

<sup>103</sup> Citado de José Lezama Lima, Julio Ortega (ed.), *El reino de la imagen*, Volumen 83 de la Biblioteca Ayacucho, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1981. p. 286.

<sup>104</sup> Esteban Valdes, “Lima”, en *Poesía y poética de José María Lima: tradición y sorpresa*. Aurea María Sotomayor, ed. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh, 2012. pp. 217-232.

<sup>105</sup> En 1967 Gertrudis Méndez, poeta de origen cubano, le publica sus primeros poemas concretos en el único ejemplar de la revista *Cara y Cruz*. Gertrudis Méndez y Aníbal Delgado (eds.), *Cara y Cruz -cuadernos de arte y literatura*, Río Piedras, Año 1, núm. 1, marzo 1967. Para más información, véase, Esteban Valdes, op cit.

<sup>106</sup> “En su último año, Robert Cohen reemplazó a Sergio Mondragón como co editor de la revista. Luego de haberse relacionado con las protestas estudiantiles de 1968, la revista se vió forzada a cerrar operaciones a mediados de 1969. Se publicaron 31 revistas y una decena de libros.”

“*El Corno Emplumado / The Plumed Horn*”. Margaret Randall. 18 de septiembre 2012.

300 páginas de la poesía más reciente de Latinoamérica y Estados Unidos, con algunos números dedicados a la poesía de países como Canadá, Finlandia, México, Colombia, Australia, Cuba o Francia, entre otros. La revista distribuía tres mil ejemplares a nivel mundial, de los cuales llegaba una cifra indeterminada de copias a Puerto Rico a través de sus representantes en la isla, el poeta y artista visual Jaime Carrero y Julio Rosado, también artista.<sup>107</sup> El ejemplar que cautivó la atención de Valdés es el #10, publicado en abril de 1964, que incluye poesía de pueblos originarios de Norteamérica, África y la Isla de Pascua compilados por el poeta salvadoreño Ernesto Cardenal e ilustradas por dos jóvenes artistas mexicanos, poemas de escritores como Alejandro Jodorowski, Susan Sherman y Lie Tseu, entre otros, además de una declaración realizada en el Encuentro de Poetas en Ciudad de México que organizaron El Corno Emplumado, Pájaro Cascabel, de México, y Eco Contemporáneo, de Argentina, donde Carrero también participó.<sup>108</sup> Sin embargo, lo más revelador para Valdés fue una selección de poesía concreta brasileña hecha por Haroldo de Campos, y que incluía los trabajos de Décio Pignatari, José Paulo Paes, Pedro Xisto, Ronaldo Azeredo, Haroldo de Campos, José Lino Grunewald, Augusto de Campos y Edgard Braga.<sup>109</sup> En la introducción a la selección, de Campos escribe:

esta antología no se propone ofrecer un panorama completo e indiferenciado de la nueva poesía brasileña. Su intento es bien otro: pretende solamente documentar la faja de vanguardia de esta poesía, con sus experimentos y pesquisas. La poesía concreta es el vector de esta selección, y aquí se presentan poetas que, en mayor o menor grado, se dieron cuenta en su trabajo de las reivindicaciones planteadas por el movimiento concreto, la principal de las cuales es la sintaxis visual,

---

<http://www.margaretrandall.org/-El-Corno-Emplumado-The-Plumed-Horn->

<sup>107</sup> Randall contribuyó el dato sobre el rol de Carrero como representante de la revista, confirmado por su correspondencia con la editora. En El Corno Emplumado #10 también figura en los créditos Julio Rosado como representante en Puerto Rico. Entrevista vía email con Margaret Randall. 12 de septiembre 2012.

<sup>108</sup> Entrevista vía email con Margaret Randall. 12 de septiembre 2012. Para más información, véase:

<http://www.margaretrandall.org/-El-Corno-Emplumado-The-Plumed-Horn->

<sup>109</sup> Los poemas incluidos en la antología son: Décio Pignatari: hombre hembra; coca cola; Muévase; José Paulo Paes: MADRIGAL; EL SUICIDA O DESCARTES AL REVES; Pedro Xisto: [infinito]; [lleno vacío]; Ronaldo Azeredo: es claro; velocidad; Haroldo de Campos: SERVIDUMBRE DE PASAJE (poemalibro); topogramas; José Lino Grunewald: ENTRE DOS SOLES; [forma]; Augusto de Campos: HIROSHIMA, MON AMOUR; Edgard Braga: [agua blanca agua brava]; [balada]. Los títulos fueron tomados tal como aparecen en la revista, excepto los que están en corchetes, que no tienen título formal, pero se tomó la primera línea del texto como referencia. Gracias a Charlotte Priddle, bibliotecaria de Fales Library & Special Collections en New York University por su asistencia.

ideogramático-analógica, en lugar del principio lógico-discursivo del verso tradicional.

La poesía concreta apunta para un nuevo lenguaje común: tensión de palabras-cosas en el espacio-tiempo, y ofrece, incluso, nuevas posibilidades para el alistamiento poético, como se podrá ver en muchos de los poemas escogidos.<sup>110</sup>

En la opinión de Randall, la mayoría de los poemas en la selección son de naturaleza política porque “hacen alusión al asalto capitalista en la vida diaria.”<sup>111</sup> La selección incluye poemas como hombre hembra, 1957 y coca cola, 1957 (antipropaganda) de Pignatari, que probarán ser referencias importantes de Valdés por su juego de palabras, ritmo, denuncia y sentir anti capitalista. También vale destacar la distribución espacial de palabras y letras en la poesía de Pedro Xisto y Ronaldo Azeredo, y el dinamismo compositivo de Edgard Braga. Quizás el más significativo fue el fragmento de Servidumbre de Pasaje (poemalibro) de 1961 que, nuevamente recurriendo al juego de palabras y figuras de repetición del tipo annominatio, como hiciera Pignatari, expone sobre la “poesía en tiempo de hambre”, culminando en lo que parece ser una

beba coca cola  
 babe cola  
 beba coca  
 babe cola caco  
 caco  
 cola  
 cloaca

hombre	hombre	hombre
hambre		hembra
hembra	hambre	hambre
	hembra	hambre

2 y 3. Décio Pignatari: beba coca cola y hombre hambre hembra, de 1957, en *El Corno Emplumado* #10. Abril 1964.

<sup>110</sup> Haroldo de Campos, *El Corno Emplumado*, número 10, Ciudad de México, 1964.

<sup>111</sup> Entrevista de la autora a Margaret Randall vía email. 12 de septiembre 2012.

declaración de intención: “nombro el hambre.”<sup>112</sup> Sin duda, las preocupaciones que comparte Valdés con sus contrapartes brasileños va mucho más allá de lo formal en la poesía.

Muchos asocian el término “poesía concreta” con poemas cuya forma u organización de los versos remite a alguna otra forma reconocible del mundo exterior o de las ideas. Sin embargo, las ideas que trae consigo la poesía concreta son mucho más abarcadoras. Los trabajos que constituyen poemas concretos son tanto piezas de arte visual, como literarias. Es bastante frecuente que el efecto buscado en una pieza de poesía concreta se pierda si es solamente leído y no visto. El término fue acuñado en alemán (*konkrete Dichtung*) y portugués (*poesia concreta*) en los años cincuenta, originalmente en relación al arte abstracto o concreto. El investigador argentino Gonzalo Aguilar, en su libro sobre la poesía concreta brasileña, expone que el caso específico brasileño fue independiente del surgimiento de la poesía concreta en Alemania, debido al “alto grado de organicidad que había adquirido la perspectiva modernista en Brasil” y al “fortalecimiento -en términos institucionales pero también de elaboraciones discursivas- de los criterios de homogeneidad, evolución y autonomía.”<sup>113</sup> Para Aguilar, el vanguardismo de la poesía concreta radica en que el movimiento extremó estos criterios, llevándolos a una posición diferenciada de dislocación no conciliatoria. Por otro lado, la poesía concreta tiene antecedentes muy diversos, desde la antigua Grecia a través de Teócrito, hasta George Herbert, Simón Rodríguez, Lewis Carroll, Guillaume Apollinaire, Vicente Huidobro, Filippo Tommaso Marinetti, E.E. Cummings, o Ezra Pound. Aunque los poetas Eugen Gomringer y Décio Pignatari se conocieron en 1955, el movimiento parece haber surgido simultáneamente años antes en varias partes del mundo. Algunos poetas destacados son el propio Gomringer, un suizo nacido en Bolivia, Oyvind Fahlström de Suecia, y el italiano Carlo Belloli. Otros pioneros fueron los poetas del grupo brasileño Noigandres, del que Pignatari era miembro junto a Ronaldo Azeredo, Augusto y Haroldo de Campos. Por su parte, el grupo Noigandres publica en su revista homónima la primera versión de su manifiesto “Plan Piloto para la Poesía Concreta” en 1958:

---

<sup>112</sup> En retórica, *annominatio* es el nombre con el que se designa una serie de figuras de repetición (*paronomasia*, *derivatio*, *políptoton* y la figura etimológica), que comparten el rasgo de repetir palabras que coinciden en secuencias fónicas, independientemente de si son de la misma familia léxica o no.

<sup>113</sup> Gonzalo Aguilar, *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2003. p. 43

poesía concreta: producto de una evolución crítica de las formas. al dar por cerrado el ciclo histórico del verso (unidad rítmico-formal), la poesía concreta comienza por tomar conocimiento del espacio gráfico como agente estructural.

poesía concreta: una responsabilidad integral ante el lenguaje. realismo total contra una poesía de la expresión, subjetiva y hedonista, crear problemas exactos y resolverlos en términos de lenguaje sensible. un arte general de la palabra. el poema-producto: objeto útil.<sup>114</sup>

Haroldo de Campos describe la poesía concreta como un movimiento que comienza en 1956 con él, su hermano Augusto y Pignatari, que constituye una búsqueda de síntesis de la poesía de la modernidad, y la culminación en el sentido técnico de la línea que viene desde Stephane Mallarmé. La poesía concreta lleva al límite la experiencia mallarmeana, de Apollinaire y Cummings y de la poesía visual. Según de Campos, “hemos llevado hasta el límite la propuesta mallarmeana, incluso con esta idea de la abolición elocutoria del yo, la poesía colectiva, la poesía hecha anónimamente por un grupo de poetas.”<sup>115</sup> Aguilar afirma:

el concepto que sintetiza los esfuerzos por lograr un tipo de escritura que reemplace al verso es el de ideograma que, básicamente, opone al lenguaje discursivo-analítico que se organiza sintácticamente según el modelo de la línea, un tipo de disposición sintético-ideográfica que implica una nueva concepción de la materialidad poética y de las relaciones entre escritura y espacio.<sup>116</sup>

Uno de los objetivos de la poesía concreta era rebasar la diferencia entre las distintas artes y así de un modo entró en contacto directo con pintores, diseñadores gráficos y músicos. Según el investigador argentino, “la aceptación del ‘diseño’ como ideograma de debate en la primera fase de la poesía concreta [...] implicaba un abandono de los debates literarios para

<sup>114</sup> Jorge Santiago Perednik (ed.), POESÍA CONCRETA: A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

<sup>115</sup> Haroldo de Campos en Adriana Contreras y Hugo Bonaldi. “Entrevista a Haroldo de Campos” en La Flauta Mágica. <http://laflautamagica.org/numeros/Haroldo-de-Campos/Entrevista-a-Haroldo-de-Campos.pdf>. Texto íntegro de la entrevista para el video Haroldo de Campos, realizado por Adriana Contreras y Hugo Bonaldi para el programa de televisión "Para gente grande", TELEVISIA, México D.F, abril de 1984.

<sup>116</sup> Gonzalo Aguilar, Ibid, p. 23

asumir conflictos tradicionalmente ajenos al campo de la creación poética.”<sup>117</sup> La adopción, por parte de los brasileños, del término “concreta”, evidencia su voluntad de relacionarse con un movimiento precedente importante y fundamental en la configuración de una música y visualidad moderna en Brasil. El artista suizo Max Bill fue particularmente importante para el desarrollo del arte concreto en Latinoamérica. Como señala María Amalia García, su relación con algunos artistas, críticos y gestores de Argentina y Brasil, quienes hallaron en la teoría del arte concreto propuesta por él un modelo sistemático que aplicar a sus inquietudes, generó momentos de interlocución y espacios de intervención para esa corriente artística.<sup>118</sup>

Como relata el propio Haroldo de Campos,

había el problema de la música concreta y electrónica, y había, por otro lado, la tradición del constructivismo pictórico, desde Mondrian, desde el ruso Malevich, hasta Max Bill y la escuela de Zurich. Entonces, para nosotros, se planteó de una manera muy obvia, muy neta, que la mejor manera de bautizar el movimiento era exactamente llamarlo "poesía concreta", como había una música concreta y una pintura concreta.<sup>119</sup>

Se podría afirmar que esta poesía resalta la fisicalidad de la palabra y su permanencia más allá del papel, en la fonética, en lo visual, en el movimiento y sugerencia de formas. La palabra como significante y significado hecho uno.

---

<sup>117</sup> Aguilar distingue dos periodos en la producción concreta brasileña, la primera va de 1956 a 1960, caracterizado por la imposición del modernismo y su voluntad de Estado, que finaliza con la construcción de Brasilia. De hecho, el título “Plan Piloto” proviene del “Plan Piloto para Brasilia”, un emblema de la modernidad en América Latina. En relación al grupo de poetas, lo llama “fase ortodoxa”. El segundo periodo va de 1960 al 1969 y está relacionado al ideograma de la revolución y el cuestionamiento de ampliación de criterios modernistas que formaron parte de la fase anterior. Aguilar denomina este periodo como “fase participante” o militante, en que se incorporan materiales que se relacionan a la política, la publicidad y nuevos lenguajes del diseño. Gonzalo Aguilar, *Ibid*, pp. 19 - 20

<sup>118</sup> María Amalia García, *El arte abstracto: Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2011.

<sup>119</sup> El otro pionero de la poesía concreta, Eugen Gomringer fue secretario de Max Bill, y originalmente llamó a su poesía “constelación” pero luego aceptó el término “poesía concreta” a afectos del tránsito internacional, según de Campos. Haroldo de Campos en Adriana Contreras y Hugo Bonaldi. “Entrevista a Haroldo de Campos” en *La Flauta Mágica*. <http://laflautamagica.org/numeros/Haroldo-de-Campos/Entrevista-a-Haroldo-de-Campos.pdf>.

Respecto a la circulación de la poesía concreta, el propio de Campos señala que ésta se divulgó sobre todo en Estados Unidos, Europa, Brasil, Japón, y que también hubo manifestaciones en México, donde Mathias Goeritz organizó una exhibición, y en Buenos Aires, pero no así en el resto de América Latina.<sup>120</sup> Según comenta de Campos,

lo que pasó con América Latina es que nosotros venimos de una tradición barroquizante, por un lado y constructivista, por otro y en América Latina, la dirección poética dominante era el surrealismo, el sobrerrealismo. Creo que el hecho más importante que ocurrió desde el punto de vista del contacto con poesía y con poetas en México, ha sido mi carteo con Octavio Paz, que empezó en el año 68, y los trabajos que Paz ha hecho en el sentido de la poesía visual, evidentemente con características muy personales.<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> La revista Diagonal Cero, dirigida por Edgardo Vigo, dedicó un ejemplar a la poesía concreta. Diagonal Cero. número 22, junio de 1967.

<sup>121</sup> Haroldo de Campos en Adriana Contreras y Hugo Bonaldi. "Entrevista a Haroldo de Campos" en La Flauta Mágica. <http://laflautamagica.org/numeros/Haroldo-de-Campos/Entrevista-a-Haroldo-de-Campos.pdf>.



En el caso argentino, la difusión de la poesía concreta y visual, además de contribuir a la

difusión de la gráfica, se dió a través de la revista Diagonal Cero, editada por el artista platense

Edgardo Vigo. Así como la intención de Meléndes al comenzar su serie Perfil en la editorial

que se había sido conformar una nueva biblioteca de la literatura contemporánea nacional, la



4. Alicia La Roja, edición del Día Internacional de la Mujer del 8 de marzo de 1979. Colección Marina Reyes Franco revista Diagonal Cero, editada a partir de 1962, quería “hacer una pequeña historia de la plástica

argentina, así como [difundir] poemas y xilografías de distintos autores.”<sup>122</sup> Las similitudes no son sólo con dicha revista, sino también con las premisas que guiaron Fuera de Trabajo y su otro proyecto editorial, Alicia la Roja, una revista-cartel con que empapelaban la ciudad con gráfica y poesía fundada a principio de los años setenta por Iván Silén, Esteban Valdés, Jorge Morales-Santo Domingo, Néstor Barreto y Luis César Rivera.<sup>123</sup> La revista-cartel Prisma, de Jorge Luis Borges, Guillermo de Torre, Eduardo González Lanuzza y Guillermo Juan Borges, fue uno de sus referentes más importantes.<sup>124</sup> Vigo, a través de su compromiso con la xilografía y la estampa múltiple, además de la trama de relaciones e influencias que fue forjando y recibiendo de toda América, se fue comprometiendo más socialmente. Si bien no era de manera explícita en su obra, afirmaba que “la función del artista es ser el testimonio de libertad de todos”, y su obra pasó de mostrarse en las páginas de Diagonal Cero, a ocupar las calles de La Plata a partir de 1968, especialmente con sus señalamientos urbanos como Manojos de Semáforos, y el Museo de la Xilografía. Este museo, cual Boite-en-valise de Marcel Duchamp, contenía una colección que podía ser exhibida en diversos espacios, ya fueran dedicados al arte o más de encuentro social, como escuelas o clubes. Este deseo de llevar la gráfica y la poesía a otros ámbitos, de hacerlas transitar al lado del pueblo en las calles de su ciudad, concuerda con el espíritu de Alicia la Roja y otras manifestaciones artísticas de las que participó Esteban Valdés. En un texto inédito citado por Dolinko en su libro sobre la gráfica experimental, Vigo argumenta a favor de “un Museo que se presente delante de nosotros constantemente. Unas galerías que perdieran el carácter de tales, que funcionaran más a la vista de ese dinámico andar del hombre por nuestras calles [...] En cuanto al interés popular, es un problema de educación visual.”<sup>125</sup> El denominador común que, sin duda, comparten Vigo y Valdés, es su afiliación a El Corno Emplumado, siendo Vigo un participante activo de las redes generadas a partir de la circulación de El Corno y su propia revista. Es interesante notar que el mismo ejemplar #10, tan importante en el desarrollo de la poesía de Valdés, es también citado por Vigo en Diagonal Cero, cuando republica la

---

<sup>122</sup> Edgardo Antonio Vigo, Cronología 1962, mecanografiado, Caja Biopsia 1961-1965, Archivo Vigo-Centro de Arte Experimental Vigo. Citado en Silvia Dolinko, Arte Plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955 - 1973, Buenos Aires, Edhasa, 2012. p. 265

<sup>123</sup> El trabajo de análisis extenso y específico sobre esta publicación formará parte de una futura tesis de doctorado sobre un período más amplio temporal y un corpus más extenso de gráfica alternativa puertorriqueña.

<sup>124</sup> Para más información, véase la página personal de Morales-Santo Domingo:

<http://jamoralessantodomingo.weebly.com/alicia-la-roja.html>

<sup>125</sup> Edgardo Antonio Vigo, mecanografiado, Caja Biopsia 1964, Archivo Vigo-Centro de Arte Experimental Vigo. Citado en Silvia Dolinko, Ibid, p. 275

“Declaración de México.” Según Dolinko, a lo largo de los años sesenta se fue conformando una red panamericana de poetas, que Miguel Grinberg denominó Movimiento Nueva Solidaridad de Poetas y Artistas de las Américas. Podemos inferir que Carrero fue parte de esta red, ya que asistió al Encuentro de Poetas en 1964 y formó parte de la “Declaración de México”, en la que los asistentes al encuentro postulaban un reconocimiento a las redes entre escritores y artistas del continente bajo la consigna de “paz a través del arte”.<sup>126</sup> Al igual que El Corno Emplumado, Diagonal Cero tuvo una impronta progresivamente política, especialmente en lo referente a la invasión de la República Dominicana por parte de Estados Unidos. Los trabajos de Esteban Valdés, quizás por haberse desarrollado a partir de finales de los años sesenta y atravesando los setenta, y por lo que concernía a los puertorriqueños y su participación militar directa en los conflictos, ya estaban más inmersos en los procesos políticos y bélicos internacionales.

Los eventos históricos compartidos por una izquierda intelectual internacional, que como señala Claudia Gilman, van desde la guerra de Vietnam, el mayo francés, a la lucha por derechos civiles de negros y mujeres, como un torbellino de eventos que hacen parecer la revolución algo posible.<sup>127</sup> La situación política y colonial particular de Puerto Rico como nación sin calificación de Estado, sobre la cual se elaborará en el capítulo 2, añade una dimensión adicional a la obra de Valdés. Sobre el tema, el poeta y compañero de Alicia la Roja Jorge Morales, opina:

a la distancia, creo que Esteban era el más ideológico del grupo, con sus revistas de la China y sus libros de Marinetti y cía., Bakunin y los utópicos, los anarquistas, la guerrilla latinoamericana, etc. Y era a la vez el más abierto a los fenómenos sociales de la época (París 1968, los “happenings”, el jazz progresista).<sup>128</sup>

El entendimiento, adhesión y utilidad que Valdés le otorga a la poesía concreta están ligados al giro político que le pueda dar a la poesía. En *Fuera de Trabajo*, Valdés curiosamente elige incluir una introducción a la poesía concreta al final del libro que es tan explicativo como revelador sobre sus intenciones. En el texto, Valdés declara que lo suyo es la “poesía libre” y

---

<sup>126</sup> Silvia Dolinko, *Ibid*, p. 273

<sup>127</sup> Claudia Gilman. *Ibid*, p. 37.

<sup>128</sup> Entrevista vía email de la autora con Jorge Morales Santo Domingo. Diciembre 2012.



que los poemas son “ejemplos de las múltiples formas en que se puede lograr la expresión poética transmitiendo los avances en lo tradicional, lo desconocido y afirmando nuestros valores culturales.”<sup>129</sup> El poeta demuestra estar al tanto de la historia del desarrollo de la poesía concreta, partiendo de una tendencia hacia la abstracción relacionado con la pintura, la escultura, la música y Brasil y Alemania como lugares claves en la ampliación de la poesía. Valdés también menciona a algunos escritores influyentes, como Joyce, Mallarmé, Marinetti, Apollinaire, Huidobro y Vallejo. Si bien Valdés hace una descripción bastante formal de lo que es un poema concreto, queda claro que este no es su único interés. La lectura del libro de teoría de la comunicación *The Medium is the Message*, de Marshall McLuhan, es clave para el desarrollo de las ideas de Valdés respecto de la utilización de los medios.<sup>130</sup> McLuhan sostiene que el medio modifica el mensaje y que son las características de un medio particular, no sólo la información que contiene, lo que influye y controla la sociedad. Las ideas de McLuhan influyen a Valdés, aunque, según Joserramón “Ché” Meléndes, “meramente ratifica a posteriori la praxis” del artista.<sup>131</sup> McLuhan creía que la televisión activaría el lado derecho "dormido" del ser humano, que había sido suprimido por el alfabetismo.<sup>132</sup> Esto se traduce en la obra de Valdés en el que la imagen visual puede llevar un mensaje que el acto de leer no suscita. Valdés apunta que: “Entonces sé que tengo que usar los medios de comunicación y eso me lleva a querer insertarme en ellos”.<sup>133</sup> La tecnología de la imprenta y los medios de comunicación modernos se unen para facilitarle al arte “su extensión a las masas.” Al aseverar que “la poesía también evoluciona”, implica que los avances tecnológicos están a su disposición para abrirle campo al poeta.

Se convierte al poema en una metáfora total y sencilla. Esta tendencia en la poesía tiene ya a su disposición un nivel en la sensibilidad del público. Un nivel abierto por la comunicación publicitaria. Ya existe un lenguaje codificado en consignas y jingles -simple y sofisticado. La masa entiende y responde a estos mensajes

---

<sup>129</sup> Esteban Valdés, “Notas sobre poesía concreta”, Fuera de Trabajo, San Juan, Editorial qeAse, 1977. p. 75. Para leer el texto completo, véase anexo.

<sup>130</sup> Marshall McLuhan y Quentin Fiore, *The Medium Is The Message*, Corte Madera, Gingko Press, 2005. Edición original 1967.

<sup>131</sup> Entrevista de la autora a Joserramón “Ché” Meléndes. Mayo, 2007

<sup>132</sup> Cynthia Freeland, *But is it Art?*, Barcelona, Oxford University Press, 2001

<sup>133</sup> Entrevista vía email de la autora a Esteban Valdés. Septiembre 2012.

condensados. Nos resta intercalar y desplazar el mensaje comercial o autoritario por el poético.<sup>134</sup>

El acercamiento de Valdés a la poesía concreta y visual y la posterior campaña del Gobierno Araña, que se abordará en el capítulo 2, comparten un profundo entendimiento del lenguaje publicitario, para entonces subvertirlo.

Entre las lecturas realizadas por Valdés que proveen claves sobre sus referentes, se encuentra otra antología de poesía experimental. Publicada en Madrid por Alianza Tres en 1975, *La escritura en libertad* presenta un texto introductor de Fernando Millán y Jesús García Sánchez, y una selección de obra de 149 autores, entre los que se encuentran pintores, músicos y poetas que trabajan en el campo que los autores denominan como “escritura ampliada”. En su análisis, catalogan las obras allí incluidas como representativas de los movimientos del Letrismo, happenings y poesía concreta. Según Millán y García Sánchez, en la poesía experimental casi no se organizan ismos y la búsqueda de formas expresivas efectivas “no puede sustentarse en las técnicas tradicionalmente establecidas, basadas en un entendimiento metafísico del arte y en una cosificación asfixiante del lenguaje,” sino que por el contrario “hace hincapié en el origen material de la poesía.”<sup>135</sup> Esta antología considera el lugar fronterizo de estas poesías, aceptando una contradicción entre la naturaleza experimental y, añadido, radical, del trabajo y el nombre convencional que luego le atribuyen: poesía. Según los autores, la contradicción “no produce a la hora del trabajo demasiados problemas, pero a la hora del contacto y de la relación obra-público, no deja de producir malentendidos y una considerable confusión.”<sup>136</sup> Lo escrito por el poeta italiano, Adriano Spatola, es retomado en esta antología, que denominó como la poesía plena, que buscaba “hacerse de un medium total, superar cualquier limitación, englobar música, pintura, arte tipográfico y cualquier otro aspecto de la cultura, con la aspiración utopística de volver a los orígenes.”<sup>137</sup>

<sup>134</sup> Esteban Valdés, *Ibid*, pp. 76 - 77.

<sup>135</sup> Fernando Millán y Jesús García Sánchez (eds), *La escritura en libertad*, Madrid, Alianza Ed, 1975. p. 16

<sup>136</sup> Fernando Millán y Jesús García Sánchez (eds.), *Ibid*. p. 17

<sup>137</sup> Adriano Spatola, *Verso la poesia totale*, Rumma editore, Salerno, 1969. Citado en Fernando Millán y Jesús García Sánchez (eds.), *Ibid*, p. 16

Los referentes de Valdés van desde Marshall McLuhan y su libro *Understanding Media*, hasta el concepto del *Homo Ludens* de Johan Huizinga. Según el poeta, la revista literaria que más le influenció fue el *Corno Emplumado*, además de *Topoemas* de Octavio Paz (1969), *Antipoemas*, de Nicanor Parra (1970), *Poetry* (1967-74), *Print* (1966) *London Magazine* (1967-71), una antología de Mary Ellen Solt, *Concrete Poetry* (1970), y los poetas concretos brasileños en general. Por otro lado, también lo impactó el *Libro de los Muertos*, que leyó a partir de 1969, así como los papiros egipcios. Como mencionamos anteriormente, la revista cartel *Prisma* también fue importante para su posterior producción, evidenciado por su labor con *Alicia la Roja* y otras actividades en que se realizaron revistas murales, incluso como acto performático.

Las lecturas de Valdés dan cuenta de una trama de relaciones internacionales en que libros, revistas y cartas circularon entre amigos y conocidos de la escena artística y literaria latinoamericana en las décadas del sesenta y setenta, en el espíritu del compartir y difundir arte e ideologías. Ciertamente, los escritores y artistas latinoamericanos vivieron un momento de creciente compromiso político debido a los eventos mundiales y regionales en los que se vieron involucrados. El propio título del libro de Valdés hace referencia a dos revoluciones comunistas y sus detractores: “Fuera de trabajo” era el nombre de una sección de la publicación maoista *Pekín Informa*, irónicamente ilustrada por una foto de obreros en plena faena e incluida como la primera imagen impresa dentro del libro de Valdés.<sup>138</sup> A la vez, es un juego de palabras con *Fuera de Juego*, el poemario del célebre disidente cubano Heberto Padilla.<sup>139</sup> El título del libro también está relacionado con el propio trabajo del autor: al momento de la publicación de *Fuera de Trabajo*, Valdés era empleado del Departamento del Trabajo en la Oficina de Desempleo.

---

<sup>138</sup> *Pekín Informa* (1963 - 2004) fue el semanario oficial en español del gobierno chino para difusión en el extranjero.

<sup>139</sup> Heberto Padilla (1932 - 2000) fue un poeta, periodista, profesor y activista cubano. Su poemario *Fuera de Juego* fue publicado en 1968 y premiado con el Premio Nacional de Poesía, ante la crítica de la Unión de Escritores, por considerarlo contrarrevolucionario. En 1971 es encarcelado junto a su esposa, la también poeta Belkis Cuza Malé luego de recitar el poema *Provocaciones* en la Unión de Escritores, y son acusados de actividades subversivas contra el gobierno por el Departamento de Seguridad del Estado. El arresto de Padilla crea un revuelvo internacional y suscita críticas al gobierno cubano que dividen la opinión de muchos intelectuales respecto a la Revolución Cubana. Entre los críticos más reconocidos se encuentran Octavio Paz, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Simone de Beauvoir, Mario Vargas Llosa, Juan Rulfo, Susan Sontag y Jean-Paul Sartre. Luego de 38 días de detención, Padilla leyó su “Autocrítica” en la Unión de Escritores en que se arrepentía de su actitud contrarrevolucionaria y que sus actos habían sido motivados por la vanidad y deseo de reconocimiento internacional. En 1980 se exilia en EE.UU. Como las purgas en la URSS o la invasión de Praga marcaron la izquierda mundial, el llamado Caso Padilla cambió para siempre la relación de la izquierda latinoamericana consigo misma y con la Revolución Cubana.

Refiriéndose a los escritores revolucionarios, Claudia Gilman señala:

la Revolución Cubana, la descolonización africana, la Guerra de Vietnam, la rebelión antirracista en los Estados Unidos y los diversos brotes de rebeldía juvenil permiten aludir al haz de relaciones institucionales, políticas, sociales y económicas fuera de las cuales es difícil pensar cómo podría haber surgido la percepción de que el mundo estaba al borde de cambiar y de que los intelectuales tenían un papel en esa transformación, ya fuera como sus voceros o como parte inseparable de la propia energía revolucionaria.<sup>140</sup>

En el trabajo de Esteban Valdés vemos cómo él propone una solución ante la necesidad de innovación literaria y artística en Puerto Rico, junto a la urgencia de denuncia, transmisión de mensajes políticos y estéticos.

La inserción de Carrero en esta conversación latinoamericana fue clave para la difusión de material de poca circulación en Puerto Rico, país cercado culturalmente por su relación colonial con los Estados Unidos, y cuyas relaciones comerciales, políticas migratorias y correo están dictadas por dicho país. En el marco de la Guerra Fría, hacer circular revistas de tendencias izquierdistas resultaba difícil e incluso peligroso; un argumento para tener carpeta política en la división de inteligencia de la Policía de Puerto Rico.<sup>141</sup> Sin embargo, los viajes al exterior y la

---

<sup>140</sup> Claudia Gilman, *Ibid*, p. 37.

Gilman también propone los textos *La tecnificación narrativa de Ángel Rama y Modernización, resistencia y revolución: La producción literaria de los años sesenta*, de Jean Franco, como claves para entender la relación entre arte y sociedad, y la utilización de la renovación de formas literarias como elemento revolucionario a la par de las ideologías políticas. Véase: Claudia Gilman, *Ibid*, p. 22.

<sup>141</sup> Las carpetas fueron expedientes producto de la vigilancia y persecución ilegal que realizaba el gobierno de Puerto Rico a personas u organizaciones consideradas subversivas. Aunque no fue de manera exclusiva, los sujetos eran mayormente perseguidos por sus ideales independentistas, siendo afectados por . La existencia de estos archivos fue revelada durante la investigación de los asesinatos de Carlos Soto Arriví y Arnaldo Darío Rosado en el Cerro Maravilla, y gracias a la "Petición de Información #167" radicada por David Noriega, entonces legislador por el PIP, en la Cámara de Representantes en junio de 1987. El caso también reveló el patrón de cooperación y abuso de poder entre la Policía de Puerto Rico, las agencias federales y militares estadounidenses (FBI, CIA, entre otros) y elementos de la extrema derecha cubana anti comunista radicada en Puerto Rico, además de amigos, vecinos y familiares de los investigados. El escándalo provocado tuvo como consecuencia la declaración de inconstitucionalidad de esta práctica y la desmantelación de la División de Inteligencia de la Policía de Puerto Rico. Finalmente, en 1992 se declasificaron las carpetas de 15,589 personas y organizaciones. En 1999, ante una demanda de clase, el entonces gobernador Pedro Rosselló ofreció disculpas y una risible suma de dinero, 6,000 USD para los que habían demandado y 3,000 USD para los que no se habían unido a la demanda. Algunos afectados aceptaron el dinero. Caso aparte, el FBI también ha acosado y "carpeteado" sistemáticamente a través de COINTELPRO

correspondencia entre escritores facilitaron los intercambios entre la escena local y la latinoamericana, en la que no podía faltar el apoyo a la autodeterminación política de los puertorriqueños, la independencia y el socialismo. A partir de estas lecturas y su formación política, Valdés admite que fue comunista desde el propio seno familiar, el poeta se va convirtiendo, como otros muchos jóvenes universitarios de Puerto Rico, en partícipe de la vida política del país a través de su arte y activismo en pro de los trabajadores. Desde finales de los sesenta, Valdés se involucra con movimientos pro independencia de corte socialista, habiendo pasado por creencias maoístas hasta desarrollar un pensamiento anarquista que afecta en gran medida su producción artística.<sup>142</sup> Para Valdés, el arte debe tener un vínculo directo con la cultura y ésta con la sociedad, siendo el deber del artista intentar cambiarla.

Según el poeta,

respecto a la estética anarquista, se resume básicamente en tres puntos, uno de ellos que tiene que ver con una base moral, que tiene que ver con ciertos valores sociales, o más bien de reivindicación social o liberación social. El concepto de que el arte debe ser educativo, formativo y también debe tener cierta expresión política. Uno de los objetivos es tratar de llegar a esas áreas que uno no conoce, que es lo desconocido. Y no a nivel experimental, sino a nivel de poder hacer algo con eso que uno desconoce.<sup>143</sup>

En el marco de esta “estética anarquista”, Valdés lleva a cabo performances, empapela paredes y trabaja en varias publicaciones que culminan en Fuera de Trabajo, para luego concentrarse en el trabajo sindical que ocupó sobre 32 años de su vida como trabajador. Además

---

(Programa de contrainteligencia); los archivos declassificados pueden consultarse en [www.pr-secretfiles.net](http://www.pr-secretfiles.net). Para más información sobre las carpetas, véase Ramón Bosque Pérez y José Javier Colón Morera (eds.), *Las carpetas: persecución política y derechos civiles en Puerto Rico*, Río Piedras, Centro para la Investigación y Promoción de los Derechos Civiles, 1997; John Marino, José Solís Jordán, “This is Enough!” en Joy James (ed.), *Imprisoned Intellectuals: America’s Political Prisoners Write on Life, Liberation and Rebellion*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2003; Pedro A. Malavet, *America’s Colony: The political and cultural conflict between the United States and Puerto Rico*, Nueva York, New York University Press, 2004; “Apology Isn’t Enough for Puerto Rico Spy Victims” en *The Washington Post*, Washington D.C., 28 de diciembre de 1999. p A03. Algunas carpetas fueron donadas a la Colección Puertorriqueña de la Universidad de Puerto Rico en el Recinto de Río Piedras. El documental “Las Carpetas” de Maite Rivera Carbonell se estrenó en el 2012.

<sup>142</sup> Maoísta declarado, es expulsado del MPI por ser muy radical. Según Valdés, ya era anarquista cuando el MPI se convierte en el PSP en 1971. Entrevista de la autora con Esteban Valdés. Junio 2012.

<sup>143</sup> Esteban Valdés en Beatriz Santiago Muñoz, Pyotr, HD Video, 3 mins, 2007

de trabajar en la Oficina de Desempleo, Valdés era portavoz de la Hermandad de Empleados del Negociado de Seguridad de Empleo, un gremio que fundó. Esteban Valdés trabajó por más de treinta años en el Departamento del Trabajo, ocho de los cuales fue juez administrativo; posee una licenciatura en historia, una maestría en administración pública, y es líder sindical de la Unión General de Trabajadores. Aunque tuvo la oportunidad de retirarse en 2007, retrasó su salida del ámbito laboral por querer participar de la negociación de un convenio colectivo. El compromiso político personal de Valdés no puede ser cuestionado, si bien su obra no asume las formas tradicionalmente asociadas a la producción artística de la izquierda nacionalista puertorriqueña, ni mostró interés en el tema de la identidad que tanto preocupaba a los artistas de la generación anterior. No obstante, los tres principios por los que Valdés rige y juzga su poesía son el valor moral, educativo, y político que deben tener sus obras. Según Valdés: “He tratado de ajustar casi todo lo que he hecho a estos valores, y así también analizo a mis compañeros”.<sup>144</sup> Las intenciones de Esteban Valdés y sus compañeros poetas y artistas visuales, debían de estar acompañadas de producciones, gestos, y eventos que transmitieran el contenido de su poesía.

En la contraportada del libro, Valdés asegura haber publicado hasta la fecha cuatro libros: Ninguna 1976, Para los spaceados 1970, Censurado 1984 y Esteban/Aileene 1968, pero la realidad es que eran bromas, “títulos de libros o colecciones que iba preparando, redactado para fines de autopromoción.”<sup>145</sup> También realiza stencils de poemas en las calles de Río Piedras, y pintadas de murales en que se convocan a compañeros estudiantes a declamar y escribir poesía en las paredes de la Facultad de Humanidades, además de pegar afiches de corte político y artístico, incluso siendo arrestado en 1971 por empapelar consignas en contra de una reunión de gobernadores de Estados Unidos y Puerto Rico que se realizaría en la isla. Otros happenings fueron Grama en Rojo 1970, Estrellas 1972, Globos Panties 1972, Abajo el Ateneo 1972, documentados por él mismo en su curriculum vitae-poema incluido en la contraportada de Fuera de Trabajo. La estrecha relación con los artistas Joaquín Reyes y Eliazim Cruz le dan la idea de hacer su propia publicación/cartel que incorpore poesía y gráfica, llamada Alicia la Roja. Posteriormente, a partir de su relación con Joserramón Meléndes y su editorial qeAse, llega a

---

<sup>144</sup> Entrevista de la autora a Esteban Valdés. Diciembre, 2006

<sup>145</sup> Entrevista de la autora con Esteban Valdés. Diciembre 2012.

publicar, en 1977, Fuera de Trabajo. Para Valdés, el objetivo principal de su labor poética era “seguir llevando la poesía a la calle y fuera de la universidad, hacerla más pública.”<sup>146</sup>

En cuanto a la escena literaria local que enfrentó Valdés, podemos afirmar que la revista *La Escalera* y los poetas de la revista *Guajana* fueron importantes puntos de referencia en la transición sesenta-setentas. Como señalan Ayala y Bernabé, el nuevo movimiento independentista encontró su contraparte literaria en los poetas agrupados en la revista *Guajana*, que comenzó a publicarse en 1962.<sup>147</sup> Como parte de la lucha patriótica y social, *Guajana* proponía una poesía comprometida políticamente, para el pueblo y sobre el pueblo. “Los poetas que se allegaron a esta corriente no eran idénticos; y no todos sus textos eran explícitamente políticos. No obstante, la mayoría de los participantes de este esfuerzo exhibió algún tipo de combinación de inclinaciones anticolonialistas, patrióticas y socialistas.”<sup>148</sup> Sobre los años setenta, Mercedes López-Baralt los describe como la última generación en ser reconocidos por la crítica y como “la llamada generación de ruptura [...] iniciada según algunos críticos por Luis Rafael Sánchez desde fines de los sesenta, y que reacciona contra el realismo social de dicha generación.”<sup>149</sup> Aunque escribiendo sobre la narrativa de la época, podemos rescatar algunos puntos para referirnos también a la obra de Esteban Valdés:

la fascinación por lo histórico entendido en términos estéticos, por la nueva identificación que en ellos se establece con el proletariado puertorriqueño, con el

---

<sup>146</sup> Entrevista vía email a Esteban Valdés, septiembre 2012.

<sup>147</sup> Los poetas de *Guajana* “arremeten contra el puro esteticismo; contra la doctrina del arte por el arte y la búsqueda de la belleza pura; contra la poesía abstracta y hermética, alejada de la realidad concreta y cotidiana; contra el pintoresquismo costumbrista idealizante; contra el sentimentalismo excesivo y contra la introspección individualista. Se impone la preocupación intensa por el hombre concreto, sobre todo el hombre marginado de la clase obrera, y por los males que le acosan: la pobreza, la falta de libertad, los prejuicios raciales, la explotación, la enfermedad, la guerra, la deshumanización, el desarraigo, la propaganda comercial, la desesperanza... También atacan la imagen del poeta como hombre excepcional, privilegiado visionario, habitante de un mundo ideal; para imponer su concepción del poeta ‘como hombre de la calle, del barrio, del caserío o el arrabal, victimizado también por un sistema de explotación y privilegio de una minoría que le ha robado el placer y la riqueza a la mayoría, al pueblo.’” Este nuevo acercamiento los lleva a restacar figuras del pasado y a vincularse más con Latinoamérica y el Tercer Mundo. Ramón Luis Acevedo “La Poesía puertorriqueña: tradición y originalidad”, en Laura Ríos, Ramón Luis Acevedo. *Antología General de la Poesía Puertorriqueña*, Hato Rey, Boriken Libros, Santo Domingo, Punto y Aparte Editores, 1982. p 74

<sup>148</sup> César Ayala y Rafael Bernabé, *Puerto Rico en el siglo americano: su historia desde 1898*, San Juan, Ediciones Callejón, 2011. p 352

<sup>149</sup> Mercedes López-Baralt, en *Literatura Puertorriqueña del Siglo XX. Antología*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2004. pp. xxxix



mundo antillano y con el resto de América Latina; por el empleo del lenguaje de las clases económicamente bajas como base para la creación de una lengua literaria propia; por la presentación indirecta de la decadencia de la clase media de raíces decimonónicas; por su aporte de un punto de vista femenino y feminista; por la conciencia de la literaturidad del texto mismo.<sup>150</sup>

Las búsquedas estéticas de Valdés estaban en relación con las experimentaciones de la época, especialmente en el plano internacional, pero localmente su obra era considerada una rareza. Para la poeta e investigadora puertorriqueña Áurea Sotomayor, la obra de Esteban Valdés es singular, siendo a su entender, el primero en trabajar la poesía concreta en Puerto Rico y afirma que, “pocos hacían caso de lo que se escribía y se experimentaba en esos tiempos, pero en el caso de Esteban, más todavía.”<sup>151</sup> Como ya hemos visto, la poesía llegó a manos de Valdés a través de El Corno Emplumado, y es luego del surgimiento de la poesía concreta que vió una apertura para él. Sin embargo, lo que él se refería no era al “surgimiento” de esta práctica poética, sino a su propio descubrimiento de ella. La poesía concreta tomó su tiempo en circular hasta Puerto Rico, y aún más para que fuera entendida como un trabajo poético y gráfico legítimo.<sup>152</sup> La década del setenta también ve el florecimiento de publicaciones de poesía como Zona de Carga y Descarga, Ventana, Mester, Palestra, Reintegro, etc., muchas vinculadas a la vida universitaria. Escribiendo exclusivamente sobre poesía de la década del setenta, Ramón Luis Acevedo resalta que esa poesía “profundiza y amplía el sentido revolucionario de la poesía que anunciaban los poetas del sesenta.”<sup>153</sup> Tanto Valdés como otros poetas pensaban que la poesía militante y los supuestos teóricos que representaban el estilo de Guajana estaban agotados. Publicaciones de vanguardia como Alicia la Roja o Zona de Carga y Descarga, ambas iniciadas en los años setenta, dan cuenta de la pluralidad que se buscaba en las representaciones literarias y artísticas. Juan Gelpí señala que las reseñas de Zona “llamaron la atención sobre una serie de elementos formales que diferían del realismo crítico defendido por la generación de narradores de los años cuarenta y cincuenta”.<sup>154</sup> Lo que Gelpí llama una crisis de representación

<sup>150</sup> Mercedes López-Baralt, *Ibid*, xxxix-xl

<sup>151</sup> Entrevista vía email a Áurea María Sotomayor. Septiembre 2012

<sup>152</sup> Cabe mencionar que en 1971 se realizó una exhibición de poesía concreta en la Casa del Libro en el Viejo San Juan, pero no se ha podido tener acceso porque el archivo de la Casa del Libro se encuentra en el depósito de un banco hasta que se finalicen las labores de restauración de su edificio.

<sup>153</sup> Ramón Luis Acevedo, *Ibid*, pp 77 - 81

<sup>154</sup> Juan Gelpí, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, San Juan, La Editorial Universidad de Puerto Rico, 2005. p 215.



realista es ilustrada por la imagen del caleidoscopio que Zona utiliza como metáfora para la perspectiva multidireccional que guió al equipo editorial de la revista.

La publicación en la que Valdés estuvo más involucrado, a través de sus cuatro ediciones, fue *Alicia La Roja*, un título que hace referencia a *Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll y al socialismo.<sup>155</sup> Cuando ya se acumulaban demasiados poemas y arte para pasquinar *Río Piedras*, se editaban pequeñas revistas de una sola hoja de papel plegable lo suficientemente grande y resistente para acomodar tres columnas de tres páginas por cada lado. *Alicia* contiene poemas, grabados, collages, dibujos y fotografías, todos fotocopiados. La diversidad de artistas es notable en la edición del Día Internacional de la Mujer del 8 de marzo de 1979 cuando se publican trabajos de Edwin Reyes y Angelamaría Dávila, poetas vinculados a una etapa inicial de Guajana, Néstor Barreto, Joserramón Meléndes, Esteban Valdés y Ángel Luis Méndez, acompañados de arte por Roberto Alberty, Joaquín Reyes, y Eliazim Cruz, entre otros. *Alicia* acogió a un grupo diverso de colaboradores, y no se excluían porque hubieran participado de otra publicación con la que no se compartían ideales, sino que se buscaron puntos en común de colaboración.

En comparación con la poesía de los setenta, hay muchos más estudios sobre la narrativa de la época y el cambio de paradigma de ésta, pero hay ciertos puntos que se comparten. Refiriéndose a la narrativa literaria, Adolfo Sánchez Vázquez escribe que en el siglo XX, la representación total, esencial o típica deja su sitio a “la representación fragmentada, abstracta o impersonal” y que “al cambiar la realidad, se impone la necesidad de cambiar de realismo, y cambiar de realismo significa echar mano de nuevos medios de expresión o técnicas para captar lo real”.<sup>156</sup> Es importante notar, tal como señala Gelpí, que el ensayo de Sánchez Vázquez fue publicado para “aclarar un malentendido”: “la confusión de ciertos sectores del socialismo puertorriqueño en cuanto a la naturaleza del arte y su función social nos motiva a publicar estas páginas, con el propósito de ir dilucidando unas bases teóricas que den lugar a la

---

<sup>155</sup> Carroll es también un precursor de la poesía visual. “The Mouse’s Tale” en *Alicia en el País de las Maravillas*, un ratón cuenta una historia y sus palabras se acomodan de manera que forman una cola. Lewis Carroll, *Alice’s Adventures in Wonderland*, Nueva York, Signet Classics, 2000.

<sup>156</sup> Juan Gelpí, *Ibid*, p. 218. Citado de Adolfo Sánchez Vázquez, “Lo real en el arte y el arte de lo real”, Zona de carga y descarga, 1.6, San Juan, 1973, pp. 10 - 11

comprensión”.<sup>157</sup> Queda claro que había diferencias artísticas motivadas por alineamientos políticos y que había algunos sectores que se aferraban a formas de escritura menos arriesgadas pensando que esto era necesario para evidenciar y comunicar un compromiso político. Según Ayala y Bernabe, las obras narrativas que marcan la década como una de apertura y experimentación son *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez, *Papeles de Pandora* de Rosario Ferré, *La familia de todos nosotros* de Magali García Ramis, *La novelabingo* de Manuel Ramos Otero, *Desimos décimas* de Joserramón Melendes y *La renuncia del héroe Baltasar* de Edgardo Rodríguez Juliá, entre otros. También se destaca la labor de las editoriales Huracán, qeAse, y las revistas Alicia La Roja, Zona de Carga y Descarga, por nombrar algunas.

Según los autores,

la narrativa que se presentaba en esta década incorporaba la jerga actual y un estilo juguetón que podría percibirse como protesta a la solemnidad y sobriedad realista y de auto-sacrificio por la independencia de la producción anterior. Más que nunca, las mujeres tuvieron presencia y protagonismo en las publicaciones, además de tomarse en consideración la producción literaria en inglés de los puertorriqueños en los Estados Unidos, incorporar el spanglish, y explorar asuntos raciales y sexuales.<sup>158</sup>

La poesía concreta se desarrolló a partir de las ampliaciones en otros campos artísticos, como el arte y la música, por lo cual no es sorprendente que Valdés contara con influencias similares en su poesía. El descubrimiento de Valdés de la poesía concreta coincide con la amistad que forja con otros escritores y artistas, como Iván Silén, Néstor Barreto, Ángel Luis Méndez, Luis César Rivera, José R. Bonilla Ryan, y Joserramón “Ché” Meléndes, a quien define como su mayor “crítico y promotor”. Es precisamente Meléndes quien años después lo insta a publicar *Fuera de Trabajo* y funge como su editor, además de impresor y encuadernador junto a Valdés. Son estas amistades, especialmente la que forja con Bonilla Ryan, las que encaminan a

---

<sup>157</sup> Op. cit.

<sup>158</sup> César Ayala y Rafael Bernabé, *Ibid*, p. 364

Valdés a conocer más del arte de artistas estadounidenses, visitar exhibiciones en Puerto Rico y aplicar teorías del arte a la poesía.<sup>159</sup>

A fines de 1968, Valdés se muda de la casa de su padre y se va a vivir a Río Piedras, el mismo barrio donde se encuentra el campus universitario. Allí vivió junto Juan Córdova Duprey, miembro del MPI y la Federación Universitaria Pro Independencia (FUPI), y el artista Bonilla Ryan. También fue vecino de los artistas Joaquín Reyes y Eliazim Cruz, quienes estudiaban en la Escuela de Artes Plásticas en el vecino barrio del Viejo San Juan. Este período fue uno de formación artística para el poeta, a través de compartir con estos jóvenes artistas. La nueva visión de Valdés se forma conociendo los trabajos de Tomasso Marinetti, Marcel



5. Esteban Valdés, “Realidad”, intervención con letrero frente a la Cafetería La Torre, Avenida Juan Ponce de León, esquina Avenida Dr. José N. Gándara, Río Piedras, Puerto Rico. Sin fecha. Archivo Esteban Valdés.

<sup>159</sup> Entrevista de la autora a Esteban Valdés. Diciembre 2006

Duchamp y André Bretón en las artes, además de Isidoro Ducasse, Octavio Paz, Tristán Tzara, Roque Dalton, Juan Antonio Corretjer, Ezra Pound, Francisco Matos Paoli, San Juan de la Cruz, Marcelo del Campo y René Chiclana. A través de sus amigos conoció la obra de los artistas norteamericanos más consagrados y en boga, como los expresionistas abstractos de la Escuela de Nueva York, Mark Rothko, Willem de Kooning, Franz Kline, y otros como Frank Stella, Jasper Johns, Robert Rauschenberg y Roy Lichtenstein que aparecían en la revista *Art in America*, a la cual Bonilla estaba suscrito. Las lecturas, música y artistas que introdujeron a Valdés fueron fundamentales en su crecimiento intelectual y diversificación de medios en los que intervenía artísticamente. Aunque no había muchas galerías de arte a las que asistir, el Museo de la UPR era un foco importante de arte en ese momento. Valdés lo recuerda de la siguiente manera:

en Puerto Rico casi no habían galerías (sic), muy pocas, la de Luigi Marrozzini muy exclusiva, y las otras eran salas del Instituto de Cultura [...] las exhibiciones nuevas y memorables se daban en el Museo de la Universidad, de allí no me perdí una mientras estudié el bachillerato y años después hasta que dejaron de traer las exposiciones.<sup>160</sup>

Entre las exhibiciones llevadas a cabo en el Museo de Historia, Antropología y Arte, que formaron a Valdés se encuentran las de Jaime Romano (1967), José Guadalupe Posada (1968), Roberto Coronel (1969), Rafael Alberty (1969 y 1973), Lope Max Díaz (1971), Joan Miró (1971), Lorenzo Homar (1971), Antonio Martorell (1973), colectivas de nueva abstracción (1967), gráfica mexicana (1968), además de selecciones de grabados de las bienales de San Juan, la colección del ICP o del propio museo de la UPR, entre muchas otras.<sup>161</sup>

El grupo de estudiantes de arte que rodeaba a Valdés no sólo miraba hacia afuera, sino que también tenían lo que él llama “sus super héroes” locales, que incluían a Domingo García, pintor y galerista pionero quien fue además de los primeros en ofrecer conciertos de jazz en su

---

<sup>160</sup> En Puerto Rico, completar el “Bachillerato” es equivalente a un título de Licenciatura en Argentina. Entrevista de la autora a Esteban Valdés vía email. 14 de septiembre de 2012.

<sup>161</sup> Se solicitó una lista de las exhibiciones realizadas en el Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, de 1965 a 1977. Luego Valdés identificó las exhibiciones que fueron más relevantes para su formación. Entrevista de la autora a Esteban Valdés vía email. 14 de septiembre de 2012. Para una lista completa de las exhibiciones, ver apéndice.

galería en el Viejo San Juan; Joaquín Mercado, Jeffrey Leder, Eli Barreto, Carlos Irizarry, y otros artistas del Way Out Group.<sup>162</sup> A comienzo de los años setenta, Valdés y sus compañeros realizan happenings y “be-ins” que identifica como influencia del profesor de Bellas Artes Rafael “Sonny” Rivera García, a quien además recuerda como promotor de el op art, y la estadidad jíbara.<sup>163</sup> Otros que influyeron fueron Jaime Romano y Rafael Ferrer quien, a comienzos de la década del sesenta realizó unas escandalosas muestras en el Museo de Historia, Antropología y Arte de la UPR por su utilización de chatarra en esculturas. Posteriormente, Ferrer se fue a vivir a Nueva York y se destacó entre los artistas conceptuales de la ciudad.<sup>164</sup> En 1969 Ferrer regresó a Puerto Rico para hacer una exhibición en el campus de la UPR en Mayagüez, una ciudad universitaria al oeste de la isla, junto al estadounidense Robert Morris.<sup>165</sup> A través de Alberty, Valdés conoce a uno de los críticos de arte más destacados del momento, Ernesto “Jimmy” Ruiz de la Matta y es por él que Valdés conoce más sobre técnicas y teoría del arte. Mientras trabajaba de ayudante y aprendiz en el taller serigráfico Visión Plástica, dirigido por Eliazim Cruz, el poeta también tuvo la experiencia de conocer a los maestros de la generación del 50: Lorenzo Homar, Carlos Raquel Rivera, Rafael Tufiño y Augusto Marín. Casualmente, este taller se encontraba en la calle Sol esquina Cruz, en el mismo edificio en el Viejo San Juan que albergó al Taller Bija de 1970 a 1975 y al Café Teatro La Taona, cuyos propietarios eran Antonio Cabán Vale, mejor conocido como “El Topo”, Edwin Reyes, ambos poetas Guajana, y el poeta nicaragüense Francisco de Asís Fernández.<sup>166</sup> La Taona también

---

<sup>162</sup> Nombrado por el crítico norteamericano Jay Jacobs, el Way Out Group incluía a los artistas Domingo García, Luis Hernández Cruz, Carlos Irizarry y Domingo López. Jay Jacobs, “Art in Puerto Rico”, Art Gallery Magazine, Diciembre de 1967, Volumen XI, Número 3. pp. 17 - 27

<sup>163</sup> La estadidad jíbara fue un concepto introducido por el político del PNP Luis A. Ferré que consistía en promover la anexión de Puerto Rico a Estados Unidos manteniendo el idioma español y la cultura puertorriqueña. Entrevista vía email con Esteban Valdés. 14 de septiembre de 2012.

<sup>164</sup> “La muestra de Rafael Ferrer y Rafael Villamil en 1961 en el Museo de la Universidad de Puerto Rico, además de a exhibición de esculturas de Ferrer en el mismo museo en 1964, son vistas como paradigmas de la vanguardia en Puerto Rico, pero que atrajeron críticas sumamente negativas en su época.” Ana Riutort, Historia breve del arte puertorriqueño: En su contexto universal, San Juan, Editorial Playol, 1989. pp. 233-234

<sup>165</sup> Angel Crespo, “Los eventos de Morris en el campus de Mayagüez. Revista de Arte/The Art Review, Núm. 3., Mayagüez, UPR Mayagüez, 1969. pp. 11 - 17

<sup>166</sup> El Taller Bija fue un colectivo de trabajo fundado por Rafael Rivera Rosa y René Pietri en 1970, y al que posteriormente se unió Nelson Sambolín. El taller tuvo sus orígenes en la Misión Rafael Cordero, dependiente del MPI, pero se desvinculó en 1970, aunque continuó estando ideológicamente vinculado el MPI y el PSP en su producción de carteles revolucionarios. Los artistas a veces tenían discusiones con los sectores más ortodoxos de estas organizaciones políticas sobre la forma y contenido de sus serigrafías. En 1975, y ante crecientes problemas económicos que no permitieron continuar pagando el alquiler del local en la calle Sol, se muda a la Calle San Sebastián, también en el Viejo San Juan, y Antonio Maldonado, entonces director de la unidad gráfica de la DIVEDCO, asume su dirección. Para poder costear los gastos, el Bija abrió sus puertas, pasando a ser un taller



contaba con Alberty como mesero ocasional. El taller serigráfico estaba localizado en el segundo piso en lo que, en los años cincuenta, fue la casa del líder nacionalista Pedro Albizu Campos, además de sede del Partido Nacionalista. El edificio puede servir como metáfora de la cercanía de las colaboraciones entre artistas, poetas y dirigentes políticos. Si bien no siempre veían las luchas de la misma manera, todos creían en la independencia para Puerto Rico.

La efervescencia de la vida universitaria se manifestaba en el barrio aledaño a la universidad. La moda de los happenings inculcada por Rivera García inspira a hacer lecturas de poesía con la cara pintada, actividades en que se liberaban pollitos de colores, se reparten hojas sueltas y se empapela Río Piedras con poemas y gráfica. En una ocasión en 1972, Valdés realiza lo que llamó Globos Panties, un ejercicio de amor libre, en que vistieron con panties y se inflaron unos globos con helio. Los globos fueron liberados y, por supuesto, estallaron por la presión atmosférica. Así Valdés ilustró la autodestrucción una vez se logra lo deseado. Martínez y Barreto, en el ensayo titulado “La Generación de la Crisis”, comentan sobre varias actividades similares:

no sólo en las revistas y los escasos libros que veía la luz pública circulaba nuestra poesía. La propagábamos a través de múltiples recitales que convocaba La Guagua de la Poesía en el restaurante El Redondel que aglutinaba todos los martes a un nutrido grupo de parroquianos amantes de la poesía.<sup>167</sup>

Estos eran también los años de El Estudiante, del café Los Años Locos, Café Curucho, Cafetería La Torre, y los bares del barrio Amparo.<sup>168</sup> Estos lugares en Río Piedras eran pequeños restaurantes, fondas, cafés y bares en la periferia de la UPR, usualmente visitados por

---

comunal en que se prestaban servicios de impresión serigráfica a otros artistas, además de llenar un vacío dejado por la DIVEDCO, ante la reducción de personal y la prohibición de imprimir carteles ajenos a la institución. Esta actividad permitió que el taller continuara activo hasta 1987. El Taller Bija fue uno de los talleres de producción gráfica más importantes de Puerto Rico. Para más información, véase Teresa Tió, *El cartel en Puerto Rico*, México D.F., Pearson Educación, 2003. pp. 238 - 265

<sup>167</sup> Jan Martínez y Néstor Barreto (eds.), “La Generación de la Crisis” *Diálogo*, Río Piedras, Editorial Universidad de Puerto Rico, 1993

<sup>168</sup> El barrio Amparo es una subdivisión del barrio Universidad en el municipio de San Juan. Estos terrenos antes le pertenecían a la municipalidad de Río Piedras, hasta que fue consolidado con San Juan en 1951.

universitarios, académicos y vecinos del área. Allí se desarrollaba la vida social universitaria, incluyendo tertulias, protestas y exhibiciones, ya fuera en galerías o al aire libre.

Los lazos de amistad los llevan a compartir gustos e incluso a adoptar una postura grupal en contrapunto a Guajana. Si bien Valdés siempre consideró importante el elemento político en su poesía, según él “nosotros pensábamos que el realismo socialista estaba atrás.”<sup>169</sup> Es probable que Valdés haya encontrado en la poesía concreta lo que de Campos llamó “la posibilidad de hacer una poesía vinculada a la tradición [local] y a la tradición de invención en la poesía universal,” aplicándolo a Puerto Rico. En sus “Notas sobre la poesía concreta”, incluidas al final del libro, Valdés asegura que “se puede lograr la expresión poética transmitiendo los avances en lo tradicional lo desconocido y afirmando nuestros valores culturales.”<sup>170</sup> Si bien muchos de los poemas de Valdés tienen gran peso político, este aspecto es abordado de una manera radicalmente distinta a la de sus pares poetas de la época en la isla. El posicionamiento estético de Valdés coincide con el ideológico, resumido en sus creencias políticas anarquistas y socialista libertario. La intención, según señala Valdés es: “rebasar lo que es la poesía concreta haciendo juegos tipográficos” y, “tomando en consideración la conciencia de clase en Puerto Rico, romper con eso y hacer poesía para la nueva clase trabajadora”.<sup>171</sup>

La postura ideológica de Valdés se alejaba del indoctrinamiento político característico de muchas organizaciones de izquierda que tenían un lineamiento estético-político bastante rígido y falta de humor. La propuesta estética de Valdés se enfrentó a fuertes tradiciones culturales en Puerto Rico, produciendo un cuerpo de obra híbrido que se enfrentó al canon gráfico y literario de la época y que también constituyó una manera diferente de hacer arte político. Bajo el nombre de “poesía concreta”, pero en algunos casos muy alejado de ella; sin ser completamente poesía, pero tampoco con la pretensión de ser llamado artista, Valdés publicó un documento de su tiempo que sólo vino a ser aceptado décadas más tarde.

## Fuera de Trabajo

---

<sup>169</sup> Entrevista de la autora a Esteban Valdés. Diciembre 2006.

<sup>170</sup> Esteban Valdés, *Ibid*, p. 70

<sup>171</sup> Entrevista de la autora a Esteban Valdés. Diciembre, 2006.

En 1977, Esteban Valdés y Joserramón Meléndes, editor de la serie Perfil de la editorial qeAse, fundada por él mismo, publican 1,500 ejemplares de Fuera de Trabajo. De éstas, 200 eran ejemplares de suscriptores, hechas a carpeta dura, mientras que los otros eran en carpeta blanda. Cada ejemplar fue encuadernado a mano e impreso en un mimeógrafo, en que se cortaba el estarcido electrónicamente o a mano, haciendo cada libro único. La publicación también contó con la colaboración fotográfica de Héctor Vélez y Nicolás Andreu y la distribución de Domingo Dávila. La editorial qeAse, ubicada en la casa de Meléndes, perseguía el ideal del editor de crear “una biblioteca nacional con voces que no estuvieran controladas por el gobierno.”<sup>172</sup> La venta de un libro de Angelamaría Dávila, el primero de la serie Perfil, hizo económicamente viable la publicación de Fuera de Trabajo.<sup>173</sup> Los libros se dejaban a la venta en consignación en lugares como Bookstore y La Tertulia. Según Valdés, los libreros usualmente “los guardaban y no los vendían. Cuando pasaba a cobrar, los empleados no encontraban los libros y nos pagaban porque asumían que estaban vendidos, pero años después supimos que los libros habían estado almacenados.”<sup>174</sup> Este libro incluye la producción de Valdés desde los veinte hasta los treinta años y contiene cuarenta y dos obras, a la largo de setenta y siete páginas, incluyendo un índice descriptivo y unas “Notas sobre la poesía concreta”. Vale la pena señalar que esta descripción se encuentra al final del libro, ofreciéndole oportunidad y reto al lector a que haga y piense lo que quiera de los poemas cuando primero los mire/lea. Actualmente hay más de diez copias del libro distribuidas en varias bibliotecas de la UPR.

El libro de Valdés no es sólo un libro de poesía concreta, sino que también es un libro de artista. Fuera de Trabajo se imprimió utilizando la técnica del estarcido realizado en máquina de escribir y reproducido con un mimeógrafo, en esa época bastante común en cualquier oficina, haciendo referencia una vez más al propia título de la publicación y su propia labor en el Departamento del Trabajo. El mimeógrafo permite un proceso de copiado rápido, fácil y

---

<sup>172</sup> Meléndes seguramente se refiere a que no sería una editorial sancionada por el gobierno, como lo fueron las publicaciones de la DIVEDCO o el ICP, ni dependiente de una institución estatal como al UPR. Entrevista de la autora a Joserramón “Ché” Meléndes. Mayo, 2007.

<sup>173</sup> Angelamaría Dávila (1944 - 2003) fue una poeta y declamadora puertorriqueña de la generación del sesenta, miembro destacada del grupo Guajana durante sus años como estudiante en la Universidad de Puerto Rico. En vida, Dávila publicó dos libros de poemas, Homenaje al ombligo (1966), una colaboración con el poeta José María Lima, su esposo en aquel momento, y Animal tierno y fiero (1977). En el año 2006, el Instituto de Cultura publicó póstumamente el poemario, La querencia.

<sup>174</sup> Entrevista de la autora a Esteban Valdés. Diciembre, 2006.



económico. En un ensayo curatorial sobre libros de artista, Nelson Rivera Rosario escribe que éstos eran entonces una producción artística marginal y profesa su interés por indagar y celebrar el por qué de esta actividad realizada desde la marginalidad.<sup>175</sup> Los libros de artista, en sí una obra misma que constituye un objeto de arte, ha sido una designación utilizada para la ocasión de exhibición, pero el propio curador señala que no todos éstos fueron concebidos originalmente como arte, lugar en donde se encuentra la obra de Valdés, en la zona gris de arte y poesía, nunca inseparables.

Fuera de Trabajo está dividido en categorías: “Figuras geométricas”, “Figuras abiertas”, “Insectos”, “Pacem in Terris USA”, “Homenajes”, “Procesos” y, finalmente, “Notas”. En “Figuras geométricas” se agrupan poemas relacionados al orden a las letras que los componen. Orden/vida/caos es un cúmulo de letras desordenadas en la esquina inferior derecha de la página, que recuerdan al dibujo. Abracadabra y Absurdo/sentido, ambos juegan con letras que se agrupan de tal manera que forman un triángulo y un cuadrado, respectivamente, y en que se pueden leer las palabras que le dan su título. Sorpresa es un plano para realizar un cubo si se recorta del libro. En cada lado tiene escrito las letras que conforman dicha palabra, convirtiéndose en una invitación al lector a que altere el libro y participe de la obra recortando y armando el poema. No será la única vez que Valdés invita al lector a participar activamente del poema destrozando las páginas para crear sentido.

El tema del amor y la falta de éste se trata en “Figuras abiertas”. Las letras se chorrean de la página en el poema Soledad hasta que se lee SOS, entendiéndose como un llamado gráfico de auxilio. La poesía de los checos Josef Hiršal y su pareja Buhomila Grögerová también dejó huella en la obra de Valdés. La estructura de permutación que ellos utilizaron en su poema Svoboda sirve de inspiración para Esteban/Aileene, en donde el nombre del poeta se va convirtiendo en el nombre de su compañera Aileene.<sup>176</sup> Luego de 1964, los checos gozaron de más libertad de expresión y, para fines de los sesenta, habían vuelto a publicar trabajo de gran

<sup>175</sup> Nelson Rivera Rosario, “Ex libris: El libro como propuesta estética”. Catálogo de la exhibición Ex libris: El libro como propuesta estética, Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico, 1994.

<sup>176</sup> Aileene Álvarez fue la primera esposa de Valdés, y madre de dos hijos y una hija. En el poema de los checos, la palabra “svoboda” atraviesa 36 líneas de permutaciones y sustituciones que resultan en la palabra “freedom” al final del poema. Steve McCaffery y B.P. Nichol, *Rational geomancy: the kids of the book-machine : the collected research reports of the Toronto Research Group, 1973-1982*, Talonbooks, 1992. p 38.

experimentación poética.<sup>177</sup> La circulación de poesía checa en Puerto Rico puede ser explicada por la relación con la isla vecina de Cuba y los viajes que, a pesar del embargo económico y las restricciones de viaje a ciudadanos estadounidenses, se podían realizar por razones culturales. Más adelante encontramos poemas que recuerdan las estrategias de Apollinaire y Huidobro con sus poemas creacionistas e ideogramas, que eran una mezcla entre texto y dibujo. Un collage de un corazón rosado con el nombre del poeta se abre ante al lector, mientras que en la página opuesta una mariposa vuela con la palabra AMOR en sus alas. El poema-corazón es la versión de 1977 de uno realizado a mayor escala por Valdés en 1968 y distribuido en un concierto Fluxus del compositor Francis Schwartz.<sup>178</sup> Esto es ejemplo del afán vanguardista de romper las distinciones de géneros y artes, pero Valdés no trataba de simplemente transmitir una imagen en sus poemas visuales, sino que implica un cuestionamiento a los sistemas de signos que no está presente en la obra de los checos.

---

<sup>177</sup> M. Sternstein. "Czech Poetry", *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics: Fourth Edition*, Princeton University Press, 2012. p 331-332.

<sup>178</sup> Francis Schwartz (EE.UU., 1940) es un compositor y pianista vanguardista norteamericano. Creció en Texas, estudió en el Juilliard School of Music, y luego en la Universidad de París, donde obtuvo una maestría y doctorado en estética musical. A fines de los años sesenta se radicó en Puerto Rico y, junto a Rafael Aponte-Ledée fundó el movimiento fluxus musical en la isla. En su carrera experimentó con el teatro, arte multimedial y también fue decano de la Facultad de Humanidades de la UPR en Río Piedras (1995 - 1999). Sus composiciones más reconocidas son: *Auschwitz* (1968), *Cosmos* (1976), *Dalí y Gala* (2004), y *La Muerte de García Lorca* (2006). Actualmente vive en Florida, EE.UU.

La categoría de Insectos contiene representaciones gráficas de los animales a través del arreglo de las letras y la tipografía utilizada, ya sea cuando se refiere al vuelo de las abejas para comunicarse hallazgos, un conjunto de hormigas o un gusano encaracolado en la página. Más adelante nos topamos con el poema “Hombre Hambre”. En él se reconocen las palabras que Pignatari utiliza en su poema del mismo nombre, de 1957. No es casual que Valdés retome estas palabras en Fuera de Trabajo. El Hombre Hambre de Valdés consiste de una imagen a página completa en que las palabras parecen ser espejo una de la otra. Aunque recurre nuevamente a la repetición, lo que se ve en la página parece una sola figura que luego se descifra como dos



6 y 7. Esteban Valdés, Aileene (izq.) y Hombre-hambre (der.), Fuera de Trabajo, Río Piedras, Editorial qeAse, 1977.

palabras independientes, reflejadas en una interrelación de sentidos. A primera vista, lo más notable del poema es la tipografía sencilla y redondeada de las palabras. La tipografía utilizada apenas permite diferenciar las palabras; una sola línea las distingue. Leído horizontalmente, sin embargo, vemos que “hambre” es la sombra de “hombre.” Valdés utiliza las nuevas tipografías disponibles para profundizar en el sentido de las palabras.

Partiendo de la selección de poemas en *El Corno Emplumado*, Valdés parece haber aceptado un reto de tomar las palabras utilizadas por sus poetas admirados y darle su giro particular. Este poema, inadvertidamente, también da cuenta de la red que comenzó a establecerse desde 1963 a través de cartas y publicaciones que se van distribuyendo a través de representantes en diversos países. Así fue que se dieron a conocer los Nadaístas de Colombia, *El Techo de la Ballena* de Venezuela, o *Eco Contemporáneo* y *Diagonal Cero* de Argentina, por nombrar sólo algunos movimientos y otras publicaciones que tuvieron representación en aquel Primer Encuentro de poetas en México. Volviendo al poema de Valdés, podemos afirmar que los poemas de Pignatari incluidos en la selección lo marcan de manera particular por su juego de palabras, ritmo, denuncia y sentir anticapitalista. También vale destacar la distribución espacial de palabras y letras en la poesía de Pedro Xisto y Ronaldo Azeredo, y el dinamismo compositivo de Edgard Braga.

La poesía cinética también es trabajada por Valdés en la sección titulada *Pacem in terris*

USA, a su vez un poema que se desarrolla desde la página 25 a la 53.<sup>179</sup> El poema forma una

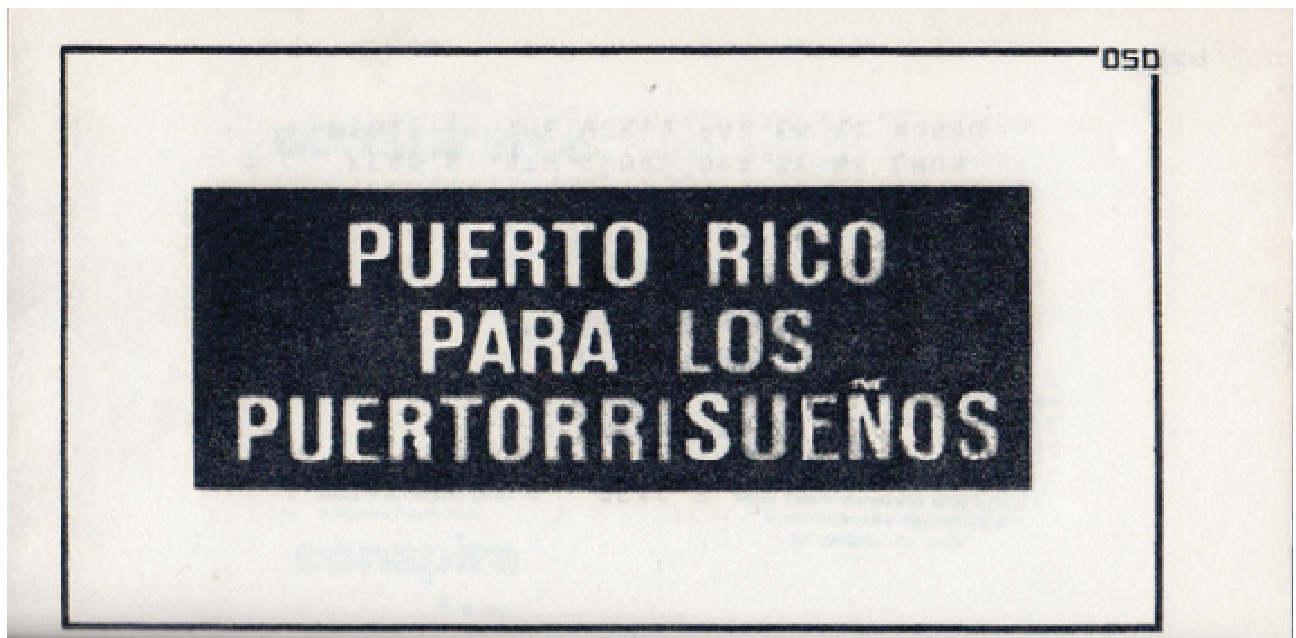
---

<sup>179</sup> “Pacem in Terris” es también el título de una obra de teatro puesta en escena por Pedro Asquini junto al Grupo “t”. Cooperativa teatral de trabajo limitada en formación, en el teatro Larrañaga en Buenos Aires en 1972. Esta obra estaba basada en el libro Palabras ajenas, publicado por el artista argentino León Ferrari en 1967. Según una reseña de Roberto Jacoby, Ferrari “trató de recortar, enfrentar, frag-mentar, unir, desdoblar el discurso ideológico y político de Occidente tomando como muestra, como pretexto, un largo período de la guerra vietnamesa (sic)”. Estas obras, tanto la de Valdés como Ferrari y la puesta en escena de Asquini, eran una condena a la Guerra de Vietnam. Para más información, véase Andrea Giunta, Cronología, cronología de León Ferrari publicada en: [www.leonferrari.com.ar/index.php?/bio/](http://www.leonferrari.com.ar/index.php?/bio/). Consultada el 28 de enero de 2013.

composición triangular con las frases “peace in the world/paz en la tierra”, revelando una cruz en



8. Esteban Valdés, collage de noticias del periódico Claridad, en Fuera de Trabajo, Río Piedras, Editorial qeAse, 1977.



9. Esteban Valdés, Puerto Rico para los puertorriqueños, en Fuera de Trabajo, Río Piedras, Editorial qeAse, 1977.





10. Esteban Valdés, *Métrica y Rítmica* / anuncio cultural. cartel arrancado de la docta facultad de humanidades en nuestra primera casa de estudios, en Fuera de Trabajo, Río Piedras, Editorial qeAse, 1977.

el centro en la página final, coronada por las siglas “USA”. Esta progresión está intercalada por imágenes/poemas como *Limbo*, *Vértigo*, *Momentum*, *Se descorre otro velo*, *Calendario*, *Libertad*, *Despegue Espacial*, *Elegía Monumental*, *Conspira-n*, *La Fijación de Betances*, *Puerto Rico para los Puertorriqueños*, un collage con recortes del periódico *Claridad* y dos recortes de un anuncio para un curso dictado por el Dr. Marcelino Canino.<sup>180</sup> El “cursillo” sobre métrica y rítmica hispánica, dictado en tres lecciones, promocionado como parte del currículo de la Facultad de Estudios Generales de la UPR contraste con las otras obras de Valdés que lo acompañan en esta sección de *Fuera de Trabajo*. La inclusión de estas páginas en medio de un

<sup>180</sup> *Claridad*, “el periódico de la Nación Puertorriqueña”, fue fundado en 1960 por el MPI y aún continúa en circulación, ya desvinculado de filiaciones partidistas explícitas, aunque en su festival anual se unen varias agrupaciones independentistas y soberanistas. El nombre “Claridad” tiene sus antecedentes en el Movimiento Clarté y su publicación bisemanal homónima, El movimiento Clarté (1919-1921) fue una agrupación internacional de intelectuales que toman su nombre de la novela de Henri Barbusse, uno de sus líderes, sumando apoyo a la causa internacionalista y de regeneración social post Primera Guerra Mundial. El movimiento llegó a simpatizar con la III Internacional aunque nunca se adhirió formalmente. Nicole Racine. “The Clarté Movement in France, 1919-21”, en *Journal of Contemporary History*, Vol. 2, No. 2, Literature and Society, Sage Publications, Abril 1967, pp. 195-208. En Argentina también hubo una revista *Claridad*, vinculada al Grupo de Boedo con participación de los Artistas del Pueblo (José Arato, Facio Hébequer, Abraham Vigo, Adolfo Bellocq), cuyos antecedentes son las luchas anarquistas y socialistas de finales del siglo XIX y principios de XX, con influencias del internacionalismo. La República Dominicana también tuvo una revista del mismo nombre, que se publicó entre 1922 y 1923.

libro de la calidad poética de Valdés hace resaltar la sedentariedad de una academia hispanófila establecida en la universidad y la importancia dada a esos formatos literarios tradicionales, aún adentrados los años setenta. La importancia simbólica de la métrica tradicional será retomada en el próximo capítulo cuando se analice la utilización de la décima en la campaña del Gobierno Araña. Esta sección también se encuentra *Jojo*, una pieza llena de sarcasmo que consiste en un mapa esquemático de Puerto Rico, con sus islas Vieques, Culebra y Mona también incluidas, relleno de variaciones de la palabra “democracia”. La palabra se presenta en variaciones tales como “gracia”, “gracias”, “demos gracias”, “crac” y “cia”, haciendo referencia al Estado Libre Asociado, estatus colonial encubierto que permitió que, a partir de su implementación en 1952, la isla fuera eliminada de la lista de colonias de las Naciones Unidas. Los poemas de esta sección, con su constante referencia al pasar del tiempo, el “momentum”, el limbo del país, o la existencia de significados velados, coinciden con las referencias a la guerra de Vietnam y ataques que agrupaciones independentistas realizaban a intereses norteamericanos en la isla. En el collage de recortes del periódico *Claridad*, en la página 48, de *Fuera de Trabajo* apenas se puede leer que las oficinas de la International Telephone and Telegraph (ITT) fueron atacadas.

<sup>181</sup> Durante los años sesenta y setenta, la organización de izquierda CAL (Comandos Armados de Liberación) libraron una lucha en contra de los intereses económicos norteamericanos en Puerto Rico con ataques a compañías extranjeras que atentaban contra el trabajo y seguridad de sus empleados, especialmente cuando estaban en huelga. El CAL llevó a cabo varios atentados contra la Puerto Rico Telephone Company (PRTC), subsidiaria de ITT, que causaron más de un millón de dólares en pérdidas y la interrupción del servicio en una base militar. Sus acciones eran comunicadas a través del periódico *Claridad* y a veces en la revista cubana *Tricontinental*.

El siguiente comunicado fue publicado originalmente en *Claridad*:

---

<sup>181</sup> ITT es un conglomerado mundial de empresas manufactureras fundado en Nueva York por los hermanos Sosthenes y Hernand Behn en 1920, luego de la compra de la PRTC y compañías telefónicas cubanas en 1914. En varios momentos de su historia, ITT ha sido vinculada al gobierno Nazi, los golpes de estado en Brasil (1964) y Chile (1973), entre otros escándalos. Para más información sobre ITT, incluyendo los operativos de contrainteligencia, véase Anthony Sampson, *The Sovereign State: The Secret History of ITT*, Londres, Hodder and Stoughton, 1972; Naomi Klein, *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*, Nueva York, Metropolitan Books, 2007; Paul L. Montgomery, “I.T.T. OFFICE HERE DAMAGED BY BOMB; Caller Linked Explosion at Latin-American Section to 'Crimes in Chile' I.T.T. Latin-American Office on Madison A ve. Damaged by Bomb Fire in Rome Office Bombing on the Coast Rally the Opponents”, *The New York Times*. 29 de septiembre de 1973.

Hoy volvimos a atacar La Telefónica. Combatientes de la CAL burlaron la rígida vigilancia en las instalaciones de este pulpo extranjero en Bayamón para realizar la acción.

La misma se hizo en respaldo a los trabajadores en huelga. No permitiremos que este pulpo yanqui continúe burlándose del pueblo y maltratando a los trabajadores. Nuestros cuadros militares, que también son obreros, atacarán siempre a esta empresa explotadora.

¡A quemar la Telefónica!  
Independencia o Muerte.

Alfonso Beal, Jefe de los Comandos Armados de Liberación (CAL)  
27 de enero de 1972<sup>182</sup>

Este cúmulo de poemas hacen referencia al compromiso social y político que profesa Valdés, realizados en lenguaje poético vanguardista. Estos son, quizás, los poemas que más ilustran el bloque temporal sesenta/principio de los setenta que, en palabras de Gilman, constituye una época caracterizada por “la percepción compartida de la transformación inevitable y deseada del universo de las instituciones, la subjetividad, el arte y la cultura”.<sup>183</sup> Esto, sin

---

<sup>182</sup> Comandos Armados de Liberación (CAL) era un grupo independentista clandestino puertorriqueño que operó atacando intereses económicos cubano-norteamericanos en Puerto Rico a partir de 1967 hasta mediados de la década del setenta. Hay varias teorías sobre quién exactamente era “Alfonso Beal”. Una versión asegura que “es muy probable que Alfonso Beal representara la identidad colectiva del Comando Central y Dirección Nacional de los CAL.” Michael González Cruz, *Nacionalismo Revolucionario Puertorriqueño 1956 - 2005. La lucha armada, intelectuales y prisioneros políticos y de guerra*, San Juan, Isla Negra Editores, 2006. p 34.

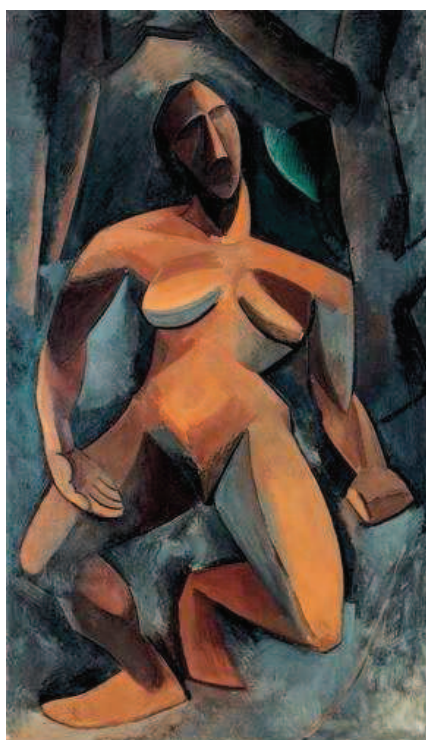
Por otro lado está el reclamo hecho por Juan Raúl Mari Pesquera, hijo de Juan Mari Brás y Paquita Pesquera, en el entierro de su padre, de que el propio líder del MPI era también “Alfonso Beal”. Daniel Rivera Vargas, “Fue un combatiente de frente”, *El Nuevo Día*, El Día, Inc, 13 de septiembre de 2010. Web. 4 de diciembre de 2012. <<http://www.elnuevodia.com/fueuncombatientedefrente-778401.html>>.

Alfonso Beal. "CAL Ataca La Telefónica En Respaldo a Los Trabajadores En Huelga." *Cedema.org. Centro De Documentos De Los Movimientos Armados*, Web. 4 de diciembre de 2012. <<http://cedema.org/ver.php?id=1911>>. Extraído de *Claridad*, 6 de febrero de 1972. Más comunicados de movimientos de lucha armada en Puerto Rico: <http://cedema.org/index.php?ver=mostrar&pais=16&nombrepais=Puerto%20Rico>

<sup>183</sup> Claudia Gilman, *Ibid*, p. 33.

embargo, no era tratado por Valdés sin una dosis de humor y reajuste ideológico. Puerto Rico para los Puertorriqueños es una manipulación del autoadhesivo creado por el MPI en 1967 que pretendía un “Puerto Rico para los puertorriqueños”. Este poema es otro ejemplo del interés de Valdés en utilizar los recursos publicitarios en la poesía y subvertirlos a su manera. El dogmatismo que podía entenderse a partir de la frase del MPI se expande en el poema, puesto que, si la nación es una construcción colectiva, especialmente en el caso de una nación que no es un estado, entonces debe ser soñada. La versión de Valdés también abre las posibilidades a una puertorriqueñidad no esencialista, asequible para el que se quiera sentir como tal; un país para los que sonrían. Sin embargo, Puerto Rico para los Puertorriqueños deja entrever una cierta pesadez respecto a una nación que no se acaba de constituir legalmente, con un pueblo entre el sueño y la sonrisa complaciente.

Uno de los primeros acercamientos que tenemos a la figura del autor de *Fuera de Trabajo* es la contraportada del libro, donde a manera de curriculum vitae o solicitud de empleo, se



11 y 12. Pablo Picasso, *Dríade*, 1908. óleo sobre tela, 185 x 108 cm, Foto © The State Hermitage Museum, San Petersburgo. (izquierda); Esteban Valdés, *Homenaje a Baudelaire*, *Fuera de Trabajo*, Río Piedras, Editorial qeAse, 1977. (derecha)

declara amigo de “Basho, Breton, Paz, Soledad, Dalton, Cisneiros, Snyder, Pound, Marinetti, Corretjer”, y asegura que sus referencias profesionales son Gerardo Nerval, Isidoro Ducasse, San Juan de la Cruz, Marcelo del Campo, Francisco Matos Paoli y René Chiclana. De manera similar, en la sección de “Homenajes”, Valdés nos presenta con poemas que hacen referencia a sus ídolos intelectuales: el Ché Guevara, Baudelaire, Comte de Lautréamont, seudónimo de Isidore Ducasse, Nicolás Guillén y Duchamp. Los poemas toman citas de la obra literaria y plástica de los últimos cuatro artistas. Un homenaje al Ché utilizando tipografía innovadora que deletrea la palabra yoruba “chévere”, que significa buena onda. El homenaje a Baudelaire mezcla referencias a su poema Lesbos con la pintura Dríade, de Pablo Picasso. Los muslos de la ninfa de los árboles están “dibujados” por la forma que toman las palabras “lesbi” opuestas en la página, casi en espejo. Las palabras que forman los títulos de obras de Baudelaire, Lautréamont, Guillén y Duchamp son utilizados en los mismos poemas, aprovechando la literalidad para hacer reinterpretaciones jocosas de las obras. Los siete cantos de Lautréamont son homenajeados con siete pedazos rotos de papel; la realidad desciende la escalera metafórica de Duchamp. El “Negro bombón” de Guillén, considerado su primer poema políticamente comprometido, se mezcla con la canción de salsa del mismo título de Ismael Rivera, y vibra en la página de Valdés. En las notas incluidas al final del libro, Valdés elabora una breve reseña sobre cada homenajeado, con información biográfica o referente al por qué se eligió esa manera particular de homenajearlos. Estas notas de Valdés prácticamente sirven de guía, no asumiendo que los lectores de su libro están completamente familiarizados con sus propios referentes. Los homenajes, usualmente solemnes y llenos de seriedad, son transformados por Valdés, haciendo despliegue de su sentido del humor e irreverencia.

Para Santiago Muñoz, Valdés:

selecciona las frases y figuras icónicas de la izquierda tradicional organizada y alcanza una iteración alternativa a través de formas tipográficas, apropiación, repetición y la forma y colocación de la letra en la página. Su uso del lenguaje y



sus soluciones formales en el texto son anti-monumentales, anti-autoritarios, y anti-heroicos.<sup>184</sup>

Casi todas las claves de estos poemas están dadas por Valdés en sus notas, demostrándose particularmente preocupado por comunicar efectivamente sus poemas, siempre tomando en cuenta ese elemento pedagógico que caracteriza la estética anarquista que profesa en su poesía.<sup>185</sup>

La categoría de “Procesos” es, tal vez, la sección más interesante del libro, en la que Valdés presenta al lector con propuestas e instrucciones para realizar intervenciones públicas y esculturas que él nunca realizó, pues fueron pensados para quedarse en el plano de lo conceptual. La sección incluye El proceso para conseguir la firma de Pedro Albizu Campos en luces de neón, Viva P.R. libre, Homenaje al aire libre / vientos alisios, y Solidaridad obrera 1973. Los títulos de los poemas son claras alusiones a la preferencia política del artista por un Puerto Rico independiente y socialista, pero también se aprecia una crítica a los dogmatismos ideológicos del momento, y un punzante sentido del humor que son característicos en Valdés. Una de las obras más interesantes, por su mezcla de influencias y posibles lecturas, es Solidaridad obrera 1973. El conocimiento compartido con amigos artistas sobre movimientos como el Dadá, el conceptualismo y el minimalismo, confluyen para la creación de estas instrucciones:

recortar la consigna SOLIDARIDAD OBRERA en un plástico vinil, en letras tridimensionales (bastante cuadradas). Unirlas de tal manera que se puedan inflar con un pequeño abanico por unos segundos, para que se levanten al inflarse y se

---

<sup>184</sup> Beatriz Santiago Muñoz. “Radical Form”, en Julieta González, Claire Fitzsimmons, Jens Hoffmann, Beatriz Santiago Muñoz, Capp Street Project. San Francisco. CCA Wattis Institute, 2008 p. 32. Traducción de la autora.

<sup>185</sup> Para más información sobre el anarquismo y su relación con la pedagogía, véase: Judith Suissa, *Anarchism and Education: A Philosophical Perspective*, Volume 16, Routledge International Studies in the Philosophy of Education, Oakland, PM Press, 2010; Robert H. Haworth, *Anarchist Pedagogies: Collective Actions, Theories and Critical Reflections on Education*, Oakland, PM Press, 2012. Francisco José Cuevas Noa, *Anarquismo y educación: La propuesta sociopolítica de la pedagogía libertaria*, Madrid, Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo, 2003. Francisco Ferrer y la pedagogía libertaria. Tenerife, Islas Canarias, Tierra de Fuego, 2010. Para un análisis del movimiento anarquista en Puerto Rico, véase Jorell A. Meléndez Badillo, *Voces libertarias: Orígenes del anarquismo en Puerto Rico*, San Juan, Colectivo Autónomo C.C.C., aún sin publicar.

acuesten cuando se desinflen. Debe tener como unos cuatro pies de extensión, en color rojo.<sup>186</sup>

La consigna “solidaridad obrera”, según se explica en las notas del índice, proviene de un periódico anarquista catalán de 1907, y está “basada en el concepto del apoyo mutuo como un medio para la toma del poder por la clase trabajadora.”<sup>187</sup> Las formas escultóricas descritas en las instrucciones hacen referencia a una exhibición de esculturas que, según recuerda Valdés, se realizó en el Museo de la UPR en o poco antes de 1973.<sup>188</sup> Las esculturas eran rectangulares, de gran tamaño y algunas de ellas se inflaban o movían, haciendo más evidente la analogía propuesta por el poeta. En este caso, el poema es una analogía de “la plasticidad entre las uniones obreras” con las que ya estaba involucrado como líder y delegado sindical.<sup>189</sup> La escultura respira como los humanos que deben mantenerla viva; se yergue y contrae según las batallas.

Las cuatro instrucciones de Valdés en la sección “Procesos” proponen la creación de esculturas con diversos niveles de posibilidades de permanencia, o facilidad de ser construidas.<sup>190</sup> Si bien Valdés ha expresado que las instrucciones en sí son la obra y que no contempló su elaboración, en las notas que acompañan los poemas Viva P.R. Libre y El proceso para conseguir la firma de Pedro Albizu Campos en luces de neón escribe que son obras a

---

<sup>186</sup> Esteban Valdés. *Ibid*, p. 66.

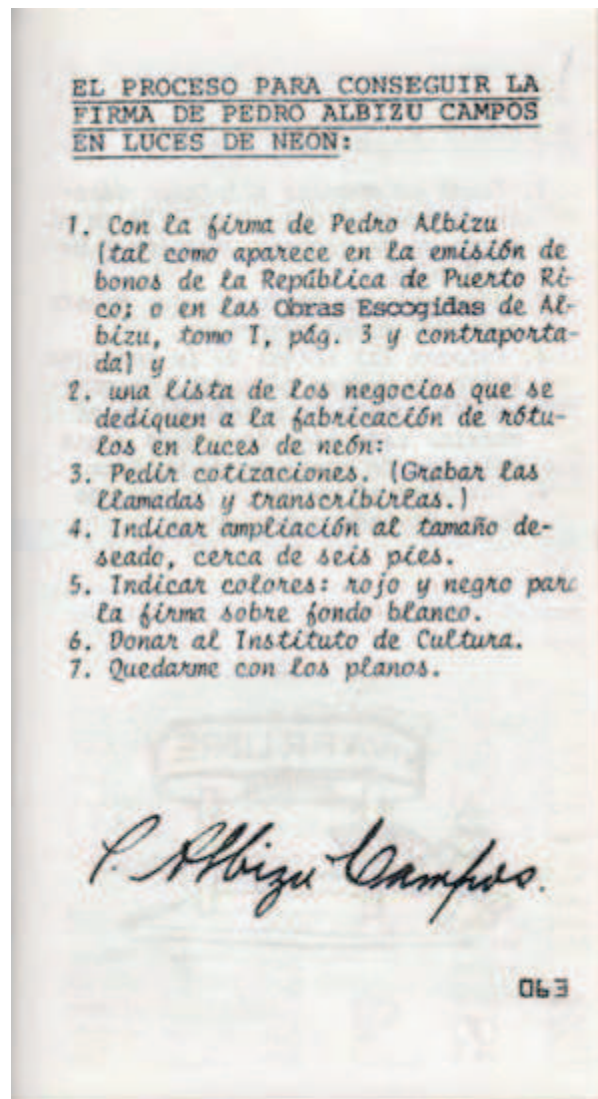
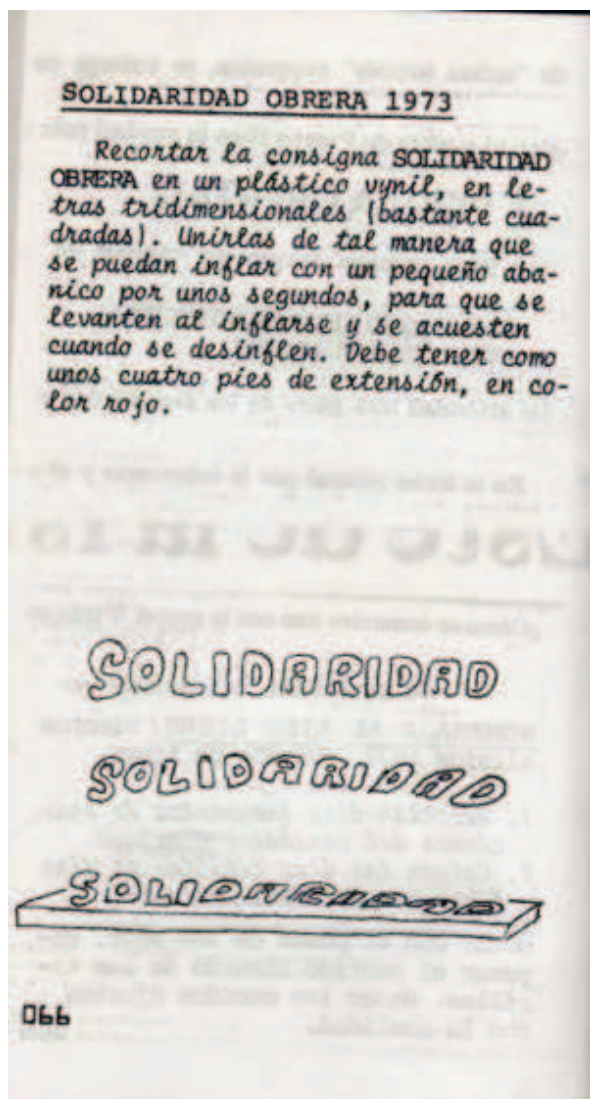
<sup>187</sup> Esteban Valdés, *Ibid*, p. 74.

<sup>188</sup> Entrevista vía email de la autora con Esteban Valdés. Septiembre 2012.

<sup>189</sup> *Idem*.

<sup>190</sup> Sobre esta modalidad de “hágalo usted mismo” en el arte, véase Hans Ulrich Obrist, “Algunos fragmentos de la historia del arte ‘hágalo usted mismo’” en varios autores, *Do it/hágalo*, San José, Publicaciones TEOR/ÉTICA no. 20, noviembre 2002; Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, University of California Press, 1973.

realizarse.<sup>191</sup> Algunas instrucciones son precisas, mientras que otras parecen notas personales,



13 y 14. Esteban Valdés, *Solidaridad Obrera 1973* y *El proceso para conseguir la firma de Pedro Albizu Campos en luces de neón*, en *Fuera de Trabajo*, Río Piedras, Editorial qeAse, 1977.

<sup>191</sup> Entrevista vía email de la autora con Esteban Valdés. septiembre 2012. Esteban Valdés. *Ibid*, p. 74. Vigo también planteó los poemas o instrucciones “a realizar”.



como las de Viva P.R. Libre: “tomar un [ventilador] desechado como el que vi en 1972 en el patio de la escuela vocacional Miguel Such.”<sup>192</sup> Lo que Valdés propone en este poema es construir una escultura con que, a partir del viento, el ventilador, engranajes y una cadena de bicicleta, se hagan girar las letras con la consigna “viva P.R. libre” en la esquina de la avenida Ponce de León y la avenida Gándara, cercano a una de las entradas del Recinto de Río Piedras de la UPR. Para Santiago Muñoz, “algunos de los poemas son críticas despiadadamente graciosas del lenguaje formal, piramidal y dogmático del proyecto político nacionalista en Puerto Rico.”<sup>193</sup> Viva P.R. Libre es otro ejemplo de la antimonumentalidad de la obra de Valdés, mientras que El proceso para conseguir la firma de Pedro Albizu Campos en luces de neón es casi una broma de Valdés al establishment cultural del país.<sup>194</sup> Las instrucciones son las siguientes:

1. Con la firma de Pedro Albizu Campos (tal como aparece en la emisión de bonos de la República de Puerto Rico; o en las Obras Escogidas de Albizu, tomo 1, pág. 3 y contraportada) y
2. una lista de los negocios que se dediquen a la fabricación de rótulos en luces de neón:
3. Pedir cotizaciones. (Grabar las llamadas y transcribirlas.)
4. Indicar ampliación al tamaño deseado, cerca de seis pies.
5. Indicar colores: rojo y negro para la firma sobre fondo blanco.
6. Donar al Instituto de Cultura.
7. Quedarme con los planos.

---

<sup>192</sup> Esteban Valdés. *Ibid*, p. 64

<sup>193</sup> Beatriz Santiago Muñoz. “Radical Form”, en Julieta González, Claire Fitzsimmons, Jens Hoffmann, Beatriz Santiago Muñoz, Capp Street Project. San Francisco. CCA Wattis Institute, 2008, p. 32. Traducción de la autora.

<sup>194</sup> Pedro Albizu Campos (1891 ó 1893 - 1965) Abogado, químico, político, prisionero político y patriota. Fue líder del Partido Nacionalista Puertorriqueño y se convirtió en la figura más relevante de la lucha por la independencia de Puerto Rico de la primera mitad del siglo XX. Fiel católico, también creía en la lucha armada y se le conocía como “El Maestro” y “el último libertador de América”.

Para más información, véase Marisa Rosado, *Las Llamas de la Aurora: Pedro Albizu Campos, un acercamiento a su biografía*, San Juan, Ediciones Puerto, 1991; Ivonne Acosta, *La Mordaza/Puerto Rico 1948-1957*, Río Piedras, Editorial Edil, 1987; Raymond Carr, *Puerto Rico: A Colonial Experiment*, Nueva York, Vintage Books, 1984.; “Las carpetas y la historia de Pedro Albizu Campos”, en *El Nuevo Día*, San Juan, 11 de septiembre de 2011. Web. 23 de enero de 2013. Los documentos desclasificados del FBI sobre la persecución a Albizu se pueden acceder a través del portal: [www.pr-secretfiles.net](http://www.pr-secretfiles.net) del Research Foundation of the City University of New York y The Center for Puerto Rican Studies. Un documental, titulado “Who is Albizu?” está en producción actualmente: [www.whoisalbizu.com](http://www.whoisalbizu.com).

Esta obra de Valdés, con su énfasis en el proceso y su documentación, es quizás la más ligada al arte conceptual. Según el poeta, la influencia en ese poema viene de la obra de Eliazim Cruz y Antonio Navia, ambos puertorriqueños, que a través de lo que llamaron “anti-ilusión” querían “hacer arte demostrando el proceso creativo a la vez que el producto casi terminado.”<sup>195</sup> Las instrucciones no piden que la obra se exhiba y la donación implica el rechazo a su comercialización pero, aún más importante, es a qué institución se dona. El ICP es, después de todo, el ente regulador de la cultura oficial en Puerto Rico y en el capítulo 2 se retomará la importancia del ICP y cómo varias agrupaciones de artistas y activistas abordaron la institución durante la década del setenta. En lo que concierne a estas instrucciones, Albizu Campos es una de las figuras más controversiales de la historia del país y, si bien ha sido integrado al panteón de próceres en las últimas décadas, en la época de Valdés, el revolucionario nacionalista aún era considerado subversivo. Esto le da un toque de cinismo en la obra; el propuesto gesto de donación es tan generoso como transgresor.

Hayan sido realizados o no, y más allá de las intenciones de Valdés, las instrucciones persisten, y sugieren; la realización de estos objetos poéticos no son ajenos a la historia del arte. Podemos establecer paralelismos entre las piezas de la sección “Procesos” de Fuera de Trabajo y otras obras de Duchamp, quien juega un papel decisivo en la creación de Valdés. Duchamp se reveló en contra de la idea del pintor como mero artesano, y abogó en contra del arte retiniano, al redefinir la pintura como un ejercicio mental. Para Duchamp, el arte ya no tiene que preocuparse por crear un objeto, ni tiene que ser el artista quien lo manufactura, ni tendría que ser un objeto con las cualidades de armonía, belleza o elegancia. Los juegos lingüísticos y la ironía son claves para el entendimiento de la obra de Duchamp, al igual que en la de Valdés. La poesía de Valdés combina características de texto y escultura para crear objetos que no sólo pueden ser vistos, sino también tocados y manipulados. El deseo del artista es crear un efecto estético en la audiencia. En los años que Valdés se desarrolla como artista, hasta desembocar en la publicación de su libro, la participación del espectador y el despertar de sus sentidos ante una obra son de particular importancia para los artistas de vanguardia. La obra de Valdés apunta hacia una participación sensorial más amplia.

---

<sup>195</sup> Entrevista vía email con Esteban Valdés. Diciembre 2012.

En Homenaje al aire libre / vientos alisios, Valdés pide que se recorten diez fragmentos de oraciones del periódico Claridad y se cuelguen al aire libre a la vista de todos. Valdés también pide que, con el pasar de los años, se repase “el sentido absurdo de las tirillas. Hacer los debidos ajustes con la realidad.”<sup>196</sup> Por su parte, en la única obra de arte que realizó durante su estadía en Buenos Aires de 1918 a 1919, Duchamp le envió a su hermana Suzanne las instrucciones para que realizara un ready-made a manera de regalo de bodas. El resultado fue el denominado Ready-made infeliz que consiste en un libro de geometría colgado al aire libre para que confronte a los elementos.<sup>197</sup> Más adelante, Duchamp reflexiona sobre los motivos de sus instrucciones y el humor en esta obra:

The wind had to go through the book, choose its own problems, turn and tear out the pages... It amused me to bring the idea of happy and unhappy into readymades, and then the rain, the wind, the pages flying, it was an amusing idea.<sup>198</sup>

Según Valdés, “siempre me ha gustado la literatura como juego, el *homos ludens*”.<sup>199</sup> Este es otro punto importante en la relación de Valdés con el movimiento Dadá, ya que su arte tiene un elemento político pero también es irreverente e irónico.

Según Kart Ruhrberg:

no todo en el dadaísmo fue una expresión de protesta, reflejó una filosofía o, mejor dicho, una antifilosofía, ni el dadaísmo se convertiría nunca en una ideología. Muchas de sus exposiciones eran provocadas sólo por un afán de diversión, el placer del juego innato en el *homos ludens*. Fueron manifestaciones de un amor puro por la práctica de bromas, no sujeta a las reglas ni obligaciones.<sup>200</sup>

---

<sup>196</sup> Esteban Valdés, *Ibid*, p. 65

<sup>197</sup> Thierry De Juvé y John Rajchman, *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, Minneapolis, U of Minnesota Press, 2005. p 200

<sup>198</sup> Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, Cambridge, Da Capo Press, 1987. p. 61

<sup>199</sup> Entrevista de la autora a Esteban Valdés. Diciembre, 2006

Valdés apostaba a la ampliación de ciertas denominaciones dentro de la literatura de su época, dejando en manos de los lectores la posibilidad de realizar -o no- sus esculturas. Incluso incitando a que se cortara el libro. La propuesta poética de Valdés también incluye denominar poemas a páginas de instrucciones de fabricación de artefactos caseros; efectivamente, un poema readymade. Fuera de Trabajo es una invitación al juego con los límites de la poesía, retando al lector a convertirse en usuario y participante de su creación.

Entre las consideraciones que debemos tener al enfrentar la obra de Valdés, tampoco se nos debe escapar el lenguaje y recursos publicitarios que utiliza en sus obras. La repetición, codificación, tecnología y estrategias de difusión de su obra también son aplicaciones de la teoría de la comunicación propuesta por McLuhan. Las obras Homenaje al Ché Guevara y El proceso para conseguir la firma de Pedro Albizu Campos en luces de neón son interesantes al verlas a la luz de nuestra época de obsesión mediática por éstas figuras, antes marginadas, que ahora son plasmadas en remeras, pegadizos, latas de gaseosa, afiches, e incluso, en el caso de Albizu Campos, un anuncio de una compañía de telefonía celular. Los revolucionarios, más populares que nunca, se desnudan de violencia e intelectualidad para revestirse de banalidad.

Sin duda, la obra más conocida, o difundida, de Valdés es el Soneto de las Estrellas. Un soneto tradicional consiste en catorce versos endecasílabos distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. En el poema de Valdés se respeta la estructura formal, pero las sílabas poéticas son reemplazadas por asteriscos o 154 “estrellas.” Las sílabas representan la métrica de un poema y, por ende, su formación rítmica. Sin embargo, ante la ausencia de letras o, de hecho, alguna palabra, se hace imposible una lectura oral de este poema. En las páginas que preceden a este poema, y sin ningún otro preámbulo a su trabajo, Valdés nos presenta dos críticas anónimas respecto a su ejercicio poético. Las críticas, escritas por Jorge Morales Santo Domingo y Leida Santiago, respectivamente, formaban parte del proceso de evaluación de colaboraciones sometidas a Alicia la Roja antes de su publicación. En la primera crítica, Morales comienza con

---

<sup>200</sup> Kart Ruhrberg, “Espantapájaros contra la razón”, Arte del siglo XX, México D.F., Océano, 2003.

comentarios positivos, señalando que “tal vez detrás de cada estrellita hay un mundo indescifrable de locuras.”<sup>201</sup>

La segunda crítica, sin embargo, ataca a Valdés y no lo considera poeta:

las estrellas son atractivas por lo simbólico y porque son bonitas por sí mismas, me alegro que te gusten las estrellas. Léete el Principito. No sé como tú llamas a eso, aparentemente es un soneto, pues bueno me alegro que sepas la forma del soneto.<sup>202</sup> Las letras solas no sirven nada más que para clasificar las oficinas, para las urbanizaciones, etc., sin formar palabras no tienen sentido → es como equiparse de comestibles, tener de todo, y no saber cocinar.<sup>203</sup>

La inclusión de estas dos críticas revela la importancia que Valdés le otorgaba a la opinión de sus pares, pues, según él: “quien certifica a uno es la audiencia.”<sup>204</sup>

El Soneto de las Estrellas reta directamente la noción de que hay “recetas” y “fórmulas” para la creación de la poesía. Basado en el modelo introducido por Garcilaso de la Vega en el siglo XVI, el Soneto de las Estrellas mezcla influencias de los ideogramas de Apollinaire, el creacionismo de Huidobro y la poesía contemporánea de Mary Ellen Solt. Esta poeta estadounidense realizó, en 1964, el poema “Moonshot Poem”, basándose en los símbolos que los científicos utilizaban para marcar áreas en fotos de la superficie lunar, elaborando un sistema de “versos” que siguiera la estructura tradicional. Al igual que el soneto de Valdés, la intención de Solt era ridiculizar la tradición y buscar nuevas formas poéticas. También, al utilizar las herramientas brindadas por la tecnología, ya fuera algo tan sofisticado como fotos lunares, o el propio asterisco de una maquinilla de escribir, estas formas contenían, en sí, la poesía. Valdés no trataba de simplemente transmitir una imagen en sus poemas. En el creacionismo, primero expuesto en el manifiesto *Non serviam* de 1914, Huidobro proponía que el mundo de los objetos es secundario a la poesía, la cual tiene un significado en ella misma sin la función referencial del

<sup>201</sup> Jorge Morales Santo Domingo, “Valdés Cruz...”, en Esteban Valdés, *Ibid*, p. 7

<sup>202</sup> Énfasis en el original.

<sup>203</sup> Este texto, anónimo en la versión publicada, fue escrito por la poeta Leida Santiago. Esteban Valdés, *Ibid*, p. 8

<sup>204</sup> Entrevista de la autora con Esteban Valdés, diciembre, 2006.

lenguaje. La poesía crea su propio mundo referencial en que el poema en sí es el objeto, no de lo que se trate el poema. Según Jorge Schwartz, en su historia de las vanguardias latinoamericanas, el creacionismo huidobriano implica “preocupación formal con el mundo objetivo, economía del lenguaje y la experimentación formal con la imagen y con la metáfora.”<sup>205</sup> Quizás el primer crítico no estaba tan lejos de la realidad al afirmar que “tal vez cada estrellita está a punto de explotar y revelar secretos desgarradores, o juegos lujuriosos del inmortal.”

---

<sup>205</sup> Jorge Schwartz (Estela Dos Santos, trad.), *Las Vanguardias Latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002. p 106

Aunque Valdés se consideraba escritor, era generalmente rechazado como poeta y, en la

contraportada de Fuera de Trabajo, Valdés recrea un cuestionario a modo de biografía. Valdés



solicita una licencia poética por parte del gobierno del “Ni Estado Ni Libre Ni Asociado” o, en

otras palabras, Puerto Rico pero se niega a sí mismo la “licencia poética”. Este curriculum de

Valdés hace referencia tanto a su labor en el Departamento del Trabajo, como a las fichas que la

policía llevaba de los subversivos, y a su condición de marginal en la escena poética

puertorriqueña. La licencia, firmada por Nihil Obstat, le es negada. Recordemos que “Nihil


Obstat” es la aprobación oficial, desde un punto de vista moral y doctrinal, de una obra que

aspira a ser publicada. Esto es autorizado por un oficial eclesiástico y, traducido, significa “no



existe impedimento”. En la opinión de Meléndez, Valdés “no usaba el lenguaje tradicional de la

NI ESTADO NI LIBRE NI [M] 861 V145 C.3  
 OFICINA DE PER Fuerra de trabajo /  
 SAN JUAN, P



0 20 110022212 8  
 UPR - Río Piedras - Sistema Bibliotecas  
 Expresión TOTAL

Núm. de Seguro Social 584-52-3811  
 Núm. de Licencia

1- Nombre del solicitante  
ESTEBAN VALDÉS ARZATE 2/III/47 Méx.D.F.  
 apellido paterno apellido materno nombre fecha lugar de nac.  
DESCONOCIDA RÍO PIEDRAS 21454 U.P.R  
 ocupación dirección residencial aptdo. postal  
MACHO NEGATIVA MARAVILLOSAS FROSTANTES  
 sexo preparación académica experiencias

2- Datos personales  
150 5,8' café/brun CARIMBO HOMBRE, ESCALDA,  
 peso estatura color de ojos marca de identificación CARA  
CONFIDENCIALES KARATE TIRO AL BLANCO  
 errores HOBAREÑO pasatiempos  
AMARGINADO BASHO, BRETON, PAZ, SOLEOAO, DALTON  
 status social amistades  
CISNEIROS, SNYDER, POUND, MARINETTI, CORRETTIER  
 (continuación)  
NINGUNO DOZ RAZONES POLÍTICAS CONFIDENCIAL  
 héroes afiliación política  
Y. Y. -3-3; GERARDO NERUAL, FSI DORO DUCASSE,  
 referencias  
SAN JUAN DE LA CRUZ, MARCELO DEL CAMPO, MATOS PAOLI  
 (continuación) RENE CHICLANA

3- Publicaciones anteriores:  
NINGUNA 1976, PARA LOS ESPACEADOS 1970. CENSURADO  
1984, ESTEBAN/AILENE 1968. libros inéditos: NINGUNA  
 (continuación)  
DESHONESTAS, DIANTILLADAS EN RÍO PIEDRAS, SAN JUAN  
 exposiciones  
MURALADAS, PASQUINADAS, ARRESTADO EN 1971  
 (continuación)  
GRAMA EN ROJO 1970. ESTRELLAS 1972, GLOBOS  
 (continuación)  
PANTILES 1972. ABAJO EL ATENEO 1972.

¿Ha sido usted convicto alguna vez de cualquier violación a las leyes de Puerto Rico, Estados Unidos o cualquier país, que no sea una infracción menor a las Leyes Gramaticales? Sí  No   
 En caso afirmativo, explique detalladamente.

Licencia poética: aprobada  renovada  revocada

NIHIL OBSTAT: Nihil Obstat  
 (firma del Oficial Cultural)

15. Esteban Valdés, contraportada de Fuera de Trabajo, Río Piedras, Editorial qeAse, poesía y la crítica oficial lo desterró de la poesía.”<sup>206</sup> Según el editor, fueron personas

influyentes en los círculos literarios de la UPR, como Juan Martínez, José Ramón de la Torre, Arcadio Díaz Quiñones o José Emilio González, quien dijo que a la poesía de Valdés le hacía falta “el temblor de la mano”, quienes finalmente lo desalentaron de continuar trabajando activamente. Sin embargo, según recuerda Valdés, fue este mismo comentario de González, lo que lo llevó a querer integrar elementos de lo inconcluso en su obra y así incorporar un elemento más humano en el trabajo.<sup>207</sup>

Los compañeros de los setenta con que Valdés compartía sus trabajos no eran receptivos a ella. Hablando retrospectivamente, Morales comenta:

la verdad es que al principio no simpatizaba mucho con la poesía concreta de Esteban. Lo veía como un cruce entre la poesía y las artes visuales, más inclinado a lo gráfico. Por eso mis comentarios entre sarcásticos e incrédulos. Con el tiempo vi lo que estaba gestionando. Claro, el libro de entonces era como una evidencia borrosa y unidimensional de unos originales tridimensionales.<sup>208</sup>

Según Meléndes, sólo el poeta nuyorican Pedro Pietri y él fueron defensores de la poesía de Valdés en sus tiempos.<sup>209</sup> También nombra al poeta nacionalista Juan Antonio Corretjer como un entusiasta de su poesía y a Luis Alonso, grabador, como otro que entendió la ironía, y la sobriedad y minimalismo gráfico de Valdés. La poesía libre de Valdés era “centro de libertad” inspiradora para Pietri quien literalmente le tenía un altar a Fuera de Trabajo en su apartamento.<sup>210</sup> La comunicación entre Valdés y otros poetas fuera del país en esa época era escasa o inexistente. Una vez publicado el libro, se le envió a Roberto Fernández Retamar,

---

<sup>206</sup> Entrevista de la autora con Joserramón “Che” Meléndes. Mayo 2007.

<sup>207</sup> Entrevista de la autora con Esteban Valdés. Diciembre 2006.

<sup>208</sup> Entrevista vía email de la autora con Jorge Morales Santo Domingo. Diciembre 2012.

<sup>209</sup> Pedro Pietri (1944 - 2004) era un poeta y dramaturgo nacido en Puerto Rico pero considerado “nuyorican”, habiendo vivido desde los tres años en Nueva York, y desarrollado su trabajo e identidad en relación a dicha ciudad. Junto a Miguel Piñero y Miguel Algarín, Pietri fue uno de los fundadores del Nuyorican Poets Café en Manhattan, y es considerado el poeta laureado del movimiento nuyorican. Pietri estuvo asociado con los Young Lords, y fue un gran activista a favor de los derechos civiles de las puertorriqueñas, además de realizar performances sobre la importancia del sexo seguro durante la epidemia del VIH. Junto a Eddie Figueroa, conceptualizó el El Spirit Republic of Puerto Rico y con Adal Maldonado lo llevó al mundo de los objetos a través de instalaciones, fotografías y la creación de El Puerto Rican Passport. Pietri, también conocido como el “Reverendo Pedro Pietri”, es el fundador de la Iglesia de la Madre de los Tomates. Entre sus publicaciones se encuentran: *Invisible Poetry* (1979), *Traffic* (1980), *Plays* (1982), *Traffic Violations* (1983), y *The Masses are Asses* (1988).

<sup>210</sup> Entrevista de la autora con Joserramón Meléndes. Mayo 2007.

Cintio Vitier, Eliseo Diego, entre otros; todos cubanos. También hubo contacto con la revista cubana Bohemia y un intento de comunicación con Samuel Feijoo, otro escritor e ilustrador cubano que trabajaba en la Biblioteca de Santa Clara, pero sin suerte.<sup>211</sup>

Valdés escogió trabajar por fuera de las instituciones, pero también fue muy desalentado por la mala acogida de sus ideas al punto de que, al parecer de Meléndes, éste “fue desterrado de la poesía.”<sup>212</sup> Valdés dice no considerarse artista porque, a pesar de entender a cabalmente la poesía concreta, y la integración de elementos visuales en su obra, “me he rodeado de artistas y sé la línea divisoria entre lo que soy yo, y la plástica.”<sup>213</sup> Valdés se considera un escritor que utiliza recursos visuales y escultóricos. En la actualidad, la poesía utiliza fotografía, película, e incluso sonido, en combinación con letras para lograr el efecto deseado en el lector o, realmente, en aquel que la sienta.

Ciertamente, desde el planteo bourdiano, la obra de Valdés constituyó un “trauma” en la producción poética y artística del país.<sup>214</sup> Si entendemos que hay un habitus compartido por los artistas, escritores y demás actores del campo del arte, podemos afirmar que el momento no era el adecuado en Puerto Rico para que la obra de Valdés fuera aceptada y mucho menos valorada en su propio tiempo. Lo que le permite al artista presentar al público algo como “arte” parte de una teoría del arte compartida, tal vez inconscientemente, que el público puede comprender, dado el contexto histórico e institucional que se vive. Actuar fuera de estos confines lleva, usualmente, a la marginación, o a asumir una posición marginal dentro de la historia. La estructura de sentimiento, esa “cultura de un período” como la llama Williams, no estaban del lado de Valdés al momento de la publicación de su libro, sino que se daría mucho más tarde.<sup>215</sup> El soporte de la obra de Valdés, hayan sido libros de edición limitada, empapelados o happenings, fue conveniente en el momento pero no para efectos de permanencia histórica o “inscripción”.<sup>216</sup> Según Meléndes, “el arte que hacíamos llegó a quien tenía que llegar en su

<sup>211</sup> Entrevista de la autora a Esteban Valdés. Diciembre, 2012.

<sup>212</sup> Entrevista de la autora a Joserramón “Che” Meléndes. Mayo, 2007.

<sup>213</sup> Entrevista de la autora con Esteban Valdés. Diciembre 2006.

<sup>214</sup> Hal Foster, “Asunto:Post”, en Brian Wallis (ed.) *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001. p. 191

<sup>215</sup> Raymond Williams. “The Analysis of Culture”, *The Long Revolution*, Calgary, Broadview Press, 2001. p 64.

<sup>216</sup> Margarita Fernández Zavala, “Inscrit@s y Proscrit@s: Desplazamientos en la gráfica puertorriqueña”, *Desplazamientos precursores en la gráfica Latinoamericana*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2004.

momento,” reflejando una actitud cuasi clandestina respecto al arte, su distribución e inscripción histórica.<sup>217</sup> Actuar fuera de las instituciones y circuitos del arte era lo que se perseguía, pues no se valoraban espacios que marginaban sus prácticas y no reconocían sus gestos creativos. Valdés es un proscrito, pero también lo ha sido porque hubo la intención de obrar en la marginalidad.<sup>218</sup>

Valdés está ausente de la mayoría de las antologías y recopilaciones de poesía puertorriqueña que se han publicado recientemente.<sup>219</sup> La primera antología en que fue incluido fue *Puño de Poesía*, publicada en 1979, pero ésta fue editada para Editorial Claridad por el propio Joserramón “Che” Meléndes, quien también editó *Fuera de Trabajo*. Valdés no es incorporado a una antología de poesía puertorriqueña hasta que el *Soneto de las Estrellas* fue incluido en la *Antología de textos literarios* que publicó la UPR en 1994. En el prólogo, firmado por los cinco editores del volumen, afirman que la antología “está estrechamente vinculada a la estructura curricular del curso de Español Básico” de la Facultad de Estudios General de la UPR.<sup>220</sup> La edición anterior de 1988 había promovido un cambio abrupto en el concepto de la Antología y las discusiones que se suscitaron llevaron a la conformación de un comité con unos editores designados para elaborar la edición de 1994. En el índice temático de la antología, el *Soneto de las Estrellas* se encuentra en la sección del Sujeto, bajo la categoría de “Creación y Belleza”.

Según expresan los editores en la introducción,

gran parte de las lecturas proviene de la experiencia de algunos compañeros profesores que tenían sus antologías personales o sus textos predilectos. Otras lecturas fueron sugeridas por miembros del mismo Comité quienes tuvieron la última palabra en el destino de más de mil doscientas páginas de buena literatura.<sup>221</sup>

---

p. 100

<sup>217</sup> Entrevista de la autora a Joserramón “Ché” Meléndes, mayo 2007.

<sup>218</sup> Margarita Fernández Zavala, *Op cit.*

<sup>219</sup> Ningún poema de Valdés se puede encontrar en las compilaciones antológicas *Literatura Puertorriqueña del Siglo XX. Antología*, de Mercedes López-Baralt, ni en *Antología de Poesía Puertorriqueña*, de Rubén Alejandro Moreira.

<sup>220</sup> Carlos Alberty, Viviana Auffant, Sofía Cardona, Susana Matos y Áurea María Sotomayor (eds.), *Antología de textos literarios*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994. p 13

<sup>221</sup> Carlos Alberty, Viviana Auffant, Sofía Cardona, Susana Matos y Áurea María Sotomayor (eds.), *Ibid*, p. 14



Es muy importante resaltar que, de los editores de la publicación universitaria, hay una poeta de la generación del setenta, Áurea María Sotomayor y Carlos Alberty es hijo del Roberto Alberty, poeta y artista de vanguardia, mientras que Susana Matos es hija de Francisco Matos Paoli e Isabel Freire de Matos, dos figuras importantes en la literatura puertorriqueña. La decisión grupal de incluir a Valdés tiene que ser entendida como consecuencia de la incorporación de estos profesores al sistema universitario quienes, habiendo estado en contacto directo con la poesía de Valdés, la valorizan a posteriormente.

Sobre eso, Sotomayor afirma que:

si los del 70 figuran en la antología de lecturas del 94 es porque, pensaba yo, debían ingresar al canon, y los estudiantes debían formarse en esos experimentos respecto a esos textos nuevos que circulaban en la época. Por el contrario, la tradición de Estudios Hispánicos siempre consistió en estudiar solamente a los muertos, lo que me parece atroz con respecto a todos esos artistas en potencia que son los estudiantes. Interesante que ya ahí se produce la primera traducción del poema de Esteban. El poema de las estrellas se convierte en un poema donde las estrellas a mano se convierten en asteriscos. Ese fue uno de los comentarios hechos por mis estudiantes. Nada más y nada menos que la traducción del poema concreto.<sup>222</sup>

Por otro lado, el Departamento de Educación de Puerto Rico lo empieza a utilizar a partir del año 2000, en el Cuaderno de Taller de Español XI publicado por Editorial Norma. Otro momento de inclusión, esta vez desde el mundo del arte, fue la exhibición *Ex libris: El libro como propuesta estética* en el Museo de Historia, Antropología y Arte de la UPR, en la que el curador Nelson Rivera Rosario destacó la obra de Valdés. En el catálogo de la exhibición, se le dio una página a cada artista invitado para que interviniera como quisiera. Valdés respondió con una pieza que continúa con la serie de Homenajes, titulada *Homenaje a las Tetas de Cayey*, nombre popular con que se designan un par de montañas en el pueblo de Cayey, en la Cordillera Central de

---

<sup>222</sup> Entrevista vía email a Áurea María Sotomayor. 3 de septiembre 2012

Puerto Rico. Esta exhibición marca el primer momento en que la obra de Valdés es incluida en un ámbito institucional vinculado a las artes visuales.

### Proyecciones contemporáneas

A comienzos de los años 2000, en Puerto Rico se desarrolla un interés por hacer una revisión de las prácticas y artistas que habían ocurrido en y fuera de la isla en las pasadas décadas. Esteban Valdés vuelve a ser parte de la escena artística puertorriqueña a raíz una exhibición titulada 94% [Homenaje a Esteban Valdés] que le hacen los artistas participantes de M & M Proyectos en el 2002. El homenaje a Esteban Valdés se realizó como parte de PR' 02 [En Ruta], un evento artístico internacional dirigido y producido para M & M Proyectos por Michelle Marxuach, Francisco "Tito" Rovira Rullán y Roos Gortzak.<sup>223</sup> El encuentro con la obra de Valdés tuvo un origen fortuito, ya que fue Dave Buchen, el esposo de la artista Beatriz Santiago Muñoz quien encontró el libro en la basura en la calle Norzagaray en el Viejo San Juan. Según Santiago Muñoz, su primera reacción al leerlo "fue imaginar cuán diferente hubiera sido la historia política de Puerto Rico si esta obra se hubiera mostrado, leído y considerado importante en 1977."<sup>224</sup> Luego, "a través de los años, el libro se convirtió en una pieza de conversación en mi apartamento y se lo enseñaba a la gente que venía a visitar".<sup>225</sup> Una de las veces que enseñó el libro fue mientras Rovira Rullán, y los artistas José Lerma, José "Tony" Cruz y Guillermo Calzadilla discutían ideas futuras para M & M Proyectos. Luego de que se lo sugirieran a Marxuach, Cruz y Santiago Muñoz se dieron a la tarea de localizar a Valdés y organizar la exhibición, a realizarse en uno de los estudios del edificio de M & M Proyectos en la calle Fortaleza #302 del Viejo San Juan. Las preguntas sobre quién era este poeta, y qué había pasado en su vida que no se conocía más sobre él, intrigaron a Santiago Muñoz.

<sup>223</sup> Marxuach fue colaboradora de Luigi Marrozzini y curadora independiente. Es co-fundadora, junto a José "Tony" Cruz y Beatriz Santiago Muñoz, de Beta Local, un proyecto para apoyar y promover la práctica y el pensamiento estético a través de varios programas de formación educativa horizontal y residencias en el Viejo San Juan. Para más información sobre el trabajo curatorial de Marxuach, véase <http://cargocollective.com/archivoinformal/archivo-informal>. Rovira Rullán es graduado en Historia del Arte en la Universidad de Puerto Rico y ha trabajado en el Museo de Arte Contemporáneo (PR), el Isabella Stewart Gardner Museum (Boston) y la Ronald S. Lauder Collection (NY). Dirigió Galería Comercial (2003 - 2007) y actualmente es director de la galería Roberto Paradise en San Juan, PR. Se unió a M & M Proyectos en el 2001. Roos Gortzak es una curadora holandesa.

<sup>224</sup> Beatriz Santiago Muñoz. "Radical Form", en Julieta González, Claire Fitzsimmons y Jens Hoffmann (eds.), *Beatriz Santiago Muñoz*, Capp Street Project, San Francisco, CCA Wattis Institute, 2008, p. 32. Traducción de la autora.

<sup>225</sup> Entrevista vía email de la autora a Beatriz Santiago Muñoz. Febrero, 2007.



Localicé a Valdés Arzate en 2002 y le pregunté por qué había decidido no participar o involucrarse más directamente con el mundo del arte. "Nunca estuve interesado en ser consistente", dijo. Esto me pareció apropiado, inteligente, poético. Me llenó de esperanza y admiración por la sucinta elegancia de su forma de crítica institucional: no cooperación.<sup>226</sup>

Para la exhibición catorce artistas realizaron o reinterpretaron piezas de Valdés que fueron publicadas en *Fuera de Trabajo*.<sup>227</sup> La organización de la exhibición consistió en sacarle copia al libro y los artistas interesados escogían un poema que realizar. Según Santiago Muñoz, "no era una exhibición curada, si no una manera de responder a su trabajo en el mismo espíritu."<sup>228</sup> En el catálogo de PR'02 [En Ruta], los artistas declaran su identificación con Valdés: "quizás es un idea absurda, pero aún sin conocer el trabajo de Esteban Valdés, muchos de los artistas puertorriqueños que participaban en Puerto Rico'02 [en ruta] sentimos una afinidad estética e intelectual por esta publicación de 1977."<sup>229</sup>

Los artistas de M & M Proyectos tienen una afinidad con la obra de Valdés, un artista que desconocían, aunque es un antecedente en Puerto Rico para el tipo de arte que ellos producen. La reacción de Chemi Rosado Seijo a la obra de Valdés es compartida por muchos de sus compañeros artistas: "no somos huérfanos."<sup>230</sup>

Según Rovira Rullán:

los antecedentes que formaban la actitud de M&M estaban principalmente en figuras y grupos del extranjero aunque si se reconocían algunos bolsillos excepcionales en la historia del arte de Puerto Rico. También se comentaba, con

---

<sup>226</sup> Beatriz Santiago Muñoz. Ibid.

<sup>227</sup> Los 14 participantes fueron: Beatriz Santiago Muñoz, Chemi Rosado Seijo, Jesús "Bubu" Negrón, Lourdes Correa Carlo, Lillian Yvonne Martínez, José Lerma, Jacob Charles Morales Marchosky, José "Tony" Cruz, Royal Torres, Marxz Rosado, Ivelisse Miranda, Edmée Feijó, Vanessa Hernández y Michelle Marxuach.

<sup>228</sup> Entrevista vía email de la autora a Beatriz Santiago Muñoz. Febrero, 2007.

<sup>229</sup> M & M Proyectos, "94% [Homenaje a Esteban Valdés]", en *Puerto Rico'02 [En Ruta]*, Madrid, Editorial Cromart, S.L., 2003. p 63

<sup>230</sup> Entrevista de la autora con Chemi Rosado Seijo. Agosto 2012.

razón, que estos momentos o figuras nunca llegaban a formar parte de la osificada historia oficial del arte de Puerto Rico. Se entendía la construcción de esa historia oficial como un engendro de la política. Uno de estos bolsillos fue Esteban Valdés. Otro, Félix González Torres.<sup>231</sup>

Es muy notable que la idea de conceptualismo bajo la que se educaron y se habían identificado los artistas que participan de la exhibición es una heredada de las universidades norteamericanas, evidenciando el aislamiento de ideas que sufre Puerto Rico en relación a sus vecinos latinoamericanos.

Santiago Muñoz añade:

nosotros hemos sido educados en escuelas de arte viviendo el Zeitgeist del conceptualismo, o el conceptualismo académico, y tenemos una afinidad a este trabajo. Es como encontrar que, después de todo, en Puerto Rico si había un antecedente para el trabajo que te interesa, aún si no lo conocías. Lo único que fue hecho por alguien inconsistente que no se preocupó por profesionalizarse.<sup>232</sup>

La realización de estas piezas para la exhibición tenía como meta “la inclusión de la obra de Esteban Valdés dentro de la historia de las más interesantes experimentaciones en el arte puertorriqueño”<sup>233</sup> José Lerma tuvo a su cargo la reinterpretación de Jojota, que convirtió, de un comentario sobre la realidad de Puerto Rico como país subordinado a los Estados Unidos, en un comentario sobre la familia. La palabra Jojota, que significa “árido, soso, atragantador”, estaba “escrita” en las paredes de Fortaleza #302 a base de fotografías familiares. Jacob Charles Morales Marchosky escogió hacer un híbrido de varios poemas concretos de Valdés y creó Hombre-Hembra-Hambre. Esta pieza, realizada en madera, plástico y cristal, es una pequeña escultura que une Hombre-Hambre y Viva P.R Libre. Una vez más, el elemento político de las obras de Valdés ha sido eliminado. Santiago Muñoz intentó realizar Solidaridad Obrera 1973, pero nunca funcionó el mecanismo que inflaría las letras. A pesar del contratiempo, esto en sí constituye un comentario sobre los cambios de actitud respecto a la solidaridad en nuestros

<sup>231</sup> Entrevista vía email de la autora con Francisco “Tito Rovira Rullán. Mayo 2007.

<sup>232</sup> Entrevista vía email de la autora a Beatriz Santiago Muñoz. Febrero, 2007.

<sup>233</sup> Entrevista vía email de la autora a Beatriz Santiago Muñoz. Febrero, 2007.

tiempos.<sup>234</sup> Mientras que la pieza original había sido ideada por un artista que velaba por mantener sus ideales políticos insertados en su trabajo, las preocupaciones de los nuevos artistas eran otras. Lillian Yvonne Martínez Montalvo transformó en instalación la obra de Valdés Puerto Rico para los Puertorriqueños, un juego de palabras que originó con un pegadizo que fue popular en los años setenta. Las palabras estaban numerosas veces “escritas” en escarcha plateada en el piso del estudio de Fortaleza #302. Ivelisse Miranda reinterpretó La fijación de Betances, un poema que Valdés tenía la intención de que se recortara la de la página y pusiera al aire, cual libro de geometría de Duchamp, o similar a su propia pieza, Homenaje Al Aire Libre, para que se sometiera a los vientos alisios. Muchas de las obras resignificaban el contenido político que Valdés le había embebido a sus poemas.

Según Rovira Rullán:

Valdés se relaciona a los artistas participantes de M & M Proyectos en el humor. No en las preocupaciones o inclinaciones políticas. Lo mejor de la exhibición que se hizo a partir del libro de Esteban fue el descubrimiento, el estudio y el proceso de identificación con el trabajo de Valdés. Me parece que como buena poesía concreta es mejor cuando no se construye, cuando queda solo en posibilidad o aspiración. El libro siempre será mejor que cualquier cosificación de las ideas en el libro.<sup>235</sup>

La pieza mejor lograda de la exhibición fue, sin duda, Proceso para conseguir la firma de Pedro Albizu Campos en luces de neón. En esta pieza se sintetiza el discurso pseudo-nacionalista y capitalista creado por el aparato publicitario que impera en Puerto Rico. Usando el recurso del neón, Valdés, a través de Rosado, hace referencia al alcoholismo, la estética de las barras, y la

---

<sup>234</sup> En noviembre de 2012 fui la curadora de una exhibición titulada “Poesía desde la Oficina de Desempleo” sobre Fuera de Trabajo y otros artistas contemporáneos de Puerto Rico que se relacionan a la obra de Valdés en el Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo (La Ene) en Buenos Aires, Argentina. En la muestra se incluyó una interpretación de Solidaridad Obrera 1973 realizada en colaboración con David Maggioni (Rosario, 1986). Para más información sobre la muestra, véase: <http://www.laene.org>

<sup>235</sup> Entrevista de la autora a Francisco “Tito” Rovira Rullán. Mayo 2007.

publicidad. Según Meléndes, “cuando los puertorriqueños beben, todos son independentistas” y, si es así, “¿por qué no poner a Albizu en las barras también?”<sup>236</sup>

---

<sup>236</sup> Entrevista de la autora a Joserramón “Ché” Meléndes. Mayo, 2007.



16. Marxz Rosado, Proceso para conseguir la firma de Pedro Albizu Campos en luces de neón, (1977-2002), neón realizado según las instrucciones de Esteban Valdés publicadas en Fuera de Trabajo.

La obra de Valdés, y el trabajo de reconocimiento y difusión de la exhibición de M & M Proyectos, tuvo una repercusión más amplia cuando, años más tarde, se incorporó la obra de Valdés a la exhibición *Inscrit@s y Proscrit@s: Desplazamientos en la gráfica Puertorriqueña*. Esta muestra, curada por Margarita Fernández Zavala, fue una de las exhibiciones de la primera Trienal de Arte Poli/gráfico de San Juan: América Latina y el Caribe. La trienal se realiza por primera vez en el 2004, pero no es el primer evento de esta magnitud que se organiza en la isla, sino que es el producto de la reconceptualización, a cargo de la curadora Mari Carmen Ramírez, de la Bienal del Grabado Latinoamericano de San Juan, fundada en 1970. La Bienal es un programa del ICP, creado, en el año 1970, por el doctor Ricardo Alegría, el Dr. William Lieberman y el Sr. Luigi Marrozzini, con la idea de presentar al mundo la importancia tanto socio-política como estética de los trabajos de los grabadores, que tanta relevancia han tenido en la historia de nuestro arte latinoamericano. La Bienal se convirtió en un encuentro de reconocidas personalidades de las artes, entre estos, Rufino Tamayo, José Luis Cuevas, Arthur Luis Piza, Wifredo Lam, Sergio González Tornero, Roberto Sebastián Matta, José Clemente

Orozco y Alicia Candiani, por mencionar sólo algunos. Se reconoció la labor como los maestros del medio en Puerto Rico de Lorenzo Homar, Rafael Tufiño, Carlos Raquel Rivera, José Alicea, Myrna Báez, Antonio Martorell y Susana Herrero, entre otros. Sin embargo, las circunstancias de la gráfica fueron cambiando internacional y localmente una vez entrados los años 80, y especialmente los 90, por el renovado interés en la pintura y la fotografía, además de la incursión de la computadora en el ámbito artístico. Según Humberto Figueroa, director del programa de artes plásticas del ICP durante los años de gestación de la Trienal y quien laboró en dicha institución desde la 5ta Bienal, a través de los años, la Bienal fue perdiendo su contacto con los criterios y tendencias conceptuales del lenguaje gráfico internacional de finales del siglo XX.<sup>237</sup>

A partir de la iniciativa del grupo organizador, se intenta un cambio en la percepción oficial de las prácticas gráficas en Puerto Rico, reevaluando así a muchos artistas, entre estos, a Esteban Valdés. Según la curadora Margarita Fernández Zavala:

[en Puerto Rico] nos hemos dado cuenta del tejido profundo de una historia gráfica más amplia, tal vez porque el gremio ha definido el desplazamiento de forma restrictiva integrando sólo ciertas instancias de ruptura, dejando fuera muchos objetos, gestos y acciones gráficas igualmente valiosas.<sup>238</sup>

En la exhibición *Inscrit@s* y *Proscrit@s*: Desplazamientos en la gráfica Puertorriqueña, Fernández Zavala incluyó obras que en la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe nunca hubieran sido consideradas. La diversidad de manifestaciones gráficas incluía carátulas de discos, instalaciones, libros, imágenes generadas en computadora, fotolitografías, sellos de correo, ensamblajes, alfombras, pasaportes, revistas literarias, pegatinas, barrografías y frotados.

La Trienal planteó, por primera vez en Puerto Rico, un país con una vasta historia gráfica en el siglo XX, una ampliación de los cánones artísticos en el nuevo siglo. Esto se desarrolló, no sólo para la academia y el público general, sino para muchos artistas que en muchas ocasiones no

---

<sup>237</sup> Entrevista de la autora con Humberto Figueroa. Enero 2007

<sup>238</sup> Margarita Fernández Zavala, Op cit.

se consideraban artistas gráficos, pero que la utilizaban como parte de su proceso creativo.<sup>239</sup> Según estableció Ramírez en la propuesta de la Trienal, en vez de hablarse de artes gráficas, lo más pertinente era referirnos tanto a estrategias poligráficas como a estrategias hacia la imagen múltiple.<sup>240</sup> Bajo esta nueva concepción de las artes gráficas es que el trabajo de Esteban fue reconsiderado por la curadora Margarita Fernández Zavala para ser parte de la exhibición antológica *Inscrit@s y Proscrit@s: Desplazamientos en la gráfica Puertorriqueña*. Fernández Zavala, en el 2003, conoce el trabajo de Valdés a través de Nestor Barreto, artista de la generación del setenta que también trabaja en museos locales como diseñador de exhibiciones. Con la gráfica redefinida, la curadora se interesa por varios trabajos de Valdés, como el de *El proceso para conseguir la firma de Pedro Albizu Campos en luces de neón*, una serigrafía del *Soneto de las estrellas*, *Alicia La Roja* y el libro *Fuera de Trabajo*.

Para Santiago Muñoz,

la producción de Valdés Arzate es inconsistente y no profesional y, como consecuencia, su trabajo es en gran medida desconocido. Así es como debe ser. Como anarquista y líder obrero, Valdés Arzate tomó la decisión de no profesionalizar su práctica. Esta decisión de posicionarse fuera de las normas “profesionales” de producción artística ha hecho su trabajo casi invisible dentro de los parámetros que las instituciones de arte consideran como discurso estético.<sup>241</sup>

Valdés desarrolló su práctica artística y poética en espacios alternativos: la calle, los pasillos de la universidad, los muros de Río Piedras, y un libro, tratando de ampliar las posibilidades sociales de su obra. La inclusión de la obra de Valdés en la Trienal no fue fortuita ni original, sino que sigue una tendencia internacional de inclusión en las bienales y trienales respecto a los artistas y prácticas marginales. Este fenómeno, en opinión del curador mexicano Cuauhtémoc Medina, va de la mano de la expansión del circuito de bienales y trienales hacia

<sup>239</sup> Entrevista a Humberto Figueroa. Enero 2007

<sup>240</sup> Mari Carmen Ramírez, “Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe: crítica y postulación conceptual frente al siglo XXI”, *Trienal Poli/gráfica De San Juan: América Latina y el Caribe*, Instituto De Cultura Puertorriqueña, 2004. Web. 28 Feb. 2007. <<http://www.icp.gobierno.pr/bienal/trienal.htm>>

<sup>241</sup> Beatriz Santiago Muñoz, “Radical Form”, en Julieta González, Claire Fitzsimmons, Jens Hoffmann, Beatriz Santiago Muñoz, *Capp Street Project*, San Francisco, CCA Wattis Institute, 2008, p. 32. Traducción de la autora.

ciudades consideradas periféricas.<sup>242</sup> En las palabras de Julian Stallabrass, “the linear, singular, white and masculine principles of modernism have finally fallen, to be replaced by a multiple, diverse, rainbow-hued, fractally complex proliferation of practices and discourses.”<sup>243</sup> Esta apertura de posibilidades es famosamente concebida por el filósofo Arthur C. Danto como el fin del arte.

Según Arthur Danto,

al principio sólo la mimesis era arte, después cada cosa era arte pero cada una trató de aniquilar a sus competidores y, finalmente, se hizo evidente que no hay restricciones filosóficas, ni estilísticas. Una obra de arte no tiene que ser de una manera específica. Este es el presente y, debo añadir, el momento final en la gran narrativa. Es el fin del relato.<sup>244</sup>

No es por casualidad que, a comienzos de los años 2000, en Puerto Rico se desarrolla un interés por hacer una revisión a las prácticas que habían ocurrido en y fuera de la isla en las pasadas décadas. Entre los proyectos que surgen están M & M Proyectos, un programa de residencias artísticas que, bajo la tutela de la curadora Michelle Marxuach, organizaron tres eventos internacionales en los años 2000, 2002 y 2004.<sup>245</sup>

---

<sup>242</sup> “Estoy a favor de la violenta transformación que el protagonismo de las bienales ha tenido en las últimas dos décadas. Creo que, sobre todo, a partir del cambio de polaridad que introdujeron las bienales de La Habana, Johannesburgo o São Paulo desde los años 80, se hizo posible perturbar la centralidad que tenía el monólogo de algo que yo llamo el arte de la OTAN.” Cuauhtémoc Medina en Miguel Fernández-Cid, “Cuauhtémoc Medina”, *El Cultural*, [http://www.elcultural.es/version\\_papel/ARTE/26496/Cuauhtemoc\\_Medina](http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/26496/Cuauhtemoc_Medina). 22 de enero de 2010. Consultado 10 de febrero de 2013

<sup>243</sup> Julian Stallabrass. “New world order”, *Art Incorporated*, Oxford, Oxford University Press, 2004. p 34

<sup>244</sup> En el original, Danto utiliza la palabra “story”, jugando con su parecido a la palabra “history” e implicando una ficción. No se debe confundir con la concepción de Francis Fukuyama del “fin de la historia” y el triunfo democrata liberal como modelo gubernamental en la evolución sociocultural de la humanidad. Mientras que Fukuyama tiende a homogeneizar, Danto resalta la diversidad en las prácticas artísticas “después del fin del Arte”. Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press, 1997. p 47. Traducción de la autora.

<sup>245</sup> Michelle Marxuach es curadora, productora y gestora cultural. Desde hace 15 años ha organizado exhibiciones internacionales de arte contemporáneo que han traído más de 60 artistas internacionales a Puerto Rico e igualmente impostado artistas locales en un marco internacional. Organizó exhibiciones, y tres bienales independientes, entre el 2000 y el 2004: Puerto Rico 00 [Paréntesis en la ciudad], Puerto Rico 02 [En Ruta], Puerto Rico 04 [Tribute to the Messenger]. Curó un sinnúmero de exposiciones tanto locales como internacionales entre ellas en la Fundación Joan Miro, Barcelona; Exteresa, Mexico, Museo de Arte Moderno, Santo Domingo, Museo de Arte de Puerto Rico. Es fundadora y co-directora, junto a los artistas José “Tony” Cruz y Beatriz Santiago Muñoz, de Beta-Local, un



Otra serie de eventos también apuntaban hacia la internacionalización del arte en la isla: participaciones a nivel internacional por artistas jóvenes o de la diáspora, como Chemi Rosado Seijo y Javier Cambre, dos artistas que participaban de M & M Proyectos, en la Bienal del Whitney Museum of American Art en el 2002; Allora & Calzadilla (1998), Charles Juhasz-Alvarado (2002) fueron el envío puertorriqueño a la Bienal de Sao Paulo. En el 2000 se inauguró el nuevo Museo de Arte de Puerto Rico (MAPR) y de la nueva sede del Museo de Arte Contemporáneo (MAC) estuvo lista en el 2002. También se comisionaron esculturas y otras intervenciones urbanas a artistas locales e internacionales a través del proyecto gubernamental de Arte Público. Es curioso resaltar como fue que, a raíz de la muerte de David Sanes, un empleado de la Marina de los EE.UU., debido a un bombardeo accidental en 1999, se desarrolló todo un movimiento de desobediencia civil que hizo notorio a Puerto Rico dentro de la comunidad de activistas a nivel mundial. Esto coincidió con la creciente internacionalización de la escena del arte local e incluso ha sido un tema recurrente en la obra del duo de artistas Allora & Calzadilla. No es de extrañar que haya un interés curatorial por la problemática de Puerto Rico alrededor de estos años de comienzo de la década del 2000.<sup>246</sup>

Si bien no se puede proclamar una victoria absoluta para lo “contemporáneo”, ni ignorar las numerosas críticas que estas instituciones reciben por su gestión, sí es cierto que a comienzos de la década pasada hubo un interés curatorial a nivel internacional por el arte producido en Puerto Rico y estas instituciones formaron parte de la escena emergente.<sup>247</sup> La Trienal, realizada

---

programa de estudio y producción, un proyecto pedagógico experimental y una plataforma de discusión crítica en San Juan, Puerto Rico.

<sup>246</sup> Similarmente, Argentina fue foco del interés internacional por su crisis financiera y las consecuencias que esto tuvo en el arte político de la misma época. Un ejemplo notable es la exhibición *Ex-Argentina*, curada por Alice Creischer y Andreas Siekmann, realizada en el 2003 con el apoyo del Goethe Institut Buenos Aires. Para más información sobre la exhibición, véase, <http://www.exargentina.org/>

<sup>247</sup> El MAPR y el MAC son ampliamente considerados como entidades, por su propio origen, politizadas. El MAPR fue auspiciado por el gobierno PNP del Dr. Pedro Rosselló, mientras que el MAC surgió como un proyecto de artistas que luego pudo mudarse a una nueva sede gracias a la intervención del gobierno PPD de Sila María Calderón. Para más información sobre la relación del MAC con los artistas locales, véase Jendar Morales-Collazo, *The Puerto Rico Museum of Contemporary Art and Its Relationship with the Puerto Rican Art Community*, Tesis sin publicar. New York, New York University, 2010). Ambos museos son criticados por su gestión, selección de personal, y falta de autonomía económica del gobierno estatal. Otra controversia surgió en el 2008, cuando, a raíz de un pedido de presupuesto al gobierno, el MAC y su fundadora/directora María Emilia Somoza fueron cuestionados por su ética y falta de adherencia a las prácticas contemporáneas. Para más información, véase “Carta Abierta al MAC” en <http://http://cartaabiertamac.blogspot.com>. M & M Proyectos también cuenta con sus detractores, particularmente por darle privilegio a una estética conceptualista. El proyecto de Arte Público emplazó

por el ICP el último año que se llevó a cabo el evento bienal de M & M Proyectos, podría verse como un intento de institucionalización e incorporación de unas prácticas artísticas hasta el momento marginadas por la historia del arte local. La importancia simbólica de un evento internacional como la Trienal no debe pasar desapercibida. Danto también resalta la importancia gestual de este tipo de exhibiciones: “hoy en día, se establece la disposición a formar parte de la mancomunidad de naciones al auspiciar una bienal”.<sup>248</sup> La exhibición de arte se convierte en una carta de presentación cultural, un “poner en el mapa” cultural que está para nada ajeno al lenguaje simbólico del gesto político internacional.

La comisión de Inscrit@s y Proscrit@s: Desplazamientos en la gráfica Puertorriqueña y la inclusión de Valdés en ella es un ejemplo de estos intentos de “poner al día” a la isla respecto a los eventos del mundo del arte internacional. La inclusión de Valdés se da, además, cuando ya se ha evidenciado que el “trauma” inicial del vanguardismo de Valdés, como lo describe Foster en su noción de acción diferida, ha sido superado como bien evidencia su participación en 94% y reconocimiento por parte de los artistas de M & M Proyectos. Esteban Valdés es un artista del cuestionamiento de los medios, de la crisis del signo, intuitivo y menos consciente o racional. El lenguaje de Valdés no era cerrado, sino de confrontación a un público al que le pide que complete las obras. La diversidad de símbolos, signos y lecturas semióticas que se pueden encontrar en las obras de Valdés iban más allá del imaginario nacionalista y colonial, preocupado por la cuestión identitaria. Si bien Valdés era un poeta raro para el Puerto Rico de la época, su práctica estaba a tono con la ampliación de lenguajes característica de la década. Los poemas de Valdés se insertan en un discurso posmoderno, mejor comprendido en nuestra época que en la de Valdés. En la opinión de Morales, “Esteban se adelantó. El público de Esteban está en el presente. El libro finalmente encontró su época, la actual.”<sup>249</sup> La labor ahora yace en difundirla por aquellos que desarrollen las herramientas teóricas e indaguen en la historia del arte de Puerto Rico y buscar, muy a propósito, fuera de los libros de historia del arte, para encontrar, no sólo la obra de Valdés, sino la de otros artistas que se escaparon de la historia.

---

numerosas obras alrededor del país, pero muchas, incluyendo una de Vito Aconcci, nunca se realizaron y otra de LOT-EK está notoriamente abandonada en un estacionamiento. Para más información, véase Pedro Vélez, “Lot-EK in shambles”, el Box Score, septiembre de 2010. Consultado diciembre 2010.  
<http://boxscoreendivselpuebloylacultura.blogspot.com/2010/09/lot-ek-in-shambles.html>.

<sup>248</sup> Arthur C. Danto, "Three Decades after the End of Art", *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press, 1997. p 23.

<sup>249</sup> Entrevista vía email de la autora con Jorge Morales Santo Domingo. Diciembre 2012.

## Capítulo 2. La cultura como campo de batalla

Las elecciones de 1980 en Puerto Rico marcan un momento muy importante en la historia del país, no solamente porque el gobernador Carlos Romero Barceló, del PNP, logró una cuestionada y estrecha victoria, sino también porque marcó un hito en la intervención ciudadana y artística en la política isleña a través de una campaña independiente llamada El Gobierno Araña.<sup>250</sup> Esta campaña fue llevada a cabo por el Comité Pro Defensa de la Cultura Puertorriqueña, un frente amplio de trabajadores de la cultura que se unieron bajo el pretexto de hacerle frente a una serie de “leyes de la cultura” propuestas por Romero Barceló en 1979.<sup>251</sup> Estas leyes proponían la creación de una compañía que actuaría como entidad “sombrija” para otras corporaciones culturales, debilitando efectivamente al ICP en cuanto a recursos y dimensión de su influencia. La campaña también constituyó la cristalización de un movimiento cultural de oposición que llegó a su máximo punto de agitación en las elecciones de 1980,

---

<sup>250</sup> Romero Barceló prevaleció por 3,503 votos. “Era la noche electoral de 1980, una de las más tormentosas en la historia política reciente. Por la madrugada llevaba cierta ventaja Rafael Hernández Colón. Entonces, se detuvo la información oficial. Las computadoras, aparentemente, no funcionaban. Se escuchó entonces una expresión que perduraría, en voz de Rafael Hernández Colón: ‘Los populares: a la trinchera de lucha! A los funcionarios, a defender esos votos, a defender esas actas!’ Las trincheras se establecieron en Valencia, un edificio viejo, almacén de papeletas, donde se contaron los votos durante meses y tardaron mucho tiempo en certificar un gobernador o el balance de las cámaras legislativas. El gobernador Romero Barceló fue certificado al final. Cuatro años más tarde, la posición de Hernández Colón era mucho más cómoda: ‘ese llamado fue a las dulces trincheras de la democracia.’” Efrén Arroyo en Momentos Electorales, WAPA TV. San Juan. 5 de noviembre de 2008. Véase “The Endless Election.” en Time. 29 de diciembre de 1980. Time, Inc. Web. 22 Ago. 2011. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,922256-1,00.html>.

<sup>251</sup> “Entre sus primeros miembros estaban Juan Sáez Burgos, Edwin Reyes, Marisa Rosado, Ramón Aboy, Eduardo Seda Bonilla, José Luis Méndez, Miguel Ángel Suárez, Amaury Veray, Carlos Claussell, Juan Casillas, Jeannette Blasini, Jorge María Ruscalleda, Sonia Vega, Sara Torres Fred y José Antonio Torres Martínó. Miembros honorarios eran Ricardo Alegría y Nilita Vientós Gastón. A la campaña del Comité Pro Defensa de la Cultura Puertorriqueña se unieron entidades como la Casa Nacional de la Cultura, el Ateneo Puertorriqueño, el Consejo de Estudiantes de Artes Plásticas, el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, el Centro Cultural del Presidio Estatal, la Facultad de humanidades de Río Piedras, la Unión de Profesores Universitarios de la Universidad Central de Bayamón, el PEN Club de Puerto Rico, el Departamento de Drama de la UPR y representantes del Conservatorio de Música, de la Federación de Músicos y de la Orquesta Sinfónica. La Iglesia Católica apoyó al Comité a través de su periódico El Visitante y también lo apoyaron el Grupo Guajana, el Taller de Histriones, la Sociedad Puertorriqueña de Músicos Contemporáneos, el Teatro del 60 y miembros del Consejo General de Estudiantes de la UPR. En septiembre de 1980 se celebró un Congreso Nacional de Trabajadores de la Cultura al que asistieron intelectuales y artistas de países latinoamericanos.” Carmen Dolores Hernández, *Ibid.*, p. 341-342. Más detalles en Miñi Seijo Bruno, “Los toros entraron en la cristalería”, *Claridad*, 26 de diciembre de diciembre al 1ero de enero de 1981, p. 19 y Víctor González Orta, “Grupo de intelectuales denuncia plan gobierno ‘desmembrar’ ICP”, *El Mundo*, 16 de octubre 1979, p. 3-A. Había otras personas, como Graciela “Gache” Franco, a las que no se les reconoció públicamente la extensión de su colaboración dentro del comité para que esto no les afectara negativamente en su trabajo. Para una recopilación de acciones y textos de 1979 al 1980, véase AA.VV., *En defensa de la cultura puertorriqueña*, San Juan, Comité Pro Defensa de la Cultura Puertorriqueña, 1980.

culminando una década de creciente persecución política, y lo que el sector independentista consideró como ataques a la cultura puertorriqueña.

En la introducción exploramos como el status colonial isleño ha influenciado las preocupaciones artísticas y la recepción de obra en Puerto Rico. En esta década también debemos preocuparnos por el afianzamiento del PNP en el poder, y la transformación del MPI en el PSP, la politización de la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, y la intervención de artistas locales e internacionales en ellas. El sentimiento que impera es uno de urgencia, en el que los recursos gráficos serán utilizados por los artistas para protestar contra los “asedios” a la cultura puertorriqueña, con un sector amplio del campo cultural cerrando filas en apoyo al ICP y organizándose para llevar a cabo una campaña política de gran impacto.

Como vimos en el capítulo anterior, Esteban Valdés participaba del movimiento obrero a la vez que escribía y publicaba *Fuera de Trabajo*, y sus piezas, aunque de contenido político, fueron concebidas para el papel. La poesía de Valdés, aunque indiscutiblemente libre en cuanto a forma y contenido, seguía siendo un libro y constituía una experiencia personal para cada poseedor de un ejemplar. Por el contrario, las acciones, gestos y obras incluidas en este capítulo son extrovertidas, escandalosas, problemáticas y confrontativas. Sin duda, ambas vertientes de acción eran políticamente comprometidas, pero las poéticas eran distintas. Aún trabajando para el Departamento del Trabajo y estando involucrado en varios sindicatos, con distintos grados de institucionalidad, Valdés actuó desde el ámbito privado del libro, logrando tener poca visibilidad y mínimo impacto público hasta años más tarde. Los artistas y escritores que realizaron las acciones abordadas en este capítulo lo hicieron desde fuera del circuito oficial pero en confrontación dentro de la institución, tanto en el ICP, la Bienal, elecciones, etc. En este capítulo también veremos cómo las políticas -culturales o de represión- de los subsiguientes gobiernos en los años setenta influyeron a los artistas e intelectuales del país a tomar las riendas de su producción gráfica para llevar la batalla política, de la mano del arte y la poesía, al ámbito público. Mientras Valdés concebía sus obras como completadas al estar impresas en el papel, los artistas reunidos en este capítulo llevaron su lucha y reclamos a la esfera pública, pretendiendo visibilidad e inscripción. Si bien muchas instancias fueron documentadas en la prensa, escasamente fueron consideradas como parte de la historia del arte de Puerto Rico hasta muy

recientemente. Entre las acciones y objetos de estudio que veremos se encuentran la intervención de un grupo de artistas en la IV Bienal de San Juan, un volante con aspecto de billete utilizado para promocionar una asamblea política, los performances de Carlos Irizarry y la campaña del Gobierno Araña. También se hará mención de otros casos puntuales en que se politiza el campo cultural, concibiéndolo como campo de batalla.

Como repasamos en la introducción, la década del setenta comenzó con Luis A. Ferré como primer gobernador anexionista. Tras veinte años de gobierno Popular, el PNP ganó las elecciones de 1968 y se recrudeció la lucha independentista. Luego de la muerte en 1965 de Pedro Albizu Campos, y el progresivo debilitamiento del nacionalismo de esa vieja escuela, tan perseguida por el gobierno del PPD, el relevo de la lucha fue tomado por el MPI, fundado en 1959, y la FUPI, fundada en 1956. También habían otras organizaciones de menor alcance, además del ya establecido PIP. Por razones de relevancia para esta investigación, nos concentraremos en el MPI y su subsiguiente reinvenición, el PSP. El MPI y el PSP formaron parte integral de lo que se denominó la nueva lucha por la independencia. Las luchas de la época incluían hacer campaña en contra del Servicio Militar Obligatorio (SMO) y el militarismo en la isla y en las universidades, representado por el Reserve Officials' Training Corps (ROTC). Hasta 1973, cuando se eliminó el servicio militar obligatorio, los hombres mayores de 18 años tenían que servir en la milicia, si fueran convocadas, so pena de cárcel.<sup>252</sup> El MPI se opuso a la guerra de Vietnam, la explotación minera, la privatización de playas, el control poblacional y el fomento de la emigración a Estados Unidos. El MPI también continuó trabajando por la internacionalización del caso colonial de la isla ante las Naciones Unidas, y fomentó la unificación de varios frentes independentistas y universitarios, además de la organización del independentismo en los Estados Unidos, siempre manteniendo una línea de abstención electoral y de resaltar figuras y fechas importantes para la historia del movimiento independentista.<sup>253</sup> Durante su cuatrienio en el poder de 1969 a 1973, Luis A. Ferré presenta su tesis de la “estadidad jíbara”, en la que propone a Puerto Rico como la patria y a Estados Unidos como la nación, pudiendo preservar la identidad cultural de uno, pero ser políticamente parte del otro, como

---

<sup>252</sup> A partir de 1973 se instauró el Servicio Selectivo y, aunque los hombres hábiles no están obligados a combatir, sí se tienen que registrar dentro de los 30 días de haber cumplido 18 años para que EE.UU. tenga una constancia de cuántos hombres tendría a su disposición, en la eventualidad de tener que reinstaurar el SMO.

<sup>253</sup> Ché Paralicci. “La nueva lucha de independencia”, en *La represión contra el independentismo puertorriqueño: 1960-2010*. Río Piedras, Publicaciones Gaviota, 2011. pp. 118-121

estado de la Unión americana. Para Tió este es el momento en que ocurre “el desdoblamiento de patria y nación”.<sup>254</sup>

En este caldeado ambiente actuaron varias organizaciones radicales de guerrilla urbana que, comenzando en 1967, llevaron a cabo numerosos ataques a uno y otro bando del espectro político. Entre estos se encontraban los Comandos Armados de Liberación (CAL) y el Movimiento Independentista Revolucionario Armado, organizaciones vinculadas al MPI.<sup>255</sup> Aunque estas organizaciones también tenían sus críticos dentro de la misma izquierda, significaron la vuelta a la lucha armada que habían llevado a cabo los nacionalistas en décadas anteriores, cuando apenas izar la bandera puertorriqueña era un acto de desafío a la colonia. No podemos olvidar que Juan Mari Brás, el líder del MPI fue uno de los 400 estudiantes expulsados o suspendidos de la UPR en 1948 por izar la bandera en celebración por la excarcelación y retorno del líder nacionalista Pedro Albizu Campos a Puerto Rico. La expulsión de los estudiantes provocó una huelga en 1948 y una creciente actividad nacionalista que llevó a la instauración, en el mismo año, de la Ley 53, popularmente conocida como la Ley de la Mordaza, la contraparte isleña de las leyes anticomunistas en los Estados Unidos, pero dirigidas a especialmente a los nacionalistas.<sup>256</sup> Esta represión fue contestada con una ola de violencia dirigida intelectualmente por Albizu Campos. El 30 de octubre de 1950 estalló una insurrección en la que seguidores del Partido Nacionalista proclamaron la República de Puerto Rico. Los nacionalistas se batieron a tiros con la policía en Peñuelas, Utuado, Arecibo y en otros pueblos. En el Grito de Jayuya tomaron el cuartel de la policía y por un tiempo dominaron el pueblo. En San Juan, cinco nacionalistas trataron de entrar por la fuerza a La Fortaleza, la casa del gobernador Luis Muñoz Marín. El encuentro con los policías de guardia dejó un saldo de cinco muertos. Días más tarde, dos nacionalistas efectuaron un atentado contra el presidente estadounidense Harry S. Truman en la Casa Blair, su residencia temporal en Washington D.C., en que murió un policía y un nacionalista. Acciones similares también se llevaron a cabo en 1954, cuando tres nacionalistas abrieron fuego contra congresistas de Estados Unidos en la

---

<sup>254</sup> Teresa Tió, *El cartel en Puerto Rico*, México D.F., Pearson Educación, 2003. p 201

<sup>255</sup> José Carlos Arroyo Muñoz, *Rebeldes al poder: los grupos y la lucha ideológica (1959-2000)*. San Juan, Isla Negra. 2002. pp 156-160.

<sup>256</sup> David M. Helfeld, “Discrimination for political beliefs and associations”. *Revista del Colegio de Abogados de Puerto Rico*, Vol. XXV, noviembre, 1964, Número 1. pp 59-136. Para un estudio histórico exhaustivo de la Ley de la Mordaza, ver Ivonne Acosta Lespier. *La Mordaza: Puerto Rico 1948 - 1957*. Río Piedras, Editorial Edil. 1989.



Cámara de Representantes, sin dejar ningún muerto. Ya al comienzo de la década del setenta, durante una revuelta en la UPR entre partidarios y opositores a la presencia del ROTC en el recinto de Río Piedras, se inaugura la violencia con el asesinato de la estudiante Antonia Martínez Lagares por la bala de un policía.<sup>257</sup> En los años subsiguientes se dieron ataques de uno y otro lado: arrestos injustificados, saqueos y tiroteos a la redacción de Claridad y sus vendedores, además de ataques con bombas y tiros a familiares y líderes del movimiento independentista.<sup>258</sup> Por sólo hacer mención de unos pocos casos, se intentó asesinar en numerosas ocasiones, ya fuera con tiros o bombas, a Domingo Vega Figueroa, Gerente General de Claridad y en un momento candidato a asambleísta por el PSP, como también a redactores del periódico y al Secretario General del PSP, Mari Brás. El hijo de éste y su esposa Paquita Pesquera, Santiago Mari Pesquera, fue secuestrado y asesinado el 24 de marzo de 1976. Esta fue la primera y única vez que se asesinó al hijo de un dirigente político en Puerto Rico.<sup>259</sup> Posteriormente, se descubrió que el FBI estaba al tanto de planes para asesinar al padre de Mari Pesquera. Por su parte, organizaciones independentistas atacaron a intereses norteamericanos en la isla, así como marinos de la Marina de los Estados Unidos. Si bien hubo muertos de ambos lados, el nivel de acoso a los grupos independentistas no tuvo comparación. Grupos cubanos anticomunistas, el FBI y la Policía de Puerto Rico, así como lo que se denominó como

---

<sup>257</sup> “El 4 de marzo de 1970 se produce otro enfrentamiento entre estudiantes y cadetes durante una manifestación contra el ROTC y el Servicio Militar Obligatorio en el que interviene la fuerza de choque de la policía. Al dispersarse los estudiantes por el pueblo de Río Piedras, la policía los persigue por las calles. Desde un edificio de la Avenida Ponce de León, observaban la escena varios estudiantes que gritaban a los policías para que cesaran de pegar a un joven. Tras un intercambio de palabras, uno de los policías, alegadamente, desenfundó el revólver de reglamento y disparó, matando a la estudiante universitaria Antonia Martínez.” “Testigo presencial relata asesinato de Antonia Martínez”, Claridad, 15 de marzo de 1970, pp 2 y 8. “También resultó herido el estudiante Celestino Santiago Díaz. El policía Marcos A. Ramos es acusado por dicho crimen y sale absuelto en un juicio posterior. En vistas [audiencias] de la Comisión de lo Jurídico del Senado, celebradas en 1991, desfiló testimonio de la policía que indica se había acusado falsamente a ese agente con el propósito de encubrir al verdadero asesino.” Ché Paralitici, *Ibid.* p. 247. Esta no fue la última ocasión en que hubo disturbios entre el estudiantado, cadetes del ROTC y la policía en la UPR. El 11 de marzo de 1971 ocurrió otro motín en el que varios estudiantes resultaron heridos. El movimiento antimilitarista se anotó una victoria cuando, más tarde, se ordenó el cierre de las facilidades del ROTC en la UPR en Río Piedras y fueron ubicadas fuera del recinto. También se les prohibió usar su uniforme, y realizar ejercicios y desfiles dentro del recinto. Esto está vigente hasta la actualidad.

Para más detalles sobre el tema, véase Che Paralitici, “A 85 años: situación del ROTC” y Universitarios por la desmilitarización, “Desmilitarización y educación”, en (Anti), *Militarismo: historias, luchas y debates*, San Juan, 2005. pp. 15-52 y 77-92.

<sup>258</sup> Para una extensa enumeración de actos de represión, ver: Ché Paralitici, “I: Cronología de la represión contra el independentismo: 1960-1980”, en *La represión contra el independentismo puertorriqueño: 1960-2010*, Río Piedras, Publicaciones Gaviota, 2011. Parte de estos eventos fueron catalogados por el propio Domingo Vega Figueroa.

<sup>259</sup> Los otros hijos de los esposos Mari Pesquera, Rosa Mercedes y Juan Raúl, también fueron víctimas de atentados, persecución y arrestos en varias ocasiones. El amigo y vecino de Mari Pesquera, Henry Walter Coira Story de 23 años, fue acusado por dicho crimen y condenado a 25 años de prisión, de los que cumplió 10 años. En un informe de 1984, la fiscal Crisanta Rodríguez declaró que Coira Story no pudo haber actuado solo en este crimen.

Escuadrones de la Muerte, infiltraron y atacaron a los varios grupos independentistas y de trabajadores, así como eventos y agrupaciones relacionadas con Cuba y la unificación de las familias cubanas.<sup>260</sup> Otro caso célebre fue el asesinato de Carlos Muñiz Varela el 28 de abril de 1979 por elementos de la extrema derecha cubana con la colaboración de agentes de la policía. Muñiz Varela promovía la unificación de familias cubanas que habían sido separadas por el exilio a través de la organización que presidía, Viajes Varadero, y la Brigada Antonio Maceo, integrada por cubanos solidarios con la Revolución Cubana. El Comando Zero se adjudicó responsabilidad de los hechos a través de un comunicado de prensa leído en la radio de Miami. Entre tantos eventos violentos, el más significativo de la década fue, sin duda, la emboscada y subsiguiente asesinato por parte de la policía, con la ayuda del agente encubierto Alejandro González Malavé, de los jóvenes independentistas Carlos Soto Arriví y Arnaldo Darío Rosado en el Cerro Maravilla.<sup>261</sup>

Según Ayala y Bernabe,

El gobernador Romero Barceló acosaba activamente a la izquierda para mostrarla como un grupo marginal de terroristas financiado externamente. A finales de los setenta, el gobierno complementó la vigilancia tradicional a los activistas de izquierda con la creación de unidades especializadas antiterroristas y grupos autónomos de oficiales de la policía, que combinaban el acoso a los independentistas y a la izquierda sindical con lucrativas operaciones de contrabando, extorsión y secuestro. Las actividades de esta red gangsteril de

---

<sup>260</sup> El 14 de agosto de 1960 el “FBI establece en Puerto Rico el programa COINTELPRO (Counter Intelligence Program) que consiste en una serie de programas de acciones encubiertas basadas en técnicas de contraespionaje bélico, originadas en la Organización de Servicios Estratégicos (OSS) y su sucesora Agencia Central de Inteligencia (CIA) y proyectada contra grupos domésticos en Estados Unidos y los puertorriqueños independentistas”. Ché Paraliticcí, *Ibid*, p. 219

Para una síntesis del rol de la derecha cubana en la represión a los independentistas y sus actos contra simpatizantes de la Revolución Cubana en Puerto Rico, ver Raúl Álzaga Manresa. “Terrorismo de derecha: la conexión cubano-puertorriqueña”, en *La represión contra el independentismo puertorriqueño: 1960-2010*. Río Piedras, Publicaciones Gaviota, 2011. pp. 211-218. Para más información sobre los asesinatos políticos sin esclarecer y los esfuerzos por descubrir la verdad, consultar <http://www.verdadyjusticia.net>, la página oficial de la investigación. Para más detalles sobre la vida y asesinato de Muñiz Varela, véase “Recordando a Carlos Muñiz Varela” <http://vimeo.com/28193236>.

<sup>261</sup> El Cerro Maravilla, con 1,205 metros de altura, es el cuarto pico más alto de Puerto Rico. La montaña se encuentra localizada entre las municipalidades de Villalba, Ponce y Jayuya, en la parte sur de la Cordillera Central, a una hora y media de la capital, San Juan.



“inteligencia” policial e intimidación culminaron en el asesinato de dos independentistas en el Cerro Maravilla el 25 de julio de 1978.<sup>262</sup>

Rosado y Soto Arriví, junto a González Malavé, habían secuestrado al taxista Julio Ortiz Molina para que los llevara al Cerro Maravilla con la intención de explotar unas antenas de comunicación, propiedad del gobierno, en protesta por la encarcelación de los nacionalistas involucrados en el intento de asesinato del presidente Harry S. Truman y el tiroteo al Congreso. La fecha elegida para este atentado es significativa pues en Puerto Rico se conmemora por partida doble la invasión norteamericana a la isla en 1898 y la implantación del nuevo régimen colonial del Estado Libre Asociado en 1952. Al llegar al Cerro Maravilla, los jóvenes fueron golpeados y asesinados por policías, a quienes el entonces gobernador Romero Barceló catalogó como héroes. La inconsistencia de las declaraciones del taxista y los demás involucrados creó un escándalo tal, que el gobernador tuvo que ordenar una investigación, aunque luego todos los agentes de la policía fueron declarados inocentes. Años más tarde, cuando el PPD logra una mayoría en la legislatura, se ordena una segunda investigación que se extendió de 1981 a 1984, y en la que se confirma que Soto Arriví y Rosado habían sido asesinados por la policía. La investigación también reveló los esfuerzos de encubrimiento del crimen por parte de la Policía de Puerto Rico y la oficina del FBI en San Juan.<sup>263</sup> Se adjudicó responsabilidad a la policía, de la cual diez agentes fueron procesados y cuatro encontrados culpables de asesinato en segundo grado, cargo que no contempla la premeditación del crimen. El gobernador Romero Barceló mantuvo su defensa de los policías y esto fue interpretado como una admisión de la conspiración para el encubrimiento de los hechos. En un artículo de la época en la revista Time se recoge el sentir de la oposición:

"It was outright assassination," protested Puerto Rican Novelist Pedro Juan Soto, father of one of the victims. "It was a setup that was meant to be a lesson to others," declared Senator Miguel Hernández Agosto, head of the island's once

---

<sup>262</sup> César J. Ayala y Rafael Bernabe, *Puerto Rico en el siglo americano: su historia desde 1898*, San Juan, Ediciones Callejón, 2011. pp 397-398

<sup>263</sup> Para más detalles de lo ocurrido, véase Manuel “Manny” Suárez (Beatriz Rodríguez Benítez, trad.), *Dos linchamientos en el Cerro Maravilla: los asesinatos policíacos en Puerto Rico y el encubrimiento del gobierno de los E.E.U.U.*, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2007.

ruling Popular Democratic Party. "The Governor planned it all. It was part of a systematic plan to wipe us out," charged Socialist Leader Juan Mari Bras.<sup>264</sup>

El escándalo afectó grandemente la candidatura de Romero Barceló en los comicios de 1980 y se le atribuye su derrota, finalmente, en las elecciones de 1984.

A lo largo de la década se dieron diversas manifestaciones creativas que denunciaron la condición colonial y sus efectos, que se dieron por fuera de los cánones entonces aceptados de la historiografía del arte. A continuación se analizan varias acciones, como la publicación de declaraciones, actos de desobediencia, la impresión y distribución de volantes satíricos, reuniones de dibujantes que luego regalaban su producción, además de intervenciones públicas en denuncia de los asesinatos del Cerro Maravilla y las leyes de la cultura. Los asesinatos de Rosado y Soto Arriví quien, no podemos olvidar, era hijo de un reconocido escritor, fueron el punto culminante de una década de lucha de parte y parte. Esto, unido a la reacción adversa a las llamadas leyes de la cultura, fue el catalizador para la acción concreta del sector cultural en la vida política de Puerto Rico a fines de la década del setenta y comienzos de la próxima.

#### Acciones contestatarias

En enero de 1970 se inauguró la primera Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe. Este nuevo evento era un programa del ICP y fue organizado por su director, el Dr. Ricardo Alegría, el curador del MoMA Dr. William Lieberman y el galerista Luigi Marozzini, para dar cuenta de la relevancia y madurez de la gráfica en Puerto Rico y el resto de Latinoamérica. La bienal, instituida en un momento bastante convulsionado de la historia nacional y regional, contó con varias intervenciones, de artistas puertorriqueños, invitados internacionales, estudiantes y otros agentes culturales que utilizaron la plataforma de la bienal para sus propios planteos políticos y anti-institucionales. En esa primera edición, fue el artista argentino Julio Le Parc quien circuló una proclama política.

---

<sup>264</sup> "Death at Cerro Maravilla" en Time. 14 de mayo de 1979, Time, Inc. Web. 9 de marzo de 2012. <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,916768,00.html>

Según Silvia Dolinko,

las bienales de gráfica latinoamericanas también resultaron escenarios propicios para el desarrollo de esta agenda política de los artistas. En el caso de la Primera Bienal de San Juan, gran parte de los participantes que para esos momentos estaban presentes en Puerto Rico dieron a su participación “un carácter de homenaje a la lucha de liberación de los pueblos de Latinoamérica”, sostenida desde una proclama colectiva. Según rememora Camnitzer, “Le Parc empezó el asunto. Logramos que cincuenta de los participantes lo firmaran, y con eso obligamos que pusieran la declaración en la puerta de la exposición. [...] El conflicto era con que fuera una bienal más de arte sin un compromiso político, puramente.”<sup>265</sup>

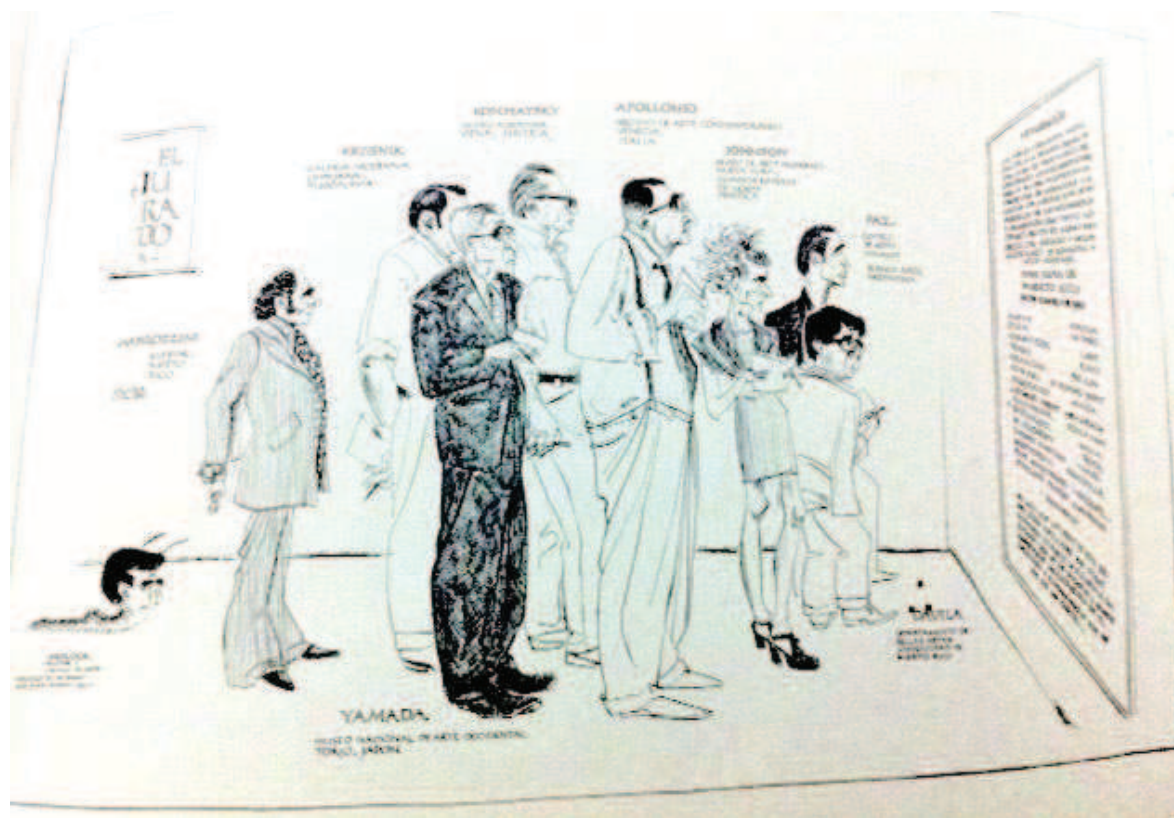
Por su parte, el artista y crítico José Antonio Torres Martínó resume lo ocurrido en la bienal como la producción de “una declaración suscrita por muchos de los principales artistas exponentes”, incluyéndolo a él mismo, pero que fue “a última hora, sin mucha alharaca”.<sup>266</sup> Sin embargo, una caricatura de Lorenzo Homar titulada El Jurado y publicada en la revista La Escalera en 1970, indica que la declaración sí tuvo una resonancia con los artistas puertorriqueños. En la caricatura se muestra al jurado de la bienal leyendo la declaración y la lista de nombres de artistas adheridos a ella. La declaración era una dedicatoria pero también una exhortación a otros artistas, así como también al jurado y organizadores, de que se adhieran

---

<sup>265</sup> Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012. p 212

<sup>266</sup> José A. Torres Martínó, *Mirar y Ver: texto sobre arte y artistas en Puerto Rico*, San Juan, Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña/Hermanidad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, 2001. p 256

su pedido.<sup>267</sup> En este caso, continúa Camnitzer, el conflicto surgió por la proveniencia de los fondos para la realización de la muestra. Según Camnitzer, “[el conflicto] fue contra Phillip Morris, que era la que patrocinaba la muestra. Y obligábamos a que si circulaba la muestra, tenía que llevar siempre el cartel ese. Pero Phillip Morris lo que hizo fue comprar toda la muestra y manejarlo sin eso. ¡Esa fue la ventaja: que todo el mundo vendió una obra!”<sup>268</sup> En una



17. Lorenzo Homar, El Jurado. Caricatura incluída en el libro Aquí en la lucha, San Juan, Cuadernos de La Escalera, 1970.

<sup>267</sup> El jurado estaba compuesto por Umbro Apollonio, Director del Archivo Histórico de Arte Contemporáneo de la Bienal de Venecia; Arturo V. Dávila, director del Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Puerto Rico Recinto de Río Piedras; Elaine Johnson, del Departamento de Dibujos y Grabados del Museo de Arte Moderno de Nueva York; Walter Koschatsky, director del Museo Albertina de Viena; Koran Krzisnik, de la Moderna Galería de Liubliana en Yugoslavia; Samuel Paz, del Centro de Artes Visuales, Instituto Torcuato di Tella en Buenos Aires, Argentina, y Chisaburoh Yamada, del Museo Nacional de Arte Occidental de Tokio, Japón. Los firmantes eran: Sebastián Matta, Arthur Luis Piza, Luis Camnitzer, Antonio Seguí, Antonio Frascioni, Sérvulo Esmeraldo, Lorenzo Homar, Jorge Romero Brest, Marta Romero Brest, Liliana Porter, Julio Le Parc, Wilfredo Lam, Marcos Irizarry, José Antonio Torres Martín, Antonio Martorell, Rafael Tufiño, José Rosa, Antonio Navia, Umberto Giangrandi, Ernesto Fontecilla, Rodolfo Abularach, Awilda Sterling-Duprey, Isabel Vázquez, Reynaldo Ríos Maldonado, Omar Rayo, Arnold Belkin, José Alicea, Francisco Rocca Lynn, Nati Gutiérrez y Cristina Santander.

<sup>268</sup> Silvia Dolinko, Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973, Buenos Aires, Edhasa, 2012. p 212

entrevista posterior, Camnitzer señala que “la declaratoria de la primera bienal no fue bien recibida por muchos artistas de PR porque sentían que estábamos arruinando un evento útil para el país.”<sup>269</sup> Esta no sería la última vez que la fuente del dinero para la organización de la bienal sería un tema de conflicto, como quedará evidenciado más adelante en la fallida bienal de 1976.

La bienal de 1972 fue, según Torres Martinó, una de las más polémicas ya que cobró un ribete político cuando el entonces gobernador Ferré dijo, en su discurso inaugural, que Puerto Rico era un “puente entre dos culturas,” haciendo que el público rechiflara masivamente al gobernador.<sup>270</sup> Ya para el año 1976 la polémica se tornó mucho mayor, puesto que era año eleccionario y se celebraba el Bicentenario de la Declaración de Independencia de los EE.UU. Según el recuento de Torres Martinó, los problemas surgieron porque los artistas de Puerto Rico, de los cuales no menciona nombres ni agrupaciones específicas, protestaron la utilización de fondos federales asignados por el gobierno estadounidense para la conmemoración del Bicentenario para realizar la bienal. El crítico Samuel B. Cherson fue el que reveló en su columna del periódico *El Nuevo Día* el patrocinio de la Comisión Federal del Bicentenario de los Estados Unidos de lo que él mismo describe como la “Bienal del Bicentenario”. Según él, “la controversia polarizó nuestro mundo plástico, dando luego lugar a recriminaciones mutuas sobre la razón o sin razón de la cancelación, y creando cismas que han ido desapareciendo casi totalmente con el tiempo.”<sup>271</sup> Cherson también aclara que fue Lorenzo Homar quien inició el movimiento de protesta en 1976, y posteriormente se distanció del evento y sus organizadores. Los fondos federales en discusión ascendían a unos veinte mil dólares.<sup>272</sup> El problema pareció tener solución cuando la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan ofreció gestionar los fondos necesarios para realizar la bienal sin la aportación federal.<sup>273</sup> Los artistas accedieron, pero el

---

<sup>269</sup> Entrevista de la autora a Luis Camnitzer via email. 15 de marzo de 2012.

<sup>270</sup> José A. Torres Martinó, en *Mirar y Ver: texto sobre arte y artistas en Puerto Rico*, San Juan, Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña/Hermanadad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, 2001. p 256

<sup>271</sup> Samuel B. Cherson. “IV Bienal del Grabado”, en *Revista Domingo, El Nuevo Día*. Agosto 1979. pp 4-9

<sup>272</sup> Samuel B. Cherson. op. cit.

<sup>273</sup> La Liga de Estudiantes de Arte de San Juan es una institución privada, sin fines de lucro, fundada en 1968. La Liga fomenta la educación en las artes visuales, impartida mediante cursos con formato de taller libre, diseñados para guiar al estudiante, ya sea niño, adolescente o adulto, en el desarrollo de sus facultades artísticas y destrezas técnicas, al igual que su sensibilidad estética. La Liga también cuenta con salas de exhibiciones para estudiantes y artistas de la comunidad, convirtiéndose así en un centro comunal en el Viejo San Juan.

gobierno de turno, en este caso el del gobernador PPD Rafael Hernández Colón, decidió suspender el evento para evitar “mezclar la Bienal en batallas políticas.”<sup>274</sup>

La mezcla de arte y política no estaba lejos de las mentes del artista Nelson Sambolín y el poeta Edwin Reyes, también miembro del PSP y redactor de Claridad, cuando entraron en los terrenos federales del Castillo de San Felipe del Morro, una fortificación de la época colonial española, y realizaron una toma simbólica del histórico lugar.<sup>275</sup> Es irónico conmemorar la independencia de los EE.UU., si Puerto Rico llevaba casi 500 años siendo colonia.

Sambolín relata los hechos de la siguiente manera:

Bajamos la bandera americana, la tiramos al mar e izamos la puertorriqueña. La guardia ordenó el desalojo inmediatamente. En el revolú, nos "desalojamos" junto con la muchedumbre y salimos. Todavía nos están buscando.<sup>276</sup>

Otras acciones más violentas en un sentido metafórico fueron realizadas por el artista Carlos Irizarry, quien también era grabador, diseñador, director de arte, y fundador del Centro Nacional de Arte en el Viejo San Juan. Irizarry nació en Santa Isabel en 1938 y se mudó a los ocho años a Nueva York para vivir en El Barrio. Estudió arte en la Escuela de Arte Industrial

---

<sup>274</sup> José A. Torres Martínó. “Las Bienales de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe”, en *Mirar y Ver: texto sobre arte y artistas en Puerto Rico*. San Juan. Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico. 2001. p 260. Torres Martínó nos refiere a un artículo de R. Friedman, “The Biennial”, *San Juan Star*, 4 de abril de 1976.

<sup>275</sup> En el Archivo de Claridad hay dos fotos idénticas catalogadas con fechas distintas. Una no indica fotógrafo y dice que es de 1976, mientras que otra señala a Rafael “Changüi” Díaz como el fotógrafo, con la fecha del 1ero de julio de 1978. En ambos casos, habiendo sido durante el mes de julio, la protesta es en clara alusión a la independencia de los Estados Unidos, a celebrarse el 4 de julio, y en reclamo por la independencia de Puerto Rico.

<sup>276</sup> “Revolú” quiere decir desorde, bulla o algarabía en el castellano de Puerto Rico. Según Sambolín, Graciany Miranda Marchand también fue partícipe de la toma, junto a otras personas que ya no recuerda. Rafael “Changüi” Díaz, quien tomó la foto que se encuentra en el archivo de Claridad, también participó. Entrevista via email con Nelson Sambolín. 24 de septiembre de 2011.





18. Nelson Sambolín y Edwin Reyes en la toma simbólica del Castillo San Felipe del Morro. Julio 1976 ó 1978. Foto de Rafael “Changüü” Díaz. Archivo Claridad. San Juan.

(1954-1958), participando de su primera exhibición a los 20 años. Irizarry se enlista en las fuerzas armadas a comienzo de la década del sesenta y pasa a formar parte del Taller de Arte del ejército norteamericano hasta 1963. Regresa a Puerto Rico en 1966 y se incorpora como diseñador y luego Director de Arte para varios periódicos locales como *The San Juan Star*, *El Mundo* y la revista *Avance*. Una vez de vuelta, y “por la situación colonial”, desarrolló una conciencia política.<sup>277</sup> Es importante señalar que la formación artística de Irizarry varía de la mayoría de los artistas puertorriqueños de su generación, ya que nunca participó de los talleres de gráfica de la DIVEDCO o el Taller de Gráfica del ICP, comandado por Lorenzo Homar.<sup>278</sup> Irizarry, agrupado por los críticos Jay Jacobs y Marta Traba dentro del way out group, junto a Domingo García y Rafael Ferrer, fue duramente criticado por Traba debido a su utilización de

<sup>277</sup> Pedro López Pagán, “El artista como adversario”, *Primera Hora*, 2 de marzo de 2006. Web. Consultado el 12 de marzo de 2012. <http://corp.primerahora.com/archivo.asp?guid=23C8E1E292AC4ABEBCB23337EFAD435B>

<sup>278</sup> El Taller de Gráfica del ICP fue fundado en 1957 como un taller-escuela para artistas en que se producía obra para promover las actividades del ICP.

medios de reproducción mecánica que, según ella, no tenían sentido dentro de la “arcaica realidad puertorriqueña.”<sup>279</sup> Más adelante, Irizarry se haría notorio por lo que su abogado aseguró eran performances y arte conceptual, si bien dichas acciones han sido más que nada historias contadas de boca en boca, o mencionadas en artículos periodísticos, que incorporadas en su corpus de obra. La reconstrucción de los hechos es difícil aún contando con entrevistas y notas periodísticas, puesto que la posición del artista respecto a su “obra” varía, y algunos datos y fechas no concuerdan. Lo que sí sabemos es que entre 1976 y 1979, Irizarry se embarcó en la realización de una serie de intervenciones públicas relacionadas con la política puertorriqueña, la situación colonial y los presos políticos, que le llegaron a costar cuatro años de cárcel. Según la historiadora y curadora Marimar Benítez, el primer acto fue la entrada formal de Irizarry al PPD, apoyando públicamente la autonomía, y su exhortación a que otros artistas siguieran su ejemplo.<sup>280</sup> Esto causó un revuelo entre sus compañeros artistas, mayoritariamente independentistas. Según Irizarry, él infiltró dentro del Partido Popular “para saber cómo funcionaba internamente.”<sup>281</sup>

Para Ramos,

Este acto del 1976 no se sabe si es una provocación conducida por una propuesta artística conceptual, tal vez inspirada por un suceso similar por el gobernador Luis Muñoz Marín.<sup>282</sup> Este sospechoso llamado a las filas del PPD es una zona gris, las intenciones del artista no son claras, ¿era una burla al discurso del partido o un comienzo de un lenguaje conceptual? ¿Se trata de un reto a los artistas plásticos que, declarándose nacionalistas, trabajan en los talleres e instituciones del ELA?<sup>283</sup>

---

<sup>279</sup> Marta Traba. “¿Qué hace el nuevo arte en Puerto Rico?”, en *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*. Río Piedras, Ediciones Librería Internacional, Inc. pp 115-116.

<sup>280</sup> Marimar Benítez. “Arte y política: el caso de Carlos Irizarry”, en *La revista del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe*, Número 1, Julio-Diciembre de 1985, pp 86-89.

<sup>281</sup> Carlos Irizarry, en Melissa M. Ramos Borges, *Ibid*, p. 32

<sup>282</sup> Luis Muñoz Marín comenzó su carrera política abogando por la independencia para Puerto Rico. Luego, en 1938, funda el PPD y, más adelante, se convierte en el autor intelectual del actual estatus político del país, el Estado Libre Asociado.

<sup>283</sup> Melissa M. Ramos Borges, *Op. cit.*



Sus próximas acciones serían, sin duda mucho más consecuentes con su pensamiento separatista. El 26 de junio de 1976, el entonces presidente de Estados Unidos, Gerald Ford, llegó a Puerto Rico por motivo de la cumbre económica G7, que se celebró el 27 y 28 del mismo mes en el hotel Dorado Beach Resort en el municipio de Dorado. Los líderes de Francia, Inglaterra, Canadá, Japón, Alemania e Italia estuvieron también en la cumbre. El carácter colonial de la relación entre Puerto Rico y Estados Unidos salió a relucir cuando se dio a conocer que el gobernador Hernández Colón no estaba al tanto de la cumbre que se celebraría en su propio país.<sup>284</sup> Un editorial publicado por Alex W. Maldonado, jefe de Irizarry en el periódico El Mundo, sirvió de llamado a acción para el artista.

En el texto publicado el 6 de junio de 1976, Maldonado escribía:

¿Cómo es posible que el presidente de los Estados Unidos haya invitado a otros seis jefes de Estado, a reunirse en Puerto Rico, y que al Presidente se le haya ‘olvidado’ informárselo al Gobernador de Puerto Rico? ¿Será posible que en esta isla no quede una sola persona que, por encima de ser seguidor de un partido, sea puertorriqueño?<sup>285</sup>

Según la versión que se lea, o que el mismo artista dé en entrevista, Irizarry alquiló el salón de conferencias del Restaurante El Zipperle<sup>286</sup> para dar una conferencia de prensa, o la hizo en el Callejón de la Capilla en el Viejo San Juan.<sup>287</sup> En la versión relatada a Ramos, la

---

<sup>284</sup> “The Puerto Rican government did not participate in the conference. Governor Rafael Hernández Colón learned of it from reporters, and his party, the Popular Democratic Party, did not appear in the press kit provided by the American Government. On the other hand, the palm-tree symbol of the opposition, the New Progressive Party, which has traditionally been aligned with the Republic Party on the mainland, appeared on the cover of the press kit and on all press badges. In November the New Progressive candidate Carlos Romero Barcelo, the Mayor of San Juan, is challenging Mr. Hernández in the gubernatorial race.” Ann Crittenden, “Heads of 7 Nations at Parley Isolated in Tropical Splendor”, en The New York Times. 29 de junio de 1976. Versión digital consultada en el archivo digital de The New York Times.

<sup>285</sup> Alex W. Maldonado citado en Jorge Rodríguez, “Carlos Irizarry: arte épico en el medio digital” en El Vocero, 23 de febrero de 2006. Agradezco al autor por haberme facilitado el acceso a este material.

<sup>286</sup> Entrevista a Carlos Irizarry realizada por la artista Beatriz Santiago Muñoz como parte del video Esto es un mensaje explosivo, 2010. <http://vimeo.com/32608675>

<sup>287</sup> Pablo León de la Barra, “‘Put more Puerto Rico into it’ my uncensored contribution to the publication ‘Frescos-50 Puer Rican artists under 35’” en Centre for the Aesthetic Evolution, Londres, 16 de enero de 2011. Web. 12 de marzo de 2012. <http://centrefortheaestheticrevolution.blogspot.com/2011/01/put-more-puerto-rico-into-it-my.html>. En su texto, De la Barra cita a Che Paralitici, Sentencia Impuesta: 100 años de Encarcelamientos por la Independencia de Puerto Rico, Ediciones Puerto Histórico, San Juan, 2004, pp 273-276

conferencia de prensa se llevó a cabo en el Restaurant La Fonda del Callejón, en la esquina de la Calle Fortaleza y el Callejón de la Capilla en el Viejo San Juan, y contó con la presencia de todos los medios noticiosos. Irizarry, quien a su vez trabajaba para los medios, fue exitoso en su convocatoria. En esta conferencia, Irizarry hizo declaraciones como portavoz de un ficticio Ejército de Liberación de Puerto Rico y expresó sus planes de “volarle la tapa de los sesos” al Presidente Ford en un ataque suicida en que los miembros del Ejército “atarían explosivos a sus cuerpos y detonarían los cartuchos cuando logran estar cerca del Presidente.”<sup>288</sup> En todo caso, Irizarry amenazó de muerte al presidente Ford con las siguientes palabras:

La táctica política utilizada por el presidente Ford en este asunto es una agresión violenta y directa al pueblo puertorriqueño y su identidad, por lo tanto la única razón justificable en este caso es la defensa propia, así que haciendo uso de esta invariable ley natural de sobrevivencia, me comprometo a volarle la tapa de los sesos tan pronto pise mi Patria. Sé que mi compromiso desatará la violencia del aparato represivo y que esta violencia será respondida por los extremistas revolucionarios puertorriqueños.<sup>289</sup>

Irizarry le hizo llegar la carta a su jefe en el periódico El Mundo y éste alertó al FBI. Una vez alertados, los elementos de seguridad del Presidente comenzaron a seguir a Irizarry, pero sin hacer arresto alguno. En entrevista con Ramos, el abogado Marco A. Rigau relata cómo Irizarry fue a verlo a su oficina, preocupado porque lo seguían pero no lo arrestaban, aunque ese era su deseo. A pesar de las advertencias del abogado de que dejara las amenazas, al darse cuenta que el artista quería ser arrestado, le sugiere un plan de acción:

‘Ok, mira, mira lo que tú tienes que hacer para que te arresten: te afeitas, te recortas, te pones un gabán, con una corbata blanca, con una camisa blanca con una corbata conservadora. Te pones un gabán azul marino, con una camisa blanca con una corbata conservadora. Te disfrazas de ejecutivo...Te van a arrestar. [...]

Todo el mundo te reconoce así y mientras no estés a walking distance del

---

<sup>288</sup> Melissa M. Ramos Borges, *Ibid*, p. 34

<sup>289</sup> Carlos Irizarry citado en Jorge Rodríguez, “Carlos Irizarry: arte épico en el medio digital” en *El Vocero*, 23 de febrero de 2006.

Presidente, lo que van a hacer es reirse de ti. Pero el día que tú te disfraces...te van a arrestar.’ Carlos fue, se recortó, se afeitó, se puso un gabán, que es la foto que sale en el periódico, y se fue al Dorado Beach que estaba lleno de agentes de seguridad, del Secret Service y de todo.<sup>290</sup>

Irizarry le hizo caso a su abogado y entró al bar del hotel por la playa, donde incluso llegó a beber frente a varios agentes del Servicio Secreto que bailaban con sus esposas.<sup>291</sup> Una vez llegado el día de la cumbre, “Irizarry tomó la lancha hasta Cataño, [tomó] un carro público y llegó hasta el Hotel Cerromar (sic) —sede del evento— burlando la vigilancia del FBI y del Servicio Secreto de los Estados Unidos.”<sup>292</sup> El artista fue arrestado hasta que terminó el evento. En la versión de los hechos escrita por Benítez, Irizarry es enjuiciado por el Tribunal Federal de los EE.UU. en San Juan, pero su defensa argumenta que la amenaza había sido una pieza de arte conceptual y es dejado libre. En otra entrevista se asegura que Irizarry fue arrestado inmediatamente después de la amenaza pero luego es liberado y, cambiando su apariencia, trata de entrar a un evento relacionado a la cumbre económica y es nuevamente arrestado y encarcelado por un mes.<sup>293</sup> En la versión publicada por el curador mexicano Pablo León De la Barra, Irizarry fue arrestado el 16 de junio de 1976 por escribir una carta y convocar a una conferencia de prensa, pero los abogados de defensa Marcos Rigau y Hector Figueroa Vincenty, sostuvieron que la acción de Irizarry era una obra de arte de protesta conceptual y fue liberado tras pagar 50,000 dólares de fianza.<sup>294</sup> En la declaración ante la corte aseguró ser inocente.

I am not guilty. I am acting as an artist in defense of Puerto Rico. I am a man of peace [...] The so-called threat constitutes an artistic representation of my protest over Puerto Rico’s colonial condition. It is conceptual art.<sup>295</sup>

---

<sup>290</sup> Entrevista a Marco A. Rigau en Melissa M. Ramos Borges, *Ibid*, p. 35

<sup>291</sup> Entrevista a Carlos Irizarry en Melissa M. Ramos Borges, *Op. cit.*

<sup>292</sup> El autor escribe, erróneamente, que la cumbre G7 se llevó a cabo en el Hotel Cerromar, cuando fue en el Dorado Beach Resort, un hotel de Nelson Rockefeller. Jorge Rodríguez. “Carlos Irizarry: arte épico en el medio digital” en *El Vocero*. 23 de febrero de 2006. Versión digital enviada via email por el autor.

<sup>293</sup> Entrevista a Carlos Irizarry realizada por la artista Beatriz Santiago Muñoz como parte del video *Esto es un mensaje explosivo*, 2010. <http://vimeo.com/32608675>

<sup>294</sup> Pablo León de la Barra. *Ibid*.

<sup>295</sup> Thomas Stella, “Irizarry: ‘Threat Dramatizes P.R. Status’”, *The San Juan Star*, 26 de junio de 1976. p 6

Una vez establecida la defensa de Irizarry, Rigau llama a testificar a los artistas Félix Bonilla Norat y Joaquín Mercado, ambos también profesores universitarios. Ellos opinaron que “de acuerdo con la experiencia de ellos, y con el conocimiento que tienen de Carlos Irizarry, lo que éste quiso fue expresar su concepto individual y el concepto colectivo de lo que significa Ford para él y para Puerto Rico.”<sup>296</sup> Sobre el arte conceptual y su entendimiento de él, aseguraron que las acciones de Irizarry eran una expresión artística “en su búsqueda entre la realidad y el arte, una incursión en el arte conceptual.”<sup>297</sup> Según una declaración del Comité Pro Defensa de Carlos Irizarry, “la alegada ‘amenaza’ no fue una ‘amenaza’, sino una obra de arte de protesta dentro del medio del Arte Conceptual, titulada: Homenaje a los Presos Políticos Nacionalistas”, reconocido medio en el mundo del arte contemporáneo.”<sup>298</sup> En esa ocasión, Irizarry fue dejado en libertad.

---

<sup>296</sup> Bienvenido Ortiz Otero, “Expertos arte califican amenaza Carlos Irizarry de incursión arte conceptual”, *El Mundo*, 23 de junio de 1976.

<sup>297</sup> *Idem*.

<sup>298</sup> Jorge Rodríguez y Avilio Cagigas, “Comunicado de Prensa”, Comité Pro Defensa de Carlos Irizarry, 1976. Citado en Melissa M. Ramos Borges, *Las Políticas del Arte en el Arte Político de Carlos Irizarry*. Tesina presentada como requisito para la Licenciatura en Historia del Arte de la Universidad de Puerto Rico. Diciembre 2011. p. 69.

En 1979, ya durante la presidencia de Jimmy Carter, Irizarry entrega su departamento, deja sus posesiones a su ex esposa y se muda a un hotel, desde donde escribe una carta dirigida al presidente exigiendo la liberación de los presos políticos puertorriqueños y amenaza con explotar un avión de American Airlines.

Según León De la Barra,



19. Jane B. Baird, "Alleged Ford Thread (sic) Called Work Of Art", en The San Juan Star, San Juan, The San Juan Star Company, s.f. (1976)

algunos años después, visitando Washington DC en 1979, Irizarry escribió en unos sobres de correo "This is an explosive message", y dentro de los sobres una nota que decía "This is the Puerto Rican Liberation Army, if you do not liberate the Puerto Rican Nationalists Prisoners, we are going to blow up the American Airlines Flight number XXX. Please, send this message to President Carter so he

can liberate them.” Ese mismo mensaje fue enviado a periódicos y agencias de gobierno durante su visita.<sup>299</sup>

En su texto, León De la Barra no duda en llamar arte conceptual a las acciones de Irizarry:

durante todo este acto de arte conceptual, el artista portó un maletín disfrazado de ‘bomba’. En el vuelo de regreso a Puerto Rico, Irizarry entregó uno de estos sobres al sobrecargo para que este se lo entregara al piloto. El avión regresó a Washington (sic), e Irizarry fue arrestado y estuvo en prisión durante 4 años.<sup>300</sup> Quizás sus actos habían estado inspirados por los de Lolita Lebrón, la independentista puertorriqueña que acompañada de dos compañeros (sic), en 1954 atacó la Cámara de Representantes de los Estados Unidos en Washington, gritando desde la galería de visitas en el piso superior “Viva Puerto Rico Libre!” mientras ondeaba la bandera de Puerto Rico, para después proseguir a disparar tiros hacia el techo y herir a algunos de los representantes de la Cámara. Al ser arrestada Lolita dijo: “¡Yo no vine a matar a nadie. Yo vine a morir por Puerto Rico!” Lebrón fue condenada a la máxima pena de prisión, y solamente liberada en 1979 tras 25 años de cárcel. La acción de Lebrón no fue ningún acto artístico conceptual.<sup>301</sup>

En el caso de Irizarry, el artista sostiene que la defensa de arte conceptual fue idea de su abogado, Marco Antonio Rigau. En el recuento de Irizarry, éste le dijo: ‘¿Qué tú crees si hacemos una defensa de arte conceptual?’. Fue idea de él, no fue idea mía”.<sup>302</sup> Para Irizarry, sus acciones habían sido un acto real. Según el artista, “Marco Rigau se creó esa fórmula para que mi sentencia fuera lo más corta posible. Y yo lo acepté.” Esto hizo que luego, si bien no quedó

<sup>299</sup> Pablo León de la Barra. Ibid.

<sup>300</sup> En una entrevista realizada posteriormente se dice que, si bien Irizarry había estado en Washington D.C., el vuelo que abordó y amenazó se originó en Nueva York. Entrevista a Carlos Irizarry realizada por la artista Beatriz Santiago Muñoz como parte de la obra de vídeo Esto es un mensaje explosivo, 2010. <http://vimeo.com/32608675>

<sup>301</sup> Pablo León de la Barra. Ibid. Debemos aclarar que el ataque al Congreso fue llevado a cabo por cuatro, no tres nacionalistas, como indica León de la Barra en su texto. Los nacionalistas eran Lolita Lebrón, Rafael Cancel Miranda, Andrés Figueroa Cordero e Irving Flores.

<sup>302</sup> Pedro López Pagán. “El artista como adversario” Primera Hora. 2 de marzo de 2006. Web. 12 de marzo de 2012. <http://corp.primerahora.com/archivo.asp?guid=23C8E1E292AC4ABEBCB23337EFAD435B>



completamente incorporado a la historia del arte, sus acciones sí fueran rechazadas por los sectores políticos como acciones revolucionarias. Explica Irizarry, “una cosa es un acto terrorista o político, y una cosa es una obra de arte. Ni los grupos para liberar los presos políticos me consideraron un preso político, porque era una obra de arte conceptual.” El propio artista, en sus declaraciones en una entrevista en un video realizado por la artista Beatriz Santiago Muñoz, se contradice o, mejor dicho, complementa sus explicaciones sobre los hechos.

Independientemente de si su intención era más política que artística, él jugó con los límites, especialmente por lo aprendido luego de su victoria en el primer caso de 1976 en que su defensa de arte conceptual le ganó la libertad. Según Irizarry, la planificación tomó mucho tiempo y “que todo me salió según mi concepto del arte conceptual,” aunque inmediatamente se contradice diciendo que su amenaza “se convirtió en arte conceptual por mi abogado. Pero era real; era terrorismo.” Sin embargo, él admite que “yo no tenía ninguna intención de bomba. No tenía bomba ni nada. Lo que tenía era un maletín con mi ropa sucia del viaje con unos cablecitos de esos eléctricos. Esa era la bomba. Bomba sucia.” Los cables eran “para simbolizar la bomba”. La utilización de la frase “bomba sucia” es significativa porque, dentro de la seriedad de la situación, hay un elemento de juego, aunque sea de palabras. La traducción de “bomba sucia” es *dirty bomb*, una bomba radioactiva que combina la utilización de material radioactivo con explosivos convencionales. Ninguna bomba de este tipo ha sido detonada, ni es considerada un arma de destrucción masiva, aunque las intenciones de utilizarla se creen que serían crear pánico, más que nada. En términos prácticos, la “bomba sucia” era literalmente la ropa sucia del viaje.

La naturaleza simbólica del acto de Irizarry, su conocimiento del arte conceptual que observó durante sus años en Nueva York, la aceptación de la premisa de defensa de su abogado, y el afán de publicidad para el caso deben posicionar a estas acciones como parte del cuerpo de obra de Carlos Irizarry. A él, por momentos se le escapan sus intenciones artísticas: “esa cuestión de que tuviera historia de portada para *El Nuevo Día* y *El Vocero* y eso, no se dió. Es que ellos no sabían qué era” el arte conceptual. Con esto podemos también trazar un paralelismo con las piezas de arte de los medios realizadas por Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari, en la que perseguían la total desmaterialización de la obra, sosteniendo que los medios eran la



“nueva materialidad artística.”<sup>303</sup> En su manifiesto, los artistas señalaban que en la sociedad de masas, el público “no está en contacto directo con los hechos culturales, sino que se informa de ellos a través de los medios de comunicación.” Estos artistas proponían que la creación de obras en los medios podría consistir en “dejar librada su constitución a su transmisión,” invirtiendo el proceso de creación de arte en que tradicionalmente se crea un objeto que luego se difunde en los medios de comunicación. De esta manera, no habría necesidad de objeto que, según los artistas, son “en realidad, un pretexto para poner en marcha el medio de comunicación”.<sup>304</sup>

Irizarry quería comunicar a través de los medios un hecho real, aunque con cierta fantasía involucrada: no había bomba, no existía el “Puerto Rican Liberation Army”. Irizarry quería utilizar los medios para que difundieran sus intenciones, y estuvo dispuesto a ir a la cárcel para lograrlo, pues no tenía una intención de que su acto se quedara solamente en el ámbito del arte. No le interesaba tematizar los medios como medios, como lee el manifiesto de Costa, Escari y Jacoby, sino utilizarlos como aglutinadores de público. En donde los argentinos e Irizarry vuelven a coincidir en estrategias e intenciones, es con la idea de que la obra está completa cuando el que se entera del hecho, según lo que lea o se entere, y por la construcción que haga de ello, se imagina una realidad. La construcción que se ha hecho de estos eventos a lo largo de los años, con el pasar de la historia de una persona o otra, sólo añade más dimensiones a las acciones de Irizarry. Lo que hizo Carlos Irizarry, y a pesar de sus propias ambivalencias, era obra: “era un tipo de teatro. Un performance, ponle.”<sup>305</sup>

Otro evento internacional, esta vez vinculado netamente con el propio campo artístico, convocaría nuevamente a los artistas puertorriqueños a la protesta y nuevamente en relación con la Bienal. Con la pretensión de evitar posibles futuras correlaciones entre arte y política, se decide realizar la bienal en años nones, ya que las elecciones en Puerto Rico siempre son en años pares. Luego de la cancelación de la bienal de 1976, la bienal se reanudó en el año 1979, a insistencia de María Emilia Somoza, directora de Artes Plásticas del ICP, extendiéndose desde el

---

<sup>303</sup> Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby. "Un arte de los medios de comunicación," 1966. Archivo personal de Roberto Jacoby, Buenos Aires.

<sup>304</sup> Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby. “Un arte de los medios de comunicación (manifiesto)” en *Escritos de vanguardia: arte argentino de los años '60*. Buenos Aires/Nueva York/ The Museum of Modern Art, Fundación Proa, Fundación Espigas. 2007. pp 231-233

<sup>305</sup> Entrevista a Carlos Irizarry realizada por la artista Beatriz Santiago Muñoz como parte del video *Esto es un mensaje explosivo*, 2010. <http://vimeo.com/32608675>

28 de mayo al 31 de agosto de ese año. Si bien la controversia por las propuestas leyes de la cultura fue luego, en octubre de 1979, debemos recordar que ya Romero Barceló era gobernador y habían ocurrido los asesinatos del Cerro Maravilla el 25 de julio de 1978. Las escuetas crónicas de Torres Martinó sobre las varias ediciones de la Bienal de San Juan no dan cuenta, aún cuando él fue partícipe, de las varias manifestaciones que tuvieron lugar durante la ceremonia de inauguración de la exhibición en 1979.

Un grupo de artistas gráficos y poetas, entre los que se encontraban Nelson Sambolín,

Yolanda Pastrana y Luis Maisonet, del taller de gráfica del Departamento de Actividades

Culturales de la UPR en Río Piedras; Edwin Reyes y Vicente Rodríguez Nietzsche, ambos poetas

del grupo Guajana, y los artistas Analida Burgos, Luis Alonso, Antonio Torres Martínó, José

Rosa, Ramón Aboy, Eliseo Echevarría, Carmelo Sobrino y Joaquín Mercado Cardona entraron a



la inauguración y desplegaron, desde el primer piso del antiguo Convento de los Dominicos,

entonces sede del ICP, una tela con las siluetas de los jóvenes independentistas asesinados en el

Cerro Maravilla y la frase “artistas repudiamos asesinatos en Maravilla...”. Las siluetas,

postradas horizontalmente, estaban rodeadas de seis pares de pisadas, presuntamente las botas de

los policías asesinos, en forma de una estrella. Según Yolanda Pastrana, el plan había sido



20. Portada de Claridad, edición del 1ero al 7 de junio de 1979 año XXI, Núm. 1374. Archivo Colección Puertorriqueña, Biblioteca José M. Lázaro, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. San Juan.  
“entrar con ella enrollada, subir y colgarla por sorpresa. No había que convencer a nadie, tú

sabes como son esas cosas.”<sup>306</sup> En su caso, Pastrana participa de la acción por invitación de Maisonnet y recuerda lo sucedido de la siguiente manera:

La pancarta la hizo Sambolín y fue bien planeado. Nos reunimos en la entrada, subimos con ella enrollada, él, Maiso, creo que Luis Alonso y yo. La amarramos de los balaústres y justo en el momento en que el Jurado Internacional de la Bienal leía el laudo, quedó interrumpido cuando la desplegamos. Toda la prensa se volteó, dejando atrás la ceremonia y hubo un gran reperpero. Gritamos algo sobre los asesinatos de Maravilla, imagínate, cuando todavía circulaba la versión oficial, aunque desde Claridad se acusó a Romero desde el primer momento. Inmediatamente después, los organizadores de la Bienal subieron, hubo jaleo, discusión y algún forcejeo cuando intentaron arrancar la pancarta porque no los dejamos. Creo la retiró el mismo Sambo, ese detalle no lo recuerdo tan bien, y por supuesto, nos botaron.<sup>307</sup>

Aunque se supieran sus nombres, el anonimato que le concedían las siluetas a los asesinados, contrastaba con el detalle de las figuras tópicas plasmadas en el otro banderín que colgaba sobre el primer piso del edificio del Arsenal. El logo del ICP, con su representación de las tres raíces de la cultura puertorriqueña, representadas por el indio, el español y el negro, colgaba sobre el reclamo de los artistas con un nivel de detalle que choca con las figuras sintéticas de las víctimas.

---

<sup>306</sup> Entrevista vía email de la autora con Yolanda Pastrana. Marzo 2012.

<sup>307</sup> Botaron, en este caso, significa que los echaron. Entrevista vía email con Yolanda Pastrana, 4 de marzo de 2012.

La imagen de los artistas en protesta circuló a través del periódico Claridad, que lo



publicó en la portada de la edición del 1ero al 7 de junio de 1979 con el titular “Sorpresa en la

Bienal” y una nota al pie de la foto, a modo de respaldo y declaración de lucha, que decía:



21. Artistas y poetas protestan asesinatos del Cerro Maravilla en la IV Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano. 26 de mayo de 1979. Foto: Luis Estrella. Archivo Claridad. San Juan.

Nadie puede callar la indignación del pueblo. El sábado pasado, artistas gráficos puertorriqueños desplegaron una pancarta repudiando la matanza del Cerro Maravilla durante la apertura de la Bienal del Grabado Latinoamericano en el Convento de los Dominicos en el Viejo San Juan. En cualquier lugar y cuando menos se lo esperen los que, desde butacas oficiales, acarician la idea de aniquilar a tiros la juventud patriota, se pondrá de manifiesto la resistencia boricua.

Según Pastrana, la foto también salió publicada en la contraportada de la revista *Tricontinental* correspondiente a esos meses en 1979.

Las figuras utilizadas por Sambolín claramente aluden al trazado policial alrededor de los cuerpos asesinados para marcar su posición al momento de morir, y así ayudar en la investigación del asesinato. En el caso concreto del Cerro Maravilla, estas marcas hacen más referencia a la implicación de la propia policía en los asesinatos de la investigación, que a cualquier esfuerzo por esclarecerlo. Las figuras delineadas, vacías de contenido y marcas reconocibles, hacen eco de las palabras del senador Hernández Agosto cuando dijo que los asesinatos habían sido concebidos como una lección para otros. Aquí el aparente anonimato e intercambiabilidad de las escuetas figuras, rodeadas por las marcas de zapatos, sólidas y rellenas de negro, dan cuenta de un aparato estatal represivo. Las figuras también pueden ser parte de una genealogía implícita del uso político de la silueta humana. Keith Haring, quien notoriamente las utilizó para sus denuncias en torno a la propagación del VIH, y *El Siluetazo* en Buenos Aires como otros puntos de referencia en la historia del arte. *El Siluetazo* fue una acción colectiva originada por Rodolfo Aguerreberry y Julio Flores, ambos docentes y artistas, junto a Guillermo Kexel, también artista, y llevada a cabo en la Plaza de Mayo en la tarde del 21 de septiembre de 1983.<sup>308</sup> El evento estaba inspirado en un afiche del artista polaco Jerzy Spasky en que se reproducían las figuras de las 2,370 personas que morían cada día en Auschwitz; los artistas

<sup>308</sup> Para más detalles de *El Siluetazo*, véase Roberto Amigo, "Aparición con vida. Las siluetas de los detenidos-desaparecidos" en *Arte y violencia. XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México: UNAM, 1995. Herrera, María José, "Los años setenta y ochenta en el arte argentino", en Burucúa, José Emilio (Director de tomo), *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, Vol. II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, pp. 119-171. Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (comps), *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008. Ana Longoni, y Deborah Cullen (ed.), "Arte de acción en Argentina desde 1960: (Ex) poner el cuerpo", en *Arte =/ Vida. Actions by Artists of the Americas 1960-2000*, Nueva York, El Museo del Barrio, 2008.

convocaron a cientos de personas para que dibujaran las siluetas de todos los desaparecidos durante la dictadura militar y se reclamara por su aparición con vida. Con el apoyo de las Madres de Plaza de Mayo, agrupaciones estudiantiles, manifestantes, y transeúntes se unieron en la acción, prestando su cuerpo para ser dibujado en lugar del cuerpo que había desaparecido. La acción tuvo una gran convocatoria que culminó en una gran intervención urbana que ocupó parte de la capital. Como resultado, miles de siluetas realizadas sobre papel ocuparon las calles exigiendo verdad y justicia. En ambos casos, al ser dibujadas de una manera tan esquemática, las figuras podrían ser cualquier persona. Según Ana Longoni, las siluetas fueron el recurso utilizado para representar “la presencia de una ausencia”.<sup>309</sup> Longoni también señala que estas siluetas se pueden inscribir en cierta genealogía de prácticas artísticas contrahegemónicas. En el caso puntual de Puerto Rico, y según Graciela Franco, una de las artistas participantes, esta no fue la única vez que se utilizaron las siluetas para denunciar los asesinatos: Sambolín hizo “las siluetas de los muertos [del Cerro Maravilla] sobre unas maderas que luego se utilizaron para señalar los muertos en la calle,” llevando entonces la protesta como graffiti, señalando escenas del crimen en lugares más visibles.<sup>310</sup> Según Franco, durante la campaña electoral de Romero Barceló de 1980, éste hacía cabalgatas por los pueblos y se marcaba su paso pintando herraduras en el pavimento; éstas luego eran intervenidas con las siluetas de los muertos hechas por Sambolín. Hasta el momento, no se han encontrado fotos de estas acciones en la calle. A diferencia del Siluetazo, estas no fueron acciones multitudinarias ni ampliamente documentadas en fotos, prensa y escritos posteriores que le den un espacio dentro de la historia social y artística del país.<sup>311</sup>

---

<sup>309</sup> Ana Longoni. “El Siluetazo y su legado”. Territorio Teatral. web. 9 de marzo de 2012. p 1 [http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/n2\\_01.pdf](http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/n2_01.pdf). Para más textos e imágenes del Siluetazo, véase Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, comp. El Siluetazo, Buenos Aires. Adriana Hidalgo, 2008.

Versión en línea: [http://publicaciones.fba.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2011/05/El\\_siluetazo\\_final.pdf](http://publicaciones.fba.unlp.edu.ar/wp-content/uploads/2011/05/El_siluetazo_final.pdf)

<sup>310</sup> Entrevista via email a Graciela Franco, 4 de marzo de 2012.

<sup>311</sup> Como se sostuvo en la introducción, la reconstrucción a través de relatos de los artistas involucrados también ha sido una tarea ardua: entrevistar, confirmar, y volver a preguntar, ya que muchas veces los propios artistas no recuerdan lo que hicieron.

Durante la misma inauguración de la Bienal de grabado de 1979, otro grupo de personas



22. Performance de protesta anónimo en la Inauguración de la IV Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe. A la izquierda, Carlos Irizarry participa como público. 26 de mayo de 1979. Reproducción de negativos. Colección ICP. Archivo fotográfico del Archivo General Puerto Rico.

realizó una protesta en que también se hacía alusión a la muerte por causas políticas. Las fotos, encontradas en el Archivo General de Puerto Rico, no están acompañadas por ninguna



descripción del evento más allá de indicar que eran en la Bienal; las personas que aparecen en las fotografías tampoco están identificadas. En la secuencia de fotos se observa a un personaje principal que, con el rostro pintado y portando la bandera de Puerto Rico, es ahorcado desde el primer nivel del Convento de los Dominicos donde se desarrollaba el evento. Entre el público que está abajo también se observa a otras personas con el rostro pintado de blanco y líneas verticales oscuras. No se puede identificar el color porque las fotos son en blanco y negro. Luego el ahorcado cae y queda postrado en el suelo, mientras el público observa con el puño izquierdo alzado, muchos con un papel, quizás una declaración del grupo, en la otra mano. Ya que es costumbre cantar el himno revolucionario con el puño izquierdo alzado, no se debe descartar que estuvieran cantándolo. Las líneas verticales recuerdan a las celdas en que se encontraban los presos nacionalistas. Estas fotografías representan una instancia más de protesta, pero también evidencia la pobre documentación que existe de muchos eventos de esta época.



23. Público durante el performance de protesta anónimo en la Inauguración de la IV Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe. 26 de mayo de 1979. Reproducción de negativos. Colección ICP. Archivo fotográfico del Archivo General Puerto Rico. Marzo 2012.

Estas protestas, especialmente las de los participantes en la primera acción en la Bienal, parecen prefigurar la alianza que, en tan sólo unos meses, se formaría entre varios sectores culturales para hacerle frente a las leyes de la cultura. Para entender mejor cómo se fueron formando estas alianzas, revisaremos brevemente la trayectoria política del MPI y el PSP para entonces llegar a cómo y por qué se conforma el Comité Pro Defensa de la Cultura Puertorriqueña.

El 28 de noviembre de 1971<sup>312</sup>, el MPI celebró su octava asamblea general y se convirtió en el PSP, transformándose efectivamente, de un movimiento de liberación nacional, en un partido político de corte marxista-leninista.<sup>313</sup> Según Che Paralicci, fue en la Asamblea Nacional realizada ese día que se discutió lo que sería “un partido policlasista de liberación nacional y en el que la clase obrera tendría un papel preponderante”<sup>314</sup> Por otro lado, Ayala y Bernabe acuden al libro *El fracaso del proyecto PSP de la pequeña burguesía*, de Héctor Meléndez, para aseverar que “desde su creación, el PSP agrupó a dos corrientes: por un lado, un nacionalismo de izquierda que, aunque simpatizaba con las luchas de obreros y pobres, mantuvo la independencia como meta principal y, por otro lado, una perspectiva orientada a la lucha de clases que tendía a ver la independencia sólo como un aspecto, aunque ciertamente central, de la lucha por el socialismo.”<sup>315</sup>

Es precisamente para esta asamblea que se crea un volante promocional en forma de billete de dólar de los Estados Unidos. El volante, diseñado por el poeta Edwin Reyes, tiene el

---

<sup>312</sup> En el libro de Paralicci, el autor cita una Carta Semanal, datada el 19 de octubre de 1971 para dar la fecha de 20 de noviembre de 1971 como día fundacional del PSP. Sin embargo, los dos volantes que han salido a la luz en esta investigación indican que la fecha de la asamblea fundacional fue el 28 de noviembre de 1971. Agradezco la colaboración de Carlos Martínez y de Graciela Franco por el acceso a sus colecciones.

<sup>313</sup> Para Paralicci, el PSP fue una “organización de cuadros que tenía ya experiencia acumulada de una fuerte militancia cuando era el MPI” que “tuvo influencia e injerencia en el movimiento obrero y sindical, en el estudiantil y en el universitario, en el ambiental, en el feminista y en el comunitario” y que llevó a cabo actividades multitudinarias, a pesar de que su líder Juan Mari Brás luego aseverara que convertirse en partido político y participar de las elecciones, que antes el MPI había condenado, fue uno de los grandes errores históricos cometidos por dicha organización. El PSP participó de dos elecciones, en el 1976 y 1980, obteniendo un 0,7% y 0,3% con Mari Brás y Luis Lausell respectivamente, en sus intentos a la gobernación, pero con más éxito en 1980 con las candidaturas de Mari Brás y Carlos Gallisá a la legislatura, llegando a obtener 80,000 votos cada uno. Ché Paralicci, *Ibid*, pp. 141.

<sup>314</sup> Ché Paralicci, *Ibid*, p. 140

<sup>315</sup> Héctor Meléndez, *El fracaso del proyecto PSP de la pequeña burguesía*, Río Piedras, Editorial Edil, 1984. p 23. Citado en César J. Ayala y Rafael Bernabe, *Ibid*, p. 399



tamaño de un billete estadounidense, y estaba impreso con tinta verde. Los símbolos del águila, la pirámide con el ojo panóptico y otros atributos decorativos quedaron intactos en el billete, pero el resto estaba intervenido. En el anverso del volante decía “EL PARTIDO SOCIALISTA VA” donde diría “The United States of America”, y la imagen de George Washington fue reemplazada por la foto del gobernador Ferré. Básicamente, se eliminó cualquier referencia al posible valor que pudiera tener el billete en su forma anterior. La denominación del billete estaba intervenida en las cuatro esquinas del volante, reemplazando el número uno por un cero. La frase “NO DOLLAR” y el texto “Esta nota no vale nada. El original se lo robó el de la foto,” dejaban claro que este billete no pretendía ser una falsificación, sino una declaración y denuncia. El reverso del volante era la verdadera invitación a la asamblea del MPI, indicando la fecha del 28 de noviembre, y el pueblo de Bayamón como el lugar indicado para asistir.<sup>316</sup> El hecho de que no indica el lugar exacto donde sería la asamblea hace pensar que la comunicación era para gente entendida del MPI. La frase “¡VIVA EL SOCIALISMO!” acompaña a los únicos dos símbolos que quedaron intactos: el Gran Sello de los Estados Unidos a la derecha y el Ojo de la Providencia a la izquierda. Este es un ejemplo de cómo, sin mucha sutileza, se tomaron los símbolos del billete para presentar una crítica a lo que representaban. Sin embargo, quienes realmente le atribuyeron un significado que nunca pretendió fueron las propias agencias federales que burlaba.

---

<sup>316</sup> La asamblea se realizó en la Cancha bajo techo Pepín Cestero de Bayamón.



24 y 25. Edwin Reyes. Volante billete del MPI/PSP (anverso y reverso), 1971. Colección Graciela Franco. San Juan, Puerto Rico.

Los volantes se distribuyeron según recuenta Lourdes Muriente Pérez, miembro del MPI y colaboradora de Claridad, el FBI alegó que el billete era una falsificación del dólar estadounidense.<sup>317</sup> Efectivamente, durante el mes de noviembre el Servicio Secreto de Estados Unidos intervino en varias ocasiones Claridad y con Reyes particularmente. El 11 de noviembre de 1971, agentes del Servicio Secreto de Estados Unidos asaltaron las oficinas del periódico, causando destrozos a la propiedad y manteniendo secuestrado al personal. Luego, el 19 de noviembre, los agentes asaltaron nuevamente las oficinas de Claridad, destruyendo propiedad.

<sup>317</sup> Entrevista via email con Lourdes Muriente Pérez. 4 de marzo de 2012.

Días más tarde arrestaron a Reyes, redactor de la página literaria de dicho periódico, por posesión ilegal de un arma de fuego. Los agentes se llevaron consigo listas de suscriptores, facturas y material en general. El allanamiento y arresto fueron denunciados en la edición del 21 de noviembre de 1971 de Claridad y más tarde, en diciembre de 1972, el allanamiento fue declarado ilegal y se archivó el caso de armas contra Reyes.<sup>318</sup> A raíz de esta intervención, agentes del Servicio Secreto de los Estados Unidos le prohibieron a Talleres Interamericanos, donde se llevaba a cabo la impresión del periódico, la reproducción en verde y tamaño oficial del billete de la propaganda para la asamblea.<sup>319</sup>

Algunos artistas que han realizado obras muy significativas relacionadas al valor otorgado a la simbología del dinero, su circulación y subversión de mensajes inherentes en él, son Luis Camnitzer y Cildo Meireles. El japonés Akasegawa Genpei y J.S.G. Boggs, de Estados Unidos, trabajando en los años sesenta y ochenta respectivamente, también son puntos de referencia para entender la línea entre la legalidad y el arte al trabajar con la simbología del dinero. Según Luis Camnitzer, quien ha publicado extensamente sobre lo que denomina conceptualismo latinoamericano, la utilización de un ícono mercantil para la resistencia fue ejemplificada en el trabajo de Meireles a través de la práctica de inserción y reinscripción.<sup>320</sup> En su serie Inserciones en Circuitos Ideológicos (1970-1975), Meireles intervenía botellas de Coca Cola, billetes de cruzeiros, la moneda brasilera en ese momento, y dólares, estampándolos con mensajes subversivos que luego volvía a poner en circulación. Según Meireles, “the regime was strictly monitoring all standard means of communication- television, radio, newspapers, book publishing, galleries.”<sup>321</sup> La utilización de estos medios como sostén de su trabajo artístico posibilitaba que su obra se inmiscuyera en la vida, tan vigilada, de los brasileros. En el caso de los billetes, utilizaba un sello de goma para estamparlos con preguntas y opiniones tan políticamente explícitas como “Quem matou Herzog?”<sup>322</sup>, o más preocupadas con el arte cómo “Which is the place of the work of art?” Lo significativo de la obra de Meireles es como,

---

<sup>318</sup> Ché Paralicci. *Ibid*, p. 269

<sup>319</sup> Awilda Palau de López, *Ibid*, p. 142

<sup>320</sup> Luis Camnitzer, *Ibid*, pp. 127-128

<sup>321</sup> Citado en Jacqueline Barnitz, “Political Art: Graphic Art, Painting and Conceptualism as Ideological Tools”, en *Twentieth-Century Art of Latin America*, Austin, The University of Texas Press, 2001. pp. 268 - 297.

<sup>322</sup> “Wladimir Herzog fue un periodista que en la época se presumía que había sido asesinado por la dictadura brasileña por sospechas de tener conexiones con el Partido Comunista” Herzog fue asesinado el 25 de octubre de 1975. Luis Camnitzer, *Ibid*, p. 244.

tomando los billetes y modificándolos, el artista se apropia de su sistema de circulación. Para Camnitzer, esta obra del artista brasileño desafiaba simultáneamente a la dictadura, alteraba el valor del dinero al convertirlo en portador de mensajes, además de desmitificar el objeto artístico. Otra obra de Meireles, titulada Cero Dollar (1974-1978), una impresión offset sobre papel, muestra un billete de dólar estadounidense muy similar al billete diseñado por Reyes. Meireles cambió la denominación de los billetes para reflejar el valor nulo que tenían, además de reemplazar la cara del presidente en el anverso del billete por la del Tío Sam, un personaje muy vinculado a las políticas intervencionistas de EE.UU. y el afán de guerra de dicha nación. Por otro lado, Camnitzer realizó Dos objetos idénticos (1981), una obra en que contrapone dos papeles arrugados, uno un billete de dólar, y el otro un papel de periódico de la misma escala. Dos papeles del mismo tamaño realmente no podrían ser más distintos. El poder que tiene un papel y el otro carece reside en sus atributos formales, así como en la Reserva Federal que respalda el valor de la moneda. Es evidente que la obra de estos artistas no estaba informada por los volantes que un pequeño partido político en Puerto Rico estaba repartiendo en 1971, pero sí refuerza lo que Camnitzer señala sobre los iconos de consumo en América Latina, el sentir generalizado contra la intervención norteamericana, y la complicidad de gobiernos locales. Según Camnitzer, en ese ámbito, “cualquier ícono de consumo sería derivado de objetos importados, y en la medida que apareciera en el arte, sería con sarcasmo,” y sólo funcionaría con “el reconocimiento de que el consumidor es una víctima del mercado expandiéndose dentro del subdesarrollo económico.”<sup>323</sup> En el caso del billete de Reyes, éste estaría en circulación como propaganda, no en lugar del billete con valor ni con la pretensión de obra de arte. La persecución por parte del gobierno federal y acusación de falsificación le otorgó al papel un valor que nunca quiso tener. El billete, aún sin integrarse al sistema del arte, sí representa una instancia más en que la protesta local se acerca a las prácticas conceptualistas.

## El Gobierno Araña

---

<sup>323</sup> Luis Camnitzer, *Ibid*, p. 127.

Bajo la administración del PPD entre 1973 al 1976, predominaba una visión de lucha obrera socialista en la que el líder del PSP, Mari Bras, atacaba el gobierno de Rafael Hernández Colón porque sus demandas de “autonomía en áreas específica -salario mínimo, medio ambiente y cabotaje- correspondían a su interés por aumentar las prerrogativas de las corporaciones estadounidenses en Puerto Rico.”<sup>324</sup> Para ser realmente independientes, la independencia debía ser socialista. Sin embargo, después de las elecciones de 1976, en que llega al poder Carlos Romero Barceló, el contexto político cambia y, según Ayala y Bernabe, esto “facilitó la reafirmación de la orientación nacionalista de la izquierda.” Es en este cuatrienio que se da una serie de eventos, represión y recrudecimiento de la persecución política, a la vez que se impulsan unas leyes referentes a la cultura y sus instituciones que son vistas por los artistas como una amenaza a la nación además de, claramente, a la vida de las personas vinculadas al movimiento independentista, estudiantil, cultural y obrero en Puerto Rico. Así se da paso a una alianza electoral entre estos sectores y el PPD, donde la gráfica y la palabra tuvieron un papel central a través de la campaña del Gobierno Araña, entre otras manifestaciones de protesta creativa.

Según Ayala y Bernabe,

evidentemente, la fuerza de la ofensiva del PNP por la estadidad después de 1976 tuvo un gran impacto. A principios de 1978, tanto Mari Brás como otros líderes del PSP promovían la idea de un frente antianexionista amplio [...] La idea de tal frente se extendió gradualmente para incluir una posible alianza con el PPD. Los cambios dentro del PPD facilitaron esta inclinación.<sup>325</sup>

Es en este momento que Hernández Colón da un giro hacia la autonomía, incluso testificando ante el Comité de descolonización de la ONU sobre Puerto Rico y “acentuando la dimensión cultural/puertorriqueñista de su discurso político”. Esta alianza entre sectores independentistas y el PPD no incluía al PIP, el cual no veía la estadidad como una posibilidad

<sup>324</sup> César J. Ayala y Rafael Bernabe, *Ibid*, pp. 399-400. En este libro se citan numerosas fuentes: Juan Mari Brás, “Tres meses del nuevo gobierno”, 1 de abril de 1973; “Autonomismo asimilista”, 5 de agosto de 1973; “El jaque mate”, 12 de agosto de 1973; “La autodeterminación y el superpuerto”, 20 de mayo de 1973 y “Con la guardia en alto”, 26 de junio de 1973, todos publicados en *Claridad*. Pedro Juan Rúa, “Notas sociológicas sobre el Puerto Rico de hoy”, *Nueva Lucha*, 6 (abril y junio de 1973), pp. 29-36 y “¿Confrontación? ¿Qué confrontación?”, *Claridad*, 12 de noviembre de 1976.

<sup>325</sup> César J. Ayala y Rafael Bernabe, *Ibid*, p. 400.



real, dado su poco apoyo entre círculos de poder en Estados Unidos, y que en todo caso estos desarrollos traerían una forma modificada de la misma situación colonial.<sup>326</sup>

A pesar de que el PNP era el mismo partido que publicó un panfleto titulado “La estadidad es para los pobres”, “había una discrepancia considerable entre su defensa de la estadidad como provechosa para los pobres y sus políticas en la isla,” volcándose en contra de las luchas obreras, estudiantiles y comunitarias.<sup>327</sup> El caso emblemático de represión a los pobres fue el asesinato de Adolfinia Villanueva, madre de seis hijos y residente del barrio Medianía Alta en el pueblo de Loíza, que murió a manos de la policía estatal el 6 de febrero de 1980 durante la ejecución de una orden de desahucio forzosa.<sup>328</sup> El evento fue puesto en verso años más tarde por Edwin Reyes en su poemario, ilustrado con xilografías de Luis Alonso, *Son cimarrón por Adolfinia Villanueva*.<sup>329</sup> El poema no sólo era una denuncia de la brutalidad policíaca, sino también de la avaricia del dueño de los terrenos Veremundo Quiñones, de la hipocresía de la Iglesia Católica, del partido interesado en comprar los terrenos desalojados, además del racismo, clasismo y de la impunidad de los responsables. El doble discurso del gobierno de pretender apoyar una causa mientras por otro lado la atacaba se vio también en el ámbito cultural. Según Ayala y Bernabe, “mientras Romero Barceló hablaba de garantías para la cultura puertorriqueña bajo la estadidad, lo que le preocupaba en realidad era el hecho de que la insistencia en una identidad distintiva puertorriqueña pudiera interpretarse como antiamericana.” Por lo tanto, continúan, se “intentó debilitar incluso los vehículos domesticados de la afirmación cultural puertorriqueña, como el ICP” que, como hemos visto anteriormente, fue creado por el PPD y sirvió a los propósitos del ELA de incorporar a artistas independentistas a sus talleres de gráfica.<sup>330</sup>

---

<sup>326</sup> César J. Ayala y Rafael Bernabe, *Op. cit.*

<sup>327</sup> César J. Ayala y Rafael Bernabe, *Ibid.* p. 393

<sup>328</sup> Para más información, ver Eugenio Hopgood Dávila, “Quién responde por la tragedia de Adolfinia?” en *El Reportero*, 6 de febrero de 1985. p. S-1-4

<sup>329</sup> Edwin Reyes, *Son cimarrón por Adolfinia Villanueva*, San Juan, Ediciones Huaralí, 1985.

<sup>330</sup> César J. Ayala y Rafael Bernabe, *Ibid.* p. 394

El caso específico de la campaña del Gobierno Araña consistió en una gráfica y una

canción distribuidos como afiche, adhesivos, y disco EP, además de anuncios en la radio y



prensa. La campaña, conceptualizada por Edwin Reyes, fue realizada gráficamente por Graciela

“Gache” Franco. El Gobierno Araña también tuvo otras instancias de intervención pública,

desde una escultura en madera de una araña, hasta actividades realizadas por personas ajenas al

comité, como fue el caso de un entusiasta que alquiló un vehículo con sistema de sonido para

edwin reyes

**son  
cimarrón  
por  
adolфина  
villanueva**



26. Edwin Reyes, *Son cimarrón por Adolфина Villanueva*, San Juan, Ediciones Huaralí, 1985. Arte de portada: Luis Alonso

promocionar la canción de la campaña por su vecindario.<sup>331</sup> Originalmente inscrita dentro de la

---

<sup>331</sup> Entrevista via email con Elsa Tió. 4 de marzo de 2012.

historia política del país, la imagen y disco fueron posteriormente incluidos en el 2004 en la muestra Inscrit@s y Proscrit@s: Desplazamientos en la gráfica Puertorriqueña, curada por Margarita Fernández Zavala. Esta exhibición formó parte de la 1era Trienal Poli/gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe, y pretendía ser, ante la sorpresa de la riqueza de material encontrado por la curadora, apenas un pantallazo de la actividad gráfica alternativa al canon de la tradición gráfica en Puerto Rico; una propuesta para que otros profesionales del campo luego investigaran más. En esta ocasión analizaré la imagen utilizada, además del lema de campaña y letra de la canción, la circulación que tuvo, y cómo se leyó en el momento y posteriormente, para destacar las relaciones de poder inherentes en la comunicación, a quién se dirigían y cuáles fueron sus resultados a corto y largo plazo en la historia política y artística de Puerto Rico.

Es imposible referirnos a la imagen del Gobierno Araña sin adentrarnos primero en el origen del logo al que hace referencia, y el marco histórico-cultural en el que surgió, en medio de



27. Logos del Partido Nuevo Progresista a través de la historia de su participación electoral. Cortesía Comisión Estatal de Elecciones. San Juan, Puerto Rico, 2011.

la lucha en contra de las leyes de la cultura que promovía el PNP a fines de los años setenta. La utilización de la palmera como signo en la política se remonta al plebiscito de 1967 sobre el status político del recientemente formado Estado Libre Asociado de Puerto Rico.<sup>332</sup> En aquella ocasión los partidos organizados eran el oficialista PPD, el anexionista Partido Estadista Republicano (PER) y el PIP. Ante la negativa del entonces líder del PER, Miguel Ángel García Méndez, de participar de la consulta, Luis A. Ferré, Justo Méndez, y Carlos Romero Barceló decidieron formar el grupo Estadistas Unidos y participar del plebiscito bajo la insignia de un tipo de palmera llamada palmera real. Más adelante en 1967, cuando Estadistas Unidos quiso conformarse como partido político, adoptan el nombre de Partido Nuevo y la herradura como insignia. Sin embargo, en marzo del año siguiente, el Partido Nuevo solicita a la Junta Estatal de Elecciones que se le permitiese cambiar su nombre a Partido Nuevo Progresista y el uso de una palmera de cocos como insignia.<sup>333</sup> En ese momento su petición le fue denegada debido al artículo 26 de la Ley Núm. 1 de 23 de diciembre de 1966, que disponía:

Las insignias que aparezcan en las papeletas que se usen en el plebiscito no podrán utilizarse por ningún candidato o partido como tal, en papeleta de votación

<sup>332</sup> La Ley Habilitadora del Plebiscito de 1967 fue la Núm. 1 de 23 de diciembre de 1966. El Plebiscito se celebró el 23 de julio de 1967. La Ley disponía que un voto mayoritario a favor de cualquiera de las fórmulas de "status" constituía un mandato del pueblo de Puerto Rico al Comisionado Residente, como su representante en la esfera federal, para actuar en el desempeño de sus funciones oficiales de acuerdo con la voluntad del pueblo expresada a virtud de dicho voto. La definiciones que contemplaba la Ley Habilitadora para las fórmulas de "status" eran las siguientes:

Un voto a favor del ESTADO LIBRE ASOCIADO significaba: 1. La reafirmación del Estado Libre Asociado establecido por común acuerdo bajo los términos de la Ley 600 de 1950 y la Resolución Conjunta 447 de 1952 del Congreso de Estados Unidos como comunidad autónoma permanentemente asociada a Estados Unidos de América;

2. La inviolabilidad de la común ciudadanía como base primordial de la unión permanente entre Puerto Rico y Estados Unidos; 3. La autorización para desarrollar el Estado Libre Asociado de acuerdo con sus principios fundamentales hasta el máximo de gobierno propio compatible con la común defensa, el común mercado, la común moneda y el indisoluble vínculo de la ciudadanía de Estados Unidos; 4. Que ningún cambio en las relaciones entre Estados Unidos y Puerto Rico habrá de tener efecto a menos que antes reciba la aceptación de la mayoría de los electores votantes en referéndum convocado al efecto.

Un voto a favor de la ESTADIDAD significaba: 1. La autorización para solicitar del Congreso de Estados Unidos de América la admisión de Puerto Rico en la unión americana como estado federado.

Un voto a favor de la INDEPENDENCIA significaba: 1. La autorización para recabar del Congreso la independencia de Puerto Rico de Estados Unidos de América.”

Ver Puerto Rico. Comisión Estatal De Elecciones. Oficina De Asuntos Legales.

[Http://www.ceepur.org/sobreCee/leyElectoral/index.htm](http://www.ceepur.org/sobreCee/leyElectoral/index.htm) . Comisión Estatal De Elecciones. Web. 18 Ago. 2011. <<http://www.ceepur.org/sobreCee/leyElectoral/pdf/Los%20Plebiscitos%20sobre%20el%20Status%20Politico%20de%20Puerto%20Rico%20de%201967,%201993%20y%201998.pdf>>.

<sup>333</sup> José Trías Monge, "El Voto Presidencial", Historia Constitucional De Puerto Rico, Vol. 5. San Juan, La Editorial, Universidad De Puerto Rico, 1994. pp 49-51.

alguna, desde la fecha de aprobación de esta ley hasta diez años después de celebrado el plebiscito.<sup>334</sup>

Sin embargo, el PNP apeló la decisión del comisionado electoral y logró adoptar la palmera de cocos como símbolo de su partido:

Se resolvió que el Partido Nuevo Progresista (PNP) tenía derecho al uso de la insignia de la palma de cocos para todos los fines electorales. Se ordenó al Superintendente General de Elecciones a realizar los trámites subsiguientes necesarios para que dicha insignia figurara en la papeleta electoral de 1968 correspondiente a dicho partido.<sup>335</sup>

Es así como, desde un principio, la imagen se convierte en un elemento tan poderoso en las estrategias políticas del PNP. La utilización de la palmera como elemento principal en el logo no tendría, como lo proponía la teoría de Panofsky, significados intrínsecos, sino que fueron contruidos por la cultura puertorriqueña, que codificó valores que estructuraron su realidad.<sup>336</sup>

Para Moxey,

una iconografía semiótica consiste en un estudio de las convenciones pictóricas utilizadas por una cultura en particular en el proceso de codificar valores que estructuran su realidad. Las fórmulas utilizadas en la articulación de diferentes temas serán estudiadas como sistemas de significación que dieron forma a la vida social. El enfoque, en otras palabras, sería en el trabajo social realizado por estas estructuras de significación, la manera en que intersectaron con todos los otros

---

<sup>334</sup> José Trías Monge. *Ibid.* p 49

<sup>335</sup> Citado de la demanda Partido Nuevo Progresista (PNP) vs. Junta Estatal de Elecciones; Partido del Pueblo (PP) vs. Junta Estatal de Elecciones; Partido Federal Unionista Agrícola, Interventor en ambos recursos, 96 DPR 961 (1968).

<sup>336</sup> Erwin Panofsky. "Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art," en *Meaning in the Visual Arts*. Garden City, N.Y., 1955, pp. 26- 54.



sistemas de significado que dieron pie a la vida social, en vez de su 'significado intrínseco'.<sup>337</sup>

El PNP quedó vinculado al ideal estadista a través de la utilización de un signo. En diseños posteriores, más que identificado con el nombre del partido, como lo fue en el de las elecciones de 1972, es ligado a las palabras “estadidad”, “seguridad” y “progreso” que fueron integradas a su logo, desde el 1976 en adelante. Es en ese año que el candidato a la gobernación por el PNP, Carlos Romero Barceló, gana las elecciones y se desata una serie de eventos políticos que dan pie a la campaña del Gobierno Araña, particularmente la continua desmantelación del ICP y la aguda persecución al movimiento independentista, como ya se ha consignado. El clima que se vivía, especialmente alrededor de círculos creativos de tendencias independentistas, era el de las protestas por prácticas militares en la isla municipio de Culebra, las protestas estudiantiles, los peores años de la guerra de Vietnam y una persecución y violencia política sin precedentes desde la insurrección nacionalista de 1950.<sup>338</sup>

Ante este panorama, y particularmente por la polémica planteada por las leyes de cultura que se discutirán a continuación, se conforma el Comité Pro Defensa de la Cultura Puertorriqueña. El Comité estaba compuesto por un grupo de artistas, escritores, servidores públicos y publicistas mayormente independentistas, con diversos niveles de participación y protagonismo, debido a la necesidad de algunos miembros de mantener un bajo perfil. Para esta organización, la lucha política estaba basada y centrada en una lucha cultural.

---

<sup>337</sup> Keith P.F. Moxey, “Semantics and the Social History of Art” en *New Literary History*, Vol. 22, No. 4, Papers from the Commonwealth Center for Literary and Cultural Change, The Johns Hopkins University Press, Otoño, 1991. p. 992. Traducción de la autora.

<sup>338</sup> Culebra, al igual que Vieques, es una isla municipio al este de la isla de Puerto Rico con alrededor de 1,800 habitantes. En total, el país está conformado por 78 municipios en 3 islas, además de otras islas más pequeñas que no tienen gobierno propio, como la Isla de Mona, Monito, Icacos, Caja de Muerto, y Palomino, entre otras. Estas últimas se encuentran mayormente desabitadas, pero se visitan frecuentemente por diversas actividades de turismo e investigación científica. Culebra fue, hasta 1976, fue utilizada por la Marina de Estados Unidos como campo de tiro. La desobediencia civil de los pobladores y otros activistas de izquierda afiliados al independentismo lograron que la Marina se retirara. La Marina siguió utilizando otra isla municipio, Vieques, para prácticas militares de EE.UU. y la OTAN hasta el 2003, cuando se retira nuevamente luego de años de protestas y desobediencia civil que involucró la creación de campamentos en las playas de Vieques. Las protestas se dieron a raíz de la muerte de David Sanes, un viequense empleado civil de la Marina, por un error en un bombardeo aéreo en 1999.

Las llamadas “leyes de la cultura” se refieren a un conjunto de leyes aprobadas durante la incumbencia de Romero Barceló en la gobernación, y específicamente a la Ley 76, aprobada el 30 de mayo de 1980, que creaba la Administración para el Fomento de las Artes y la Cultura (AFAC). Según Franco, fue Edgardo Díaz Díaz, periodista de Claridad, quien sonó la alarma respecto a la propuesta AFAC.<sup>339</sup> En un artículo publicado en la edición del 5-11 de octubre de 1979, Díaz Díaz escribió sobre el proyecto de ley promulgado por senadores del PNP que “intentaría cambiar las estructuras actuales del sistema educativo, artístico y cultural en el gobierno para centralizarlos en un organismo llamado Compañía de las Artes Representativas de Puerto Rico (Performing Arts Company of Puerto Rico).”<sup>340</sup> La discusión sobre estas entidades culturales se origina por otra ley que habilitaba la creación del Centro de Bellas Artes, un complejo teatral en el barrio capitalino de Santurce, que sería administrado por el ICP. Ricardo Alegría había señalado la necesidad de un nuevo teatro desde 1966, pero el proyecto fue vetado por el gobernador PPD Roberto Sánchez Vilella en 1967. Posteriormente, fue propuesto nuevamente en 1968 pero no fue hasta 1970, durante la administración de Ferré que, a insistencia pública de Alegría, éste acordó firmar la Ley 11 que encomendaba al ICP el estudio y preparación de planos preliminares para el nuevo predio teatral. La construcción del Centro se prolongó durante varios años porque, aunque la administración de Rafael Hernández Colón le había asignado los fondos, la crisis petrolera de comienzo de los setenta obligó a disminuirlos.<sup>341</sup> No fue hasta el año 1980, cuando el edificio estaba próximo a completarse y gobernaba Romero Barceló, que se aprobaron las leyes de la cultura que afectarían directamente el funcionamiento, no sólo del Centro de Bellas Artes, sino del ICP en su totalidad. Según Carmen Dolores Hernández, biógrafa de Ricardo Alegría, había “cinco medidas ‘de la cultura’ que creaban organismos autónomos -corporaciones públicas especiales- para administrar no sólo el Centro de

<sup>339</sup> Graciela Franco. Entrevista via email. 5 de agosto de 2011.

<sup>340</sup> El proyecto de ley era firmado por los senadores Luis A. Ferré, ex gobernador anexionista, Oreste Ramos y Mercedes Torres, entre otros. La compañía estaría adscrita al ICP y la legislación proponía una Junta de Directores de trece miembros con nueve nombrados por el Gobernador, con sólo uno de ellos representando al ICP. La compañía tendría “las mismas facultades que posee una corporación pública. La ley, incluso, proveería poderes a esa entidad para absorber a diversas entidades artísticas ‘dispersas’, incluyendo los programas de la Universidad de Puerto Rico, el Departamento de Instrucción Pública y el propio Instituto de Cultura. La legislación iniciaría su fase de absorción mediante la transferencia de cinco entidades a saber: Festival Casals, Inc., la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico, el Instituto Puertorriqueño de Artes e Industrias Cinematográficas y de Televisión, la Compañía de Variedades Artísticas y el Programa de Cuerdas para niños.” Edgardo Díaz Díaz, “Legislación eliminaría ICP,” en Claridad, 5-11 de octubre de 1979, p 17. Ver también Edgardo Díaz Díaz, “El Conservatorio ‘en el aire’”, en Claridad 5-11 de octubre de 1979. p 17.

<sup>341</sup> Carmen Dolores Hernández, *Ibid*, p. 338.

Bellas Artes, sino para organizar también otros aspectos del quehacer cultural y sustraerlos a la administración del Instituto.”<sup>342</sup> Romero también aprobó la Ley 43 que creaba la Corporación del Centro de las Bellas Artes de Puerto Rico porque era “necesario crear una organización corporativa capaz de garantizar un funcionamiento eficiente y la solvencia económica de los programas y operaciones del centro,” quitándole efectivamente al ICP la administración del Centro que siempre había asumido sería suya, ya que había sido un proyecto gestado en el ICP. De las cinco medidas de Romero, la que más alarmó al sector cultural de Puerto Rico fue la Ley 76 que creaba la AFAC. Esta ley cobijaba a las demás corporaciones recientemente creadas y constituía una administración paralela al ICP, básicamente con la misma descripción de tareas respecto a ejecutar una política pública sobre las artes y la cultura, salvo que la AFAC respondería directamente al gobernador, quien tendría el poder de nombrar su Junta de Directores y Administrador.

La exposición de motivos de la ley declaraba:

Es principio general dentro de nuestra política pública administrativa la necesidad de adecuar las estructuras organizativas a las cambiantes exigencias de la sociedad a la que han de servir. La magnitud e intensidad de los cambios sociales culturales y económicos que ha vivido nuestra sociedad puertorriqueña, la necesidad profundamente sentida de conseguir una mayor eficacia en la dirección de las tareas artísticas, la conveniencia de coordinar entidades dispersas que coinciden en su actuación sobre unos mismos sectores artísticos y culturales, la demanda de una acción pública más intensa en algunos campos, que exige darles mayor relieve y tratamiento más específico, hace imperativa la creación de la Administración para el Fomento de las Artes y la Cultura.<sup>343</sup>

---

<sup>342</sup> Las cinco medidas aprobadas fueron la Ley 42 que creaba la Corporación de las Artes Escénico-Musicales de Puerto Rico; la Ley 43 de la Corporación del Centro de Bellas Artes de Puerto Rico; la Ley 44 que creaba la Corporación de la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico, la Ley 76 para crear la Administración para el Fomento de las Artes y la Cultura y la Ley 77 que creó la Corporación del Conservatorio de Música de Puerto Rico. Carmen Dolores Hernández, *Ibid.*, p. 338 y 350.

<sup>343</sup> Carmen Dolores Hernández. *Ibid.* p 340.

Ante esta situación, dice Rosado, ella se comenzó a reunir informalmente con otros futuros miembros del Comité para pensar qué acciones podrían tomar en conjunto. La campaña del Gobierno Araña, según explica Franco, fue llevada a cabo por un grupo reducido de los participantes del Comité. Además de Reyes y la misma Franco, colaboraron Ramón Aboy, Marisa Rosado, Jorge Señeriz, Félix Rodríguez Báez, José Luis Méndez, Elsa Tió, Ricardo Alegría y Sandra Rodríguez.<sup>344</sup> La librería Bell, Book and Candle, donde trabajaba Reyes, y la casa de Ramón Aboy en Miramar, se convirtieron en los lugares de reuniones preliminares en donde se discutía cómo coordinar un organismo que combatiera los intentos del gobierno de desmembrar el ICP.

De una manera más formal,

el comité fue organizado el 10 de octubre de 1979 con fines específicos de combatir el intento gubernamental de controlar para sus fines políticos, las instituciones culturales de Puerto Rico. En Asamblea celebrada el 8 de diciembre de 1979, el Comité recibió la encomienda expresa de comenzar una campaña de orientación al pueblo sobre estas pretensiones del P.N.P. y combatir con todos los medios a su alcance la aprobación de cualquier medida que atentara contra la integridad del I.C.P.<sup>345</sup>

El Comité inició actividades el 21 de diciembre de 1979 y continuaron aún después del 30 de mayo de 1980, cuando el Gobernador Romero Barceló convirtió en ley la AFAC. Entre las actividades que llevaron a cabo estuvieron las deposiciones en las audiencias públicas y piquetes de protesta frente al Capitolio a los que asistieron estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas que se dedicaron a dibujar los eventos. Según Rosado, también se organizaron comités en varios pueblos de la isla, incluyendo Cataño, Ponce, Mayagüez y Humacao. Igualmente, se formó un comité en el presidio estatal de Río Piedras, mejor conocido como Oso Blanco, bajo la presidencia de Carlos “La Sombra”, quien también simpatizaba con el PSP.<sup>346</sup> Otras actividades

---

<sup>344</sup> Entrevista via email con Graciela Franco Correa. Agosto 2011.

<sup>345</sup> Ponencia en las audiencias públicas en el Colegio de Abogados. Archivo Marisa Rosado, San Juan, Puerto Rico. 14 de agosto de 1980.

<sup>346</sup> Carlos Torres Iriarte, mejor conocido como Carlos La Sombra fue el fundador de la Asociación Pro Derechos del Confinado, o La Ñeta, quien ostentó gran poder dentro del sistema carcelario en Puerto Rico hasta su asesinato en

incluyeron la publicación de una revista que recogía los reclamos, documentos, caricaturas y fotos de los eventos del Comité, la publicación de cartas abiertas y la entrega de una de ellas directamente a Romero Barceló pidiendo que no aprobara la AFAC, además de varios anuncios en la prensa.<sup>347</sup> Los artistas Félix Rodríguez Báez y Jose Antonio Rivera Colón, conocido por su nombre de música “Tony Mapeyé”, dibujaban caricaturas que se distribuían casi diariamente, según recuerda Rosado, en varios puntos del Viejo San Juan, como la Plaza San José o la Cafetería La Sombrilla. El Comité también hizo públicas unas recomendaciones para mejorar el ICP y sus dependencias. Por ejemplo, se proponía que la ley que creó el ICP en 1955 fuese enmendada en su sección 2 relativa a la Junta de Directores para que, en vez de ser enteramente nombrada por el Gobernador, se constituyera por consenso y recomendados por una junta consultiva compuesta de los presidentes del Ateneo Puertorriqueño, la Casa Nacional de la Cultura y las Academias de la Lengua Española, de la Historia, de Artes y Ciencias de Puerto Rico, de entre los cuales entonces el Gobernador podría escoger los directivos. También pedían autonomía para la Escuela de Artes Plásticas (fundada en 1966) y que funcionara junto al Conservatorio de Música de Puerto Rico, asignación de fondos a la Biblioteca General de Puerto Rico en el Archivo General y que el Centro de Bellas Artes fuera administrado por el ICP. Los otros pedidos incluían la creación de un Programa de Investigaciones Arqueológicas, un Programa de Intercambio Cultural con Latinoamérica, Europa y Estados Unidos. El Comité se mantuvo activo y participó del proceso eleccionario de 1980 y 1984, dando la batalla desde el frente cultural, pero también haciendo hincapié en las violaciones a los derechos civiles y en la violencia política que existía en el país. A pesar de que ya la AFAC se había convertido en ley, el Comité dejó establecido su continuo compromiso con “llevar al fracaso” esta ley porque “la cultura es lo que nos define como pueblo, y no queremos ser otra cosa que Puertorriqueños.”<sup>348</sup>

---

1981. Su verdadero nombre era Carlos Rivera González, y, según Ángel Feliciano Hernández, en ese momento el preso más antiguo del país, él “no quería guerra. Lo de Sombra era pelear con el sistema de corrección, pero con psicología, con cartas de reclamos. Si no nos hacían caso, decretábamos un paro. El no quería la violencia en la cárcel.” La Ñeta tenía una filosofía de repudio a los condenados por crímenes contra las mujeres, los niños y los ancianos, entre otros delitos graves, además de defender a los confinados que eran atacados por los “insectos”, o prisioneros violentos de otras agrupaciones. Se presume que fue asesinado luego de la traición de varios compañeros que tenían interés en entrar en el tráfico de drogas en las cárceles, a lo que Torres Iriarte se oponía tenazmente. Gerardo Cordero, “Testigo de tiempos turbulentos”, Especial Los Secretos del Oso Blanco, El Nuevo Día, 2004. <http://especiales.elnuevodia.com/osoblanc/inicio.html> Consultado el 11 de julio de 2012.

<sup>347</sup> AA.VV., En defensa de la cultura puertorriqueña, San Juan, Comité Pro Defensa de la Cultura Puertorriqueña, 1980.

<sup>348</sup> Ponencia en las audiencias públicas en el Colegio de Abogados. Archivo Marisa Rosado, San Juan, Puerto Rico. 14 de agosto de 1980.

La cultura fue concebida como un campo de batalla pues, en las palabras de Rosado,

la cultura es uno de los frentes principales en la defensa de la nacionalidad. Puerto Rico es un país intervenido por un poder extraño y devastador y el idioma, el folklore, las artes comprometidas, la música tradicional y culta, las tradiciones, y otras son asuntos que no deben trastocarse ni tratar de minimizar, menos intervenir con su desarrollo natural. Es por eso que la Guerra Cultural es un frente importantísimo, una guerra que hay que dar porque de lo contrario ¿qué nos quedaría? Esa guerra se ha dado siempre y por eso conservamos el idioma, intervenido, pero es el que hablamos todavía.<sup>349</sup>

---

<sup>349</sup> Énfasis en “Guerra Cultural” en la comunicación original. Entrevista via email con Marisa Rosado. 22 de febrero de 2012.

Los libros *Los condenados de la Tierra* (1961), y *El hombre dominado* (1968), escritos por Frantz Fanon y Albert Memmi respectivamente, resultaron ser grandes influencias en el pensamiento de estos artistas y activistas.<sup>350</sup> Según el análisis de Hernández, la lucha por las leyes de la cultura marcaron el punto de mayor politización de la cultura en Puerto Rico, al ser

---

<sup>350</sup> Esto no es algo exclusivo de este grupo de artistas ni de Puerto Rico. De hecho, Fanon fue muy influyente en movimientos radicales de América Latina desde los años sesenta. Para más información, véase Claudia Gilman. *Ibid.*

ésta la que definió el “campo de batalla de la resistencia a la dominación norteamericana” en vez de la oposición puramente política o armada, como había ocurrido en 1950.<sup>351</sup> Mari Brás lanza otra advertencia: “vaya por delante la advertencia básica, sin la cual se cae en grandes equívocos al analizar la realidad puertorriqueña: las elecciones no son ahora, ni han sido jamás, el principal

---

<sup>351</sup> Carmen Dolores Hernández. *Ibid.* p. 344.



campo de acción, ni de nuestra lucha por la independencia, ni del forcejeo incesante por la afirmación de puertorriqueñidad frente al continuo intento de asimilarnos a Estados Unidos.”<sup>352</sup>

La aprobación de la AFAC efectivamente creaba una agencia cultural paralela al ICP con



28. Artistas y estudiantes de la Escuela de Artes Plásticas dibujan durante las audiencias públicas sobre la AFAC en 1979. Archivo Marisa Rosado.

---

<sup>352</sup> Ché Paralicci, *Ibid.* p. 142

el mandato de promover actividades culturales definitivamente más orientadas a una “cultura universal” que específicamente puertorriqueña. Las declaraciones de la asesora legal de Fomento Industrial, Ubel García, se hicieron famosas, al afirmar que “un jíbaro ñangotao (sic) tomando café en una dita es el mejor ejemplo de lo que es cultura nativa, mientras que una persona que toma café con toda la expresión y buen gusto representa la cultura universal.”<sup>353</sup> La razón de existir de la nueva agencia doblaba los esfuerzos por realizar las mismas tareas que ya el ICP estaba encargado, por ley, de hacer cumplir. La Oficina de Asuntos Culturales, que dirigía Ricardo Alegría y estaba encargada de unificar esfuerzos de diversas agencias gubernamentales que estuvieran orientadas al fomento de actividades culturales, también quedaba prácticamente anulada. El sector cultural vio la propuesta de creación de la AFAC como una ofensiva hacia todo lo “puertorriqueño” y se movilizó a las audiencias públicas que se realizaron para declarar en contra de su aprobación. Entre los que declararon se encontraban miembros del Comité Pro Defensa de la Cultura Puertorriqueña, como Edwin Reyes, Marisa Rosado y el también poeta Juan Sáez Burgos, además de los actores Miguel Ángel Suárez y Daniel Lugo. El mismo Alegría declaró, diciendo que, aunque el proyecto de ley “no deroga la ley creando el Instituto, de hecho lo hace, pues asume la responsabilidad sobre una serie de aspectos culturales que desde hace 25 años han estado bajo dicha institución.”<sup>354</sup> Alegría lamentaba el debilitamiento de los programas del ICP y la reasignación de responsabilidades a otras agencias gubernamentales que se venían dando desde la gobernación de Ferré. Según Hernández, la ley fue producto del afán de Ferré por estimular una cultura “sin apellidos”, que venía impulsando desde los debates por la creación del ICP en 1955. Para Alegría, esto significaba un intento de desmembrar y debilitar el ICP; en entrevista con Hernández, Alegría señaló:

El programa de artesanías se lo dieron a Fomento, el de música quedó bajo la Corporación de las Artes Musicales y también le quitaron Bellas Artes. Ferré debilitó la institución, como había hecho con la División de Educación de la

---

<sup>353</sup> Estar “ñangotado” es sentarse en cuclillas, mientras que “dita” es una vasija hecha de higüera. La utilización de las palabras “ñangotao” y “dita”, de origen africano y Taíno respectivamente, evidencian el desprecio por la herencia cultural puertorriqueña. Declaraciones de Ubel García en *El Mundo*, San Juan, 5 de febrero de 1980, p. 4A.

<sup>354</sup> Ponencia de Ricardo Alegría ante las Comisiones de Educación y Cultura del Senado y la Cámara de Representantes en relación con los Proyectos del Senado 1154 y 1157, el 7 de febrero de 1980. Archivo de la Familia Alegría-Pons, citado en Carmen Dolores Hernández. *Ibid.* p 342.

Comunidad (DIVEDCO) -el pet project de Muñoz Marín- cuando suprimió primero la parte de literatura (y se fueron René Marqués y Pedro Juan Soto) y luego recortó lo del cine (y se fueron [Edwin] Rosskam y [Jack] Delano). Después de eso, cuando Romero Barceló fue gobernador, le quitó al ICP parte del programa de preservación histórica y organizó una oficina adscrita a La Fortaleza.<sup>355</sup>

Adicionalmente, el nombramiento en agosto de 1980 de Leticia del Rosario, una científica, en la dirección del ICP, causó indignación entre los artistas y agentes culturales del país.<sup>356</sup> Un momento de indignación similar se había dado anteriormente con la elección del licenciado Eladio Rodríguez Otero en la presidencia del Ateneo Puertorriqueño en 1974. Las acusaciones de fascista, reaccionario y colonizado no se hicieron esperar, creando una división en el Ateneo que propició llamados tanto a las trincheras por ser un ente defensor de la puertorriqueñidad, como a su abandono y destrucción por representar los valores de la burguesía. Esta polémica es un antecedente bastante cercano de las discusiones que luego se generarían alrededor del Comité Pro Defensa de la Cultura Puertorriqueña en su postura respecto al ICP, y los efectos electorales de la campaña del Gobierno Araña.<sup>357</sup>

La campaña del Comité, incluyendo el Gobierno Araña, con su canción, pegadizos, estribillos y afiches, acompañó todas las manifestaciones en contra de las leyes de la cultura en 1979 y 1980 y, una vez aprobadas, se pasó a hacer campaña en contra de la candidatura de Romero Barceló a la gobernación. La manera en que se llegó a la idea de la imagen de la

---

<sup>355</sup> La Fortaleza, también conocida como el Palacio de Santa Catalina, es la residencia oficial del gobernador de Puerto Rico, la de más uso continuo en las Américas. La estructura fue construida entre 1533 y 1540 y fue originalmente concebida como fuerte de defensa de la Bahía de San Juan, junto al Fuerte de San Felipe del Morro y el Fuerte San Cristóbal. “La Fortaleza” se utiliza comúnmente para referirse al poder ejecutivo.

Ricardo Alegría citado en Carmen Dolores Hernández, *Ibid*, p. 340. Otros escritores que también se fueron de la DIVEDCO fueron Emilio Díaz Varcárcel y Andrés Castro Ríos, quien también era miembro de Guajana.

<sup>356</sup> Leticia del Rosario estuvo activa como directora del ICP de 1980 al 1983, cuando renunció a su puesto. Ella completó su Licenciatura con mención Magna Cum Laude en Ciencias, con una especialización en Física y Matemáticas, de la Universidad de Puerto Rico, en 1935. Luego obtuvo una Maestría en Ciencias con Especialización en Física atómica en 1941, y el Doctorado en Física en 1948, ambos de la Universidad de Chicago. Posteriormente realizó un curso especializado en radioisótopos en el Oak Ridge National Lab.

<sup>357</sup> Para más detalles sobre esta polémica en el Ateneo Puertorriqueño, véase Manuel Maldonado Denis “El Señor Presidente (del Ateneo)”, *En la Lucha, Claridad*. 11 de agosto de 1974, p 10.; Juan Mari Brás, “A liberar el Ateneo”, *Comentario político, Claridad*. 16 de diciembre de 1974, p 12.; Juan Ángel Silén, “A destruir el Ateneo”, *Claridad*. 19 de diciembre de 1974, p 17.

campana del Gobierno Araña varía de entrevistado a entrevistado, evidenciando la subjetividad de los recuerdos y las trampas de la memoria. Sin embargo, los actores son los mismos siempre y el propio Reyes lo describe, en un programa televisivo sobre la publicidad en las campañas políticas:

Estoy en un carro, mirando en la parte de atrás de un carro un pegadizo con el símbolo de la palma y, de pura emoción que tenía, se me transformó en una araña. Y fui a donde Sandra Rodríguez, una amiga publicista y le digo “Sandra, se me ha ocurrido una idea tremenda que puede transformar la campaña,” y entonces le expliqué y ella me dice “el gobierno araña que todo lo daña.”<sup>358</sup>

Franco continúa, diciendo que “eso bastó para que Edwin comenzara a elaborar la letra y la melodía. Cuando me la enseña, me dice de manipular el logotipo, convirtiéndolo en una araña.”<sup>359</sup>

Según Rosado,

una noche en Casa Aboy, Edwin planteó hacer un dibujo de la palma en forma de araña para usarlo como logo y dañar el logo del PNP y Sandra Rodríguez dijo: El gobierno araña que todo lo daña. Ese lema acompañó todas las campañas que hicimos.<sup>360</sup>

La imagen del Gobierno Araña consiste, formalmente, en un rectángulo vertical estilizado de esquinas curvas de color azul que dentro de sí contiene el tronco de una palmera que, en vez de estar coronado por las hojas de la planta, lo está por una araña. En la parte inferior del rectángulo, lo que sería la tierra donde está sembrada la palmera, lleva escrito “1980”. Este logo alternativo era una tergiversación del logo del PNP como había sido diseñado para la campaña electoral de 1980. Sin embargo, la imagen final no fue la que inicialmente propuso Franco:

---

<sup>358</sup> Edwin Reyes en entrevista con Yolanda Vélez Arcelay. Las Noticias Extra, TeleOnce. Octubre, 2000.

<sup>359</sup> Graciela Franco. Entrevista via email. 5 de agosto de 2011.

<sup>360</sup> Marisa Rosado. Entrevista via email. 4 de marzo de 2012.

en sus inicios, lo que se hizo fue la cara de Romero como parte del cuerpo y de ahí salían las patas. Se llevó rough a una imprenta para hacer prueba y vinieron con el cuerpo de la araña, sacando a Romero. Di la aprobación, ya que funcionaba mejor y la transferencia visual era brutal.

El cartel político tiene precedentes en Puerto Rico en los carteles propagandísticos y

políticos hechos a raíz de la Primera Guerra Mundial, pero cobró especial fuerza en la década del

setenta. Teresa Tió sostiene que, mientras que los primeros carteles en la isla “fueron



instrumento de los gobiernos para encauzar y dirigir la participación ciudadana en un esfuerzo

común, los que surgieron en la década del sesenta tenía como rasgo característico la

clandestinidad.”<sup>361</sup> El cartel, adhesivo y carátula del disco de la campaña del Gobierno Araña,

---

<sup>361</sup> Teresa Tió. “La voz disidente y el cartel revolucionario”, *El cartel en Puerto Rico*. México, Pearson Educación. 2003. p 199

aunque identificado con el Comité, era un trabajo de autoría anónima que subvertía el significado

del signo propagandístico del PNP. Según Tió, el poder del cartel de protesta radicaba en

“apoderarse del lenguaje del poder político y económico de los gobiernos y transformarlo en

signos contrarios a las posturas oficiales del poder” a través de la modificación de signos

oficiales que luego devolvía cargados de contenido rebelde.<sup>362</sup>

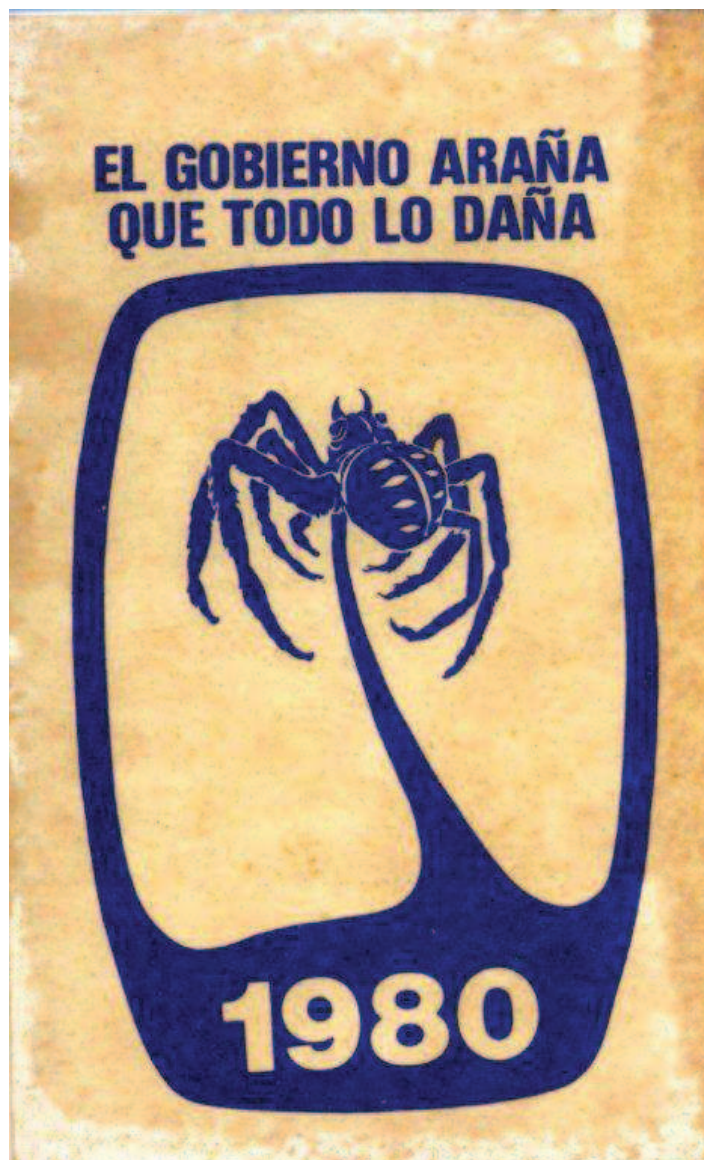
---

<sup>362</sup> Teresa Tió. Op. cit.





29 y 30. Graciela Franco, versión original de la araña (arriba) y versión original del logo del Gobierno Araña (abajo), Colección Graciela Franco.



31. Graciela Franco, afiche del Gobierno Araña, 1980. Colección Graciela Franco.

Un precedente puertorriqueño para la gráfica del Gobierno Araña es el portafolios Barajas Alacrán, realizado por Antonio Martorell en 1968, así como la edición de 5,000 mazos de barajas americanas en las que sustituyó los palos de la baraja por figuras políticas y emblemas de sus respectivos partidos. Si bien también podríamos pensar en la tradición de caricatura que se había instaurado en Puerto Rico para la época, particularmente por la valiosa contribución de Lorenzo Homar a las páginas de Claridad y su libro Aquí en la lucha, son estas barajas las que, por su acercamiento gráfico, mejor representan la propuesta del Gobierno Araña. Vale la pena señalar que Martorell produjo la serie en el Taller Alacrán en 1968, el mismo año electoral que el

PNP primero ascendió al poder. El Taller Alacrán fue fundado en 1968 por Martorell, junto a Carmelo Sobrino, Ida Nieves y José Rochet, entre otros artistas y estudiantes que participaron del taller hasta su cierre en 1971. Este taller fue uno de los varios que surgieron en la época para “la capacitación de jóvenes deseosos de expresar su disidencia a través del cartel.”<sup>363</sup> Según Tió, “el cartel de protesta puertorriqueño aparece en el escenario gráfico con el establecimiento de talleres independientes y disidentes del gobierno, pero vinculados a la tradición de excelencia instituida en los talleres gubernamentales.” Estos talleres se caracterizaron por la situación condicionada de escasez de ingresos monetarios y utilización de pocos colores. En su obra, Martorell enfatizaba la dimensión callejera del cartel a través de su difusión, cosa que “sólo logró mientras no había alcanzado entre el público conocedor aprecio como obra de arte.”<sup>364</sup> Según Tió, desde su pasar por los talleres del ICP, Antonio Martorell es consciente de la estima que el cartel cobra entre los coleccionistas a fines de los sesenta:

El público acaparaba los carteles arrancándolos de las vitrinas y paredes, y solicitándolos a los artistas, aún antes de que salieran a la calle. El grito en la pared, el anuncio público, se habían transformado paulatinamente en aristocrática imagen para el consumo y disfrute de una elite que lo adquiriría gratuitamente, porque los artistas mercadearon el cartel producido en los talleres oficiales.<sup>365</sup>

Para Tió, es Antonio Martorell quien introduce cambios en la cartelística puertorriqueña, desde su circulación y comercialización, hasta la “incorporación de referencias populares tanto plásticas, en el color y la informalidad, como alegóricas en lo referencial y narrativo,” que a su vez está ligada a la “picaresca caribeña y que puede hacer acto de presencia con el humor, la picardía o la ironía.” La necesidad de abaratar costos llevó a que Martorell desarrollara un lenguaje gráfico con dos o tres colores a lo máximo, manteniendo así la planimetría del color. Según Tió, lo popular se convierte en uno de los instrumentos que “adquiere valor adicional por su grado de resistencia a la asimilación cultural.”<sup>366</sup>

---

<sup>363</sup> Teresá Tió. Ibid. p 237

<sup>364</sup> Teresa Tió. Ibid. p 220

<sup>365</sup> Teresa Tió. Ibid. p. 205

<sup>366</sup> Teresa Tió. Ibid. p. 205-206

Otros talleres que trabajaron el cartel político fueron el El Seco y el Taller Bija. Tió también señala que la introducción, hecha por los artistas del Taller Bija, de áreas impresas en fotoserigrafía en sus carteles inicialmente “presenta un conflicto para los seguidores de la escuela homariana, reconocida por su ortodoxia en la ejecución e impresión del diseño cartelístico.” Para Tió, la validez de dicha acción requiere una evaluación dentro del contexto de la gráfica puertorriqueña, pero termina por admitir que la fotografía no reemplaza la mano del artista, sino que le da más opciones de comunicación. Esta disyuntiva, sin embargo, precede la problemática





32. Antonio Martorell. Joker del portafolio Barajas Alacrán, 1968. Taller Alacrán.

de la inclusión de otras producciones gráficas al canon. Si bien en Puerto Rico las artes gráficas han tenido un sitio importante dentro de la historia del arte, ha perseverado una visión estrecha de la gráfica que aún relega gran parte de la producción gráfica a un lugar menor dentro de la producción artística en general. Esta visión estrecha es un eco del conservadurismo de la escena artística que pone en duda el valor de un cartel por la utilización de la fotoserigrafía.<sup>367</sup> En el caso del Gobierno Araña, las objeciones a su valor estético y aporte al cartel en Puerto Rico

<sup>367</sup> Marta Traba criticó a Carlos Irizarry por utilizar medios de reproducción mecánica en su obra. Marta Traba, *Ibid*, pp. 115-116.

podrían ir desde el hecho de que el cartel fue impreso en offset, a un sólo color, y en un tamaño menor al afiche común, hasta su variedad de manifestaciones como canción, publicidad en prensa y radio, y como pegadizo, que lo convierte en una pieza cultural mucho más amplia que una sola imagen impresa. Así, el Gobierno Araña quedó grabado en el imaginario colectivo del puertorriqueño de los años ochenta hasta el presente, pero como acción política solamente.<sup>368</sup>

Entre las múltiples experiencias latinoamericanas de arte político, el grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte) de Chile se destaca como uno en el que fue notable la participación de poetas y artistas en conjunto. El grupo CADA, integrado por los artistas Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, el poeta Raul Zurita, el sociólogo Fernando Balcells y la novelista Diamela Eltit, pretendía disolver la noción arte a través de la creatividad diaria. Según declararon en 1982, ellos no querían ninguna oposición entre arte y vida: “el futuro que deseamos para el arte es la vida misma, la creación de una sociedad diferente como una gran obra de arte.”<sup>369</sup> NO +, la última obra realizada por el grupo en su totalidad, que cesó actividades en 1983, fue también la más directa en su mensaje político. Según explica Camnitzer, NO + consistía de pedirle a otros artistas que no formaban parte del grupo que llenaran la ciudad con graffitis que dijeran “NO +”, coincidiendo con el décimo aniversario del régimen de Augusto Pinochet. Luego, los graffitis fueron intervenidos por otras personas que le fueron poniendo sus propios pedidos: “NO + DICTADURA”, “NO + MIEDO” “NO + POBREZA”, etc. Según Roberto Neustadt, el aspecto híbrido del graffiti era de interés para el grupo porque era “un colectivo de artistas que subrayaba lo literario y discursivo de lo visual, y que aspiraba a localizar el arte en la zonas populares de la urbe, ya que lo culto representaba para ellos la

---

<sup>368</sup> Después de las acciones del Comité en 1980 y 1984, el Gobierno Araña ha continuado siendo recordado y reavivado en distintos momentos, ya sea por su relevancia como campaña política, aportación artística, o por la coyuntura histórica. Durante el cuatrienio del gobernador PNP Luis G. Fortuño (2008 - 2012) se observó un incremento en internet de comparaciones entre su gobierno y el de Romero Barceló. Entre otras, se encuentran las entradas hechas por el profesor universitario, ex Secretario de Educación y analista político José Arsenio Torres y Marcos Reyes Dávila, Catedrático en la Universidad de Puerto Rico en Humacao y Director de la Revista EXÉGESIS: “¿Recuerda el lector la impugnación moral que dejó para la historia el poeta Edwin Reyes? Los gobiernos PNP --- no el pueblo desavisado e ingenuo que ha votado por ellos desde 1968 ---, son los gobiernos araña, que todo lo dañan.” José Arsenio Torres, “El Regreso del Gobierno Araña”, José Arsenio Torres Opina, <http://josearseniotorresopina.blogspot.com.ar/2012/04/el-regreso-del-gobierno-arana.html>, 16 de abril de 2012; Marcos Reyes Dávila, “La huelga sigue...y el gobierno araña”, Las Letras del Fuego, <http://www.lasletrasdelfuego.com/2010/05/la-huelga-sigue-y-el-gobierno-arana.html>, 13 de mayo de 2010.

El afiche también forma parte del Sam L. Slick Collection of Latin American Political Posters, alojada el Center for Southwest Research, University Libraries, University of New Mexico. <http://econtent.unm.edu/u/?LAPolPoster,554>

<sup>369</sup> Luis Camnitzer, *Ibid*, pp. 118-119

cultura oficial y represiva.”<sup>370</sup> Para agrado de los artistas que lo originaron, NO + se llegó a convertir en una consigna de la comunidad antidictatorial, siendo utilizada incluso en pancartas de manifestaciones en contra de la dictadura. En su texto, Neustadt cita a Milan Ivelic, director del Museo Nacional de Bellas Artes, quien destaca la importancia del NO + en el movimiento democrático:

cuando el grupo CADA plantea el No +, y que está referido a la situación política concreta, el No + Pinochet, el No + gobierno autoritario, ese trabajo, esa acción ha tenido una prolongación, se prolonga para el Plebiscito, el No del Plebiscito, que permite entonces el restablecimiento, poco tiempo después, de las elecciones democráticas en el país.<sup>371</sup>

---

<sup>370</sup> Robert Naustadt. “El grupo CADA. Acciones de arte en el Chile dictatorial”, Revista Conjunto. No. 127. <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/127/robert.htm>. Este ensayo es una versión reducida del texto de Naustadt que aparece en CADA día: La creación de un arte social, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2001.

<sup>371</sup> Robert Naustadt. Op. cit.

Las acciones del grupo CADA, ya fuera por su propia iniciativa, o apropiadas por los manifestantes pro democracia en Chile, pasaron a ser parte de la historia política del país pero, más significativamente, para efectos de esta investigación, también de la historia del arte. El NO +, en efecto, se convirtió en un slogan utilizado para la campaña del plebiscito de 1988 en que se votó mayoritariamente por el “no + dictadura”. El grupo CADA trabajaba, a diferencia del Comité Pro Defensa de la Cultura Puertorriqueña, muy específicamente desde el arte, luego adentrándose en la vida, con la conciencia e intención de estar haciendo arte. Esta intención, acompañada de la miradas de los historiadores del arte de Chile, propiamente Nelly Richard, quien supo identificar estas acciones tanto artísticas como políticas y de acción social desde su inicio, difieren radicalmente de la experiencia puertorriqueña que hemos analizado en manifestaciones similares.<sup>372</sup> El Gobierno Araña es un ejemplo de una producción cultural a la

---

<sup>372</sup> Fue Richard quien en su texto “Una mirada sobre el arte en Chile” de 1981, primero nombró la Escena de Avanzada, donde incluía al Grupo C.A.D.A., señalando su transformación de las mecánicas de producción y subversión de los códigos de comunicación cultural en el marco de una práctica contrainstitucional. Para más información, véase Nelly Richard, *La Insubordinación de Los Signos: Cambio Político, Transformaciones Culturales y Poéticas de la Crisis*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1994. pp 39-47



que se le ha adjudicado, con el pasar del tiempo, un valor estético que en un principio de tuvo, habiendo actuado en el ámbito político para luego pasar a ser reconsiderada como obra de arte.

La campaña del Gobierno Araña fue un discurso a partir de una imagen que intenta tener injerencia en el discurso más amplio de la política del país, para afectar el entendimiento que los electores y el público en general tenían del logo del PNP y los valores que representa. Tomar la palmera y convertirla en araña era una acción de manipulación del lector de la imagen, que a la vez pretendía un ‘despertar’ de conciencia ante la naturaleza destructiva de ese partido político.

La letra que Reyes elaboró fue la siguiente:



33. Grupo CADA. Cartel de NO + a la orilla del Río Mapocho en Santiago de Chile. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

¡ay, que situación!  
parece un ciclón  
la calle violenta!  
El pueblo no cuenta,  
cuenta la alimaña;  
quiere la cizaña  
matar la belleza  
porque en Fortaleza  
gobierna una araña.

(Coro)

Al gobierno araña  
que todo lo daña  
¡vamos con el pueblo  
a meterle caña!

¡Ay, qué pesadilla  
la del cerro aquél,  
donde el aire cruel  
fue plomo y pandilla!

Triste Maravilla  
la cobarde hazaña,  
la ley, la patraña,  
la burla que empieza  
porque en Fortaleza  
gobierna una araña.

(Coro)

Al gobierno araña  
que todo lo daña  
¡vamos con el pueblo  
a meterle caña!

La utilización de la canción como manera de llegar a un público más amplio no era un recurso inédito, puesto que desde el comienzo de los años setenta se sintió la influencia de la nueva trova y se da el surgimiento de la “nueva canción”, vinculada a la canción de protesta y el activismo estudiantil. Así fue como Antonio Cabán Vale, conocido como El Topo, quien pertenece al grupo Guajana, incursiona en el canto musicalizando sus poemas, y el cantautor Roy Brown debuta con su disco *Yo Protesto*, posteriormente musicalizando poemas del nacionalista Juan Antonio Corretjer. La canción del Gobierno Araña, en la cual se mezclaba la métrica de formas tradicionales puertorriqueñas con la denuncia social y la sátira política, es a la vez parte de esta corriente, como también recoge la tradición del relato de eventos en forma de canción que tiene la décima puertorriqueña.

La utilización de la décima no es casual, ya que es un estilo musical tradicional puertorriqueño. Esta fuerte vinculación con un estilo de música tradicional se opone a la noción asimilista que se quiere proyectar respecto al partido incumbente que se quiere atacar con esta campaña. Aunque publicado en 1981, un artículo escrito por Díaz Díaz es importante para entender la canción del Gobierno Araña y la importancia de su métrica.<sup>373</sup> En el artículo, Díaz Díaz responde a una columna del compositor Roberto Sierra, quien aseveraba que no existía tal cosa como una música culta puertorriqueña. Para justificar su respuesta en contra, Díaz Díaz hace un breve recuento teórico aplicado al desarrollo de la música puertorriqueña, en que señala el error de no considerar el seis o la bomba “y otras expresiones del vulgo” dentro del repertorio de música culta. En el artículo también se explica el término “género” como “un concepto de pieza musical con características de formalidad y progresión armónica que enmarca melodías y ritmos de acuerdo a la región donde surge y se difunde”, en especial hincapié en que cada género representa a un sector social, ya sea político, religioso, o de clase. Según Díaz Díaz, durante el siglo XIX existían, por lo menos, tres sectores marcados en la sociedad puertorriqueña. Estas eran el sector vinculado al gobierno colonial español, que también podía incluir a comerciantes españoles, inmigrantes de Sudamérica luego de 1821, y dueños de centrales azucareras, que

---

<sup>373</sup> Edgardo Díaz Díaz es un músico, compositor, profesor y etnomusicólogo puertorriqueño, que fue miembro de la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico, de la Banda del ICP, desempeñándose como solista de la trompa a partir de 1974. Estudió psicología en la Universidad de Puerto Rico, música en el Conservatorio de Música y etnomusicología en la Universidad de Texas en Austin. Enseñó en el Conservatorio de Música y el Colegio Montessori, además de escribir crítica musical para los periódicos *El Mundo*, *El Reportero* y *Claridad*. Actualmente enseña en el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe y vive en San Juan.

patrocinaban retretas en que se escuchaban marchas y paso dobles. El segundo sector era la

Iglesia Católica, que patrocinaba la creación de coros y orquestas a través de sus parroquias, que

interpretaban vales, contradanzas, mazurcas y polkas, además de apoyar la proliferación de

óperas italianas. Para Díaz Díaz, este sector “no propiciaba la creación o desarrollo de géneros

del 'vulgo', sino que importaban desde el continente europeo todo el bagaje teórico y artístico de



obras musicales para atribuirles a su llegada un sello de 'moralidad' y 'espiritualidad'

estética.”<sup>374</sup> Otro sector era el que estaba compuesto por el campesinado, que vivía en la zona

---

<sup>374</sup> Edgardo Díaz Díaz, “‘Universalismo’ vs. puertorriqueñidad musical”, en *Claridad*, 13 al 19 de noviembre de 1981. p 3

montañosa central y en la costa rural. Estos han tenido una mayor participación en la creación

musical en gran parte debido a su rica influencia de música árabe y popular española y más aún

por los ritmos de los negros esclavos o prófugos. Para Díaz Díaz la creatividad del campesino

consistía en “adoptar melodías, ritmos, armonías, poesía y formas musicales para crear un género



34 y 35. Tapa (arriba) y contraportada (abajo) del EP “El Gobierno Araña”, 1980. Colección Graciela Franco.  
tan particular como el seis de décimas o el seis chorreo.”<sup>375</sup> Más adelante, ya a comienzos del

siglo XX, se difunde la bomba, un género marcadamente rítmico que había recibido oposición oficial y eclesiástica.

La canción, en forma de décima, del Gobierno Araña, surgió en medio de una disputa cultural por la promoción de la cultura “universal” por encima de la cultura puertorriqueña. En su artículo, Díaz Díaz recalca que Sierra abogaba por la confusa propuesta de “buscar la esencia” y “aspirar hacia lo universal”, pensando en una música que debe rebasar las fronteras del país, pero ignorando las necesidades que las creaciones autóctonas satisfacen dentro de la cultura que las origina.

Según Díaz Díaz,

la inserción gradual de elementos rítmicos cada vez más complejos dentro de formas y estilos traídos de Europa durante los pasados siglos reflejan a la altura de hoy una de tantas dimensiones con que el pueblo puertorriqueño expresa valores estéticos. La utilidad social de géneros como la plena y la bomba ha servido para que sectores socialmente marginados expresen sentimientos colectivos que de otro modo pudo no haberse realizado.<sup>376</sup>

La diferencia fundamental entre el ritmo y la melodía es lo que ha creado la noción de una música “vulgar” y otra “clásica” o “cultura”. El ritmo, vinculado a la música de origen africano, es utilizado para expresar sentimientos religiosos, psicológicos y políticos, mientras que la melodía es un componente cuya evolución es atribuida a la influencia de teorías científicas y filosóficas europeas. Según expresa Díaz Díaz, toda obra musical hecha en Puerto Rico está condicionada a la mezcla de ritmo y melodías que conllevan un bagaje étnico y social particular. Dentro de este marco, los ritmos han resultado históricamente desaventajados en el análisis musical de su importancia como contribución a la cultura del país: “el ritmo y la melodía parecen ser personajes musicales que luchan por el predominio social del gusto de los puertorriqueños,” concluye Díaz Díaz.

---

<sup>375</sup> Edgardo Díaz Díaz, Op. cit.

<sup>376</sup> Edgardo Díaz Díaz, Ibid. p 1



Genéricamente una décima en una estrofa constituida por 10 versos octosílabos, distribuida en a/b/b/a/a/c/c/d/d/c. En el caso de la décima que constituye la canción del Gobierno Araña, esta hace referencia a la tradición poética heredada de España, como a la versión de música de género desarrollada en Puerto Rico. Sobre esta tradición narrativa-noticiera de la décima, Maximiano Trapero explica que:

la décima nació siendo poesía lírica, medio de expresión del sentimiento más íntimo —«buena para la queja», la calificó Lope—, y lo sigue siendo todavía en gran medida, pero en todas partes ha adaptado también para los temas narrativos. Y en esta función, en América ha ganado totalmente la partida a los romances. No en todas partes por igual, pero puede generalizarse diciendo que en aquellos territorios en que la décima vive ya tradicionalmente, ha venido a suplantar la función noticiera del romance. En los países iberoamericanos casi totalmente, en el Alentejo portugués y en las Islas Canarias en gran medida. Hoy puede decirse que aquellos episodios modernos (un naufragio, un crimen, una historia de amor, un acontecimiento de historia local...) que han merecido ponerse en verso, como antiguamente lo fueron, por ejemplo, las luchas fronterizas entre moros y cristianos o las gestas de los héroes medievales, los acontecimientos modernos —digo—, en Hispanoamérica están escritos en décimas, no en romances.<sup>377</sup>

En relación con la letra de la canción del Gobierno Araña, “Puerto Rico ochenta” hace una clara referencia al año de las elecciones y la decisión que el pueblo debe tomar, mientras que “quiere la cizaña / matar la belleza” enseguida introduce el tema de los asesinatos de los dos jóvenes en el Cerro Maravilla. La araña, quien ya Franco indicó era una referencia a Romero Barceló, gobierna desde la Fortaleza, nombre con que se designa la casa de gobierno de Puerto Rico. La mención de “meterle caña” a la araña, nuevamente nos remonta al trabajo agrícola, en decadencia en esos años, en los cañaverales. Esta frase se refiere a cuando era necesario aligerar el proceso de llevar la caña al molino, ya que se podía fermentar y, si esto pasaba, no se podía extraer buena azúcar. En la décima de Reyes, se expresa un deseo e invitación al combate, y la

---

<sup>377</sup> Maximiano Trapero, “La décima en la tradición hispánica”, en Maximiano Trapero (ed.), *La décima: Su historia, su geografía, sus manifestaciones*, Santa Cruz de Tenerife, Cámara Municipal de Évora/Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001. pp. 61-100.

frase le brinda la urgencia del momento histórico. La invitación al voto de castigo en contra de Romero Barceló se profundiza cuando directamente se hace referencia a los hechos del Cerro Maravilla: “¡Ay, qué pesadilla / la del cerro aquél, / donde el aire cruel / fue plomo y pandilla!” La grabación de la canción, realizada por el trovador Andrés Jiménez, y la utilización de lenguaje coloquial, hacía que la canción fuera muy pegadiza, lo cual ayudó a popularizarla aún más.

Esta exhortación a votar en contra de Romero Barceló tuvo consecuencias políticas importantes. La campaña apelaba al sentimiento de indignación y solidaridad con los asesinados, y planteaba que había que hacer todo lo posible por hacer que la “araña” no siguiera gobernando. Los independentistas, minoría política en el país, no podían ganar las elecciones a través del PIP o el PSP, pero sí podían contribuir con sus votos al PPD. Esto, según Franco, causó problemas entre algunos participantes, incluyendo al propio cantante original de la canción, Andrés Jiménez, quien pensó que “el PPD se adueñó de la campaña, adoptándola.”<sup>378</sup> Este fenómeno de independentistas, tradicionalmente identificados con el color verde, votando por el PPD, identificados con el color rojo, se ha denominado históricamente como “melonismo”, en referencia a la fruta, verde por fuera y roja por dentro.<sup>379</sup> Una consecuencia más inmediata fueron los cambios implementados al logo de su partido para las elecciones de 1984. En aquella ocasión Comité Pro Defensa de la Cultura Puertorriqueña volvió a lanzar la campaña del Gobierno Araña y el PNP se distanció de la imagen que tanto recordaba a la araña, haciendo la palmera más frondosa. En aquella ocasión el candidato del PPD, Rafael Hernández Colón, ganó la contienda.

En pocas ocasiones podemos referirnos a un proyecto gráfico puertorriqueño que haya alterado el curso electoral, no de un ciclo eleccionario, sino la manera de votar de todo un bloque ideológico por muchos años por venir. Como tantas otras veces en la historia del país, el “en la lucha” al que Homar se refería con el título de su libro de caricaturas políticas se convirtió en el “en la brega” de otros. Para Arcadio Díaz Quiñones, quien brega bien sabe actuar, trabajar con

---

<sup>378</sup> Entrevista vía email de la autora con Graciela Franco. Marzo 2012.

<sup>379</sup> En Puerto Rico se le llama melón también a la sandía.

habilidad y experiencia, cumplir con las expectativas y manejar algo con sabiduría, realizando una acción dentro de un marco muy reducido .<sup>380</sup>

En palabras de Díaz Quiñones,

bregar, en síntesis, lleva por lo menos tres marcas. En primer término está la del trabajo, la disciplina y el talento. En segundo lugar, encontramos el bregar sexual, en el que las dos esferas, la del trabajo y la erótica, se entrecruzan con los ritmos del cuerpo. El tercero lleva las marcas de los intentos y dilemas psicológicos, espirituales y políticos que afectan directamente a los individuos y a la comunidad.<sup>381</sup>

---

<sup>380</sup> "Los diccionarios etimológicos coinciden en que su base en el germánico *brikan*, que quería decir 'romper', 'quebrar', como en el inglés *to break* y en el alemán *brechen*. Bregar se usa, como se ha visto, en el castellano antiguo, en el español americano, en el catalán, en el italiano, en francés y en el portugués, aunque con distintos sentidos." En el portugués brasileño *brigar* es "pelear o "discutir" y en italiano, *brigare* es "lidiar", "guerrear" en el sentido de "actuar con astucia". Arcadio Díaz Quiñones, "De cómo y cuándo bregar" en *El arte de bregar*, Ediciones Callejón. San Juan, 2000. pp. 21 y 42-43

<sup>381</sup> Arcadio Díaz Quiñones, *Ibid.* p 47

Díaz Quiñones plantea que “bregar” cumple la función de una “metáfora estratégica: la acción iniciada por el hablante para mover a quien le escucha.”<sup>382</sup> Esta estrategia, según plantea el autor, “consiste en poner en relación lo que hasta ese momento parecía distante o antagónico. Es una posición desde la cual se actúa para dirimir sin violencia los conflictos muy polarizados.”<sup>383</sup> He aquí la poesía política en el Gobierno Araña. Al final de la década del setenta, los artistas e intelectuales de izquierda reunidos bajo el Comité Pro Defensa de la Cultura Puertorriqueña, al igual que el PSP, que adoptó el lema “todos contra Romero,” reconocen sus límites electorales pero también su fuerza para cambiar el rumbo de las elecciones

---

<sup>382</sup> Díaz Quiñones toma el término de Kenneth Burke en su Dictionary of Pivotal Terms. Arcadio Díaz Quiñones, *Ibid.* pp 21-22

<sup>383</sup> *Idem.*

ese año. El resultado, que electores ideológicamente vinculados al independentismo votaran por Hernández Colón por sobre Romero, implica que “bregaron” al votar por el menor de los dos males. Díaz Quiñones compara bregar con el actuar de Hannah Arendt en La condición humana para quien, “con sutileza y discreción” se disputan las posiciones absolutas, pactando “sin perder la dignidad” y evitando “la violencia de ruptura radical.”<sup>384</sup> Díaz Quiñones sugiere que bregar es la “búsqueda del placer en un combate donde posiblemente no haya vencedores ni vencidos.”<sup>385</sup> Para el autor, “el dilema puertorriqueño no es, como nos quieren hacer creer algunos, la sublime abstracción de ser-o-no-ser, sino más bien un antitrágico bregar-o-no-bregar.”<sup>386</sup> Lo



36. Asistente a una concentración del PPD en el estacionamiento del Estadio Hiram Bithorn en Hato Rey, Puerto Rico, 1980. Se puede apreciar el tamaño del afiche del Gobierno Araña. Colección Marisa Rosado.

<sup>384</sup> Arcadio Díaz Quiñones, *Ibid.* pp 22-23

<sup>385</sup> Arcadio Díaz Quiñones, *Ibid.* p 25

<sup>386</sup> Arcadio Díaz Quiñones, *Ibid.* p 41

sorprendente, quizás, es que en esta férrea defensa del ICP y acusación por los asesinatos el Cerro Maravilla, lo que los puertorriqueños hicieron fue bregar. La pregunta en este caso, como se la planteó Díaz Quiñones, es ¿hasta qué punto se negocia o se claudica intelectual o políticamente? El Comité bregó, paradójicamente, al hacer un acuerdo tácito con el PPD basándose en la ferviente defensa del ICP y por la necesidad de sacar a un asesino del poder; se brega de acuerdo a las necesidades fluctuantes.

La posterior incorporación de esta campaña dentro de la historia del arte de Puerto Rico se da a partir una reestructuración en la Bienal de Grabado Latinoamericano de San Juan, ahora llamada Trienal Poli/gráfica de San Juan. El soporte gráfico de la campaña, particularmente de la tapa del disco de vinilo, fue incluida en la muestra *Inscrit@s* y *Proscrit@s*, curada por Fernández. Como ya se ha señalado, esta muestra pretendía ser una exhibición antológica que diera cuenta de las manifestaciones gráficas en Puerto Rico que, debido a un estrecho canon conservador, habían sido históricamente excluidas. Esta exhibición aviva preguntas sobre por qué fueron excluidas pero también sobre por qué estas estrategias de acción y circulación fueron utilizadas desde un principio. En el caso puntual de la campaña del Gobierno Araña, no sólo podemos cuestionarnos las decisiones estéticas o campo de acción, sino las motivaciones y consecuencias políticas de estas acciones. El Gobierno Araña demostró la capacidad de movilización electoral de un bloque independiente, la cultura y reclamos de justicia social como factores electorales y significó los primeros pasos del fenómeno del “melonismo”, resultando en una de las acciones artísticas de más impacto en la historia del país.

## Conclusiones

A lo largo de la década del setenta en Puerto Rico se desarrollaron varias vertientes poéticas y artísticas que, aunque con distinta proyección pública pero en pleno conocimiento mutuo e interrelación, irrumpieron en la historia del país. Las manifestaciones gráficas, textuales y performáticas de los reclamos por la independencia cultural y política de la isla quedaron evidenciados en las obras y acciones discutidas. En ambos capítulos anteriores vimos como la

relación entre artistas visuales y poetas se va profundizando a medida que comparten espacios comunes, desde la universidad, los cafés, los bares y las exhibiciones de arte hasta otros tan íntimos como el taller y una casa, intercambiando referencias teóricas de arte y de política. Las producciones discutidas en esta tesis abarcan una amplia gama de manifestaciones artísticas que incluyen performance, libros, revistas, carteles, producciones musicales y volantes políticos que tienen a la gráfica como denominador común, ya sea por su utilización como medio, referente gremial o como vía documental. La fuerte tradición gráfica en Puerto Rico es también la que dificultó la inserción de estas prácticas -expansivas en su concepción de la producción de imágenes múltiples- en la historia del arte local hasta hace muy poco. Fue a comienzo de los años 2000 cuando varios artistas y curadores plantearon la contemporaneidad y vigencia de estas manifestaciones que, si bien algunas no eran consideradas obras de arte como tal, sí reflejaban unos procesos y búsquedas -tanto estéticas como políticas- que son relevantes para la gráfica y la historia del arte de Puerto Rico.

En esta investigación se planteó el análisis de la selección de obras, al igual que una evaluación de su exclusión y subsiguiente reconsideración histórica. Entre las consideraciones para la exclusión del canon están los propios posicionamientos de las artistas respecto a una escena y cómo veían estas obras en relación a su producción más amplia. En general, Valdés se identificó y rodeó de artistas que eran considerados fuera de los parámetros de lo que era arte puertorriqueño o representativo de lo nacional, tales como Roberto Alberty o Rafael Ferrer. Aunque también admiraba a la generación del 50 en la plástica y del 60 en la literatura, difería de sus planteamientos estéticos. La obra de Valdés es de compromiso político en lenguaje poético vanguardista, con humor, irreverencia y una visión crítica al movimiento independentista puertorriqueño. En la propia agrupación de obras en el libro de Valdés, el poeta plantea una cierta "evolución" hacia una obra que se aleja de la palabra y su posicionamiento en la página, para convertirse en lenguaje que ocuparía (si es construido) un lugar en la realidad física del interlocutor. Valdés propone "poemas" que exigen, no sólo ser leídos o enunciados, sino manipulados y construidos, requiriendo un mayor compromiso por parte del lector. Fuera de Trabajo se convierte entonces en un libro que tienta, invita y reclama desde la página la construcción de una nueva realidad contenida en sus instrucciones, nunca rígidas y siempre dispuestas a enfrentar el azar.



Valdés retó las convenciones literarias y artísticas de su época pero fue esta misma hibridez, su poca inserción en el circuito del arte, lo poco convencional de su práctica poética y las limitaciones de ambos campos en Puerto Rico, las que hicieron que su obra no fuera ampliamente aceptada ni difundida. Tampoco podemos descartar las diferencias ideológicas que provocaron su escasa vinculación a movimientos políticos organizados como otra justificación para que su producción no fuera considerada como parte de la gráfica o poética política de la época hasta muy recientemente. Sin embargo, no debemos ver a Valdés como una víctima de sus circunstancias; es claro que tuvo un grupo de personas, por mínimo que fuera, que apoyaban su visión y valoraron su obra. El alejamiento de la práctica artística, por lo menos en su faceta más social de exhibir y publicar, también la podemos atribuir a su propio deseo de realizar acciones políticas más claras y prácticas, ejemplificado por su total inmersión en el trabajo sindical y defensa de los trabajadores. Como Santiago Muñoz sugirió anteriormente, él asumió una posición de crítica institucional a través de la no cooperación. Valdés presenta una manera alternativa de hacer política a través del arte.

En el caso de la obra de Irizarry, está relacionada a la desmatetialización, la performance, y el arte de los medios de comunicación, a través de la utilización del medio gráfico del periódico para comunicar un acto artístico-revolucionario. La poca acogida del arte conceptual en la isla, acompañado de las amenazas que constituyeron las acciones de Irizarry, en plena década en que secuestraban aviones y ya habían ataques suicidas, no fue acogido inmediatamente como un acto artístico, pero tampoco como acto terrorista ni revolucionario. Irizarry fue doblemente negado, por la comunidad artística y la de extrema izquierda independentista. A pesar de las noticias de la época que lo proclamaban artista conceptual, las performance de Irizarry tuvieron poca consecuencia en la práctica de este arte en Puerto Rico y en la consideración de estas acciones dentro de su corpus de obra. Como hemos visto en el segundo capítulo, no fue hasta 1985 que Marimar Benítez escribe al respecto en una revista especializada. Aún no hay libros de historia del arte que las incluyan, pero los actos han pasado a formar parte de un cierto folclor alrededor de la figura del artista. Al igual que con Valdés, Santiago Muñoz ha realizado obra en torno a Irizarry, en otro intento dar a conocer y reflexionar sobre las prácticas artísticas y políticas de ambos, nuevamente evidenciando la superación del trauma vanguardista. La reciente



investigación de la joven historiadora del arte Melissa M. Ramos Borges reitera nuevamente lo relevante del trabajo de Irizarry y la necesidad de una investigación más a fondo.

Las múltiples intervenciones de protesta y reclamo en las bienales, y los artistas y escritores que participaron de éstas, prefiguran la organización del Comité Pro Defensa de la Cultura Puertorriqueña a fines de la década del setenta. De manera similar, la elaboración del volante-billete falso del MPI/PSP establece un antecedente conceptual para la campaña del Gobierno Araña en su utilización de símbolos de la oposición, entendidos como pertenecientes al orden colonial, para entonces subvertirlos y utilizarlos en su contra.

Los desplazamientos gráficos que se han abordado tuvieron como referente diversas fuentes literarias, artísticas y de índole política, que abarcan el creacionismo, el Dadá y la obra de Duchamp específicamente, la cartelística puertorriqueña, la poesía concreta, el arte conceptual, la performance, el anarquismo, el socialismo y una creencia en la independencia para Puerto Rico o, mínimamente, la creencia en su autonomía cultural. Curiosamente, muchas acciones aquí discutidas no han formado parte del canon del arte puertorriqueño que ellos mismos buscaban proteger con sus acciones políticas. La importancia de la gráfica en la historia del arte de PR tiene sus raíces en el deseo de inserción social de los artistas que la realizaban, por sus creencias políticas y de justicia social. Esto también estuvo vinculado a la idea de nación conjurada desde mediados del siglo XX por el PPD y cómo históricamente se utilizaron los recursos gráficos y a los artistas involucrados en los talleres del gobierno para crear una imagen del puertorriqueño y su cultura. El cartel político también ha estado incluido dentro del canon artístico por su realización artesanal y ciertos parámetros de impresión, tamaño y distribución, en un principio gratis, aunque luego se les vio valor estético y comercial y se comenzaron a coleccionar. Sin embargo, los formatos de obra discutidos en esta tesis, ya fuera un libro, afiche off set, pegadizos, tapas de discos, acciones políticas documentadas en periódicos, billetes falsos, o las siluetas en tela y asfalto que denunciaban los asesinatos de los jóvenes independentistas en el Cerro Maravilla, no entraban en la concepción de la gráfica puertorriqueña en el momento en que fueron realizadas.

A partir del redescubrimiento de la obra de Valdés por los artistas de M & M Proyectos y la inclusión de varias de sus obras, al igual que el Gobierno Araña en la Trienal Poli/gráfica de 2004, se ha continuado el trabajo de investigación, inscripción y difusión de estos materiales. Valdés no sólo participó de la primera trienal, sino que ha estado presente en las las otras dos subsiguientes, invitado a formar parte de proyectos de otros artistas. Como ya vimos en el primer capítulo, en 2009 se incluyeron varias obras de Fuera de Trabajo en la publicación COMPONTE de la revista Número Cero de la Trienal. En 2012 fue invitado a dar una charla y recital visual sobre su poesía “concreta conceptual visual” en la Casa de los Contrafuertes, una especie de proyecto-panal de artistas y poetas invitados por Charles Juhasz, que se convirtieron en colaboradores en el espacio que fue sin duda el más visitado de la Trienal.<sup>387</sup> Sin duda, las múltiples intervenciones de Beatriz Santiago Muñoz con y a favor de la obra de Esteban Valdés han ayudado, no sólo a darle visibilidad, sino a darle un contexto ideológico a su obra. De igual manera, la reinterpretación de Jesús “Bubu” Negrón del Soneto de las estrellas en Amsterdam en 2007 también da cuenta de la relevancia que su obra tiene en la actualidad y el espacio que logró para sí dentro de la producción artística contemporánea.<sup>388</sup> Próximamente, el curador Pablo León de la Barra publicará un ensayo sobre la escena artística de San Juan, Puerto Rico, en que menciona el interés por rescatar varios nombres y acciones olvidadas, haciendo especial mención de Esteban Valdés y Carlos Irizarry.<sup>389</sup> Si bien Valdés nunca dejó de producir, no fue hasta 2010 que volvió a publicar poesía bajo su nombre, en un libro titulado La Otra PueRta.<sup>390</sup> Aún quedan por explorar sus varias colaboraciones con Alicia la Roja y la Editorial La Iguana Dorada, además de su producción en los años ochenta con el periódico satírico clandestino La Mueca, además de sus incursiones -aún sin publicar- en la narrativa.

Las consecuencias de la campaña del Gobierno Araña y los planteamientos de su comité organizador son quizás los elementos más inconclusos de esta investigación. Formado en 1979, el comité reactivó la campaña del Gobierno Araña para las elecciones de 1984, y se mantuvo activo hasta finales de los años ochenta. Lo paradójico del Comité Pro Defensa de la Cultura

<sup>387</sup> Texto de la invitación a la charla distribuido por internet.

<sup>388</sup> A su vez, yo misma he realizado varias exhibiciones en que he incluido la obra de Valdés para exponerla a un mayor público, como en Poesía desde la Oficina de Desempleo (2012) en La Ene en Buenos Aires y la muestra colectiva sobre gráfica de circulación alternativa Tráfico Gráfico (2012) en el Museo de Arte Dr. Pío López Martínez de la Universidad de Puerto Rico en Cayey.

<sup>389</sup> Future Art Cities: 21st Century Avant-Gardes, Londres, Phaidon, 2013.

<sup>390</sup> Esteban Valdés, La Otra PueRta, San Juan, Colección Maravilla, Quimera Editores, 2010.

Puertorriqueña fue que quería conservar la integridad de lo que historiadores han llamado "los vehículos domesticados de la afirmación cultural puertorriqueña" a través de una campaña que redirigió votos independentistas hacia el PPD en lo que históricamente se ha llamado "melonismo".<sup>391</sup> Aún quedan por evaluar los efectos a largo plazo de estas acciones, aunque es evidente que contribuyeron a una creciente segmentación dentro del movimiento independentista y cuestionamiento del rol del ICP como órgano cultural. También se hizo evidente que el sector anexionista ha ganado terreno ideológico y electoral frente a un PPD estancado que depende de los votos de los no afiliados y/o independentistas para ganar las elecciones del "menos malo". Esta investigación, al estar circunscrita a las manifestaciones gráficas e imponerse el límite de 1980, no abundó en las otras luchas que llevó a cabo el comité una vez entrados los años ochenta. Queda para otro momento adentrarnos en los varios Congresos de Trabajadores de la Cultura y subsiguientes luchas por influencia y control dentro del ICP. A grandes rasgos, las preguntas que nos dejan las varias intervenciones del comité en la vida política del país son ¿cuál es el desarrollo natural de la cultura? ¿Cómo bregar ahora?

Estas múltiples manifestaciones creativas durante la década del setenta, que constituyeron unas denuncias de la condición colonial y sus instituciones, eran también propuestas para una ampliación del canon establecido del arte en Puerto Rico. Así como en los años setenta se planteó una nueva historiografía, con un rechazo al heroísmo en que los protagonistas de la historia serían los trabajadores, las minorías étnicas y las mujeres, ha llegado el momento de construir una nueva historia del arte en Puerto Rico.

---

<sup>391</sup> César J Ayala y Rafael Bernabe, *Ibid.* p 394

## Bibliografía

### Archivos consultados

Gache Franco

Esteban Valdés

Marisa Rosado

Carlos Martínez

León Ferrari

El Corno Emplumado Archive 1959-1969, The Fales Library & Special Collections, Elmer Holmes Bobst Library, New York University

Archivo Claridad, Colección Puertorriqueña, Biblioteca José M. Lázaro, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

Archivo Edwin Reyes, Colección Puertorriqueña de la Universidad de Puerto Rico

Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico

Sam L. Slick Collection of Latin American Political Posters, alojada el Center for Southwest Research, University Libraries, University of New Mexico

Comisión Estatal de Elecciones

Sam L. Slick Collection of Latin American Political Posters, Center for Southwest Research, University Libraries, University of New Mexico

### Diarios y revistas:

Art Gallery Magazine

Claridad

El Nuevo Día

El Reportero

El Vocero

La revista del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe

Nueva Lucha

Número Cero 6

Revista del Colegio de Abogados de Puerto Rico  
 Revista del ICP  
 Revista Conjunto  
 Revista del Colegio de Abogados de Puerto Rico  
 The New York Times  
 The Washington Post  
 Ventana

#### Entrevistas realizadas

Tony Cruz  
 Gache Franco  
 Carlos Martínez  
 Michy Marxuach  
 Joserramón “Che” Meléndes  
 Jorge Morales Santo Domingo  
 Jesús “Bubu” Negrón  
 Margaret Randall  
 Marco Antonio Rigau  
 Marisa Rosado  
 Chemi Rosado Seijo  
 Francisco “Tito” Rovira  
 Beatriz Santiago Muñoz  
 Áurea María Sotomayor  
 Esteban Valdés

#### Fuentes Primarias:

AA.VV., Alicia La Roja, Río Piedras, s.n., 1972-79.

AA.VV., El Corno Emplumado, número 10, Ciudad de México, 1964.

AA.VV., En defensa de la cultura puertorriqueña, San Juan, Comité Pro Defensa de la Cultura Puertorriqueña, 1980.

Valdés, Esteban. Fuera de Trabajo, Río Piedras, QeAse, 1977.

#### Libros y artículos:

#### Artes visuales:

"94% [Homenaje a Esteban Valdés]." PR '02 [En Ruta], San Juan, M & M Proyectos, 2002. 62-71

AA.VV., Puerto Rico – Arte e Identidad. San Juan, Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico. Río Piedras, Editorial UPR, 1998.

Benítez, Marimar, “Arte y política: el caso de Carlos Irizarry”, en La revista del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, Número 1, Julio-Diciembre de 1985, pp 86-89.

Crespo, Angel, “Los eventos de Morris en el campus de Mayagüez. Revista de Arte/The Art Review, Núm. 3., Mayagüez, UPR Mayagüez, 1969. pp. 11 - 17

De Mater O Neill, María, Marimar Benítez, Julieta González y Enrique Renta. “Arte conceptual ¿Qué es? ¿Cómo se ha manifestado en Puerto Rico?.” El Nuevo Día, 30 de mayo de 2004, pp. 4-5.

Delgado Mercado, Osiris, Historia general de las Artes Plásticas en Puerto Rico. Santo Domingo, Editora Corripio, 1994.

Bueno, Miguel, “En torno a la sociología del arte”. Revista de Ciencias Sociales IX:1 marzo 1965. pp. 5 – 20

Buskirk, Martha, The Duchamp Effect, Boston, The MIT Press, 1996.

Dolinko, Silvia, Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

\_\_\_\_\_, Arte para todos: la difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte, Buenos Aires, Fundación Telefónica, 2003.

García, María Amalia, El arte abstracto: Intercambios culturales entre Argentina y Brasil, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2011.

Giunta, Andrea, Vanguardia, Internacionalismo y Política: arte argentino en los años sesenta, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2008.

Goldman, Shifra, Dimensions of the Americas: Art and Social Change in Latin America and the United States, Chicago, University of Chicago Press, 1995.

Fernández Zavala, Margarita. “Inscrit@s y Proscrit@s: Desplazamientos en la gráfica Puertorriqueña”, Desplazamientos precursores en la gráfica Latinoamericana. San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2004. p. 100 – 111

Frank, Patrick (ed.), *Readings in Latin American Modern Art*, New Haven, Yale University Press, 2004.

Freeland, Cynthia, *But is it Art?* Barcelona: Oxford University Press, 2001.

Jacobs, Jay, "Art in Puerto Rico", *Art Gallery Magazine*, Diciembre de 1967, Volumen XI, Número 3. pp 17 - 27

León de la Barra, Pablo, "“Put more Puerto Rico into it’ my uncensored contribution to the publication ‘Frescos-50 Puertorican artists under 35’" en Centre for the Aesthetic Evolution, Londres, 16 de enero de 2011. Web. 12 de marzo de 2012.

<http://centrefortheaestheticrevolution.blogspot.com/2011/01/put-more-puerto-rico-into-it-my.html>.

López, Teresa, "Otro Arte." *El-Status.com*. 8 de diciembre de 2006. Web. Consultado 1ero de diciembre de 2010. <[http://www.el-status.com/texts/otroarte\\_lopez.pdf](http://www.el-status.com/texts/otroarte_lopez.pdf)>. pp 13-14.

\_\_\_\_\_, *Los senderos sinuosos de un vanguardista puertorriqueño: contexto histórico, estético e iconográfico de la obra de Marcos Irizarry*, Tesis de maestría en Estudios Puertorriqueños, Centro de Estudios Avanzados Puerto Rico y el Caribe, San Juan, Puerto Rico. (Tesis MA 265).

Lucie-Smith, Edward, *Latin American Art in the 20th Century*, Londres, Thames & Hudson, 2003.

Morales Collazo, Jendar, *The Puerto Rico Museum of Contemporary Art and Its Relationship with the Puerto Rican Art Community*, Tesis sin publicar. Nueva York, New York University, 2010.

Naustad, Robert, *CADA día: La creación de un arte social*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2001.

\_\_\_\_\_, "El grupo CADA. Acciones de arte en el Chile dictatorial", *Revista Conjunto*. Cuba, No. 127. <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/127/robert.htm>.

Poupeye, Veerle, *Caribbean Art*, Londres, Thames & Hudson, 1998

Pujol, Ernesto, "Subiendo las escaleras de Fortaleza 302 (creando, desde los cimientos, un entorno sostenible de arte contemporáneo en Puerto Rico)", en *PR '02 [en ruta]*, San Juan, M & M Proyectos, 2002.

Ramírez, Mari Carmen, "Bienal de San Juan del grabado latinoamericano y del Caribe: crítica y postulación conceptual frente al siglo XXI," Instituto De Cultura Puertorriqueña, 2003. Web. 28 julio 2010. <<http://www.icp.gobierno.pr/bienal/trienal.htm>>.

Ramos Borges, Melissa M., *Las Políticas del Arte en el Arte Político de Carlos Irizarry*. Tesina presentada como requisito para la Licenciatura en Historia del Arte de la Universidad de Puerto Rico. Diciembre 2011.

Rivera Rosario, Nelson, "Ex libris: El libro como propuesta estética". Catálogo de la exhibición *Ex libris: El libro como propuesta estética*, Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico, 1994.

Ruhrberg, Kart, "Espantapájaros contra la razón", *Arte del siglo XX*, México D.F., Océano, 2003.

Riutort, Ana, *Historia breve del arte puertorriqueño en su contexto universal*. Río Piedras, Editorial Plaza Mayor, 1999.

Read, Herbert, "Los límites de lo permisible en el arte". *La Torre XVI*: 60, abril – junio 1968 pp.11 – 30

Richard, Nelly, *La Insubordinación de Los Signos: Cambio Político, Transformaciones Culturales y Poéticas de la Crisis*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1994.

Rivera, Nelson, *Con Urgencia. Escritos sobre arte puertorriqueño contemporáneo*, San Juan, La Editorial Universidad de Puerto Rico, 2009.

Roulet, Laura, "Puerto Rican Politics and Identity." *Contemporary Puerto Rican installation art: the Guagua Aérea, the Trojan horse, and the termite*. San Juan, PR: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2000.

Sánchez, Juan, et al., *Puerto Rican Equation: Puerto Rican artists ponder 100 years since de 1898 invasion*. Catálogo de exhibición. Nueva York, The Bertha and Karl Leubsdorf Art Gallery; Hunter College of the City University of New York, 1998.

Santiago Muñoz, Beatriz, "Radical Form", en Julieta González, Claire Fitzsimmons, Jens Hoffmann, *Beatriz Santiago Muñoz*, Capp Street Project, San Francisco, CCA Wattis Institute, 2008, p. 32

Stallabrass, Julian, *Art Incorporated*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

Tió, Teresa, *El Cartel en Puerto Rico*, Naupacal de Juárez, Edo. De México, Pearson Educación, 2003.

Torres Martinó. José A., *Mirar y Ver: texto sobre arte y artistas en Puerto Rico*. San Juan. Editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Hermanadad de Artistas Gráficos de Puerto Rico. 2001.

\_\_\_\_\_, *De Oller a los cuarenta: la pintura en Puerto Rico de 1898 al 1948*. San Juan: Catálogo



de exhibición, Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico, 1989.

Traba, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.

\_\_\_\_\_, “¿Qué hace el nuevo arte en Puerto Rico?”, en *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*. Río Piedras, Ediciones Librería Internacional, Inc., 1971.

Mercedes Trelles, “Los rastros del tiempo, las huellas de la Bienal: la Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe en contexto”, en *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, año 6, número 12, San Juan, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2002.

Valdés, Esteban, “Solidaridad Obrera 1973” y “Puerto Rico para los Puertorriqueños”, en Beatriz Santiago Muñoz y Julieta González (eds.), *COMPONTE*, Número Cero 6, San Juan, Trienal Poli/gráfica de San Juan/Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2009. pp 62-63 y contraportada.

Wollen, Peter, “Global Conceptualism and north american conceptual art”. *Paris Manhattan, Writings on Art*, Londres, Verso, 2004.

Cultura e historia del período:

“Apology Isn't Enough for Puerto Rico Spy Victims” en *The Washington Post*, Washington D.C., 28 de diciembre de 1999. p A03.

Acevedo, Ramón Luis, “La Poesía puertorriqueña: tradición y originalidad”, en Laura Ríos y Ramón Luis Acevedo (eds.), *Antología General de la Poesía Puertorriqueña*, Hato Rey, Boriken Libros; Santo Domingo, Punto y Aparte Editores, 1982. pp. 77 - 81

Acosta Lespier, Ivonne, *La Mordaza: Puerto Rico 1948 - 1957*. Río Piedras, Editorial Edil. 1989.

Aguilar, Gonzalo, *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2003.

Alberty, Carlos, Viviana Auffant, Sofía Cardona, Susana Matos y Áurea María Sotomayor (eds.), *Antología de textos literarios*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994.

AA.VV., *Poesía visual argentina*, Buenos Aires, Vórtice Argentina Ediciones, 2006.

Ayala, César y Rafael Bernabé, *Puerto Rico en el siglo americano: su historia desde 1898*, San Juan, Ediciones Callejón, 2011.

Beal, Alfonso, "CAL Ataca La Telefónica En Respaldo a Los Trabajadores En Huelga." *Cedema.org*. Centro De Documentos De Los Movimientos Armados, <<http://cedema.org/ver.php?id=1911>>.

Bosque Pérez, Ramón y José Javier Colón Morera (eds.), *Las carpetas: persecución política y derechos civiles en Puerto Rico*, Río Piedras, Centro para la Investigación y Promoción de los Derechos Civiles, 1997

Calzadilla, Juan, Israel Ortega Oropeza y Daniel González, *Techo de la ballena: antología 1961-1969*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana CA, 2008.

Cordero, Gerardo, "Testigo de tiempos turbulentos", *Especial Los Secretos del Oso Blanco*, El Nuevo Día, 2004. <http://especiales.elnuevodia.com/osoblanc/inicio.html>

Dávila, Arlene M., *Sponsored Identities: Cultural Politics in Puerto Rico*. Temple University Press, Philadelphia, 1997.

Díaz Díaz, Edgardo, "'Universalismo' vs. puertorriqueñidad musical", en *En Rojo, Claridad*, 13 al 19 de noviembre de 1981. p 3

Díaz Quiñones, Arcadio, *El arte de bregar*, San Juan, Ediciones Callejón, 2000.

Gelpí, Juan, *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, San Juan, La Editorial Universidad de Puerto Rico, 2005

\_\_\_\_\_, *La memoria rota*, San Juan, Ediciones Huracán, 1993.

Dolores Hernández, Carmen, *Ricardo Alegría: Una vida*, San Juan, Editorial Plaza Mayor, 2002

Fanon, Frantz, *Los condenados de la tierra*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.

\_\_\_\_\_, *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid, Akal, 2009

Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires. Siglo XXI, 2003.

González Cruz, Michael, *Nacionalismo Revolucionario Puertorriqueño 1956 - 2005. La lucha armada, intelectuales y prisioneros políticos y de guerra*, San Juan, Isla Negra Editores, 2006.

González Orta, Víctor, "Grupo de intelectuales denuncia plan gobierno 'desmembrar' ICP", *El Mundo*, 16 de octubre 1979, p. 3-A.

Helfeld, David M., "Discrimination for political beliefs and associations". *Revista del Colegio de Abogados de Puerto Rico*, Vol. XXV, noviembre, 1964, Número 1. pp. 59-136

Hopgood Dávila, Eugenio, "Quién responde por la tragedia de Adolfina?" en *El Reportero*, 6 de febrero de 1985. p. S-1-4

Huidobro, Vicente, *The Selected Poetry of Vicente Huidobro*, New York, New Directions

Publishing Corporation, 1982.

Klein, Naomi, *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*, Nueva York, Metropolitan Books, 2007

Lezama Lima, José, Julio Ortega (ed.), *El reino de la imagen*, Volumen 83 de la Biblioteca Ayacucho, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1981. p. 286.

López-Baralt, Mercedes, “Introducción”, *Literatura Puertorriqueña del Siglo XX: Antología*, San Juan, La Editorial UPR, 2004.

Malavet, Pedro A., *America’s Colony: The political and cultural conflict between the United States and Puerto Rico*, Nueva York, New York University Press, 2004

Maldonado Denis, Manuel, “El Señor Presidente (del Ateneo)”, *En la Lucha, Claridad*, 11 de agosto de 1974. p. 10.

Mari Brás, Juan, “A liberar el Ateneo”, *Comentario político, Claridad*. 16 de diciembre de 1974, p 12.

Marino, John, José Solis Jordán, “This is Enough!” en Joy James (ed.), *Imprisoned Intellectuals: America’s Political Prisoners Write on Life, Liberation and Rebellion*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2003

Martínez, Jan y Néstor Barreto (eds.), “La Generación de la Crisis”, *Diálogo*. Río Piedras, Editorial UPR s.f. 1993.

McCaffery, Steve y B.P. Nichol, *Rational geomancy: the kids of the book-machine : the collected research reports of the Toronto Research Group, 1973-1982*, Talonbooks, 1992. p. 38.

Meléndes, Joserramón, “Esteban Valdés”, *Claridad*, 13 al 19 de enero de 2011. p. 24.

Meléndez, Héctor, *El fracaso del proyecto PSP de la pequeña burguesía*, Río Piedras, Editorial Edil, 1984. p 23.

Montgomery, Paul L., “I.T.T. OFFICE HERE DAMAGED BY BOMB; Caller Linked Explosion at Latin-American Section to 'Crimes in Chile' I.T.T. Latin-American Office on Madison Ave. Damaged by Bomb Fire in Rome Office Bombing on the Coast Rally the Opponents”, *The New York Times*. 29 de septiembre de 1973.

Noya, Elsa, *Leer la patria: Estudios y reflexiones sobre escrituras puertorriqueñas*, Córdoba, Alción Editora, 2004.

Palau de López, Awilda, *Veinticinco años del periódico independentista Claridad y su visión de*

68 problemas sociales puertorriqueños, San Juan, Editorial UPR, 1992.

Paraliticci, Ché, (ed.), *La represión contra el independentismo puertorriqueño: 1960-2010*, Río Piedras, Publicaciones Gaviota, 2011.

\_\_\_\_\_, “A 85 años: situación del ROTC” y Universitarios por la desmilitarización, “Desmilitarización y educación”, en (Anti), *Militarismo: historias, luchas y debates*, San Juan, 2005. pp. 15-52 y 77-92.

Pedreira, Antonio S., *Insularismo*, Barcelona, Art Enterprise Ediciones, 2001.

Racine, Nicole, “The Clarté Movement in France, 1919-21”, en *Journal of Contemporary History*, Vol. 2, No. 2, Literature and Society, Sage Publications, Abril 1967, pp. 195-208.

Reyes Dávila, Marcos, “La huelga sigue...y el gobierno araña”, *Las Letras del Fuego*, <http://www.lasletrasdelfuego.com/2010/05/la-huelga-sigue-y-el-gobierno-arana.html>, 13 de mayo de 2010.

Ríos, Laura, Ramón Luis Acevedo (eds.), *Antología General de la Poesía Puertorriqueña*, Hato Rey, Boriken Libros, Santo Domingo, Punto y Aparte Editores, 1982.

Santiago Perednik, Jorge (ed.), *POESÍA CONCRETA: A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

Sampson, Anthony, *The Sovereign State: The Secret History of ITT*, Londres, Hodder and Stoughton, 1972.

Seijo Bruno, Miñi, “Los toros entraron en la cristalería”, *Claridad*, 26 de diciembre de diciembre al 1ero de enero de 1981, p. 19.

Silén, Juan Ángel, “A destruir el Ateneo”, *Claridad*. 19 de diciembre de 1974, p 17.

Sotomayor, Áurea María (ed.), *Poesía y poética de José María Lima: tradición y sorpresa*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh, 2012.

Sternstein, M., “Czech Poetry”, *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics: Fourth Edition*, Princeton University Press, 2012. p 331-332.

Torres, José Arsenio, “El Regreso del Gobierno Araña”, José Arsenio Torres Opina, <http://josearseniotorresopina.blogspot.com.ar/2012/04/el-regreso-del-gobierno-arana.html>, 16 de abril de 2012.

Trapero, Maximiano, "La décima en la tradición hispánica", en Maximiano Trapero (ed.), *La décima: Su historia, su geografía, sus manifestaciones*, Santa Cruz de Tenerife, Cámara Municipal de Évora/Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001. pp. 61-100.

José Trías Monge, "El Voto Presidencial", *Historia Constitucional De Puerto Rico*, Vol. 5. San Juan, La Editorial, Universidad De Puerto Rico, 1994. pp 49-51.

Valdés, Esteban, "Lima", en *Poesía y poética de José María Lima: tradición y sorpresa*. Aurea María Sotomayor, ed. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh, 2012. pp 217-232.

Vega, José Luis, "Carta Del Editor", Ventana, Editorial. San Juan, 1973. p. 3

Marco teórico:

AA.VV., *Análisis de Marshall McLuhan*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982.

Bal, Mieke y Norman Bryson, "Semiotics and Art History," *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 2, junio 1991) pp. 174-298.

Bhabha, Homi K., *El lugar de la cultura*, Buenos Aires. Manantial, 2002.

Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

Camnitzer, Luis, *Didáctica de la liberación: Arte conceptualista Latinoamericano*. Montevideo. Casa Editorial HUM, Centro Cultural de España en Montevideo, Centro Cultural de España en Buenos Aires. 2008.

\_\_\_\_\_, Jane Farver, y Rachel Weiss. *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, Catálogo de exhibición. Nueva York, Queens Museum of Art, 1999.

Chakravorty Spivak, Gayatri, "Puede hablar el sujeto subalterno?", *Revista Orbis Tertius*. No. 6, Año 6, 1999. pp. 175 - 235

Clark, T.J., *Imagen del Pueblo: Gustave Courbet y la revolución de 1848*, Madrid, Editorial Gustavo Gili, 1995.

Danto, Arthur C., *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

De Mijolla, Alain, "deferred action", *International dictionary of psychoanalysis*, Nueva York, Macmillan Reference USA, 2005. p. 227

Foster, Hal, *El Retorno de lo Real – La Vanguardia a Finales de Siglo*, Madrid, Akal, 2001.

\_\_\_\_\_, “Asunto:Post”, en Wallis, Brian, (ed.) *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001. p. 191

García Canclini, Néstor, *Las culturas populares en el capitalismo*, Ciudad de la Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1981.

\_\_\_\_\_, “Modernity After Posmodernity,” en Gerardo Mosquera, *Beyond the fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*, Cambridge, MIT Press, 1996.

Gramsci, Antonio, *Cuadernos de la cárcel, Volumen 6*, (Valentino Gerratana, ed.), México, Ediciones Era, 1999.

Gruppi, Luciano, “Los cuadernos de la cárcel,” en *El concepto de la hegemonía en Gramsci*, México, Ediciones de Cultura Popular, 1978. pp. 89 - 111.

Guha, Ranahit, “La prosa de la contrainsurgencia”, *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*, Barcelona, Crítica, 2002.

McDonough Tom (ed.), *Guy Debord and the Situationist International*, Cambridge, MIT Press/October, 2004.

McLuhan, Marshall y Quentin Fiore, *The Medium Is The Message*, Corte Madera, Gingko Press, 2005.

Moxey, Keith P. F., “Semiotics and the Social History of Art”, en *New Literary History*, Vol. 22, No. 4, *Papers from the Commonwealth Center for Literary and Cultural Change* (Otoño, 1991), pp. 985-999

Mignolo, Walter, “El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura” en *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad oistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, Instituto Pensar/IESCO, 2007.

Pabón, Carlos, *Nación Postmortem: Ensayos Sobre Los Tiempos De Insoportable Ambigüedad*, San Juan, Ediciones Callejón, 2002.

Rivera Cusicanqui, Silvia y Rossana Barragán, “Presentación”, *Debates poscoloniales: Una introducción a los Estudios de la Subalternidad*, La Paz. Sefhis, 1997. p. 12

Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península/Biblos, 1997.

Vídeo:

Beatriz Santiago Muñoz, Esto es un mensaje explosivo, vídeo, 16:36 mins, 2010.  
<http://vimeo.com/32608675>

Beatriz Santiago Muñoz, Pyotr, vídeo, 3 mins, 2007.

Yolanda Vélez Arcelay. Las Noticias Extra, TeleOnce. s.n., Octubre, 2000.