

CUARTA PARTE  
PUERTO RICO CONTEMPORÁNEO

CARTOGRAFÍAS CULTURALES DE *ENTRESIGLOS*: ARTE Y POLÍTICA EN LAS  
DÉCADAS DE 1990 Y 2000

*Mareia Quintero Rivera*

UNA COLONIA POSCOLONIAL: SEIS DÉCADAS DEL ESTADO LIBRE  
ASOCIADO DE PUERTO RICO

*Jorge Duany*

## Capítulo 18

### *Cartografías culturales de entresiglos: arte y política en las décadas de 1990 y 2000*

Mareia Quintero Rivera

El arte trabaja ahora en las huellas de lo ingobernable

Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato*, 2010

La primera década del siglo XXI en Puerto Rico cierra bajo el signo de un creciente sentido de estancamiento. La negatividad de los indicadores económicos, la insuficiencia en las respuestas del Estado a los problemas sociales y las múltiples manifestaciones de violencia, son algunos de los asuntos que presiden el debate público. Vidrios blindados han debido instalarse para resguardar aquel escaparate de la democracia que se asentó en el imaginario colectivo en los años cincuenta, sobre la base del optimismo generado por el crecimiento económico y el estreno de un gobierno propio, aún dentro del marco colonial de relaciones con los Estados Unidos.

En el Puerto Rico de *entresiglos* los ámbitos de la economía y la política han dejado de ser fuente de optimismo, mientras la cultura parece tornarse uno de los pocos asideros de esperanzas colectivas; un codiciado acervo de recursos para alcanzar consensos de diverso signo ideológico y para recomponer los destinos del país frente a las evidencias de agotamiento del modelo. Según ha observado Ana María Ochoa (2004), para el caso colombiano, el gesto de convocar la cultura como zona desde la cual conjurar la crisis social, se presenta en una abigarrada imbricación entre razones instrumentales y deseos compartidos de restaurar algunos sentidos de trascendencia mínima.

Este capítulo explora las articulaciones entre cultura y política en la configuración de imaginarios sociales en el Puerto Rico de los años noventa hasta el presente.

¿Qué papel ha jugado lo simbólico en las tramas políticas?, ¿cuál ha sido el lugar del arte en la generación de sentidos en torno a la experiencia social?, ¿qué muestra la emergencia de nuevas prácticas culturales sobre las mudanzas en los imaginarios colectivos y la configuración de nuevas subjetividades?

Esta mirada al Puerto Rico en tránsito del siglo XX al XXI tiene como punto de partida el examen de la creación artística emergente en las décadas de 1990 y 2000 en su articulación con las políticas culturales impulsadas por el Estado, el sector privado y los movimientos sociales. ¿Cómo la producción joven en la plástica, el teatro, el *performance*, la música, la danza, el cine o los medios fronterizos, aporta otras perspectivas a los dilemas del país y sus conexiones con la escena global?, ¿de qué formas se revelan en ella algunos de los asuntos neurálgicos de nuestra contemporaneidad?

Las artes en Puerto Rico han mostrado históricamente una marcada vocación por establecer diálogos con el contexto sociopolítico o, más bien, por participar, desde sus propios lenguajes, en las configuraciones de lo político. Pero la producción contemporánea se distingue por situar esta conversación fuera de los templos de la cultura; por colarse en los resquicios y ranuras de los espacios cotidianos: desde la calle hasta el ciberespacio. Salirse del museo, de la sala de conciertos o espectáculos, sin embargo, no se presenta en estas generaciones necesariamente como negación de los espacios institucionalizados desde los cuales también se busca generar interpelaciones. Parece más bien responder al deseo de intervenir el espacio público, de ganar autonomía para comunicar visiones alternas y trascender a los públicos especializados. En ese sentido, los lugares y contextos de enunciación de este arte emergente de *entresiglos* se tornan fundamentales en la urdimbre de sus poéticas.

Cuatro escenarios sirven de marco de análisis para esta reflexión: la nación, la ciudad, la comunidad y ciertas coyunturas de movilización social. La primera sección de este capítulo aborda los modos en que las políticas culturales de las últimas dos décadas han puesto en marcha estrategias simbólicas para lidiar con los signos de agotamiento del modelo político-económico fundado en la unión permanente con los Estados Unidos. Examina, por otro lado, cómo ciertas expresiones artísticas prenuncian e intentan hacer avanzar el desmoronamiento simbólico de dicho modelo, planteando vías para pensar la nación que desbordan las categorías con que tradicionalmente se articulan las tramas políticas del país. En segundo lugar, el capítulo aborda las dinámicas de la cultura urbana de *entresiglos*, ante una progresiva estratificación de la ciudad y el recrudecimiento de las disputas por el espacio público. ¿Qué deseo de ciudad se transluce en las políticas de embellecimiento y normativa del espacio urbano?, ¿cómo el teatro alegoriza fenómenos como los cierres de urbanizaciones o el desplazamiento de comunidades de bajos

recursos ante la avasalladora industria de la construcción?, ¿qué papel ha tenido el arte en las reivindicaciones ciudadanas por el derecho a un espacio público más democrático?

El tercer inciso dirige la mirada al ámbito comunitario, examinando las formas en que se recuperan, se reactualizan y se reinventan tradiciones de celebración y de lucha ante los embates de las políticas neoliberales. ¿De qué modos la dimensión cultural ha estado presente en las luchas comunitarias y en los esfuerzos de desarrollo de una política social?, ¿qué papel ocupan los espacios culturales en la sedimentación de nuevas prácticas de sociabilidad? Finalmente, el capítulo concluye con una mirada a las imbricaciones entre estética y política en el contexto de algunas luchas sociales contemporáneas que han visibilizado nuevos actores y desestabilizado las categorías con las cuales se piensa la política puertorriqueña, como la cruzada por la Paz para Vieques (1999-2003) y la huelga universitaria del 2010.

Esta cartografía de las mediaciones entre cultura y política en las décadas de 1990 y 2000 procura mirar la contemporaneidad en sus nexos con los procesos de larga duración. Intenta observar lo que Gérard Noiriel ha descrito como «las mil y una maneras en que el pasado pesa sobre el mundo de los vivos» (2004: 185). Desde una perspectiva antropológica, Alejandro Grimson (2004 y 2007) ha llamado «núcleos duros» a aquellas sedimentaciones de la experiencia histórica que generan sentidos de lo colectivo. Este capítulo explora algunas formas en que el arte, las políticas culturales y la acción ciudadana en el Puerto Rico contemporáneo se muestran inmersos en un diálogo continuo con varios de los «núcleos duros» de la experiencia puertorriqueña, como la subordinación política, la dependencia económica y el desarrollismo hipertrófico.

## NEOLIBERALISMO EN CLAVE COLONIAL

### Daños colaterales

En el sur de Puerto Rico, muy cerca del mar, se levantan las ruinas de la Commonwealth Oil and Refining Company (CORCO) un complejo petroquímico de 800 acres cuyas operaciones como refinería cesaron en 1982. Hoy, además de continuar funcionando como terminal de transporte marítimo y almacenaje terrestre del crudo y sus productos derivados, la CORCO es un aparatoso residuo de los avatares de una economía dependiente que empeñó sus recursos naturales, la salud de la población y las posibilidades de un desarrollo endógeno. Fue éste el escenario escogido por el artista Rafael Trelles y colaboradores para llevar a cabo un *performance* de denuncia de las consecuencias ecológicas y económicas de la política colonial, el cual tuvo lugar

en la antesala de la celebración de las elecciones generales de 2008. En un espectáculo de luces y sonidos digno de los que arrastran turistas en visitas nocturnas a las pirámides egipcias o las ruinas de Teotihuacan, el gris oxidado de las chimeneas, tanques y calderas se tiñó de fucsia y anaranjados. Sobre el lienzo de la chatarra industrial se iluminó la frase *MONUMENTO AL FRACASO*. La realidad develada en el *performance* a primera vista se muestra rotundamente reiterativa. Con tamaños escombros expuestos por décadas a plena luz del día, podríamos preguntarnos ¿cuál sería la función de los reflectores?

El vertiginoso crecimiento económico de Puerto Rico durante las décadas de 1950 y 1960, resultado de la estrategia de industrialización por invitación puesta en marcha por la Operación Manos a la Obra, asentó en los puertorriqueños una visión triunfalista del país y de su relación política con los Estados Unidos. Más allá de detener la propagación del nacionalismo político al interior de la isla, la cristalización de este modelo de desarrollo y «vitrina de la democracia» formó parte de una estrategia simbólica de los Estados Unidos a escala global en el contexto de la Guerra Fría (Grosfoguel, 2003). A pesar de que los signos de agotamiento de dicho modelo comenzaron a manifestarse desde la década de 1970, la transformación social que acompañó aquellos tiempos eufóricos caló tan hondo en la sociedad puertorriqueña que, todavía en el siglo XXI, son necesarios potentes reflectores para advertir sus perturbadoras secuelas. Según ha observado el economista Francisco Catalá (2007<sup>a</sup>, 2007b y 2007c), la incapacidad de sucesivos gobiernos de articular nuevas rutas para el desarrollo económico de la isla puede catalogarse como un «encapsulamiento ceremonial» o una fe ciega en el instrumental que una vez possibilitó el crecimiento acelerado. De este modo, las exenciones fiscales, consideradas la clave del éxito desde la implantación de la Ley de Incentivos Industriales en 1947, continúan defendiéndose como el principal dispositivo para asegurar el progreso, cerrando el paso a la imaginación de otras alternativas de desarrollo.

Aunque los primeros síntomas de debilitamiento del proyecto desarrollista propiciaron un quiebre en la hegemonía política del Partido Popular Democrático (PPD), la dependencia del capital extranjero, el abandono de la agricultura y la apertura del mercado local a las mercancías estadounidenses a finales de la década de 1960 se habían tornado ya características naturalizadas de la economía del país. Esto a pesar de que al iniciar la década de 1970 los índices de pobreza no se habían logrado reducir sustantivamente, sobrepasando el 60% de la población, aun con las altas tasas de crecimiento y con la emigración masiva hacia los Estados Unidos que operó como «válvula de escape» al excedente laboral en la isla (Rivera, 2006).

Los derroteros de esta economía dependiente se inscribieron, desde el establecimiento del ELA, en el marco de un Estado benefactor y de una legislación social

avanzada para su época. Este soporte comenzó a erosionarse en la década de 1980 con propuestas de privatización y de modificación sustancial a la legislación laboral, consolidadas durante la gobernación de Pedro Rosselló (1993-2000). La participación del sector privado en el diseño de la política económica del gobierno vería su cénit en el mandato de Luis Fortuño (2009-2012) con la creación de un Consejo Asesor de Reconstrucción Económica y Fiscal integrado por líderes de la banca y la empresa privada. La Ley de Emergencia Fiscal (Ley 7 de 2009), fruto de las recomendaciones de dicho Consejo, facultó al ejecutivo a poner en vigor cesantías masivas de empleados públicos, suspendiendo la efectividad de los convenios colectivos y sentando las bases para una drástica restructuración gubernamental. En menos de dos años cerca de 29.000 empleados públicos fueron despedidos, haciendo que la tasa de participación laboral del país descendiera al 42% de la población activa, según datos de febrero del 2009. Este cuadro podría ser incluso más severo sin la reactivación de la «válvula de escape» de la emigración hacia los Estados Unidos, cuyo volumen en las últimas dos décadas se estima equipara el registrado entre 1945 y 1965, conocidos como los años de la gran migración. La población puertorriqueña en los Estados Unidos entre 1990 y 2005 aumentó en más de un millón de habitantes y en la actualidad virtualmente iguala la cifra de los cuatro millones residentes en la isla (Duany, 2007).

Por más elocuentes que se muestren los indicadores de pobreza, desigualdad, exclusión, violencia social y degradación ambiental, que con los años no han dejado de agravarse, desde el discurso gubernamental éstos siguen siendo vistos como «daños colaterales» de una senda de progreso. Pero estos daños van mucho más allá de las cifras y los escombros. Sedimentaron una cultura política que entre el triunfalismo y el fatalismo no ha conseguido atisbar vías para repensar el país y potenciar sus mejores recursos. Enmohecida, corroída, pero aún impresionantemente sólida, la estructura de sentimiento de la moderna *colonialidad* puertorriqueña es la que el performance de Trelles, mediante el citado simulacro de *patrimonialización*, invita a develar.

### Políticas culturales, nación y globalización

«Operación Serenidad» fue el nombre que se dio a los esfuerzos del Estado por mitigar el impacto cultural de la acelerada transformación económica y política puesta en marcha bajo el gobierno de Luis Muñoz Marín en la década de 1950. Se trató de una maniobra inversa a lo que se advierte en la contemporaneidad. Si ahora se convoca la cultura para restaurar el proyecto de desarrollo, entonces se pretendía

velar por que la cultura no obstruyese el desarrollo y, paradójicamente, a su vez, que éste no destruyese la cultura. Según apunta Catherine Marsh Kennerly, con la Operación Serenidad y la creación de un marco institucional para la preservación de las tradiciones puertorriqueñas, «el gobierno del ELA pretendía decirle a la metrópoli que la cultura no era negociable» (Marsh Kennerly, 2009: 22). Al despojarla de sus sentidos contenciosos –pues no hay que olvidar que la otra cara de la Operación Serenidad fue la Ley de la Mordaza– se sentaron las bases para consolidar la cultura como uno de los pocos ámbitos de unidad entre puertorriqueños.

Evidentemente la arena cultural del país ha estado lejos de ser un mero terreno de consensos. Pero el caso puertorriqueño muestra una imbricación entre cultura e identidad particularmente intensa. Algunos autores han leído las formas en que se manifiesta tal afirmación como un nacionalismo cultural que se ha vaciado de cualquier signo de oposición al orden colonial (Pabón, 2002; Duchesne Winter, 2007). Es un hecho indiscutible que símbolos como la bandera o el idioma han sido asumidos y reclamados desde posturas ideológicas divergentes, así como ampliamente explotados por el mercado y el discurso publicitario (Dávila, 1997). Sin embargo, lejos de pensar que estos usos necesariamente implican su despolitización, una mirada a los avatares de la cultura política puertorriqueña en las últimas décadas muestra que en coyunturas específicas esos mismos símbolos consensuados, articulan campos en disputa, antagonismos y disidencias que han sido planteados de formas diversas. Como se verá más adelante, la expresión artística ha sido un espacio de articulación de algunas de dichas disputas.

Las representaciones hegemónicas de lo nacional en Puerto Rico han oscilado entre un tono que tiende a minusvalorar el país, metaforizado en la pequeñez territorial y, de otra parte, una grandilocuencia que exalta y naturaliza la excepcionalidad dada por la relación con los Estados Unidos o por su resistencia. Dicha dualidad se manifiesta en diversos registros, desde el discurso político hasta el académico, del mediático al artístico. Las políticas hacia el turismo, por ejemplo, son reveladoras de los cambios y continuidades en los modos en que el Estado ha tejido representaciones simbólicas del país para consumo interno, para el mercado norteamericano y más recientemente para el internacional. La particular condición política de la isla se presenta recurrentemente como el elemento que marca la diferencia, la razón para que una isla «tan pequeña» tenga su lugar en el mapa. Campañas como «*Puerto Rico USA*», promovida bajo la administración de Carlos Romero Barceló (1977-1984) y «*Puerto Rico: The Shining Star of the Caribbean*», lanzada a mediados de la década de 1980 bajo el gobierno estadolibrista de Rafael Hernández Colón, acentuaban en signo positivo el estatus colonial y los valores de democracia, libertad y prosperidad asociados a éste.

Las conmemoraciones del Quinto Centenario proveyeron el marco para una revisión de estilo en el discurso cultural del Estado Libre Asociado. En un contexto en el cual recién comenzaba a nombrarse la globalización, las efemérides se consideraron una oportunidad para replantear el lugar de Puerto Rico en ese nuevo orden mundial. Colonización y globalización se hilaron simbólicamente como dos momentos de una misma ruta histórica. Mientras en gran parte de América Latina esta coyuntura generó un discurso crítico con hondas repercusiones culturales y políticas, en Puerto Rico –como también sucedió en la República Dominicana– las conmemoraciones exaltaron la hispanidad y el papel de las Antillas como llave de aquella era fundacional. La declaración del español como única lengua oficial, las remodelaciones urbanas del casco histórico en preparación al paso por Puerto Rico de la Gran Regata a Colón y la inversión millonaria en el pabellón de Puerto Rico en la Exposición Universal de Sevilla respondieron, según ha observado Silvia Álvarez Curbelo (1995), al propósito de cimentar un protagonismo cultural que apoyase la inserción del país en los circuitos globales.

Dicho contexto propició también una resignificación –desde el Estado– de la salsa que, un tanto higienizada y despojada del carácter contestatario con que emergió en las década de 1960 y 1970, se convirtió dentro de esa estrategia en la música-emblema de Puerto Rico ante el mundo. El género contaba con una exitosa trayectoria de inserción en el mercado local e hispano y se había convertido en un poderoso signo identitario para las comunidades puertorriqueñas en los Estados Unidos, así como para los sectores populares en la isla. Más que música de moda, se había constituido en un símbolo de lo nacional-popular, celebrado desde abajo por los sectores populares en conjunción con la industria cultural, como ejemplifica la celebración desde 1984 del Día Nacional de la Salsa, por iniciativa de la emisora radial Z 93. En el contexto del Quinto Centenario, la legitimación del género por la política cultural de Estado puede leerse también como un intento del Partido Popular Democrático (PPD) por revalidar su vocación hegemónica, recuperando su arraigo entre los sectores populares –quienes desde la década de 1970 se desplazaban hacia el anexionismo– y tocando la fibra del nacionalismo independentista.

El triunfo del Partido Nuevo Progresista (PNP) en las elecciones de 1992 impuso un freno a la retórica hispanista y de afirmación nacional, invalidando la Ley del español como lengua oficial y prohibiendo en documentos de Estado el empleo del término «nación» para referirse a Puerto Rico. Sin embargo, el gobierno de Pedro Rosselló en modo alguno renunció a los nuevos usos asignados a la cultura puertorriqueña en los intentos de reconfiguración económica y política de la isla ante la globalización, ni a sus dividendos políticos. De hecho, el propio Día Nacional de la Salsa sería convertido en conmemoración oficial, mediante legislación aprobada bajo su

mandato. «¡Puerto Rico lo hace mejor!», el lema de la política turística de la administración Rosselló, ejemplifica los modos en que, según David Harvey (2007), el Estado neoliberal moviliza cierto tipo de nacionalismo en su esfuerzo por alcanzar competitividad en los mercados globales. La utilización de la melodía de la canción *Preciosa* de Rafael Hernández –símbolo de la resistencia anticolonial independentista– en los anuncios televisivos de relanzamiento de esta campaña en 2009, apunta hacia el empeño anexionista por usufructuar alguna porción de la potencia simbólica de la afirmación nacional.

La ansiedad de insertar la economía del país en los circuitos globales, ante la pérdida de ventajas en el acceso al mercado norteamericano, ha sido uno de los sustratos de las políticas culturales de las últimas dos décadas, en un paradigma que cada vez más funde cultura y turismo. Sin embargo, lejos de fomentar el potencial creativo del país en el desarrollo de sus industrias culturales, las políticas de Estado hacia el turismo se han mantenido circunscritas a la tradicional vacación playera y a los circuitos de negocio y convenciones. Esto se ha traducido en estímulos a la edificación de nuevas instalaciones hoteleras «de clase mundial» y en una gigantesca inversión de Estado dirigida a la construcción del llamado Distrito del Centro de Convenciones, que incluye el Coliseo de Puerto Rico José Miguel Agrelot (el «Choliseo»), el Centro de Convenciones, un hotel y casino Sheraton, así como otros hoteles, complejos residenciales y comerciales, aún en etapa de proyecto.

Dicha inversión en infraestructuras de servicios ha estado divorciada de cualquier esfuerzo de desarrollo de la producción local, buscando más bien insertar las nuevas instalaciones en los circuitos globales de la industria del espectáculo. Tanto el Coliseo de Puerto Rico como el Centro de Convenciones son operados por SMG, una compañía con base en Filadelfia, dedicada a la gestión de grandes estadios y centros de convenciones en Estados Unidos y Europa. Según datos de la Autoridad del Centro de Convenciones, en sus primeros tres años de funcionamiento, el Choliseo recibió 1.804.899 visitantes, generando sobre 78 millones de dólares en la venta de entradas. En 2007, en cuatro noches de concierto, Ricky Martin estableció allí el récord del espectáculo que más ingresos ha generado a nivel mundial, con ventas brutas en boletos por 3.988.207 de dólares (Gómez, 2007). Las astronómicas sumas que circulan en los eventos del Choliseo contrastan con los cada vez más menguados presupuestos de las instituciones culturales del país. Se trata de una especie de política cultural «de manos afuera» que tiene como norte hacer disponible los recursos culturales –el «petróleo puertorriqueño», como lo ha llamado la pianista Brenda Hopkins (2010)– a la iniciativa privada, absteniéndose de elaborar criterios colectivos de desarrollo cultural. El incipiente empuje al desarrollo de una industria cinematográfica local a través de la creación de la Corporación de Cine (2001), se ha

visto asimismo encajonado en una lógica paralela, que pone sus mayores esfuerzos en promover la isla como lugar para la industria norteamericana e internacional, en lugar de apostar por la producción propia.

Cuanto más se nubla el horizonte del país y surgen los signos de descomposición social, el Estado procura acentuar la espectacularidad de sus acciones. Incluso los más importantes esfuerzos de discusión y articulación de una política cultural, no escapan totalmente a la retórica grandilocuente en torno a la cultura como punto de fuga de la crisis social. «Puerto Rico debe aspirar a convertirse en el centro cultural más importante del Caribe, Centroamérica y del contexto hispano en Estados Unidos; y proyectarse como tal en la conciencia de sus ciudadanos y en el exterior», afirma el documento *Pensar a Puerto Rico desde la Cultura* elaborado por una Junta de Política Cultural durante la administración de Aníbal Acevedo Vilá. Subsumida a una lógica neoliberal de la competitividad, esta visión de política cultural no logra sino reavivar, desde la cultura, las desgastadas y prepotentes metáforas del Puerto Rico escaparate del progreso.

En tales circunstancias, se explica por qué el avivamiento de los gestos de afirmación nacional ha sido leído y rechazado por algunos como manifestación de ese triunfalismo de Estado. El fenómeno mediático de «El boricuazo» es un buen ejemplo de cómo el propósito de engrandecer el orgullo nacional a base de estadísticas y curiosidades sin problematizar el porqué de los silencios en la historia oficial, puede acabar contribuyendo a perpetuar una visión acrítica y triunfalista de la nación-colonia. El reverso de esa moneda es un discurso fatalista que adjudica a las actitudes individuales los fracasos de la sociedad puertorriqueña contemporánea, según ejemplifica la popular campaña «¿Qué nos pasa Puerto Rico?,» lanzada en 2005 por iniciativa de la agencia De la Cruz y Key Communications, en alianza con la Universidad del Sagrado Corazón. Ésta se propuso «concienciar a la ciudadanía sobre la conducta individualista que se exhibe en la calle» mediante anuncios de prensa, radio y televisión, que retratan la pérdida de valores de cortesía, tolerancia, solidaridad, respeto y compañerismo. La campaña sostiene su mensaje apropiándose de la legitimidad que generan los datos duros en el discurso periodístico, para construir una narrativa de víctimas y victimarios, cuyos rostros en primer plano se acompañan de las estadísticas del comportamiento abyecto. Niños, mujeres, hombres, conductores, transeúntes, padres e hijos son condenados por sus conductas individualistas, componiendo en conjunto las evidencias de un síntoma colectivo. «Si te pararas 15 minutos en el expreso sentirías vergüenza de tu propio país», sentencia uno de los anuncios radiales contra los malos hábitos de los conductores. Estas dos narrativas mediáticas en signo inverso obliteran un análisis socio-histórico de la realidad, en un afán de *psicologizar* los sentimientos y comportamientos de los puertorriqueños. Pero

su impresionante penetración en el país apunta hacia una especial inclinación en los imaginarios colectivos por reconfigurar los vínculos de los individuos con su historia y su entorno social.

### Cuerpo a cuerpo

En la primavera de 2009 el metro y las calles de París desplegaban en sus vallas publicitarias la foto de un niño mulato de mirada seria y actitud desafiante exhibiendo una brillante cadena con un enorme colgante plateado en forma de plátano. El cartel anunciaba la exposición *Kréyol Factory* que reunió obras de artistas caribeños y africanos en una exploración de las identidades criollas. *Plátano pride* (2006) del puertorriqueño Miguel Luciano, escogida como imagen promocional de la muestra, ejemplifica algunos de los modos en que la producción artística joven resignifica el «orgullo boricua» como recurso para denunciar valores hegemónicos y proponer narrativas alternas. Algunos meses antes de la apertura de la exposición, una huelga general en Guadalupe –la mayor en la historia de las antillas francesas– evidenciaba la potencia de esa cultura criolla como eje articulador de una gama de reivindicaciones heterogéneas, logrando expandir el horizonte político en el contexto del Caribe colonial (Bonilla 2010). La imagen de Luciano –que ya había sido expuesta en Nueva York y Puerto Rico– adquirió en La Villette parisina un nuevo sesgo político, al develar inesperadamente la correspondencia entre estos dos modelos coloniales caribeños en crisis y las demandas de sus ciudadanos: franceses y americanos de segunda clase.

El plátano, base de la alimentación antillana desde su llegada al Caribe en el siglo XVI, reviste varios sentidos identitarios y no es de extrañar que su imagen abunde en el arte puertorriqueño, así como en la literatura y el habla popular. La expresión «mancha de plátano», inmortalizada por Luis Llorens Torres, es un puertorriqueñismo que alude a la fisonomía o carácter de los naturales del país, apuntando de forma esquiva a una ascendencia africana compartida. Como ha observado Cruz Miguel Ortíz Cuadra, este fruto generoso y salvador de hambrunas, entrado el siglo XVIII comenzó a percibirse como obstáculo al desarrollo de una agricultura de exportación, pues se entendía que su facilidad de cultivo atentaba contra actitudes emprendedoras y la disciplina del trabajo agrícola. «De ahí el surgimiento de la expresión ‘aplantarse’ [...] dejar pasar el tiempo sin preocupación, resignarse, no tomar iniciativas ante circunstancias adversas» (2006: 196). Las piezas de Miguel Luciano que componen la serie *Pure Plantain* dialogan con el estereotipo del puertorriqueño aplantado que se asocia principalmente a los sectores marginados y dependientes del

*welfare* de donde surge la cultura *reggaetonera* que ha puesto de moda el «blin blin»: las ostentosas piezas de metales preciosos que adornan el pecho de aquéllos que dentro de ese mundo han alcanzado el éxito económico, sea por sus triunfos en la industria musical o dentro de los circuitos de la droga. Inspirada en esta prenda, la serie *Pure Plantain*, si bien se presenta como una crítica al fetichismo del consumo, por otro lado, reivindica una cierta toma de postura, un orgullo de clase, de raza, de identidad nacional y de masculinidad. Un orgullo que se muestra desafiante y reluciente pero que se sabe lacerado, pues las piezas de Luciano son plátanos metalizados que esconden bajo su superficie platinada un fruto en avanzado estado de descomposición. Por otra parte, en el contexto de la profunda crisis económica, social y política en el Caribe colonial, la imagen de *Plátano Pride* que corrió el mundo metropolitano, también puede leerse como un signo de las formas en que se comienza a conjurar, desde las colonias, el fantasma de las «repúblicas bananeras».

Luciano explora ese carácter insurrecto que otorga la «mancha de plátano», rompiendo totalmente con el estigma del aplatanamiento en la serie de pinturas *Manga mancha* (2006). Apropiándose de la estética de los populares comic japoneses conocidos como *manga*, este artista puertorriqueño residente en Brooklyn crea una serie de superhéroes que derivan sus poderes de los racimos de plátanos con los cuales está hecha su cabellera. Este gesto de rebeldía nuevamente se articula a partir de la reivindicación de una identidad nacional y racial (en varias versiones suyas los superhéroes van ataviados con la bandera boricua, mientras su pelo evoca los *dreadlocks* y otros peinados afro), con una fuerte exaltación de la masculinidad. Estas obras, de alguna forma, también dialogan con la cultura *reggaetonera*, particularmente con figuras desafiantes como Residente Calle 13 quien, según ha observado Alfredo Nieves Moreno (2009), se sirve de la hipermasculinidad en el gesto de convocar a los sectores populares a la insurgencia política, sin dejar a la vez de problematizar las representaciones asentadas de lo masculino en el mundo del reggaetón.

Residente Calle 13 y Luciano representan una generación cansada de esa brega boricua negociadora y conciliadora que Arcadio Díaz Quiñones (2000) ha desmenuzado magistralmente en su ubicuidad de sentidos políticos y afectivos. No es casual la influencia que ejerce en ambos la figura de Filiberto Ojeda Ríos, el más heroico de los líderes políticos del Puerto Rico de las últimas décadas. De hecho, en el caso de Residente, fue la muerte de Filiberto, el 23 de septiembre de 2005, a manos de agentes de Negociado Federal de Investigaciones (FBI), el hecho que impulsó su carrera artística con la circulación a través de redes cibernéticas de la canción «Querido FBI». Estos artistas asumen una «brega diferente», según la describe Residente en *Calma Pueblo*, uno de sus últimos éxitos: «Yo uso al enemigo/ a mi nadie me controla/ Le tiro duro a los gringos/ y me auspicia Coca cola. [...] Me infiltro en el

sistema/ y exploto desde dentro». Una brega que pone en relación signos tan aparentemente antagónicos como Filiberto Ojeda y los tenis Nike, según hace Luciano en su obra *Filiberto Ojeda Uptowns / Machetero Air Force Ones* (2007) un par de tenis «*custome made*» con imágenes del líder clandestino, en que el símbolo plateado de la Nike se transforma en el machete boricua. Una brega que hace de lo simbólico terreno fértil para la confrontación, mientras asume la negociación y la contradicción como inherentes a la cotidianidad.

La consternación generalizada por el asesinato de Filiberto hizo palpable, aunque fuera tan sólo algunos días, la emergencia de nuevos modos de indignación colectiva; los de una sociedad que vive en la brega pero que tiene sus límites. Reavivó la indignación ante los asesinatos políticos que permanecen impunes, otorgó nuevo significado a las muertes violentas de tantos inocentes que día a día se encuentran con una bala perdida, a las mujeres víctimas de la violencia machista, los ejecutados por la pena capital, los caídos en Irak y Afganistán, los adolescentes que matan y mueren en las redes del narcotráfico. Y Puerto Rico se llenó de cruces, murales y globos en nuevos rituales de duelo colectivo. Duelo y rabia que llevó a Marlene Fernández, frente a las cámaras televisivas, a despojar de la bandera americana el féretro de su hijo Jason Núñez, militar muerto en Irak en abril de 2007. Toda una brega emergente con el dolor que habría que examinar en su relación con las tradiciones de duelo afrocaribeñas, como el belén y el baquiné, ceremonias que, según ha apuntado Ángel G. Quintero Rivera (2009), invocan también un recomenzar. Una brega que, por otra parte, ha mostrado su lado espectacular y carnavalero en las innovadoras técnicas de embalsamamiento ensayadas en los velorios del «muerto parao», el «muerto en moto» y el «muerto en ambulancia».

El duelo también está asociado a las representaciones de la bandera puertorriqueña en las artes visuales contemporáneas. Representaciones que abonan a la exploración de otras formas de posicionarse ante el colonialismo, más allá de la afirmación nacional o la denuncia. La bandera híbrida, izada en el expreso Las Américas el 28 de diciembre de 2007 por el artista Josué Pellot, nacido en Puerto Rico y residente en Chicago, explora las tensiones generadas por la dualidad de lealtades políticas con que han convivido los puertorriqueños durante más de cien años. En una operación de antropofagia simbólica, este artista concibió una insignia con el mismo diseño de la puertorriqueña pero conteniendo 51 estrellas en el triángulo azul. «Esta bandera pone al colonizado a asumir el rol del colonizador», explica el artista para quien su emblema también es una referencia a la diáspora puertorriqueña en los Estados Unidos (Barreras del Río, 2008b). Según Pellot, su propuesta artística no radica en la bandera en sí misma, sino en el acto de izarla. Por ello, escogió hacerlo frente al centro comercial más grande del Caribe, con la intención de provocar una reflexión

sobre el consumismo como el modo más efectivo de colonización en el mundo poscolonial globalizado. Allí la bandera ondeó algunas horas hasta ser removida y rasgada por agentes del orden público. El acto de Pellot se abre a múltiples significados, como ha anotado la crítica Petra Barreras del Río (2008a). Más allá de evocar la guerra de las banderas (2001-2002), su aparición a media asta sugiere duelo. Duelo como el que también se observa en la obra *Sin título (Bandera)* del artista puertorriqueño residente en Nueva York, Héctor Madera González: una gigantesca bandera invertida –como hacen con sus insignias los ciudadanos de países en guerra– con una cruz en el lugar de la estrella y un pixelado, que, según anota la crítica Rebeca Noriega, acentúa el tema de la indefinición (Noriega, 2008).

El fotógrafo Víctor Vázquez, por otro lado, inserta la bandera puertorriqueña en una conversación global que explora la corporalidad de los sentidos de extranjería. En una tarde otoñal del Parque Luxemburgo de París, un cuerpo vestido de negro y de rostro cubierto –cual rehén– por la bandera puertorriqueña encara, frente a frente, a otro vestido con la francesa. Según relata Vázquez, la imagen de su *Cuerpo a cuerpo 2* fue capturada clandestinamente ante la mirada de un policía francés que procuraba impedirlo. «Quería posicionar a Puerto Rico dentro de un contexto global, en donde se convierta en una voz como lo sería cualquier otro país. El hecho de que la bandera puertorriqueña estuviese presentada en París tiene unas connotaciones bien grandes porque París [...] supuestamente representa la idea de la igualdad y la democracia» (Acevedo, s.d).

Nelly Richard ha observado que en el contexto de la dictadura chilena, el arte de avanzada se valió de la ciudad y del cuerpo como soportes privilegiados para la creación metafórica; territorios marcados por la autocensura y la represión que se tornaron materiales artísticamente desobedientes (2007:18). En el caso puertorriqueño, donde el espacio público ha sido prácticamente despojado de la presencia del cuerpo, el arte de *entresiglos* se vale de éste como soporte artístico justamente por su capacidad de reocupar el espacio público, de desplazarse en él y emplazarlo con el trazado de sus cartografías alternas.

Entre las muchas formas nuevas e instigadoras de habitar artísticamente el espacio público, de las más elocuentes de los últimos años fueron las *Musas desprovistas*, acto artístico de protesta organizado por el Movimiento Amplio de Mujeres. En éste los torsos desnudos de ocho mujeres sirvieron de lienzo a elaboradas representaciones de la carencia de derechos que sufre la sociedad puertorriqueña en general, pero muy especialmente las mujeres. El contraste entre el desnudo –signo del desamparo/saqueo del cuerpo– y la intensa proliferación del color –signo de la vitalidad humana ante la desesperanza– más que simple denuncia simbolizaba el desafío de unos cuerpos listos para la contienda. Unos cuerpos obscenos por el descaro de

desnudar su piel y revestirse de arte. Sus ochos espaldas formaban la palabra AGRESIÓN, mientras de frente, sus senos y rostros develaban las historias particulares que agreden cotidianamente el cuerpo individual y colectivo. Evocar en silencio la palabra agresión, habla justamente de la necesidad de poner fin a la invisibilidad de la violencia. Las flores que demarcaban en el piso de la acera su perímetro de inmovilidad, acentuaron el carácter dual de duelo/despojo del acto de unos cuerpos cargados de mensajes en la dignidad de su desnudez.

En una operación inversa, aunque con fines análogos, la pieza *Sin título* de Nelson Rivera estrenada en 2010, lleva al escenario teatral un duelo entre el cuerpo y la ciudad o un duelo por ambos, que es también una invocación a su reencarnación. La dramaturgia de la pieza se propone como una pauta musical abierta que invita a una conversación de múltiples aristas entre actores y público, con sus memorias, sus fantasmas, sus cadáveres a cuestas y sus paisajes urbanos carentes de cuerpos. En síntesis, una lucha cuerpo a cuerpo con la memoria de la violencia y la desolación de los espacios públicos (Rivera, 2005b).

## LA ISLA-CIUDAD DE ACCESO CONTROLADO

No es casual que la novela puertorriqueña más leída y divulgada del siglo XX, *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez, transcurra en un «tapón» (ataco de tráfico). Ya a mediados de la década de 1970 cuando se publicó, la modernidad puertorriqueña se había decantado por el automóvil como su metáfora predilecta; como el timonel de los nuevos trazados urbanos que no sólo transformarían la ciudad, sino toda la geografía isleña. Tres décadas más tarde, el número de vehículos se ha triplicado y la infraestructura de carreteras supera los 25.000 kilómetros. En 2005, 2,8 millones de automóviles transitaban o más bien se atascaban en las vías del país, lo que equivale a 711 coches por cada 1.000 habitantes (Lobato y Curi, 2005). La primacía del automóvil no sólo fue determinante en la expansión desparramada de la ciudad, sino que agrietó el tejido de las zonas urbanas históricas como Santurce y Río Piedras, con ensanches de avenidas, puentes y túneles que resquebrajaron la geografía y la vida de los barrios en aras de facilitar el movimiento vehicular (Marqués Mera, 2000). La estratificación social de la ciudad, fundada en un modelo habitacional de urbanizaciones segmentadas por nivel socio-económico y residenciales públicos, en la década de 1990 se agudiza con el fenómeno de los cierres de calles y urbanizaciones, sumado a las crecientes presiones ejercidas por los poderosos sectores de la construcción y la industria inmobiliaria sobre el uso del suelo.

Dos de las piezas de mayor acogida y trascendencia entre las dramaturgias del nuevo milenio –como denomina el crítico Lowell Fiet (2004) al teatro experimental

de los años 1990– abordan justamente las tramas de ese urbanismo de fin de siglo. Son *Acceso controlado* (1995), de Teresa Hernández, y *Una de cal y una de arena* (1996), del grupo Agua, Sol y Sereno». *Acceso controlado* explora la creciente estratificación de la sociedad puertorriqueña desde la óptica de varios personajes que ocupan lugares muy diferenciados en la estructura social. Una mujer guardia de una compañía privada de seguridad, un chamaco envuelto en el «bajo mundo», una primera dama, y una «reina» que condensan la mentalidad elitista, develan los temores, las fobias y pasiones que genera la vida urbana en el Puerto Rico de fin de siglo. Este choque de subjetividades –acentuado por los contrastantes recursos expresivos a través de los cuales se comunica cada personaje– provoca una desestabilización de la mirada que permite repensar los modos en que cotidianamente nos posicionamos ante las tramas de la experiencia urbana contemporánea. Para Rossana Reguillo (2009), ésta es una tarea interpretativa fundamental con el propósito de quebrar los sentidos asentados socialmente de «normalidad» y «anomalía», a fin de comprender la multi-dimensionalidad de la vida social que el discurso mediático tiende a aplanar.

Durante la década de 1990, el creciente miedo al crimen en Puerto Rico afianzó el carácter segmentado de la ciudad a partir de la conjunción de una estrategia gubernamental de ocupación policíaca de los residenciales públicos, la construcción, de urbanizaciones con control de acceso y un boom de cierres de calles y urbanizaciones por iniciativa de sus residentes. Según apunta Ivelisse Rivera Bonilla (2003), este proceso respondió a una visión del crimen como problema de control espacial. En 1997, tras una década de la aprobación de la Ley de Control de Acceso que proveyó el marco legal para los cierres de vías públicas, más de un centenar de urbanizaciones habían instalado controles de entrada, vedando el paso total o parcialmente a sus comunidades. En su justificación de motivos, dicha ley alude al deseo de que la ciudadanía participe en su propia protección y en la lucha contra el crimen. Se generalizó así un discurso que buscaba responsabilizar a los ciudadanos –entendidos éstos como las clases medias y acomodadas– por su propia seguridad. «Nunca piense que usted está completamente seguro» rezaba un folleto distribuido por el nuevo Centro Comercial de Montehiedra a sus visitantes, mientras la portada del periódico *El Nuevo Día*, del 9 de febrero de 1997, mostraba la foto en primer plano de una mujer madura apuntando un arma de fuego, asistida por un hombre mayor y uno joven (¿esposo y nieto?) con el siguiente eslogan: «Aprender a manejar un arma de fuego es prioridad para familias enteras, preocupadas por el auge de la criminalidad» (Rivera Bonilla, 2003). Asimismo, proliferaron las compañías privadas de seguridad, que para finales de los años noventa empleaban alrededor de 40.000 guardias, cifra superior entonces a la de los agentes de las fuerzas de seguridad pública (Rodríguez Beruff, 1999: 60).

Estos procesos de segmentación urbana se consolidaron en articulación con lo que Jorge Rodríguez Beruff (1999) ha categorizado como una estrategia de redefinición de las fuerzas de seguridad del Estado, la cual implicó la reorganización de los componentes civiles y militares, federales y locales. La política de «mano dura contra el crimen y las drogas,» impulsada bajo la administración de Pedro Rosselló, promovió un proceso de federalización de las fuerzas policíacas locales y aplicación de estrategias militares en la «guerra contra las drogas», que no han hecho sino afianzarse en años recientes. La espectacularidad de los operativos de «ocupación» de los residenciales públicos, la activación de la Guardia Nacional para labores policíacas, la utilización de la fuerza de choque para «mantener el orden» en contextos de protesta social o de celebraciones callejeras, los códigos de orden público, la instalación de cámaras de seguridad en los residenciales y barriadas pobres, son acciones muchas de las cuales se presentaron inicialmente como medidas de excepción y han acabado por instalarse en la cotidianidad puertorriqueña de *entresiglos*.

Los jóvenes son hoy el grupo social más vigilado y castigado por estas políticas. Esa violencia se dirige primordialmente a los «chamacos» de residenciales y barriadas —o aquéllos que lo parecen—, pero recientemente se ha extendido de modo particular a los universitarios. La noche del 21 de agosto de 2009, bajo pretexto de hacer cumplir el código que prohíbe el consumo de bebidas alcohólicas al aire libre, la fuerza de choque arremetió a golpes y gases lacrimógenos contra los jóvenes que socializaban en la Avenida Universidad, aledaña al Recinto de Río Piedras. Se iniciaba, así, un año académico marcado por enfrentamientos entre policías y estudiantes, especialmente a raíz de dos huelgas universitarias que transcurrieron durante los meses de mayo, junio y diciembre de 2010 y enero y febrero de 2011. Tras un cerco al campus universitario por parte de la fuerza de choque y lamentables episodios de violencia ejercida por este cuerpo en represión a manifestaciones estudiantiles realizadas fuera de los predios universitarios durante la primera huelga, las fuerzas de seguridad del Estado ocuparon indefinidamente el interior del Recinto de Río Piedras y de varios otros campus del sistema de la UPR (Universidad de Puerto Rico) en diciembre de 2010. Otro sector particularmente afectado por los excesos de los agentes del orden público ha sido el de los periodistas.

El creciente estado de vigilancia se ha valido de acciones espectaculares en el plano simbólico, según ejemplifican episodios como la persecución de los *grafiteros* emprendida por el Municipio de San Juan en el 2006. Paradójicamente, ésta se dio en una coyuntura en que el interés por el grafiti aumentaba en el mundo académico y artístico, y dos años más tarde el propio Municipio de San Juan se contaba entre los auspiciadores del evento *Graphopoli*, la primera bienal de arte urbano de San Juan en la cual participaron algunos de los artistas antes criminalizados. Pero la intolerancia ante

el registro visual de otras perspectivas de la realidad puertorriqueña continúa manifestándose en sucesos y atropellamientos como la eliminación de un mural que procuraba alertar en contra de la violencia de género, pintado en un muro de expresión pública por el Movimiento Amplio de Mujeres, caso que llegó a los tribunales o la reciente aparición –brocha en mano– del gobernador Luis Fortuño, acompañado por el superintendente de la policía y de altos cargos del FBI, en el Residencial Torres de Sabana en Carolina, para borrar uno de los murales dedicados al influyente narcotraficante José «Coquito» López, asesinado en 2006. Hasta los espacios tradicionalmente consagrados de celebración callejera popular, como las Fiestas de la calle San Sebastián, han sufrido los recientes intentos de disciplinarlos por el plan gubernamental denominado *Sociedad de ley y orden*.

La pujanza de la industria de la construcción en la década de 1990 –con su ascendente poder de presión política– abonó la intensificación de las disputas por el espacio público en el Puerto Rico contemporáneo. Nuevas políticas de agilización de permisos para la construcción privada, incentivos contributivos y emprendimientos monumentales por parte del Estado, son algunos de los elementos que sentaron la tónica de lo que Guillermo Baralt (2004) ha caracterizado como «los años fabulosos de la construcción» en el país. Los estragos del huracán Georges paradójicamente se tornaron un factor dinamizador de la economía, tras una millonaria inyección de fondos federales que profundizó el sentido de dependencia y el modelo de desarrollismo depredador. La ya considerable huella de cemento en el país se vio ampliada en múltiples direcciones, mientras se acentuaba la amenaza a la permanencia de comunidades históricas localizadas en terrenos de alto valor inmobiliario. Según Jesús Martín Barbero, cuando el espacio urbano no cuenta sino como valor asociado al precio del suelo, se produce una *des-espacialización* de la ciudad, una devaluación de su «cuerpo-espacio» (2002: 286).

*Una de cal y una de arena*, del grupo Agua, Sol y Sereno, bajo la dirección de Pedro Adorno, aborda los conflictos de ese desarrollismo *des-espacializador* de la década de 1990, explorando no sólo sus consecuencias sociales y ecológicas, sino los contubernios entre intereses privados y tramas políticas que se hacen entrever una y otra vez en episodios de corrupción asociados a la industria de la construcción. El desplazamiento de comunidades, los problemas de acceso al agua, los chanchullos asociados a la adjudicación de fondos federales, son abordados desde la perspectiva de las dinámicas del día a día de los trabajadores de una obra. La estética de la pieza toma como base estructuras rítmicas de la música caribeña, intercalando escenas dialogadas con descargas de percusión que los actores-obreros producen con palas, bloques y andamios. Entre pico y pala, éstos dialogan sobre su trabajo diario, el cual va engendrando la nueva piel de la ciudad. Dos elementos interrumpen sus labores y

provocan una inflexión en sus reflexiones dialogadas: la presencia de una mujer que deambula y merodea la obra invocando sus recuerdos de la ciudad, y el hallazgo de un yacimiento arqueológico. Éstos remiten a las capas de memoria histórica que una modernización de superficie ha querido pero no ha logrado enterrar. Develan e intentan hacer emerger ese cuerpo inerte que subyace la ciudad «descorporizada».

Uno de los pocos intentos gubernamentales de reconstituir, a través del arte, nuevos sentidos de lugar en el tejido urbano, fue el Proyecto de Arte Público de Puerto Rico, impulsado bajo la gobernación de Sila María Calderón (2001-2004). Con un presupuesto de 25 millones de dólares para la adquisición de 100 obras de arte público de artistas puertorriqueños e internacionales, se pretendía generar un museo vivo que estimulase la conciencia estética de la población al introducir el arte en los paisajes cotidianos. Esta gestión provocó interesantes debates sobre el arte y los espacios públicos y algunas de las obras expuestas, en pocos años, se han tornado particularmente emblemáticas. Sin embargo, este tipo de iniciativa de resignificación de los espacios públicos no ha logrado articular sinergias con políticas urbanísticas y sociales más abarcadoras que permitan transformaciones a largo plazo. Las intervenciones urbanísticas por parte del Estado en las últimas décadas han estado más bien supeditadas, primordialmente, a la agenda del sector privado de la construcción inmobiliaria, considerado un agente fundamental de la economía del país. La revitalización urbana ha pasado a representar una amenaza para comunidades de escasos recursos en zonas de alto valor inmobiliario como Santurce, Hato Rey, Río Piedras o sectores aledaños a centros urbanos, al litoral, o a urbanizaciones de alto costo en distintos municipios. Se ha promovido un urbanismo orientado a sectores pudientes y a un consumo cultural altamente estratificado. Las iniciativas del Estado apuntan a una ciudad descontenta consigo misma, que no se reconoce como tal y que procura crecer proyectándose a través de otros espejos, según ejemplifica la nomenclatura de algunos proyectos como *Ciudad Mayor*, la fiesta culinaria *Sofo* («South of Fortaleza») en alusión al Soho newyorkino, o el plan para la ciudad universitaria de Río Piedras, bautizado como *Río 2012*.

Estas políticas y proyectos urbanísticos han confrontado la resistencia de las comunidades afectadas, así como de grupos profesionales y de la sociedad civil que promulgan otras visiones de ciudad y de desarrollo para el país. Estas disputas han politizado ciertas zonas del espacio urbano, a partir de acciones de protesta, reclamo y reapropiación de la ciudad. Actos espectaculares, como los protagonizados por el activista Tito Kayak, estrategias comunitarias de gestación de modelos alternos de desarrollo –como la ejemplificada por la Península de Cantera– o de titularidad colectiva del suelo –como el Fideicomiso de la Tierra de las ocho comunidades del Caño Martín Peña–, campamentos de resistencia, las tradicionales marchas y piquetes, así como una pléyade de manifestaciones artísticas de diversa índole, han ofrecido un

nuevo significado a espacios como la entrada a la isleta de San Juan donde se ubica el proyecto Paseo Caribe, los puentes de las comunidades del Caño Martín Peña –hoy transformados en emblemas de la resistencia comunitaria–, y el puente Teodoro Moscoso, símbolo de las alianzas público-privadas, entre otros.

Más allá de su creciente imbricación con las acciones de protesta, las artes emergentes de esta época de *entresiglos* muestran una vocación particular por ocupar la ciudad, por experimentar nuevas formas de habitarla, a pesar de que las exigencias de pólizas y permisos para el uso de los espacios públicos desalientan la consolidación de un arte callejero en el país. De hecho, a diferencia de muchos otros países, en Puerto Rico prácticamente no existen artistas que hagan de la calle su espacio de trabajo cotidiano. Pero el fenómeno contemporáneo a que nos referimos, no se trata de un *arte en la calle* sino un *arte situado*, un arte para el cual el espacio no es simple escenario, sino que aspira a transformar el entorno con su presencia, a interrumpir el paisaje, a desestabilizar la mirada.

Una de las pioneras de este arte urbano insumiso es Deborah Hunt, original de Nueva Zelanda y residente en Puerto Rico desde 1990, cuya obra consiste en *performances* con máscaras. En su *No soy un cuerpo* (1997) y *Paracutín* (1998), Hunt ocupó escaparates de una concurrida avenida de Santurce, en San Juan, para generar acciones artísticas que se prolongaban varios días. Del otro lado del cristal, los transeúntes podían presenciar los movimientos de personajes enmascarados en una interacción continua entre el adentro y el afuera. Una de las formas que adquirió esta interacción fue la recreación, en varios episodios, de trozos de la historia urbana de Cangrejos, como se denominaba en antaño dicho sector de la ciudad. El proyecto no sólo fue una vía de burlar los permisos para hacer teatro en la calle, sino una forma de intervenir ese espacio de consumo visual que es el escaparate comercial. Hunt ha participado activamente con su trabajo *performático* en las acciones de defensa de las zonas urbanas de Santurce y de Río Piedras, donde mantuvo por más de una década un espacio teatral alternativo –el Teatro Estudio Yerbabruja– ante las amenazas de expropiación vinculadas a los proyectos de revitalización. *Las Ánimas* (2005), por ejemplo, fue una secuencia de *performances* que tuvieron lugar en el momento más tenso del proceso de desalojo del barrio San Mateo de Cangrejos, en una evocación de la memoria de los cuerpos ahora ausentes de la ciudad.

Santurce, la región que durante siglos de colonización española sirvió de enlace entre la isleta de San Juan y el resto del país ha sido, en palabras del arquitecto Edwin Quiles (2003), una zona caracterizada por la «hibridez socioespacial». Una zona de contrastes sociales, de lentas sedimentaciones de cultura urbana, pero también de cambios poblacionales, siendo receptora de sucesivas oleadas de migrantes y uno de los sectores urbanos de mayor densidad simbólica en el país. Sus arterias principales

pasaron de ser centro a periferia de la vida comercial, y en los años de *entresiglos* intentan hallar los signos de su nuevo destino urbano. La reciente remodelación de edificios históricos para albergar instituciones culturales marca una tendencia que apunta hacia su centralidad en la vida cultural de la ciudad. La apertura del Museo de Arte de Puerto Rico (2000) en el antiguo Hospital Municipal y las nuevas sedes del Museo de Arte Contemporáneo (2002) en la remodelada escuela Rafael M. Labra, y del Conservatorio de Música de Puerto Rico (2008) en el antiguo asilo de niñas, son ejemplo de dicho fenómeno. Sin embargo, los vasos comunicantes entre estas instituciones y sus barrios aledaños son todavía exiguos. *Arte Santurce. De Barrio Obrero a la 15*, una alianza de colaboración entre diversas instituciones culturales del área liderada por el Conservatorio de Música, promueve el desarrollo de dichos enlaces a través de actividades conjuntas como *Brilla Santurce* y *Vibra Santurce*, además de un programa que promueve la educación artística desde temprana edad.

Tal vez por el acentuado sentido de *descorporización* que padece el entorno urbano en el Puerto Rico de *entresiglos*, la danza ha sido una de las formas predilectas del arte contemporáneo en su vocación por habitar la ciudad. El proyecto *Cuestión de siete* (2008), dirigido por la coreógrafa Myrna Renaud, convocó a redescubrir siete lugares emblemáticos de Santurce. En un formato que combinó pautas coreográficas e improvisaciones, se buscaba provocar un diálogo con el paisaje, con la historia urbana, la arquitectura, el arte público y con los usos cotidianos de la ciudad. Una de las intervenciones más significativas tuvo lugar en el Puente Martín Peña y se organizó en colaboración con la Comunidad de la Parada 27, que ha hecho de este puente histórico un símbolo de la resistencia comunitaria en contra de las expropiaciones y los desplazamientos de las comunidades de bajos recursos. Por otro lado, en una ciudad de poco uso peatonal, el grupo de danza *Soplo* ha puesto la mira en los conductores como uno de sus públicos cautivos. Así, en algunas de sus intervenciones, desarrollan brevísimas coreografías que se ejecutan frente a los semáforos, en ese corto espacio de espera entre el cambio de luces. Vestidos totalmente de anaranjado, interrumpen el tránsito como los artefactos que señalizan las obras en las vías públicas. Su danza-contacto convida al toque entre cuerpos, a una urbanidad menos aséptica que incita a palpar la ciudad. La pluralidad de espacios escogidos para sus acciones –desde playas y ríos hasta lugares marcados por la disputa política, como la Plazoleta del Capitolio o las inmediaciones de Paseo Caribe– sugieren una búsqueda artística que no escinde lo lúdico y lo político, más bien que hace de lo lúdico y lo estético materia prima de lo político.

Las artes visuales contemporáneas en Puerto Rico también revelan una clara inclinación por indagar en las posibilidades expresivas del entorno a través de la intervención estética. El *Arte en Concreto* del artista Rafael Trelles, por ejemplo, hace del

sucio ciudadano su materia plástica en una suerte de gráfica urbana que se produce al aplicar una manguera de agua a presión sobre plantillas dispuestas en aceras y muros de la urbe. Este arte de la metamorfosis del sucio, cuya primera realización tuvo lugar en el casco urbano de Río Piedras en 2004, al trasladarse a los búnkeres abandonados por la Marina de Guerra en Vieques, se convirtió en una poderosa metáfora del potencial transformador del arte. Usando el agua como pincel, Trelles develó sus imágenes de tanques, buques de guerra y helicópteros que estallaban para hacer nacer flores, mariposas y peces voladores, en una alegoría de la necesaria limpieza de los terrenos de las antiguas bases militares de la isla. En otro ejemplo del interés por la resignificación de espacios urbanos a través de la plástica, Cataño DC (2008), iniciativa del arquitecto Manuel de Lemos y del artista Abdiel Segarra, convocó a la realización de proyectos artísticos «*site specific*,» a lo largo del frente marítimo de la ciudad industrial de Cataño, produciendo un banquete visual a partir de la conversación entre la belleza del paisaje y las obras de arte. Desarrollado en alianza con los comerciantes y asociaciones barriales de Cataño, el proyecto evidencia también una tendencia significativa en este arte situado de *entresiglos* que es la articulación a procesos comunitarios. La sinergia entre los propósitos del arte y de la acción comunitaria ha producido iniciativas de embellecimiento del espacio barrial que coyunturalmente se revisten de una densa significancia política.

Estas propuestas emergentes de habitar la ciudad, más allá de las intervenciones ocasionales buscan instituir nuevos hábitos de relación con el espacio urbano. Algunas se vinculan a movimientos transnacionales, como es el caso de *La Masa* –encuentro mensual de ciclistas para un pedaleo nocturno y festivo que busca redescubrir la ciudad y promover el uso de la bicicleta como alternativa de transporte urbano–, la iniciativa *Desayuno Calle* –inspirada en las experiencias promovidas por el austríaco Friedemann Derschmid en 1996, cuya idea era ocupar espacios inusuales de la ciudad para desayunar y estimular la interacción social entre conocidos y desconocidos– o la celebración del *Park(ing) Day*, evento anual de dimensión global que propone transformar los espacios de estacionamiento en parques urbanos. En Puerto Rico, estas iniciativas han generado interesantes vínculos con grupos comunitarios, estudiantiles, ecologistas, así como con colectivos de artistas y profesionales, estableciendo convergencias entre quienes promueven la economía solidaria, la agricultura urbana o el disfrute de la poesía. Eventos como *Santurce es ley*, iniciativa de artistas y galeristas independientes o los *Jueves de Río Piedras*, impulsado por la comunidad universitaria, los comerciantes y residentes del casco urbano, ejemplifican la búsqueda de nuevos rituales de disfrute y conmemoración de la ciudad. Asociaciones profesionales, como el Colegio de Arquitectos y Arquitectos Paisajistas de Puerto Rico o el capítulo de Puerto Rico de Docomomo, dedicado a la documentación y conservación de edificios y

objetos creados en el contexto del movimiento moderno, han auspiciado algunas de las iniciativas antes citadas y promueven una conciencia urbanística alterna a la que ha predominado en la política pública. Estas nuevas exploraciones de la ciudad han permeado también proyectos políticos como el movimiento local Alternativa Ciudadana, que desarrolló una campaña enfocada al derecho colectivo a la ciudad en las elecciones del 2004, y fue uno de los ejes primordiales de discusión y acción en el Foro Social de Puerto Rico celebrado en el 2006.

Entre las prácticas culturales de habitación del espacio público, las asociadas a la actividad musical siempre han tenido un gran arraigo en Puerto Rico. Los Plenazos Callejeros constituyen un fenómeno que, asentado en la tradición, instituye nuevas maneras de articularla a la sociabilidad urbana de *entresiglos* y de renovar las formas de disfrute, preservación y transmisión de la música de la plena, género tradicional afro-puertorriqueño. Son encuentros comunitarios donde se reúnen músicos profesionales y aficionados a tocar, cantar y bailar plena, generalmente durante varias horas ininterrumpidas. Surgieron en el año 2004 por iniciativa de varios músicos del ambiente de la plena, particularmente Richard Martínez y Tito Matos y, desde el 2005, llevan a cabo una ruta anual, con encuentros mensuales que tienen lugar en espacios públicos como plazas y calles de distintos barrios del país. También se han trasladado a Nueva York y otras ciudades de la diáspora. Por otro lado, el proyecto Música Realenga, iniciado por la Dj Amarilys Oyola del programa radial *Frecuencias Alternas* transmitido por Radio Universidad, constituye también una iniciativa de activación de los espacios públicos mediante la actividad musical. Se trata de grabaciones en vídeo de músicos puertorriqueños de la llamada «escena independiente», realizadas en espacios públicos con la intención de registrar los modos en que la presencia de la música transforma las interacciones en el espacio urbano, así como el ánimo de los transeúntes.

Por más de medio siglo, ha venido asentándose en Puerto Rico un urbanismo anclado en la tríada compuesta por la urbanización o el residencial público como modelo habitacional, el automóvil como modelo de transporte y el centro comercial como espacio para el comercio. Para Silvia Álvarez Curbelo, con la proliferación del *shopping mall* y su nueva centralidad en la cotidianidad puertorriqueña, la ciudad «se habría convertido preferentemente en un centro de consumo, dejando atrás sus identidades tradicionales como centro religioso, político, cívico y de producción» (2000: 264). Pero lo que una vez pudo pensarse como fenómeno de transformación de la vida urbana, en realidad hoy caracteriza el entorno de todo el país. Casas en urbanizaciones, coches y centros comerciales (*shoppings*) marcan la cartografía física y simbólica de esa isla-ciudad que Pedro Rosselló, en su campaña del 2004 a la gobernación, proponía cimentar. Más que una idea novel de desarrollo socio-esp-

cial, la metáfora propulsada por el ex-gobernador puede leerse como una tentativa de dotar de nuevo significado político al territorio del país, con miras a acentuar su carácter de espacio de consumo y de economía tipo enclave (la propuesta incluía la creación de distritos de carácter turístico, bio-científico, farmacéutico, financiero, etc.), mientras se socava en el imaginario su carácter de comunidad política. En el Puerto Rico de *entresiglos*, sin embargo, las disputas por el espacio urbano se han convertido en un importante nodo de lo político. Como argumenta Rogerio Proença Leite (2004), el espacio público no es cualquier espacio urbano. Los usos cotidianos y políticos dados al espacio por los actores sociales significan los *lugares* que conforman el espacio público; aquéllas demarcaciones físicas y simbólicas que configuran sentidos de pertenencia y orientan las acciones sociales. Si buena parte de la cotidianidad puertorriqueña está marcada por la tríada urbanización-carro-centro comercial, el arte emergente ha buscado construir nuevas subjetividades en su relación con la ciudad, apostando a la alteración de sentidos que proporciona la experiencia estética. Estas formas de habitar la ciudad, a pesar de su excepcionalidad, contribuyen a significar *lugares* y a reinventar el sentido de la *polis*.

### POÉTICAS DE LA PRÁCTICA COMUNITARIA

Mientras los partidos políticos han perdido credibilidad y el debate sobre el status se percibe como una causa que divide a los puertorriqueños, conforme se acentúa la estratificación urbana y se erosionan los espacios de convivencia en la ciudad, la comunidad emerge como lugar desde el cual reivindicar vínculos de solidaridad y articular otros modos de acción colectiva. Aunque las luchas comunitarias no son una novedad en la historia puertorriqueña, en las últimas décadas éstas han adquirido un mayor relieve y alcance. Su imbricación con reivindicaciones ambientales y culturales, la tenacidad mostrada por algunas comunidades ante el embate de los grandes intereses vinculados a la industria de la construcción y bienes raíces, los esfuerzos por incidir en asuntos de política pública, así como el fortalecimiento de alianzas estratégicas y articulaciones con grupos profesionales y, en ocasiones, con el Estado y la empresa privada, marcan este nuevo protagonismo de los movimientos comunitarios.

La trayectoria de Casa Pueblo, organización de autogestión comunitaria creada en la década de 1980 a raíz de la lucha en contra de proyectos de minería a cielo abierto en el interior montañoso de la isla, ejemplifica la búsqueda por trascender las acciones de protesta o resistencia, en aras de proponer modelos alternativos de desarrollo socio-económico y cultural. Ante el aplastante poder económico y político que respaldaba la minería, el colectivo fundador de Casa Pueblo –inicialmente denominado

Taller de Arte y Cultura de Adjuntas– desplegó una estrategia amparada en la cultura puertorriqueña para «vencer la apatía y animar la participación comunitaria» (Mas-sol *et al.*, 2006: 12). Crearon grupos infantiles de música y baile, talleres artesanales, una biblioteca, y cultivaron intensos vínculos de colaboración con los artistas del país que se identificaban con la causa ambiental. Su estrategia educativa y cultural se sustentó también en la autogestión económica como forma de garantizar la independencia de los poderes políticos. Así, fundaron una empresa comunitaria de producción de café –Café Madre Isla– para ayudar a financiar sus operaciones. Por otra parte, más allá de la exitosa campaña en contra de las minas, Casa Pueblo asumió un papel activo en la promulgación de nueva legislación medioambiental, logrando en 1995 la aprobación de una ley que prohíbe la minería a cielo abierto en Puerto Rico y, en 1996, la creación de una reserva forestal designada como el Bosque del Pueblo, alcanzando además un acuerdo con el Departamento de Recursos Naturales para su gestión coordinada. A partir de entonces, ha llevado adelante campañas para la designación de nuevas reservas y establecido convenios con instituciones de Puerto Rico y el exterior para el desarrollo de proyectos científicos y educativos, convirtiéndose en un modelo a nivel internacional en el uso comunitario de los recursos naturales. En dicho proceso, Casa Pueblo ha otorgado una gran importancia al fortalecimiento y ampliación de los vínculos comunitarios, a través de una actitud abierta a la participación democrática en todos sus proyectos, de estrategias de comunicación horizontal y de la atención prestada a los aspectos simbólicos. En 2008 fundaron Radio Casa Pueblo, la primera emisora comunitaria y cooperativa del país, y han instituido sus propios rituales de celebración de la vida y el medioambiente, como las siembras colectivas de árboles o el recibimiento anual del Julián Chiví, ave migratoria símbolo del Bosque del Pueblo. Actualmente la organización lidera la campaña de oposición a la construcción del Gasoducto del Norte –propulsado por el gobierno bajo el nombre de «Vía Verde»– por su nefasto impacto medioambiental y los riesgos que implicaría para la vida humana.

Durante las décadas de 1990 y 2000 se recrudeció la amenaza de desalojo, particularmente para aquellas comunidades de escasos recursos situadas en terrenos de alto valor en el mercado inmobiliario, como las alledañas a los centros urbanos o al litoral costero. Entre los móviles principales para el desalojo de comunidades por parte del Estado, destacan la edificación de viviendas de alto costo, proyectos de construcción de los gobiernos municipales o del gobierno central y que la comunidad haya sido la rescatadora de terrenos (Minet, 2010). Gracias a los esfuerzos de las mismas comunidades, las controversias relacionadas con el desalojo han mantenido su presencia de forma continua en el debate público, aunque con resultados desiguales. Una de las comunidades que ha servido de ejemplo en la articulación de estrategias para lograr

su permanencia y garantizar su desarrollo socio-económico es la Península de Cantera, sector que tras ser abatido reciamente por el huracán Hugo en 1989, estuvo a punto de ser desalojado. Tras una intensa labor de organización, la comunidad logró la aprobación, en 1992, de una ley que sentó las bases para la puesta en marcha de un plan de desarrollo integral. Éste incluyó la edificación de proyectos de vivienda donde se reubicaron los residentes cuyas casas se hallaban en terrenos inseguros, mejoras en infraestructura del sector, así como una amplia gama de programas sociales, culturales y de autogestión económica. Más allá de las importantes alianzas estratégicas con el Estado, las universidades y sectores de la empresa privada, la clave de los logros de Cantera ha residido en la participación de la comunidad en todas las fases del desarrollo e implantación de su plan integral.

La experiencia de Cantera sirvió de modelo y estímulo para una política pública de mayor alcance, impulsada bajo la administración de la gobernadora Sila María Calderón (2001-2004). La Ley para el Desarrollo Integral de las Comunidades Especiales de Puerto Rico, aprobada en el 2001, estableció promover el principio de la autogestión y el apoderamiento comunitario, como base de la política gubernamental para superar la pobreza. Entre las estrategias desarrolladas por el proyecto de Comunidades Especiales para fortalecer el capital social de dichas comunidades, se dirigió la mirada hacia la cultura, reconociendo el papel que puede jugar ésta como agente transformador, tanto a nivel individual como colectivo (Kliksberg y Rivera, 2007). Con estos propósitos, se establecieron alianzas con varias instituciones culturales públicas para la promoción de programas orientados a desarrollar el potencial creativo de los residentes de las Comunidades Especiales a través de la exposición a diversos productos culturales y de talleres para el desarrollo de la creatividad. Entre éstos, destacan el programa Expresarte a Todo Rincón, en alianza con el Instituto de Cultura Puertorriqueña, el Proyecto de Comunicaciones de la Corporación para la Difusión Pública y el Programa de Orquestas Sinfónicas Juveniles de la Corporación de las Artes Musicales.

Los proyectos de arte en comunidad impulsados desde el Estado en las últimas décadas tienen un antecedente fundamental en la experiencia de la División de Educación de la Comunidad (DivEdCo). Implantada en 1949, por iniciativa del recién electo gobernador Luis Muñoz Marín, la División incorporó escritores y artistas puertorriqueños y extranjeros, en un programa pedagógico-cultural que buscaba servir de soporte a las rápidas transformaciones sociales impulsadas por la modernización. Según apunta Catherine Marsh Kennerley (2008), la División constituyó una pieza fundamental en la consolidación de un sentido de nación sin estado, elemento clave en la armazón del proyecto populista. La participación de intelectuales en esta empresa, muchos de ellos adversos ideológicamente al Partido Popular

Democrático, estuvo marcada por continuas negociaciones que, según muestra la autora, ponen de relieve algunas de las fisuras y contradicciones del proyecto de Muñoz que cimentó el Estado Libre Asociado. Los programas culturales de Comunidades Especiales tuvieron asimismo otro precedente más cercano, en una iniciativa promovida desde la alcaldía de San Juan por Sila Calderón, que llevó por nombre EducArte y tuvo entre sus referentes al artista Antonio Martorell y la directora teatral Rosa Luisa Márquez. Uno de los aspectos que contribuyó al impacto de estos programas, fue el haber contado con la experiencia de artistas y grupos que durante décadas han venido desarrollado residencias comunitarias. Por otro lado, como observa Pedro Adorno Irizarry, a partir de la experiencia del colectivo teatral Agua, Sol y Sereno, la labor comunitaria ha tenido una repercusión vital en el propio desarrollo creativo de las artes en el país. Según Adorno, ésta es una de las lecciones de la DiVedCo que merece la pena rescatar, pues la excelencia artística de sus producciones son muestra de que el compromiso educativo y comunitario no tiene que estar reñido con las búsquedas creativas (comunicación personal).

A pesar de que muchos de los programas impulsados por Comunidades Especiales se han discontinuado o disminuyeron sustancialmente sus actividades, debido al poco apoyo que recibieron de administraciones gubernamentales posteriores, gran parte de los artistas que participaron en los mismos continúan generando proyectos comunitarios, aunque carezcan de financiación del Estado. La compañía y escuela de baile Andanza, por ejemplo, decidió mantener con recursos propios los programas en marcha, como talleres en comunidades y becas a niños y jóvenes de escasos recursos. Éste es un caso que se destaca por la continuidad y amplitud de sus programas, pero la cantidad de grupos y artistas del país que actualmente desarrollan un continuo quehacer social es considerable. Por otra parte, se crearon organizaciones que han amplificado la labor iniciada bajo auspicios del Estado, ahora con nuevas metodologías de trabajo y estrategias de autogestionar sus operaciones. La trayectoria de Prensa Comunitaria, entidad fundada en 2004 con el objetivo de dar mayor visibilidad a las comunidades del país a través de la creación de medios de comunicación propios, ejemplifica este compromiso y es, a la vez, muestra de la avidez de los residentes de comunidades de escasos recursos por comunicar otras visiones sobre su realidad que enfrenten los estigmas que los medios comerciales suelen acentuar. Habiéndose iniciado con la creación de una red de periódicos locales, la organización hoy en día cuenta con programas de radio y televisión, una activa página en internet de periodismo ciudadano y una abarcadora iniciativa de producción de cine comunitario.

Este protagonismo social del sector comunitario es un fenómeno que ha venido cuajando paulatinamente en las últimas décadas y su trayectoria invita a indagar en

los cambios y rearticulaciones de la arena política en el país. Según ha observado Lydia Milagros González (1990b), en los años 1970 una buena parte del activismo que antes se encauzaba en organizaciones políticas o sindicales, comienza a redirigir sus esfuerzos hacia iniciativas de base comunitaria y particularmente hacia el campo cultural. Para González, esto trajo consigo un cuestionamiento a las jerarquías con que se miraba el ámbito cultural y la consolidación de un espacio de acción cultural contestataria desde lo popular. En ese período, y sobre todo a partir de la década de 1980, prolifera un nuevo tipo de celebración popular, que podría tomarse como un signo del proceso descrito por González. Se trata de los llamados «festivales», usualmente centrados en algún elemento musical, gastronómico o artesanal considerado autóctono. Estos festivales, aunque algunos cuentan con el apoyo del Instituto de Cultura Puertorriqueña o de autoridades municipales, en general, surgen por iniciativa propia de la gente y usualmente son organizados de manera autónoma por grupos de ciudadanos constituidos para dicho fin (Quintero, 1994). El Festival del Muddillo en Moca, del Plátano en Corozal, del Cetí en Arecibo, de la Buruquena en Aguas Buenas, de la Caña de Azúcar en Hatillo, del Mojo Isleño en Salinas, de la China en Las Marías, de la Chiringa en Aguadilla, de los Reyes Magos en Vieques, el Indígena en Jayuya, los de Bomba y Plena en Mayagüez, Ponce y Piñones, son algunos de los que continúan celebrándose en la actualidad. Para Ángel G. Quintero Rivera, estos festivales pueden ser entendidos como *movimientos sociales por el disfrute de la vida*, por tratarse de acciones sociales dirigidas a «incidir en la forma y carácter que toma o asume el disfrute de la comunalidad, el goce del intercambio social, de la relación social misma» (1994: 97). Éstos no se centran exclusivamente en lo tradicional sino que promueven la creatividad a partir de elementos propios, así como formas de sociabilidad comunitaria.

Si bien algunos festivales se vinculan a comunidades en particular, por lo general, éstos tienden a reafirmar primordialmente la identidad del municipio en que se celebren y, con algunas excepciones, suelen llevarse a cabo en la plaza central del mismo –al igual que las Fiestas Patronales auspiciadas por los gobiernos locales– o en espacios emblemáticos del pueblo. En años recientes, sin embargo, han surgido nuevos festivales que acentúan la identidad de alguna comunidad específica, o que responden a luchas ambientales o comunitarias. Ejemplo de esto son el Festival de la Guachinanga en la Península de Cantera, el Festival La Perla Habla y el Festival del Tinglar, organizado por el Sierra Club y la Coalición Pro Corredor Ecológico del Noreste. En éstos, la participación de niños en actividades educativas y artísticas de concienciación ambiental y social, suele ser uno de los ejes centrales de la celebración, siendo notable también el protagonismo organizativo de los jóvenes. Asimismo, la identificación y compromiso de artistas emergentes con la labor comunitaria

se demuestra una y otra vez en su estrecha vinculación con este tipo de actividad. Dichas experiencias, comienzan a dejar una huella visible en la producción artística contemporánea, como se revela en la pieza *Juntos salimos a flote*, videoarte de Alía Farid y Esteban Gabriel que registra la construcción colectiva de una escultura flotante junto a niños de la comunidad de La Perla.

A pesar de su carácter primordialmente celebratorio, según Quintero (1994), estos festivales revisten también connotaciones políticas, en la medida en que desafían algunos de los elementos culturales vinculados al modelo colonial. En años recientes han surgido además festivales con matices contestatarios más evidentes, aunque siempre apelando a lo lúdico como una forma de emplazar simbólicamente el poder autoritario del Estado. La Fiesta del Limber en Ceiba, celebrada el 12 de septiembre de 2009, por ejemplo, hizo de estos típicos helados caseros un emblema de la dignidad de las comunidades de escasos recursos económicos y una celebración de su inventiva para enfrentar condiciones adversas mediante la autogestión. El festival surgió en respuesta a las insultantes expresiones del entonces director ejecutivo de la Autoridad del Portal del Futuro, Jaime González Goenaga, quien, al intentar justificar el carácter excluyente del proyectado desarrollo de los terrenos de la antigua base naval Roosevelt Roads, dejó un testimonio transparente de las formas en que representantes de los poderes políticos toman por naturales las desigualdades sociales. En su defensa del concepto de Riviera del Caribe –basado en la construcción de casinos, una marina de yates lujosos, instalaciones hoteleras y comercios de «clase mundial»– el funcionario invitó a los que no cuentan con recursos para disfrutar de dichas atracciones a «chuparse un líंबर» (un «polo»), a seguir jugando lotería y a librarse de los complejos que les pueda crear el que otros «más agradecidos» disfruten de su dinero, porque, según éste, hay que aceptar que «así es la vida».

A pesar de los intentos por establecer una política social fundamentada en la autogestión y el valor de lo comunitario a inicios de la década de 2000, la política económica del país no ha dejado de privilegiar al gran comercio de cadenas extranjeras. Las múltiples iniciativas de autogestión comunitaria no sólo han tenido que enfrentar los valores del individualismo y la dependencia que se han sedimentado en la cultura económica del país, sino también la falta de una política pública que fomente este tipo de gestión. Sin embargo, abundan las experiencias que revelan su potencial de desarrollo y la emergencia, en sectores sociales diversos, de una conciencia sobre su importancia en la reconfiguración del modelo económico de Puerto Rico. Iniciativas como los Diálogos de autogestión económica coordinados desde hace más de dos décadas por el licenciado José Enrique «Quique» Ayoroa Santalíz y la reciente creación de la Red de Trueke Borikén, liderada por jóvenes artesanos y agricultores,

entre muchas otras, dan cuenta del creciente interés en fomentar prácticas fundamentadas en la economía solidaria.

Las búsquedas por tejer nuevos vínculos de sociabilidad comunitaria han tenido otro eje fundamental en la creación de espacios culturales independientes. El Teatro Estudio Yerbabruja, en Río Piedras, y la Casa Cruz de la Luna, en San Germán, activos desde finales de la década de 1990, son ejemplo de espacios autogestionados no comerciales que se han tornado en referentes fundamentales en el teatro alternativo contemporáneo en el país. El Taller Cé en Río Piedras, gestionado por la cooperativa Taller de Cantautores entre 2005 y 2009, no sólo fue el eje del movimiento de la trova puertorriqueña contemporánea sino que sirvió de plataforma de lanzamiento para muchas iniciativas jóvenes que han logrado una significativa presencia en el escenario cultural, como el Teatro Breve o las clases de salsa Cambio en Clave. De otra parte, espacios orientados a la vida nocturna, como el Nuyorican café en el Viejo San Juan, La Respuesta en Santurce, El Cabaré en Río Piedras o los desaparecidos Café Seda y Araba, entre otros, han servido de escenario para la creación artística emergente, tanto en el ámbito musical, como teatral, plástico, audiovisual, etc. La combinación de intereses y usos que podrían parecer eclécticos caracteriza algunos de estos nuevos espacios, como ejemplifica Executive Manolo, que aúna barbería, venta de ropa y piezas de arte, galería y espacio teatral.

En el Puerto Rico de *entresiglos* la noción de comunidad se reinventa a partir de nuevas prácticas de sociabilidad en las cuales la dimensión cultural resulta fundamental. Desde las estrategias simbólicas de las luchas comunitarias hasta el desarrollo de espacios culturales que buscan propiciar nuevas formas de vínculo social, van quedando atrás las visiones esencialistas que circunscriben lo comunal a la afirmación de identidades fijas o a la persecución de intereses sectoriales, abriendo ventanillas a las posibilidades sociales de una noción más plural de comunidad.

#### PROTESTA SOCIAL Y DESOBEDIENCIA SIMBÓLICA

Para el filósofo Francisco José Ramos (1998), la experiencia artística en Puerto Rico está constituida por una lógica de sensaciones marcada por la insumisión, por un deseo de independencia, un deseo de «lo político», que apunta hacia la invención que un pueblo hace de sí mismo y su capacidad de convocatoria. Según éste, «han sido los artistas los que han reivindicado la insumisión, conjurando mordazmente la autonegación, el autodesprecio y la mediocridad, casi inefable, de la clase política de nuestro país» (Ramos, 1998: 30). A lo largo de este capítulo, se ha hecho referencia a los modos en que el arte emergente de *entresiglos* dialoga con los sentidos sociales que se adjudican a lo nacional, lo urbano y lo comunitario. En esta última sección,

se enfocará la relación entre protesta social y producción simbólica a partir de una mirada a tres coyunturas que hicieron tambalear los cimientos de la cultura política en el país: la llamada «huelga del pueblo» en contra de la venta de la Compañía Telefónica de Puerto Rico (1998), la lucha masiva por la Paz para Vieques (1999-2003) y la huelga universitaria de 2010. Alejandro Grimson ha denominado *momentos de totalización* a aquellos rituales o procesos sociales o naturales no programados que provocan el que la sociedad participe «de una expectativa y un horizonte comunes» (2011: 211). Para éste, «los procesos de totalización no programados producen una conmoción cultural de una intensidad tal que su recuerdo —a veces fragmentario, a veces ritualizado, a veces fantasmático— no puede ser rápidamente erosionado» (2011: 213). Dichos momentos de totalización no programados constituyen lugares privilegiados para examinar procesos de mudanza cultural y transformación de imaginarios sociales. Pueden también ser reveladores de aquellos elementos de una configuración cultural que se muestran poco susceptibles al cambio. Uno de los desafíos que impone el examen de los momentos de totalización es el de intentar comprender las conexiones entre los componentes inusitados que se generan en la contingencia y las prácticas sociales que les precedieron o les sucedieron. Esta sección intenta explorar los modos en que el análisis de los recursos simbólicos puede contribuir al trazo de algunas de dichas genealogías, de los vínculos entre momentos de totalización y vida cotidiana, entre la irrupción episódica y el caudal de pequeños actos, de experiencias sostenidas en el tiempo.

El año 1998, fecha del centenario de la subordinación política de Puerto Rico a los Estados Unidos, aún sin llegar a ser el divisor de aguas que muchos desde distintos polos del espectro político imaginaron, fue testigo de eventos fundamentales para comprender los destinos del país en los albores del siglo XXI. Si la venta de la Compañía Telefónica de Puerto Rico (PRTC) hizo patente el afianzamiento de las políticas neoliberales, la huelga que intentó impedirla —articulada por el Comité Amplio de Organizaciones Sindicales, Cívicas, Religiosas y Políticas (CAOS)— visibilizó las posibilidades y límites de la movilización ciudadana en el país. Por otro lado, un plebiscito en torno al status político de la isla, impulsado por el gobierno anexionista de Pedro Roselló, resultó en la victoria de la paradójica opción de «ninguno de los anteriores». A pesar del revés del gobierno en el plebiscito y del costo político de la huelga, la inyección de fondos federales de emergencia ante los estragos causados por el paso del Huracán George en septiembre del 1998, tuvo el efecto de profundizar el sentido de dependencia económica, subrayando el imaginario de los puertorriqueños en torno al vínculo con los Estados Unidos.

La conmemoración del centenario de la invasión estadounidense de la isla coincidió con los días en que se fraguaba el desenlace de la llamada «huelga del pueblo»,

una coyuntura política contradictoria: por un lado, permeada de entusiasmo ante el carácter masivo sin precedentes con que había contado la huelga y, por otro, con la frustración generada por la inminente privatización de la Compañía Telefónica. En el contexto del acto organizado por el movimiento independentista en Guánica –pueblo donde se produjo el desembarco de las primeras tropas norteamericanas en 1898– un colectivo que reunía a varios grupos culturales y artistas del teatro, la danza y la plástica (compañías Cimarrón, Camándula, Agua, Sol y Sereno, Taller Experimental, Taller Otra Cosa, ¿Qué?, Jóvenes del 98 y artistas independientes dirigidos por Gradissa Fernández y Maritza Pérez Otero) escenificaron el performance *Troya 98*. La figura de un gigantesco caballo evocaba el ardid que inventaron los griegos para tomar por asalto la ciudad de Troya. La enorme escultura escondía decenas de artistas que, una vez fuera de ella, representaron escenas teatrales relativas a los males asociados a la presencia colonial norteamericana, como la contaminación ambiental, la represión política, la militarización del territorio puertorriqueño, la participación en las guerras estadounidenses, la esterilización de mujeres como política de control de la natalidad, la emigración y el consumismo, entre otros (Platón, 1998). La rememoración a través del gesto teatral de la experiencia histórica de los últimos cien años buscó hacer visible una memoria silenciada en el discurso político del poder, proveer criterios para interpretarla y relacionarla con el presente. Pero *Troya 98* puede ser leído como algo más que un acto de denuncia del colonialismo. Fue también una manera de retar las prácticas y estilos de hacer política y las retóricas del independentismo más institucionalizado que, a esas alturas, se mostraba altamente desgastado. En un año que puso en evidencia el empantanamiento del debate en torno al estatus, el caballo de Troya constituyó una especie de asalto, por parte de los artistas, del espacio de lo político. No quiere decir esto que el arte hubiese estado hasta entonces ajeno a la política y a la protesta social. De hecho, *Troya 98* y muchos de los performances contemporáneos en contextos de lucha social tienen antecedentes significativos, como la *Marcha de la Plena Verdad* que tuvo lugar en enero de 1985 en contra de la intervención norteamericana en Nicaragua, caracterizada por sus vistosas figuras de papel y cartón producto de un taller organizado por la «teatrera» Rosa Luisa Márquez, la historiadora y dramaturga Lydia Milagros González y el artista plástico Antonio Martorell, entre otros. *Troya 98* y la exposición *100 años después... 100 artistas contemporáneos*, tuvieron el mérito de afianzar los vínculos entre artistas de distintas disciplinas y generaciones en un contexto socio-político en el cual se hacía cada vez más patente la importancia de las iniciativas de la sociedad civil frente a la consolidación del neoliberalismo en clave colonial.

Un año más tarde, comenzó a gestarse la movilización ciudadana que culminó con el cese de las maniobras bélicas de la Marina estadounidense en la isla-municipio de

Vieques, en el 2003. La emergencia de nuevos actores y las formas inéditas de movilización caracterizaron esta etapa de la lucha por la Paz para Vieques, desestabilizando las categorías con las cuales hasta entonces se había pensado la política puertorriqueña. La estética de la acción política tuvo una relevancia fundamental en la transformación del sentir social respecto a los efectos de la militarización y en la articulación del consenso ciudadano por la paz. Vieques produjo una explosión de metáforas visuales, sonoras y poéticas altamente movilizadoras. En referencia a la iconografía gráfica del movimiento, la crítica Petra Barreras del Río afirma que «la fuerza inherente a las imágenes, así como su efectiva identificación con la causa y el variado despliegue de medios de difusión, pudieron subsanar, cada una a su modo, las grietas ideológicas, religiosas, generacionales, sociales y culturales existentes en nuestra sociedad insular» (2004).

A partir de un acercamiento etnográfico, Katherine T. McCaffrey (2002) también destaca la importancia de la dimensión cultural en la trayectoria de más de treinta años de lucha contra la presencia de la Marina, considerándola un dispositivo fundamental para la continuidad y posterior ampliación del reclamo viequense. Recuerda, por ejemplo, cómo en un momento en que la lucha contra la Marina encontraba pocos adeptos, una excursión a las ruinas de las centrales azucareras localizadas en territorios destinados a usos militares, tuvo el efecto de despertar en los cientos de viequenses que asistieron un sentimiento de pertenencia sobre dichos terrenos y la semilla de un compromiso para luchar por su devolución. Organizada por el Centro Cultural Viequense en enero de 1994 como actividad conmemorativa del 150 aniversario de la fundación del Municipio, y contando con los permisos de la Marina para acceder a sus terrenos, la excursión apuntó hacia las posibilidades de radicalización de la población al establecer los vínculos entre la presencia militar y algunos de los problemas que han sufrido los viequenses por décadas, como las expropiaciones de tierra, la decadencia económica y la destrucción ecológica (McCaffrey, 2002).

La muerte de David Sanes Rodríguez, empleado civil de la Marina, el 19 de abril de 1999, a causa de una bomba lanzada por error hacia la torre de seguridad en la cual trabajaba, constituyó un punto de inflexión en la histórica lucha por detener las maniobras bélicas en la isla-municipio de Vieques. Como parte de los actos funerarios, un grupo de ciudadanos del Comité Pro Rescate y Desarrollo de Vieques junto a miembros de la familia Sanes, penetraron en terrenos de la Marina de Guerra para erigir una inmensa cruz en honor suyo, bautizando la colina donde la instalaron como Monte David. En poco tiempo, Monte David se transformó en sede del primer campamento de desobediencia civil en terrenos de la Marina, seguido por varios otros campamentos y por miles de desobedientes que sirvieron como escudos humanos para detener las prácticas de tiro y presionar a favor del cierre de los campos de entrenamiento. Entre

1999 y 2003, cerca de dos mil personas fueron arrestadas y sentenciadas por invadir terrenos de la Marina (Barreras del Río, 2004). Como han destacado Barreras del Río (2004) y Mac Caffrey (2002), la cruz –símbolo cristiano de muerte y sacrificio– sirvió como imagen unificadora, tendiendo puentes entre la militancia de activistas movidos por convicciones ideológicas, las preocupaciones y sentimientos generalizados en los viequenses y las luchas globales por la paz y los derechos humanos. La solitaria cruz en honor a Sanes pronto se vio acompañada de cruces en memoria de otros viequenses que han muerto por la presencia de la Marina, incluyendo las víctimas del cáncer, enfermedad cuya alta incidencia en la isla se ha vinculado a los contaminantes generados por las maniobras bélicas. Monte David se transformó, así, para los viequenses en lugar de peregrinación y recuerdo de sus seres queridos (Mac Caffrey, 2002).

Los campamentos instalados en la zona de tiro, con sus toldos y casitas de madera al estilo tradicional campesino, proveyeron un nuevo imaginario a la lucha viequense que en décadas anteriores había sido protagonizada por pescadores y ahora adquiriría un nuevo sentido de rescate territorial. Según Mac Caffrey (2002), esta nueva zona simbólica, marcada por imágenes como la cruz, los campamentos y la capilla ecuménica erigida en la zona de tiro, abrió espacio a la emergencia de nuevos actores, en particular las mujeres y el sector religioso. La recién creada Alianza de Mujeres Viequenses no sólo expandió y visibilizó el papel de las mujeres en la lucha, sino que logró establecer puentes con la experiencia cotidiana de las familias viequenses. Su primera acción pública contribuyó al tejido de una simbología alusiva al reclamo amplio por la paz, al transformar la verja de Camp García en una colcha flotante hecha de miles de cintas blancas amarradas a la misma.

Como apunta Liliana Cotto Morales (2001), la desobediencia civil tiene importantes antecedentes en la trayectoria de Vieques, incluyendo los rescates de tierra en las décadas de 1970 y 1980, las acciones de los pescadores en el mar o la recuperación de las fiestas patronales, entre otros. En la etapa posterior a la muerte de David Sanes, la desobediencia civil constituyó la espina dorsal de la lucha, si bien ésta fue apoyada por muchas otras estrategias de presión ciudadana. Varias de las acciones artísticas que se sumaron al reclamo por la Paz no sólo tuvieron un carácter de denuncia, sino que se incorporaron a la propia desobediencia. El crítico peruano Víctor Vich en un estudio sobre los *performances* que se produjeron durante los últimos meses de la dictadura fujimurista en Perú, ha acuñado el término de *desobediencia simbólica* en referencia a aquellas acciones públicas que a partir de la intensidad metafórica de sus signos y de su carácter participativo, consiguieron articular imaginarios alternos al del poder del Estado (2004).

Durante la cruzada viequense, fueron muchas las acciones artísticas o *performativas* que ejercieron la desobediencia simbólica. El artista Miguel Luciano, por ejemplo,

desarrolló el proyecto Chiringas de Paz para Vieques, junto a un grupo de jóvenes puertorriqueños y latinos de Brooklyn y de Vieques. Cada joven construyó una chiringa (cometa o volantín) con un autorretrato suyo impreso en ella y las hicieron volar sobre las verjas que establecían la propiedad militar, traspasando en su vuelo los terrenos de la Marina. Otro caso memorable fue la acción del colectivo Artistas por la Paz, quienes recurriendo a la desobediencia civil entraron en los terrenos de la Marina para escenificar una acción de protesta concebida como arte conceptual. Iban ataviados con mamelucos pintados a mano que, al formar una hilera, dibujaban por un lado un horizonte marino, de claras arenas, uvas playeras y cielo despejado, y por otro una reinterpretación puertorriqueña del *Guernica* de Picasso. Al momento de su arresto por invadir terrenos de la Marina, la desintegración de la imagen que componían sus cuerpos metaforizó la destrucción del paisaje viequense. Por otra parte, el video musical *Canción para Vieques*, producido por Tito Auger, ejemplifica la dimensión internacional que adquirió la lucha de Vieques, con la participación de artistas como Mercedes Sosa, Joan Manuel Serrat, Alberto Cortez, Pablo Milanés y Rubén Blades, entre decenas de otros artistas puertorriqueños e internacionales. Asimismo, las acciones espectaculares del activista Tito Kayak, incluyendo el despliegue de las banderas de Vieques y Puerto Rico en lo alto de la Estatua de la Libertad, dos días antes de las elecciones generales del año 2000 en Estados Unidos y Puerto Rico, generaron imágenes que dieron la vuelta al mundo. Tras cuatro años de activismo pacifista, la Marina de Guerra suspendió sus operaciones en la isla de Vieques el 1 de mayo de 2003, dando inicio a una nueva fase de lucha orientada hacia lograr la limpieza y descontaminación de los terrenos de la base, severamente castigados luego de más de seis décadas de prácticas militares.

La huelga universitaria de 2010, catalogada por algunos como «la huelga creativa» (Chaar-López, 2010a), constituye otro momento de totalización que puso de relieve el uso de recursos estéticos y diversas formas de desobediencia simbólica, como ingredientes fundamentales de la articulación de un discurso ciudadano en torno a la defensa de la universidad pública. Iniciada como paro estudiantil de 48 horas en el Recinto de Río Piedras, al que se sumaron en pocas semanas diez de los once recintos que componen la Universidad de Puerto Rico (UPR), la huelga estudiantil se extendió en su primera etapa a cerca de sesenta días, logrando un apoyo significativo de docentes, empleados, así como de diversos sectores sociales. Ante las severas medidas fiscales impuestas por la alta gerencia universitaria para responder al déficit de la institución –generado en buena parte por la reducción de la base de recaudación sobre la cual el gobierno calcula el monto de recursos que otorga a la UPR– los estudiantes reclamaron transparencia y participación en la toma de decisiones presupuestarias, demandas que probaron ser altamente sensitivas para la administración.

Según ha destacado Érika Fontáñez, profesora de la Escuela de Derecho de la UPR, la huelga llevó a la escena pública «la posibilidad de una discusión amplia y que resiste, por su multiforma, a las lógicas binarias que invisibilizan, aplacan y ponen trabas al debate y deliberación de aspectos medulares del proyecto universitario público» (2010). Reconoce que desde antes de la huelga muchos sectores intentaban llamar la atención sobre dichos asuntos sustantivos, confrontando la dificultad para que emergieran al debate público o incluso para evitar que fueran invisibilizados dentro de la propia esfera universitaria (2010). Coyunturas anteriores, como la polémica en torno a la reapertura del Teatro universitario tras una década de cierre por remodelación, habían puesto de relieve el valor que otorga la comunidad universitaria al Recinto como espacio de construcción de vínculos significativos, en un contexto de creciente declive de sus espacios de encuentro y sociabilidad. En los últimos años, diversas iniciativas estudiantiles y docentes han buscado revitalizar la actividad cultural en el campus, así como dotarle de huertos y veredas peatonales. Se desarrolló una política ambiental hacia un Recinto Verde, así como una política cultural que fomentase el acceso a una oferta plural, reconociendo al campus como un laboratorio creativo y buscando fortalecer los vínculos del Recinto con su entorno comunitario, entre otros. Si bien estos esfuerzos no generaron los cambios institucionales esperados, contribuyeron a densificar el valor que le otorga la comunidad al Recinto en cuanto lugar físico y simbólico de la experiencia universitaria. Una de las vías privilegiadas por los estudiantes en ese proceso de construcción de lugar ha sido el apropiarse de espacios de alta visibilidad en el campus a través de intervenciones artísticas. Así, surgieron el mural en memoria de Filiberto Ojeda en la pared principal del Museo de Historia, Antropología y Arte, el mural «*Teatro corazón de las artes*» en una monumental pared lateral del recién remodelado Teatro, y las sucesivas pintadas de los bancos de la Plaza Antonia Martínez en el histórico cuadrángulo de la Facultad de Humanidades, entre otras acciones que han recibido distintos niveles de tolerancia por parte de la administración, que finalmente ha borrado la mayoría.

La huelga acentuó el sentido de apropiación y resignificación del espacio en el que discurre la vida universitaria, asunto ya planteado en la polémica en torno al Teatro y en las acciones antes mencionadas. Durante la huelga, los portones y la verja se tornaron un espacio intersticial entre la protesta pública situada en la parte exterior del Recinto y el interior como espacio de construcción comunitaria, de una convivencia universitaria alternativa, de una práctica política distinta. Organizados en comités de acción por facultades, los huelguistas mantuvieron una apuesta consistente a la horizontalidad en la toma de decisiones y una apertura a las más variadas iniciativas en la articulación de su cotidianidad dentro del campus. Desarrollaron una amplia red de medios alternativos de comunicación, incluyendo la creación de

Radio Huelga, una estación autogestionada que se puede sintonizar en las inmediaciones del campus de Río Piedras o escucharse vía Internet, y decenas de blogs noticiosos de los comités de los diversos recintos, así como canales en youtube y cientos de grupos en las redes sociales. Dentro de cada uno de los campus, se desarrollaron talleres diversos, charlas, debates, lecturas de poesía, proyecciones de cine y hasta huertos comunitarios. En el exterior transcurrían las manifestaciones, los conciertos en solidaridad con los estudiantes, las negociaciones con el Presidente y la Junta de Síndicos, así como los pleitos judiciales incoados por la administración.

Una de las instancias en que la producción simbólica durante la huelga logró desestabilizar el discurso institucional e instaurar otra lógica en el debate público fue la manera de representar a los diversos actores involucrados en el conflicto. En uno de los momentos de mayor tensión durante la primera fase de la huelga, cuando el Recinto amaneció cercado de policías, los estudiantes respondieron entregándoles flores, reafirmando con dicho gesto su demanda de diálogo sin confrontación y dejando claro que no reconocían en la Policía a sus adversarios. Ese mismo día hizo su aparición la Fuerza de Choque de los Payasos de la Policía, contingente organizado por el actor y ex-estudiante del recinto Israel Lugo, quien algunos meses atrás en el contexto de la movilización policíaca en las Fiestas de San Sebastián, había creado el personaje de un payaso-policía a modo de comentario crítico y humorístico del intento de disciplinar y restringir el uso de los espacios públicos de celebración y protesta en el país. Lejos de ridiculizar al policía, la intención de los payasos-policías fue la de servir de voz a esos oficiales que tuvieron que soportar largas horas bajo el sol por órdenes de sus superiores. Develar el absurdo que significó tal movilización policíaca en la Universidad, mientras las estadísticas del crimen se multiplicaban en el país.

Mientras la figura del policía fue tratada por los estudiantes con empatía, la alta gerencia universitaria era ridiculizada en los *performances*, en los estribillos de protesta y en innumerables piezas de humor gráfico. Representados como marionetas del gobierno, insensibles e intransigentes, las representaciones acentuaban su incapacidad para el diálogo que se fue haciendo cada día más ostensible, sobre todo frente a la locuacidad de un liderato estudiantil que logró consolidar un discurso consistente en voces múltiples y diversas. La creación del Comité Negociador Nacional (CNN), con representantes electos de todos los recintos fue crucial en la solidificación del movimiento estudiantil, convirtiendo la huelga iniciada en Río Piedras en un proceso social totalizador que atravesó de una forma u otra el conjunto de la sociedad puertorriqueña. El lema de esa etapa final de la huelga «La UPR es un país» captura su trascendencia más allá de la esfera universitaria. Tras un proceso de mediación ordenado por los tribunales que culminó con la firma de acuerdos –contra la

voluntad de la alta gerencia— la huelga tuvo un desenlace victorioso para los estudiantes. Sin embargo, el conflicto se reinició meses más tarde ante la imposición de nuevas medidas fiscales. La reanudación de la huelga entre diciembre de 2010 y febrero de 2011 generó mayor polarización en el conflicto y estuvo marcada por una nueva fase de enfrentamientos violentos entre estudiantes y la policía que desde el 8 de diciembre de 2010 ha mantenido su presencia dentro del campus de Río Piedras. La exacerbación de los antagonismos, como ha observado Jesús Martín Barbero (2004), genera una perversión del espacio público que en vez de servir de lugar de comunicación, disputas y encuentros, se torna en «campo de batalla» negando la posibilidad del mínimo «espacio común» en el que adquieren sentido las diferencias de postura. En tales circunstancias, el estruendo de la confrontación acalla los recursos simbólicos y amordaza al pensamiento crítico que intenta eludir los binarismos. Iniciativas como «Universidad sin paredes» o la continuidad de proyectos estudiantiles que emergieron durante el conflicto, como los huertos y los medios de comunicación alternativos, hacen pensar que la experiencia de la llamada «huelga creativa» generó transformaciones que perduran en el sentir social.

Procesos contemporáneos como la lucha por la Paz en Vieques y la huelga universitaria de 2010 evidencian los modos en que los recursos simbólicos han sido claves en la movilización ciudadana, articulando nuevas vías de objetar el orden colonial/neoliberal e imaginar caminos para sus posibles transformaciones. Lo simbólico ha servido de puente entre las formas contingentes en que se manifiesta el conflicto social y los pequeños actos cotidianos que buscan erosionar las hegemonías y proponer otros modos de pensar lo común.