

primero,

lo del arte pobre
nos validó
los materiales;

luego,

eso de los libros
de arte nos vino
muy bien

esteban valdés → fuera de trabajo

taller de ediciones económicas/
beta-local, 2020

fuera de trabajo

esteban

valdés

contenido/
contents

- 7 Sabotaje poético
17 Poetic Sabotage
 Sofía Gallisá Muriente,
 Nicolás Pradilla
- 25 Conversación
67 Conversation
 Esteban Valdés, Sofía Gallisá Muriente,
 Nicolás Pradilla
- 107 Poesía desde la Oficina de Desempleo
133 Poetry from the Unemployment Office
 Marina Reyes Franco

Sabotaje poético
Sofía Gallisá Muriente y
Nicolás Pradilla

El proceso de reeditar *Fuera de trabajo* ha sido lento pero perseverante, generado a través de la acumulación de conversaciones, investigaciones y conspiraciones. La motivación principal para reimprimirlo es darle a Esteban Valdés una copia de su propio libro. El mismo sigue siendo un referente esencial de la poesía, el arte y la lucha independentista de Puerto Rico, y es casi imposible de encontrar en su primera y única edición, publicada en Río Piedras por Che Melendes¹ y la editorial queAse en 1977, como tercer título de su serie Perfil, concebida como una biblioteca nacional puertorriqueña.

Entre los culpables de este nuevo tiraje están el encuentro fortuito de Dave Buchen² con una copia del libro abandonada entre los restos de un negocio clausurado en las calles del Viejo San Juan, allá por el 2000, muy cerca de donde ahora está Beta-Local;³ la primera vez que

- 1 Joserramón Melendes es un escritor y editor puertorriqueño, conocido por el uso de una ortografía que se asemeja más al sonido de la palabra que a las reglas gramaticales establecidas por la Real Academia Española. Fundador de la editorial queAse, con la que ha publicado incontables libros de artistas y escritores puertorriqueños de vanguardia.
- 2 Dave Buchen es un teatrero anarquista, maestro del quinto grado, estudiante, gringorican, fundador de un culto apocalíptico. Vive en Puerto Rico desde 1999.
- 3 Beta-Local es una organización sin fines de lucro fundada en 2009 en San Juan, Puerto Rico y co-dirigida por artistas. Se dedica a apoyar y promover la investigación y producción artística y el →

Marina Reyes Franco vió la campaña gráfica del Gobierno Araña⁴ y se interesó en investigar la época de militancia de sus padres y el día en que Tony Cruz⁵ comentó que le tocaba a Beta-Local asegurarse de que *Fuera de trabajo* volviera a circular. Todos estos momentos discretos estuvieron tan cerca de ser accidentales que igual podían haber pasado desapercibidos.

Hemos aprovechado este proceso para hacer una revisión de formas de trabajo de otros tiempos, con miras a que éstas aporten aprendizajes a las estrategias del presente y a la formulación de proyectos futuros. No buscamos mitificar la vida y el trabajo de Esteban Valdés. Muy al contrario, deseamos implicarnos en algunas de las mismas búsquedas que fueron parte de la producción inicial de este libro y que aún nos acercan a la práctica editorial y orientan nuestras negociaciones

intercambio de conocimiento transdisciplinario.

- 4 Marina Reyes Franco es curadora, historiadora del arte e hija de Gache Franco y Edwin Reyes, activos en la escena cultural y la militancia independentista en Puerto Rico desde los años 70. Ambos formaron parte del Comité para la Defensa de la Cultura Puertorriqueña, que ideó la campaña del Gobierno Araña para satirizar a los defensores de la estadidad para Puerto Rico durante la campaña electoral de 1980. Documentación de esta campaña fue incluida en la 1era Trienal Poligráfica de San Juan en 2004, donde Marina la vió mientras estudiaba Historia del Arte.
- 5 José 'Tony' Cruz es artista y co-fundador de Beta-Local. Colaboró con M&M proyectos y fue uno de los organizadores de la exhibición *94% (Homenaje a Esteban Valdés)* en 2002. Co-dirigió Beta-Local entre 2009-2016 e hizo el comentario que provocó esta re-edición durante ese tiempo.

artísticas y políticas. El proceso de edición nos vinculó y nos permitió la distancia necesaria para mirarnos mejor. El resultado es este libro, que es un regalo para Esteban y una invitación abierta a relacionarnos.

En Puerto Rico, así como en distintos países de Latinoamérica, se fortalecieron redes de artistas y escritores desde los años sesenta a partir de la circulación de publicaciones y otros materiales producidos en casas o talleres cooperativos con ayuda de mimeógrafos y pequeñas máquinas offset. La distribución de estos libros, revistas, folletos, postales, etc., se hacía en maletas, de mano en mano o a través del servicio postal; estrategias a las que todavía recurrimos con la esperanza de ampliar el alcance de esta edición de *Fuera de trabajo*. Por décadas, estas redes de arte correo y publicación de pequeña escala fueron esenciales para las discusiones de muchas personas que compartían prácticas artísticas y políticas. La revolución cubana potenció imaginarios antiimperialistas en muy diversos puntos del mundo, los cuales se materializaron en grupos estudiantiles, organizaciones de obreros y campesinos, grupos insurgentes y una gran cantidad de iniciativas culturales. En diálogo crítico con las formas emergentes del arte y la literatura se articularon nuevos discursos desde publicaciones, espacios coordinados por artistas, exposiciones, intervenciones en la vida cotidiana y proyectos educativos. Parte importante de estas estrategias está articulada por publicaciones como *El Techo de la Ballena* (1961-1969); *El Corno Emplumado* (1962-1969);

la práctica de Ulises Carrión; la editorial Beau Geste Press/Libro Acción Libre (1972-1976), o *Alicia la Roja* (1970-), el cartel-publicación del que Valdés fue fundador junto a Néstor Barreto e Iván Silén.

En abril de 1964, Haroldo de Campos editó una antología de poesía concreta brasileña dentro del número 10 de *El Corno Emplumado*, que incluía poesía de distintos pueblos originarios, como comanches, sioux, mayas, nahuas, quechuas, otomís y esquimales, entre otros. En la introducción, De Campos señala al uso de la sintaxis visual ideográfica-analógica en lugar del principio lógico-discursivo de la poesía tradicional como la principal reivindicación del movimiento de poesía concreta.⁶ Es decir, apunta al desborde de la imagen y del signo no lingüístico como puentes de sentido abierto a través del juego tipográfico que, en su carácter lúdico, crítico y no enunciativo trazan otras vías interpretativas al provocar una ruptura con la lógica de mandato sintáctico. El ejercicio de lo no discursivo a través del juego tipográfico fue la forma que Valdés utilizó para acercarse a la imagen y a la poesía, en parte debido a la complicidad que encontró en esa revista que consiguió en una librería de San Juan y que experimentaba con formas de escritura que corresponsabilizan al interlocutor dentro del acto creativo. Estos otros acercamientos al lenguaje apuntaban a la posibilidad de una política ima-

6 Haroldo de Campos, "Poesía concreta de Brasil", en *El Corno Emplumado* 10 (abril de 1964), 73. Disponible en línea en opendoor.northwestern.edu/archive/items/show/45

ginativa y una poética del encuentro que escapara a las formas burocráticas de la poesía militante de la época.

Simultáneamente, el movimiento Nuyorican, de la mano de Pedro Pietri⁷ y otros poetas diaspóricos puertorriqueños en Nueva York generó un lenguaje intencionalmente impuro y desvergonzado como parte de su proceso de autoreconocimiento. En Puerto Rico, la izquierda anticolonial se inscribía dentro de la historia cultural gracias a las voces de poetas militantes como Juan Antonio Corretjer, Edwin Reyes, Angelamaría Dávila, Che Melendes y otras compañeras y compañeros de lucha de Esteban.⁸ *Alicia la Roja* fue de los primeros lugares donde se reprodujo la poesía de Pietri en Puerto Rico y se debatió la resistencia a entender la poesía en inglés o en *spanglish* como una expresión legítima de la cultura puertorriqueña. Che Melendes le regalaría años más tarde a Pedro Pietri una copia de *Fuera de trabajo* y el poeta y reverendo diría orgulloso que “no sabía que en Puerto Rico se hacían libros así.” Guardaba su copia en un altar y se per-signaba con ella antes de salir de la casa. Hoy día, Esteban guarda un libro de poesía concreta producido por Pietri, cuya tapa está cubierta de tachuelas mohosas.

7 Pedro Pietri (1944-2004), poeta y dramaturgo nacido en Ponce, Puerto Rico y criado en la ciudad de Nueva York. Co-fundador del Nuyorican Poet's Café, militante de los Young Lords y uno de los proponentes más importantes de la cultura Nuyorican.

8 Más información sobre todos ellos en la conversación con Esteban transcrita en esta publicación.

Fuera de trabajo, y la obra de Valdés que lo precede, forman parte de un periodo de porosidad de los bordes del arte y la literatura, de un momento de ruptura radical con los marcos expositivos que se entreteje con la radicalización política de sectores obreros, campesinos y estudiantiles. Esta ruptura reconfiguró la producción y circulación del arte, atendiendo la urgencia del contacto dialógico y a nuevas formas de aproximarse a la materialidad de la palabra.

Entender a Valdés y sus colegas en la complejidad de su contexto nos permite reenmarcar estas prácticas en su potencia política y artística, que parece disiparse con la distancia del tiempo. Es necesario entenderlas frente a las distintas historias de violencia de dictaduras militares, persecución política e intervencionismo estadounidense en la región. Sus similitudes también son propias de complejos marcos coloniales que se siguen perpetuando, y que aún hacen del trabajo cultural un territorio de resistencia.

Valdés dice que *Fuera de trabajo* fue hecho en contra de su voluntad, pues sus composiciones tipográficas, que ya circulaban desde diez años antes de manera efímera, no parecían ser cosas que pudieran entrar en un libro.⁹ Eran estrategias de intervención que, como *Alicia la Roja*, operaban en el encuentro con interlocutores en espacios públicos, como afiches pe-

9 Entrevista a Eduardo Lalo y Esteban Valdés, Arte en el Centro, Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 2013. Disponible en línea en [youtube.com/watch?time_continue=5&v=ZLM07JxU1Ag](https://www.youtube.com/watch?time_continue=5&v=ZLM07JxU1Ag)

gados a la pared o mediante la circulación de mano en mano; estrategias más cercanas a las formas de circulación inscritas en su militancia política que a las del arte de la época. Valdés era impulsado por la urgencia del contagio a nivel de calle. Lo suyo estaba hecho para el encuentro fortuito en la coyuntura específica del Puerto Rico de la década de 1970.¹⁰ La insistencia de Che Melendes en hacer un libro de Valdés, además de difundir su trabajo, tenía la intención de experimentar con la producción de publicaciones con un mimeógrafo extraído furtivamente de la Universidad de Puerto Rico. La misma máquina también se utilizaba para imprimir boletines políticos clandestinos de la Unión de Socialistas Libertarios, el Partido Socialista Revolucionario y el grupo feminista Alianza Humana.

Los complejos cruces entre prácticas artísticas y militancia política en esas décadas siguen reclamando esfuerzos de historización autocríticos donde se compartan aprendizajes más allá de narrativas heroicas. Puede parecer contradictorio utilizar ahora los mecanismos de visibilidad del arte contemporáneo para que vuelva a circular este trabajo sin desvirtuar la realidad de Puerto Rico, que es la realidad donde nace la política ideográmico-analógica de Esteban. Pero, al reinscribir y narrar estas prácticas artísticas directas y cotidianas, esta nueva edición busca resonar con las estrate-

10 Esteban ha señalado que a pesar de que tenía acceso a equipo para fotografiar y filmar, no tuvo interés en documentar sus prácticas sino en socializarlas. *Ibid.*

gias del presente y agitar la imaginación de otros futuros como una máquina del tiempo. La poeta Angelamaría Dávila decía que los poemas de Esteban evolucionan, y es en ese espíritu que presentamos esta reedición de *Fuera de trabajo*, confiados en que este libro iniciará conversaciones, relaciones, colaboraciones y reflexiones que siguen siendo necesarias para reclamar espacios de poder y libertad.

Las publicaciones a esta escala resisten al capitalismo en su inviabilidad económica, como mismo prolifera el arte en lugares carentes de mercado o fondos públicos para la cultura —como una suerte de compromiso compartido que desafía la lógica del sistema—. En su primera iteración, *Fuera de trabajo* fue un ejercicio comercial fallido, viable únicamente porque sus artífices se habían apropiado de los medios de producción. Así mismo, nos encontramos discutiendo posibles fórmulas para financiar esta segunda edición. Propusimos cooperativizar la inversión, el trabajo y la ganancia de este libro —y terminamos distribuyendo las deudas, reclutando amigas para las pocas tareas pagas y ofreciendo nuestra labor gratuita como medio para abaratar costos—. Defendimos sobre todas las cosas la libertad y el gozo de hacerlo en nuestros propios términos. En ese sentido, estamos en victoria.

Compartir *Fuera de trabajo* hoy es compartir esa potencia política del gesto y fomentar nuevas estrategias imaginativas para desburocratizar nuestro descontento desde las herramientas que nos caben en las manos. Al hacerlo,

apostamos por agitar confluencias entre arte y política que se manifiesten en prácticas cotidianas de sabotaje poético y conspiración afectiva.

Poetic sabotage
Sofía Gallisá Muriente
and Nicolás Pradilla

The process of republishing *Fuera de trabajo* has been slow but perseverant, built through the accumulation of conversations, investigations, and conspiracies. Our principal motivation for reprinting the text is providing Esteban Valdés with a copy of his own book. It remains an essential reference on the poetry, art and pro-independence struggle of Puerto Rico and is almost impossible to find in its first and only edition, published in Río Piedras by *Che Melendes*¹ and queAse in 1977, as the third title of the series *Perfil*, conceived as a National Puerto Rican Library.

Among the culprits responsible for this new edition is Dave Buchen's² fortuitous encounter with an abandoned copy of the book among the remains of a shut down business on the streets of Old San Juan around the year 2000 (close to where Beta-Local³ is now located); the first

- 1 Joserramón Melendes is a Puerto Rican writer and editor, known for his use of orthography that resembles more the sound of words than the grammatical norms established by the Spanish Royal Academy. Founder of the publishing house queAse, with which he has published numerous books by Puerto Rican avant garde artists and writers.
- 2 Dave Buchen is an anarchist theater producer, fifth grade teacher, student, gringorican, founder of an apocalyptic cult and lives in Puerto Rico since 1999.
- 3 Beta-Local is a non-profit organization founded in 2009 in San Juan, Puerto Rico and co-directed by artists. It's dedicated to supporting and promoting artistic research and production, and the →

time that Marina Reyes Franco⁴ saw the Gobierno Araña graphic campaign and became interested in researching the years surrounding her parents' political militancy; and Tony Cruz's⁵ comment that it was Beta-Local's responsibility to ensure that *Fuera de trabajo* circulated once again. All of these discrete moments were so close to being accidental that they could have gone unnoticed.

We have also taken this process as an opportunity to revise past work methods in the hopes that these will contribute to our present strategies and to the formulation of future projects. We don't seek to mythologize the life and work of Esteban Valdés. To the contrary, we want to take up some of the same concerns that surrounded the initial production of this publication, which still lure us towards bookmaking all these years later and orient our artistic and

exchange of transdisciplinary knowledge.

- 4 Marina Reyes Franco is a curator, art historian and daughter of Gache Franco and Edwin Reyes, active in the cultural scene and pro-independence struggle in Puerto Rico since the seventies. They both took part in the Committee for the Defense of Puerto Rican Culture, which conceived of the Gobierno Araña graphic campaign to satirize supporters of statehood for Puerto Rico during the 1980 electoral campaign. Documentation of this campaign was included in the 1st San Juan Polygraphic Triennial in 2004, where Marina saw it while studying Art History.
- 5 José 'Tony' Cruz is an artist and co-founder of Beta-Local. He collaborated with M&M proyectos and was one of the organizers of the exhibition *94% (Homage to Esteban Valdés)* in 2002. He co-directed Beta-Local between 2009-2016 and made the comment that provoked this second edition during that time.

political negotiations. This editing process has bound us together and allowed us the necessary distance to better see ourselves. The resulting book is a gift for Esteban and an open invitation for others to make connections.

During the sixties, in Puerto Rico and other Latin American countries, networks of artists and writers were strengthened via the circulation of publications and other materials produced in homes or cooperative workshops with the aid of mimeographs and small offset printing machines. These books, magazines, pamphlets, postcards, etc, were distributed in suitcases, by hand, or by mail; strategies that we are still using with the hope of broadening the reach of *Fuera de trabajo*. For decades, these mail art and micropublishing networks were an essential setting for to the discussions taking place amongst those who shared artistic and political practices. The Cuban Revolution fostered anti-imperialist imaginaries in very different parts of the world, which materialized into student and insurgent groups, workers' and farmers' organizations, and a wide range of cultural initiatives. In dialogue with the emerging art and literary forms, new discourses were articulated in the form of publications, artist-run spaces, exhibitions, interventions in daily life, and educational projects. Many of these strategies were shaped by publications such as *El Techo de la Ballena* (1961-1969); *El Corno Emplumado* (1962-1969); the work of Ulises Carrión; the publishing house Beau Geste Press/Libro Acción Libre (1972-1976), or *Alicia la Roja* (1970-), the fold-out publication that Valdés founded with Néstor Barreto and Iván Silén.

In April of 1964, Haroldo de Campos⁶ edited an anthology of Brazilian concrete poetry as part of the tenth volume of *El Corno Emplumado*, which included poetry by different indigenous peoples, including the Comanches, Sioux, Mayans, Nahuas, Quetchuas, Otomís and Eskimos. In the introduction, De Campos points to the use of ideogramic-analogue visual syntax instead of the logic-discursive principle of traditional poetry as the main tenets of the concrete poetry movement. In other words, the overflow of the image and the non-linguistic sign are bridges of meaning opened through typographic play, which, in their ludic, critical and non-illustrative character, suggest other interpretative possibilities by provoking a rupture with the mandate logic of syntax. Valdés used the practice of the non-discursive through typographic play to approach images and poetry. In part, he owes this practice to the initial complicity he felt while reading that magazine, bought in a San Juan bookstore, which experimented with forms of writing that ask the reader-interlocutor to share creative responsibility. These other approaches to language pointed to the possibility of an imaginative politics and a poetics of encounter that escaped the bureaucratic forms of the militant poetry of the time.

Simultaneously, the Nuyorican movement was being led by Pedro Pietri⁷ and other diasporic

6 Haroldo de Campos, "Poesía concreta de Brasil", in *El Corno Emplumado* 10 (April 1964), 73. Available online at opendoor.northwestern.edu/archive/items/show/45

7 Pedro Pietri (1944-2004), poet and playwright →

Puerto Rican poets in New York, who generated an intentionally impure and shameless language as part of their process of self-recognition. In Puerto Rico, the anti-colonial left inscribed itself in cultural history thanks to the voices of poets like Juan Antonio Corretjer, Edwin Reyes, Angelamaría Dávila, *Che* Melendes and others close to Esteban's poetry and political militancy.⁸ *Alicia la Roja* was one of the first publications in Puerto Rico to include Pietri's poetry and thereby confront the commonly-held belief that poetry in English or Spanglish was not a legitimate expression of Puerto Rican culture. Years later, *Che* Melendes would give Pietri a copy of *Fuera de trabajo* and the poet and Reverend would proudly claim that he "didn't know that books like this were made in Puerto Rico." He kept his copy on an altar and would cross himself while holding it whenever he left his home. To this day, Esteban keeps one of the few existing copies of a concrete poetry book written by Pietri, its exterior covered with rusty thumbtacks.

Fuera de trabajo and Valdés' previous work belong to a period in which the border between art and literature became porous. It was a moment of radical rupture with exhibition frameworks and was interwoven with the radicalization of workers, farmers, and students. This break

born in Ponce, Puerto Rico and raised in New York City. Co-founder of the Nuyorican Poet's Café, militant of the Young Lords Organization and one of the most important proponents of Nuyorican culture.

8 More information on all of them in the conversation with Esteban transcribed in this publication.

reconfigured the production and distribution of art by acknowledging the urgency of dialogic contact and new ways of approaching the materiality of language.

Understanding Valdés and his colleagues within their context, allows us to reframe these practices in their political and artistic power, which seems to dissipate with temporal distance. We must also acknowledge that these practices developed in the face of different histories of violence, military dictatorship, political persecution and US interventionism in the region. Their similarities belong to complex colonial frameworks that are still being perpetuated and sustained, and that, in turn, still make cultural work a territory of resistance.

Valdés claims that *Fuera de trabajo* was made against his will because his typographic compositions, which had already been circulating for ten years as ephemera, didn't seem to be things that could fit in a book.⁹ They were intervention strategies that, like *Alicia la Roja*, worked when meeting interlocutors in public spaces, like posters wheatpasted on walls or passed around by hand; strategies that are closer to the forms of distribution inscribed in his political militancy than in the art of his contemporaries. Valdés was driven by the urgency of transmission at the street level. His work was

9 Interview with Eduardo Lalo and Esteban Valdés, *Arte en el Centro*, Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 2013. Available online at [youtube.com/watch?time_continue=5&v=ZLM07Jx-U1Ag](https://www.youtube.com/watch?time_continue=5&v=ZLM07Jx-U1Ag)

made for fortuitous encounters in the specific juncture of the Puerto Rico of the seventies.¹⁰ *Che* Melendes' insistence on making a book with Valdés, besides disseminating his work, allowed him to experiment with the production of publications with a mimeograph furtively extracted from the University of Puerto Rico. The same machine was also used to print the clandestine political bulletins of the Libertarian Socialist Union, the Revolutionary Socialist Party and the feminist group Human Aliance.

The complex overlaps between artistic practices and political militancy during these decades continue to demand self-critical historicization efforts from which we can draw lessons that move beyond heroic narratives. It might seem contradictory to use contemporary art's means of visibilization to recirculate this work without undermining Puerto Rico's reality, which is where Esteban's ideogramic-analogue politics were born. Yet, by reinscribing and narrating these direct and commonplace artistic practices, this new edition seeks to resonate with the strategies of the present and agitate the imagination of other futures like a time machine. The poet Angelamaría Dávila used to say that Esteban's poems evolved and it's in that spirit that we present this second edition of *Fuera de trabajo*. We are confident that this book will initiate conversations, relationships, collaborations, and reflections that remain necessary if we are to reclaim spaces of power and freedom.

10 Esteban claims that despite having photo and video equipment, he had no interest in documenting his practices but in socializing them. *Ibid.*

Publications of this scale resist capitalism in their economic inviability—just as art proliferates in places lacking a market or public funds for culture—as a sort of shared commitment that defies systemic logic. In its first iteration, *Fuera de trabajo* was a failed commercial exercise, only viable because its creators had appropriated the means of production. Similarly, we found ourselves discussing possible formulas for financing this second edition. We proposed sharing the book's investment, work, and earnings, and we ended up distributing the debts, recruiting friends to complete the few paid tasks, and offering our free labor as a means to cheapening costs. Above all else, we defended the freedom and pleasure of doing it in our own terms. In this sense, we are winning.

Sharing *Fuera de trabajo* today means sharing the power of the political gesture and encouraging new imaginative strategies that help debureaucratize our discontent using tools that fit in our hands. By doing so, we hope to incite confluences between art and politics that can potentially manifest as daily practices of poetic sabotage and affective conspiracy.

Conversación entre Esteban Valdés,
Sofía Gallisá Muriente y
Nicolás Pradilla

Río Piedras, agosto de 2019

Esteban Valdés: Mi abuelo imprimía libros. Él fue director del Centro Médico Nacional en México y cuando se separa de hacer el trabajo, tiene una imprenta. Aparte de imprimir libros de medicina, se involucró con la iglesia mormona y se hizo amigo del que la dirigía en Estados Unidos. Empezaron a traducir los libros de los mormones al español para México y el resto de América Latina. Mi abuelo les imprimía la revista, que era muy bonita, casi como la *National Geographic*. Era una imprenta grande donde se podían imprimir periódicos y todas esas cosas: libros de texto, de medicina y etiquetas de medicamentos.

Como yo era el primer nieto y vivía en su casa en lo que papi hacía una especialización en México, en su tiempo libre mi abuelo me llevaba a la imprenta. Era una experiencia muy bonita. Me pasaba allí todo el día viendo cómo operaban esas máquinas y cómo el señor aquel no se pillaba los dedos cada vez que metía y sacaba. Jugaba con la tipografía y hacía inventos, me llevaba con los tipógrafos. Siempre me he quedado con la ganas de tener una imprenta.

Eso era cuando yo tenía ocho o diez años. Me gustaba descuadrar los tipos móviles y hacer juguetes con los cartones, así que me regañaban también, pero no me daba cuenta de lo que

hacía. Mi abuelo era bien bueno. Nunca era de regañar ni darle o hablarle serio a uno.

Cuando regresé ya grandecito a México, habían vendido. Mi abuelo muere y los hijos, en vez de seguir con el negocio, venden todo. Lo que quedaba era una sola máquina, la principal.

Hoy en día todavía tenemos la Logia Apolonio Arzate, porque él era hermano masón. No estuve mucho tiempo con mi abuelo, estuve esos dos años y realmente me causó mucha impresión. Tenía una colección de libros fantástica.

Sofía Gallisá Muriente: Al volver a Puerto Rico, ¿recuperaste ese interés por la impresión o por la publicación?

EV: No tanto de impresión, sino de escribir. Empecé como en sexto grado, cuando llegué a Nueva York. Ahí hubo el divorcio y las peleas y mi papá me regaló una maquinilla. En séptimo grado en Estados Unidos empiezan a enseñarte esas destrezas. Empecé a usar la maquinilla y a escribir cuentos.

SGM: ¿Por qué te fuiste de México pa' Nueva York?

EV: Nos secuestraron. Papi se peleó con mami y nos llevó. Nos sacó dizque pa' Acapulco un día y terminamos en Nueva York. Nos robó, prácticamente. Mami no podía hacer nada.

SGM: ¿Cuánto tiempo estuviste allá?

EV: Cinco años. Llegué acá a los quince, bien nuyorican. Escribía cuentos bobos y mis tareas. Ahí realmente empecé a escribir.

A uno le da por escribir cuentitos y cositas, pero no como profesión o vocación, sino como un ejercicio porque te lo inculcan en la escuela en Estados Unidos. En Nueva York tuve una maestra y escuela muy buenas que me enseñaron a hablar en público, a dar discursos, pararme frente al espejo, ver cómo me movía... Ya en noveno grado podía hablar y enfrentarme a la gente. Eso me ayudó mucho. Después de eso, cuando uno lee un poema o un cuento ya lo ve distinto porque ya ha tratado de hacerlo.

Cuando vengo de los Estados Unidos, la enseñanza no se compara mucho a pesar de que estaba en la Central,¹ que era de lo mejorcito que había. Me aburría, honestamente. Tú me veías buscando por otros lados información que la escuela no me daba. Leía a los griegos en la escuela superior. Me gradué de la Central en el 65. Yo estaba todavía en tercero cuando Sartre rechaza el premio Nobel y me llama la atención. —¿Sartre? ¿Filosofía? ¡Necesito leer más de esto!— Mi padre, que por lo menos tenía dinero, me compró la Enciclopedia Britannica. Eso era el internet de antes.

Cuando llegué a Nueva York me asignaron a un compañerito: Frank Simonetti. Hasta hoy en día soy amigo de Frank. Cuando vine a Puerto Rico

1 Escuela Central de Artes Visuales en Santurce, Puerto Rico.

y me fui a matricular a la Central, me lo encontré subiendo las escaleras. Su papá se había licenciado del ejército y el año antes había regresado a Puerto Rico. Todos los amigos de Frank se convirtieron en amigos míos. Los de Nueva York casi todos eran hijos de militares, así que yo tenía una pata en la Central y otra en la Gabriela Mistral de Puerto Nuevo, que era por donde vivía toda esta gente. Ahí conocí a otro que nos llevaba como dos años y me habló mucho de Sartre. Después empezamos a leer a Federico García Lorca y a Rimbaud. Cuando llego a la universidad, la suerte era que estaba la biblioteca. Entonces empiezo a sacar libros, a leer por mi cuenta y a escribir. Ahí fue que me metí a leer la poesía española: Rafael Alberti y toda la generación esa antes de que tumbaran la República. Me embollé con la poesía. Ahí es que conozco a Gertrudis Méndez. Ella era cubana, escribía poesía y empezó a hacer una revista literaria. Para el primer número se acercó donde José María Lima² y le pidió poemas. La revista giraba en torno a Lima pero incluyó mis poemas. Gracias a ella lo conocí. La publicación se llamaba *Paréntesis*, si no me equivoco. Salió quizás un número o dos. Las revistas universitarias tienen esa versatilidad: salen, ¡pup! y no hay más na'. Yo estaba haciendo ya mis poemas locos, poemas concretos. Ahí fue cuando me publicaron por primera vez. Fue en 1969.

2 José María Lima (1934-2009), poeta puertorriqueño, matemático, profesor, pintor y activista marxista. Estuvo casado con la poeta Angelamaría Dávila. Su poemario *La sílaba en la piel* fue publicado por la editorial queAse en 1982.

Después, publicamos la primera *Alicia la roja*. Creo que es del 70 o 71. El grupo era bastante grande y teníamos otra visión poética de lo que se estaba haciendo porque funcionábamos en complemento. Otro grupo que había antes que nosotros, Guajana,³ tenía dos cosas buenas: poesía nacionalista y poesía socialista. Querían ser más radicales que todo el mundo y hacer poesía de obreros. Los criticábamos porque habíamos visto lo que sucedió en la Unión Soviética con el Realismo Socialista y cómo apagó la producción en vez de fomentarla. Un regreso a los valores del Clasicismo, que es totalmente burgués. Pero uno respetaba porque eran los mayores. Yo estaba a favor de una poesía nacionalista y socialista. No hay remedio. Estábamos haciendo lo mismo, pero de otra manera. —También somos socialistas, nacionalistas y par de cosas más.

SGM: ¿Cómo se cocinó esa otra manera de hacerlo?

EV: Conocí a Iván Silén⁴ cuando participamos de un motín en el 67. En aquel tiempo yo era de la FUPI.⁵ Arrestan a algunos por el motín, nosotros en solidaridad bajamos todos los días a

3 Guajana es un colectivo y revista literaria puertorriqueña fundada en 1962 por poetas de ideología independentista y nacionalista.

4 Iván Silén (1944 -), escritor puertorriqueño, editor, pintor y activista anarquista. Ha publicado poesía, ensayos, novelas y cuentos.

5 La Federación Universitaria Pro Independencia (FUPI) es una organización estudiantil independentista fundada en la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras en 1956.

los juicios y en lo que esperábamos —en aquel tiempo mi interés también era hacer cine—, yo estaba leyendo libros de cine y empezamos una conversación. Él escribía poesía. Ahí nos hicimos amigos. Iván siempre es medio histérico, le gusta llamar la atención, gritar, escandalizar, matar a dios, matar a su madre. Siempre está diciendo cosas así para escandalizar. Después me di cuenta de que era hermano de Juan Ángel Silén.⁶

En aquellos tiempos estaba de moda el pensamiento de Mao Tse Tung en Europa. Yo desde el 64 me suscribí a *Pekín Informa* porque llegaban esas comunicaciones al Movimiento Pro Independencia (MPI). Tan pronto tienen una dirección, esos chinos comunistas te envían *Pekín Informa*, *China Nueva*, todo lo que te puedan enviar. Recibía las medallas de plástico de Mao Tse Tung que me ponía aquí en la solapa, el librito rojo de Mao, vestía una camisa de obrero. Bien chino, tú sabes.

Leía esa propaganda y a veces pensaba: —¿No serán los de la CIA los que escriben esto? Porque es tan absurdo—. No entendía. Los titulares eran: “Cómo gané el campeonato de ping-pong utilizando el pensamiento de Mao Tse Tung”, “Cómo desarrollé el crecimiento de la sandía utilizando el pensamiento de Mao Tse Tung”. Todo era el pensamiento de

6 Juan Ángel Silén (1938-2018), escritor puertorriqueño, historiador, profesor y activista independentista. Fundador de la Federación Universitaria Pro Independencia en 1956, dirigente de la juventud del Movimiento Pro Independencia (MPI) en 1959 y autor de más de 35 obras literarias.

Mao Tse Tung, repetían lo mismo. No entendía nada.

Cuando me meto en el MPI, estaba Juan Ángel como presidente de la JMPI, que era la juventud del movimiento. Muchas de esas reuniones políticas me parecían un culto religioso y absurdo. La última vez que estuve en la FUPI estaban aplicando la crítica que hacía Mao Tse Tung contra el liberalismo a los compañeros en las tareas que hacían y las que no hacían. Yo dije: —Ya esto raya en el absurdo. Yo me voy pa'l carajo. Esto no aplica aquí—. Pero aquel, como se leyó eso, pues estaba utilizándolo para darle el *ticket* al compañero. Y es como cuando los cristianos dicen: —Versículo 7, capítulo qué sé yo qué: porque dios qué sé yo qué—. No puedo. Esa es una; la otra es que yo también era de la JMPI y Juan Ángel también se inventaba unas cosas absurdas. Estábamos en contra del servicio militar obligatorio y se inventó una marcha desde Ponce hasta San Juan con diez gatos que nos negamos al ejército. ¡Puñeta! ¿Tú sabes lo que es eso? —¡Yo los espero aquí en Río Piedras!— Eran nueve caminando pa' que uno viniera y le diera el discurso a los otros ocho. Llegaban a otro pueblo y lo mismo. ¡Lo hicieron!

—¡Ay!, esto como que tampoco es—. Y seguí buscando. —¡Anarquismo! Ah, donde no hay nada de esto: cero partido, cero dictadura del proletariado, cero líder, tú haces lo que te da la gana pero sí hay cierta conciencia social—. “Anarcolocos” nos dijeron. Cuando uno coge el anarquismo “en serio”, es viable.

EV: Iván Silén. Yo era de los primeros anarquistas y se une con nosotros Néstor Barreto,⁷ porque estaba enfocado con Iván. Néstor se había metido tanto ácido que casi no hablaba. Con Iván siempre iba a visitarme a casa. Yo tenía un cuartito, y se pasaban allí metidos. Dijimos que éramos anarquistas y empezamos a estudiar el anarquismo.

Yo jangueaba con toda esa gente de la Escuela de Artes Plásticas y pude aprender técnicas de tipografía, por ejemplo. Tuve la suerte de que eran discípulos de Lorenzo Homar,⁸ de Tufiño,⁹ de Marín,¹⁰ ¡de la cremita! Podía ir a casa de

- 7 Néstor Barreto (1952 -), poeta puertorriqueño, artista, arquitecto, diseñador y editor de libros. Fundador de Quimera Editores en los años setenta y Colección Maravilla en los años dos mil. Apasionado del archivo y la ciudad.
- 8 Lorenzo Homar (1913-2004), Pionero del arte gráfico en Puerto Rico y artista emblemático del medio. En su taller se forjaron generaciones de artistas gráficos. Diseñador del logo del Instituto de Cultura Puertorriqueña, entre muchas otras comisiones públicas y contenidos de consumo masivo.
- 9 Rafael Tufiño (1922-2008), pintor, muralista y artista gráfico puertorriqueño, fundamental en la Generación del 50. Tuvo una participación destacada en el Taller de Gráfica de la División de Educación a la Comunidad (DIVEDCO) y en el Taller de Artes Gráficas del Instituto de Cultura Puertorriqueña, puntales en la tradición de grabado puertorriqueño donde trabajó junto a Lorenzo Homar. Fundador también del Taller Boricua en Nueva York.
- 10 Augusto Marín (1921-2011), pintor puertorriqueño, artista gráfico, muralista y profesor perteneciente a la Generación del 50. Es el más destacado →

Lorenzo Homar y veía los *tickets* que le daba a esta gente: —Esa letra es de catálogo, yo te enseño a hacer letras de verdad—. Como eran discípulos, les daba los trabajos: —Hay que hacer un cartel—. No lo hacía Lorenzo, se los daba a ellos, pero era responsable y tenía que meterle crítica. Ahí yo aprendía técnicas y ellos me enseñaban.

SGM: ¿A esos artistas también les interesaba el anarquismo?

EV: Definitivamente. No había un movimiento anarquista en sí. Era una especie de idealismo. Dentro de lo que había, uno quería algo mejor. No fuimos nosotros solamente. En la universidad, para los 70, surgen tres grupos anarquistas. Uno era el grupo de Juan Luis Brusi y profesores de Estudios Generales y Psicología. Ellos se inventaron la Asociación de Trabajadores de Psicología (ATP). Había otros que se llamaban Taller Luisa Capetillo. Ese taller era de William Pankhurst. Era gente bastante acomodada y se la pasaban fumando, metiéndose drogas y haciendo cosas sexuales. Tiraban una hoja bonita con forma de círculos o triángulos. Distinta. Eran más abiertos que todos los demás. Jorge Zayas, uno de mis queridos amigos que había estado en Vietnam, regresó a terminar el bachillerato y se convirtió en presidente del Consejo de Humanidades. En la universidad fundaron la Unión de Socialistas Libertarios, el primer grupo oficialmente anar-

quista. Se tiraban unos boletines. Ahí entramos con el mimeógrafo.

Ya la palabra anarquismo pululaba. Todo el mundo decía: —¡Ah, tú no eres anarquista na'!—. ¿Quién le puede decir a alguien que no es anarquista? Esto es como pa'l 70.

El primer encuentro que tuve con Jorge Zayas, me dijo: —Yo soy anarquista, pero la tendencia de Stirner—, que es el anarquismo individualista. Más individualista que los capitalistas. Yo estaba estudiando historia, la historia del anarcosindicalismo catalán, de los anarquistas andaluces campesinos, tenía la fiebre de querer ser guerrillero. Aparte de ser de la Unión de Socialistas Libertarios, empezamos la Unión de Socialistas Libertarios clandestina, el brazo armado. Nos vinculamos con otra gente, con los muchachos de Manuel A. Pérez y los de Vega Baja: —Ustedes son los Macheteros de allá, nosotros somos los de acá y vamos a mantenernos en esta línea independientemente—. Siempre mantuvimos esa independencia, pero ellos sabían que estábamos ahí. Teníamos dos grupos: uno loco loco, los veteranos adictos de Vietnam, que era medio difícil pero hacía cosas. Les decías: —Te quiero en tal sitio, me traes tal cosa—, y los tipos cumplían. A veces demasiado, porque venían a casa a traerme armas: —Yo no te dije que trajeras armas acá, ¿cómo tú me vas a traer armas?, ¿tú eres loco?—. Estaban los otros, que no eran tan locos. Se tiraban maromas que a veces no había por qué hacerlas, pero se coordinaban.

SGM: Dices que te espavilaste jangueando en casa de César Andreu Iglesias.¹¹ ¿En qué momento pasa eso y cómo?

EV: Mi hermana —más o menos en el 67— conoce a Nicolás Andreu porque estaba estudiando en Sociales: —Conocí a este muchacho que es hijo de un señor que fue comunista, que es periodista—. Se hizo novia de Nicolás y me lo presentó. Nicolás me invitó a las reuniones del Movimiento Pro Independencia allá en Villa Palmeras.

Había un local. Íbamos y nos reuníamos allá los viernes. Empecé a hacerme amigo de Nicolás e íbamos a su casa, a casa de César. Era un ambiente muy bueno, muy bonito, porque César era una bella persona. Le interesaba saber tu opinión, lo que pensabas y conversar contigo. Su esposa, Diana Cuevas, era pintora. La casa tenía cuadros, libros, carteles, y discos de música africana. Era amigo de Lorenzo Homar —de toda la cremita esa— y le regalaban cuadros y cosas. Me abrieron un mundo nuevo. Allí leí mi primer libro de Neruda, que después estuve relejendo por 15 años. Yo no conocía la trayectoria de César, la vine a conocer años más tarde.

11 César Andreu Iglesias (1915-1976), escritor puertorriqueño, periodista, militante independentista y pensador marxista fundamental en la historia política puertorriqueña. Fundador del semanario *Claridad*.

Cuando surgió la Revuelta Nacionalista, a César lo metieron preso porque era comunista.¹² Estuvo año y medio preso sin ninguna razón. Eso le afectó mucho a Nicolás. Nos hicimos muy buenos amigos con otro que era Carlos Malavé, que después terminó como profesor de fotografía en la Universidad de Puerto Rico (UPR). Los tres jangueamos juntos en bachillerato. La primera vez que fui a dar vueltas por Puerto Rico y a dormir en los parques fue con ellos. Fumando *mafú*, bebiendo vinito barato, escuchando música... Pasábamos tremendas noches, pero lo más interesante era estar en casa de César, porque en aquel tiempo era uno de los líderes del MPI junto a Juan Mari.¹³ César era de una familia pequeño-burguesa, yo no sé por qué le dio por ser comunista. Era comunista desde que estaba en el bachillerato y daba discursos en la universidad. Tenía un periódico.

- 12 Insurrección dirigida por el Partido Nacionalista de Puerto Rico el 30 de octubre de 1950 en la que se proclamó la República de Puerto Rico y hubo confrontaciones armadas en distintos pueblos de la isla. Un par de días más tarde, dos nacionalistas intentaron asesinar al presidente estadounidense Harry S. Truman. Miles de independentistas fueron detenidos y muchos, encarcelados.
- 13 Juan Mari Brás (1927-2010), abogado, periodista, dirigente independentista y miembro fundador del Partido Independentista Puertorriqueño (1946), el Movimiento Pro Independencia (1959), el Partido Socialista Puertorriqueño (1971) y el Movimiento Independentista Nacional Hostosiano (2004). Fundó el semanario *Claridad* junto a César Andreu Iglesias en 1959. En 1994, renunció a la ciudadanía estadounidense para reclamar legalmente la ciudadanía puertorriqueña, que le fue reconocida en 2006. La acción le había sido sugerida por Che Melendes años antes, pero la catalogó originalmente como "cosa de poetas".

Pero dentro del Partido no estaba bien para'o porque él era de línea trotskista cuando toda esa gente era estalinista. Cuando lo conocí, él hacía una columna en el periódico *El Imparcial* y no estaba recibiendo muchos ingresos, era una época bastante difícil. En ese periodo aprendí muchas cosas. Como César estaba bien arriba, se enteraba de todo lo que estaba pasando. Él nos tenía mucha confianza y nos contaba las cosas.

SGM: ¿Hasta qué punto sientes que la Revolución Cubana tuvo un impacto fuerte aquí y hasta qué punto, además de estar leyendo cosas de Estados Unidos o China, tenías vínculos o leyendo cosas de Cuba, de Latinoamérica y el Caribe?

EV: Desde los diez años fui fanático de la Revolución Cubana y lo fui hasta diez años después que me di cuenta de que eso no iba pa' ningún la'o. Pa'l 68 o 69. En México, la familia por parte de mi madrastra estaba vinculada a Lázaro Cárdenas, que era su tío político. La tía era esposa de Cárdenas, que favorecía a Fidel Castro. Fidel y el Che se entrenaron en la finca de Cárdenas. Cuando supimos que Fidel llegó a Cuba, papi me dice: —se entrenaron en la finca de Cárdenas—. ¡Guau! ¡*Family!* En Nueva York todos los sábados iba a los quioscos y compraba las revistas que llegaban. *La Bohemia Cubana*, la revista *Verde olivo*, del ejército. Me adueñé de todas esas revistas, las tuve hasta la escuela superior, porque papi las compraba. El impacto de la Revolución Cubana en el 59 es lo que genera el MPI. Los cubanos estaban bien

relacionados con Puerto Rico por vía de Pedro Albizu Campos¹⁴ y otra gente. Estábamos bien conectados con eso de la Revolución Cubana.

Yo conozco de Carlos Padilla por César Andreu. Padilla a los 17 años se tiró la maroma de participar en la Revolución Nacionalista del 50. Le robó el revólver al papá, que era mecánico del FBI y se tiró a San Juan. Él era estudiante de Pedagogía y líder estudiantil en la universidad. Díaz Pacheco¹⁵ tenía que llevar las armas, pero no las llevó porque Albizu se enteró de que su hermano había sido informante de la policía y no se las da. Díaz Pacheco llega a San Juan sin nada, y esta gente está tomando por asalto la Fortaleza. Nacarile. Carlos Padilla, nunca había disparado y descubre que las balas que llevaba no le cabían en el revólver. Se esconde, lo arrestan y pasa año y medio en la cárcel, donde compartió nueve meses la celda con Pedro Albizu. Cuando va a salir, Albizu le dice: —Te vas a Cuba a divulgar

- 14 Pedro Albizu Campos (1891-1965), abogado puertorriqueño y el líder independentista más influyente del siglo XX. Presidió el Partido Nacionalista de Puerto Rico y durante este tiempo abogó por una confrontación armada a los Estados Unidos que le creara una crisis a la potencia colonial y los obligara a liberar a Puerto Rico. Fue encarcelado en distintos momentos de su vida por conspirar para derrocar al gobierno de los Estados Unidos y en la cárcel fue torturado con radiación. También fue uno de los principales responsables de idear la Revuelta nacionalista de 1950, el ataque al Presidente Truman, al Congreso de Estados Unidos y otros ataques.
- 15 Raimundo Díaz Pacheco (1906-1950), militante independentista y tesorero del Partido Nacionalista de Puerto Rico. Durante la Revuelta de 1950, lideró el ataque armado a la Fortaleza, con la intención de asesinar al gobernador puertorriqueño Luis Muñoz Marín. Murió en el intento.

la lucha por la independencia en Puerto Rico—. Carlos viaja a Cuba donde están Laura Meneses¹⁶ y Juan Juarbe¹⁷. Lolita Lebrón¹⁸ y los demás atacan el Congreso,¹⁹ Batista recoge a los puertorriqueños, los acusa y Padilla cae preso. Los universitarios lo fugan, lo logran meter en un avión y termina en Guatemala a los veinte años, donde busca trabajo entre la gente de izquierda, porque en el 52 el régimen era pro izquierda. Los norteamericanos empiezan a hacer el “cambio de régimen”, bombardean, dan un contragolpe y tumban a Árbenz en el 54. Padilla se refugia en la embajada argentina, donde también se refugió alguien que estaba de paseo, el Che Guevara, que le da unas direcciones para que pidiera asilo en Argentina. Carlos vivía en Buenos Aires cuando triunfa la Revolución Cubana. El Che mandó

- 16 Laura Meneses (1894-1973), doctora en ciencias naturales y política peruano-cubana. Casada con Pedro Albizu Campos, con quien fundó el Comité Cubano Pro Libertad de los Patriotas Puertorriqueños, movimiento a favor de la independencia de Puerto Rico. Estuvo exiliada en México, donde conoció y apoyó a los líderes de la Revolución Cubana.
- 17 Juan Juarbe Juarbe (1909-1990), militante nacionalista y amigo de Laura Meneses, exiliado a Cuba y luego en México, desde donde apoya a la Revolución Cubana.
- 18 Lolita Lebrón (1919-2010), líder nacionalista puertorriqueña y parte del comando que atacó el Congreso de Estados Unidos en 1954, por lo cual estuvo encarcelada 25 años hasta recibir un indulto del Presidente Carter.
- 19 Bajo órdenes de Pedro Albizu Campos, un comando de 4 militantes nacionalistas ataca el Congreso de Estados Unidos en 1954, disparando en medio de una sesión legislativa. El grupo estuvo compuesto por Lolita Lebrón, Rafael Cancel Miranda, Irvin Flores y Andrés Figueroa, quienes fueron presos por los hechos.

a buscar a su familia para que fueran a Cuba y Carlos Padilla se montó en el avión también. Allá termina encargándose de la CMZ, una de las radioemisoras cubanas más grandes. También lo instalan en la Tricontinental,²⁰ que intentó exportar la Revolución Cubana y tenía el propósito de unir a los grupos de Asia, África y América Latina. Ahí, viaja a distintos sitios, conoce a Yasser Arafat, al papá de al-Ásad, viaja hasta Corea del Norte y conoce al abuelo del otro loco que está hoy en día, Kim Il Sung... Viajó por todo el mundo recabando solidaridad para Puerto Rico. Estaba conectado con un montón de gente: escribió un libro sobre la independencia de Puerto Rico y se lo publicó Salvador Allende, que era presidente del senado chileno en aquella época. Cuando Allende toma posesión en el 70, le envía el pasaje a Carlos pa' que vaya.

La Revolución Cubana apoyaba abiertamente a la de Puerto Rico. La fidelidad que tenía Cuba era con Juan Mari, porque era el oficial. Algo que ayudó mucho fue la vinculación que tenía Carlos Padilla con el Che. Cuando el Che se va —por no decir otras cosas—, Carlos Padilla se jode porque no es cubano, es del grupo del Che, y regresa a Puerto Rico.

Nicolás Pradilla: ¿Qué pasó con la Unión de Socialistas Libertarios?

EV: La Unión de Socialistas Libertarios éramos

- 20 Primera Conferencia Tricontinental. Se realizó en La Habana en enero de 1966. De la Tricontinental surgió la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL).

anarquistas al fin. La esposa de Jorge iba a dar a luz y Jorge no tenía dinero, entonces deciden que había que robar un banco. Por suerte o por desgracia yo estaba un nivel un poquito más arriba, me consultan y yo les digo: Es que no deben robar un banco porque se van a tirar al FBI encima. Hasta ahora lo que se están robando son supermercados y negocios. Pueden salir 10 mil pesos, 15 mil pesos allí, pero sin problemas. Te metes en un banco, te vas a tirar al FBI encima y vas a sacar a la organización afuera. No, *no way*.

De todas maneras decidieron tirarse la maroma de robar un banco en Cidra. Cometieron un error básico: el compañero que tenía que guiar, en vez de esperar afuera como tenía que hacer, estaciona el carro frente al banco, se baja y se mete. Un policía que estaba libre ese día va al carro, le arranca los cables y los espera afuera. Cuando salen se dan cuenta del tipo. Jorge Zayas, tan pronto como llegó, le pegó un tiro en el estómago. El guardia le metió un tiro a Roberto, que iba a guiar y el carro no sirve. Secuestran a una secretaria, echan a correr por ahí a tratar de parar gente y nadie quiere bajarse de los carros. Chapucearon eso, terminaron presos. Uno de los compañeros que se tiró esa maroma era informante del FBI y después se convirtió en policía. Jorge se chupó siete años en la federal. Cuando regresan, todo el mundo vuelve a lo mismo y este tipo, el informante, se le pega a Jorge. Este elemento era uno de los ahijados de Andrades,²¹ un poli-

21 Julio César Andrades fue teniente de la policía de Puerto Rico y jefe de la División de Arrestos →

cía súper corrupto. Esto uno lo va averiguando más tarde.

Nosotros teníamos dos enemigos: el imperia-
lismo yanqui, los americanos; y los otros eran
los narcos. Le metíamos mano al que descu-
briéramos. Si le podíamos quitar las armas, le
quitábamos las armas... si tenían materiales,
le quitábamos los materiales y los vendíamos
para a'lante. Cosas así.

Otra cosa que hace mal Jorge cuando regresa
después de cumplir siete años en la federal,
pelao, es que decide secuestrar al bolitero de
Carolina y pedirle rescate de 50 mil pesos. Se
tiraron esa maroma. Lo que no sabíamos era
que Andrades le daba seguridad a ese se-
ñor. Y el que estaba metido en el grupo era su
informante, así que se enteró de quién había
secuestrado el bolitero y dónde estaba. Eso le
causó la muerte a mi amigo Jorge Zayas. Eso
fue en el 78.

Había un protocolo en las organizaciones
clandestinas. En las reuniones te ponían una
mascarita pa' que no te reconocieran. En la
reunión donde tenía que ir Jorge a representar
a la Unión Socialista, lo sustituye el informan-
te porque Jorge le había dicho dónde se iban
a reunir. Y ahí se nos cuela desde el 78 hasta
el 84. Como se pintó más loco que el carajo,

Especiales, creada junto al FBI para perseguir y
violentar a activistas independentistas. Fue expul-
sado de la uniformada luego de ser convicto de
asesinato y corrupción.

Filiberto²² lo dejó treparse. Eso fue parte de la táctica. Cuando los arrestan en el 84, se ponen histéricos. Yo veo a todos los que arrestan y veo que está Firo ahí y le digo a los muchachos: —Éste no. Éste va a servir de testigo—. Pero no lo utilizaron.

SGM: ¿Era Firo, el poeta? Era socio de *La Sombra*²³ también, ¿no?

EV: Sí. Es que Firo se nos coló por todos lados.

SGM: Estuvo en el motín de la Cárcel La Princesa con *La Sombra*.

EV: Cuando roban el banco los meten en La Princesa. Nosotros conocíamos ya a Carlos *La Sombra*, porque era un guapetón de Monacillo y esos guapetones lo que hacían era cobrar. Si tú no les pagas, te rompen el brazo. Pero era

22 Filiberto Ojeda Ríos (1933–2005), trompetista, militante independentista, cofundador del Movimiento Independentista Revolucionario Armado (MIRA) y las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN). Además, fue Comandante en jefe del Ejército Popular Boricua, también conocido como Los Macheros, organización que fundó en 1976. Vivió en el clandestinaje los últimos 15 años de su vida hasta ser asesinado por un francotirador del FBI durante una redada a su casa.

23 Carlos *La Sombra* Torres Meléndez (1945–1981), fundador y líder máximo de la Asociación Pro-derechos del Confinado, conocida como los Ñetas, que aboga por las condiciones de vida en los presidios de Puerto Rico y otros países del mundo. Entabló amistad y solidaridad con presos políticos de diversas organizaciones independentistas que estuvieron con él encarcelados, lo cual influyó en su radicalización política. En 1976, dirigió un motín en la cárcel La Princesa.

independentista. Si uno necesitaba algo, pues él buscaba en los barrios bajos y aparecía. Esa más o menos es la conexión que había. En La Princesa estaban Jorge Zayas, Firo y *La Sombra*, pero ya todos se conocían. Ahí organizan un motín por mejores condiciones, por el hacinamiento y qué sé yo. Razones tenían. Ahí se arma el *fox-trot*, y piden un mediador. Juan Mari ya había sacado a Juan Ángel Silén de la JMPI y Silén era el esposo de la hermana de Jorge Zayas. ¿Quiénes realmente inician el motín de La Princesa? Jorge, Carlos *La Sombra* y aquel que era soplapotes de él, Firo. Pero nosotros no sabíamos que era informante entonces. Cuando van a arrestar a la gente, para que no le den palos y eso, Firo buscó una flor, se la puso en la boca y se guilló de *hippie*. Estaba al lado de Carlos *La Sombra*, entonces aparece como uno de los líderes.

Yo averigué que el tipo era informante porque por un tiempo estuve buscando en los archivos desclasificados del FBI, haciendo uno de esos estudios históricos sistemáticos que hago. Leyendo todo lo que hay de Filiberto a veces pienso: —Yo sé más de ustedes de lo que he aprendido por la gente del FBI que de lo que ustedes me han dicho. A mí me gustaría saber la versión de ustedes porque la que va a prevalecer es la historia del FBI.

SGM: Mi papá pensaba exactamente lo mismo.²⁴ Había empezado a trabajar en un libro

24 Carlos Gallisá Bisbal (1933-2018), abogado puertorriqueño y dirigente político. Fue legislador en la Cámara de Representantes por el Partido Independentista Puertorriqueño, al que renunció →

sobre la lucha armada porque decía que es absurdo el código de discreción que hay a estas alturas, cuando la mayoría de esos crímenes ya han prescrito. La CIA sabe más de Puerto Rico que nosotros.

Una cosa que se repite una y otra vez aquí y en otras partes es esa confluencia de militantes que también eran poetas, que eran artistas. No olvidemos que al lado de Juan Mari Bras estaba Edwin Reyes, por ejemplo.²⁵

EV: Edwin era inicialmente del grupo de Guajana. Estaban Edwin Reyes y el sobrino de Julia de Burgos,²⁶ Juan Sáez.²⁷ Poetas compañeros puertorriqueños quienes más me han influen-

para unirse al Partido Socialista Puertorriqueño, del que llegó a ser Secretario General. Dirigió el semanario *Claridad*, publicó varios libros de análisis político y por los últimos veinte años de su vida fue panelista del programa radial *Fuego Cruzado*.

- 25 Edwin Reyes (1944-2001), escritor puertorriqueño, cineasta y activista independentista. Miembro del grupo Guajana en la década del sesenta y fundador del suplemento cultural *En Rojo* del semanario *Claridad*. También fundó el Comité Pro Defensa de la Cultura Puertorriqueña y fue guardaespaldas de Juan Mari Bras cuando era dirigente del Partido Socialista Puertorriqueño.
- 26 Julia de Burgos (1914-1953), poeta puertorriqueña emblemática, reconocida por sus posturas independentistas. Vivió entre Puerto Rico, Cuba, República Dominicana y Nueva York, y publicó tres libros que aún forman parte del canon literario puertorriqueño: *Poema en veinte surcos* (1938), *Canción de la verdad sencilla* (1939) y *El mar y tú* (1954).
- 27 Juan Sáez (1943-2006), poeta puertorriqueño y abogado, miembro fundador del grupo Guajana y de la compañía Teatro del sesenta. Sobrino de Julia de Burgos.

ciado. Eran bien panas, eran los que se mandaban la caneca antes de ir a las reuniones de Guajana. Siendo los más jovencitos y con una cabeza muy distinta a la gente de Guajana, podían trabajar con nosotros. Era chévere porque Edwin venía, se compraba un *jacket* de obrero y yo también me conseguía uno y le ponía una mariposa encima para que no se confundiera con el suyo. Y escribiendo las poesías, porque estábamos bien cerca. Cuando me pongo a ver mis cosas y veo las cosas de Edwin, y las de Juan Sáez, digo: —ah, esa idea que yo tengo se la saqué a estos.

SGM: ¿Hasta qué punto cuando empiezas tus jangueos literarios, artísticos y te empiezas a meter en este mundo, éste se solapa con un espacio de formación política y militancia?

EV: En la tradición, los líderes siempre han buscado tener a alguien al lado que sepa escribir. Desde Bolívar con Andrés Bello o Albizu cuando Corretjer²⁸ —después se pelea con Corretjer y pues, don Paco—.²⁹ Juan Mari vio a Edwin. En

28 Juan Antonio Corretjer (1908-1985), poeta nacional, periodista y militante independentista de distintas organizaciones políticas a lo largo de su vida. Publicó más de 15 libros de poesía, muchos de ellos autoeditados. Estuvo preso en La Princesa por su participación en el Partido Nacionalista. Fue embajador por la independencia de Puerto Rico en distintos países de Latinoamérica y colaboró con la Revolución Cubana. Miembro fundador del Movimiento Pro Independencia y de la Liga Socialista, que presidió hasta su muerte.

29 Francisco Matos Paoli (1915-2000), poeta nacional, crítico, ensayista y militante nacionalista. Estuvo preso en La Princesa junto a Pedro Albizu →

las actividades nosotros veíamos como iban colando a Edwin. En las actividades del primero de mayo: —Aquí el compañero Reyes va a leer un poema del primero de mayo—. Edwin tiraba sus poemas y todos nosotros: —¡coño, chévere, un poema!—. Todos teníamos la misma fiebre, todo el mundo quería ser guerrillero, ¡el Che Guevara todo el mundo! Entonces Edwin iba a Cuba, nos traía información y nos daba *training*, por ejemplo, gardear a Juan Mari, que era grande y fuerte. Todos estábamos cogiendo karate y decían: —lo que tienes que vigilar es esto, vigílate las manos a las personas, da dos pasos—. Cuando nosotros hacíamos lo que llamábamos “el anillo” alrededor de Juan Mari, pues ya todo el mundo sabía: izquierda, derecha, cuándo y cómo responder: —Si pasa cualquier cosa, pues, nos reunimos allá—. Toda esa brega nos la daban los cubanos. Edwin también trabajaba en *Claridad*. Yo lo acompañaba muchas veces a conferencias de prensa y otras cosas que tenía que cubrir.

SGM: ¿Tú conoces a Elizam Escobar³⁰ como poeta en los 70?

EV: Conocí a Elizam porque estudiamos juntos en la clase de Literatura en el 67, brevemente en lo que yo me *dropié*.

Campos por apoyar la independencia. Publicó cientos de libros de poesía y fue nominado al premio Nobel de literatura en más de una ocasión.

30 Elizam Escobar (1948-), artista, poeta y militante independentista. Miembro de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN). Estuvo preso 20 años acusado de sedición. Fue indultado por Bill Clinton en 1999 y regresó a Puerto Rico donde fue profesor de la Escuela de Artes Plásticas y Diseño.

EV: No. Elizam estudió en Bellas Artes, lo que hacía era pintar. Cuando lo meten preso, ya jangueaba con todos los amigos de nosotros porque era parte del grupito de allá. Lamentablemente, por estar haciéndole caso a Corretjer, se mete en el lío con esta gente. Elizam no es de matar gente, ni poner bombas, pero hacía las ilustraciones, jangueaba y, pues, le exigen. Para estar con nosotros hay que hacer ejercicios, hay que seguir la disciplina, y él no tenía ningún reparo en eso. Elizam es súper inteligente y era el que llevaba la comunicación de Corretjer. Entonces lo meten preso. Traté de comunicarme con él una o dos veces cuando estaba preso, pero por razones de seguridad no me podía acercar mucho, pero sí a través de Iván Silén. Iván Silén era el que seguía enviándole cosas y quien lo motiva a que escriba poesía: —Escribe, desahógate escribiendo poesía, lee, pinta—. Gracias a Iván, Elizam no se trancó, porque se hubiera frustrado, se hubiera jodío como otros que se frustraron mucho. Pero siguió adelante. Dentro de sus limitaciones pudo pintar, escribir y leer mucho.

Áurea María Sotomayor³¹ escribió una antología de José María Lima.³² Cuando Lima miró los

31 Áurea María Sotomayor (1951-), poeta puertorriqueña, crítica literaria y profesora. Además de sus poemarios, ha publicado libros de crítica y antologías de poesía puertorriqueña contemporánea.

32 Áurea María Sotomayor (ed.), *Poesía y poética de José María Lima: tradición y sorpresa* (Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/Universidad de Pittsburgh, 2012).

poemas míos escribió “Las Caracolas”. Áurea María nos dice a Elizam y a mí que escribamos algo sobre Lima, entonces nos escondemos en Río Piedras para que Che (Melendes) no nos vea, para poder hablar. Grabó las conversaciones entre nosotros, chévere. Elizam después se va allá, me envía a las dos semanas lo que escribió, casi diez páginas; habla de poesía concreta, poesía conceptual y lo que yo quería hablar sobre mi poesía concreta y lo que tiene que ver con Lima se fue pa'l carajo, porque no podía estar repitiendo ni contradiciendo lo que decía Elizam. Lo que hice fueron testimonios. Conté de la vez que Lima cogió una cafetería y no la podía atender. Los muchachos iban allí a beber, era el *after hours*. Trancó. Como yo estudié administración, los muchachos decían: —¿Por qué no dejas que Esteban corra la cafetería?—. A los tres días yo estaba corriendo la cafetería y todo el mundo bebiendo; contraté a Angelamaría³³ para que cocinara. Yo no sabía ni a cuánto eran los tragos ni cómo prepararlos, me conseguí otro amigo que era alcohólico desde los 15 años —Roberto Net,³⁴

33 Angelamaría Dávila (1944-2003), poeta puertorriqueña destacada de la generación del sesenta, miembro del grupo Guajana. Publicó *Homenaje al ombligo* a dúo con José María Lima en 1966. Su segundo libro, *Animal fiero y tierno* (1977), es uno de los más representativos de la editorial queAse. En el 2006, el Instituto de Cultura Puertorriqueña publicó póstumamente, *La querencia*, su tercer poemario.

34 Roberto Net Carlo (1954-), poeta puertorriqueño y bibliotecario, incluido en la antología paradigmática de los años setenta *Poesíaoi: antología de la sospecha*, publicada por editorial queAse. Ha publicado tres libros de poesía: *Al borde de un silencio* (autoeditado, 1990), *Arte en vivo y a todo dolor*: →

otro poeta— de *bartender* y al hijo de Lima de *bartender* y ayudante de cocina. Ahí montamos el equipo, era la cafetería de los poetas. Le metimos 13 recitales seguidos. Teníamos tanta gente que cerrábamos la calle, allí las guaguas no podían pasar, los policías vinieron en helicóptero, nos retrataron y nos prohibieron que diéramos recitales. Lo que utilizaban de micrófono en la calle era mi altoparlante de la Hermandad.³⁵ Poesía en la calle para el pueblo. Bien loco. Eso fue en el 90.

SGM: ¿Cómo era la relación que tenías con *Claridad*?³⁶

EV: Yo me caminé el Barrio Obrero repartiendo *Claridad* porque nos sobraban muchos y los repartíamos los domingos por la mañana. En esa fiebre que tenía me compraba botas obreras que pesaban con cojones. Yo vivía arriba en Monteflores, que era donde vivían los riquitos. Bajar hasta el Fanguito, donde las calles se cierran, caminando callejones, crea conciencia: —¿Qué carajos yo hago aquí el domingo por

poesía visual (Colección Maravilla, 2010) y *Voz sin mundo* (Alayubia, 2018).

- 35 Hermandad de empleados del Departamento del Trabajo, sindicato del que Esteban fue dirigente y que eventualmente se unió a la Unión General de Trabajadores.
- 36 *Claridad*, “el periódico de la Nación Puertorriqueña”, fue fundado en 1959 por Juan Mari Brás, César Andreu Iglesias y el Movimiento Pro Independencia. Aún continúa en circulación ininterrumpida, ya desvinculado de filiaciones partidistas explícitas, aunque en diálogo con varias agrupaciones independentistas y soberanistas.

la mañana en vez de estar escuchando música rock o estar en la playa?—. Ahí iniciamos la batidas por Barrio Obrero, Cantera, Fanguito,³⁷ todos esos sitios. Eso es crear conciencia de clase, porque está chévere el marxismo en la universidad y qué sé yo qué, pero hasta que no vas a la calle a confrontarte con el pueblo, no entiendes eso. Te puedes dar los guilles más tremendos que creas, pero en la calle es que se bate el cobre. Eso es lo que aprendí. Y *Claridad* era el vehículo.

Cuando vendes *Claridad* abajo frente a la fábrica, el gerente lo ve y no te lo compra allá, te lo compra arriba cuando se va. Aprendí un montón de cosas, técnicas de bregar que después me ayudaron mucho en la cuestión del sindicalismo. Lo primero que hice en la Hermandad fue comprarme los mimeógrafos, la computadora, y tirar el periódico. Empezamos a tirar periódicos y a regarlos por todo el Departamento del Trabajo. Eso nos dio unidad. Retrataba a la gente y se veía en el periódico: —¡Mira, salí en el periódico!—. A la gente le gusta verse. Aprendí de *Claridad* la cuestión de la brega.

Escribía artículos esporádicamente en *Claridad*. Algunos amigos míos hacían exposiciones y yo las cubría; iba y escribía un articulito medio bobo y a veces me decían: —¡Oye, pero eso está bien!—. Había gente que creía que yo iba

37 Barrios populares de Santurce, en el corazón de la capital de Puerto Rico. Algunos de estos barrios fueron originalmente construidos como ocupaciones de terreno público pantanoso con las grandes migraciones del campo a la ciudad a mitad del Siglo XX.

a escribir cosas complicadísimas, pero se las alineaba.

SGM: ¿También publicaste poesía?

EV: Quien me publicó poesía fue Edwin. Cuando saqué *Fuera de trabajo* me hicieron el *spread* a mitad. Me hubiera gustado hacer más cosas en *Claridad*.

SGM: ¿Cuándo empiezas a escribir cosas concretas? Cuando hablaste de la revista literaria dijiste que estabas escribiendo poesía concreta antes del 67.

EV: Empecé estudiando en la universidad en Ciencias Naturales, mi papá era médico y todo el mundo esperaba que yo fuera médico hasta que me rajé y no quise. Siempre he estado metido en la biblioteca. Me gustaba mucho visitar la sala de revistas. Había una revista inglesa muy buena, *Poetry*, pero también había otras. Creo que fue en esa revista que empezaron a aparecer poemas concretos. Ahí empecé a ver el juego tipográfico y tenía el trasfondo de estos amigos de la Escuela de Artes Plásticas. A uno le dan unos términos y lenguajes y entiende. Cuando veo eso, me pongo a leer más sobre la poesía concreta.

SGM: ¿Empiezas no a verlo en la revista *Poetry*, sino en otras revistas que también estaban allí? ¿En un escritor estadounidense?

EV: En otras revistas, sí. Uno que me impactó mucho es irlandés, Ian Fleming.

EV: En la Lázaro. Uno ve esas cosas, busca, ve los movimientos surrealistas, la loquera, los juegos tipográficos y empieza a recoger más material. Me gustaba mucho la revista *Print*, que se especializa en la impresión: las últimas prensas, técnicas, anuncios; una revista súper cabrona, muy bonita y bien diseñada. Utilizaban muchos recursos tipográficos también. Era una joya. Me tumbaba un par de ellas también, y me traía las que más me gustaban. Ahí fue donde realmente me enteré de lo que era en aquel tiempo la poesía concreta. El auge realmente sale de los brasileños. Lo que definitivamente me empujó fue que en aquellos tiempos una de las revistas que tenían más prestigio era *El Corno Emplumado*,³⁹ que llegaba aquí a Puerto Rico. Ahí pude leer una voz muy buena, porque ahí llega Ernesto Cardenal, todos los poetas latinoamericanos, los norteamericanos. Esa es la influencia básica.

Encuentro la revista *El Corno Emplumado* en la librería y veo una en específico que dice: “Poesía concreta latinoamericana”. Me pasó lo que usualmente le pasa a todo el mundo: —¡Ah,

38 Biblioteca José M. Lázaro en la Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras.

39 *El Corno Emplumado* fue una revista literaria bilingüe publicada en México (1962-1969) fundada por Sergio Mondragón, Margaret Randall y Harvey Wolin con el propósito de divulgar la poesía estadounidense y latinoamericana ampliamente. La publicación trimestral tradujo y publicó obras de vanguardia representativas de la generación Beat y fue pionera en la difusión de esta obra en Latinoamérica.

eso yo lo puedo hacer!—. Entonces empiezo a hacer loqueras de esas y a enseñárselas a otra gente, a mis amigos y mis amigos también empezaron a hacer loqueras de esas. Yo fui el que me quedé ahí... Eso es como para el 66.

Dentro de la poesía uno dice: vamos a ver por qué estilo me voy. Al principio la poesía concreta me resultaba bien difícil porque tiene mucho que ver con el juego de las ideas. Tratar de hacer un poema que tuviera algún sentido me daba mucho trabajo. Podía hacer uno, tardar cuatro o cinco meses e inventarme otra cosa. Poco a poco, hasta que después uno va aprendiendo más, leyendo más y viendo lo que hace otra gente.

SGM: Es una poesía mucho más dirigida hacia el formato impreso que el leído.

¿Hasta qué punto algunos de esos trabajos iniciales tuyos, o cosas que eventualmente terminaron en *Fuera de trabajo*, fueron circulados antes del libro de manera suelta, como *Alicia La Roja*?

EV: Yo no tenía la idea de hacer ese libro, no tenía ninguna intención de hacerlo. Concebía la poesía mía como obras independientes, no dentro del formato del libro. Había muchas cosas de construcción, proyectos inconclusos, meramente propuestas, jueguitos tipográficos o cinematográficos.

NP: ¿Cómo circulaban antes de *Fuera de trabajo*?

EV: De persona a persona. Por ejemplo, una vez en 68, estaban Francis Schwartz y Aponte Ledée, compositores puertorriqueños. Francis iba a dar un concierto de esas loqueras que él hacía basadas en John Cage y Fluxus, y yo aprovechaba eso. El corazón era bien grande, se abría en dos partes.⁴⁰ Yo llegaba al sitio y lo ponía a circular: —Pásalo por ahí. Repartía hojas sueltas, múltiples. Velaba cuáles botaban, los cogía otra vez y me los llevaba.

NP: ¿La edición de *Fuera de trabajo* es posterior?

EV: Diez años más tarde. Buscando poesía para *Alicia La Roja*, me encuentro con Che Melendes en 74, en el pasillo de Humanidades y le digo: —Oye, sé que tú escribes poesía, tengo una revista de poesía—. Él me dice: —¿Y qué poesía tú escribes? ¿Escribes poesía pura?—. Yo lo miro y le digo: —¿Poesía pura?—. —Sí, poesía pura. ¿Mallarmé o Juan Ramón Jiménez?—. Y le digo: —Juan Ramón Jiménez—. ¡Qué idiota es este tipo, ¿qué es eso de poesía pura?, pa'l carajo con la poesía pura! No le hablé más en cuatro años. Después él viene y me dice: —Tú sabes esas cosas que yo hago. Mira, tengo un libro aquí (*Desimos décimas*) para publicar y hay otro libro de Angelamaría también. Si tú tienes un libro para publicar...

Publicamos el de Che, de las ventas sacamos chavos para publicar el de Angelamaría y de ese sacamos chavos para publicar el mío. ¿El

mío sabes en cuánto salió? ¡En 10 centavos! Porque lo que hacíamos antes es que cuando en la universidad daban los exámenes, compraban mucho papel, no cabía y lo ponían en el pasillo, así que nosotros llegábamos con el carro y nos llevábamos las cajas de papel. En otra ocasión nos llevamos el mimeógrafo.

Eso fue por ahí del 76 o 77. Nos salieron baratísimos los libros. Lo más que nos costaba era imprimir la portada y alguna cosa adicional, como en *Fuera de trabajo*, que tiré una separata en verde al final. Tratamos de hacerla con el mimeógrafo, se chavó y tuve que ir a una imprenta.

Yo le dije a Che: —Es que lo mío no cabe dentro de un libro—. A lo que yo estaba haciendo le dimos un formato de libro, que para mí siempre es apretao. Pero lo hice. Ahora no me arrepiento.

Después de eso, sacamos *Antología de las sospechas*. Ahí ya hay imprenta y qué sé yo qué. Y después nos metimos en un lío. Queríamos a Corretjer porque nos daba caché. Entonces Corretjer, bien listo al fin: —Ah, lo que yo tengo ahí son unos escritos de periódico—. Y yo: —nos jodimos—. Hicimos el libro de Corretjer, lo fijamos en 15 dólares, nunca se vendió. Estábamos generando chavos y los botamos con Corretjer. Después de eso vamos a don Paco Matos Paoli. Tiene como 200 libros ese señor. Humildemente y muy chévere nos dijo: —Tomen, publiquen, que es lo que yo quiero—. Nos dio un libro para publicar que tampoco se vendió. Ahí se nos trancó la editorial.

SGM: ¿La antología fue antes de eso?

EV: Sí. Esa antología estaba chévere porque recogía a los poetas de los 70. Y todavía más porque me pusieron a mí en primera fila.

SGM: ¿Cuál era el tuyo en la antología?, ¿el "Soneto de las estrellas"? Pablo Guardiola⁴¹ me había dicho que la primera vez que vio un poema tuyo fue en una antología en la UPR.

EV: Esa es otra, la que me hizo famoso. Ahí aparece el Soneto. Ese estuvieron enseñándolo en la universidad por mucho años.⁴²

SGM: ¿Cómo terminó tu poema ahí?

EV: El poema terminó ahí porque varios de los que prepararon esa antología me conocían de muchos años.

Hace como nueve años me invitaron a la universidad porque me habían dedicado la Fiesta de la Lengua. Esa gente me pone nervioso. Cuando iban a publicar, yo dije: —Déjame ver el poema, a ver si lo pusieron bien, no sea que lo pusieron al revés—, porque no es lo mismo los tercetos que los cuartetos, tú sabes. Yo dije: —O me hacen o me acaban de joder—. Y por lo menos salió bien, pero ese día estuve bien nervioso en lo que vi el poema.

41 Pablo Guardiola (1978-), artista visual y co-director de Beta-Local (2013-).

42 Se refiere a Carlos Alberty, Viviana Auffant, Sofía Cardona, Susana Matos y Áurea María Sotomayor (eds.), *Antología de textos literarios* (Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1994).

En una ocasión Vanessa Droz me dice:

—Mira, Esteban, hay una muchacha que tiene el “Soneto de las estrellas” tuyo grabado en la espalda. Ella está trabajando de mesera en tal sitio allá, debajo de la casa donde vivía Albi-
zu—. Fui para allá dos o tres días después con Néstor, hablé con ella y me dijo: —Ah, yo lo vi en la antología—. Le regalé un librito mío para que se enterara de las otras cosas.

El Soneto también lo publicaron en una antología del pueblo Hazara en Afganistán. Les envió lo que me piden, la biografía, un retrato y mi poema. Entonces ellos me dicen: —Recibimos la bío, recibimos el retrato, pero, ¿y el poema?— Yo no quise ser muy arrogante, entonces dije: —El poema está en la parte de abajo, es un soneto. El soneto surge de la ópera italiana, por eso es la cancioncita *Sonetto*, eso pasa de Boscán a España. Los sonetos más famosos son los shakespearianos, y este es un soneto concreto. ¿Por qué escogí un soneto de las estrellas? Porque el asterisco es la primera representación de dios y es lo primero que yo puedo asociar con el Medio Oriente. El asterisco es el símbolo de dios, así que te estoy enviando un soneto donde se representa a dios de esta manera.

SGM: ¿Cómo se tumban el mimeógrafo?

EV: Me lo tumbé de una oficina en la universidad porque yo tenía acceso a la llave. Me salió bien porque no metí a nadie en el lío.

SGM: Eso fue bastante antes del libro, ¿no?

EV: Quizás para el 74. Vivía en Valencia, cerca de la UPR. Primero lo tenía en casa, pero como estábamos tirando cosas clandestinas no era bueno tenerlo ahí, así que busqué dónde guardarlo. Lo tenía en distintos sitios, como en casa de Consuelo Gotay,⁴³ allí tirábamos los boletines. Después de eso me lo llevé para casa de Jorge Zayas, pero cuando se tiran a robar el banco, tuve que ir a recogerlo.

SGM: ¿Se tumbaron el mimeógrafo originalmente para hacer esos volantes políticos y luego pensaron en hacer publicaciones, o siempre era multiusos?

EV: Me llevé el mimeógrafo porque uno siempre debe tener medios de producción, hay que apropiarse de ellos. Eso es lo que estábamos haciendo. Primero empecé ayudando a los psicólogos, después, cuando me uní con la Unión Socialista estaba tirando su boletín y alguna otra cosita también, otros comunicados de prensa.

SGM: ¿Y los múltiples tuyos?

EV: No, fue hasta después cuando empezamos a imprimir el libro con Che Melendes. Yo decía que el mimeógrafo no era para imprimir libros. Para el mío tuvimos que utilizar recursos espe-

43 Consuelo Gotay (1949-), artista visual, diseñadora gráfica, maestra grabadora, artista de libros y fundadora del Centro para el Grabado y las Artes del Libro de Puerto Rico. Fue aprendiz en el taller de Lorenzo Homar y es una de las mayores exponentes nacionales del grabado y formadora de artistas en este medio.

cíficos. La velocidad con que seca la tinta varía, el mimeógrafo es bien lento y la letra queda expandida y borrosa, por eso se ve tan feo. No se ve, como nosotros decimos, *average*. Entonces me conseguí un quemador electrónico. Ahí pudimos sacar fotografías como la de Betances y otras cosas que no se podían hacer antes. De todos modos el problema era la difusión de la tinta. Tan pronto caía un papel le echábamos talco, caía otro papel, le echábamos talco y después sacudíamos eso para que la tinta no se regara tan rápido. Hacíamos cosas así para tratar de que quedara lo mejor posible. Era un trabajo bien artesanal.

SGM: Parte del proceso de hacer tu libro había sido para enseñarle a Che Melendes cómo usar el mimeógrafo.

EV: Eso fue empezando. El primero que hicimos fue el del Che. Yo siempre dejé los míos para después. Pero con el de Che sí, y con el de Angelamaría. Che se embolló y lo hizo muy bien. Lo otro que teníamos para levantar tipografía era una maquinilla. Tú le podías cambiar la bolita y cambiabas la tipografía. Compramos varias bolitas y ahí podíamos darle un poquito de diversidad a la tipografía. Cuando Che coge fiebre con algo, empiezan a pasar cosas, con Angelamaría también pasaron muchas cosas. Estábamos experimentando y pudimos sacar esos libros. Años más tarde, otras personas se han atrevido a hacer libros artesanales como nosotros hicimos, eso se convirtió en una especie de moda, los libros de artista.

SGM: ¿Cómo aprendiste a usar el mimeógrafo?

EV: Creo que en la FUPI, en el MPI.

SGM: También había gente que venía a la Oficina del Desempleo. Habías aprendido de gente que había estado allí contigo. ¿Cuándo empezaste a trabajar allí?

EV: Empecé ahí en el 75. A la Oficina van toda clase de personas. Yo tenía que averiguar qué era lo que hacían. Conseguí a un colombiano que corría las prensas a los productos Goya. Él utilizaba una impresora del tamaño de esta pared, porque hacían las etiquetas, cosas bien grandes. Con un número de *Alicia la roja* le dije: —Ah, pues yo quiero tirar un *Alicia*, que es un formato bastante grande—. Entonces él me decía: —En tal sitio yo voy a limpiar las prensas, si quieres ve allí y en lo que yo hago la prueba, te imprimo la revista—. Él nos ayudaba. Yo llevaba mi resma y él decía: —Mira, allí hay otra resma, vamos a probar con esta otra primero y después usamos la tuya, que es la fina—. Hacía relaciones con personas que ayudaban a hacer el trabajo, les preguntaba dónde se puede hacer esto, dónde se puede hacer lo otro. A veces nos tocaba bregar con unos cubanos exiliados hijos de puta que vivían para hacer chavos. Los que publicaban *Réplica*. Nosotros teníamos una revista de sátira: *La mueca*. En esa revista poníamos a todo el mundo, quedaba bestial. Poníamos cosas bien fuertes. De hecho, hasta esos cubanos que eran hijoeputas nos decían: —Oye, jeso está bien caliente!—. —Pues ya

tú sabes, pero no le digas a nadie que estamos imprimiendo aquí—. —¡No, jamás!—. Eran los únicos que se atrevían, por los chavos. Tres o cuatro páginas y quemábamos a medio mundo. Estilo españoles: las malas palabras y las cosas feas. Pero nos quitamos.

Ahí me relacioné con muchas personas. Lo que más me gustó de trabajar en Desempleo es que ayudé a muchos compañeros, porque ellos sabían que yo estaba allí: —Vete donde Esteban que te resuelva—. Eso fue lo más gratificante, porque al principio decía: —Oficina de Desempleo, darle desempleo, esto va como que a fomentar la colonia—. Un montón de sentimiento de culpabilidad porque uno está trabajando en un sitio así. Pero después asumí que pa'l carajo, lo que hay que dar aquí es desempleo a todo el mundo, que todo el mundo lo coja y que se joda. Les decía: —Esto no se lo están dando gratis, ustedes lo pagaron, porque, ¿de dónde saca el patrono los chavos para pagar esto? De los chavos de ustedes—. El concepto de plusvalía, pero bien elemental.

SGM: Criollizado.

EV: Yo me paré en tribuna pa' crear un poquito de conciencia sobre esas cosas.

SGM: ¿Y qué pasa entre el 70 (*Alicia La Roja*, etc.) y el 77 (o cuando empiezan los libros con Che Melendes —que imagino que fue antes)?

EV: Sacamos eso casi en seguida, casi en el mismo año.

SGM: ¿Cuál era tu proyecto principal de escritura en ese momento? ¿*Alicia La Roja*?

EV: *Alicia La Roja* lo publicábamos intermitentemente y de manera espontánea. Era algo que habíamos creado y cuando se llenaba la copa, lo sacábamos.

SGM: ¿Había una relación continua entre esa gente?

EV: Era otro grupo. *Alicia* era un grupo y Che era otro grupo aparte. Después con Che publicamos *Alicia la Roja*, pero ya en el 79 que me había juntado con él, porque al principio no me llevaba con él.

SGM: ¿Cómo es que empiezan a llevarse?

EV: Nosotros nos encontrábamos mucho en este sitio, la Torre y entonces Che vino con que el marxismo y yo siempre le dije: —¿Marxismo? Nosotros estamos saliendo del marxismo, ¿para qué tú vas a molestarte en meterte en el marxismo ahora?— Y chacho, le da un yeyo, yo creo que por poco me mete un puño. —Chico, si el marxismo nosotros ya lo trascendimos hace tiempo, en el 70—. Y él insistía con el marxismo. Después se apareció por casa. Él fue el que me buscó.

SGM: ¿Cómo circularon los libros de queAse?

EV: En las pocas librerías que había en Río Piedras, realmente. Algo que no seguimos haciendo fue enviarlos a las universidades. Después

de que completamos las cuatro cosas, con la *Antología* incluida, hicimos un folleto de promoción y se lo enviamos a las universidades, que compran libros. Ahí vendimos un montón. Fue el fuerte.

SGM: ¿De cuántos ejemplares eran las ediciones?

EV: Creo que mil quinientos, setecientos. Del mío se hicieron muchos, pero también se perdieron muchos porque se mojaron. Che todavía vive en Buen Consejo. En la parte de atrás del colmado del papá había una casa —el papá después se mudó para otro sitio—, guardamos los libros ahí. Buen Consejo tiene un sistema de muchas quebradas y cuando vino un huracán se llenó de agua, se metió dentro de la casa y mojó como 300 o 400 libros. Un montón. Nosotros preparábamos la tripa y después le metíamos el *cover*. Fueron las tripas las que se mojaron y se quedaron allí, las boté después. Pero, con todo y eso se divulgó bastante. Todavía la gente pregunta por ahí: —Mira, ¿tienes *Fuera de trabajo*?— Chico, no. No tengo ni uno para mí—.

SGM: ¿Y se presentaban?

EV: No, lo más que hacíamos era recitales. En aquella época todavía no estaba la presentación de libros, ahora sí. Antes era recital y ya la gente nos conocía.

SGM: Cuando salió *Fuera de trabajo*, ¿lo presentaron? ¿Qué respuestas recuerdas al libro?

EV: No se presentó. Cuando María Collazo, hoy profesora de Teatro, se fue a estudiar a la Sorbona, Domingo Dávila, a quien conocí por Che, se fue con ella y se llevó los libros de nosotros y los vendieron allá, bien romántico, en París. Domingo le pidió permiso a la gente del Partido Comunista francés para montar la mesita de nosotros allí al lado y vendió de los libros míos. Me cuenta que uno de esos que compró el libro, estaba revisándolo, regresa y dice: —Quiero cambiar este libro—, y buscó uno que estaba más jodío y se lo llevó.

Cuando visitaba a Pedro Pietri en Nueva York, él iba a salir de la casa y decía: —Pérate, que se me olvidó persignarme—, y sacaba mi libro e iba a su altarcito y se persignaba. Decía: —Me tengo que persignar con el libro de Esteban, cada vez que salgo tengo que echarme las bendiciones de Esteban—. Él, siempre jodiendo, se ponía a decir cosas bárbaras. Una noche, janguando con Elizam, viene y le dice a todo el mundo: —Aquí está Esteban Valdés, el mejor poeta de Puerto Rico.

A conversation between Esteban Valdés,
Sofía Gallisá Muriente and
Nicolás Pradilla

Río Piedras, August 2019

Esteban Valdés: My grandfather printed books. He was director of the National Medical Center in Mexico, and when he left that job, he starts a printing press. He printed medical books. He got involved with the Mormon church and became friends with its leader in the United States. They began translating Mormon books into Spanish to distribute in Mexico and the rest of Latin America. My grandfather printed their magazine, which was very pretty, almost like a National Geographic. It was a large printing press with the capacity to print newspapers and all that: textbooks, medical books, and drug labels.

I was his first grandson, and I lived at his house while my father studied in Mexico. During his spare time, my grandfather used to take me to the press. It was a very beautiful experience. I spent all day watching the machines work. I was surprised the operator did not catch his fingers every time. I played with typography and invented things; he used to take me with the typographers. I've always wanted to have a printing press.

I was probably eight or ten years old. I liked to mess up the type and make toys with the packing. They scolded me, but I didn't realize what I was doing. My grandfather was a sweet man. He was never mean to anyone.

When I returned to Mexico, they had sold the press. When my grandfather died, his sons sold everything instead of continuing with the business. Just a single machine was left, the main one.

Today we still have the Apolonio Arzate Lodge, because he was a Masonic brother. I didn't spend much time with my grandfather, just those two years. But he really made an impression on me. He had a fantastic book collection.

Sofía Gallisá Muriente: Did you pick up your interest in printing or publishing when you came back to Puerto Rico?

EV: Printing not so much, but I kept writing. I started in sixth grade when I arrived in New York. Then my parents got divorced and there was a lot of fighting. My dad gave me a typewriter. In the US, they teach typing in middle school. I started using a typewriter and writing stories.

SGM: Why did you leave Mexico for New York?

EV: I was kidnapped. My father and my mother had a fight and he took us. One day he said we were going to Acapulco and we ended up in New York. He robbed us, practically. My mom couldn't do anything.

SGM: How long were you there?

EV: Five years. I came back at fifteen, and I was already a Nuyorican. I wrote silly stories and

did my homework. That's when I really started writing.

You start writing stories and small things here and there, but not as a profession or vocation, but because it is taught in school in the US. In New York, I had a great teacher and I went to a good school; I learned to speak in public, to give speeches, to stand in front of the mirror and see how I moved... Already in ninth grade, I was able to talk in front of an audience. That helped me a lot. After that, it's easier when you read a poem or a story out loud, because you have the experience.

When I came back from the United States, I felt my education was ahead although I was going to La Central¹, which was one of the best schools in San Juan. I was bored, honestly. You saw me looking for extra information outside the school. I read the Greeks in high school. I graduated from La Central in 65. I was still in middle school, in ninth grade, when Sartre rejects the Nobel Prize. That catches my attention. "Sartre? Philosophy? I need to read more about this!" My father, who at least had money, bought me the Encyclopedia Britannica. That was the internet of my time.

When I arrived in New York I was assigned a partner: Frank Simonetti. To this day we're still friends. When I came back to Puerto Rico and enrolled at La Central, I found him walking up

1 Escuela Central de Artes Visuales (Central High School for the Visual Arts) in Santurce, Puerto Rico.

the stairs. He had returned to Puerto Rico the year before, after his father had served his time with the army. All of Frank's friends became my friends. Most of my friends from New York were military brats, so I was half at La Central and half at the Gabriela Mistral in Puerto Nuevo, because all those people lived there. I met another friend two years older than me, who told me a lot about Sartre. Then we started reading Federico García Lorca and Rimbaud. When I get to college, the best part was the library. I start borrowing books, reading on my own, and writing. That's when I get to read Spanish poetry: Rafael Alberti and the generation of poets from the Spanish Civil War. I got hooked up with poetry. That's when I met Gertrudis Méndez and we started dating. She was Cuban. She wrote poetry and began a literary magazine. She approached José María Lima² and asked him for a few poems for the first issue. The issue was really about Lima, but it featured my poems. I met Lima thanks to her. The magazine was titled *Paréntesis* if I'm not mistaken. Just one or two issues came out. College magazines are versatile like that: they get started, plop! and then disappear. I was already creating my crazy poems, concrete poems. That's when I was first published. In '66 or '67.

Later on, like three or four years later, we published the first *Alicia la Roja*. I think it was in

2 José María Lima (1934-2009), Puerto Rican poet, mathematician, professor, painter and Marxist activist. He was married to the poet Angelamaría Dávila. His book *La sílaba en la piel* was published by queAse in 1982.

1970 or 1971. We were a large group and we had a different poetic vision than what was being done; we functioned as a complement. Guajana³, a group that preceded us, had two good things: nationalist poetry and socialist poetry. They wanted to be more radical than everyone else by making poetry for the working class. We criticized them because we had seen what had happened in the Soviet Union with Socialist Realism —how it turned off production instead of encouraging it. A return to the values of Classicism, which is absolutely bourgeois. But you respected them because they were the elders. I did favor the creation of nationalist and socialist poetry. There's no remedy. We were doing the same but in another way. We were also socialists, nationalists, and a couple of other things.

SGM: How did you develop that other way of doing?

EV: I met Iván Silén⁴ during a mutiny in '67. At that time, I was part of the FUPI⁵. Some people got arrested in the riot. We went down every day to the trials as an act of solidarity, and, while we waited, —at that time I was also

3 Guajana is a Puerto Rican literary collective and journal founded in 1962 by poets that held pro-independence and nationalist beliefs.

4 Iván Silén (1944 -), Puerto Rican writer, editor, painter, and Anarchist activist. Has published poetry, essays, novels, and stories.

5 Federación Universitaria Pro Independencia (FUPI), or Pro-independence University Federation, is a student organization founded at the Río Piedras Campus of the University of Puerto Rico in Río Piedras in 1956.

interested in making movies—, I was reading filmmaking books, and we started a conversation. He wrote poetry. We became friends there. Ivan is always hysterical, he likes to stand out, to shout, to scandalize, to kill God, to kill his mother. He is always saying things like that to create a scandal. Then I realized he was Juan Ángel Silén's⁶ brother.

During that time, Mao Zedong Thought was fashionable in Europe. In 1964 I subscribed to *Pekín Informa* because the Pro-Independence Movement (MPI) had access to it. As soon as they get your address, they start sending you *Pekín Informa*, *China Nueva*, everything they can. I got on the mail these little plastic Mao Zedong memorabilia that I wear here on my lapel, Mao's Little Red Book, a workman's shirt. Very Chinese, you know.

Reading the propaganda made me think: "What if the CIA is behind this? It is so absurd." I did not understand. The headlines were: "How I Won a Ping-Pong Championship Using Mao Zedong Thought," "How to grow watermelons using Mao Zedong Thought". Everything was Mao Zedong Thought; it was very repetitive. I didn't understand anything.

When I got into the MPI, Juan Ángel was the president of the JMPI, the youth wing of the

6 Juan Ángel Silén (1938-2018), Puerto Rican writer, historian, professor and pro-independence activist. Founded the Pro-independence University Federation (FUPI) in 1956, led the youth of the Pro-independence Movement (MPI) in 1959, and authored over 35 literary works.

movement. Many of these political meetings seemed to me like a religious and absurd cult. The last time I attended a FUPI meeting, they were applying Mao Zedong's criticism against liberalism to the tasks assigned to the comrades. I said to myself: "This is too much. I'm going to hell. This doesn't apply here. They're using what they read to give a warning to a comrade. It's like when Christians say: 'Versicle blah blah...: because God blah blah...' I cannot." That was that. The other thing was that I was also a member of the JMPI, and Juan Ángel also invented absurd things. We were against mandatory military service, and he invented a march from Ponce to San Juan with the few of us who refused to the army. ¡Puñeta! Do you know what that means? "I'll wait for you here in Río Piedras!" Nine people were marching, and then one would give a speech to the other eight. They came to another town and repeated the drill. But they did it!

I thought: "this is not it." And I kept looking. "Anarchism! Ah, where there is none of this: no party, no dictatorship of the proletariat, no leader, you do what you want but with some social consciousness." They used to call us "Anarcrazies". But when you take anarchism "seriously", it is viable.

SGM: Who else took anarchism "seriously"?

EV: Iván Silén. I was one of the first anarchists. Then Néstor Barreto⁷ joined us because he was

7 Néstor Barreto (1952 -), Puerto Rican poet, artist, architect, designer and book editor. Founded →

friends with Iván. Néstor had taken so much LSD he could hardly speak. They used to visit me in my place. I had a little room, and they were always there. We said we were anarchists and began studying anarchism.

I hung out with the people from Escuela de Artes Plásticas and I learned typography skills from them. I was lucky they were disciples of Lorenzo Homar⁸, Tufiño⁹, and Marín¹⁰, the best of the best! I would go to Lorenzo Homar's house and witness his teachings: "That font is from a catalog, I'll teach you to make real letters." As

Quimera Editores in the 1970's and Colección Maravilla in the 2000's. Passionate about the archive and the city.

- 8 Lorenzo Homar (1913–2004), Pioneer of graphic arts in Puerto Rico and emblematic of this medium. Generations of graphic artists trained in his workshop. Designer of the logo of the Institute of Puerto Rican Culture, which is among many other public commissions and contents he made for mass consumption.
- 9 Rafael Tufiño (1922–2008), Puerto Rican painter, muralist and graphic artists, fundamental artist of the Generación del 50, a generation that was instrumental to the development of Puerto Rican arts. His work was exemplary of the production of the Taller de Gráfica de la División de Educación a la Comunidad (DIVEDCO), the graphic arts workshop that belonged to the Community Education Division, and the Taller de Artes Gráficas del Instituto de Cultura Puertorriqueña, the graphic arts workshop housed within the Institute of Puerto Rican Culture; both pillars in the Puerto Rican graphic tradition, where he worked with Lorenzo Homar. Also founded the Taller Boricua in New York.
- 10 Augusto Marín (1921–2011), Puerto Rican painter, graphic artist, muralist and professor, also part of the Generación del 50. He is best remembered as the creator of monumental murals in public spaces in Puerto Rico.

they were his disciples, he gave them the jobs: “You have to make a poster.” Lorenzo did not do the gigs himself, he gave them the jobs, but he was responsible for his criticism. I learned a lot from them.

SGM: Were those artists also interested in anarchism?

EV: Yes, totally. There wasn't a real anarchist movement. It was a kind of idealism. We wanted something better than what was available. We were not alone. Around 1970, there were three anarchist groups at the university. One was led by Juan Luis Brusi and professors from General Studies and Psychology. They created the Association of Psychology Workers (Asociación de Trabajadores de Psicología/ATP). There were the people from Taller Luisa Capetillo, led by William Park Hearst. They had more money and smoked a lot of weed, did drugs, and sexual things. They printed a pretty leaflet, circled-shaped, or in triangles. It was different. They were more open than everyone else. Jorge Zayas, one of my dear friends who had been in Vietnam, came back to finish high school and became the president of the Humanities Council. They founded the Union of Libertarian Socialists at the university, which was the first officially anarchist group. We published a newsletter. That's when the mimeograph came into the picture.

The word “anarchism” was around. Everyone would say: “You're not really an anarchist!” But, who can dare to tell you that? This was in the 1970s.

The first time I met Jorge Zayas he told me: "I am an individualist anarchist, I follow Max Stirner". That tendency is also called Egoist Anarchism. They're more individualistic than the capitalists. I was studying History, Catalan anarcho-syndicalism history, the Andalusian peasant anarchists, I wanted to be guerrillero. Apart from the Libertarian Socialist Union, we started the clandestine Libertarian Socialist Union, the armed wing of the organization. We teamed up with other people, with the guys from Vega Baja: "You are the Macheteros over there, we are the Macheteros over here, we are going to stay in this line, but independently." We always kept our independence, but they knew we were available. We had two groups. One was crazy insane, with addicted Vietnam veterans; they were hard, but they did things. You could tell them "Go there and bring me this," and the guys complied. Sometimes they complied too much, like when they came home to bring me weapons: "I didn't tell you to bring weapons here, how are you going to bring me weapons? Are you crazy?!" And there were the others, who were not so crazy. They could do unexpected crazy stuff too, but they coordinated.

SGM: You say that you gained consciousness hanging out at César Andreu Iglesias¹¹ house. How was that?

EV: My sister met Nicolás Andreu around 1967 because she was studying Social Sciences: "I

11 César Andreu Iglesias (1915–1976), Puerto Rican writer, journalist, pro-independence militant, and Marxist thinker fundamental to the history of Puerto Rican politics. Founder of the newspaper *Claridad*.

met this guy who is the son of a man who was a communist, he's a journalist. They started dating she introduced us. Nicolás invited me to the Movimiento Pro-Independencia meetings in Villa Palmeras.

They had a spot. We met there on Fridays. Nicolás and I became friends and we started going to his house, to César's house. It was a nice environment, very beautiful, because César was a beautiful person. He wanted to talk to you, to know your opinion, what you really thought. His wife, Diana Cuevas, was a painter. Their house had art, books, posters, and African music records. He was a friend of Lorenzo Homar and his colleagues —the best of the best— and they gave them paintings and other things. They showed me a new world. There I read Neruda for the first time, whom I reread for 15 years. I didn't know César's trajectory, I learned about it many years later.

After the Nationalist Revolt,¹² César was imprisoned because he was a communist. He spent a year and a half in prison for no reason. That affected Nicolás. We became very good friends with Carlos Malavé, who ended up as a photography professor at the University of Puerto Rico (UPR). The three of us hung out together

12 Insurrection led by the Puerto Rican Nationalist Party on October 30th, 1950 in which the Republic of Puerto Rico was proclaimed and during which there were armed confrontations throughout the island. A couple of days later, two Nationalists attempted to assassinate US President Harry S. Truman. Thousands of pro-independence militants were detained and many incarcerated as a result.

in college. With them, I traveled around Puerto Rico and slept in the strikes for the first time. Smoking weed, drinking cheap wine, listening to music... Those nights were great, but the most exciting thing was to spend time at César's house, because he was one of the leaders of the MPI with Juan Mari.¹³ César was from a wealthy family; I don't know why he became a communist. He was a communist since high school and he gave speeches at the university. He had a newspaper. But he was not in tune with the Party, because he was a Trotskyist and they were all Stalinists. When I met him, he was writing a column for *El Imparcial* and wasn't earning a lot of money, it was a very difficult time. But I learned many things from him. As César was on the top line, he knew everything that was happening. He trusted us.

SGM: To what extent do you feel that the Cuban Revolution had an impact in Puerto Rico, and to what extent did you read about or have links with Cuba, Latin America, and the Caribbean,

13 Juan Mari Brás (1927-2010), lawyer, journalist, pro-independence leader and founding member of the Partido Independentista Puertorriqueño (Puerto Rican Pro-independence Party) in 1946, the Movimiento Pro Independencia (Pro-independence Movement) in 1959, the Partido Socialista Puertorriqueño (Puerto Rican Socialist Party) in 1971 and the Movimiento Independentista Nacional Hostosiano (National Hostos Pro-independence Movement) in 2004. Founded the newspaper Claridad together with César Andreu Iglesias in 1959. In 1994, he renounced his American citizenship to legally claim Puerto Rican citizenship, which was recognized and granted to him in 2006. The action had been suggested by Che Melendes years earlier, but he originally considered it "a poet's thing."

besides reading things from the United States or China?

EV: I was a fan of the Cuban Revolution since I was ten years old. Ten years later I realized it was not going anywhere. Around '68 or '69. In Mexico, my stepmother's family was related to Lázaro Cárdenas, who was her uncle in law. Her aunt was Cárdenas's wife, and he favored Fidel Castro. Fidel and Che trained at his estate in Mexico. When we learned that Fidel had arrived in Cuba, my father told me: "They trained at Cárdenas's property." Wow! Family! In New York, I went to the kiosks every Saturday to buy Cuban magazines. *La Bohemia Cubana*, and the military magazine *Verde Olivo*. My father would buy these magazines, and I took all of them. I had them until high school.

The MPI was founded as a result of the impact of the Cuban Revolution in '59. The Cubans were well connected with Puerto Rico through Pedro Albizu Campos¹⁴ and other people. We were very connected with the Cuban Revolution.

14 Pedro Albizu Campos (1891-1965), Puerto Rican lawyer, and the most influential pro-independence leader of the 20th Century. He was President of the Partido Nacionalista de Puerto Rico (Puerto Rican Nationalist Party) and during which time he advocated for armed confrontation with the United States in order to create a crisis that would force it to free Puerto Rico. He was imprisoned at different times throughout his life for conspiring against the government of the United States, and was tortured with radiation while in prison. He was also one of the main architects of the Nationalist revolt of 1950, the attack on President Truman, the attack on the US Congress, and other attacks.

I met Carlos Padilla through César Andreu. At 17 years old, Padilla participated in the Nationalist Revolution of 1950. He stole a revolver from his father, who was a mechanic for the FBI, and went to San Juan. He was a Pedagogy student and a student leader at the university. Díaz Pacheco¹⁵ was in charge of bringing the weapons, but he didn't bring them because his brother had been a police informant, and Albizu didn't trust him in the end. Díaz Pacheco arrives in San Juan empty-handed, and these people are storming La Fortaleza. Nothing. Carlos Padilla had never fired an arm, and the bullets he had didn't fit in his revolver. He hides, he gets arrested and spends a year and a half in jail, sharing a cell with Pedro Albizu for nine months. When he gets out, Albizu tells him: "You will go to Cuba to talk about the struggle for independence in Puerto Rico." Carlos travels to Cuba and joins Laura Meneses¹⁶

- 15 Raimundo Díaz Pacheco (1906-1950), pro-independence militant and treasurer of the Partido Nacionalista de Puerto Rico (Puerto Rican Nationalist Party). During the Revolt of 1950, he led the armed attack on Fortaleza, the Puerto Rican governor's office, with the intent to assassinate then governor Luis Muñoz Marín. He died in the attempt.
- 16 Laura Meneses (1894-1973), Doctor in Natural Sciences and Peruvian-Cuban politician. Married to Pedro Albizu Campos, with whom she founded the Comité Cubano Pro Libertad de los Patriotas Puertorriqueños (Cuban Committee for the Freedom of Puerto Rican Patriots), a movement in support of Puerto Rican independence. She was exiled in Mexico, where she met and supported the leaders of the Cuban Revolution.

and Juan Juarbe.¹⁷ After Lolita Lebrón¹⁸ and the others attack the Congress,¹⁹ Batista detains and accuses the Puerto Ricans, and Padilla falls prisoner. Then, the university students help him escape. They manage to get him in a plane, and he ends up in Guatemala at the age of twenty, where he looks for work among left-wing acquaintances because in '52 there was a leftist regime in Guatemala. The Americans start to make "changes in the regime", they bomb the place, perform a counter coup, and knockdown Árbenz in '54. Padilla takes refuge in the Argentine embassy, where another traveler was also taking refuge. It was Che Guevara, who gives him directions to seek asylum in Argentina. Carlos was living in Buenos Aires when the Cuban Revolution triumphs. Che sends for his family in Argentina, and Carlos Padilla gets on the plane with them too. Once in Cuba, he ends up in charge of CMZ, one of the largest Cuban radio stations. He was also assigned to the Tricontinental,²⁰

17 Juan Juarbe Juarbe (1909–1990), Nationalist militant and friend of Laura Meneses, exiled in Cuba and then Mexico, whence he supported the Cuban Revolution.

18 Lolita Lebrón (1919–2010), Puerto Rican Nationalist leader and part of the commando that attacked the US Congress in 1954, which led to her 25-year imprisonment ending with a pardon from President Carter.

19 Under orders from Pedro Albizu Campos, a commando of four Nationalist militants attacked the United States Congress in 1954, opening fire in the midst of a legislative session. The group was composed of Lolita Lebrón, Rafael Cancel Miranda, Irvin Flores and Andrés Figueroa, all of which were imprisoned for their actions.

20 First Tricontinental Conference. Held in Havana in January 1966. From this gathering emerged the →

which tried to export the Cuban Revolution, and had the objective of uniting the groups in Asia, Africa, and Latin America. From there, he travels to different places, he meets Yasser Arafat, Al-Ásad's father, he travels to North Korea and meets Kim Il Sung, the grandfather of the other crazy man who's there today... He traveled all over the world building solidarity for Puerto Rico. He was connected with a lot of people: he wrote a book about the independence of Puerto Rico that was published by Salvador Allende, who was president of the Chilean Senate at the time. When Allende takes office in 1970, he sends an airplane ticket to Carlos Padilla.

The Cuban Revolution openly supported the fight for independence in Puerto Rico. Cuba trusted Juan Mari; he was the official leader. The relationship between Carlos Padilla and Che also helped a lot. When Che leaves Cuba—to say the least—Carlos Padilla gets fucked. He's not Cuban. He's from Che's close circle. So, he returns to Puerto Rico.

Nicolás Pradilla: What happened to the Libertarian Socialists Union?

EV: The Union of Libertarian Socialists were just anarchists. Jorge's wife was going to give birth and Jorge had no money, and they decide to rob a bank. Luckily or unfortunately I had a higher range than them. They consult me and I

Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL), or Organization of Solidarity with the People of Asia, Africa, and Latin America.

tell them: "You should not rob a bank because the FBI is going to be after you. Supermarkets and businesses are better. You can get 10 thousand dollars, 15 thousand dollars there, without major problems. But if you break into a bank, the FBI will be on top of us and you'll get the organization out of business. No, no way.

Anyway, they decided to take the risk of robbing a bank in Cidra. But they made a basic mistake: the comrade who was driving parked the car in front of the bank, got off the car and into the bank, instead of waiting outside as he had to do. A policeman who was free that day goes to the car, plucks the cables, and waits for them outside. When they get out, they notice the man. Jorge Zayas, as soon as he saw him, shot him three times. The policeman shoots Roberto, who was supposed to be driving, after realizing the car doesn't work. They kidnap a secretary and run around trying to stop someone, but no one wants to get out of their cars. They did a poor job and ended up in jail. One of the comrades who participated in the assault was an FBI informant who later became a policeman. Jorge swallowed seven years in the federal prison. When they get out, everyone returns to the same thing and this guy, the informant, starts shadowing Jorge. This guy was one of Andrades²¹ godchildren, a super corrupt cop. But we realized this later on.

21 Julio César Andrades was a lieutenant of the Puerto Rico Police Bureau and head of the Division of Special Arrests, created with the FBI to persecute and inflict violence mainly on pro-independence activists. He was fired from the department after being convicted of murder and corruption.

We had two enemies: first, Yankee imperialism, the Americans; and the other was the Narco. We went after whoever we could. If we were able to take their weapons, we took away their weapons... if they had materials, we would take away the materials and sell them. Things like that. Another thing Jorge did wrong was, when he gets out of jail without any money, he decided to kidnap Carolina's *bolitero* (illegal lottery seller) and ask for a 50 thousand dollar ransom. They really did that. What we didn't know was that Andrades was giving security to this man. As his informant was in the group, he found out who had kidnapped the *bolitero* and where he was. My friend Jorge Zayas died in that incident. That was 1978.

There was a protocol in clandestine organizations. At the meetings, you put on a mask to pass unrecognized. At a meeting where Jorge was representing the Socialist Union, the informant replaced him, because Jorge had told him where they were going to meet. And he stays there from '78 to '84. As he was crazier than hell, Filiberto²² let him rise up. That was part of the tactic. When they all get arrested in '84, they get hysterical. I see them getting arrested and I see that Firo is

22 Filiberto Ojeda Ríos (1933–2005), Trumpet player, pro-independence militant and co-founder of the Movimiento Independentista Revolucionario Armado (MIRA), or Armed Revolutionary Pro-independence Movement, and the Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN), or Armed Forces of National Liberation. He was also Commander-in-chief of the Ejército Popular Boricua, or Popular Boricua Army, also known as the Macheteros, an organization he founded in 1976. He lived underground for the last 15 years of his life until he was murdered by an FBI sniper during a raid on his home.

there, and I tell the group: "Not him. He will serve as a witness." But they didn't use him.

SGM: Was it Firo the poet? He was a partner of La Sombra too, right?

EV: It's just that Firo sneaked in on every flank.

SGM: He was at La Princesa riot with *La Sombra*.²³

EV: When they rob the bank, they get locked at La Princesa Prison. We already knew Carlos La Sombra, because he was a troublemaker from Monacillos, and those guys all they did was collect money. If you didn't pay them, they broke your arm. But he was pro-independence. If one needed something, he would look for it in the slums and bring it. That is more or less the connection we had. Jorge Zayas, Firo, and La Sombra were together at La Princesa, but everyone already knew each other. There, they organize a mutiny asking for better conditions, protesting overcrowding and what else. They had enough reasons. They start the chaos and then ask for a mediator. Juan Mari had already kicked Juan Ángel Silén out of the JMPI, and

23 Carlos *La Sombra* Torres Meléndez (1945–1981), founder and maximum leader of the Asociación Pro-derechos del Confinado (Pro-inmates Rights Association), better known as the Ñetas, which advocates for better living conditions within prisons in Puerto Rico and other parts of the world. He developed friendships and solidarity with political prisoners from different pro-independence organizations who were imprisoned with him, which influenced his political radicalization. In 1976, he led a riot in La Princesa prison.

Silén was the husband of Jorge Zayas' sister. Who really starts the riot of La Princesa? Jorge, Carlos La Sombra, and his gopher Firo. But we didn't know he was an informant yet. When they start arresting people, Firo looked for a flower and put it in his mouth like a hippie to avoid getting hit. He was close to Carlos La Sombra, so he seems like one of the leaders.

I found out that the guy was an informant because I was investigating declassified FBI archives for a while, doing one of those systematic historical researches that I do. Reading what there is about Filiberto, I sometimes think: "I have learned more about you from the FBI than from what you have told me. I would like to know your version because the one that will prevail is the FBI's."

SGM: My dad²⁴ had exactly the same idea. He began writing a book about armed struggle because he thought the code of discretion was absurd at this point when most of those crimes have already prescribed. The CIA knows more about Puerto Rico than we do. You (and others) keep talking about militants who were also poets, who were artists. Think about Edwin

24 Carlos Gallisá Bisbal (1933–2018), Puerto Rican lawyer and political leader. Represented the Partido Independentista Puertorriqueño (Puerto Rican Pro-independence Party) as a legislator in the House of Representatives, and left the party during his term to join the Puerto Rican Socialist Party, of which he later became Secretary General. Directed the newspaper *Claridad*, published books on political analysis and was a panelist on the radio show *Fuego Cruzado* (Crossfire) during the last 20 years of his life.

Reyes,²⁵ for example, who was close to Juan Mari Bras.

EV: Initially, Edwin was part of the Guajana group. And also, Juan Sáez,²⁶ Julia de Burgos's nephew.²⁷ They're two Puerto Rican poets and comrades who have influenced me the most. They were good pals, the kind of friend who would gulp down a bottle of rum before going to the Guajana meetings. They were the youngest of their group and had a very different mind than the rest of them, it was easy to work together. It was cool because Edwin would get a worker's jacket, and I also would get one and put a butterfly on it so it wouldn't get confused with his. And writing poetry, we were very close. When I look at my writing and look at what Edwin and Juan Sáez were writing, I say: "Ah, this idea I have, I took it from them".

25 Edwin Reyes (1944–2001), Puerto Rican writer, filmmaker and pro-independence militant. Member of the group Guajana in the sixties and founder of En Rojo, the cultural supplement of the newspaper Claridad. He was also a founder of the Comité Pro Defensa de la Cultura Puertorriqueña (Committee for the Defense of Puerto Rican Culture) and was Juan Mari Bras' bodyguard while the latter was a leader of the Puerto Rican Socialist Party.

26 Juan Sáez (1943–2006), Puerto Rican poet and lawyer, founding member of the group Guajana and of the theater company Teatro del sesenta. Nephew of Julia de Burgos.

27 Julia de Burgos (1914–1953), emblematic Puerto Rican poet, renowned for her pro-independence positions. Lived between Puerto Rico, Cuba, Dominican Republic and New York, and published three books that remain part of the Puerto Rican literary canon: *Poema en veinte surcos* (1938), *Canción de la verdad sencilla* (1939), and *El mar y tú* (1954).

SGM: What can you say about these literary and artistic exchanges...? When you start to get into this world, does it overlap with a space of political formation and militancy?

EV: It is a tradition; leaders always have someone next to them who knows how to write. Like Bolívar with Andrés Bello, or Albizu and Corretjer²⁸—then he fights with Corretjer and later, Don Paco.²⁹ Juan Mari saw Edwin. We witnessed how Edwin started to have a role in the events. In the activities of the first of May: “Here Comrade Reyes will now read a poem about the first of May”. Edwin would read his poems and all of us would say: “Wow, cool! A poem!” We all had the same fad, everyone wanted to be guerrillero, everyone like Che Guevara! Then Edwin would go to Cuba, come back with information, and give us training, for example, on how to protect Juan Mari, who was big and strong. We were all taking karate and

- 28 Juan Antonio Corretjer (1908–1985), National poet, journalist, and pro-independence militant in different political organizations throughout his life. Published over 15 books of poetry, many of them self-published. Spent time in the La Princesa prison for his participation in the Nationalist Party. Served as an ambassador for the independence of Puerto Rico throughout different Latin American countries, and collaborated with the Cuban Revolution. Founding member of the Movimiento Pro Independencia (Pro-independence Movement) and the Socialist League, which he presided over until his death.
- 29 Francisco Matos Paoli (1915–2000), National poet, critic, essayist and Nationalist militant. Spent time imprisoned in La Princesa prison with Pedro Albizu Campos for supporting independence. Published hundreds of books of poetry and was nominated for the Nobel prize in literature on more than one occasion.

they said: “What you have to look after is this, watch people’s hands, take two steps.” It was called “ring”, to gather around Juan Mari, because everyone already knew: left, right, when and how to respond: “If anything happens, we meet there.” All those tricks were given to us by the Cubans. We tried to recruit people like Che Melendes, who knew Karate, but he didn’t want to know anything about armed struggle. Edwin also worked in *Claridad*. I went with him many times to press conferences and other things he had to cover.

SGM: Did you meet Elizam Escobar as a poet in the 70s?³⁰

EV: I met Elizam because we took a Literature class together in ‘67, briefly, before I dropped.

SGM: Was he writing then?

EV: No. Elizam was a Fine Arts major, he was a painter. When he went to prison, he was already hanging out with all our friends because he was part of the group there. Unfortunately, because he was listening to Corretjer, he gets in trouble with these people. Elizam was not about killing people, or putting bombs; he made illustrations, and he was hanging out with them, therefore,

30 Elizam Escobar (1948–), artist, poet and pro-independence militant. As a member of the Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN), or Armed Forces of National Liberation, he was imprisoned for 20 years, accused of seditious conspiracy. He was pardoned by President Clinton in 1999 and returned to Puerto Rico, where he taught at the Escuela de Artes Plásticas y Diseño, the School of Fine Arts and Design.

they ask things from him. To be with us you have to exercise, you have to follow the discipline, and he had no qualms about that. Elizam is super smart and he was the one who led Corretjer's life. Then they put him in prison. I tried to communicate with him once or twice when he was in prison, but for security reasons, I could not get too close, but I did through Iván Silén. Iván Silén kept sending him things and motivated him to write poetry: "Write, use poetry to feel better, read, paint." Thanks to Iván, Elizam did not stop. He could have been frustrated, he would have screwed up like others, who were very frustrated. But he kept going. Within his limitations, he was able to paint, write, and read a lot.

Áurea María Sotomayor³¹ was working on José María Lima's anthology.³² When Lima looked at my poems, he wrote "Las Caracolas". Áurea María asks Elizam and me to write something about Lima, so we hide from Che (Melendes) in Río Piedras, to be able to talk. He recorded our conversations, cool. Two weeks later, Elizam sends me what he had written, almost ten pages. He writes about concrete poetry and conceptual poetry, and what I wanted to say about my concrete poetry and its relationship with Lima goes to hell, because I was not going to repeat or contradict Elizam. I did testimoni-

31 Áurea María Sotomayor (1951-), Puerto Rican poet, literary critic, and professor. Besides her poetry, she has published critical books on poetics, and anthologies of contemporary Puerto Rican poetry.

32 Aurea María Sotomayor (ed.), *Poesía y poética de José María Lima: tradición y sorpresa* (Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/University of Pittsburgh, 2012).

als instead. I wrote about the time when Lima opened a coffee shop and couldn't run it. The guys went there just to drink, it was their after hours. He shut it down. Since I had studied administration, the boys told him: "Why don't you let Esteban run the cafe?" Three days later, I was running the cafeteria and everyone was there drinking; I hired Angelamaría to run the kitchen.³³ I did not know the prices of drinks or how to prepare them, so I hired another friend of mine as a bartender, —Roberto Net,³⁴ also a poet, who was an alcoholic since he was a kid—, and I hired Lima's son as a bartender and kitchen assistant. That was our team, it was the poet's cafe. We organized 13 recitals in a row. It was so packed that we had to close the street, the buses could not pass, a helicopter of the police dropped in and identified us, and we could not organize any more recitals. We were using the Brotherhood's³⁵ megaphone as our

33 Angelamaría Dávila (1944–2003), Puerto Rican poet and pro-independence militant prominent in the generation of the sixties. Member of the group Guajana. Published *Homenaje al ombligo* as a duet with José María Lima in 1966. Her second book, *Animal fiero y tierno* (1977), is one of the most representative of queAse. In 2006, the Institute of Puerto Rican Culture posthumously published *La querencia*, her third book of poems.

34 Roberto Net Carlo (1954–), Puerto Rican poet and librarian, included in the paradigmatic anthology of the seventies *Poesiaoi: antología de la sospecha*, published by editorial queAse. Has published three books of poetry: *Al borde de un silencio* (self-published, 1990), *Arte en vivo y a todo dolor: poesía visual* (Colección Maravilla, 2010) and *Voz sin mundo* (Alayubia, 2018).

35 Hermandad de Empleados del Departamento del Trabajo: worker's syndicate of which Esteban →

street microphone. Insane. Street poetry for the people. That was in 1990.

SGM: How was your relationship with *Claridad*?³⁶

EV: I walked around all of Barrio Obrero giving away the unsold copies of *Claridad* on Sunday mornings every week. I had I bought a pair of worker boots; they were heavy as fuck. I lived up in Monteflores, where the rich people lived. Walking down to El Fanguito where the streets ended, strolling around those alleys, it wakes up your awareness: “What the fuck am I doing here on Sunday morning, instead of listening to rock music or at the beach?” There, we started the batidas around Barrio Obrero, Cantera, Fanguito, all those places.³⁷ It gives you class consciousness because Marxism is cool at the university and all that, but you don’t really understand it until you go out and confront people

was a leader, which organized employees from the Department of Labor and eventually joined the Unión General de Trabajadores (UGT) or General Workers’ Union.

36 *Claridad*, “the newspaper of the Puerto Rican Nation”, was founded in 1959 by Juan Mari Brás, César Andreu Iglesias, and the Movimiento Pro Independencia (MPI) or Pro-independence Movement. It has been published uninterruptedly to this day and is now disassociated from explicit political party affiliations, although it stays in conversation with various pro-independence and pro-sovereignty groups.

37 Popular neighborhoods of Santurce, in the heart of the capital of Puerto Rico. Some of these were originally built as occupations of public swamplands during the large migrations from the countryside to the city that took place in the mid-20th Century.

in real life. You can brag about it, but the real hustle is on the streets. That's what I learned. And *Claridad* gave me the means.

When you sell *Claridad* down in front of the factory, the manager sees it and won't buy it there, he buys it uphill when he leaves. I learned a lot of things, many tricks that were useful later in my work with the unions. The first thing I did in the Brotherhood was to buy a mimeograph, a computer, and print a newsletter. We started printing the newsletter and distributing it all around the Department of Labor. That unified us. I would photograph people who would see themselves later in print: "Look, I'm in the newspaper!" People like to see themselves. I learned the hustle in *Claridad*.

I wrote sporadic articles for *Claridad*. I would cover my friend's art exhibitions or write a little silly article and they would tell me: "Hey, I like that!" Some people thought I was going to write very complicated things, but then I surprised them.

SGM: Did you also publish poetry?

EV: Edwin published my poetry. When *Fuera de trabajo* came out, he published a centerfold in the newspaper. I would have loved to do more things with *Claridad*.

SGM: When do you start writing concrete poetry? When you talked about the literary magazine, you mentioned you were writing concrete poetry before 1967.

EV: I started college as a Natural Sciences major, my dad was a doctor and everyone expected me to be a doctor until I dropped out and refused to do it. I was always in the library. I really liked visiting the magazine room. There was a very good English magazine, *Poetry*, but there were also others. I think that's where I saw concrete poems for the first time. I started noticing the typographic game, and I also had the influence of my friends from Escuela de Artes Plásticas. You are given terms and languages and you start to understand certain things. After I see that, I start reading more about concrete poetry.

SGM: Do you start seeing it in *Poetry* and also in other magazines? By American writers?

EV: In other magazines, yes. An author who struck me is Irish, Ian Fleming.

SGM: Was that at the Lázaro Library?³⁸

EV: Yes, at the Lázaro Library. You find those things, and start searching and collecting more material, surreal movements, the typographic games, crazy stuff.

I really liked *Print* magazine, which specializes in printing: the latest presses, techniques, advertisements; a hell of a magazine, very beautiful and well designed. They used many typographical resources too. It was a jewel. I

38 José M. Lázaro Library at the University of Puerto Rico, Río Piedras campus.

stole a couple of them too, and I kept the ones I liked best. That's where I really learned what concrete poetry was about. The Brazilians were leading the boom. But what definitely pushed me was *El Corno Emplumado*,³⁹ one of the most prestigious magazines at the time, which arrived here in Puerto Rico. There, I was able to read some great voices, like Ernesto Cardenal, the Latin American poets, the North Americans. That was my basic influence.

I found *El Corno Emplumado* magazine at the library and I come across an issue titled: "Latin American Concrete Poetry". I said to myself: "Oh, I can do that!" And then I start doing crazy stuff and showing it to other people, to my friends, and then my friends also started doing crazy things like that. But I was the only one who got stuck in it... Around 1966.

As a poet you say: let's find a style to develop as my own. At first, concrete poetry was very difficult for me because it has a lot to do with games of ideas. Trying to create a poem that made some sense was a lot of work. I could start one, work on it for four or five months, and then start something else. Little by little, with time you learn more about it, you read more and learn from what other people do.

39 *El Corno Emplumado* was a bilingual literary journal published in Mexico (1962-1969) and founded by Sergio Mondragón, Margaret Randall, and Harvey Wolin with the purpose of broadly disseminating US and Latin American poetry. The tri-monthly publication translated and published avant-garde works representative of the beat generation and pioneered efforts to make this work known in Latin America.

SGM: This kind of poetry is more inclined to printed formats than to the oral form.

Did you publish these initial works? Some of the poems that eventually ended up in *Fuera de trabajo*, were they published before the book came out, for example in *Alicia La Roja*?

EV: I was not thinking about making a book, I had no intention of doing it. I conceived my poetry as independent works, not in a book format. There were many things about construction, unfinished projects, just proposals, typographic or cinematographic games.

NP: How did they circulate before *Fuera de trabajo*?

EV: From person to person. For example, once in 1968, with Francis Schwartz and Aponte Ledée, two Puerto Rican composers. Francis was giving a concert of those crazy songs he made based on John Cage and Fluxus, and I took advantage of that. The heart was very large, it opened in two parts. I arrived at the site and circulated it: "Pass it along".⁴⁰ I distributed single, multiple sheets. I watched which ones were thrown away and took them again with me.

NP: The edition of *Fuera de trabajo* comes later?

EV: Ten years later. I meet Che Melendes in '74, looking for poetry for *Alicia La Roja*. I run into him in the corridor of the Humanities Depart-

40 Refers to the page 18 in *Fuera de trabajo*.

ment and I tell him: "Hey, I know you write poetry, I have a poetry magazine." He replies: "What kind of poetry do you write? Do you write pure poetry?" I look at him and say: "Pure poetry?" "Yes, pure poetry." "Mallarmé or Juan Ramón Jiménez?" And I say: "Juan Ramón Jiménez". What an idiot! What is that shit about pure poetry? Fuck that! I didn't speak to him again in four years. But then he comes to me and says: "You know about the things I do. Look, I want to publish my book (*Desimos Désimas*), and there's another book by Angelamaría. If you have a book to publish..."

We published Che's book, from the sales we published Angelamaría's book, and from that one, we made money to publish my book. But you know how much my book cost? 10 cents! What we did was, you know, when they had finals at the University, they would buy a lot of paper and didn't have where to store it, so they left it in the corridors. We would go in the car and take the boxes of paper. At another time we took the mimeograph.

That was around '76 or '77. The books were a bargain. The most expensive part was to print the cover and some additional things, like *Fuera de trabajo*, which had a green insert at the end. We tried to print it with the mimeograph, but it got stuck and I had to go to a printing press.

I said to Che Melendes: "My work doesn't fit inside a book." We pushed what I was doing into a book format, which for me has always been a bit tight. But I did it. I don't regret it now.

After that, we published *Antología de la sospecha*. We had a printing press by then and what-not. And then the problems started. We wanted to publish Corretjer because it was fancy. And Corretjer, very clever, said: "But what I have is my newspaper articles." And I think: "We're fucked." We made Corretjer's book, we try to sell it for 15 dollars, but it never sold. We were making money and we threw it away with Corretjer's book. After that, we go to Don Paco Matos Paoli. That man has published over 200 books. He was very cool. He told us: "Take this, what I want is to publish." We published him a book that was not sold either. That's when our publishing press got stuck.

SGM: The anthology was before that?

EV: Yes. That anthology was cool because it featured the poets of the 70s. And even cooler, because they put me in the front row.

SGM: What was your poem in the anthology? "Soneto de las estrellas"? Pablo Guardiola told me that the first time he saw one of your poems was in an anthology at the UPR.⁴¹

EV: That's another one, the one that made me famous. With the Soneto. They taught it at the university for many years.⁴²

41 Pablo Guardiola (1978-), visual artist and co-director of Beta-Local (2013 -).

42 Carlos Alberty, Viviana Auffant, Sofía Cardona, Susana Matos y Áurea María Sotomayor (eds.), *Antología de textos literarios* (Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1994).

SGM: How did your poem end up there?

EV: The poem got published because some of the people who prepared the anthology knew me for many years.

About nine years ago I was invited to the university because that year the Spanish Language Festival was dedicated to me. Those people make me nervous. When they were publishing *Soneto de las estrellas*, I said: "Let me see the poem to check if you got it right and make sure it's not upside down," because the tercets are not the same as the quartets, you know. I said, "Either they get it or they just screw me." At least it went well, but I was very nervous that day until I saw the poem.

Another time Vanessa Droz tells me: —Look, Esteban, there is a girl who has your "*Soneto de las estrellas*" tattooed on her back. She works as a waitress there, right under where Luiso used to live. I went there two or three days later with Néstor, I talked to her and she said: "Ah, I saw it in the anthology." I gave her one of my books, so she could see my other things.

"*Soneto de las estrellas*" was also published in an anthology of the Hazara people in Afghanistan. I always get back to people who ask me if they can use some of my work. I sent what they asked for, my bio, a photo, and my poem. Then they said: "We received the bio, we received the photo, but what about the poem?" I didn't want to be too arrogant, so I said: "The poem is at the bottom, it's a sonnet. The sonnet comes from

Italian opera, there's a famous song called *Sonetto*, it traveled from Boscan to Spain. The most famous sonnets are Shakespeare's, and this is a concrete sonnet. Why did I make a sonnet with stars? Because the asterisk is the first representation of God and it's the first thing I associate with the Middle East. The asterisk is the symbol of God, so I am sending you a sonnet where God is represented in this way."

SGM: How did you steal the mimeograph?

EV: I took it from the office where my mother-in-law worked at the university because I had access to the key. I did well because no one got in trouble.

SGM: That was well before the book, right?

EV: Maybe around 1974. I lived in Valencia, near the UPR. First, I had it at home, but since we were printing clandestine things it wasn't good to keep it there, so I looked for another place. I had it in different spots like at Consuelo Gotay's house, we printed the bulletins there.⁴³ After that, I took it to Jorge's house, but when they robbed the bank, I had to get it back.

SGM: Did you originally take the mimeograph for political purposes and then think about

43 Consuelo Gotay (1949-) visual artist and founder of the Centro para el grabado y las artes del libro de Puerto Rico, or Center for Graphic and Book Arts of Puerto Rico. Apprenticed in Lorenzo Homar's workshop and is one of the most renowned graphic artists in Puerto Rico, training many younger artists in this medium.

making literary publications, or was it always multipurpose?

EV: I took the mimeograph because one must always have control over the means of production, you have to take them. That's what we were doing. I started helping the psychologists, then when I joined the Socialist Union, I printed their newsletter and other little things, like press releases.

SGM: And your prints?

EV: No, it was until later that we started printing the book with Che Meléndes. I always said that the mimeograph was not good for printing books. We had to use specific resources for mine. The speed at which the ink dries is irregular, the mimeograph is very slow and the letters expand and blur, it looks so ugly. It does not even look, as we say, average. Then I got a digital duplicator. We were able to print photos of Betances and other things that we could not do before. Anyway, ink bleeding was still a problem for us. As soon as a sheet of paper was printed, we threw talcum powder on it, and on the next, and on the next, and then we shook it off so that the ink did not spread so quickly. We did those things to make it look better. It was very handmade.

SGM: Part of the objective of making your book was to teach Che Meléndes how to use the mimeograph.

EV: That was when we started. The first one we did was Che's. I always left mine for later. But yes, with Che's and Angelamaría's books we did that. Che fell in love with it and did very well. The other typing instrument we had was a typewriter. You could change the ball to change typography. We bought several balls and we had a little room to play with diverse types. When Che gets into something, things start to happen, and many things happened with Angelamaría too. We were experimenting and we were able to make those books. Years later, other people have followed our steps, it became a kind of fashion, to make artist's books.

SGM: How did you learn to use the mimeograph?

EV: I think it was while militating in the FUPI, in the MPI.

SGM: There were also people from the Unemployment Office. You learned stuff from people who had been there with you. When did you start working there?

EV: I started there in '75. All kinds of people go to the office. And my job was to find out what they could do. I found a Colombian guy who ran the presses at the Goya factory. He used a press the size of this wall; they printed the labels, very large things. For an issue of *Alicia la Roja*, I asked him: "I need to print *Alicia*, a magazine in large format." And he said: "I am going to clean the presses here, if you want, come with me, and I can print the magazine

while I run the test.” He helped us. I brought my ream and he said: “Look, there is another ream, let’s use this one first and then we use yours, which is a finer paper”. I made relationships with people who helped me do the job, I asked them where could we do this or that. Sometimes we even had to deal with these exiled Cubans I met, assholes, they were only interested in money. They were publishing *Réplica*. We wanted to print a satire magazine: *La mueca*. No one was safe in that magazine, it was bestial. We published very strong stuff. In fact, even those motherfucker Cubans told us: “Hey, that’s very hot! But don’t tell anyone we’re printing it here.” “No never!” They were the only ones who dared to print it, for the money. It was only three or four pages, and we exposed half the world in it. Spanish style: curse words and ugly things. But we stopped doing it.

I met many people there. What I liked most about working at the Unemployment Office is that I was able to help many colleagues, because they knew I was there: “Go to Esteban, he’ll help you.” That was the most rewarding part. It was different at the beginning because I thought: “Unemployment Office... hmm... to give them unemployment will encourage colonialism”. I had a lot of guilt for working there. But then I assumed it, what the hell, let’s give unemployment to everyone, fuck it. I would tell them: “This is not being given for free, you paid for it. Where do you think your employer gets the money to pay for this? From you, guys. The concept of surplus-value right there, in basic terms.”

SGM: A local example.

EV: I took up the cause, to raise some awareness about it.

SGM: And what happens between 1970 (*Alicia La Roja*, etc.) and 1977 (when you start making books with Che Melendes) –or was it before that?

EV: We published that almost immediately, in the same year basically.

SGM: What was your main writing project at that time? *Alicia La Roja*?

EV: We did *Alicia La Roja* intermittently and spontaneously. We had created it. When the glass was filled, we published it.

SGM: Did you have a constant relationship with them?

EV: It was another group. *Alicia* was a group, and Che Melendes was another group. We published *Alicia la Roja* with Che later on, in '79, after we started getting along, because at first, I didn't like him.

SGM: How do you start getting along?

EV: We ran into each other a lot at a place called La Torre. Once, we were there and Che starts talking about Marxism and I said: "Marxism? We are moving away from Marxism, why do you bother to get into Marxism now?" He lost his

mind, I think he almost punched me in the face. “Man, we already transcended Marxism long ago, in 1975.” But he insisted on Marxism. Then he showed up at my house. He was the one who reached out.

SGM: How did you circulate the books published by queAse?

EV: Just at the few bookstores in Río Piedras, really. I don’t know why we stopped sending them to the universities. After we published the four books, including the Anthology, we made a promotional brochure and sent it out to the universities to buy them. We sold many copies like that. It was good.

SGM: How many copies were the editions?

EV: I think fifteen or seventeen hundred. We made many copies of my book, but many were lost because they got wet. Che Melendes still lives in Buen Consejo. There was a house in the back of his father’s grocery store –his father later moved somewhere else– and we kept the books there. Buen Consejo has many streams around the neighborhood, and it got flooded after a hurricane. The water got inside the house and about 300 or 400 books got wet. A bunch. We used to print the insides of a book and then add the covers. It was the insides that got wet, I had to throw them away later. But, even with that setback, I think it was widely known. People still ask me: “Hey, do you have a copy of *Fuera de trabajo*?” “No, man. I don’t even have one myself.”

EV: No, we used to do recitals and readings. Book presentations were not yet a thing. Before, there was just the recital. People already knew us.

SGM: Did you present *Fuera de trabajo* when it came out? What reactions to the book do you remember?

EV: We didn't make a presentation. María Collazo, who is an actress, went to France to study at the Sorbonne. Domingo Dávila went after her and they took our books to sell, very romantic, in Paris. Domingo asked the people from the French Communist Party for permission to set up a small table next to them, and he sold my books there. He told me a story about someone who bought the book: after reviewing it, he came back saying "I want to change this book,". He looked for a copy that was more worn down and took that one instead.

When I visited Pedro Pietri in New York, he would go out of the house and say, "Wait, I forgot to cross myself." He took out my book and went to his altar and crossed himself. He said: "I have to cross myself with Esteban's book, every time I go out, I have to cast Esteban's blessings." He used to say barbaric things, he was always fucking around. One night we were hanging out with Elizam, and he tells everyone: "This is Esteban Valdés, the best poet of Puerto Rico".

Poesía desde la Oficina de Desempleo
Marina Reyes Franco

En 1977, Esteban Valdés publicó *Fuera de trabajo*, que se conoce como el primer libro de poesía concreta en Puerto Rico. Éste contiene poesía visual y concreta, además de instrucciones para crear esculturas y acciones. *Fuera de trabajo* es un libro pionero en la literatura puertorriqueña que se vincula más con el arte procesal que con la poesía. Incluye la producción de Valdés entre 1967 y 1977, y contiene cuarenta y dos obras a lo largo de setenta y siete páginas, además de un índice descriptivo y unas “Notas sobre la poesía concreta”. Cada ejemplar fue encuadernado a mano e impreso en un mimeógrafo, utilizando estenciles electrónicos o manuales, lo cual hizo a cada libro único. Este volumen formó parte de la serie Perfil de la editorial qeAse, comandada por Joserramón *Che* Melendes, que apuntaba hacia la creación de una biblioteca alternativa de nueva literatura puertorriqueña, “con voces que no estuvieran controladas por el gobierno.”¹ Melendes también publicó textos de Angelmara Dávila, Pedro Pietri, José María Lima y otros como parte de este esfuerzo. *Fuera de trabajo* es una obra fundamental para entender el cruce entre arte, literatura y política en el Puerto Rico de los años setenta. Este libro, y la producción de Valdés que lo precede, da cuenta de una red de colaboración e influencias continentales, prácticas gráficas alterna-

1 Entrevista de la autora a Joserramón *Che* Melendes (mayo de 2007).

tivas, innovación tipográfica, subversión de los medios de comunicación y radicalismo político de suma elegancia y humor.

El título del libro de Valdés hace referencia a dos revoluciones comunistas y sus detractores: “Fuera de trabajo” era el nombre de una sección de la publicación maoísta *Pekín Informa*, irónicamente ilustrada por una foto de obreros en plena faena e incluida como la primera imagen impresa dentro del libro.² A la vez, es un juego de palabras con Fuera de Juego, el poemario del célebre disidente cubano Heberto Padilla. El título del libro también está relacionado con el propio trabajo del autor: al momento de la publicación de *Fuera de trabajo*, Valdés era empleado del Departamento del Trabajo en la Oficina de Desempleo.

Valdés nació en México en 1947 de padre puertorriqueño y madre mexicana. Su relación con la gráfica, la tipografía y la palabra escrita en general se remonta a la niñez. Su abuelo materno era dueño de una imprenta en donde a veces jugaba con los tipógrafos entre las planchas de impresión. Tras vivir en México, se mudó a Nueva York, y luego a Puerto Rico. Esta yuxtaposición de códigos y lenguajes en su biografía influyó en el trabajo artístico que años después realizaría. Los comienzos de Valdés en la poesía se dieron a mediados de 1964, pero es en 1967 cuando comenzó a escribir y a colaborar en proyectos editoriales en la universidad.

2 *Pekín Informa* (1963 - 2004) fue el semanario oficial en español del gobierno chino para difusión en el extranjero.

Su introducción a la poesía concreta se dio en 1968, a través de una vieja edición de la revista mexicana *El Corno Emplumado* en la que se publicó una breve antología de poesía concreta brasileña editada por Haroldo de Campos. Después de eso, los poemas de Valdés se convirtieron en piezas de arte visual, tanto como literarias. Esta poesía resalta la materialidad de la palabra y su permanencia más allá del papel, en la fonética, en lo visual, en el movimiento y sugerencia de formas. La palabra como significante y significado hecho uno.

Desde finales de los sesenta, Valdés se involucró con movimientos a favor de la independencia de Puerto Rico, de corte socialista, habiendo pasado por creencias maoístas hasta desarrollar un pensamiento anarquista que afecta en gran medida su producción artística.³ Según el poeta, la estética anarquista se resume básicamente en tres puntos: tener una base moral de reivindicación o liberación social; hacer arte que aporte a la formación del individuo y que tenga cierta expresión política y; por último, trabajar con lo desconocido más allá de la mera experimentación.

En el marco de esta “estética anarquista”, Valdés llevó a cabo performances, empapeló paredes y trabajó en varias publicaciones y volantes que culminaron en *Fuera de trabajo*, para luego

3 Maoísta declarado, es expulsado del Movimiento Pro Independencia (MPI) por ser muy radical. Según Valdés, ya era anarquista cuando el MPI se convierte en el PSP en 1971. Entrevista de la autora con Esteban Valdés (junio 2012).

concentrarse en el trabajo sindical. Además de laborar en la Oficina de Desempleo, Valdés era portavoz de la Hermandad de Empleados del Negociado de Seguridad de Empleo, un gremio que fundó. Trabajó por más de treinta años en el Departamento del Trabajo, ocho de los cuales fue juez administrativo. También fue líder de la Unión General de Trabajadores. El compromiso político personal de Valdés es incuestionable, mas su obra no asume las formas tradicionalmente asociadas a la producción artística de la izquierda nacionalista puertorriqueña. Si bien muchos de los poemas de Valdés tienen gran peso político, este aspecto es abordado de una manera radicalmente distinta a la de sus pares poetas de la época en la isla. Comparte ideas y espacios con escritores y artistas como Iván Silén, Néstor Barreto, Ángel Luis Méndez, Luis César Rivera, José R. Bonilla Ryan, Joaquín Reyes, Jorge Morales-Santo Domingo, Eliazim Cruz y Che Meléndez, a quien define como “su mayor crítico y promotor”. Muchos de estos artistas y escritores colaboraron en *Alicia la Roja*, una revista-cartel fundada a principio de los años setenta con la que empapelaban las calles alrededor de la Universidad de Puerto Rico con gráfica y poesía. Su posicionamiento estético coincide con el ideológico, vinculado al anarquismo y el socialismo libertario. La intención, según señala Valdés, es “rebasar lo que es la poesía concreta haciendo juegos tipográficos” y, “tomando en consideración la conciencia de clase en Puerto Rico, romper con eso y hacer poesía para la nueva clase trabajadora”.⁴ Valdés

4 Entrevista de la autora a Esteban Valdés (diciembre de 2006).

trabajó bajo el nombre de *poesía concreta*, pero en algunos casos muy alejado de ella; sin ser completamente poesía, pero tampoco con la pretensión de llamarse artista.

Fuera de trabajo está dividido en siete categorías: Figuras geométricas, Figuras abiertas, Insectos, *Pacem in Terris USA*, Homenajes, Procesos y Notas. En Figuras geométricas se agrupan poemas relacionados al orden de las letras que los componen. El tema del amor y la falta de éste se trata en Figuras abiertas. La categoría de Insectos contiene representaciones gráficas de los animales a través del arreglo de las letras y la tipografía utilizada, ya sea cuando se refiere al vuelo de las abejas para comunicarse, un conjunto de hormigas o un gusano encaracolado en la página. La poesía cinética también es trabajada por Valdés en "*Pacem in terris USA*", un poema que se desarrolla desde la página 25 a la 53.⁵ El poema forma una composición triangular con las frases "peace in the world/paz en la tierra", revelando una cruz en el centro en la página final, coronada por las siglas "USA". Esta progresión está intercalada por imágenes/poemas como "Limbo", "Vértigo", "Momentum", "Se descorre otro velo", "Calen-

5 "*Pacem in Terris*" es también el título de una obra de teatro puesta en escena por Pedro Asquini junto al Grupo "t", cooperativa teatral de trabajo limitada en formación, en el teatro Larrañaga en Buenos Aires en 1972. Esta obra estaba basada en el libro *Palabras ajenas*, publicado por el artista argentino León Ferrari en 1967. Estas obras, tanto la de Valdés como de Ferrari y la puesta en escena de Asquini, eran una condena a la Guerra de Vietnam. Véase la cronología de León Ferrari recopilada por Andrea Giunta publicada en la página web oficial del artista.

dario”, “Libertad”, “Despegue espacial”, “Elegía monumental”, “Conspira-n”, “La fijación de Bantances”, “Puerto Rico para los Puertorriqueños”, un collage con recortes del periódico *Claridad* y dos recortes de un anuncio para un curso dictado por el Dr. Marcelino Canino. El cursillo sobre métrica y rítmica hispánica, dictado en tres lecciones, promocionado como parte del currículo de la Facultad de Estudios Generales de la Universidad de Puerto Rico contrasta con las otras obras de Valdés que lo acompañan en esta sección de *Fuera de trabajo*. La inclusión de estas páginas en medio del libro hace resaltar el sedentarismo de una academia hispanofila establecida en la universidad y la importancia dada a esos formatos literarios tradicionales, aún adentrados los años setenta. En esta sección también se encuentra “Jojota” (sinónimo de inmaduro), una pieza llena de sarcasmo que consiste en un mapa esquemático de Puerto Rico, con sus islas Vieques, Culebra y Mona también incluidas, relleno de variaciones de la palabra “democracia”. La palabra se presenta en variaciones tales como “gracia”, “gracias”, “demos gracias”, “crac” y “cia”, haciendo referencia al Estado Libre Asociado, estatus colonial encubierto que permitió que, a partir de la aprobación de la constitución en 1952, la isla fuera eliminada de la lista de colonias de las Naciones Unidas. Los poemas de esta sección, con su constante referencia al pasar del tiempo, el *momentum*, el limbo del país, o la existencia de significados velados, coinciden con las referencias a la Guerra de Vietnam y los ataques que agrupaciones independentistas realizaban a intereses norteamericanos en la

isla. “Puerto Rico para los Puertorriqueños” es una manipulación del *sticker* creado por el Movimiento Pro Independencia (MPI) en 1967 que pretendía un “Puerto Rico para los puertorriqueños”. Este poema es otro ejemplo del interés de Valdés en utilizar los recursos publicitarios en la poesía y subvertirlos a su manera a través de gestos sencillos. El dogmatismo que podía entenderse a partir de la frase del MPI se revierte en el poema. Si la nación es una construcción colectiva, especialmente en el caso de una nación que no es un estado, entonces ésta debe ser soñada. La versión de Valdés también abre las posibilidades a una puertorriqueñidad no esencialista, asequible para el que se quiera sentir como tal; un país para los que sonrían. Sin embargo, “Puerto Rico para los puertorriqueños” deja entrever una cierta pesadez respecto a una nación que no se acaba de constituir legalmente, con un pueblo entre el sueño y la sonrisa complaciente.

En la sección de Homenajes, Valdés nos presenta poemas que hacen referencia a sus ídolos intelectuales: el Che Guevara, Charles Baudelaire, Comte de Lautréamont, Nicolás Guillén y Marcel Duchamp. Los poemas toman citas de la obra literaria y plástica de los últimos cuatro artistas y un homenaje al Che utilizando tipografía innovadora que deletrea la palabra “chévere” dando la ilusión de tridimensionalidad. El homenaje a Baudelaire mezcla referencias a su poema “Lesbos” con la pintura *Dríade*, de Pablo Picasso, en el cual los muslos de la ninfa de los árboles están dibujados por la forma que toman las palabras “lesbi” opues-

tas en la página, casi en espejo. Las palabras que forman los títulos de obras de Baudelaire, Lautréamont, Guillén y Duchamp son utilizados en los mismos poemas aprovechando la literalidad para hacer reinterpretaciones jocosas de las obras. Para la artista Beatriz Santiago Muñoz, Valdés “selecciona las frases y figuras icónicas de la izquierda tradicional organizada y alcanza una iteración alternativa a través de formas tipográficas, apropiación, repetición y la forma y colocación de la letra en la página. Su uso del lenguaje y sus soluciones formales en el texto son antimonumentales, antiautoritarias, y antiheroicas.”⁶ Los homenajes, usualmente solemnes y llenos de seriedad, son transformados por Valdés, haciendo despliegue de su sentido del humor e irreverencia.

La categoría Procesos es, tal vez, la sección más interesante del libro, en la que presenta al lector propuestas e instrucciones para realizar intervenciones públicas y esculturas que él nunca realizó, pues fueron pensadas para quedarse en el plano de lo conceptual. Para Santiago Muñoz, “algunos de los poemas son críticas despiadadamente graciosas del lenguaje formal, piramidal y dogmático del proyecto político nacionalista en Puerto Rico.”⁷ Una de las obras más interesantes, por su mezcla de influencias y posibles lecturas, es “Solidaridad

6 Beatriz Santiago Muñoz. “Radical Form”, en Julieta González, Claire Fitzsimmons, Jens Hoffmann, *Beatriz Santiago Muñoz, Capp Street Project* (San Francisco: CCA Wattis Institute, 2008), 32. Traducción de la autora.

7 *Ibid.*

obrero 1973”: “recortar la consigna SOLIDARIDAD OBRERA en un plástico vinil, en letras tridimensionales (bastante cuadradas). Unirlas de tal manera que se puedan inflar con un pequeño abanico por unos segundos, para que se levanten al inflarse y se acuesten cuando se desinflen. Debe tener como unos cuatro pies de extensión, en color rojo.”⁸

La consigna “solidaridad obrera”, según se explica en las notas del índice, proviene de un periódico anarquista catalán de 1907, y está “basada en el concepto del apoyo mutuo como un medio para la toma del poder por la clase trabajadora.”⁹ Las formas escultóricas descritas en las instrucciones hacen referencia a una exhibición de esculturas que, según recuerda Valdés, se realizó en el Museo de la UPR poco antes de 1973. Las esculturas eran rectangulares, de gran tamaño y algunas de ellas se inflaban o movían, haciendo más evidente la analogía propuesta por el poeta: “la plasticidad entre las uniones obreras” con las que ya estaba involucrado como líder y delegado sindical.¹⁰ La escultura respira como los humanos que deben mantenerla viva; se yergue y contrae según las batallas.

El poema “Viva P.R. Libre” es otro ejemplo de la antimonumentalidad de la obra de Valdés, mien-

8 Esteban Valdés, “Solidaridad Obrera 1973”, en *Fuera de trabajo*, 66.

9 Esteban Valdés, *op. cit.*, 74.

10 Entrevista vía email de la autora con Esteban Valdés (septiembre de 2012).

tras que “El proceso para conseguir la firma de Pedro Albizu Campos en luces de neón” es una broma de Valdés al *establishment* cultural del país y, con su énfasis en el proceso y su documentación, es la obra más ligada al conceptualismo. Las instrucciones no piden que la obra se exhiba pero sí requieren la donación del neón al Instituto de Cultura Puertorriqueña. Albizu Campos es una de las figuras más controversiales de la historia del país y, si bien ha sido integrado al panteón de próceres en las últimas décadas, en la época en que Valdés produce estas instrucciones, el revolucionario nacionalista aún era considerado subversivo. Esto le da un toque de cinismo a la obra; el propuesto gesto de donación es tan generoso como transgresor. Sus referencias e influencias provienen de distintos contextos culturales y políticos, y así mismo su obra asume de maneras variadas intenciones estéticas, didácticas, políticas y poéticas en formas que resuenan con conceptualismos latinoamericanos, estadounidenses y europeos sin distinciones claras. Específicamente en relación a Valdés, vinculo el conceptualismo a varias de las manifestaciones incluidas en este análisis por el acento que ponen, con intereses políticos, en el lenguaje y la comunicación, además de su apertura a nuevas formas.

Valdés apostaba a la ampliación de la literatura de su época. *Fuera de trabajo* es una invitación al juego con los límites de la poesía, retando al lector a convertirse en usuario y participante de su creación. La repetición, codificación, tecnología y estrategias de difusión de su obra son recursos del mundo publicitario, como también

son aplicaciones de la teoría de la comunicación propuesta por Marshall McLuhan. Las obras “Homenaje al Che Guevara” y “El proceso para conseguir la firma de Pedro Albizu Campos en luces de neón” son interesantes al verlas a la luz de nuestra época de obsesión mediática por estas figuras, antes marginadas, que ahora son plasmadas en camisetas, etiquetas, latas, afiches y anuncios. Los revolucionarios, más populares que nunca, se desnudan de violencia e intelectualidad y son revestidos de banalidad.

Sin duda, la obra más conocida de Valdés es el “Soneto de las estrellas”. Un soneto tradicional consiste en catorce versos endecasílabos distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. Basado en el modelo introducido por Garcilaso de la Vega en el siglo XVI, el “Soneto de las Estrellas” referencia los ideogramas de Guillaume Apollinaire, el creacionismo de Vicente Huidobro y la poesía contemporánea de Mary Ellen Solt. En el poema de Valdés se respeta la estructura formal, pero las sílabas poéticas son reemplazadas por asteriscos o 154 “estrellas”. Las sílabas representan la métrica de un poema y, por ende, su formación rítmica. Sin embargo, ante la ausencia de letras o, de hecho, palabra alguna, se hace imposible una lectura oral de este poema. En las páginas que lo preceden, y sin ningún otro preámbulo a su trabajo, Valdés nos presenta dos críticas anónimas respecto a su ejercicio poético. Las críticas, escritas por los poetas Jorge Morales Santo Domingo y Leida Santiago, formaban parte del proceso de evaluación de colaboraciones sometidas a la revista *Alicia la Roja* antes de su publicación. En la primera

crítica, Morales comienza con comentarios positivos, señalando que “tal vez detrás de cada estrellita hay un mundo indescifrable de locuras,”¹¹ pero el texto de Santiago ataca a Valdés y no lo considera poeta: “las estrellas son atractivas por lo simbólico y porque son bonitas por sí mismas, me alegro que te gusten las estrellas. Léete *El Principito*.” Para Santiago, las letras en sí no sirven para nada más que para clasificar y, sin formar palabras, es “como equiparse de comestibles, tener de todo, y no saber cocinar.” El “Soneto de las estrellas” reta directamente la noción de que hay recetas y fórmulas para la creación de la poesía.

En general, Valdés se identificó y rodeó de artistas que eran considerados fuera de los parámetros de lo que era arte puertorriqueño o representativo de lo nacional, tales como Roberto Alberty o Rafael Ferrer. Aunque también admiraba a la generación del 50 en la plástica y del 60 en la literatura, exponentes de un movimiento con una agenda populista basada en crear imágenes de afirmación nacional a través de la gráfica, difería de sus planteamientos estéticos. Desde mediados de los años cincuenta, y más explícitamente a raíz de la fundación del Instituto de Cultura Puertorriqueña en 1955, el gobierno de Puerto Rico, para garantizar la estabilidad política y neutralizar a la oposición, adoptó la simbología de la resistencia política más radical empleando a muchos de los artis-

11 Jorge Morales Santo Domingo, “Valdés Cruz...”, en *Fuera de trabajo*, 7.

tas destacados de la época.¹² El radicalismo político nacionalista de los artistas de la nueva resistencia fue en gran manera neutralizado y se convirtió prontamente en un canon artístico nacional oficial promulgado por el Estado, y una tradición tan reverenciada como difícil de superar para artistas de generaciones posteriores.

En las notas a su introducción a una breve antología de poesía de los años setenta, publicada en la revista universitaria *Diálogo*, Jan Martínez y Néstor Barreto comentan sobre la actitud de los poetas de dicha década hacia sus predecesores: "sin entrar en conceptualizaciones maniqueístas, es preciso señalar que la reacción contra la llamada poesía contestataria o del realismo socialista no fue contra toda la poesía del sesenta. La poesía de la generación del setenta en ningún momento rehuyó a la práctica de la poesía social o de carácter político. En realidad, se continuó la tendencia de denuncia social y política pero a través de nuevas dicciones y distintos registros lingüísticos."¹³ Es decir, los poetas de los setenta buscaban una renovación de la forma con relación a los poetas de la década anterior, no un cambio de mensaje político. También, entendían que un cambio estilístico podía ser transgresor y tan comprometido como la poesía contestataria que los

12 Manuel Hernández, Acevedo, Lorenzo Homar, Augusto Marín, Carlos Raquel Rivera, Félix Rodríguez Báez, Julio Rosado del Valle, José Antonio Torres Martínó, y Rafael Tufiño entre otros.

13 Jan Martínez y Néstor Barreto (eds.), "La Generación de la Crisis", en *Diálogo* (Río Piedras: Editorial UPR, 1993).

precedía. La obra de Valdés es de compromiso político expresado en lenguaje poético vanguardista, con humor, irreverencia y una visión crítica al mismo movimiento independentista puertorriqueño al que pertenecía. En la propia agrupación de obras en su libro, el poeta plantea una cierta “evolución” hacia una obra que se aleja de la palabra y su posicionamiento en la página para convertirse en lenguaje que ocuparía, si es construido, un espacio real. Valdés propone poemas que exigen no sólo ser leídos o enunciados, sino manipulados y contruidos, requiriendo un mayor compromiso por parte del lector. *Fuera de trabajo* se convierte entonces en un libro que tienta, invita y reclama desde la página la construcción de una nueva realidad contenida en sus instrucciones, nunca rígidas y siempre dispuestas a enfrentar el azar.

Valdés escogió trabajar por fuera de las instituciones, pero también fue desalentado por algunos escritores de mayor renombre. En la opinión de Meléndez, Valdés “no usaba el lenguaje tradicional de la poesía y la crítica oficial lo desterró de la poesía.”¹⁴ Según el editor, fueron personas influyentes en los círculos literarios de la UPR, como Juan Martínez, José Ramón de la Torre, Arcadio Díaz Quiñones o José Emilio González —quien dijo que a la poesía de Valdés le hacía falta “el temblor de la mano”—, quienes finalmente lo desalentaron de continuar trabajando activamente. Sin embargo, según recuerda Valdés, fue este mismo comentario de González, lo que lo llevó a querer integrar elementos

14 Entrevista de la autora a Joserramón Che Melendes (mayo de 2007).

de lo inconcluso en su obra y así incorporar un elemento más humano en el trabajo.¹⁵

El propio autor no se reconoce artista, se considera un escritor que utiliza recursos visuales y escultóricos. Ciertamente, desde el planteo bourdiano, la obra de Valdés constituiría un *trauma* en la producción poética y artística del país.¹⁶ La estructura de sentimiento, esa “cultura de un período” como la llama Raymond Williams, no estaba del lado de Valdés al momento de la publicación de su libro, sino que se daría mucho más tarde.¹⁷ La hibridez de su producción, entre el mundo de la literatura y las artes visuales, era en ese momento un territorio poco explorado en Puerto Rico. El soporte de su obra —hayan sido libros de edición limitada, empapelados o *happenings*—, fue conveniente en el momento pero no para efectos de permanencia histórica o *inscripción*.¹⁸ Según Melendes, “el arte que hacíamos llegó a quien tenía que llegar en su momento”, reflejando una actitud cuasi clandestina respecto al arte, su distribución

15 Entrevista de la autora con Esteban Valdés (diciembre de 2006).

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

17 Raymond Williams. “The Analysis of Culture”, en *The Long Revolution* (Calgary: Broadview Press, 2001), 64.

18 Margarita Fernández Zavala, “Inscrit@s y Proscrit@s: Desplazamientos en la gráfica puertorriqueña”, *Desplazamientos precursores en la gráfica Latinoamericana* (San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2004), 100.

e inscripción histórica.¹⁹ Actuar fuera de las instituciones y circuitos del arte era lo que se perseguía, pues no se valoraban espacios que marginaban sus prácticas y no reconocían sus gestos creativos. Valdés es un proscrito, pero también lo ha sido porque tuvo la intención de obrar en la marginalidad.²⁰

Años más tarde, la Editorial de la Universidad de Puerto Rico editó *Antología de Textos Literarios*, el libro de Español Básico de la Facultad de Estudios Generales, donde incluyeron el poema "Soneto de las Estrellas".²¹ Áurea María Sotomayor, una de las editoras de la compilación, señala: "si los del 70 figuran en la antología de lecturas del 94 es porque, pensaba yo, debían ingresar al canon, y los estudiantes debían formarse en esos experimentos respecto a esos textos nuevos que circulaban en la época. Por el contrario, la tradición de Estudios Hispánicos siempre consistió en estudiar solamente a los muertos, lo que me parece atroz con respecto a todos esos artistas en potencia que son los estudiantes."²²

A comienzos de los años 2000 varios artistas y curadores plantearon la contemporaneidad y

19 Entrevista de la autora a Joserramón Che Melendes (Mayo de 2007).

20 Margarita Fernández Zavala, *op. cit.*

21 Carlos Alberty, Viviana Auffant, Sofía Cardona, Susana Matos y Áurea María Sotomayor (eds.), *Antología de textos literarios* (San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994).

22 Entrevista vía email a Áurea María Sotomayor (3 de septiembre 2012).

vigencia de estas manifestaciones que, si bien algunas no eran consideradas obras de arte como tal, sí reflejaban unos procesos y búsquedas —tanto estéticas como políticas— que son relevantes para la gráfica y la historia del arte de Puerto Rico.

Para los artistas que trabajaban bajo la sombra de M&M Proyectos en esa época, el encuentro tardío con el libro de Esteban Valdés fue particularmente impactante. M&M Proyectos (1999-2004) fue un grupo de producción e investigación visual y un programa de residencias artísticas que, bajo la tutela de la curadora Michy Marxuach, organizó tres eventos internacionales: Puerto Rico '00 [*Paréntesis en la ciudad*], Puerto Rico '02 [*En Ruta*], Puerto Rico '04 [*Tributo al mensajero*]. En el edificio donde se ubicaban sus talleres en la calle Fortaleza 302 del Viejo San Juan, un grupo de artistas, diseñadores y otros trabajadores culturales convivían y colaboraban. El espacio fue clave en la formación de jóvenes artistas y estudiantes de arte, facilitando el acceso a estudios, organizando exhibiciones fuera de espacios convencionales, y gestionando la visita de curadores y artistas que participaron de la internacionalización de la escena local.

El encuentro de estos artistas con la obra de Valdés tuvo un origen fortuito, ya que fue el también artista Dave Buchen, entonces compañero de la artista Beatriz Santiago Muñoz, quien encontró el libro en la basura en la calle Norzagaray en el Viejo San Juan. Según Santiago Muñoz, su primera reacción al leerlo “fue imaginar

cuán diferente hubiera sido la historia política de Puerto Rico si esta obra se hubiera mostrado, leído y considerado importante en 1977.”²³ Luego, “a través de los años, el libro se convirtió en una pieza de conversación en mi apartamento y se lo enseñaba a la gente que venía a visitar”.²⁴ Una de estas veces se lo enseñó a un grupo de colaboradores de M&M Proyectos durante una conversación sobre posibles proyectos futuros con Guillermo Calzadilla, José “Tony” Cruz, José Lerma y Francisco Rovira. Tras sugerírsele a la curadora Michy Marxuach, Cruz y Santiago Muñoz se dieron a la tarea de localizar a Valdés y organizar una exhibición, a realizarse en el edificio de M&M Proyectos en Viejo San Juan. Las preguntas sobre quién era este poeta, qué había pasado en su vida y por qué no se conocía más sobre él, los intrigaron. ¿Por qué no había querido participar o involucrarse más directamente con el mundo del arte? La respuesta de Valdés fue que nunca estuvo interesado en ser consistente. A Santiago Muñoz, esto le pareció apropiado, inteligente, poético. Su forma suprema de crítica institucional había sido la no cooperación.²⁵

Para la exhibición *94% [Homenaje a Esteban Valdés]* en 2002, catorce artistas ligados a M&M Proyectos realizaron o reinterpretaron piezas de Valdés que fueron publicadas en *Fue-*

23 Santiago Muñoz. “Radical Form”, 32.

24 Entrevista vía email de la autora a Beatriz Santiago Muñoz (febrero de 2007).

25 *Ibid.*

ra de trabajo.²⁶ La organización de la exhibición consistió en sacarle copia al libro y los artistas interesados escogieron un poema que realizar. Según Santiago Muñoz, “no era una exhibición curada, sino una manera de responder a su trabajo en el mismo espíritu,” que tenía como meta “la inclusión de la obra de Esteban Valdés dentro de la historia de las más interesantes experimentaciones en el arte puertorriqueño.”²⁷ En el catálogo *PR’02 [En Ruta]*, los artistas declaran su identificación con Valdés: “quizás es un idea absurda, pero aún sin conocer el trabajo de Esteban Valdés, muchos de los artistas puertorriqueños que participaban en Puerto Rico ‘02 [*En ruta*] sentimos una afinidad estética e intelectual por esta publicación de 1977.”²⁸

Cada artista escogió el poema que deseaba reinterpretar, demostrando que, al menos para la mayoría, la afinidad con el trabajo era a partir del humor y la estética, y menos por las inclinaciones políticas. En la ejecución de las piezas, varios de los artistas mantuvieron un vínculo claro a las palabras o formas de representación en las páginas de *Fuera de trabajo*,

26 Los 14 participantes fueron: Beatriz Santiago Muñoz, Chemi Rosado Seijo, Jesús “Bubu” Negrón, Lourdes Correa Carlo, Lillian Yvonne Martínez, José Lerma, Jacob Charles Morales Marchosky, José “Tony” Cruz, Royal Torres, Marxz Rosado, Ivelisse Miranda, Edmée Feijó, Vanessa Hernández Gracia y Michy Marxuach.

27 Entrevista vía email de la autora a Beatriz Santiago Muñoz (febrero de 2007).

28 M&M Proyectos, “94% [Homenaje a Esteban Valdés]”, en *Puerto Rico’02 [En Ruta]* (San Juan: M&M Proyectos, 2003), 63.

mientras que otros imaginaron híbridos entre varios poemas. José Lerma reinterpretó "Jojo-ta" utilizando fotografías familiares que deletrearon la palabra en las paredes de Fortaleza 302, dejando detrás el comentario mordaz de denuncia que aludía a la subordinación de Puerto Rico a los Estados Unidos. La pieza de Jacob Charles Morales Marchosky, titulada *Hombre-Hembra-Hambre*, es un híbrido de los poemas "Hombre-Hambre" y "Viva P.R. Libre"; es una escultura realizada en madera, plástico y cristal. El juego de palabras de un poema es replicado por espejos, en una maquinaria que también elimina la referencia explícita al frágil reclamo por independencia del país del otro poema original. La pieza mejor lograda de la exhibición fue, sin duda, "Proceso para conseguir la firma de Pedro Albizu Campos en luces de neón", no sólo por la realización en neón, sino por haber logrado donarla al Instituto de Cultura Puertorriqueña. La estética reproducida por Marxz Rosado sintetiza el discurso pseudo-nacionalista y capitalista creado por el aparato publicitario que impera en Puerto Rico. Según Melendes, "cuando los puertorriqueños beben, todos son independentistas" y, si es así, "¿por qué no poner a Albizu en las barras también?"

La obra de Valdés, y el trabajo de reconocimiento y difusión de la exhibición de M&M Proyectos, tuvieron una repercusión más amplia cuando, años más tarde, se incorporó la obra de Valdés a la exhibición *Inscrit@s y proscrit@s: desplazamientos en la gráfica puertorriqueña*. Esta muestra, curada por Margarita Fernández Zavala, fue una de las exhibiciones de la

primera Trienal de Arte Poli/gráfico de San Juan: América Latina y el Caribe.²⁹ A partir de la iniciativa del grupo organizador, se intentó un cambio en la percepción oficial de las prácticas gráficas en Puerto Rico, reevaluando así a muchos artistas, entre estos, a Esteban Valdés. La Trienal planteó, por primera vez en Puerto Rico, un país con una vasta historia gráfica en el siglo XX, una ampliación de los cánones artísticos en el nuevo siglo. Esto se desarrolló, no sólo para la academia y el público general, sino para muchos artistas que en muchas ocasiones no se consideraban artistas gráficos, pero que utilizaban la gráfica como parte de su proceso creativo. Con la gráfica redefinida, la curadora se interesó por varios trabajos de Valdés, como “El proceso para conseguir la firma de Pedro Albizu Campos en luces de neón”, una serigrafía del “Soneto de las estrellas”, la revista *Alicia La Roja* y el libro *Fuera de trabajo*, que incluyó en la exhibición.

Valdés desarrolló su práctica artística y poética en espacios alternativos: la calle, los pasillos de la universidad, los muros de Río Piedras y un libro, tratando de ampliar las posibilidades sociales de su obra. La Trienal, realizada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña el último año que se llevó a cabo el evento bienal de M&M Proyectos, podría verse como un intento de institucionalización e incorporación de unas

29 La trienal se realizó por primera vez en el 2004, pero no es el primer evento de esta magnitud que se organizó en la isla, sino que es el producto de la reconceptualización, a cargo de la curadora Mari Carmen Ramírez, de la Bienal del Grabado Latinoamericano de San Juan, fundada en 1970.

prácticas artísticas hasta el momento marginadas por la historia del arte local. La comisión de *Inscrit@s y proscrit@s: desplazamientos en la gráfica puertorriqueña* y la inclusión de Valdés en ella es un ejemplo de estos intentos de “poner al día” a la isla respecto a los eventos del mundo del arte internacional, donde ya se veía una tendencia de inclusión en bienales y trienales de prácticas artísticas marginales. Valdés ha sido parte de otras dos ediciones de la Trienal Poli/gráfica de San Juan: 2009 y 2012, precisamente por el reconocimiento que le hacen otros artistas. Varios poemas de *Fuera de trabajo* también fueron incluidos en la publicación *Número Cero 6: Componte*, co-editada por Santiago Muñoz, en la trienal de 2009.³⁰ En la edición de 2012, Valdés fue invitado a dar una charla y recital visual sobre su poesía “concreta conceptual visual” en la Casa de los Contrafuertes, una especie de proyecto-panal de artistas y poetas invitados por el artista Charles Juhasz-Alvarado, que se convirtieron en colaboradores en el espacio que fue sin duda el más visitado y activo de la Trienal.³¹ Tanto el trabajo de Valdés como su propia persona han sido tomados por varios artistas como punto de partida para realizar otros trabajos. Las múltiples intervenciones de Beatriz Santiago Muñoz a favor de la obra de Valdés también han sido instrumentales al darle visibilidad y contexto ideológico a su obra.

30 *Número Cero 6: Componte*, (San Juan: 2da Trienal Poligráfica de San Juan: América Latina y el Caribe, 2009).

31 Texto de la invitación a la charla distribuido por internet.

Santiago Muñoz realizó el video *Piotr* (2007) en el que Valdés es filmado trabajando en el jardín de su casa mientras explica las bases ideológicas de su trabajo poético y político, además de haber escrito sobre su trabajo en el texto “Radical Form”.³² Jesús “Bubu” Negrón ha trabajado varias piezas de performance, video e instalación a partir del “Soneto de las estrellas”, tanto en el festival *Over het IJ* en Amsterdam (2007), como en la Sala de Arte Público Siquieros en la Ciudad de México (2013). En aquella ocasión, Negrón realizó una exhibición completamente basada en el poema de Valdés en la que se le rindió homenaje a la herencia cultural múltiple del poeta. El soneto fue reinterpretado en un performance documentado en video en el que unas 150 personas encendieron las estrellitas del poema. Una versión artesanal del poema también se realizó en sala, creando un tapete de aserrín teñido junto a los miembros del taller Tlamaxcalli en pos de vindicar el valor de la producción tradicional.³³

32 Beatriz Santiago Muñoz, *op. cit.*

33 En mi propio trabajo investigativo y curatorial también me he dedicado a inscribir el trabajo de Valdés y contextualizarlo dentro de la producción visual contemporánea en Puerto Rico. Mi tesis de maestría, “Poéticas políticas: gráfica alternativa, poesía y acción contestataria en Puerto Rico (1970-1980)” fue presentada en el Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín en 2013. He realizado varias exhibiciones en que he incluido la obra de Valdés para exponerla a un mayor público, como en *Poesía desde la Oficina de Desempleo* (2012) en La Ene en Buenos Aires y *Phosphorus* en São Paulo, y la muestra colectiva sobre gráfica de circulación alternativa *Tráfico Gráfico* (2012) e *Imprecisiones* (2015) en el Museo de Arte Dr. Pío López Martínez de la Universidad de Puerto Rico en Cayey.

Una serigrafía del “Soneto de las Estrellas” fue incluida junto al video de Negrón en la exhibición *Puerto Rico Plural* en el Museo de Arte de Puerto Rico, que inauguró en junio de 2019.

Es evidente que a partir de la experiencia de los artistas de M&M Proyectos se estableció una afinidad con la obra de Valdés. Aunque se formaron desconociendo su trabajo, éste rápidamente se convirtió en un antecedente en Puerto Rico para el tipo de arte que hacían. La reacción de Chemi Rosado Seijo a la obra de Valdés es compartida por muchos de sus compañeros artistas: “no somos huérfanos.”³⁴

Esteban Valdés es un artista del cuestionamiento de los medios, de la crisis del signo, intuitivo y menos consciente o racional. El lenguaje de Valdés no es cerrado, sino de confrontación a un público al que le pide que complete las obras. Si bien Valdés era un poeta raro para el Puerto Rico de la época, su práctica estaba a tono con la ampliación de lenguajes característica de la década de 1970. En la opinión de Morales Santo Domingo, “Esteban se adelantó. El público de Esteban está en el presente. El libro finalmente encontró su época, la actual.”³⁵ Esta reimposición de *Fuera de trabajo* responde a un deseo de generar más encuentros con la obra de Esteban Valdés. Nos moviliza el interés en conocer las estrategias de una generación

34 Entrevista de la autora con Chemi Rosado Seijo (agosto de 2012).

35 Entrevista vía email de la autora con Jorge Morales Santo Domingo (diciembre de 2012).

que nos precede para agenciarse su libertad, creativa y política, superando nociones simplistas de la diferenciación entre hacer arte y hacer política. Busca detonar intercambios generacionales que contrarresten los embates del olvido y el silencio, conectándonos al pasado para asumirnos como sujetos de esa historia.

Poetry from the Unemployment Office
Marina Reyes Franco

Esteban Valdés published *Fuera de trabajo* in 1977, which is known as the first book of concrete poetry in Puerto Rico. It includes visual poetry and concrete poetry, and also instructions to create sculptures and perform actions. *Fuera de trabajo* is a pioneering book in Puerto Rican literature, linked more with procedural art than with the island's poetry tradition. The book shows his 1967-1977 collected works and contains forty-two poems throughout seventy-seven pages, in addition to a descriptive index and some "Notes on concrete poetry". Each copy was bound by hand and printed on a mimeograph, using electronic or manual stencils, which made each book unique. This volume was part of the Perfil series from qeAse, a publishing project commanded by Joserramón Che Melendes, which sought the creation of an alternative library of new Puerto Rican literature, presenting "voices not controlled by the government."¹ Melendes also published texts by Angelamaría Dávila, Pedro Pietri, José María Lima, and others as part of this effort. *Fuera de trabajo* is a fundamental work to understand the cross between art, literature, and politics in 1970s Puerto Rican history. This book, along with his previous works, account for a network of collaboration and continental influences, alternative graphic practices, typographic innovation, subversion

1 Author's interview with Joserramón Che Melendes (May 2007).

of the media, and political radicalism of utmost elegance and humor.

The title of Valdés's book refers to two communist revolutions and their detractors: "*Fuera de trabajo*" was the name of a section of the Maoist Spanish-language publication *Pekín Informa*, ironically illustrated by a photo of workers in full swing, included as the first image printed inside the book.² At the same time, it is a play on words with *Fuera de Juego*, the title of a book of poems by the famous Cuban dissident Heberto Padilla. *Fuera de trabajo* also relates to the author's own work: at the time of its publication, Valdés was an employee of the Department of Labor at the Unemployment Office.

Valdés was born in Mexico in 1947 to a Puerto Rican father and a Mexican mother. His relationship with graphics, typography, and the written word, in general, goes back to his childhood. His grandfather on his mother's side owned a printing press, where he sometimes played with typographers among printing plates. After living in Mexico, he moved to New York, and then to Puerto Rico. The juxtaposition of codes and languages that make up his biography influenced the artistic work he would create years later. Valdés's first experimentations with poetry took place in mid-1964, but it was in 1967 when he began writing and collaborating on editorial projects at the university. He was introduced to concrete poetry in 1968 through an old edition

2 *Pekín Informa* (1963 - 2004) was the official Spanish-language weekly of the Chinese government for overseas communications.

of the Mexican magazine *El Corno Emplumado*, which included a short anthology of Brazilian concrete poetry edited by Haroldo de Campos. This kind of poetry highlights the materiality of the word and its existence beyond paper—in phonetics, in visual culture, through movement, and in its tendency towards form. In concrete poetry, the word becomes both significant and signifier. After that moment, Valdés's poems became works of visual art, as well as literary.

Since the late sixties, Valdés became involved with socialist movements in favor of the independence of Puerto Rico. He went from Maoist beliefs to anarchist ideals, which greatly impacted his artistic production.³ According to the poet, the anarchist aesthetic is summed up in three points: having a moral basis for social demand or liberation; making art that contributes to the development of the individual, and that has a certain political expression; and finally, working with the unknown beyond mere experimentation.

Within the framework of this “anarchist aesthetic,” Valdés presented performances, plastered posters on the walls, and worked on several publications and leaflets that ended up in *Fuera de trabajo*. Later on, he focused on union work. In addition to working at the Unemployment Office, Valdés was a spokesman for the

3 A declared Maoist, Valdés was expelled from the Movimiento Pro Independencia (MPI, Pro-Independence Movement) for being too radical. According to Valdés, he was already an anarchist when the MPI became the PSP in 1971. Author's interview with Esteban Valdés (June 2012).

Hermandad de Empleados del Negociado de Seguridad de Empleo (Fellowship of Employees of the Employment Security Bureau), a guild he founded. He worked for more than thirty years in the Department of Labor. During that time, he served as an administrative judge for eight years. He was also a leader of the General Workers Union. Although his political commitment is unquestionable, his work does not assume the forms traditionally associated with the artistic production of the Puerto Rican nationalist Left. Many of Valdés's poems are highly political, yet he approached it in a radically different way than his peers. He shared ideas and spaces with writers and artists such as Iván Silén, Néstor Barreto, Ángel Luis Méndez, Luis César Rivera, José R. Bonilla Ryan, Joaquín Reyes, Jorge Morales-Santo Domingo, Eliazim Cruz, and Che Meléndez. Valdés describes the latter as "his major critic and promoter". Many of these artists and writers collaborated in *Alicia la Roja*, a magazine-poster with graphics and poetry created in the early 1970s, which they plastered on the walls around the University of Puerto Rico at the time. Valdés's aesthetic and ideological positioning coincide with one another, linked to anarchism and libertarian socialism. He states the intention is to "go beyond concrete poetry by creating typographic games" and, "considering class consciousness in Puerto Rico, to break with it, and make poetry for the new working class."⁴ Valdés worked under the name of concrete poetry, but in some

4 Author's interview with Esteban Valdés (December 2006).

cases, he went very far from it—without being completely poetic, and without the pretension of calling himself an artist.

Fuera de trabajo is divided into seven categories or parts: “Figuras geométricas” (Geometric shapes), “Figuras abiertas” (Open shapes), “Insectos” (Insects), “*Pacem in Terris USA*”, “Homenajes” (Tributes), “Procesos” (Processes) y “Notas” (Notes). “Figuras geométricas” includes poems that refer to the order or grouping of the letters that compose them. “Figuras abiertas” deals with love and the lack of it. “Insectos” contains graphic representations of animals using the arrangement of letters and typography, depicting the flight of bees, a set of ants, or a worm perched on the page. Valdés explores Kinetic poetry in “*Pacem in Terris USA*”, a poem that develops from page 25 to 53.⁵ The poem forms a triangular composition with the phrases “peace in the world/paz en la tierra”, revealing a cross in the center on the final page, crowned by the acronym “USA.” This progression is interspersed with images/poems such as “Limbo”, “Vértigo”, “Momentum”, “Se descorre otro velo” (Another Veil is Taken Off), “Calendario”, “Libertad”, “Despegue espacial” (Space Takeoff), “Elegía monumental”, “Con-

5 “*Pacem in Terris*” is also the title of a play staged by Pedro Asquini and Grupo T (an amateur theater coop) at the Larrañaga Theater in Buenos Aires in 1972. The play was based on the book *Palabras ajenas*, published by the Argentine artist León Ferrari in 1967. Their works (Valdés, Ferrari, and Asquini) were a condemnation of the Vietnam War. A chronology of León Ferrari, compiled by Andrea Giunta, is published on the official website of the artist.

spira-n", "La fijación de Betances", "Puerto Rico para los Puertorriqueños", a collage with clippings from the *Claridad* newspaper, and two clippings of an ad for a course taught by Dr. Marcelino Canino.⁶ The workshop on Hispanic metrics and rhythm taught in three lessons, promoted as part of the curriculum of the Faculty of General Studies of the University of Puerto Rico contrasts with the other works included in this section of *Fuera de trabajo*. The inclusion of these pages in the middle of the book highlights the sedentary lifestyle of a Hispanophile academia stagnated in the university, and the importance given to traditional literary formats still in the 1970s. In this section, we also find "Jojota" (another word for immature), a sarcastic piece that consists of a schematic map of Puerto Rico, Vieques, Culebra, and Mona, filled with variations of the word "democracia" (democracy). The word is presented in variations such as "gracia", "gracias", "demos gracias", "crac" and "cia", referring to the constitution of the Estado Libre Asociado of Puerto Rico, a covert colonial status that led to the removal of the island from the list of colonies of the United Nations after its approval in 1952. The poems in this section make constant reference to the passing of time, the momentum, the instability of the island, or to the existence of veiled meanings, along with references to the Vietnam War and attacks performed by independentist

6 *Claridad*, "the newspaper of the Puerto Rican Nation", was founded in 1960 by the MPI and is still in circulation, already disconnected from explicit partisan affiliations, although they continue to publish in dialogue with several pro-independence and sovereignty groups.

groups on American property on the island. “Puerto Rico para los Puertorricanos” (an untranslatable play on words between “Puerto Rican”, “smiling”, and “dreams”) is a manipulation of a bumper-sticker created by the Movimiento Pro Independencia (Pro-Independence Movement, MPI) in 1967 that invoked a “Puerto Rico for Puerto Ricans.” This poem is another example of Valdés’s interest in using advertisement elements in poetry to subvert them in his own way through simple gestures. The dogmatism that could be read from the phrase in the original sticker is reversed in the poem. If the nation is a collective construction, especially in the case of a nation that is not a state, then it must be dreamed. Valdés’s version also opens possibilities to a non-essentialist Puerto Rican identity, accessible to anyone who wants to relate; a country for those who can smile. Nonetheless, “Puerto Rico para los Puertorricanos” suggests a certain heaviness regarding a nation that has not just been legally constituted, with its citizens wandering between sleep and complacent smile.

In the “Homenajes” (Tributes) section, Valdés presents poems that refer to his intellectual idols: Che Guevara, Charles Baudelaire, Comte de Lautréamont, Nicolás Guillén, and Marcel Duchamp. The poems take quotes from the literary and plastic work of the last four artists and include a tribute to Che Guevara using innovative typography that spells the word “chévere” (a Spanish word for “cool”), giving the illusion of three-dimensionality. The tribute to Baudelaire mixes references to his poem “Lesbos” with

Pablo Picasso's *Dríade*, where the thighs of the tree nymph are drawn by the form taken by the words "lesbi" opposite on the page, almost mirroring each other. The words that form the titles of works by Baudelaire, Lautréamont, Guillén, and Duchamp are used in the same poems, taking advantage of their literalness to make jocose reinterpretations of the original works. For the artist Beatriz Santiago Muñoz, Valdés "selects shorthand phrases and iconic figures of a traditional organized Left and achieves an alternative iteration through typographical forms, appropriation, repetition, and the form and placement of the letter on the page. His use of language and his formal solutions to the text are anti-monumental, anti-authoritarian, and antiheroic".⁷ Through his display of sense of humor and irreverence, Valdés transforms the traditional notion of "tribute", usually serious and solemn.

"Procesos" is perhaps the most interesting part of the book. It presents the reader with proposals and instructions for public interventions and sculptures never made by the artist himself, as they were intended to remain in the conceptual realm. For Santiago Muñoz, "some of the poems are ruthlessly funny critiques of the staid, top-down, and dogmatic language of the nationalist political project in Puerto Rico."⁸ One of the most interesting works in this section may be "Soli-

7 Beatriz Santiago Muñoz. "Radical Form", in Julieta González, Claire Fitzsimmons, Jens Hoffmann, *Beatriz Santiago Muñoz, Capp Street Project* (San Francisco: CCA Wattis Institute, 2008), 31.

8 *Ibid.*

daridad obrera 1973" (1973 Workers Solidarity), because of its combination of influences and multiple readings: "Cut the slogan SOLIDARIDAD OBRERA in vinyl plastic, in three-dimensional squared letters. Join them in such a way that they can be inflated with a small fan for a few seconds, to make them get up when inflated and lie down when they deflate. It should be about four feet long, in red."⁹

The slogan "Solidaridad obrera", as explained in the index notes, comes from a 1907 Catalan anarchist newspaper, and is "based on the concept of mutual support as a means for seizing power by the working class."¹⁰ The sculptural forms described in the instructions refer to an exhibition presented in the Museum of the University of Puerto Rico shortly before 1973, as Valdés recalls. The sculptures in the exhibition were rectangular and large-format, some of them were inflated or had movement, making even more evident the analogy proposed by the poet: "the plasticity between workers' unions" with which he was already involved as a leader and union delegate.¹¹ The sculpture breathes like the humans who must keep it alive; it stands and contracts according to the battles.

The poem "Viva P.R. Libre" is another example of the anti-monumentality of Valdés's work. Mean-

9 Esteban Valdés, "Solidaridad Obrera 1973", *Fuera de trabajo*, 66.

10 Esteban Valdés, *op. cit.*, 74.

11 Author's email interview with Esteban Valdés (September 2012).

while, “El proceso para conseguir la firma de Pedro Albizu Campos en luces de neón” (The Process to Obtain Pedro Albizu Campos’s Signature in Neon Lights) is his most conceptualist work: a joke about the country’s cultural establishment, emphasizing on process and documentation. The instructions do not ask that the work be exhibited, but they do require the donation of the neon sign to the Instituto de Cultura Puertorriqueña. Although his name has been added to the pantheon of local heroes in recent decades, Albizu Campos is one of the most controversial figures in the political history of the island. A nationalist revolutionary, he was still considered subversive when Valdés wrote these instructions. There is a touch of cynicism in Valdés’s piece; the proposed donation is generous and also transgressive. His references and influences come from different cultural and political contexts; his work assumes aesthetic, didactic, political, and poetic intentions that resonate with Latin American, American, and European conceptualisms without clear distinctions. Valdés’s poems included in this analysis are linked to conceptualism specifically because of the emphasis they place on language and communication (with political interests), in addition to their openness to new forms.

Valdés bet on the expansion of the literature of his time. *Fuera de trabajo* is an invitation to play around with the limits of poetry, challenging the readers to become users and participants of their creations. The repetition, coding, technology, and dissemination strategies of his work are tools borrowed from the advertise-

ment world, and also applications of Marshall McLuhan's theory of communication. The works "Homenaje al Che Guevara" and "El proceso para conseguir la firma de Pedro Albizu Campos en luces de neón" become even more interesting under the light of our age of media obsession. These figures, previously marginalized, are now embodied in t-shirts, labels, cans, posters, and advertising. The revolutionaries, dressed in banality and more popular than ever, get stripped of their violence and intellectuality.

Without a doubt, Valdés' best-known work is "Soneto de las estrellas" (Sonnet of the Stars). A traditional sonnet consists of fourteen hendecasyllabic verses distributed in two quartets and two tercets. Based on the model introduced by Garcilaso de la Vega in the 16th century, "Soneto de las estrellas" refers to Guillaume Apollinaire's ideograms, Vicente Huidobro's creationism, and the contemporary poetry of Mary Ellen Solt. In Valdés's poem, the formal structure remains, but the poetic syllables are replaced by asterisks or 154 "stars." The syllables represent the metrics of a poem and, therefore, its rhythmic formation. However, in the absence of letters or, in fact, any word, an oral rendition of this poem becomes impossible. In the pages that precede it, and without any other preamble, Valdés presents two anonymous critiques of his poetic experiment. The critiques, written by poets Jorge Morales Santo Domingo and Leida Santiago, were part of the evaluation process of work submitted to *Alicia la Roja* magazine before publication. In the first text, Morales begins with positive comments, not-

ing that “perhaps behind every star, there is an indecipherable world of madness,”¹² but Santiago attacks Valdés and does not consider him a poet: “the stars are attractive in symbolic terms and because they are pretty, I’m glad you like the stars. Read *The Little Prince*.” For Santiago, letters alone can only be used for classifying, but without forming words, it is “like equipping yourself with groceries, having everything, and not knowing how to cook.” “Soneto de las estrellas” directly challenges the notion that there are recipes and formulas for creating poetry.

In general, Valdés identified with and was surrounded by artists who worked outside the parameters of what was considered Puerto Rican national art, like Roberto Alberty, or Rafael Ferrer. Although he also admired Puerto Rican art from the 50s and literature written in the 60s, (exponents of a movement with a populist agenda based on creating images of national affirmation through graphics), he differed from their aesthetic statements. Since the mid-1950s, and more explicitly following the founding of the Instituto de Cultura Puertorriqueña (Puerto Rico’s equivalent to a Ministry of Culture) in 1955, the government of Puerto Rico adopted the symbolism of the most radical political resistance, and hired many of the leading artists of the time to guarantee political stability and counterbalance opposition.¹³ The nationalist political radicalism

12 Jorge Morales Santo Domingo, “Valdés Cruz...”, in *Fuera de trabajo*, 7.

13 Manuel Hernández, Acevedo, Lorenzo Homar, Augusto Marín, Carlos Raquel Rivera, Félix Rodríguez Báez, Julio Rosado del Valle, José Antonio →

of the artists of the new resistance was largely neutralized. It quickly became an official national artistic canon promulgated by the State, and a tradition difficult to overcome for artists of later generations.

In the notes of the introduction to a brief poetry anthology of the 70s, published in *Diálogo* (the university magazine), Jan Martínez and Néstor Barreto comment on the attitude of the poets from that decade towards their predecessors: "Without entering into Manichaeian conceptualizations, it should be noted that the reaction against the so-called revolutionary poetry or socialist realism was not really against all the poetry of the 60s. The poetry of the 1970s did not diminish the creation of social or political poetry. The trend of social and political protest continued through new dictions and different linguistic styles."¹⁴ The poets from the 70s sought a renewal of form in contrast to the poets from the previous decade, not a change of political message. Also, they understood that a stylistic change could be transgressive and committed, just like the socially engaged poetry that preceded them. Valdés's work displays political commitment expressed in avant-garde poetic language, with humor, irreverence, and a critical point of view of the Puerto Rican independence movement to which he belonged. The order of the poems in the book presents a

Torres Martinó, and Rafael Tufiño, among others.

14 Jan Martínez and Néstor Barreto (eds.), "La Generación de la Crisis", in *Diálogo* (Río Piedras: Editorial UPR, 1993).

certain “evolution” of a work that moves away from words and their place on the page, to become a language that could be built to occupy real space. Valdés creates poems that require a greater commitment from the reader, demanding not only to be read or enunciated but manipulated and constructed. Poem by poem, *Fuera de trabajo* is a book that tempts, invites, and demands the construction of a new reality contained in its instructions, never rigid, and always ready to face chance.

Valdés chose to work at the margins of the institutions, but he was also discouraged by more renowned writers. In Meléndes’ opinion, since Valdés “did not use the traditional language of poetry, the official critics banished him from poetry.”¹⁵ According to the editor, influential people in the literary circles of the University of Puerto Rico, like Juan Martínez, José Ramón de la Torre, Arcadio Díaz Quiñones or José Emilio González—who said that Valdés’ poetry lacked “the trembling of the hand”—finally prevented him from continuing to work actively. However, as Valdés recalls, it was this same comment from González that led him to integrate unfinished elements in his work, making it more human.¹⁶

The author does not identify as an artist; he defines himself as a writer who uses visual and sculptural resources. Certainly, from the Bourd-

15 Author’s interview with Joserramón *Che* Melendes (May 2007).

16 Author’s interview with Esteban Valdés (December 2006).

ian perspective, Valdés' work would constitute a *trauma* in the poetic and artistic production of the country.¹⁷ The structure of feeling, that "one-period culture" as Raymond Williams calls it, did not favor Valdés at the time of the publication of his book, but would occur much later.¹⁸ The hybrid nature of his work, between literature and visual arts, was a territory barely explored in Puerto Rico. The immediate materiality of his work—limited edition books, wallpaper, or happenings—although convenient at the time, did not work as well for historical permanence or inscription.¹⁹ According to Melendes, "the art we were making reached those who had to be reached," reflecting a quasi-clandestine attitude towards art, its distribution, and its historical *inscription*.²⁰ The objective was to act outside the institutions and art circuits, they did not recognize spaces that marginalized their practices or ignored their creative gestures. Valdés was an outlaw, but to work from the margins was intentional.²¹

17 Hal Foster, "Asunto: Post", in Brian Wallis (ed.), *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (Madrid: Akal, 2001), 191.

18 Raymond Williams. "The Analysis of Culture", *The Long Revolution* (Calgary: Broadview Press, 2001), 64.

19 Margarita Fernández Zavala, "Inscrit@s y Proscrit@s: Desplazamientos en la gráfica puertorriqueña", *Desplazamientos precursores en la gráfica Latinoamericana* (San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2004), 100.

20 Author's interview with Joserramón Che Melendes (May 2007).

21 Margarita Fernández Zavala, *op. cit.*

Years later, Editorial UPR (University of Puerto Rico Press) published a book titled *Antología de Textos Literarios* (Anthology of Literary Texts), to be used in Basic Spanish courses, where they included the poem “Soneto de las estrellas”.²²

Áurea María Sotomayor, one of the editors of the compilation, points out: “If the writers from the 1970s appear in an anthology published in 1994, it is because (I thought) they should enter the canon, and the students should learn about the experiments carried out in these new texts that were circulating at the time. On the other hand, the tradition of Hispanic Studies always consisted of studying only the dead, which seems atrocious to me, because today’s students are the potential artists of the future.”²³

In the early 2000s, several artists and curators brought attention to the relevance of Esteban Valdés’s work—even if some of it was not considered art per se, it did reflect aesthetic and political inquiries that were significant to the printmaking tradition and art history of Puerto Rico.

For the artists who worked under the umbrella of M&M Proyectos at the time, the late encounter with Esteban Valdés’s book was particularly striking. M&M Proyectos (1999–2004) was a program of artistic residences focused on visual

22 Carlos Alberty, Viviana Auffant, Sofía Cardona, Susana Matos and Áurea María Sotomayor (eds.), *Antología de textos literarios* (San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994).

23 Email interview with Áurea María Sotomayor (September 3, 2012).

production and research under the tutelage of curator Michy Marxuach. They organized three international events: Puerto Rico '00 [*Parenthesis in the City*], Puerto Rico '02 [*En Ruta*], Puerto Rico '04 [*Tribute to the Messenger*]. A group of artists, designers, and other cultural workers lived together and collaborated in the same building where their workshops were located (Fortaleza Street 302, Old San Juan). The space was key in the training of young artists and art students, facilitating access to studios, organizing exhibitions outside conventional spaces, and managing visits from curators and artists who participated in the internationalization of the local scene.

The discovery of Valdés's work by local artists had a fortuitous origin. Dave Buchen, who was Beatriz Santiago Muñoz's partner and also an artist, found the book dumped in the trash on Norzagaray Street in Old San Juan. According to Santiago Muñoz, her first reaction to the book was "to imagine how the political history of Puerto Rico would have been different had this work been shown, read, and considered important in 1977."²⁴ Later, "over the years, the book became a conversation piece in my apartment and I showed it to the people who came to visit".²⁵ Once, she showed it to a group of collaborators from M&M Proyectos during a conversation about possible future projects with Guillermo Calzadilla, José "Tony" Cruz,

24 Santiago Muñoz. "Radical Form", 32.

25 Author's email interview with Beatriz Santiago Muñoz (February 2007).

José Lerma, and Francisco Rovira. After suggesting it to curator Michy Marxuach, Cruz and Santiago Muñoz set out to find Esteban Valdés and organize an exhibition, to be held at the M&M Proyectos building in Old San Juan. They were intrigued about who this poet was, what had happened in his life, and why he was unknown. Why didn't he participate or get more directly involved with the art world? Valdés responded that he was never interested in being consistent. To Santiago Muñoz, this seemed appropriate, intelligent, poetic. His supreme form of institutional criticism had been one of non-cooperation.²⁶

For the 94% [*Tributo a Esteban Valdés*] exhibition in 2002, fourteen artists linked to M&M Proyectos executed or reinterpreted pieces from Esteban Valdés's book *Fuera de trabajo*.²⁷ The logistics of the exhibition consisted of making photocopies of the book and having each artist choose a poem to perform. According to Santiago Muñoz, "it was not a curated exhibition, but a way of responding to his work in the same spirit." The goal was "the inclusion of Esteban Valdés' work within the history of the most interesting experiments in Puerto Rican art."²⁸ In

26 Beatriz Santiago Muñoz, *Ibid*.

27 The 14 artists were: Beatriz Santiago Muñoz, Chemi Rosado Seijo, Jesús "Bubu" Negrón, Lourdes Correa Carlo, Lillian Yvonne Martínez, José Lerma, Jacob Charles Morales Marchosky, José "Tony" Cruz, Royal Torres, Marxz Rosado, Ivelisse Miranda, Edmée Feijó, Vanessa Hernández Gracia, and Michy Marxuach.

28 Author's email interview with Beatriz Santiago Muñoz (February 2007).

the catalog of *PR '02 [En Ruta]*, the artists declare their identification with Valdés: "perhaps it is an absurd idea, but even without knowing the work of Esteban Valdés, many of the Puerto Rican artists who participated in Puerto Rico '02 [*En Ruta*] felt an aesthetic and intellectual affinity with this book published in 1977."²⁹

Each artist chose the poems they wanted to reinterpret. Most of them established an affinity with Valdés's work based on humor and aesthetics, rather than on political views. Some of them adhered to the words or forms of representation from *Fuera de trabajo*, while others imagined hybrids between several poems. José Lerma reinterpreted "Jojota" using family photographs to spell the word on the walls of Fortaleza 302, leaving behind the scathing statement that alluded to the subordination of Puerto Rico to the United States. Jacob Charles Morales Marchosky's piece, titled *Hombre-Hembra-Hambre*, combined the poems "Hombre-Hambre" and "Viva P.R. Libre" in a sculpture made of wood, plastic, and glass. He replicated the play of words of the poem using mirrors, through machinery that also eliminated the explicit reference to the fragile claim for independence of the island present in the original poem. Without a doubt, the most successful piece of the exhibition was "*Proceso para conseguir la firma de Pedro Albizu Campos en luces de neón*". Not only the neon sign was created; the artist also managed to donate the

29 M&M Proyectos, "94% [Homenaje a Esteban Valdés]", in *Puerto Rico '02 [En Ruta]* (Madrid: Editorial Cromart, S.L., 2003), 63.

piece to the Instituto de Cultura Puertorriqueña. The aesthetics reproduced by Marxz Rosado synthesize the pseudo-nationalist and capitalist discourse created by the advertising apparatus that prevails in Puerto Rico. According to Melendes, “when Puerto Ricans drink, they are all *independentistas*” and, if so, “why not invite Albizu to the bars?”

Valdés’s work gained recognition and had a wider impact after the M&M Proyectos exhibition. Years later, it was incorporated into the exhibition *Inscrit@s y proscrit@s: desplazamientos en la gráfica puertorriqueña*. This exhibition, curated by Margarita Fernández Zavala, was part of the first Trienal de Arte Poli/gráfico de San Juan: América Latina y el Caribe (San Juan Poly/Graphic Triennial: Latin America and the Caribbean).³⁰ One of the objectives was to change the official perception of graphic art practices in Puerto Rico, which led to the reassessment of many artists, including Esteban Valdés. The Triennial recognized the vast graphic tradition of graphic arts in Puerto Rico in the 20th century for the first time, expanding the artistic canons for the new century. This had an impact on the perceptions of the general public and academia, and also for many artists who were not necessarily considered graphic artists, but used graphics as part of their creative process. Guided by this redefinition,

30 The Triennial was held for the first time in 2004. It was not the first event of this magnitude organized on the island, but a reconceptualization, by curator Mari Carmen Ramírez, of the San Juan Biennial of Latin American Print and Graphic Art, founded in 1970.

the curator was interested in several works by Valdés, like “El proceso para conseguir la firma de Pedro Albizu Campos en luces de neón”, a silkscreen print of “Soneto de las estrellas”, the literary magazine *Alicia La Roja*, and the book *Fuera de trabajo*, which was also included in the exhibition.

Esteban Valdés tried to expand the social reach of his work by developing his artistic and poetic practice in alternative spaces: the street, the halls of the university, the walls of Río Piedras, and a book. The Triennial, organized by the Instituto de Cultura Puertorriqueña the same year of the last M&M Proyectos biennial event, could be seen as an attempt to institutionalize and incorporate artistic practices which had been marginalized by local art history until then. The commission of *Inscrit@s y proscrit@s: desplazamientos en la gráfica puertorriqueña*, and the inclusion of Valdés in it, are an example of these attempts to “update” the island to match the standards of the international art world, where marginal artistic practices were already being included in biennials and triennials.

Thanks to the recognition led by other artists, Valdés was featured in two subsequent editions of the San Juan Poly/Graphic Triennial: 2009 and 2012. Several poems from *Fuera de trabajo* were included in *Número Cero 6: Componte*, a publication co-edited by Santiago Muñoz for the 2009 Triennial.³¹ In 2012, Valdés was invited

31 *Número Cero 6: Componte*, (San Juan: 2da Trienal Poligráfica de San Juan: América Latina y el Caribe, 2009).

to give a talk and a visual presentation about his “concrete-conceptual-visual” poetry at Casa de los Contrafuertes, a kind of “beehive” project of artists and poets (invited by the artist Charles Juhasz-Alvarado), who became collaborators in the space, undoubtedly the most visited and active during the Triennial.³²

Valdés’ works (and even his own person) have been used by several artists as a starting point for other creations. Beatriz Santiago Muñoz’s multiple interventions have been instrumental in bringing visibility and ideological context to his work. Santiago Muñoz created *Piotr* (2007), a video in which Valdés is filmed working in the garden of his house while explaining the ideological bases of his poetic and political work. She also wrote about his work in the text “Radical Form”.³³ Jesús “Bubu” Negrón has created performance, video, and installation pieces about “Soneto de las estrellas”, at the *Over Het IJ* Festival in Amsterdam (2007), and at Sala de Arte Público Siqueiros in Mexico City (2013). Negrón’s Mexico exhibition was completely based on Valdés’s poem, honoring the poet’s multiple cultural heritage. The sonnet was reinterpreted in a documented video performance, where 150 people (approx.) lit the stars of the poem. A handmade version of the poem (in the form of a dyed sawdust mat) was also created in the room in collaboration with *Taller Tlamaxcalli*, to vindicate the value of tradi-

32 Text from the invitation to the talk, distributed over the internet.

33 Beatriz Santiago Muñoz, *op cit.*

tional production.³⁴ A silkscreen print of “Soneto de las estrellas” was included in Puerto Rico Plural, the most recent exhibition (June 2019) of the permanent collection of the Museum of Art of Puerto Rico, side by side Negrón’s video. The rediscovery of Esteban Valdés by the artists from M&M Proyectos helped other local artists establish an affinity with him. Even without prior knowledge about his work, he quickly became a direct ancestor for Puerto Rican contemporary art. Chemi Rosado Seijo’s reaction to Valdés’ work is shared by many of his fellow artists: “We are not orphans.”³⁵

Esteban Valdés questions the media and the crisis of signification, guided more by intuition than reason. His language is not closed; he confronts the audience and asks them to finish his ideas. Although Valdés was a rare poet for the Puerto Rico of his time, his practice was in tune with the trend of expansion of language in

34 I have tried to inscribe Valdés’ work and contextualize it within contemporary visual production in Puerto Rico in my research and curatorial work. My master’s thesis “Poéticas políticas: gráfica alternativa, poesía y acción contestataria en Puerto Rico (1970 – 1980)” [Political poetics: alternative graphic, poetry and anti-establishment action in Puerto Rico (1970 - 1980)] was presented at the Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín in 2013. I have organized several exhibitions that include Valdés’s work, such as *Poesía desde la oficina de desempleo* (2012) at La Ene Gallery in Buenos Aires, the collective exhibition of alternative graphic art *Tráfico Gráfico* (2012) at Phosphorus in São Paulo, and *Imprecisiones* (2015) at the Dr. Pío López Martínez Art Museum of the University of Puerto Rico in Cayey.

35 Author’s interview with Chemi Rosado Seijo (August 2012).

the 1970s. In the opinion of poet Jorge Morales Santo Domingo, “Esteban was ahead of his time. Esteban’s audience is in the present. The book finally found its time: today.”³⁶

This reprint of *Fuera de trabajo* is an invitation to generate more dialogue with the work of Esteban Valdés. We are mobilized by an interest to learn the strategies used by the generation before us to achieve their creative and political freedom, overcoming simplistic notions of difference between making art and making politics. It seeks to detonate generational exchanges that counteract the onslaught of oblivion and silence, connecting us to the past as subjects of the same history.

36 Author’s email interview with Jorge Morales Santo Domingo (December 2012).

Esteban Valdés Arzate
(Ciudad de México, 1947)

Esteban Valdés se crió entre la ciudad de México, Nueva York y Río Piedras, Puerto Rico. Estudió Historia en la Universidad de Puerto Rico, donde también obtuvo la maestría en Administración Pública. En los años setenta co-fundó la revista/cartel *Alicia La Roja*. En los años ochenta colaboró con *La Mueca*, un periódico clandestino de sátira, y en la editorial La Iguana Dorada, con la cual organizó los Encuentros Nacionales de Poetas durante la década de los noventa y años subsiguientes. Es co-fundador de la editorial Colección Maravilla junto a Néstor Barreto. Ha participado en exposiciones en Argentina, Perú, Brasil, Rusia y Puerto Rico. Valdés se declara anarcosindicalista. En 1984 participó en la fundación de la Hermandad de Empleados del Departamento del Trabajo, de la que fue Secretario de Organización y Presidente. Fue delegado principal de la Unión General de Trabajadores hasta el 2007. En 1977 publicó *Fuera de Trabajo* con la editorial queAse y Che Melendes. Es autor de *La Otra PueRta* (San Juan: La mano negra, 2011) y *En 1 País Tropical* (San Juan: Editorial Alborada, 2020).

Esteban Valdés Arzate
(Mexico City, 1947)

Esteban Valdés was raised between Mexico City, New York and Rio Piedras, Puerto Rico. He studied history at the University of Puerto Rico, where he also obtained a master's degree in public administration. In the seventies he was one of the founders of the fold-out publication *Alicia La Roja*. In the eighties, he collaborated with *La Mueca*, a clandestine satire newspaper, and with the publisher La Iguana Dorada. He organized Encuentros Nacionales de Poetas, or the National Poets Conference, starting in the nineties and during the following years. He is also the co-founder of publishing house Colección Maravilla, with Néstor Barreto. Valdés has participated in exhibitions in Argentina, Peru, Brazil, Russia and Puerto Rico. He identifies as an anarcosindicalist. In 1984, he was one of the founders of the Hermandad de Empleados del Departamento del Trabajo, or Brotherhood of Labor Department Employees, a syndicate where he served as Secretary of Organization and eventually President. He was the main delegate to the Unión General de Trabajadores, or Union of General Workers, until 2007. In 1977 he published *Fuera de Trabajo* with queAse and Che Melendes. He is the author of *La Otra PueRta* (San Juan: La mano negra, 2011) and *En 1 País Tropical* (San Juan: Editorial Alborada, 2020).

Fuera de trabajo
Esteban Valdés

Edición facsimilar del libro publicado en 1977 por la editorial queAse en Río Piedras, Puerto Rico.

Imágenes
© Esteban Valdés

Primero, lo del arte público nos validó los materiales, luego eso de los libros de arte nos vino muy bien

Textos
Sofía Gallisá Muriente
Nicolás Pradilla
Marina Reyes Franco
Esteban Valdés

Edición
Sofía Gallisá Muriente
Nicolás Pradilla

Traducción
Nicole Delgado
Sofía Gallisá Muriente

Transcripción
Teresa Córdova

Diseño y maquetación
Nicolás Pradilla

Impresión
Offset Rebosán

Papel
Snowcream 60 g

Tipografía
RM

Agradecemos a Che Melendes, Alida Millán y Raquel Salas Rivera

ISBN: 978-607-97605-9-5



LICENCIA DE
PRODUCCIÓN
DE PARES

Usted es libre de compartir, copiar, distribuir, ejecutar y comunicar públicamente la obra y hacer obras derivadas.

Bajo las siguientes condiciones

Atribución Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciante (pero no de manera que sugiera que tiene su apoyo o que apoyan el uso que hace de su obra).

Compartir bajo la misma licencia Si altera o transforma esta obra, o genera una obra derivada, sólo puede distribuir la obra generada bajo una licencia idéntica a ésta.

No capitalista La explotación comercial de esta obra sólo está permitida a cooperativas, organizaciones y colectivos sin fines de lucro, a organizaciones de trabajadores autogestionados, y donde no existan relaciones de explotación. Todo excedente o plusvalía obtenidos por el ejercicio de los derechos concedidos por esta licencia sobre la obra deben ser distribuidos por y entre los trabajadores.

Al hacerlo, acepta lo siguiente

Renuncia Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.

Dominio público Cuando la obra o alguno de sus elementos se halle en el dominio público según la ley vigente aplicable, esta situación no quedará afectada por la licencia.

Otros derechos Los derechos siguientes no quedan afectados por la licencia de ninguna manera:

Los derechos derivados de usos legítimos u otras limitaciones reconocidas por ley no se ven afectados por lo anterior;

Los derechos morales del autor;

Derechos que pueden ostentar otras personas sobre la propia obra o su uso, como por ejemplo derechos de imagen o de privacidad.

→ endefensadelsl.org/ppl_es.html

Taller de Ediciones Económicas/Beta-Local, 2020.

Taller de Ediciones Económicas es una editorial sin fines de lucro establecida entre Guadalajara y la ciudad de México.

t-e-e.org

Beta-Local es una organización dirigida por artistas dedicada a apoyar y promover el pensamiento crítico y las prácticas estéticas en San Juan, Puerto Rico.

betalocal.org

Impreso y hecho en México. Se tiraron 700 ejemplares en los talleres de Offset Rebosán. Acueducto 115, Huipulco, Tlalpan 14370, Ciudad de México.

Este proyecto está apoyado por / This project is supported by Robert Rauschenberg Foundation & Andy Warhol Foundation.