



# CENTRO

JOURNAL OF THE CENTER FOR PUERTO RICAN STUDIES  
SPRING 2016

**EDITOR**

Xavier F. Totti, *City University of New York—Lehman College*

**PUBLICATIONS COORDINATOR**

Madeline Friedman

**ADVISORY BOARD**

Frances Aparicio, *Northwestern University*

Luis Aponte Parés, *University of Massachusetts—Boston*

César J. Ayala, *University of California—Los Angeles*

Efraín Barradas, *University of Florida—Gainesville*

Déborah Berman Santana, *Mills College*

Arnaldo Cruz-Malavé, *Fordham University*

Jorge Duany, *Florida International University*

Nilda Flores González, *University of Illinois—Chicago*

Humberto García Muñiz, *Universidad de Puerto Rico—Río Piedras*

Edwin Meléndez, *City University of New York—Hunter College*

Sonia Nieto, *University of Massachusetts—Amherst*

Francisco Scarano, *University of Wisconsin—Madison*

Anthony Stevens-Arroyo, *City University of New York—Brooklyn College*

Carmen T. Whalen, *Williams College*

Ana Celia Zentella, *University of California—San Diego*

**EDITORIAL ASSISTANCE**

Jonathan Goodman—Copy Editor

**GRAPHIC DESIGN**

Imani Nuñez

---

ISSN: 1538-6279 (Print); ISSN: 2163-2960 (Online)

ISBN: 978-1-878483-98-0 (print); ISBN: 978-1-878483-99-7 (ebook)

©2016 Centro de Estudios Puertorriqueños

Hunter College / City University of New York

695 Park Avenue, E-1429, New York, NY 10065

212.772.5690 • Fax 212.650.3673 • <http://centropr.hunter.cuny.edu>

*CLÍNICO Journal* is indexed or abstracted in: Abstracts in Anthropology; Academic Search Complete; Alternative Press Index; America: History and Life; Caribbean Abstracts; CONUCO—Consortio Universitario de Indización; Current Contents/Social & Behavioral Sciences (CC/S&BS); Gale; HAPI—Hispanic American Periodical Index; Historical Abstracts; International Bibliography of the Social Sciences (IBSS); ISI Alerting Services; Latindex; Left Index; Linguistics and Language Behavior Abstracts; MLA International Index; OCLC PAIS; Pro Quest; Scopus; Social Services Abstracts; Social Scisearch; Sociological Abstracts; Ulrich's Periodicals Service; H.W. Wilson Humanities Abstracts; Worldwide Political Science Abstracts.

CENTRO

*Journal of the Center for Puerto Rican Studies*  
VOLUME XXVIII • NUMBER 1 • SPRING 2016

---

**Counterstreaming: Measuring the Impact of Cultural Remittances.  
Essays in Honor of Juan Flores**

GUEST EDITORS/EDITORES INVITADOS: CARLOS GARRIDO CASTELLANO AND LAURA BRAVO LÓPEZ

— PAGE 4 —

Introduction

Counterstreaming: Measuring the Impact of Cultural Remittances  
CARLOS GARRIDO CASTELLANO AND LAURA BRAVO LÓPEZ

— PAGE 12 —

Llegaron los afros: circuitos culturales puertorriqueños  
JUAN OTERO GARABIS

— PAGE 28 —

Noemí Segarra and PISO proyecto: In Movement, In Process, In Transit  
CHERYL D. HARTUP

— PAGE 60 —

Imperial Spatio-temporal Disarrangements.  
Beatriz Santiago Muñoz's Performative Documentary and the Emancipative Unseen  
CARLOS GARRIDO CASTELLANO

— PAGE 92 —

Dance and Performance in Puerto Rico: Striking Back, Striking Forward  
LYDIA PLATÓN LÁZARO

— PAGE 112 —

Autobiografía, memoria e identidad en la obra de mujeres artistas migrantes.  
Estudio comparativo entre las creaciones de la puertorriqueña  
Brenda Cruz y la cubana Gertrudis Rivalta  
AURORA ALCAIDE RAMÍREZ

— PAGE 144 —

Epílogo

CARLOS GARRIDO CASTELLANO AND LAURA BRAVO LÓPEZ

---

— PAGE 146 —

Caribbean Transnational Films and National Culture,  
or How Puerto Rican or Dominican Can You Be in "Nueva Yol" ?  
NAIDA GARCÍA-CRESPO

— PAGE 176 —

INTERVIEW/ENTREVISTA

The Life Work of Ana Celia Zentella:  
Anthropological Linguistics, Bilingualism, and Linguistic Communities at a Crossroads  
YOMAIRA C. FIGUEROA

*Autobiografía, memoria e identidad en la obra de mujeres artistas migrantes. Estudio comparativo entre las creaciones de la puertorriqueña Brenda Cruz y la cubana Gertrudis Rivalta*

**AURORA ALCAIDE RAMÍREZ**

**ABSTRACT**

This article analyzes the artistic production of two Caribbean artists living in Spain since almost two decades: Gertrudis Rivalta and Brenda Cruz. The main objective of this study is to establish parallel links between the two creators, from a selection of some of their most representative works. The main conclusions drawn from the research show that both Cruz and Rivalta base their creative projects in visual autobiographical narrative, strategy that allows them to narrate, both their own selves and the stories of many other subjects, whose history has been invisible since it has been replaced by the official story of Western history or the one created by the government, as in the Cuban case. Therefore, they formulate a counter-story, based on the review and questioning of those alleged truths learned throughout their lives, in which women usually appears in a relationship of subordination with respect to men. Through explicit or implicit enunciation, which sometimes takes the formula of self-portrait, they get to answer their identity questions: they are hybrid subjects, the result of their experience of mobility and, therefore, with a nomadic identity that gets enriched and modified according to time and context. [Key Words: Caribbean women artists, autobiography, counter-history, hybrid identities, migration, women's studies]

---

The author (alcaide@um.es) holds a Ph.D. in Fine Arts from the Universidad de Granada, and since 2005 is a professor at the Departamento de Bellas Artes of the Universidad de Murcia (Spain). She is the associate director of the journal *Arte y Políticas de Identidad*, coordinator of the Laboratorio de Arte y Desplazamiento MOVE, and editor of the series *Estéticas Migratorias en el Arte Contemporáneo. Investigación y Docencia* (Murcia: EDITUM).

## I. Introducción

**En los últimos treinta años los flujos migratorios hacia España han sido una constante, especialmente debido a la estabilidad política y económica que ha caracterizado a este país durante ese periodo temporal y, aunque actualmente —debido a la crisis económica mundial— España ya no goza de la prosperidad de antaño, muchos de los inmigrantes que se asentaron en su geografía en aquella época han optado por quedarse, enriqueciendo con su cultura y presencia a la sociedad española.**

Dentro de este colectivo se encuentran un gran número de mujeres artistas de origen latinoamericano y caribeño que buscaron en España, no tanto la prosperidad económica, como una óptima vía de acceso al mercado artístico europeo e internacional, la ampliación de su formación académica y profesional, nuevas experiencias y fuentes de inspiración o incluso el reencuentro con las raíces familiares, en algunos de los casos.

Este ensayo tiene como objetivo analizar la poética expresiva de dos de estas artistas: Gertrudis Rivalta Oliva (Santa Clara, Cuba, 1971) y Brenda Cruz (San Juan, Puerto Rico, 1974), seleccionadas por compartir generación, proceder de un país (isla) perteneciente al Caribe hispano —y, por tanto, con un pasado colonial común—, ser mujeres artistas (lo que permite un estudio de sus proyectos creativos en clave de género), emigrar a España casi coetáneamente (en 1998 la primera y un año antes la segunda) y por desarrollarse sus migraciones dentro de la legalidad, lo que les ha permitido dedicarse con intensidad a la producción artística (ambas han desarrollado su trayectoria profesional prácticamente a partir de su llegada a la península).<sup>1</sup>

Vivir en España favorece que estas creadoras puedan tomar la distancia necesaria para mirarse a sí mismas y a sus países natales desde otra perspectiva, reformulando con sus proyectos artísticos la identidad caribeña. Una identidad que en el caso de Cuba y Puerto Rico —y del resto de islas del Caribe hispano— está claramente influenciada por el legado español difundido durante siglos de colonización, y que encuentra en la inmigración una vía perfecta para reactivarse y actualizarse. Es lo que le sucede a Rivalta y a Cruz, cuya identidad y obra es permeada tanto por las experiencias vividas en sus naciones de origen como por las situaciones y el nuevo entorno en el que se ha desarrollado su quehacer diario tras desplazarse a España.

Son sujetos transculturales, con una identidad híbrida que se nutre de la herencia española (pasada y presente) pero también de la africana, así como de la estadounidense —en lo referente a la artista boricua— o de la soviética— en la cubana. Por extraño que parezca, estas últimas herencias contribuyen igualmente a generar conexiones entre las propuestas de estas dos creadoras ya que, si bien a finales del siglo XIX Cuba y Puerto Rico eran “de un pájaro las dos alas” tal y como advertía la poetisa puertorriqueña Lola Rodríguez de Tió en *Mi libro de Cuba* (1893) para aludir a ese pasado común como colonias españolas y a la ayuda mutua prestada para conseguir la independencia (Muñoz 2014); el devenir posterior de ambos Estados también ha discurrido en paralelo, debido a que los dos han continuado estando durante años —Puerto Rico lo sigue estando— bajo el influjo de potencias extranjeras que han sido determinantes para construir la identidad de sus ciudadanos.

Gertrudis Rivalta y Brenda Cruz dedican varios de sus proyectos a reflexionar sobre esta situación, algunos de los cuales como la pieza titulada *Glamurosas*, de la primera o la obra colectiva *Correspondencia Post(al) Colonial*, de la segunda, son objeto de estudio en el apartado 3 de este artículo. Mediante estas propuestas las creadoras revisan críticamente la historia de sus países, realizando a su vez un ejercicio de narración autobiográfica al proyectar sus recuerdos y experiencias en las piezas ejecutadas. Consiguen así activar su memoria personal, pero también la del espectador, quien es susceptible de reconocerse en muchos de los hechos, vivencias y sentimientos expresados por estas autoras.

---

*En estas propuestas, además, subyacen conceptos como el de identidad, sujeto subalterno, migración, mujer o decolonización, favoreciendo los nexos entre estas artistas a pesar de la aparente disparidad de lenguaje y técnica utilizados por cada una.*

---

El relato autobiográfico visual en sus diferentes facetas también caracteriza el resto de obras analizadas en los apartados 4 y 5 de este texto: *Solo quería que me quisieran* y *La medida de uno mismo*, de Gertrudis Rivalta y las series *Perra Vida* y *Autorretrato orgánico* de Brenda Cruz, actuando como hilo conductor de todas ellas. En estas propuestas, además, subyacen conceptos como el de identidad, sujeto subalterno, migración, mujer o decolonización, favoreciendo los nexos entre estas artistas a pesar de la aparente disparidad de lenguaje y técnica

utilizados por cada una. En este sentido cabe matizar que en las seis obras analizadas el medio fotográfico está presente de alguna manera, bien como procedimiento predominante, como referente a partir del cual se generan imágenes gráficas o pictóricas, como parte de un *collage* o en convivencia con otras técnicas y no exclusivamente en su disposición habitual bidimensional.

Otro punto de conexión entre estas creadoras es la importancia otorgada al texto o la palabra en varias de sus propuestas, llegando en ocasiones éste incluso a compartir el protagonismo compositivo con las imágenes y otros elementos plásticos y visuales.

Finalmente —por orden en esta introducción pero no en disposición dentro del artículo—, para facilitar la comprensión del contexto en el que se desarrolla la migración a España de estas artistas, así como para que el lector conozca su datos profesionales y académicos más relevantes, se dedica el apartado 2 a reseñar brevemente la biografía de ambas.

## **2. Apuntes biográficos preliminares**

Antes de proceder al análisis de la obra de Gertrudis Rivalta y Brenda Cruz, se considera necesario señalar escuetamente algunos datos biográficos de estas creadoras que ayudarán al lector a conocer en mayor profundidad sus trayectorias artísticas y el contexto en el que se produjo su emigración a España.

Gertrudis Rivalta se licencia por el Instituto Superior de Arte de La Habana en el año 1996. Dos años después se acoge al decreto ley 106/1998 impulsado por el Ministro de Cultura del gobierno cubano, Abel Prieto, que posibilitaba a los artistas cubanos a viajar fuera de Cuba siempre y cuando recibieran una invitación para exponer o dar conferencias, siendo como único requisito darse de alta en el Registro del Creador como creador independiente, tener una obra sólida, así como reunir las condiciones necesarias para viajar (Rivalta, comunicación personal, 30 de noviembre de 2015). Su primera visita a España y las sucesivas que realiza —porque hay que aclarar que esta artista no se afincó definitivamente en este país, sino que su condición es más parecida a la de una inmigrante temporal o una artista “viajera”, como define Iván de la Nuez (2007: 730) a todos aquellos creadores cubanos que pasan temporadas fuera de Cuba por cuestiones profesionales pero que continúan residiendo en la isla— se enmarca dentro de este contexto, viajando a finales de 1998 para exponer en la Universidad de Alicante auspiciada por el Proyecto Habana de esta institución, en régimen oficial y apoyada por el Ministerio de Cultura y el Consejo Nacional de las Artes Plásticas cubano (Nuez 2007). Rivalta



aprovechó los tres meses que pasó en España para contactar con galerías, instituciones y comisarios, tanto españoles como de otros países, que derivaron en diferentes proyectos que se han prolongado hasta la actualidad, propiciando que la artista viva varios meses al año en la península, concretamente en la ciudad de Alicante, junto a su marido, que precisamente conoció a raíz de esa primera exposición en la Universidad de Alicante.

Entre sus exposiciones internacionales cabe destacar *At the curve of the world* (1999), Galería Track16, Los Angeles (USA), *Fantasmas de azúcar* (2003), Espace Croix-Baragnon, Toulouse (Francia), *Tarde o temprano* (2005), Galería Fúcares, Madrid y la *Bienal de Valencia/Sao Paulo* (2008). Su obra también ha aparecido en exposiciones colaterales de diversas ediciones de la *Bienal de La Habana*. En el año 1997 forma parte del proyecto original *Queloides*, bajo la curaduría de Alexis Esquivel y Omar Pascual Castillo y en 2012 de la exposición colectiva *Creadoras del siglo XX-XXI* que itineró por diversos países. Asimismo, en el 2000 recibe la beca CEIP para la participación en el parque escultórico de la Reserva Natural de Lomos de Orios en La Rioja. Su obra está representada en colecciones de Cuba, España, Italia, Reino Unido y Estados Unidos entre otros países.

Brenda Cruz se licencia en Bellas Artes por la Universidad de Puerto Rico en el mismo año que Gertrudis Rivalta, en 1996. En aquella época no existían programas de Doctorado en Arte en Puerto Rico, por lo que para continuar sus estudios no tenía otra opción que la de cursarlos fuera de su país, este motivo sumando al hecho de que a nivel personal necesitaba alejarse de su isla natal, la anima a emprender una diáspora que dura hasta la actualidad. Como el resto de puertorriqueños de su generación podría haber elegido a alguna universidad de Estados Unidos para realizar su posgrado, pero prefirió cruzar el Atlántico y matricularse en una española, tanto por intereses académicos (para investigar la obra que el artista boricua Marcos Irizarry realizó durante los años en los que residió en España, creador sobre el que versa su tesis doctoral) como por su disconformidad con la situación “colonial” que entonces y aún mantiene su país con respecto a USA (comunicación personal con la artista, 15 de diciembre de 2015).

Una vez en España es consciente de lo insignificante y anónima que es como artista fuera del ámbito de su isla; toda “una lección de humildad”, según sus propias palabras (comunicación personal, 15 de diciembre de 2015). Por otra parte, estudiar en este país favorece que conozca a un gran número de creadores y movimientos artísticos cuya actividad era totalmente



desconocida en Puerto Rico —en donde el arte que se enseñaba y difundía estaba más centrado en el continente Americano—, influenciando su evolución creativa posterior.<sup>2</sup> Su intención era regresar a su patria una vez hubiese concluido el doctorado para trabajar como docente en la Universidad de Puerto Rico, pero por motivos personales y profesionales este objetivo se ha demorado en el tiempo, de manera que todavía continúa en España (casi 20 años después de su llegada), país en donde posiblemente se asentará definitivamente.

En 2003 obtiene el Diploma de Estudios Avanzados por la Universidad Complutense de Madrid y en febrero de 2016 se Doctora en Bellas Artes por esta misma universidad. Son numerosas las exposiciones individuales que ha realizado, varias de ellas en la capital española, como *Soy: un cuerpo tatuado* (2005), Casa de América, Madrid; *Brenda Cruz: recent works* (2003), Open House, Mansiones de Río Piedras, San Juan, Puerto Rico y *Brenda Cruz: Recent Paintings* (2000), Tuti Plen (La vida es Arte), Madrid. Ha participado en la III y IV *Trienal Poli/Gráfica de San Juan*, Puerto Rico (2012 y 2015), así como en *The First Alexandria International Biennale for Miniature Graphics*, Biblioteca Alexandria, Egipto (2009), la *7th Mini Print, Lessedra World Art Print Annual*, Bulgaria (2008) y la *4th International Biennial of Mini Prints*, Tetovo, Macedonia (2008), entre otras exhibiciones. Su obra se encuentra en colecciones de España, Rumanía, Malasia, Francia, Bélgica, Estados Unidos y Puerto Rico.

### **3. Más allá de la autobiografía: Revisión crítica de la memoria histórica desde la distancia. El lugar común de lo idéntico y la identidad.**

Como se ha comentado, Gertrudis Rivalta llega a España en 1998 invitada por el crítico de arte y catedrático de literatura hispano-británica Kevin Power para exponer en la Universidad de Alicante. La muestra, que se tituló *Evans or not Evans* tenía como hilo discursivo uno de los temas que serán recurrentes a lo largo de toda la trayectoria de la artista: la otredad humana y los problemas generados de la no aceptación de la diferencia, como el racismo, los abusos de poder, el pensamiento colonizador —todavía muy presente en el subconsciente occidental— y las cuestiones de género.

En las piezas que integraban esta exposición Rivalta subvierte la mirada del fotógrafo estadounidense Walker Evans (San Luis, 1903 – New Haven, 1975) apropiándose de una serie de instantáneas que realizó durante su visita a Cuba en el año 1933 que le sirven de punto de partida para revisar su propia cultura, y visibilizar los problemas raciales y de machismo muy presentes, por

paradójico que parezca, dentro de la sociedad cubana. En palabras de la artista, su intención con esta serie fue

*(...) convertirme en el “otro” y filtrar la mirada suya, de Walker Evans, fotógrafo, hombre, blanco, norteamericano a través de la mía: Gertrudis, escultora, mujer, mulata, cubana. Fue la experiencia de reconocer al otro (lo otro) y desde ese lugar distinto, pero ya mío, experimentar otras verdades y realidades sobre mi entorno. (citada en Martínez Messeguer 2014)*

La ensayista y catedrática de Arte Contemporáneo Estrella de Diego señala que “mirarse desde fuera” es crucial para poder construir el relato autobiográfico; una narración en la que la identidad, entendida como “quintaesencia de la unicidad que separa a una persona de los demás” (Wahrman, en De Diego 2011: 24) y lo idéntico, “rasgos más claros de grupo que una persona comparte con los otros” (De Diego 2011), habitan en un lugar común, ya que en ese “mirarse” no solo se dirige la atención sobre uno mismo, sino también sobre la comunidad de la que se forma parte, relatando desde la misma la historia personal. Se configura de este modo una “ficción autobiográfica que, al fin, podría ser en lo fundamental la autobiografía de cualquier otro dentro de ese mismo grupo” (De Diego 2011: 38).

El alejamiento que proporciona la distancia y el contacto con Europa dota a la artista de las estrategias necesarias para mirar hacia Cuba con ojos renovados; mirada crítica que focaliza en la historia cubana, pero también en la Historia en general (o más exactamente, en cómo esa Historia ha sido narrada), y que plasma en la mayoría de las creaciones que realiza a partir de entonces. Según asevera la comisaria y crítica del arte Suset Sánchez, se trata de

*(...) una historia que aparece reciclada a través de la introspección que la memoria privada de la artista proyecta. Memoria a la que afloran los signos y mitos de una historia que, por la expresión apesadumbrada con que se autorrepresenta la creadora, parece deparar desazón en cierto sentido. (2007: 685)*

En efecto, en las obras de Rivalta subyace cierta crítica hacia el acontecer político y social cubano tras el triunfo de la revolución (1959) y que la artista justifica, principalmente, debido a la discordancia entre los ideales propugnados desde el poder y la cotidianeidad de los cubanos, realidad no exenta de episodios de machismo y de desigualdades de todo tipo. Así lo manifiesta cuando escribe:

En los años 70 en Cuba y por supuesto después del triunfo de la revolución se hizo el intento de crear una especie de nueva raza de mujeres y hombres: correctamente políticos, aguerridos, decentes y honestos y sobre todo dispuestos a dar su vida por la patria con honor y sin miedo. (...) era un ideal y cuando veía en la tele, en blanco y negro, (...) los desfiles y los discursos me parecía de pronto que estaba viendo un lienzo en movimiento a cuyo bastidor no tenía acceso (...). Mientras veía estas imágenes, sentada en el suelo, bastaba solo con girar mi cabeza y ver a mi abuela cocinando (...), a mi mamá lavando, (...) y mi papá, mi papá estaba viendo conmigo la televisión. Era un espectáculo aquello. Interesante observar la contradicción entre los mensajes que ofrecía el televisor y lo que realmente estaba sucediendo a mi alrededor. (citada en Martínez Messeguer 2014)

En la década de los setenta y ochenta del siglo pasado, los medios de comunicación cubanos contribuyeron a fijar en el imaginario colectivo de la sociedad de este país unos modelos ideológicos, de comportamiento y físicos, claramente influenciados por la presencia soviética en la isla y las alianzas existentes entre ambos gobiernos. A través de ellos se mostraba a la sociedad rusa como paradigma de éxito y, en consecuencia, como modelo que había que seguir e imitar. En el caso de las mujeres esta influencia se visualizaba especialmente en el plano estético, al vestirse, peinarse y maquillarse como las modelos y figurines rusas que protagonizaban las revistas de la época, con las que —en la mayoría de los casos— compartían escaso parecido físico, especialmente las cubanas mulatas y las de raza negra. Esta tendencia a la mimesis de lo foráneo, a la adopción de un canon de belleza y estilístico muy alejado de las características anatómicas y de la cotidianeidad de las cubanas, al igual que de las condiciones climáticas de la isla —al que, sin embargo, generalmente sucumbían sin mostrar objeción alguna—, evidencia el “funcionamiento insidioso de los sistemas de poder, (...) la manera en que éstos proyectan y explotan la imagen de las distintas colectividades” (Power 2006: 15), así como su habilidad para manipular el subconsciente de los ciudadanos, inculcarles unos determinados ideales y controlar sus deseos y aspiraciones.

Gertrudis Rivalta visibiliza este hecho en varias de sus creaciones, como en la titulada *La medida de uno mismo* (2013) que será analizada más adelante; pero la primera vez que lo aborda es en una serie de dibujos que realiza en el año 2004, entre los que se encuentra la pieza denominada *Glamurosas*, donde contrapone en una misma imagen a figurines rusas elegantemente vestidas (extraídas de

la revista *Mujeres* del año 1987) con campesinas cubanas trabajando en un campo de naranjas (portada de la misma revista en la edición de noviembre-diciembre del año 1989). En el margen inferior de la composición varias frases superpuestas transcriben el pensamiento de la artista, compartiendo de este modo con el espectador las contradicciones que esta situación le genera: “¿Qué puedo hacer con esta imagen glamurosa?”, “¿Es esta imagen glamurosa?”, “¿Qué puedo hacer con estas rusas?” (ver Figura 1).

En esta obra, así como en otras muchas que integran el *corpus* artístico de Gertrudis Rivalta, el texto aporta información crucial para entender el significado de la pieza, complementa a la imagen y ayuda a descifrar el mensaje que ésta transmite. En el artículo el “Ademán de dirigir nubes” —texto que Rivalta reconoce le influyó notablemente durante sus años de formación en el Instituto Superior de Arte de La Habana (comunicación personal)— Thomas McEvelley señala que “los artistas frecuentemente emiten suplementos verbales en un intento de controlar la interpretación de su obra, y aun el más óptico de los críticos no puede evitar ser influido por ellos” (citado en Escobar González 2007). Pero en la mayoría de las creaciones de Rivalta el texto no sólo añade datos extra que contribuyen a que el espectador pueda desvelar su contenido,



FIGURA 1: Gertrudis Rivalta, *Glamurosas*, 2004. Grafito sobre papel, 65 × 97 cm. Fuente: *Catálogo de la exposición Fnimaniev!!*. © Gertrudis Rivalta.

sino que también es un elemento plástico más con el que la artista cuenta para construir formalmente la composición. Luis Camnitzer denomina a esta característica de lo textual “*espacialización del lenguaje*”, definiéndola como el proceso mediante el cual “las palabras componen el espacio determinado por los límites de la página o de la pared” (2009: 205).

---

*El Arsenal de la Marina fue el último edificio ocupado por militares españoles, tanto en Puerto Rico como en América en general; allí tuvo lugar en 1898 el traspaso de poderes sobre la isla, de España a Estados Unidos, cuya hegemonía se mantiene hasta la actualidad.*

---

La revisión crítica de la historia y la utilización del lenguaje como elemento expresivo y discursivo también aparecen en la trayectoria artística de Brenda Cruz. Ambas cualidades comparten protagonismo en su proyecto *Correspondencia Post(al) Colonial* (2011–2012), realizado junto a Hatuey Ramos-Fermín (generador de la idea) y Oscar Mestey-Villamil, para la Trienal Poligráfica de San Juan de 2012. Según su impulsor, el objetivo de esta propuesta colectiva de arte postal (que finalmente fue expuesta en forma de instalación) era el intercambio de misivas, imágenes y objetos de todo tipo entre tres artistas puertorriqueños de diferentes generaciones y bagaje, emplazados en áreas geográficas estrechamente vinculadas a la historia de Puerto Rico, donde se encontraba uno de ellos, Oscar Mestey-Villamil: España, lugar de residencia de Brenda Cruz y Estados Unidos, en el caso de Hatuey Ramos-Fermín (s.f.). Durante aproximadamente seis meses cada uno de los artistas participantes se enviaron cartas que intervinieron a tres bandas y en las que, tomando como punto de partida la historia del antiguo Arsenal de la Marina española de San Juan, sede de la Trienal Poligráfica, “reflexionaron sobre temas sociopolíticos contemporáneos e históricos comunes a las tres naciones implicadas” (Ramos-Fermín s.f.) (traducción del inglés de la autora). El Arsenal de la Marina fue el último edificio ocupado por militares españoles, tanto en Puerto Rico como en América en general; allí tuvo lugar en 1898 el traspaso de poderes sobre la isla, de España a Estados Unidos, cuya hegemonía se mantiene hasta la actualidad. Es por tanto un espacio emblemático que recuerda a los puertorriqueños la transición de una situación colonial a otra de la misma índole, de la que aún no se han podido liberar. Precisamente “explorar la

idea de los lugares y tiempos de transición” (traducción de la autora) es la meta última de este proyecto, según expresa Ramos-Fermín (s.f.).

Debido a que Brenda Cruz dirigía sus comunicaciones desde Madrid, al principio centró sus intervenciones en las relaciones entre Puerto Rico y España, analizando en algunas de sus más de 45 epístolas los días anteriores y posteriores al desembarco de los norteamericanos en la isla y, en consecuencia, el fin del imperio colonial español. Documentándose en periódicos de la época como el *Imparcial*, telegramas o declaraciones de los gobernantes españoles y puertorriqueños, investigó cómo se había transmitido la noticia en España y qué imagen se ofrecía en este país de los habitantes de la (ex)colonia. Fruto de este estudio es, por ejemplo, una carta en la que sobre un *collage* de imágenes creado por los tres interlocutores, recoge una cita de la que se desprende cierta pasividad del puertorriqueño ante los importantes acontecimientos que estaban sucediendo: “La población aparecía tranquila; su único sentimiento era de curiosidad” (Comunicación personal con la artista, 26 de agosto de 2015). En otras intervenciones parte de imágenes actuales del Arsenal de la Marina y otras construcciones de la época colonial en las que se aprecia la huella del paso del tiempo, su estado ruinoso, metáfora —en palabras de la artista— de la “historia colonial española terminada, aunque no la propia, que continúa” (Comunicación personal con la artista, 26 de agosto de 2015). Las fotografías son acompañadas de textos que potencian su mensaje visual, como el que se lee en una pared enmohecida y desconchada sobre la que hay escrita la frase de Arthur Miller: “El paso del tiempo condena al olvido la memoria de un país”.

Precisamente porque la historia colonial de Puerto Rico aún continua, aunque bajo el influjo de los Estados Unidos, en una segunda fase del trabajo la artista también dirige su discurso hacia lo que sucedió después del traspaso de poderes. Esta idea es reflejada con cierta ironía en una de las piezas en la que, apropiándose del juego ¿Quién es quién?, sitúa en el mismo nivel a diferentes personalidades de los tres bandos que participaron activamente en el conflicto, cuestionando su posicionamiento ideológico y sus acciones (comunicación personal con la artista, 26 de agosto de 2015) (ver Figura 2). Otras intervenciones consistieron en pintar el mapa de Puerto Rico en negro o recortarlo, eliminándolo de la cartografía del mundo, símbolo de esa anulación que ha sufrido este país durante siglos. En este sentido, merece la pena destacar varios envíos con páginas del diccionario en los que tachó las palabras “colonia” y “dominación”, abogando por su total erradicación en el planeta (Comunicación personal con la artista, 26 de agosto de 2015). Pero también una



FIGURA 2: Brenda Cruz, *¿Quién es quién?*, del proyecto Correspondencia Post(al) Colonial (2011-2012), realizado junto a Hatuey Ramos-Fermin y Oscar Mestey-Villamil. © Brenda Cruz.

pieza que surgió a partir de la fotografía de un bote de agua de colonia que le envió Hatuey Ramos-Fermin, sobre el que situó una transparencia con el mapa de las colonizaciones mundiales. Partiendo nuevamente de la figura retórica de la ironía, en esta misiva Cruz contrapone los principales significados que se desprenden del término “colonia”: el de fragancia y símbolo de prestigio y estatus social, inicialmente asociado a las élites de los países occidentales —los colonizadores—, la colonia como territorio dominado por éstos, y la ciudad de Colonia, en Alemania, donde se creó el agua perfumada (Comunicación personal con la artista, 26 de agosto de 2015).

A partir de las obras analizadas de Gertrudis Rivalta y Brenda Cruz en este apartado y de otras muchas realizadas por estas artistas en las que trabajan con los conceptos de memoria, recuerdo e historia, como la mencionada *La medida de uno mismo* o la serie *Mujeres* (2009), en el caso de la primera, y *Árbol genealógico* (1999) en el de la segunda —propuestas estas dos últimas que no son estudiadas en este artículo para evitar sobrepasar su extensión máxima—, podría atribuírsele a ambas creadoras el calificativo de “historiadoras”,



siguiendo la tesis de Miguel A. Hernández-Navarro, ya que las dos plantean en sus propuestas una serie de cuestiones vinculadas a “los procesos de construcción de la historia” (2012: 9):

(...) cómo se escribe la historia, quién la escribe, de qué modo, con qué fines, de quién es, a quién pertenece o beneficia, a quién olvida... y sobre todo cómo es posible elaborar una historia diferente, alejada de los modos tradicionales en que ésta se ha escrito y transmitido. (Hernández-Navarro 2012: 9)

Con sus obras Rivalta y Cruz proponen una “contra-historia” en la que ellas y los individuos como ellas estén incluidos; pero sobre todo son visibilizados desde la propia enunciación, adoptando a veces las artistas el rol de representantes de sí mismas y otras de una comunidad con la que se sienten identificadas. Para ello acuden al relato autobiográfico; narración que en ocasiones se transmite desde la vivencia directa de los hechos, como se aprecia en la obra *Glamurosas*, de Gertrudis Rivalta, pero en otras desde la experiencia de sus consecuencias, cuando los acontecimientos quedan más lejanos en el tiempo, tal es el caso del proyecto *Correspondencia Post(al) Colonial* de Brenda Cruz. Esta característica, es decir, traer el pasado al presente para modificarlo, generalmente con un sentido político o reivindicativo, es uno de los rasgos que Hernández-Navarro identifica como común a la mayoría de los artistas vinculados a la historia en los últimos años; pero también detecta otros dos: el primero de ellos es “la presencia tangible de la historia en el presente —que toma cuerpo a través de la concepción material del tiempo y el uso de objetos e imágenes como lugares preñados de tiempo—” (2012: 10), que igualmente se observa en la obra de ambas creadoras, Rivalta reinterpretando con grafito imágenes extraídas de la revista *Mujeres* de la década de los 80, fotografías antiguas o las cuquitas con las que jugaba en su infancia y adolescencia, y Cruz interviniendo en fotografías y copias de documentos de la época en la que Puerto Rico dejó de ser colonia española para convertirse en un territorio no incorporado de los Estados Unidos (en *Árbol genealógico* atrapa en lingotes realizados con resina de poliéster imágenes y objetos alusivos a los tres antepasados del puertorriqueño: los indios taínos, los españoles colonizadores y los africanos esclavos [comunicación personal, 24 de agosto de 2015]). El último aspecto al que hace referencia Hernández-Navarro es “la necesidad de imaginar y visualizar el pasado —la toma de conciencia de que la historia se nos aparece en imágenes y, por tanto, es posible transmitirla, escribirla, a través de

ellas” (2012: 10), que de la misma manera que los anteriores también se refleja en las obras de las artistas objeto de estudio.

#### **4. El relato visual autobiográfico: comunicar el mundo interior y exterior plásticamente.**

Según recoge la Real Academia Española (RAE), una autobiografía es la “vida de una persona escrita por ella misma” (2001). En el caso de la autobiografía visual, los acontecimientos que marcan el transcurrir de la propia existencia son desvelados por medios distintos a los literarios, aunque ello no implica que éstos sean necesariamente excluidos, como se demuestra en las obras de Gertrudis Rivalta y Brenda Cruz. No obstante, la autobiografía visual se suele caracterizar, principalmente, por el uso de imágenes y recursos plásticos como vehículo a través del cual contar y reflexionar sobre la propia vida. Pero, ¿qué impulsa a un artista a relatar los pasajes de su intimidad, a hacer públicos los hechos pertenecientes a la esfera privada de su día a día? Los motivos pueden ser muy diversos y personales, dependiendo de cada creador, pero generalmente van asociados a una necesidad interior de referir sus historias de vida en primera persona (más adelante se dilucidará sobre el porqué de esta necesidad en el caso concreto de las artistas objeto de estudio) y a la definición de la propia identidad. La artista Esther Ferrer lo expresa a la perfección cuando afirma:

**Lo que yo considero un hecho autobiográfico, una autobiografía, implica sobre todo “la voluntad de”, de contar tu propia vida para o por los otros, o narrarse a uno mismo, para y por sí mismo, con frecuencia es también la búsqueda de la identidad. (citada en De Diego 2011: 64)**

Comunicar, dar a conocer su mundo interior, compartir con el espectador sus vivencias, recuerdos e inquietudes es una de las metas principales de Rivalta y Cruz; y lo hacen intentando evitar en todo momento el acto comunicativo unidireccional, proponiendo un discurso abierto, susceptible de múltiples interpretaciones, en el que el espectador puede participar activamente construyendo su propio significado de la obra al poner en relación sus reminiscencias y experiencias personales con las de las artistas. En este sentido, cabe subrayar, apropiándonos de las palabras de John Berger y Jean Mohr y extrapolándolas más allá del ámbito fotográfico, que “las ambigüedades encontradas [en sus creaciones] no son un obstáculo para ‘comprender’ [sus]

trabajo[s], sino una condición para seguirlo[s]” (1998: 133), estimulando la imaginación del espectador que progresivamente va dejando su rol de simple receptor para asumir el de actor. “Y es que”, como asevera Estrella de Diego, “al final nadie está a salvo, por una razón muy sencilla que suele omitirse con frecuencia: mirar es *estar* en el relato, formar parte del relato” (2011: 11). Porque “(...) cada autobiografía y cada autorretrato tienen algo de espejo, en el cual el otro y el yo se obstinan en intercambiar papeles ad infinitum” (De Diego 2011: 11).

---

*Concepto y objeto, por tanto, se fusionan en las obras de ambas creadoras para formar parte de un todo único, en el que el medio fotográfico está muy presente, de forma evidente o de manera latente.*

---

Para conseguir tal fin, la reciprocidad visual y comunicativa, cada una de las artistas se expresa mediante un lenguaje distinto, acudiendo continuamente a elementos retóricos como la alegoría, la metáfora o la ironía, y empleando técnicas y materiales diversos, buscando en todo momento la idónea adecuación entre el mensaje que quieren transmitir y el medio utilizado para ello. Concepto y objeto, por tanto, se fusionan en las obras de ambas creadoras para formar parte de un todo único, en el que el medio fotográfico está muy presente, de forma evidente o de manera latente.

#### **4.1. La necesidad de narrarse**

A partir de la Edad Moderna —iniciada, según varios autores como Franco Farinelli (en Goldman 2012), con las primeras expediciones al “Nuevo Mundo”— la Historia de Occidente comenzó a escribirse desde una óptica eurocentrista que ofrecía, en opinión de Walter Mignolo (2009), una única lectura de la realidad que eliminaba la diversidad —sexual, religiosa económica, cultural etc.— y las particularidades locales de los territorios colonizados, a favor de un discurso unidireccional, “racista y patriarcal” (2009: 259) que, sustentado en el control del conocimiento, utilizaba a éste como “instrumento fundamental de dominio y control de todas las otras esferas” (2009: 254): “la economía, la autoridad, el género y la sexualidad y, en definitiva, la subjetividad” (2009: 257). Este control “del saber y del ser”, sentencia este autor (2009: 259), se extiende hasta nuestros días; por ello promueve que surjan discursos alternativos (lo que él ha denominado la opción decolonial), narrados desde

el otro lado del océano por aquellos protagonistas de la Historia que durante tanto tiempo han permanecido silenciados.

---

*El uso que estas artistas hacen de la autobiografía estaría encuadrado, por lo tanto, dentro del pensamiento decolonial, pero también de “(...) la teoría de género o [de] la forma de mirar que desde dicha teoría se ha impuesto (...) [debido a que] las mujeres no hemos tenido tradicionalmente una historia propia al carecer, desde el discurso dominante claro, de la subjetividad que requiere el acto mismo de comenzar a narrar(se).”*

---

Gertrudis Rivalta y Brenda Cruz forman parte de estos sujetos cuya subjetividad ha sido manipulada o anulada durante muchos años, pero que gracias a su actividad artística y a la distancia que les ha otorgado el cambio de residencia a España, han decidido adoptar una actitud subversiva y poner fin a esa situación de invisibilidad, utilizando la autobiografía visual como canal a través del cual alzar sus voces y enunciarse a ellas mismas, sin intermediarios ni censuras (salvo las autoimpuestas). El uso que estas artistas hacen de la autobiografía estaría encuadrado, por lo tanto, dentro del pensamiento decolonial, pero también de “(...) la teoría de género o [de] la forma de mirar que desde dicha teoría se ha impuesto (...) [debido a que] las mujeres no hemos tenido tradicionalmente una historia propia al carecer, desde el discurso dominante claro, de la subjetividad que requiere el acto mismo de comenzar a narrar(se)” (De Diego 2011: 10).

Asimismo, con sus piezas autobiográficas Rivalta y Cruz abren fisuras en el sistema, alterando la concepción de sujeto subalterno formulada por Gayatri Chakravorti Spivak (1998) en relación a la mujer de los países no occidentales, cuya voz, en opinión de esta autora, suele ser doblemente silenciada, por ser un sujeto colonial y por ser mujer. Al contrario de lo que sucede con las artistas objeto de estudio, la situación de mudez de estas mujeres generalmente no cambia al migrar a un país de los considerados del Primer Mundo, ya que en estos países tampoco tienen un lugar en el que o desde el que puedan expresarse libremente y, aunque en ocasiones “se les permita hablar, no se les permite decir, no tienen derecho a enunciar” (Hernández-Navarro 2008: 10). Sin embargo, las sociedades occidentales sí que se permiten la licencia de hablar del inmigrante, aunque lo hacen generando “estereotipos y discursos en los que ese subalterno ‘es dicho’” (Hernández-Navarro 2008:

10). De esta suerte, y aunque resulte paradójico, las obras autobiográficas de Gertrudis Rivalta y Brenda Cruz se proponen como alternativa a otro discurso autobiográfico, el de la Historia occidental, pues como afirma Estrella de Diego, “¿no es acaso dicha Historia, tal y como la inventa, la cuenta y la impone Occidente, la ‘autobiografía’ misma de Europa, parte de un discurso narcisista y autorreferencial, al borde del exhibicionismo, que dice estar hablando de los otros cuando en realidad habla del yo?” (2011: 34).

#### 4.2. Narrarse por elipsis

Se ha comentado que la autobiografía consiste en la narración de la propia vida, no obstante, esto no quiere decir que tenga que ser escrita en primera persona, ya que el autor puede hacerse pasar por otra para contarla, e incluso puede desaparecer totalmente del relato, y mostrar su vida a través de los individuos, objetos y hechos que forman parte de ella y en virtud de los cuales su ausencia se transforma en presencia. “A menudo [escribe Estrella de Diego] al hablar de nosotros nos camuflamos tras un vacío” porque “(...) tal vez no hace falta explicitarse para hablar de uno mismo” (2011: 29). Gertrudis Rivalta y Brenda Cruz acuden a este recurso en varias de sus series, dos de las cuales son analizadas a continuación.

En el año 2003 la artista cubana inicia el proyecto *Solo quería que me quisieran* (aún en proceso) (ver Figuras 3A y B). Había pasado varias temporadas en España y comenzaba a sentirse cada vez más integrada en la sociedad española y adaptada a la vida en este país, al que visitaba cada vez con más frecuencia; estas idas y venidas contribuyeron a que empezara a experimentar esa sensación de “cuerpo partido” que muchos inmigrantes perciben durante su proceso migratorio, una especie de estar dividida entre el aquí y el allí: pensar en España cuando su cuerpo estaba en Cuba y en este país cuando regresaba a la península. Rivalta aprovecha estos viajes para trabajar en lienzos de formato reducido en los que plasma, a modo de cartografía personal, distintos fragmentos de su vida, recuerdos de momentos especiales que rememora cuando se encuentra a un lado y otro del océano: paisajes de la infancia, fotografías del álbum familiar, la imagen de su abuela, de sus padres, de su marido, su primer móvil, la bandera de Cuba, la silueta de la isla, una palmera, una sonrisa...

Cada trocito de mi vida [escribe la artista] está en esos recuerdos, y en los que quedan por pintar, cada rostro que vi, cada objeto que me sirvió, cada sensación de felicidad,

de dolor, de miedo, de amor. Todo eso está en cada pequeño lienzo que fuera capaz de pintar lo haya hecho o no. Y en todos ellos un rastro común, común a mí, pero también a cualquiera que mire a su propio ser, la certeza de que todo aquello que soy lo hice porque sólo quería que me quisieran, aquí y allá, allá y aquí. (Rivalta Oliva 2008: 17)

Según Thomas McEvelley parte del contenido de una obra de arte “emana de su escala” (citado en Escobar González 2007). Esta afirmación se corrobora en esta serie de la artista cubana, ya que el pequeño tamaño de las piezas que la integran —retazos de lienzo de entre 10 y 18 cm— se adapta a la perfección a la idea que quiere transmitir de intimidad, de hojas de diario que van configurando su vida, a través de las cuales se vislumbra su identidad plural y nómada; una identidad que se nutre de sus experiencias en la diáspora, pero también de las vividas en su tierra natal, así como de los personajes que configuran su historia personal. En este sentido cabe mencionar que, aunque



FIGURAS 3A y B:  
Gertrudis Rivalta, serie Solo  
quería que me quisieran, 2003-  
Carboncillo, acrílica y barniz,  
medidas variables. © Gertrudis  
Rivalta.



en algunas composiciones aparece su propia imagen, ésta pierde protagonismo en el conjunto de la obra, diluyéndose entre esos otros rostros, objetos y lugares que han dejado huella en su personalidad, y que aún continúan dejándola, ya que la obra sigue en proceso, lo que demuestra la imposibilidad de establecer una identidad fija y única para esta artista porque, como plantea Estrella de Diego, “(...) ¿cómo aproximarse a ese sujeto ‘esencial’ si hablar de uno mismo implica cada vez hablar de los demás, incluso de todos esos demás que habitan el sujeto?” (2011: 42).

La omisión del propio cuerpo es también la estrategia seguida por Brenda Cruz en su serie *Perra Vida*, realizada en el año 2008. En este caso la artista recurre a la inmediatez de fotografía para captar escenas cotidianas de su entorno doméstico, en donde los objetos son los absolutos protagonistas. Como si de bodegones clásicos se tratara —aunque desde una óptica renovada—, tanto por la notoriedad otorgada a aquellos, como por su valor simbólico (Olivares 2000: 17), las imágenes muestran una serie de aparatos sanitarios, electrodomésticos y enseres rutinarios en un estado de suciedad avanzado —tal y como se encuentran después de un uso prolongado— (ver Figura 4), a través de los cuales la creadora se personifica, compartiendo con el espectador su intimidad sin disimulos, sus gustos y estilo de vida y las miserias de su día a día (comunicación personal, 30 de agosto de 2015).

Carentes de cualquier tipo de retoque o manipulación, las instantáneas que integran la serie visibilizan la realidad sin artificios, crudamente, al utilizar la estética de lo abyecto y repugnante (entre los objetos fotografiados se encuentran un inodoro con restos de orina y sangre menstrual, un desagüe de bañera lleno de cabellos o el interior de un microondas salpicado de comida)



FIGURA 4:  
Brenda Cruz, *Inodoro*, de serie  
*Perra Vida*, 2008. Fotografía digi-  
tal, 34 x 50 cm. © Brenda Cruz.



como metáfora de la dureza, fealdad y monotonía del quehacer diario de la puertorriqueña durante su estancia en Madrid, pero también de gran parte de la población femenina en general. En palabras de la artista:

(...) esta serie pretende reflexionar sobre los mitos y realidades de una cultura patriarcal que se mantiene y los efectos que todavía persisten sobre la mujer, tanto en sus responsabilidades, como en la falta de equidad con respecto al hombre a todos los niveles. En este caso, las tareas del hogar, la limpieza, la cocina, la compra, tareas y trabajos asumidos, aprendidos y asignados, donde la mujer, en la mayoría de las culturas, es la que las realiza, además de preservar esos roles de generación en generación, (...) [esa]es mi propia realidad. (Comunicación personal, 30 de agosto de 2015)

En este proyecto Brenda Cruz relata su biografía, pero a su vez la de todas aquellas mujeres que —aún hoy en día— asumen un rol, bien por educación o por imposición social, que las sitúa en desigualdad con respecto al hombre, abocándolas a una vida llena de infelicidad, a una vida “perra”, como la califica ella misma en el título de la serie, en un juego de palabras con el que intenta evocar esas analogías en ocasiones establecidas entre el término “perra” y “puta, ramera [o] ‘mujer de mala vida’” (Comunicación personal, 30 de agosto de 2015), nociones tradicionalmente utilizadas para dirigirse al sexo femenino en sentido despectivo.

En definitiva, lo que Cruz pretende es provocar el rechazo del espectador hacia estos ideales machistas, utilizando para ello imágenes que también producen aversión.

#### **4.3. El autorretrato: ¿autobiografía, máscara o disfraz?**

En el apartado anterior se ha visto cómo Gertrudis Rivalta y Brenda Cruz optan en varias de sus series por la omisión del rostro o del propio cuerpo para narrar sus historias personales; sin embargo, no siguen la misma dinámica en todas sus obras autobiográficas, ya que en algunas se decantan por todo lo contrario, por la autorrepresentación, acudiendo a la fórmula del autorretrato. No obstante, sobre estas imágenes puede planear la duda de si realmente estas artistas se pintan, dibujan o fotografían para hablar de sí mismas o si simplemente se utilizan como modelo porque están disponibles en todo momento, siendo su intención verdadera la de reflexionar sobre los otros; pero no sobre esa otredad vinculada biográficamente a ellas, sino sobre la ajena, abordando temáticas de interés general —lo que hemos denominado

la estrategia del disfraz, siguiendo las argumentaciones de Estrella de Diego (2011: 72)—, así como sobre los diferentes *alter egos* (el yo modélico, los otros que quisieron ser o hubieran podido ser [2011: 48]) con los que se presentan a los demás y bajo los que esconden su auténtico yo (la táctica de la máscara). Estrella de Diego expresa estas ideas muy elocuentemente cuando escribe:

**Mostrar el rostro no es desde luego mostrar(se). Y los autorretratos son a veces falsos autorretratos porque la aparición del rostro, se ha dicho, no es nunca garantía de nada. Autobiografía, falsa autobiografía... Imposibilidad de escribirla porque escribir la propia autobiografía implica colocarse en un inevitable espacio narrativo, dividirse en dos. (De Diego 2011: 62–3)**

Ciertamente, para que exista autobiografía, aparezca el rostro o no, es preciso que el autor del relato adopte una doble posición, la de narrador que desde fuera se analiza a sí mismo y la de sujeto narrado; pero sobre todo, tiene que existir —como ya se indicaba en las páginas anteriores— una voluntad o necesidad de narrarse, de lo contrario lo que en principio pudiera parecer un autorretrato autobiográfico, deviene lo totalmente opuesto, ni autorretrato y mucho menos autobiográfico. En el caso concreto de las artistas objeto de estudio, se advierte que cuando acuden a la autorrepresentación lo hacen con una intención claramente autobiográfica, generalmente vinculada a esa “búsqueda de la identidad” que apuntaba Esther Ferrer, aunque con ciertas diferencias entre ellas.

La primera de estas divergencias es que Gertrudis Rivalta se autorretrata en varias de sus series, mientras que Brenda Cruz únicamente lo hace en una de ellas, *Autorretrato orgánico* (2012–2013), en donde se registra fotográficamente posando como en los retratos clásicos: ligeramente girada con respecto a la cámara, en un plano medio corto y ángulo frontal, y utilizando un fondo negro homogéneo para evitar interferencias en lo que realmente importa, el retratado, a lo que también contribuye un encuadre muy ajustado que en la mayoría de la piezas centra la atención del espectador en el rostro de la artista. Éste adquiere a su vez un doble protagonismo debido a que es sustituido por imágenes de flores, frutas y hortalizas, evocando reminiscencias formales a los retratos-bodegones de Giuseppe Arcimboldo (Milán, 1527–1593), pero también a los autorretratos de Frida Khalo (Coyoacán, México, 1907–1954), tanto por la postura del cuerpo como por el peinado (a veces Cruz aparece con el cabello suelto y otras recogido, ataviado con un tocado azul), así como

por la inclusión de elementos florales y vegetales que, además de en la cara, incurren en la escena formado parte del estampado de las prendas vestidas por la artista (ver Figura 5).

---

*Esta característica, sumada al hecho de que Cruz se autorrepresenta (se disfraza) —como se ha comentado— a la manera de Frida Khalo o de los retratos de Arcimboldo, induce a pensar que el objetivo principal de la artista al incluir su propio cuerpo en las composiciones no es narrarse, sino utilizarse para dirigir su discurso hacia esa otredad sobre la que se reflexionaba al principio de este apartado.*

---

En un primer momento estos autorretratos causan desconcierto, ya que el rostro, lo que se supone que es el rasgo identitario por antonomasia de una persona, ha sido sustituido (a modo de careta) por una granada, un tomate, una col, una patata, una lechuga o una caléndula —según cada pieza (6 en total)—, quedando solo de la faz original, como mera intuición o recuerdo, los labios de la artista. Esta característica, sumada al hecho de que Cruz se autorrepresenta (se disfraza) —como se ha comentado— a la manera de Frida Khalo o de los retratos de Arcimboldo, induce a pensar que el objetivo principal de la artista al incluir su propio cuerpo en las composiciones no es narrarse, sino utilizarse para dirigir su discurso hacia esa otredad sobre la que se reflexionaba al principio de este apartado. Sin embargo, apenas se indaga mínimamente en su vida, se descubre que esta creadora está muy vinculada con “la horticultura, la permacultura, la jardinería y la ecología” (comunicación personal, 23 de agosto de 2015) y que reside en una zona rural, donde puede tener una relación estrecha con la naturaleza y cultivar productos orgánicos, los mismos que utiliza en las fotografías de la serie (comunicación personal, 23 de agosto de 2015). Por lo tanto, no es que la artista se esconda tras un yo ideal o ejemplar, sino que utiliza las flores y frutos de su huerta y jardín como metáforas de su yo esencial, así es ella: ecológica y preocupada por la sostenibilidad y el medioambiente (en este sentido es significativa la dualidad que establece entre la naturaleza artificial de su atuendo y la natural de su rostro y también el tatuaje que lleva en el pecho con motivos florales); al igual que defensora de un acceso más democrático a los beneficios que proporciona todo lo natural, apostando por el cultivo propio de bajo coste. De esta manera, explica ella misma, consigue desarticular “la idea de lo ‘orgánico’ [y, por extensión, de la

salud y el bienestar] como bien de consumo”, “al que solo tiene acceso una élite social” (comunicación personal, 23 de agosto de 2015).

Paralelamente a la línea discursiva señalada, en esta serie subyacen otras temáticas cuya interpretación deviene de una segunda lectura de los diferentes elementos simbólicos incluidos en las composiciones. Se ha mencionado que solo es reconocible en el rostro de la artista su boca, órgano a través del cual se suministra el alimento al cuerpo y en el que reside el sentido del gusto, el único que no ha sido anulado en las imágenes. Comer es una necesidad vital, pero también puede convertirse en un asunto conflictivo cuando el alimento se consume en exceso y sin seguir una dieta equilibrada, contribuyendo al sobrepeso o al desarrollo de patologías como la bulimia o la obesidad;



FIGURA 5:  
Brenda Cruz, Autorretrato  
orgánico 6, 2012-2013. Foto-  
grafía digital sobre papel. Serie de  
6 fotografías de 91,44 x 60,96  
cada una. © Brenda Cruz.

o todo lo contrario, escasamente, dando lugar a enfermedades como la anorexia. A nivel psicológico, estas alteraciones alimenticias pueden derivar en problemas de autoestima e inseguridad (comunicación personal, 23 de agosto de 2015), cuyo origen generalmente se encuentra en la presión social que —independientemente de la cultura— normalmente es ejercida en mayor medida sobre la población femenina. La mujer nuevamente como víctima de una sociedad y educación machista y del dominio patriarcal, que la sitúa en una posición pasiva frente al hombre, como un simple objeto destinado a saciar su mirada; y que la artista subvierte con humor al mostrarse intencionadamente siguiendo una estética que queda fuera de los cánones de belleza occidentales vigentes en la actualidad, dentro de los cuales, por otra parte, tampoco encaja de forma natural. Según asevera Cruz:

**Autorretrato orgánico presenta a un sujeto histórico contemporáneo, híbrido, que se desdobra como mujer y fruta o verdura comible, fruto del deseo, de lo referencial y de las reflexiones sobre el cuerpo y la belleza. Aparezco como representación de ese sujeto, a veces una flor de caléndula por cara, otras con cara de papa (patata), perdiendo toda vergüenza, en una transformación irónica. (comunicación personal, 23 de agosto de 2015)**

Al igual que Gertrudis Rivalta en su proyecto *Solo quería que me quisieran* y partiendo del *collage* fotográfico de inspiración surrealista como recurso expresivo, en la *serie Autorretrato orgánico* Brenda Cruz se muestra como un sujeto híbrido, de identidad fragmentaria y móvil, con límites imprecisos que se van dibujando y desdibujando en virtud de sus experiencias puertorriqueñas y españolas; palimpsesto de unas vivencias que en la actualidad le han llevado a huir de la ciudad y el consumismo y apostar por lo natural. Es una artista nómada, pero no solamente porque vive a caballo entre dos países y, por ende, entre dos culturas, o entre dos áreas territoriales —el campo y la urbe—, sino porque en sus obras también acude a la interdisciplinariedad y la hibridez de lenguajes, técnicas y códigos visuales. Está acostumbrada a entremezclar, como diría Néstor García Canclini, “lo propio y lo ajeno” (2012: 20), tanto a nivel artístico como identitario, actuando de traductora “entre su lugar de origen y su cultura adoptiva” (2012: 28) (prueba de ello es la reinterpretación que realiza de las obras de Arcimboldo o de Frida Khalo —quien a su vez ofrecía una lectura muy personal, mestiza, del surrealismo europeo, del que Cruz también se apropia). Sin embargo, como suele suceder en toda traducción, en su labor de intérprete la artista no puede evitar que se produzcan ciertas pérdidas

en el original tras su transcripción; deslizamiento del significado que busca intencionadamente con un sentido crítico para ofrecer su propia versión de ese “original” que, como se ha visto, nunca ha existido realmente, salvo como una posibilidad más. En este sentido la artista se aproxima a las teorías de Suzanne Jill Levine, recogidas por José Manuel Springer, para quien

(...) la traducción deviene una transgresión, dado que es un acto político que crea a través de la traducción y traduce creando, subvirtiendo la idea de una cultura originaria o lengua materna, pues generalmente la lengua que nos transmite la patria es el discurso impuesto por lo patriarcal, mientras que la función traductora, asociada a la mujer, como la Malinche, funciona como mediadora entre culturas y momentos históricos. (Springer 2012: 55)

Volviendo a Gertrudis Rivalta, *Solo quería que me quisieran* no es la única serie en la que esta artista reflexiona sobre la identidad, lo hace en la mayoría de sus proyectos, pero hay uno de ellos que merece especial atención por la complejidad con la que aborda esta temática, la titulada *La medida de uno mismo* (2013), en la que se autorrepresenta mediante la “puesta en escena” —literal— de varios *alter egos* que interactúan entre sí y con otros personajes y objetos, en el “teatro del mundo”, construido con cartón y papel. Uno de estos “yoes” es la cuquita, nombre que en Cuba reciben las muñecas recortables, muy populares entre las jóvenes de los años 60, 70 y 80 —periodo en el que la isla estaba bajo el influjo soviético—, y que Rivalta conoció de primera mano. Se trata de una cuquita dotada de distintos atuendos y rasgos faciales en función de cada pieza/escenario, coincidiendo en algunos casos con el propio rostro de la artista, con su autorretrato. El otro *alter ego* con el que Rivalta se representa es la matrioska, muñeca tradicional rusa de formas simplificadas cuya particularidad es la de contener en su interior un número variable de copias, idénticas o similares. Pero a diferencia de las matrioskas convencionales, las de la artista no son de raza blanca, sino negra (ella es mulata), desconcertando la mirada del espectador.

---

*Al igual que Brenda Cruz en sus Autorretratos orgánicos, en esta serie Rivalta realiza una crítica a cómo culturalmente se nos imponen unos modelos a seguir que a veces no encajan en absoluto con las especificaciones de cada individuo, provocando una adaptación forzada que generalmente deriva en un estado de frustración y de confusión identitaria.*

---

Ambas, cuquita y matrioska, son muñecas destinadas a ser manipuladas por otros, a que jueguen con ellas, a estar a la merced de la voluntad ajena: meros títeres en un espacio frágil e ilusorio como es el mundo, que invita a la comparación con todo lo que hay dentro él y fuera del propio sujeto (De la Torre y Cintas s.f.). Al igual que Brenda Cruz en sus *Autorretratos orgánicos*, en esta serie Rivalta realiza una crítica a cómo culturalmente se nos imponen unos modelos a seguir que a veces no encajan en absoluto con las especificaciones de cada individuo, provocando una adaptación forzada que generalmente deriva en un estado de frustración y de confusión identitaria. “Siempre tienes que parecerle a alguien”, afirma la creadora, “responder al modelo que está de moda, un concepto errado sobre lo que es estar actualizado y ser funcional; de este modo, las fuentes verdaderas, por llamarlas de alguna manera, siempre quedan aparcadas” (citada en De la Torre y Cintas s.f.). En el caso de la sociedad cubana de la generación de la artista, estos paradigmas provienen principalmente, además de la antigua Unión Soviética, de Europa y Estados Unidos; influencias estas últimas que Rivalta deja patentes mediante las escenografías con las que ambienta sus teatrillos, en las que se pueden apreciar, por ejemplo, personajes de Disney —Donald, Mickey Mouse, Bugs Bunny etc.— saludando a un grupo de mujeres del ejército cubano y a una cuquita en biquini, o cuadros de la tradición pictórica europea —uno de ellos siendo pintado por una matrioska negra—, que sirven de fondo a una tribu africana en la que los hombres, separados de sus mujeres, atienden a una azafata que les muestra lo atractivas que éstas se verían con minifaldas y las piernas esculpidas a fuerza de gimnasio y enfundadas en zapatos de tacón de aguja (ver Figuras 6A y B).

En este proyecto Rivalta utiliza el autorretrato y la estrategia del camuflaje —personificándose como cuquita o matrioska— para hablar de ese yo ejemplar con el que en numerosas ocasiones los individuos se ven abocados a mostrarse ante la sociedad para ser aceptados o simplemente por imposición; una careta tras la que se esconde el “auténtico” yo que, dicho sea de paso, suele ser indefinido debido a tanto tiempo de ocultamiento o simplemente no existe como entidad autónoma, tal y como anunciaba Estrella de Diego. Pero la artista va más allá, acudiendo a su propio cuerpo —o a una versión de éste— para representar a un grupo social concreto: la mujer cubana afrodescendiente de la generación de los 70, en el que se incluye. Por lo tanto, en esta obra Rivalta recurre al autorretrato como máscara, pero también como autobiografía y disfraz, ya que reflexiona sobre problemas que afectan a la sociedad en general, a un sector determinado de la población cubana, y a ella en particular.





FIGURAS 6A y B Gertrudis Rivalta, *Teatrillo 2*, de la serie *La medida de uno mismo*, 2013-. Fotomontajes realizados mediante impresión digital y collage. © Gertrudis Rivalta. (Fuente: <http://www.gertrudisrivalta.com/proceso/actividad-2/>).

A lo largo de los diferentes teatrillos que integran la serie y mediante una narración explícita a veces, y por elipsis en otras, la creadora se va buscando a sí misma, “la medida de uno mismo”: caminando entre toros bravos (posible metáfora de su vida en España), situándose delante de una imagen de buda (aludiendo así a su conexión con el budismo, religión que profesa desde hace años), pintando un cuadro (referencia a su carrera artística), con un hueso en la boca imitando a Pluto, con el que comparte escenario..., hasta que es consciente de que:

Nuestro sentido de un yo aparte del mundo es una ilusión, un constructo, ya que el sentido del “yo” es un resultado de la interacción de los procesos físicos y mentales —que son interdependientes— con el resto del mundo; constituyendo un sendero que opera ayudándonos a darnos cuenta de nuestra interdependencia y no dualidad con el resto de la biosfera, y a vivir de acuerdo con ello. (De la Torre y Cintas s.f.)

Como ya se adelantaba en las páginas anteriores, no existe un yo “verdadero”, estanco, que nos identifique y diferencie del resto de seres humanos, sino un yo en continuo tránsito, que se va modelando a lo largo del tiempo y en función de las experiencias personales y, sobre todo, de nuestra relación con el entorno. Por lo tanto, no tiene sentido que nos comparemos o midamos con

los demás para definirnos como sujetos individuales, sino que investiguemos los motivos que nos impulsan a esa búsqueda, a esa separación, y actuemos en consecuencia. En opinión de Ángeles de la Torre y Lucía Cintas (s.f.), tras una investigación intensa Rivalta encuentra estas causas en la educación recibida durante la infancia y la adolescencia, cuando se asimilan como únicas y verdaderas ciertas líneas de pensamiento que permanecen invulnerables hasta la etapa adulta, cuando empiezan a resquebrajarse los pilares sobre los que se sustentan. La madurez mental propia de la adultez permite advertir la inconsistencia de estas verdades; sin embargo, por paradójico que parezca, nos resistimos a abandonarlas, a sustituirlas por otras posibilidades también válidas. En esta serie, Rivalta propone al espectador precisamente esto, que se libere de ese lastre que ha arrastrado durante toda su formación, proponiendo un viaje a la memoria —a través del personaje de la cuquita y de otros elementos infantiles— que le permita indagar acerca de la fiabilidad de estos dogmas y cuestionarlos sin resistencia. El “regreso al inicio”, señalan De la Torre y Cintas, es el “(...) detonante para reflexionar (...) [sobre el hecho de] que solo liberándonos de nuestro ego, de los prejuicios y de las deformaciones sociales podremos encontrar la medida interior” (s.f.).

## 5. Conclusiones

A lo largo de las páginas de este artículo se ha demostrado que las dos artistas analizadas, a pesar de no conocerse, comparten múltiples afinidades discursivas, fruto de una historia migratoria parecida, pertenecer a la misma generación, ser mujeres y proceder de un país del Caribe hispano.

Ambas se valen del arte para contar sus historias personales, pero también las de aquellos individuos afines a ellas con los que se identifican, erigiéndose sus representantes en varias de sus propuestas. Así consiguen crear una “contra-historia” alternativa a la Historia oficial occidental o a la formulada por el gobierno, como en el caso cubano, en la que los hechos son narrados desde la óptica de aquellas voces anónimas que durante tanto tiempo han permanecido silenciadas. Mediante la fórmula del relato visual autobiográfico contribuyen a descolonizar el conocimiento y la subjetividad propia, pero también la de aquellas mujeres con una historia común a ellas. Son artistas “historiadoras”, usando el término de Hernández-Navarro, ya que no solo traen el pasado al presente con un sentido crítico, sino que también utilizan elementos procedentes de otro tiempo en sus composiciones, además de confiar en el poder de las imágenes para visibilizar la historia desde una perspectiva renovada.

---

*Abordar sus biografías en sus proyectos artísticos les permite encontrarse a sí mismas, definir su identidad; una identidad que en las dos creadoras es plural, múltiple y cambiante, impregnada de las experiencias vividas a ambos lados del océano.*

---

Tanto Gertrudis Rivalta como Brenda Cruz acuden en alguna de sus obras a la estrategia del autorretrato para narrar(se), aunque a veces prefieren el ocultamiento, enunciándose a través de otras personas, objetos o espacios. Abordar sus biografías en sus proyectos artísticos les permite encontrarse a sí mismas, definir su identidad; una identidad que en las dos creadoras es plural, múltiple y cambiante, impregnada de las experiencias vividas a ambos lados del océano. Son sujetos híbridos, conscientes de la imposibilidad de mantenerse al margen de las influencias externas de las que, por otra parte, tampoco quieren liberarse, pues saben que el auténtico yo solo existe salvo en virtud de esa ósmosis. Esta hibridez también se aprecia en sus poéticas expresivas, caracterizadas por la interdisciplinariedad y la heterogeneidad de técnicas, materiales, formatos, lenguajes y códigos visuales (rasgo que se percibe con mayor claridad al analizar toda la producción de estas creadoras). Asimismo, su condición de artistas nómadas favorece que actúen como interlocutoras entre sus países de origen y el de acogida y, por ende, entre las culturas de ambos, siendo sus obras la manifestación más fehaciente de esta interculturalidad.

A las dos artistas les preocupa cómo culturalmente se imponen unos modelos a seguir que en la mayoría de las ocasiones no se ajustan a la realidad social ni personal de gran parte de los miembros de la comunidad que se ve afectada por ellos. Estos paradigmas son especialmente incisivos con las mujeres, traducándose en determinados estereotipos y roles que éstas asumen sin resistencia debido a la educación recibida, provocando la confusión identitaria (lo que se es, lo que se quiere ser y lo que se debe ser). En varias de sus obras Rivalta y Cruz critican esta situación promoviendo una revisión de estas supuestas verdades, animando a los espectadores a que las cuestionen y las sustituyan por otras posibilidades.

En el plano estilístico, aunque cada una de las artistas estudiadas se expresa mediante un lenguaje diferente, ambas incorporan el texto en varios de sus proyectos para completar la información transmitida a través de los elementos visuales, siendo éste, asimismo, uno más de ellos. Por otra parte, aunque los proyectos analizados de estas artistas son técnicamente diferentes, en todos

ellos se advierte la presencia del medio fotográfico, bien como referente para el desarrollo de una imagen pictórica o gráfica en el caso de las obras de Rivalta, como procedimiento final, en el de Cruz o fusionado con otras técnicas en algunas piezas de ambas creadoras.

## NOTAS

<sup>1</sup> Ambas artistas también son afrodescendientes, lo que propicia que en varios de sus proyectos problematizen sobre cuestiones de raza. Para ampliar información en este sentido ver Alcaide Ramírez (2015).

<sup>2</sup> Recuérdese que en aquellos años la red de internet apenas estaba instaurada.

## OBRAS CITADAS

- Alcaide Ramírez, Aurora. 2015. Identidades en tránsito: Reformulando el Caribe desde España a través de la obra de Gertrudis Rivalta y Brenda Cruz. *Arte y Políticas de Identidad* (13): 173–96.
- Berger, John. y Mohr, Jean. 1998. *Otra manera de contar*. Murcia: Mestizo, Asociación Cultural.
- Camnitzer, Luis. 2009. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: CENDEAC.
- De Diego, Estrella. 2011. *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela.
- De la Nuez, Iván. 2007. El destierro del Calibán. Éxodo y viaje de la cultura cubana de los 90 en Europa. En *Nosotros los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)*, ed. A. I. Santana. 727–33. Murcia: CENDEAC.
- De la Torre, Ángeles y Cintas, Lucía. (s.f.). La medida de uno mismo. Reflexiones en torno a la obra de Gertrudis Rivalta. Recuperado 4 de septiembre de 2015. <[http://www.academia.edu/11905959/La\\_medida\\_de\\_uno\\_mismo\\_Reflexiones\\_en\\_torno\\_a\\_la\\_obra\\_de\\_Gertrudis\\_Rivalta](http://www.academia.edu/11905959/La_medida_de_uno_mismo_Reflexiones_en_torno_a_la_obra_de_Gertrudis_Rivalta)>.
- Escobar González, Yunier. 2007, 20 de diciembre. En el Ademán de Dirigir Nubes, de Thomas McEvilley [web log post]. *Punto y Aparte* 20 de diciembre. Recuperado 15 de enero de 2014. <<http://escobar07.blogdiario.com>>.
- García Canlini, Néstor. 2012. Los muchos modos de ser extranjero. En *Migraciones: territorio y fronteras. Desplazamientos culturales y nomadismo artístico*, coord. J. M. Springer. 19–29. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Goldmann, Emma. 2012. *Franco Farinelli, 1 — La Tabla* [Archivo de vídeo] 20 de diciembre. Recuperado 20 de agosto de 2015. <[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_detailpage&v=CWBjUjPSgs](http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=CWBjUjPSgs)>.
- Hernández-Navarro, Miguel A. 2008. El océano infinito. Hacia una política de lo amorfo. En *Cuando cruceamos el océano. 14 visiones sobre la mujer latinoamericana en España* (catálogo de la exposición). 9–10. Alicante: MUA.
- \_\_\_\_\_. 2012. *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Editorial Micromegas.
- Martínez Messeguer, José L. 2014. Gertrudis Rivalta (Santa Clara, 1971) [Entrevista]. *Alicante actualidad* 5 de febrero. Recuperado 30 de agosto de 2015. <<http://www.alicantactualidad.com/quehacer/made-in-alicante/gertrudis-rivalta-santa-clara-1971>>.
- Mignolo, Walter. 2009. La idea de América Latina (la derecha, la izquierda y la opción decolonial). *Crítica y Emancipación. Revista latinoamericana de ciencias sociales* 1(2): 251–76.
- Muñoz, José R. 2014. Los vínculos entre Cuba y Puerto Rico. *Diario Gramma* 11 de marzo 18(70). Recuperado 20 de febrero de 2016. <<http://www.granma.cu/granmad/secciones/cartas/carta63.htm>>.

- Olivares, Rosa. 2000. La vida se va como el humo. *Exit. Naturaleza muerta-Still life* (18): 16–7.
- Power, Kevin. 2006. Seis cubanos en una sala de Torrevieja: Otra isla mental. En *Cuba: una isla mental. Paseo por el Malecón* (catálogo de exposición). 9–28. Torrevieja: Ayuntamiento de Torrevieja.
- Ramos-Fermin, Hatuey. s.f. A post(al) Colonial Correspondence. *Projects*. Recuperado el 30 de agosto de 2015. <<http://hatueyramosfermin.com/portfolio/postal-colonial-correspondence>>.
- Real Academia Española. 2001. Autobiografía. *Diccionario de la lengua española* (22ª ed.). Recuperado 20 de agosto de 2015. <<http://lema.rae.es/drae/?val=autobiograf%C3%ADa>>.
- Rivalta Oliva, Gertrudis. 2008. Solo quería que me quisieran. En *Cuando crucemos el océano. 14 visiones sobre la mujer latinoamericana y caribeña en España* (catálogo de exposición). 16–7. Alicante: Museo de la Universidad de Alicante.
- Rodríguez de Tió, Dolores. 1893. A Cuba. En *Mi libro de Cuba*. Recuperado 21 de febrero de 2016. <[http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/ha/rodriguez/a\\_cuba.htm](http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/ha/rodriguez/a_cuba.htm)>.
- Sánchez, Suset. 2007. El sabor de la galleta olvidada sobre la mesa. En *Nosotros los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)*, ed. A. I. Santana. 681–90. Murcia: CENDEAC.
- Spivak, Gayatri. Ch. 1998. Can the Subaltern Speak? In *Marxism and the Interpretation of Culture*, eds. C. Nelson and L. Grossberg. 271–313. Urbana: University of Illinois Press.
- Springer, José M. 2012. Estéticas nómadas, realidades híbridas. En *Migraciones: territorio y fronteras. Desplazamientos culturales y nomadismo artístico*, coord. J. M. Springer. 41–59. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

## SPRING 2016 ISSUE

---

Introduction—  
Counterstreaming: Measuring the  
Impact of Cultural Remittances  
**Carlos Garrido Castellano and  
Laura Bravo López**

Llegaron los afros: circuitos  
culturales puertorriqueños  
**Juan Otero Garabís**

Noemí Segarra and PISO  
proyecto: In Movement, In  
Process, In Transit  
**Cheryl D. Hartup**

Imperial Spatio-temporal  
Disarrangements. Beatriz  
Santiago Muñoz's Performative  
Documentary and the  
Emancipative Unseen  
**Carlos Garrido Castellano**

Dance and Performance in  
Puerto Rico: Striking Back,  
Striking Forward  
**Lydia Platón Lázaro**

Autobiografía, memoria e  
identidad en la obra de mujeres  
artistas migrantes. Estudio  
comparativo entre las creaciones  
de la puertorriqueña Brenda Cruz  
y la cubana Gertrudis Rivalta  
**Aurora Alcaide Ramírez**

Epílogo  
**Carlos Garrido Castellano and  
Laura Bravo López**

---

Caribbean Transnational Films and  
National Culture, or How Puerto  
Rican or Dominican Can You Be in  
"Nueva Yol" ?  
**Naida García-Crespo**

INTERVIEW/VENTREVISTA  
The Life Work of Ana Celia  
Zentella: Anthropological Linguistics,  
Bilingualism, and Linguistic  
Communities at a Crossroads  
**Yomaira C. Figueroa**



ISBN 9781878483980



90000 >

