

# **Puerto Rico: arte, diáspora y esfera pública**

por Dialitza Colón Pérez

Tesis doctoral

Presentada en la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Barcelona

Requerimiento para el grado de doctora en Filosofía

Barcelona, otoño 2012

Directores:

Jèssica Jaques

Gerard Vilar Roca

**UAB**

Universitat Autònoma de Barcelona



# **Puerto Rico: arte, diáspora y esfera pública**

por Dialitza Colón Pérez

Tesis doctoral

Directores:

Jèssica Jaques

Gerard Vilar Roca

Universidad Autónoma de Barcelona

Otoño 2012



## Agradecimientos

Me gustaría que estas líneas sirvieran para expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a todas aquellas personas que, de una manera u otra, han colaborado en la realización de esta tesis. Ya fuera leyéndola y ofreciéndome su opinión, teniéndome paciencia, dándome ánimos y, sobre todo, acompañándome tanto en los momentos de crisis como en los momentos de felicidad.

Primeramente, quisiera agradecer de manera especial a la Dra. Jèssica Jaques y al Dr. Gerard Vilar por haber confiado en mí y por aceptar dirigir esta investigación doctoral. Su apoyo y confianza en mi trabajo y su capacidad, tanto para guiarme en mi formación como investigadora como en el desarrollo de esta tesis, es de un valor incalculable para mí. Su disposición para facilitarme en todo momento los medios suficientes para llevar a cabo esta investigación ha sido clave importante para que la culminación de esta tesis sea una realidad. Pero sobre todo, gracias por la motivación, el apoyo y el cariño recibido a lo largo de estos años.

Asimismo, debo extender mi más sincero agradecimiento a la Universidad Autónoma de Barcelona por concederme la beca predoctoral *UAB Projectes* durante el periodo 2008-2012, que me permitió completar los cursos de doctorado y la realización de esta tesis. Además, gracias a la ayuda para estancias cortas de investigación en otros centros universitarios, pude disfrutar de una estancia en el Centro de Estudios Puertorriqueños en Hunter College, de la City University of New York (CUNY). He de destacar la valiosa colaboración del Centro durante ese periodo, en especial de su director Edwin Meléndez, la ayuda y apoyo logístico de José de Jesús, las sugerencias de Arlene Torres y, muy en especial, la guía y estímulo de la investigadora Yasmín Ramírez.

También quiero dar las gracias a mis amigos y compañeros becarios del Departamento de Filosofía, que me ha apoyado, brindado su amistad y consejos durante estos años. En especial, Alejandra Mizrahi, Laura Benítez, Loredana Niculet y Jaume Sastre, a todos muchas gracias.

Deseo expresar mi agradecimiento a los artistas Osvaldo Budet, Miguel Luciano, Charles Juhász-Alvarado, Papo Colo y Elizam Escobar, por compartir conmigo su tiempo y su estimulante visión del mundo. También quiero dar las gracias a Abdiel Segarra, por toda su colaboración en la recopilación de materiales, por las extensas y sugerentes tertulias que hemos sostenido sobre el tema de esta investigación, pero ante todo, por su estimada amistad. Aprovecho para agradecer, a la Dra. Iris Rodríguez de Parrilla, Directora de la Colección de las Artes de la Biblioteca José M. Lázaro, Universidad de Puerto Rico en Río Piedras y a Milagros Pizarro, bibliotecaria de la Biblioteca Francisco Oller de la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico. Gracias a ambas por su colaboración y darme acceso a parte de la bibliografía necesaria para la realización de esta tesis. Hago extensivo mi agradecimiento a Nuria Saurina y Leticia Barreiro por su colaboración en los aspectos formales y finales de la tesis. Agradezco también al Dr. Nelson Rivera, catedrático de la Universidad de Puerto Rico, recinto de Turabo, por su interés en mi trabajo, el tiempo que me ha brindado, su apoyo y sugerencias.

Finalmente, el agradecimiento más profundo y sentido va para mi familia. A mis padres, Elidia y Luis, por su ejemplo de lucha, honestidad y superación. Por su apoyo incondicional en todos los proyectos que me he propuesto y, que a pesar de la distancia durante estos años, han estado siempre atentos y dándome ánimos en los momentos más difíciles. A mi hermano Luis, por su ejemplo de tenacidad y generosidad. A Papo, por abrirme su hogar y apoyarme durante mi estancia en Nueva York. A mi familia extensiva, Alba y Diego, por su compañía, comprensión, amistad e impulso durante estos cinco años para culminar este proyecto.

A todos, muchas gracias.

## Índice

<b>Introducción</b> .....	9
<b>I. Arte político en Puerto Rico</b> .....	17
I. 1. Creación del concepto de puertorriqueñidad y la manifestación artística del discurso identitario nacional: el cartel.....	19
I. 2. La disputa con el arte abstracto.....	53
I. 3. La cultura nacional como paliativo.....	69
<b>II. Arte político en la diáspora neoyorquina</b> .....	87
II. 1. Nueva distribución del espacio material y simbólico.....	89
II. 2. Los <i>community-based museums</i> : la institucionalización de la resistencia, la lucha socio-política cultural y la búsqueda de la identidad.....	113
II. 3. La diáspora y el nuevo paradigma de la experiencia estética de la identidad puertorriqueña.....	141
<b>III. Hacia un sincretismo cultural en el arte político puertorriqueño</b> .....	161
III. 1. Tradición y esfera pública.....	163
III. 2. Del humor y la ironía, y su puesta en acción.....	191
III. 3. Casos de estudio.....	215

III. 3. 1. Charles Juhász-Alvarado y el arte del comején.....	218
III. 3. 2. Pepón Osorio y sus chucherías.....	229
III. 3. 3. Miguel Luciano y la mancha de plátano.....	242
III. 3. 4. Osvaldo Budet y la historia que no fue.....	253
<b>Conclusión.....</b>	<b>265</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>275</b>
<b>Listado de imágenes.....</b>	<b>291</b>

## **Introducción**

Entre los aspectos más centrales de la racionalidad estética se han encontrado siempre las variables conexiones entre el arte y la política. Estas conexiones son complejas y con muchos más matices de lo que generalmente se asume. En este aspecto, la estética ha contribuido al debate a modo de herramienta clarificadora para examinar la manera en que el arte se introduce en la política o viceversa. Cuando se hace referencia a lo político no se apunta simplemente a todo aquello concerniente al gobierno y sus instituciones o mecanismos, sino que se hace referencia a un espacio donde la repartición tanto de los mecanismos gubernamentales como de sus instituciones, roles y diferentes formas sociales, se encuentra en disputa y es objeto de desacuerdo. El arte, como un espacio privilegiado para pensar y reflexionar sobre el mundo, sobre lo justo y lo injusto, puede contribuir al establecimiento de espacios más democráticos en los que la diferencia no sea anulada por la diversidad y el consenso no desestime el conflicto.

Partiendo de esta noción del arte político, el objetivo de esta investigación es analizar cómo se dan dichas conexiones durante el periodo del nacimiento, fortalecimiento y consolidación de la cultura nacional en Puerto Rico, así como la conflictiva dimensión social y política que les subyace. Pues, como se verá, la adopción de ciertas figuras retóricas produjo un corolario discriminatorio basado en ambigüedades y contorsiones históricas. El desplazamiento del concepto de puertorriqueñidad y sus sucesivas transformaciones, a partir del surgimiento de la diáspora neoyorquina, ha producido un espacio esencial para las discusiones sobre identidad nacional y un espacio privilegiado para la creación artístico-política. La aparición de la diáspora supuso una reevaluación del imaginario nacional y sus categorías para poder abarcar de manera convincente las nuevas formas sociales, tanto dentro como fuera de la isla. Es por ello que se examinarán los modos en que la diáspora subvierte los discursos tradicionales sobre identidad, nación y cultura,

convirtiéndose en un punto de inflexión importante para entender la sociedad puertorriqueña contemporánea. El imaginario cultural que se produce en la diáspora refleja las complejidades del contexto colonial y transforma el espacio hegemónico en la arena de la contienda política, social, cultural y estética.

Tal reflexión requiere una aproximación interpretativa distinta con relación a los estudios sobre el arte y la cultura tradicionales en Puerto Rico. Una aproximación que permita explicar en toda su complejidad las intrincadas conexiones entre la representación nacional y el aparataje ideológico, social y político que dio paso a la formación de la identidad nacional tal y como se comprende hoy día. La selección de las herramientas teóricas para la investigación se realizó en base a las posibilidades de interpretación y a su capacidad de aportar a la comprensión de una tradición que responde, en gran medida, a la especificidad del lugar. Así, el trabajo del teórico poscolonial Homi K. Bhabha en torno a la articulación social de la diferencia y la ambivalencia de las narraciones nacionales, junto a la poética de lo diverso y la teoría de la criollización de la cultura del escritor y filósofo caribeño Édouard Glissant, se convierten en los ejes centrales por los cuales discurrirán las principales reflexiones sobre la cultura. Sus teorizaciones sobre los fenómenos culturales y sociales surgidos a partir de la liberación de las colonias a mitad del siglo xx darán las claves para entender las nuevas formas de confección de la identidad, sus respectivas representaciones e interpretaciones. Para explicar los mecanismos de interacción entre el arte nacional y el aparataje ideológico-político que les subyace, se recurrirá, de manera especial, a los trabajos de Jacques Rancière y Chantal Mouffe. Ambos autores proporcionarán modelos de aproximación al análisis de las prácticas artísticas como un lugar de disenso y agonístico con relación a las formas del poder autorizado que neutralizan el espacio político y la esfera pública. En esta perspectiva, las prácticas artísticas, y sobre todo las que trabajan la relación entre el arte y la política, contribuyen al desarrollo de nuevas subjetividades y de esferas públicas más democráticas que pueden desembocar en una verdadera transformación de la sociedad.

El interés por abordar el análisis del arte puertorriqueño como caso principal

de estudio de esta investigación nace de una inquietud personal por reunir los escasos trabajos parciales que existen sobre el arte político puertorriqueño y articularlos más allá del ámbito y los cálculos de la historia del arte. Tradicionalmente, el arte político en la isla ha sido relacionado con el proceso de conformación y consolidación del pueblo como nación. Esta función del arte suele repetirse dentro de las formaciones de estados nacionales en Hispanoamérica a partir del siglo xx. Sin embargo, el caso de Puerto Rico se distingue porque su proceso de formación nacional no está vinculado al establecimiento de un estado independiente, a diferencia de lo que es común al resto de estados nacionales. El arte político y nacional puertorriqueño surge como un mecanismo de lucha, denuncia y resistencia al sistema colonial al que ha estado sometido durante más de quinientos años. En consecuencia, el arte jugará un papel relevante como herramienta de educación forjadora de un nacionalismo cultural. A más de medio milenio del proceso de invasión y colonización de América y el Caribe, Puerto Rico se ha convertido en la colonia más antigua del mundo. Se enfrenta constantemente a una visión apocalíptica de la nación a causa de la ambigüedad etnológica del puertorriqueño y los discursos extremistas sobre la asimilación cultural con el colonizador. A todo esto, la propuesta de esta investigación es dotar al arte político puertorriqueño una coherencia teórica e incidir en el estímulo de la creación de prácticas artísticas que tengan la capacidad de contribuir a una verdadera transformación de las condiciones de vida colectiva, más allá de ser meros instrumentos de denuncia propagandística. Para ello, se realizará un análisis de las manifestaciones culturales nacionales desde mediados del siglo xx hasta la actualidad. A partir de éstas, se definirá un índice temático que abarca tres temas principales. Cada una de las tres partes principales en torno a las que se estructura esta investigación, buscan dar cuenta de las diferentes dimensiones desde las que se puede abordar el proceso de construcción identitario en Puerto Rico utilizando nociones como tradición, cultura, nación e identidad nacional.

El primer capítulo tendrá como objetivo principal enmarcar genealógica y teóricamente el concepto de puertorriqueñidad, mediante la revisión de las obras

pictóricas de principios del siglo xx. Se estudiará el cartel como una de las formas artísticas socialmente más comprometidas dentro de la escena del arte puertorriqueño y las repercusiones que tuvo en la definición de las formas de expresión nacionales hasta entrada la década de los años setenta. Luego se analizarán las consideraciones ideológicas y políticas que condicionaron la confrontación entre el arte abstracto y el arte figurativo en las décadas de los sesenta y los setenta. Finalmente, se realizará un análisis crítico de las consecuencias sociales, políticas y estéticas extraíbles de la noción de identidad puertorriqueña con relación a la definición de nación cultural. Ésta se ve condicionada por las nuevas formas de migración existentes y será la base desde la cual se articulará la investigación en los capítulos subsiguientes. El marco teórico estará nutrido, especialmente, de la lectura que hizo José L. González de la configuración social del puertorriqueño en su ensayo de 1979 *El país de cuatro pisos*, que será utilizada como contra-lectura al ensayo sobre el origen de la identidad nacional, escrito en 1934 por Antonio S. Pedreira y titulado *Insularismo*. En la última parte del capítulo, los trabajos de Jacques Rancière y Chantal Mouffe serán de ayuda para examinar la siempre contingente relación entre el arte y la política, y abrirán caminos que faciliten el ejercicio de reinterpretación de la identidad colectiva nacional.

En el segundo capítulo se examinará el fenómeno social y político que ha supuesto la diáspora y el rol que juega en la reconfiguración del imaginario nacional y estético. La diáspora se ha convertido en un espacio esencial desde el cual pensar la identidad nacional. Se abordarán las consecuencias de esa migración masiva, que comenzó en los años cuarenta y continúa en la actualidad, generando así una nueva distribución del espacio material y simbólico. También se analizará el surgimiento de los talleres y museos comunitarios que han contribuido a moldear su identidad como comunidad fuera de los contornos de la isla. Se examinará su aportación en el ámbito de las artes visuales puertorriqueñas para identificar de qué manera se insertan en las nuevas narrativas nacionales. Apropiándose de los mismos mecanismos utilizados por los talleres revolucionarios de los años sesenta en la isla,

estos talleres/museos se convierten en el epicentro de la creación y fortalecimiento de la que se denominará estética *nuyorican*. El capítulo culminará planteando hasta qué punto la diáspora ha generado un cambio de paradigma en la experiencia estética de la puertorriqueñidad, lo que será en cierto grado el argumento central de esta investigación. En la equiparación valorativa de los elementos culturales y los mecanismos de resignificación que activan su imaginario artístico se abre un espacio interesante de crítica a las nociones esencialistas de identidad, nación y cultura. En consecuencia, aparecen nuevas formas de aproximarse a las heterogeneidades constituyentes de la identidad nacional puertorriqueña.

Para indagar sobre este giro o este nuevo paradigma de la experiencia estética de la identidad se tomarán como base dos discursos sobre la cultura, el ensayo de Homi K. Bhabha “Diseminación” editado en *El lugar de la cultura* y la *Introducción a una poética de lo diverso* de Édouard Glissant. Ambos discursos, la lógica de la diferencia y la identidad como rizoma, son componentes del pensamiento poscolonial occidental más importante. Como he comentado antes, serán parte del eje central de la argumentación con relación al nuevo espacio social y cultural que han supuesto la aparición de la diáspora y los últimos cien años de colonialismo estadounidense sobre Puerto Rico. Estas nociones ayudarán a articular argumentos a favor de una evolución del espacio simbólico de la nacionalidad puertorriqueña.

En el tercer capítulo se examinará la posibilidad de conciliar ambos espacios, la isla y la diáspora, en una suerte de sincretismo cultural, donde la imagen cultural de la nación (históricamente dividida por la contienda entre la presencia histórica *a priori* y la acción de construir su propia narrativa en la vivencia del presente) queda en suspenso y da paso a la idea de unidad cultural y cohesión social. La forma de entender la cultura tradicional puertorriqueña está gobernada por la sedimentación de ciertos procesos instaurados en un periodo determinado de su historia. Aunque ésta pasa por leves modificaciones, lo que hasta ahora realmente ha importado es la preservación, generación tras generación, de esas formas de vida predeterminadas en el pasado. Sin embargo, ahora se pondrá énfasis también en el futuro, por lo que

este capítulo propondrá examinar la contenciosa relación entre tradición y esfera pública dentro del contexto puertorriqueño. Luego se explorarán las formas en que se puede abordar la posibilidad de lograr dicho sincretismo cultural, de las tradiciones dentro y fuera de la isla, activando el humor, la ironía o la parodia como tácticas políticas para lograr un apoderamiento de la esfera pública. Como ejemplo de este tipo de prácticas/tácticas artísticas se abordará el análisis de los trabajos de cuatro artistas contemporáneos. En los cuatro casos de estudio, se hace uso del humor como táctica de subversión social y política. Para este análisis, se dará prioridad a los pocos trabajos teóricos que existen sobre el humor y al capítulo tres de *La invención de lo cotidiano* de Michel de Certeau, dedicado a las *maneras de hacer* de los que tienen el poder y de los más débiles. La táctica, como un procedimiento del débil, ciertamente abre un amplio abanico de posibles formas de subversión que se reivindican valiéndose del humor y lo cómico.

En la última parte, se aunarán las conclusiones alcanzadas en torno a los temas principales trabajados en esta investigación. La idea de nación, como un largo devenir histórico que se impone a los sujetos que la constituyen en tanto que noción de difícil cuestionamiento y que aún impera en el imaginario de muchos puertorriqueños, será puesta en duda en el texto. El falso fin de la colonia en 1953 inauguró una nueva época para los puertorriqueños plagada de tensiones, consignas politiqueras que se revisten de sentido común y proclaman la virtud de la cobardía ante el pueblo. A pesar del largo proceso de desmoralización y manipulación persuasiva de la “autonomía” cultural nacional, utilizada como un paliativo por los Estados Unidos de América, e impulsados por las realidades económicas, sociales y políticas, los puertorriqueños han conseguido asegurar un fuerte sentimiento cultural de lo que es la nación puertorriqueña, en oposición al estatus de estado nación. Esto es así dado que el reclamo de soberanía política no ha podido conciliar la voluntad del pueblo con un ideal político-ideológico descolonizador. La sociedad se ampara en discursos sobre estatus político, nacionalismo, colonialismo, hibridez y procesos diaspóricos que sólo conducen a la perpetuidad del estatus quo y a la constante necesidad de representar dicha realidad. La representación estética de

esta realidad es la que se pone en jaque en esta investigación, mediante la conflictiva exposición de la relación entre esta llamada “colonia poscolonial”<sup>1</sup> y su relación con Estados Unidos. En la consideración de los antecedentes de las prácticas artísticas contemporáneas se puede identificar las propuestas contestatarias limitadas únicamente a la denuncia y propaganda de la ideología independentista. Tal y como mostrarán los casos de estudio, muchos artistas contemporáneos articulan una nueva redistribución del espacio material y simbólico. Valiéndose de la obra relacional, la instalación y/o el performance, configuran un espacio específico de reflexión, crítica, socialización y concienciación, que es a mí entender el lugar donde radica el poder emancipador de arte.

---

<sup>1</sup> Término sugerido por Jorge Duany en su ensayo “Nation and Migration: Rethinking Puerto Rican Identity in a Transnational Context,” en *None of the above. Puerto Rican in the global era* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2007), p. 51.



## I. Arte político en Puerto Rico

A más de quinientos años del proceso de “descubrimiento”, colonización y poscolonización de América, Puerto Rico se continúa enfrentando a los ya prodigados discursos sobre *insularismo* que avivan la oposición víctima/victimario. Esto provoca una visión apocalíptica de la nación, causada por la ambigüedad etnológica a la que el puertorriqueño está condenado e, igualmente, por el discurso nacional. Teniendo presente estas consideraciones, este capítulo persigue tres objetivos principales. Primeramente, enmarcar genealógica y teóricamente el concepto de puertorriqueñidad a través de la revisión de las prácticas culturales, en concreto de las artes plásticas, que le han acompañado desde mediados del siglo XX hasta entrada la década de los setenta. En segundo lugar, desplegar una serie de consideraciones con relación a dicho concepto y su confrontación con el arte abstracto en la década de los sesenta y setenta. Por último, trazar un análisis crítico de las consecuencias sociales, políticas y estéticas extraíbles de la noción de identidad puertorriqueña con relación a la definición de nación cultural a la luz de las nuevas formas de migración existentes, que será la base para el desarrollo de otras problemáticas en los capítulos subsiguientes de la investigación.

En el desarrollo de este capítulo se utilizará un repertorio variado de autores y conceptos que, desde diferentes prismas de la producción cultural puertorriqueña servirán para vislumbrar el escenario o el campo desde el que se trabajará en una posible relectura de la historia cultural y artística puertorriqueña, siempre desde el lente de las prácticas artístico-políticas. Se establecerá un diálogo constante entre el estudio fundacional de la identidad nacional *Insularismo*, escrito en 1934 por Antonio S. Pedreira y la configuración de la sociedad puertorriqueña realizada por José L. González en su ensayo de 1979 *El país de cuatro pisos*. Constituirán la base filosófica los trabajos de Jacques Rancière y Chantal Mouffe, para examinar la siempre contingente relación entre el arte y la política. A partir de estos textos, se

abrirán líneas de fuga que faciliten el ejercicio de reinterpretación de la identidad colectiva nacional. Esta relectura o reinterpretación pasa por reevaluar conceptos tales como nación, nación cultural, autonomía y colonialismo, entre otros. Es importante resaltar dichos asuntos, capaces de movilizar discusiones sobre la noción de identidad nacional entendida dentro del contexto caribeño y, particularmente, en el contexto social y político de Puerto Rico.

## **I. 1. Creación del concepto de puertorriqueñidad y la manifestación artística del discurso identitario nacional: el cartel**

La siguiente reconstrucción de la historiografía del arte político puertorriqueño iniciará en el primer tercio del siglo XX por varias razones. La primera es que, aunque la producción cultural de las primeras tres décadas del siglo XX no es de carácter estrictamente político, es en este periodo en el que comienzan a surgir cambios significativos a nivel de estructura política, económica y social. La invasión norteamericana de 1898 supuso un punto de inflexión importantísimo en la historia reciente de Puerto Rico. Hasta entonces, no se había fraguado una articulación consciente de lo que significaba ser puertorriqueño o tener un ideal nacional. Por consiguiente, es en ese momento que surgen con ímpetu las discusiones que se acarrean hasta nuestros días cuando se decide hablar sobre cualquier asunto referente a Puerto Rico: la reivindicación y lucha por la preservación de la identidad cultural nacional. Este análisis tampoco intentará escapar de dicha coyuntura, pues es en esa misma discusión en la que se enmarcan la mayor parte de las manifestaciones simbólicas nacionales. Sin embargo, a medida que se avance en la narración de la historia cultural se abordarán críticamente los mecanismos utilizados en la empresa de forjar la identidad puertorriqueña.

Los discursos que se generan en la contemporaneidad sobre descentralización, nomadismo, diáspora, multiculturalismo e hibridez, surgen a raíz de la explosión nacionalista que, a partir de los años cincuenta, se materializa con la “liberación de las grandes colonias” de sus colonizadores occidentales. Con el supuesto fin del colonialismo, el número de voces en la comunidad mundial se multiplicó. La sociedad puertorriqueña aún no ha experimentado ese fenómeno violento que para Fanon supone el proceso de descolonización, pero que como

resultado produce “hombres nuevos.”<sup>2</sup> Dado que este “despertar” como sujetos soberanos y libres no ha sucedido, la identidad nacional se presenta como una fuerza que mantiene el pueblo adscrito a una cierta mistificación colonizadora.<sup>3</sup> Ante tal panorama, se podría definir el estatus de la isla en términos de una *colonia poscolonial* con una identidad y un ideal nacional muy particular. Ahora bien, para poder hablar de un ideal nacional se requiere aclarar nociones tan básicas como la de nación. Dentro de la historia del pensamiento, se ha intentado en incontables ocasiones dar una definición o caracterizar eso que se denomina *nación*. Entre los intentos más reconocidos de definir el carácter ambiguo del término está el de Max Weber, que indica que para que un colectivo social de cualquier ámbito pueda reconocerse como “comunidad” es necesario que sus miembros se relacionen socialmente en un espacio simultáneamente compartido. Esto puede generar que la actitud en la acción social se inspire en el sentimiento subjetivo, afectivo o tradicional de los partícipes en construir un todo. Por otro lado, si se examina una definición más contemporánea del término dentro de las contingencias actuales y desde el prisma de la teoría multicultural, Will Kymlicka entiende que una nación es: “una *comunidad* histórica, completa institucionalmente, que ocupa un territorio o tierra natal determinada y que comparte una lengua y una cultura diferenciadas.”<sup>4</sup> Ambas definiciones están estrechamente relacionadas con las nociones de pueblo y cultura, que en ocasiones pueden ser intercambiables. En su raíz ambas albergan la oposición interior/exterior, el reconocimiento de un *yo* versus un *tú*. Si estas definiciones se relacionan con la idea de una raza pura, lengua original, y fronteras geográficas sobre las cuales se buscaría afirmar la nación, generan discusiones interminables, tal como apuntó Ernest Renan en su ensayo *¿Qué es una nación?* Además, difícilmente todas esas características pueden ser aplicables al caso de Puerto Rico. Aunque para Renan el sentimiento de pertenencia o relación con unas costumbres particulares entre cierto grupo de individuos es parte de lo que define la identidad nacional. En este aspecto, si hablamos de identidad nacional como un

---

<sup>2</sup> Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra* (México: Fondo de cultura económica, 1986), p. 30.

<sup>3</sup> Concepto de mistificación tomado de Albert Memmi, *Retrato del colonizado*, 3ª ed. (Buenos Aires: Ed. De la Flor, 1975), p.139.

<sup>4</sup> Will Kymlicka, *Ciudadanía multicultural* (BCN: Ed. Paidós Ibérica, 1996), p. 26.

conjunto de tradiciones y costumbres, éstas son fácilmente evidenciables pero no vinculables, en el caso de Puerto Rico, al establecimiento de un estado nación, como veremos más adelante. Ahora bien, a pesar de no ser un estado nación en el sentido clásico, la nación puertorriqueña se forja, como todas las actuales naciones americanas, bajo la mano del imperialismo,<sup>5</sup> como el resultado de su “descubrimiento”, conquista y colonización por el Imperio español. Se producen diferencias de intereses y reacciones sociales, al mezclarse diferentes factores, como lo fueron la explotación taína, la trata de esclavos negros provenientes de diversos lugares del continente africano y los españoles residentes en la isla, fraguándose así un mestizaje que a su vez provoca una nueva identidad, “no de raíz única, sino de raíz múltiple.”<sup>6</sup> Este crisol de identidad se consolida ante la invasión norteamericana, como resultado de la Guerra Hispanoamericana en 1898, en la que España cede a Puerto Rico como botín de guerra. Para el propósito de esta investigación, repasar los procesos que han dotado de una “conciencia histórica”, de una tradición cultural y unidad lingüística será fundamental para justificar la utilización del término *nación*, aunque sea en su acepción *nación cultural* al referirnos a Puerto Rico, a pesar de su situación colonial.

El conjunto de valores, costumbres y creencias que conforman el concepto de nación vienen avalados por una tradición instaurada que ha validado una cohesión social que en raras ocasiones ha sido cuestionada. Sobre este asunto las reflexiones que realizara Jürgen Habermas sobre el concepto de nación y tradición continúan siendo relevantes y altamente sugerentes. Habermas entiende la *tradición* como aquello que proseguimos “aprobématicamente”, algo que otros han iniciado y hecho antes que nosotros.<sup>7</sup> Así, la identidad nacional puertorriqueña remite a una conciencia histórica, que ha cobrado consistencia en la trasmisión de un conjunto de elementos culturales dictados *desde* e insertados *en* el seno del discurso decimonónico de una determinada parte de la sociedad, cosa que es bastante común en las historias tradicionales de formación nacional. Esta elite ha enjuiciado qué

---

<sup>5</sup> Juan A. Corretjer, *La lucha por la independencia de Puerto Rico*, 7ma ed. (Puerto Rico, 2000), p.15.

<sup>6</sup> Édouard Glissant, *Introducción a una poética de lo diverso* (Barcelona: Ed. Bronce, 2002), p. 25.

<sup>7</sup> Jürgen Habermas, *Identidades nacionales y postnacionales*, 3ra ed. (Madrid: Ed. Tecnos, 2007), p. 113.

forma parte del engranaje de la nación y qué queda excluido. Si la identidad colectiva de la nación está referida a una tradición, la manera en que se ha tejido esa tradición es relevante para la comprensión de dicha identidad. Para ello, el análisis tratará de identificar los modos en que se ha articulado la identidad colectiva nacional puertorriqueña, a partir de algunos de los elementos constitutivos de la cultura, especialmente en la literatura y las artes visuales, y concretamente a través del cartel.

Durante muchos decenios, concretamente desde comienzos del siglo xx, la literatura ha sido el mecanismo, por excelencia, de subjetivación de la identidad nacional puertorriqueña. Es especialmente interesante el ensayo como género literario, ya que ha sido sin duda uno de los modos más populares de intervención y creación simbólica. Cuando Antonio S. Pedreira publica *Insularismo* en 1934, una de las principales obras de estudio sociológico puertorriqueño, se inauguró una nueva época en la empresa de definición de la puertorriqueñidad. Pedreira distingue tres periodos en el desarrollo de la identidad ligados a un dominio territorial y político de la isla: la “génesis”, comprendida entre los siglos xvi al xviii, el “crecimiento” relativo al siglo xix y la “transición”, que abarca el siglo xx.<sup>8</sup> Estos periodos funcionan como fundamento histórico y justificación de un doble sentimiento de pérdida: como sociedad (una nave al garete) y como estado-nación (estar desposeídos de ella). Según el autor, dichos periodos desembocan en la reafirmación de un espíritu de resistencia caracterizado por la ambigüedad de decisión. Por otra parte, un aspecto relevante de esa identidad en formación fue la elevación y afirmación de la herencia hispánica como su raíz legítima, encarnada en la figura del criollo o el *jíbaro*. Su enfoque, deliberadamente euro-céntrico, sentó las bases para el discurso antitético de la vulgarización de la cultura estadounidense versus la espiritualidad del patrimonio hispánico. Las reflexiones de Pedreira responden a la etapa de incertidumbre surgida con el final de la Guerra Hispanoamericana y el advenimiento

---

<sup>8</sup> Antonio S. Pedreira, *Insularismo* (Río Piedras: Editorial Edil, 2004), p. 63.

del nuevo régimen de gobierno colonial, además de la creación de la Ley Jones,<sup>9</sup> que otorgó la ciudadanía estadounidense a los puertorriqueños en 1917. Estos eventos traen consigo una serie de medidas, entre las cuales una de las más polémicas fue el establecimiento del inglés como lengua de instrucción. Esos principios de cambio en la estructura política y educativa del país impulsaron una intervención en búsqueda de la autoafirmación de una identidad colectiva *anterior*. María Elena Rodríguez Castro analiza la obra de Pedreira y sobre ella explica que:

[...] [la obra de Pedreira] se distingue al subordinar las variantes antillanistas e hispanistas al diseño central de su propuesta: lo criollo. Es bajo esa premisa que leo *Insularismo* no como un texto fundacional, sino como un texto institucionalizador de una interpretación cultural articulada ya a alturas de 1934. Un texto canónico y canonizador, que exhibe y discute simultáneamente su propia legitimación, la casa discursiva de la reflexión nacional. *Insularismo* codificó y prestigió no sólo un entramado para la nación, también un modo de narrarla: un sistema de tópicos, imágenes y estrategias narrativas que resistieron la repetición y el desgaste de sus contenidos ideológicos excediendo las fronteras del marco letrado y alojándose permanentemente en el imaginario puertorriqueño.<sup>10</sup>

*Insularismo* responde, en efecto, al discurso elitista decimonónico criollo de la época. Dicho discurso viene a llenar un espacio histórico supuestamente baldío, valida una historiografía determinada por una voz minoritaria (como suele suceder comúnmente). Esa voz no sólo narra, sino que también se propone como elemento constitutivo forjador del país. Así, pues, “constituida la voz de la nación se le entrega su guión, el cual informó nuestro imaginario como pueblo hasta que la tumultuosa década del setenta puso en peligro su larga hegemonía.”<sup>11</sup> *Insularismo* no es más que la consolidación de los textos “treintístas” que fueron allanando el terreno para la emergencia de este tipo de relatos dentro de las letras puertorriqueñas.

---

<sup>9</sup> Acta de ley firmada en 1917, en la que se otorga la ciudadanía estadounidense a los puertorriqueños. Sin embargo, como estatuto del Congreso Estadounidense, la ciudadanía no es constitucional, puede ser enmendada unilateralmente y no otorga el voto presidencial a los ciudadanos de la isla.

<sup>10</sup> María E. Rodríguez Castro, “Las casas del provenir: nación y narración en el ensayo puertorriqueño,” en *Revista Iberoamericana* no. 162-163, Vol. LIX (enero-junio 1993), pp. 35-36.

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 43.



Figura 1: *Hacienda Aurora* de Francisco Oller



Figura 2: *La planchadora* de Ramón Frade

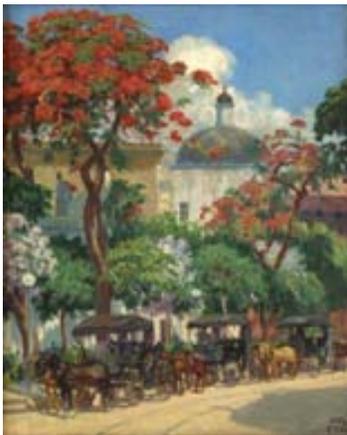


Figura 3: *Los coches de Ponce* de Miguel Pou

Tener en cuenta este tipo de relatos que reivindicaban una continuidad social —respetuosa de las jerarquías sociales de la época y excluyente de las nuevas formaciones sociales— es indispensable para abordar el análisis de la producción visual de la primera mitad del siglo xx. Según Rodríguez Castro, este proceso implicó dos operaciones: “la *resemantización* de elementos del pasado desde la perspectiva del presente y su activación en la producción de nuevos discursos y representaciones.”<sup>12</sup> Sobre este tipo de mecanismos, Eric Hobsbawm teoriza en la introducción de *La invención de la tradición*, en la cual define la “tradición inventada” como:

[...] un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado.<sup>13</sup>

Desde las artes plásticas, la resemantización de los elementos del pasado ante el choque cultural, socioeconómico y político que supuso la invasión norteamericana quedó plasmada en la obra de artistas como Francisco Oller [Fig. 1], Ramón Frade [Fig. 2] y Miguel Pou [Fig. 3], por mencionar algunos.

---

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 44.

<sup>13</sup> Eric Hobsbawm, y Terence Ranger, *La invención de la tradición* (Barcelona: Crítica, 2002), p. 8.

Estos artistas, al igual que Pedreira —Enrique Laguerre o Luis Llorens Torres en las letras, y Rafael Hernández en la música—, emprenden la tarea de forjar la imaginaria del “alma puertorriqueña” y salvar la memoria y tradición cultural de la irrupción externa. Pues, “dotada de una historia, la nación se constituye finalmente en su capacidad para expresarse culturalmente. Son *las sensibles placas del arte literario*, dice Pedreira, el punto donde *se proyectan el hombre y sus contornos*.”<sup>16</sup> Las manifestaciones visuales del ahínco nacional se centraron en la mitificación del paisaje puertorriqueño y en “un indigenismo costumbrista que transfiere a la plástica el jibarismo que prima en la literatura, estéticamente anacrónico por contraste con las corrientes contemporáneas de vanguardia vigentes en el extranjero.”<sup>17</sup> Con el advenimiento del nuevo régimen colonial, gran parte de la clase política y hacendada tenía sus aspiraciones cifradas en formar parte del proyecto de libertad, democracia, justicia social y, en particular, progreso material que simbolizaba el nuevo imperio norteamericano. Sin embargo, esto no ocurre y sí comienza a fraguarse una transformación definitiva de la economía agrícola que va despojando de su monopolio a la clase dominante. Es entonces cuando la clase hacendada criolla, desplazada y desalentada por las nuevas políticas coloniales, recurre a la cultura (entendiéndola como el modo de vida determinado de un pueblo y como término que abarca las obras y prácticas de la actividad intelectual, especialmente artística)<sup>18</sup> y a la política (por las vías del independentismo) como instrumentos de lucha. Como resultado comienza a concretarse aún más el sistema de tópicos, imágenes y estrategias ideológicas que servirán de marco pragmático y biográfico a la identidad nacional puertorriqueña, entre los que se encuentran nuestro himno nacional, la bandera y la personificación de la nación en imagen del jíbaro.<sup>19</sup> Es comprensible que los artistas, ante esta coyuntura histórica, hicieran lo que creyeron consecuente con un sentimiento patriótico, aportando al enriquecimiento de lo que para ellos era la “cultura puertorriqueña”. Estas formas de

---

<sup>16</sup> Rodríguez Castro, “Las casas del provenir”, p. 47.

<sup>17</sup> José A. Torres Martínó, “El arte puertorriqueño de principios del siglo XX” *Puerto Rico: arte e identidad* (Hermandad de artistas gráficos de Puerto Rico. Universidad de Puerto Rico:1998), p. 65.

<sup>18</sup> Raymond Williams, “Cultura” *Palabras Claves. Un vocabulario de la cultura y la sociedad* (Buenos Aires: Ed. Buena Visión, 2003), p. 91.

<sup>19</sup> Hobsbawm, *La invención de la tradición*, p. 13.

representación simbólica implicarán no sólo la formalización de una recién instaurada sociedad “tradicional”, ideológica, etc., sino que también determinarán una sociedad por venir; donde, sin lugar a dudas, el fortalecimiento progresivo de la cultura será el lugar de resistencia, definición y organización socio-política que mejor definirá la noción de nación para el puertorriqueño en oposición a un estado soberano.

Como en muchas partes del mundo, el fin de la Segunda Guerra Mundial marca un nuevo curso de la historia puertorriqueña. A finales de la década de los años cuarenta, comienza un proyecto de modernización sistemático del país, propulsado por el Partido Popular Democrático, formación política estrechamente ligada a la empresa *estadolibrista*, que implanta un programa de redistribución económica y social.<sup>20</sup> La identificación de un nuevo modelo de crecimiento económico, junto con una labor legislativa de planificación y desarrollo de la infraestructura se convirtió en el estandarte legitimador del proyecto popular. Estas medidas ayudaron al fortalecimiento del estatus autonómico, mientras dejaron en suspenso mediante estrategias demagógicas la dilucidación de una solución concreta al estatus político de la isla. El modelo político del Estado Libre Asociado, que en su momento se planteó como una solución transitoria a la situación política de Puerto Rico *vis à vis* los Estados Unidos, se consolidó en 1952 y continúa vigente hasta nuestros días. Bajo dicho modelo político a Puerto Rico se le autoriza a redactar su propia Constitución y se le otorga la autonomía para gestionar y controlar su gobierno interno. Sin embargo, el *Commonwealth* o Estado Libre Asociado de Puerto Rico no representa un estatus político diferente del estatus constitucional de Puerto Rico firmado en el *Tratado de París*, en el cual el archipiélago es un territorio sujeto a la autoridad plenaria del Congreso estadounidense, y este último conserva la absoluta autoridad constitucional de revisar o revocar los poderes de autogobierno actualmente ejercidos por el gobierno

---

<sup>20</sup> Silvia Álvarez, “El proyecto de modernización” *Puerto Rico: arte e identidad* (Hermandad de artistas gráficos de Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico: 1998), p. 109.

de Puerto Rico.<sup>21</sup> En otras palabras, Puerto Rico continúa siendo una de las colonias más antiguas del mundo y una nación sin soberanía. Esto ha generado innumerables discusiones de toda índole, tanto a nivel nacional como a nivel internacional. Sin embargo, para este análisis estos factores servirán para considerar las implicaciones sociopolíticas y culturales vinculadas al proceso de modernización nacional.

La misma Guerra Fría había apuntado a la industrialización del país como opción de desarrollo en lugar del viejo modelo basado en la agricultura de exportación. Entonces, aparece en la escena *Manos a la Obra*,<sup>22</sup> un proyecto de industrialización y urbanización. Contrariamente a los proyectos económicos que se promovían en el siglo XX, se articulan nuevas versiones sobre el país y una nueva iconografía validadas por las utopías rectoras de la modernización y la idealización del desarrollismo económico.<sup>23</sup> Sin embargo, el fracaso de la reforma agraria provocó la generalización de un estado de precariedad económica que forzó un éxodo masivo en las capas más desaventajadas del estrato social hacia Estados Unidos para trabajar en el boom industrial de la época (en el capítulo sobre la diáspora, se examinarán las repercusiones de dicho éxodo, tanto en la comunidad desplazada como en la configuración de la sociedad contemporánea en la isla).

Mientras, en las artes visuales el auge modernista se fue encauzando, a finales de la década de los cuarenta, específicamente en 1946, con la creación del Taller de Cine y Gráfica de Parques y Recreo Público. Este taller —dirigido por el estadounidense Edwin Roskam y con la colaboración de la pareja de artistas norteamericanos radicada en la isla, Jack e Irene Delano— fue el inicio del empleo sistemático de las artes en la empresa de instrucción social. Se encarrila la producción visual dentro de los esquemas previamente desarrollados en los Estados Unidos en la *Works Progress Administration* (WPA).<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> “The President’s Task Force on Puerto Rico’s Status”, Diciembre 2007. <http://www.justice.gov/opa/documents/2007-report-by-the-president-task-force-on-puerto-rico-status.pdf>

<sup>22</sup> Álvarez, “El proyecto de modernización”, p.109.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p.111.

<sup>24</sup> Programa auspiciado por el gobierno de Estados Unidos entre los años 1935 hasta 1943, coincidiendo con la Gran Depresión y parte de la Segunda Guerra Mundial.



Figura 4: *Niños en Utuado* de Jack Delano

El Taller, que fue un proyecto pionero de divulgación y educación gubernamental, en 1949 pasa a ser la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO). El marco de referencia y desarrollo para la DIVEDCO ya había sido probado localmente por espacio de tres años y se había comprobado su efectividad en los canales desarrollados por las estructuras gubernamentales de los Estados Unidos para esa época (WPA). La colaboración de Jack Delano [Fig. 4] con la sección de cinematografía de la Comisión de Parques y Recreo Público de Puerto Rico y la de Irene Delano en la sección Gráfica de la Comisión son la base del desarrollo de las artes visuales en la década de los cincuenta. En su investigación sobre la cultura de la migración en el Caribe, Yolanda Martínez-San Miguel analiza las aportaciones de Jack Delano a la formalización de las expresiones culturales a través de la fotografía y el cine en Puerto Rico. En su reflexión señala lo siguiente:

Delano llegó a Puerto Rico casi por casualidad en noviembre de 1941 a tomar fotos de la isla como parte de este equipo de trabajo.<sup>25</sup> Sontag señala cómo este proyecto fotográfico, vinculado con la política del Nuevo Trato de Roosevelt, inicialmente se dedicó a la documentación exclusiva de las vidas de los sectores de bajos ingresos, y se dirigía a un público que pertenecía a las capas medias de la sociedad estadounidense. Sin embargo, con los estragos de la Segunda Guerra Mundial, el proyecto tomó un nuevo giro, en una voluntad de levantar la moral del público

---

<sup>25</sup> Dorothea Lange, Walker Evans, Paul Strand y Edwin Rosskam, entre otros, formaban parte del esfuerzo fotodocumental que más tarde se denominaría “la escuela realista y de denuncia social de fotografía” vinculada al proyecto de la Farm Security Administration de la administración Roosevelt. Véase: Yolanda Martínez-San Miguel, *Caribe Two Ways: cultura de la migración en el Caribe insular Hispánico* (San Juan: Ediciones Callejón, 2003), p. 57.

estadounidense, reflejando no sólo la pobreza idealizada y dignificada de los obreros rurales sino la capacidad de progreso y productividad de la clase trabajadora.<sup>27</sup>

Esta cita es reveladora, porque en ella queda evidenciado el programa ideológico de la WPA en el que trabajó Delano y que inevitablemente transmitirá a la joven generación de artistas puertorriqueños ansiosos por formar parte del proyecto de reivindicación social que representaba la creación de la DIVEDCO. Si bien es verdad que esta variación estructural de la sociedad supone cambios en su modo de identificarse colectivamente, también es cierto que en los momentos de transformación social se dan los espacios para que los mecanismos demagógicos nacionalistas impongan su visión de progreso y animen la cohesión social en pro de preceptos nacionalistas. La nación, como expresión de una comunidad unificada mediante los sistemas educativos, culturales y sociopolíticos, se irá afirmando hasta el punto de, por ejemplo —lo que para Habermas es inadmisibile—, tolerar y justificar lo injustificable. La reflexión de Habermas sobre las identidades nacionales, más allá de los ejemplos que se utilicen, ayuda a entender que “nuestra identidad no es solamente algo con lo que nos hayamos encontrado, sino algo que es también y a la vez nuestro propio proyecto.”<sup>30</sup> En consecuencia, está en nuestras manos elegir el modo en qué decidimos refrendar el conjunto de tradiciones en las cuales fundamentamos nuestra identidad, pues “toda prosecución de la tradición es selectiva, y es precisamente esta selectividad la que ha de pasar hoy a través del filtro de la crítica.”<sup>31</sup> Dignas de pesquisa son las similitudes en las intenciones de proyección del proyecto levantado por la administración Roosevelt y la administración del Partido Popular Democrático en Puerto Rico. Más adelante se verá que el fracaso del proyecto se debe a su configuración conceptual ideada por una parte minoritaria de la población, señalando, no obstante, que dicha minoría poseía (y aún posee) altas cuotas de control sociocultural, pero aun así no pudo conciliar por mucho tiempo su ideal nacional con el resto de la población.

---

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 58.

<sup>30</sup> Habermas, *Identidades nacionales y postnacionales*, p.121.

<sup>31</sup> *Ibíd.*, p.121

Volviendo a la fundación de la DIVEDCO, las prácticas visuales como el cine, el grabado y la literatura tendrán un papel fundamental en el taller. Dichas formas simbólicas fueron el escaparate utilizado por el gobierno colonial para impulsar una campaña educativa masiva al mismo tiempo que se preconizaba el imaginario cultural del puertorriqueño basado en el sincretismo cultural entre la herencia hispánica, la africana y la taína. Se producían películas o cortos donde se les explicaba a los ciudadanos cómo afrontar conflictos sociales o simplemente cómo construir un puente para comunicar comunidades aisladas. Para promocionar las películas se realizaban afiches o carteles, además de unos pequeños panfletos explicativos o cuadernos de cuentos para estimular la lectura entre la ciudadanía, que en ese momento era mayoritariamente analfabeta. Escritores, fotógrafos y otros artistas se hicieron cargo de esta empresa socio-cultural y educativa, dentro de la cual la forma de expresión que más se generalizó fue la serigrafía, medio formal de producción del cartel. Irene Delano formó en este medio de reproducción a artistas locales como Lorenzo Homar, Rafael Tufiño, José Alicea, Carlos Raquel Rivera y Antonio Maldonado, por mencionar algunos. Denominados como la “Generación de los cincuenta”, los artistas de este periodo, configuraron un estilo propio dentro de las artes gráficas latinoamericanas, aunque con claras referencias a la escuela mexicana. Éstos tomaron la batuta para liderar una generación artística caracterizada por una fuerte ideología nacionalista y social, mientras su producción se constreñía hacia la obra de carácter cultural y educativo.

El cartel ha sido uno de los medios más funcionales y efectivos para la comunicación de mensajes o información de tipo comercial o ideológico. Su alfabetidad visual facilita varios niveles de lectura, según los elementos visuales que se empleen y dependiendo del público al que vaya dirigido. Con el paso del tiempo, desde que apareció por primera vez a mediados del siglo XIX, el cartel ha sufrido diversas transformaciones que van más vinculadas a sus contenidos que a su función. En su función incidieron las guerras, pues pasó de ser objeto publicitario a tomar un tono más propagandístico. El cartel político en la Primera Guerra Mundial tuvo un carácter de propaganda y reclutamiento, a diferencia de lo que ocurriría a partir de

la Segunda Guerra Mundial, que será de potencial más crítico y de denuncia. En Puerto Rico, el cartel reproduce el carácter pedagógico de los programas norteamericanos de la posguerra, otorgando a las artes gráficas la tarea de diseminar los valores de la modernidad recién encauzada en la isla.

La Generación de los cincuenta pre-configura lo que será el criterio estético del nacionalismo cultural. Cuando la historiadora del arte Teresa Tió habla del cartel y no meramente del cartel en Puerto Rico, hace una importante distinción, pues según ella los matices que desarrolla este medio de reproducción en la isla lo distinguen del cartel en otras partes del mundo. En éstos se graba, ineludiblemente, la imagen nacional acompañada de una clara intención político-social.<sup>32</sup> El cartel sirve de testimonio gráfico del devenir cultural y social, y es una de las maneras más elocuentes de entender la situación de la sociedad puertorriqueña de ese periodo. Inmersos en momentos de intensos discursos populares, los artistas de esta generación se encargaron de transformar las funciones del cartel, utilizado entonces casi exclusivamente de modo comercial, para convertirlo en uno de los medios gráficos más populares y definitorios de la tradición artística moderna en la isla. Podría verse como uno de los intentos más significativos para desarrollar un lenguaje artístico puertorriqueño, donde se prima un estilo realista de accesibilidad social. Aquí se presenta una paradoja común a las discusiones que suelen girar en torno a la intersección entre nacionalismo y cultura. En sus reflexiones sobre este asunto, Álvaro Fernández Bravo comenta que “la naturalización de conceptos como literatura nacional, arte nacional o cánones estéticos en los que se confunden categorías políticas con la materia cultural que los constituye, es un problema que ha merecido una atención insuficiente y que aún puede producir estudios de interés.”<sup>33</sup> Ciertamente, el tipo de tratamiento que tiene actualmente el cartel serigráfico de la década de los cincuenta entre las elites críticas puertorriqueñas podría considerarse como una proyección retrospectiva de la formación de la cultura visual nacional. Se

---

<sup>32</sup> Ver: Teresa Tió, “El cartel: arma de resistencia cultural” *Puerto Rico: arte e identidad* (Hermandad de artistas gráficos de Puerto Rico. Universidad de Puerto Rico:1998).

<sup>33</sup> Álvaro Fernández Bravo, *La invención de la nación. lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha* (Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL, 2000), pp.12-13.

debe tener cautela al hacer afirmaciones de tipo: “el cartel serigráfico se ha constituido en género definitorio de la tradición artística de Puerto Rico,”<sup>34</sup> pues la aparición de la conciencia nacional puertorriqueña es un hecho comparativamente actual y frecuentemente se ignoran los procesos por los cuales se constituyen esos tipos de subjetivación nacional. Por otra parte, el hecho de que fueran artistas, con formación en pintura, los que produjeran los carteles y de que el taller de la DIVEDCO se convirtiera en el principal lugar de encuentro y formación artística de su época, evidentemente marca un hito importante de la historiografía de las artes plásticas en Puerto Rico. El arte producido durante este periodo, más allá de ser radical, está modestamente arraigado a un proyecto de concienciación colectiva que, como ya hemos visto, estuvo subvencionado por el gobierno estadounidense. Su carácter aparentemente sigiloso y modesto, en comparación a otros proyectos artísticos de arte político en Latinoamérica, debe entenderse desde ciertos procesos muy endémicos de la situación política de Puerto Rico. Los ciudadanos puertorriqueños han respondido a su circunstancia histórica, marcada por la instauración y la imposición, aún vigente, de políticas coloniales donde la ambigüedad de su estatus ha marcado la gestación de su identidad cultural y nacional. Ambigüedad que se refleja en gran parte del discurso social, político partidista y cultural. Para tratar de entender este carácter ambiguo puede ser útil el concepto de ambivalencia desarrollado por Homi K. Bhabha. Dentro de su discurso poscolonial, éste desarrolla una teoría en torno a la ambivalencia que persigue las formaciones nacionales, sobre la cual comenta:

Es una ambivalencia que emerge de una creciente conciencia de que, a pesar de la certeza con la que los historiadores escriben sobre los "orígenes" de la nación como un signo de la "modernidad" de la sociedad, la temporalidad cultural de la nación inscribe una realidad social mucho más transitoria.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Marimar Benítez, “La década de los cincuenta: afirmación y reacción” *Puerto Rico: arte e identidad* (Hermandad de artistas gráficos de Puerto Rico. Universidad de Puerto Rico: 1998), p.119.

<sup>35</sup> Homi K. Bhabha, “Narrando la nación,” en *La invención de la nación. lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha* (Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL, 2000), pp. 211-212.

Esto propone el surgimiento de la nación como un sistema de significación cultural<sup>37</sup> y nos sirve de herramienta para poder establecer una filiación histórica entre la producción simbólica y la formulación ontológica de la identidad puertorriqueña, determinada por una articulación constante.

En consecuencia a la empresa de normalización, el sistema educativo y las instituciones culturales, en particular el Instituto de Cultura Puertorriqueño (ICP) [Fig. 5], fundado en 1955, intervinieron de manera decisiva en la formalización de los inventarios e identidades culturales cónsonos con la empresa cultural dominante. El ICP se fija sobre la valoración e identificación de los elementos raciales bajo el tropo de la mezcla racial, resultado de la visión antropológica de su director, Ricardo Alegría. Su labor de escudriñar y preservar el pasado indígena de la isla es altamente valorada. Sus estudios primordiales para entender la configuración etnológica del puertorriqueño, si es que se puede expresar en esos términos, son la base del inventario identitario. El resultado de dicho inventario es el jíbaro, la misma figura que promulgó Pedreira, embajador de la caracterización del mestizaje como hombre blanco campestre. La jerarquización de los grupos étnicos, como sucede a través de toda la historia de los procesos coloniales de dominación, no escapó a la hegemonía de la elite burguesa de la isla. Sin embargo, aquí cabe cuestionar críticamente la complejidad de la relación entre las elites ilustradas y su activismo ideológico, ejercido sobre la configuración de la nación. Así, se puede entender que la mayor parte de los puertorriqueños han recibido casi de forma totalmente pasiva



Figura 5: Logo ICP, creado por Lorenzo Homar y Ricardo Alegría

---

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 212.

un determinado tipo de relato que marcó la articulación de la identidad. El sesgo crítico en la actualidad no pasa por invalidar dicho relato, sino por abrir posibilidades a nuevas lecturas, nuevas formas de entender la identidad colectiva revisando los lugares desde donde se puede dar esa articulación.

Con la legitimación, a mediados de siglo, del ELA, los tradicionales estatus de estadidad e independencia quedaron invalidados por no poder responder efectivamente a las ansias de pan, justicia y libertad. A todo esto, y a pesar de la debilitación nacionalista en los años treinta y cuarenta a causa de la represión del gobierno, el encarcelamiento de su liderato y las pugnas internas, el nacionalismo aún en nuestros días conserva un significativo poder de convocatoria en los círculos culturales, en especial desde las artes visuales. Aunque imbuidos de una fuerte influencia del muralismo mexicano, que podría resultar poco adecuada a las realidades puertorriqueñas de la época, la actitud de la Generación de los cincuenta fue la de buscar corresponder a la idea de articulación nacional, en aras de preservar unos valores culturales que, según el discurso dominante, estaban constantemente amenazados bajo el dominio estadounidense. En consecuencia, articularon un antiamericanismo potente ligado a un mensaje de resistencia, que no obstante es poco capaz de reformular los discursos del sujeto colonial humillado por el Imperio, ya demasiado refrendados. Dentro de esta lucha destacaron artistas como Lorenzo Homar [Fig. 6] con su compromiso inquebrantable con la cultura nacional, Rafael Tufiño [Fig. 7] desde la reivindicación del carácter afroantillano de la identidad y Antonio Martorell desde el agenciamiento político-artístico. El primero, Lorenzo Homar, fue uno de los artistas más destacados de esta generación.

Después de estudiar en distintas instituciones artísticas estadounidenses, regresó a la isla en 1950 y se incorporó al Taller de Gráfica de la DIVEDCO, y con la salida de Irene Delano en 1952 tomó la dirección. Ocupó ese puesto hasta 1957, cuando se le encargó la organización del Taller de Gráfica del recién fundado Instituto de Cultura Puertorriqueña. El artista Rafael Tufiño sucedió a Homar en la dirección del Taller de Gráfica de la DIVEDCO. El repertorio temático de los carteles creados durante este periodo evidenciaban la valoración de lo popular (lo folklórico)

y el carácter de resistencia que se buscaba promulgar, a través de la reafirmación de un fuerte compromiso educativo comunitario por parte de los integrantes del Taller. El Taller de Gráfica del Instituto de Cultura Puertorriqueña rápidamente se convirtió en uno de los centros de creación más importantes de la isla en producción de carteles, eclipsando el compromiso instructivo y enfocándose en fomentar las actividades de índole cultural generadas por la institución. También, fue un espacio determinante de evolución y diálogo entre las nuevas generaciones de artistas gráficos. Siendo estas nuevas generaciones las propulsoras de talleres independientes y disidentes, pero vinculados al estilo cartelístico de los talleres gubernamentales. Así nace el cartel de protesta y los talleres revolucionarios puertorriqueños de finales de la década de los sesenta.

El cartel de protesta fue un fenómeno mundial, un grito que resonó en todos los continentes desde que vio sus albores en la Primera Guerra Mundial, mas fue la Guerra de Vietnam el resorte que provocó su aparición en América. El cartel político en Puerto Rico se alió principalmente con la lucha a la resistencia del servicio militar obligatorio y la presencia de centros de reclutamiento en los principales campus universitarios, además de las protestas por los bombardeos de la



Figura 6: *La estampa puertorriqueña: Saltimbanquis* de Lorenzo Homar



Figura 7: *Goyita* de Rafael Tufiño



Figura 8: *Serie de barajas Alacrán: Joker* de Antonio Martorell



Figura 9: *CAL* de Rafael Rivera Rosa

marina estadounidense en la isla municipio de Culebra.<sup>39</sup> La creación de los talleres independientes, que comprometidos con la denuncia de la realidad política y social no lograron una permanencia prolongada, dio inicio a una nueva etapa en el desarrollo del cartel. Dos de los talleres más importantes fueron el Taller Alacrán, fundado en 1968 por Antonio Martorell [Fig. 8], considerado en la actualidad por muchos como el mejor artista gráfico experimental contemporáneo de Puerto Rico. Por su parte, el Taller Bija nació formalmente en el 1970, con un enfoque renovador de índole más ideológico. Algunos ejemplos del tono mordaz e irónico que promulgaba el taller es el cartel titulado *CAL* (1971) [Fig. 9] de Rafael Rivera Rosa, en el cual el artista se posiciona ante el establecimiento norteamericano con una clara referencia al poder incendiario de la resistencia. Sin embargo, conforme fue avanzando la década y se entraba en los años ochenta, los talleres revolucionarios fueron cerrando sus puertas, al igual que los talleres gubernamentales. Éstos fueron estrangulados económicamente por el gobierno anexionista que gobernó desde 1977 hasta 1984, con el propósito de desvirtuar su acción programática. No obstante, la polarización ideológica de estos años también se ve menguada por las nuevas formas sociales de la creciente clase media de los ochenta y la merma de los problemas sociales que en un principio

<sup>39</sup> Culebra es una isla municipio que forma parte del archipiélago puertorriqueño. Desde 1939 fue utilizada como campo de entrenamiento con armamento vivo por la Marina de Guerra Estadounidense hasta que en 1975, y tras cuatro años de lucha civil, se logró poner fin a la ocupación militar de la isla.

supusieron la creación de dichas instituciones. No obstante, el estilo del realismo social preconizado por esta generación se extendió hasta finales de la década de los setenta y se posicionó de manera irreconciliable ante otros movimientos internacionales como la abstracción, el minimalismo, el arte conceptual y la instalación.

El antiamericanismo pregonado en este periodo limitó de cierta manera las posibilidades de que los artistas isleños pudieran sumarse a las formas de creación que lideraban la escena global del arte como el expresionismo abstracto americano, y más adelante el pop art y el arte conceptual, proscritos en la isla por razones políticas. Se generó así una situación de tensión para los artistas que no estaban interesados en abrazar la veta nacionalista, ni formal ni ideológicamente. Surgió una atmósfera de enfrentamiento entre la corriente del arte puertorriqueño de esencialismo realista y los artistas jóvenes interesados en la abstracción y comprometidos con las corrientes vanguardistas. Uno de los textos que provocó esta situación fue la obra de la crítica de arte argentina Marta Traba en su libro *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*, publicado en 1971. La tesis del libro es que el artista puertorriqueño ha tenido que darse a la tarea de lidiar con la fuerte irrupción de una serie de discursos socioculturales que inciden en la organización y economía interna en toda Latinoamérica, pero con el añadido de que en Puerto Rico tal irrupción se ve agravada por su compleja relación con el Imperio estadounidense. Trató de evidenciar la peligrosa influencia de la cultura norteamericana sobre las producciones latinoamericanas a partir de los años sesenta, y en particular el caso de Puerto Rico. Su desconfianza en el arte experimental y otras manifestaciones contemporáneas se debía a una errónea y exclusiva correlación en su discurso de estas manifestaciones con la hegemonía cultural norteamericana. Más allá de su mirada pesimista hacia lo que denomina el “eclecticismo estilístico” puertorriqueño de los años setenta, Traba sí logra identificar aspectos interesantes para la aproximación de determinada manera al examen de las manifestaciones visuales de esos años. La contingente situación de Puerto Rico, oscilante entre su propensión encauzada por la cultura hispánica, junto con su ubicación geográfica y étnica

antillana, y su compleja conexión con Estados Unidos, según la autora, hace más vulnerable a la cultura puertorriqueña de posibles (o constantes) agresiones culturales y dejan un desconcierto en la práctica artística que es claro reflejo de su persistente condición colonial. Traba insiste en una evidente intención por parte de Estados Unidos de mantener distanciado el arte puertorriqueño de cualquier pretensión estilística, “no por importarle en lo más mínimo los problemas estilísticos de la isla, sino porque toda cultura refleja es tan inocua como inofensiva y carece del peligroso intento definitorio que caracteriza una cultura verdadera.”<sup>40</sup> A pesar de sostener grandes discrepancias con la tesis de Traba sobre el arte puertorriqueño, este estudio podría suscribirse cautelosamente a esta cita, debido a la complacencia con la cual el gobierno federal ha propulsado agendas gubernamentales financiadas por ellos mismos, en pro de la exaltación de una identidad nacional puertorriqueña autóctona y totalmente excluyente de la cultura anglosajona.

Imbuida, como gran parte de los teóricos de su época, de una teoría marxista e influenciada principalmente por la crítica cultural de Marcuse, Traba denuncia enérgicamente la disolución de la cultura dentro del inevitable avance de la política imperialista estadounidense y de una sociedad altamente industrializada. Según Traba, con extraordinaria fuerza creativa y motivado por las tensiones establecidas entre cultura y civilización, Estados Unidos ha logrado, en cierta medida, liquidar lo que fue la hegemonía europea dentro de las artes plásticas. ¿Cómo? Mediante la operación de permitir las agresiones y discrepancias más abiertas hacia su propia cultura, al tiempo que logra anular la peligrosidad de dichas agresiones. estrategia que permite la libre expresión de la obra de arte para luego, mediante un refinado proceso, terminar insertándola dentro de la sociedad; así se logra asimilar los productos culturales con una sociedad de consumo.<sup>41</sup> De este análisis marxista de la producción artística estadounidense de los sesenta, Traba determina los puntos generales para ubicar el arte puertorriqueño. Principalmente, se resume en que no

---

<sup>40</sup> Marta Traba, *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño* (Ed. Librería Internacional, 1971), p. 18.

<sup>41</sup> *Ibíd.*, p. 23.

hay una influencia *per se* de la cultura estadounidense, sino más bien un intento de transmitir unos valores culturales inexistentes, pues “la cultura americana ha sido absorbida por la civilización.”<sup>42</sup> Por ende, lo que se traspasa es “el lenguaje resultante del largo conflicto de la civilización estadounidense entre necesidad y libertad, resuelto a favor de la necesidad”,<sup>43</sup> al igual que la ilusión de dicha civilización. Hasta aquí no es tan absurdo poder evidenciar lo que señala Traba. No obstante, ¿acaso es Puerto Rico el único pueblo que “ha decidido convertirse en la parodia de la sociedad de consumo”<sup>44</sup> y su fuerte ataque sólo puede comprenderse a la luz de una crónica de un neo-capitalismo liberal anunciado que no sólo atacará a la médula cultural puertorriqueña, sino a toda Latinoamérica? El modo en que Traba empleó los términos *eclecticismo* y *arte político* para examinar las manifestaciones visuales de ese momento constituye sin duda la base de su equívoco. El tono peyorativo que ambos términos comparten en su análisis está relacionado con la ambigüedad estilística, con la equiparación del arte político al realismo social y con la representación del acontecimiento como un brete contenido en la emergencia de su momento que no permite una mirada reflexiva. También establece una relación directa entre el arte político puertorriqueño y la ideología partidista. Claro está que el partidismo político en Puerto Rico se organiza de manera apolítica, esto lo avistó correctamente, pero insinuar o directamente descartar el tono político de la producción artística porque se alimenta opíparamente del presente y reivindicar simplemente la lucha por una definición formal y estilística, es en sí mismo un atentado a la autonomía estética del arte. Ciertamente, en su discurso evidencia que únicamente el formalismo tradicionalista es el campo de batalla para reivindicar una identidad en peligro de desaparecer y conservar los valores de un lenguaje plástico intacto. Favorecer la identidad que Estados Unidos trata de extirpar de la historia puertorriqueña real. Aquí surge nuevamente la recurrente paradoja sobre la identidad nacional del puertorriqueño. ¿Es su identidad, si fuera algo fácilmente identificable y definible en oposición a lo que no es, algo ya definido? Entonces, este

---

<sup>42</sup> *Ibíd.*, p. 24.

<sup>43</sup> *Ibíd.*

<sup>44</sup> *Ibíd.*, p. 26.

tipo de discusiones no tendrían razón de ser. Pues como ha apuntado, negativamente, la misma Traba, “lo que caracteriza y diferencia a Puerto Rico es que no sólo se advierte una crisis de valores, sino que *la crisis es estimulada como si fuera una valor.*”<sup>45</sup> Justamente, en esta crisis como valor es en lo que radicaría el poder político de una posible producción artístico-política, en la impugnación constante de las narraciones identitarias. Ser consecuentes con las circunstancias que nos rodean fue, para Habermas, primordial:

La forma que hemos cobrado merced a nuestra biografía, a la historia de nuestro medio, de nuestro pueblo, no puede separarse en la descripción de nuestra propia identidad de la imagen que de nosotros nos ofrecemos a nosotros mismos y ofrecemos a los demás y conforme a la que queremos ser enjuiciados, considerados y reconocidos por los demás.<sup>46</sup>

Para desventura del puertorriqueño, es precisamente la perpetua ambigüedad política y cultural la que construye el día a día de la sociedad. Quizás lo que dificulte la validación de la obra más allá de la mera representación anecdótica de un suceso transitorio sea la particularidad de los asuntos tratados en determinadas obras de algunos artistas que trabajaban en el momento en que Traba decidió hacer su estancia investigativa en la isla. Haría falta que los sucesos fueran analizados bajo la contingencia de la acción diferida. De ese modo, cualquier suceso de dicha índole no se vería como si existiese más allá de una discusión específica en un momento específico.

A todo esto ha de sumársele la discordia política de las décadas de los sesenta y setenta, que afectó la financiación gubernamental de las entidades culturales, que habían sido el principal benefactor económico de la esfera artística. Como resultado, surgieron galerías privadas promotoras de estilos vanguardistas, que ofrecieron la oportunidad de exponer, así como de ver trabajos de artistas internacionales sin necesidad de salir de Puerto Rico. Algunos de los artistas que se vieron involucrados desde los años cincuenta en esta tensión fueron: Olga Albizu [Fig. 10] y Rafael Ferrer,

---

<sup>45</sup> *Ibíd.*, pp. 27-28. Las cursivas son mías.

<sup>46</sup> Habermas, *Identidades nacionales y postnacionales*, p. 115.

exiliados voluntariamente en Nueva York, mientras que Luis Hernández Cruz [Fig. 11], se vinculó a la lucha política y estética dentro de la escena puertorriqueña, destacándose dentro de la isla como profesor y promotor del FRENTE.<sup>48</sup>

Con el establecimiento en 1970 de la Bial de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe (ahora Trienal Poligráfica de San Juan: América Latina y el Caribe), los artistas del *patio* pudieron darse a conocer, al menos en la periferia, y empezaron a participar en bienales internacionales como la de São Paulo y Medellín. El resultado de esas décadas agitadas tuvo efectos positivos, con el aumento de financiación privada y corporativa, lo que facilitó el campo para la creación artística libre, sin ataduras ideológicas propagadas por las instituciones culturales.

La función actual del cartel dista de la que originalmente le dio vigencia. Ahora son el testimonio ilustrado de un proyecto económico, político y social, cuyos frutos, en su momento, fueron reales y fácilmente evidenciables. Sin embargo, como proyecto edificado sobre las bases de una ideología colonial, sólo podría desembocar en el desgarramiento de la idea populista y arcaica de una sociedad nostálgica, instaurada por el Estado Libre Asociado, que como bien advirtió José L. González:

[...] —después de haber propiciado, fundamentalmente para satisfacer necesidades

---

<sup>48</sup> Grupo fundado en 1977 para el apoyo a artistas comprometidos con la renovación artística del país y como organismo informativo y crítico de la situación del arte internacional en aquellos momentos.



Figura 10: 900-50-80 de Olga Albizu



Figura 11: Paisaje en marrón de Luis Hernández Cruz

del desarrollo expansionista de la metrópoli, una serie de transformaciones que determinaron una muy real modernización-en-la-dependencia de la sociedad puertorriqueña— ya sólo es capaz de empujar a esa sociedad a un callejón sin salida y a un desquiciamiento general cuyos síntomas justamente alarmantes todos tenemos a la vista: desempleo y marginación masivos, dependencia desmoralizante de una falsa beneficencia extranjera, incremento incontrolable de una delincuencia y una criminalidad en gran medida importadas, despolitización e irresponsabilidad cívica inducidas por la demagogia institucionalizada y toda una cauda de males.<sup>49</sup>

Ante toda esa serie de vicisitudes las manifestaciones artísticas que tratan lo político deben buscar modos de superar el discurso de colonia humillada y ofendida que hay que defender a capa y espada, aprovechando cualquier excusa para echar mano de unos valores nacionales institucionalmente fomentados que no hacen más que preservar una idea arcaica de una sociedad nostálgica. Hay que asumir las realidades contemporáneas, sin obviar a una tradición instaurada que implicó la segregación parcial, de una gran parte de la sociedad o de cualquiera que no encajara en el estereotipo oficial de la identidad nacional. Sin embargo, muchos artistas intentaron dar justicia histórica a las muy reales transformaciones de la sociedad isleña, apostando por propuestas alternativas que reafirmaban una herencia cultural que privilegia la naturaleza caribeña de la identidad puertorriqueña por encima de elementos hispanófilos. Uno de los ejemplos más relevantes, en este giro pragmático de la *intelligentsia* nacional que mira más hacia una racionalidad político-social en términos de reinterpretación de acontecimientos constitutivos de la sociedad actual (se podría decir de principios de los años ochenta), radica de nuevo en la literatura y es el ensayo de José L. González de 1979, *El país de cuatro pisos*.

Casi cincuenta años después de la publicación de *Insularismo*, el ensayo de González se convierte en el nuevo marco referencial sobre la definición de la identidad nacional. El ensayo aboga por un futuro independiente y socialista acompañado por una contundente afirmación del carácter afroantillano de la

---

<sup>49</sup> José L. González, *El país de cuatro pisos: y otros ensayos*. (Ed. Huracán: 2007), p. 39.

identidad cultural puertorriqueña, provocando así un enérgico debate entre los círculos intelectuales de la época. En un despliegue de crítica marxista y utilizando la metáfora de la edificación de la cultura nacional a partir de una sociedad constituida en estadios que se superponen, González pone énfasis en la cultura popular —y hasta entonces ignorada dentro del discurso oficial— como cimiento sobre el cual se erige la sociedad isleña actual. Ésta consiste básicamente en una sociedad afroantillana que no continuó evolucionando como cualquier otra nación caribeña debido a una segunda oleada inmigratoria europea. Dicha segunda colonización de la isla, desde principios del siglo XIX hasta la invasión norteamericana aproximadamente, fue la que construyó un segundo piso social, económico y cultural a la aún débil sociedad isleña. Mientras la invasión norteamericana irrumpe en el proceso de formación de la identidad nacional, según González, su corolario permite la emergencia de la cultura popular que desplaza algunos de los valores de la clase dominante. Es en *este* tercer estadio de la construcción donde se desarrollan y establecen las dinámicas y empresas nacionalistas que rigieron los cánones de la identidad puertorriqueña que todavía continúan vigentes. Al igual que Pedreira, la obra de González responde a las estridencias del momento, en las que las transformaciones sociales apuntaban nuevos horizontes para refrendar los discursos nacionalistas desde un nuevo orden cultural.

El ensayo de González proporciona claves interesantes sobre los aspectos raciales y socio-económicos que caracterizaban a la sociedad puertorriqueña en el momento de la invasión norteamericana. Sociedad que según Hostos era “una sociedad en un grado todavía primario de formación nacional y aquejada de enormes males colectivos.”<sup>51</sup> Esa sociedad “determinada *fundamentalmente* por el escaso desarrollo de sus fuerzas productivas que no le permitía ir más allá de la aspiración reformista que siempre la caracterizó.”<sup>52</sup> Según González: “Lo que Puerto Rico era en 1898 sólo puede definirse, mitologías aparte, como una *nación en*

---

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p. 14.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, p. 16.

*formación. Así la vio Hostos, y la vio bien.*<sup>53</sup> El ensayo supuso una contralectura del populismo de los años cuarenta y del posterior desarrollismo de los años cincuenta, que renovará la narración de la identidad establecida en los años treinta.

Al evaluar las implicaciones de la historia colonial —que, por más está decir, está plagada de desigualdades pasadas y recientes—, más allá de desembocar en una cultura reaccionaria, a diferencia de otras naciones latinoamericanas, se desprende que el modo de entender la nacionalidad se forjó, efectivamente, en torno a unas tradiciones heredadas y en una particular oposición singularista de la identidad puertorriqueña versus la norteamericana. Ciertamente, en el momento de la invasión, la cultura puertorriqueña no era, ni mucho menos, un bloque homogéneo, y por ende no era posible el reconocimiento total de una identidad puertorriqueña única. Pero con la invasión emerge el reclamo de independencia que sienta sus bases, más que en la inviabilidad política del colonialismo, en la lucha por preservar la identidad nacional. Aquí yace una compleja paradoja. Con la inevitable imposición de la cultura anglosajona, el puertorriqueño logra fortalecer bajo esas condiciones un sentimiento de identidad nacional cultural en oposición a la imposibilidad (al menos inmediata) de una nación políticamente soberana. Es en esta condición de posibilidad de una identidad nacional cultural donde radica lo interesante y singular del caso de Puerto Rico. Como apunta González:

Ningún país hispanoamericano había llegado a la independencia nacional en el siglo XIX como resultado de la culminación de un proceso de formación nacional, sino por la necesidad de dotarse de un instrumento político y jurídico que asegurara e impulsara el desarrollo de ese proceso.<sup>54</sup>

En consecuencia, Puerto Rico no pudo alcanzar su independencia en el siglo XIX, como parte del proceso de formación nacional, simplemente porque los líderes separatistas no lograron el apoyo de la totalidad del pueblo puertorriqueño para dicha empresa:

---

<sup>53</sup> *Ibíd.*, p. 26.

<sup>54</sup> *Ibíd.*, p. 15.

Si la sociedad puertorriqueña siempre ha sido una sociedad dividida en clases, y si, como afirmamos al principio, en toda sociedad dividida coexisten dos culturas, la de los opresores y la de los oprimidos, y si lo que se conoce como “cultura nacional” es generalmente la cultura de los opresores, entonces es forzoso reconocer que lo que en Puerto Rico siempre hemos entendido por “cultura nacional” es la cultura producida por la clase de hacendados y los profesionales a los que vengo aludiendo hace rato.” [...] porque es muy cierto que los opresores criollos han sido al mismo tiempo oprimidos por sus dominadores extranjeros. Eso precisamente es lo que explica que su producción cultural en el siglo pasado, en la medida que expresaba su lucha por la dominación española, fuese una producción cultural fundamentalmente progresista, dado el carácter retrógrado, en todos los órdenes, de esa dominación.<sup>55</sup>

Se podría homologar el ejercicio de interpretación de la cultura nacional de González al que hizo Pedreira en los años treinta. Sólo cambian las bases desde las cuales se esgrimen ambos itinerarios de lectura de la nación. Ciertamente, *El país de cuatro pisos* no se libra de la mitificación legitimadora de una sociedad, la de los años setenta y ochenta, deseosa de nuevos discursos que ayuden a desarmar los arquetipos culturales que hasta la fecha habían sido vindicados. Según María Elena Rodríguez Castro:

En esa medida, aunque *Insularismo* y *El país de cuatro pisos* se presenten como versión y contra-versión, comparten la retórica propia del metadiscurso de lo nacional; juegos de lenguaje que en momentos afilian, no sus propuestas, sino los fundamentos ideológicos de las mismas.<sup>56</sup>

Ambos son relatos de un contexto social y cultural muy determinado. Lo que no ha evitado fuertes críticas al análisis de González. Una de las cuestiones más relevantes que se señalaron fue la omisión de la cultura taína y de la diáspora puertorriqueña en Estados Unidos, que para Juan Flores<sup>57</sup> en su crítica a González representarían la base y el ático, respectivamente en la construcción de los diferentes estadios de la

---

<sup>55</sup> *Ibíd.*, p. 18.

<sup>56</sup> Rodríguez Castro, “Las casas del provenir”, p. 36.

<sup>57</sup> Juan Flores, “The Puerto Rico that José Luis González Built: Comments on Cultural History” *Latin American Perspectives* (Issue 43, Vol. 11, no. 3, 1984), pp.173-184.

identidad puertorriqueña.<sup>58</sup> En 1979 Juan Flores publica un riguroso análisis crítico sobre *Insularismo*. En éste, el autor lleva a cabo una disección del pensamiento de Pedreira, enquistado básicamente en la exaltación de los elementos hispánicos de la identidad puertorriqueña y en su ataque frontal, el menosprecio a la cultura popular de carácter afroantillano. El capítulo sobre la diáspora abordará su análisis y evidenciará cómo Flores reconfigura una nueva lectura de la identidad, ampliando el marco referencial desde el cual esta se constituye.

Más allá de las similitudes que existen entre los enfoques de José L. González y Juan Flores, es interesante apuntar que ambos resaltan las desventuras de la clasificación nacional a partir de preceptos etnológicos y buscan allanar el terreno para una nueva interpretación de la condición social y política puertorriqueña. No es casualidad que ambas posturas surjan fuera de la isla, ya sea en el autoexilio o como hijos de la diáspora.<sup>59</sup> Ambos son trabajos claves para entender las estridencias que surgen a finales del siglo XX con una nueva ola de estudiosos nacidos o criados fuera de Puerto Rico. Éstos buscan reivindicar los aspectos más afroantillanos y latinoamericanos de la identidad, en contraposición a los discursos hispanófilos que han dominado desde siempre el discurso hegemónico e institucionalizado de la identidad puertorriqueña. Los nuevos discursos ponen en marcha distintos mecanismos de identificación, al igual que inciden en la experimentación de formas alternativas de simbolización de la identidad.

La despolitización gradual de los trabajos plásticos de los artistas jóvenes a principios de los años ochenta, aunque no necesariamente de su ímpetu y conciencia ideológica, marca una nueva etapa. Un ejemplo de artistas militantes que no trabajan directamente el tema político se halla en la obra de Elizam Escobar. Este artista plástico, teórico y poeta está considerado como una de las figuras políticas más importantes dentro del arte y la política puertorriqueña, aunque su obra tiene poco que ver con el carácter propagandístico de los años cincuenta, sesenta y setenta. Su

---

<sup>58</sup> Laura Roulet, *Contemporary Puerto Rican Installation Art: The Guagua Aérea, The Trojan Horse and The Termite* (Ed. Universidad de Puerto Rico: 2000), pp. 23-24.

<sup>59</sup> La diáspora puertorriqueña se concentra mayoritariamente en Estados Unidos, especialmente en Nueva York, Chicago y Filadelfia.

trabajo gira más bien en torno a la memoria y al poder de la experiencia estética del arte como espacio autónomo y emancipador del sujeto [Fig. 12] y el arte como “razón vital”. Para él, “el arte y la poesía [...] si son verdaderas son siempre críticas con el poder, su política es transformar la realidad y no meramente *ideologizarla*.”<sup>60</sup> Encarcelado durante casi veinte años en prisiones estadounidenses, antes de ser indultado junto con otros diez presos políticos por el Presidente Bill Clinton en 1999, Elizam ha sido el único artista militante encarcelado por su filiación política y su lucha subversiva contra el colonialismo, como miembro del Ejército de Liberación Nacional. Su obra es revolucionaria, pero no en la acepción política del término ni visualmente (ni desde el uso de los medios), sino como lugar de transformación profunda “que revitalice las fuerzas de la historia como movimiento vivo”<sup>61</sup>[Fig. 13]. Aunque la mayor parte de su repertorio visual está vinculado al autorretrato, ciertamente esta pieza abre otros espacios interpretativos dentro de su misma obra y recupera el espacio de reflexión dentro de la cuestión identitaria nacional. La pieza fue realizada para una exhibición con motivo de los cien años de dominación norteamericana y es un atisbo de su compromiso político con la isla. Otro artista que para ese momento, en los años ochenta y noventa,



Figura 12: *Heurística Uno* de Elizam Escobar



Figura 13: *Flag/Trojan horse* de Elizam Escobar

---

<sup>60</sup> Kevin J. Kelley, *A soul prisons cannot confine. "Art as an Act of Liberation"* en Guardian, 4 de marzo de 1987, en *El arte como acto de liberación, E Escobar* (Instituto de Cultura Puertorriqueña, 14 de abril al 28 de mayo de 1989. Catálogo de exhibición).

<sup>61</sup> *Ibíd.*

desarrolla una obra interesante y que no está menos imbuida de una fuerte carga ideológica es Carlos Fajardo. En sus lienzos, trabaja el trauma, el trauma de la identidad y de la experiencia de exclusión como puertorriqueños en la sociedad estadounidense. En su trabajo se evidencia la alienación nacional, que sucumbe y se pierde en el desposeimiento mitigado por el carácter hedonista de la sociedad de consumo. En su pieza *Bandera puertorriqueña: otro ángulo*, se presenta una bandera descolorida y desfigurada, síntoma de la indefinición identitaria nacional. Evidentemente, el campo discursivo y de trabajo de ambos artistas es bastante amplio, y explora diversos temas siempre recurrentes en la historia del arte. Pero en este punto ambas piezas convergen en lo que José L. González llamó “la condena de la dependencia colonial”: “Esa inviabilidad del régimen colonial en todos los órdenes es precisamente lo que hace viable, por primera vez en nuestra historia, la independencia nacional.”<sup>64</sup> En los años noventa, se hace patente que la discusión o el espacio político de la identidad no ha proscrito, sino más bien ha cambiado de forma.

El aumento de estudiantes de arte en el extranjero y la libre circulación de información canalizada a través de exposiciones, publicaciones periódicas y, a finales de siglo, la aparición de Internet, fueron los factores más determinantes que permitieron a la producción artística explorar nuevas líneas de creación. Esto es de suma importancia para entender el giro de varios artistas puertorriqueños hacia las nuevas líneas de experimentación, que terminó por asegurarles un lugar prominente dentro de los movimientos *antiestablishment* a nivel internacional y específicamente en Nueva York. Para finales de los sesenta y principio de los setenta, aparecieron en escena artistas clave, entre ellos Rafael Ferrer y Papo Colo, que aún hoy son un referente para muchos jóvenes artistas. Colo se mueve en las fronteras del arte híbrido y de la propia ambigüedad de su identidad. Nacido en la isla, se marcha a la edad de veinte años como marino mercante. Esto se refleja en su obra, en su insistencia en la pluralidad y en su capacidad de superar los discursos opresivos, logrando establecer exitosamente durante veinticinco años Exit Art (1982), un

---

<sup>64</sup> Gonzalez, *El país de cuatro pisos*, p. 39.

centro de arte contemporáneo en Nueva York sin fines de lucro, que se dedica a articular una nueva perspectiva sobre la cultura, en base al diálogo entre diversos campos y valores estéticos dentro del arte contemporáneo y de la realidad transcultural de los noventa.<sup>65</sup> Por otro lado, Rafael Ferrer [Fig. 14] se posiciona de forma diametralmente opuesta y contestataria hacia los artistas que trabajaran en los talleres gubernamentales, cuestionando la ideología nacionalista, “la parda burocracia [...] que insiste en un arte de melancolías mejicanas de principios de siglo”<sup>66</sup> y la insistencia en la técnica. Su audacia suscitó el descontento entre la prensa de elite de la isla y decide irse a Nueva York, donde se convertirá en uno de los artistas *nuyoricans* más importantes.



Figura 14: Detalle de la instalación *Anti-illusion: Procedures/materials* de Rafael Ferrer

Tanto Papo Colo como Ferrer representan el verdadero comienzo de la instalación y del arte conceptual en Puerto Rico. Se apartan de la tradición nacionalista para abrirse a espacios de crítica y reflexión del Caribe, la periferia y la política, mientras sus prácticas se articulan desde la diáspora. Sus trabajos invitan a una reevaluación de los paradigmas formales y conceptuales del arte puertorriqueño. Aunque marcados por la hegemonía mundial del arte norteamericano, por la fuerte tradición formal instaurada en la década de los cincuenta y el utópico proyecto cultural de la

---

<sup>65</sup> *The Hybrid State*. New York: Exit Art, 1992.

<sup>66</sup> Marimar Benítez, “El arte de Puerto Rico en las décadas del 60 y 70” *Puerto Rico: arte e identidad* (Hermandad de artistas gráficos de Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico: 1998), p.183. (nota al margen de página).

izquierda latinoamericana de esos años, el arte político en la isla se altera radicalmente. Pues hasta la fecha los artistas debían desarrollar un arte combativo, de vertiente socialista, nacionalista e instructiva concebido para liderar una transformación social del pueblo mediante la educación o concienciación a través del arte. Bajo estos supuestos, el público informado o ilustrado debía ser capaz de reconfigurar sus creencias en pro de un principio de justicia aunque los valores concretamente estéticos se vieran difusos y contingentes, lo cual es, ciertamente, una actitud paternalista. Por otra parte, los juicios valorativos son una parte importante de la cultura, y que pueden ser reflejo más que del mero gusto, de una idiosincrasia.<sup>69</sup>

Es notorio que los proyectos en pos de justicia social que buscaban revolucionar el mundo sobre bases éticas, confiando en la conciencia humana, generaron totalitarismo, opresión, genocidio y atraso. Estos mecanismos corren el riesgo de verse a merced de ideologías radicales y de producir una obra moralmente perniciosa. Aunque para muchos esta relación entre arte y ética es contingente, es pertinente reflexionar en torno a lo que apunta Gerard Vilar que “La cuestión que parece que hay que plantearse es, entonces, si a pesar del fracaso (ético del arte) hay alguna forma de salvación, como la hubo para Fausto, porque aquello que importa es el esforzarse, es el camino y no la meta.”<sup>70</sup> Por esto, no basta con la emergencia de movimientos sociales de carácter más o menos pacifista, hace falta una ampliación de la cultura de implicación democrática firme y constante que pueda dar herramientas a la sociedad para defender su libertad solidariamente. Pues una politización real de las prácticas artísticas alumbran dicho camino. Es exigible a mi entender ser críticos con la propia tradición, en todos sus aspectos, pero si se centra en su aspecto cultural, el arte político ayudaría a el cuestionamiento de esa misma tradición heredada y en sus mecanismos de reificación. Si se entiende lo político

---

<sup>69</sup> Richard Eldridge, “Aesthetic and ethics”. *The Oxford Handbook of Aesthetics* (NY: Oxford University Press, 2003), p. 6.

<sup>70</sup> Gerard Vilar, *Las razones del arte* (España: Ed. Machado Libros, 2005), p. 236.

como ese espacio donde se cuestiona lo establecido, lo dado por axiomático, la politización del arte implicaría el rechazo de la instauración de determinadas narrativas, su puesta en jaque.

Lo que, hasta entonces, de cierta manera trató de reivindicar la estética puertorriqueña es que en los espacios ordinarios culturales es posible la educación social y estética. Ahora, mediante un arte crítico que ponga de manifiesto la exclusión, la lucha contra la dominación y cuestione ideas heterónomas es posible la politización del arte que contribuya a generar un espacio público de discusión, mediante la puesta en escena de creaciones artísticas, que ocupan el lugar de las demostraciones disensuales de la política y abren o reivindican esos espacios de discusión y crítica. El arte político puertorriqueño que se generó desde los años cincuenta hasta bien entrada la década de los ochenta se podría inscribir en una de las categorías de clasificación de la relación entre arte y política que Gerard Vilar denominó “políticas denunciatorias”. Caracteriza a éstas como mayoritariamente serias y que, como una llamada de atención, presuponen una adhesión previa al punto de vista defendido y refuerzan ideas y emociones. Por otro lado, y de acuerdo con Vilar, las categorizaciones son simplemente herramientas, no son ni ciertas ni falsas, sino útiles o inútiles. En este sentido, esta categorización puede servir para, en efecto, tratar de dar nombre a las diversas formas en que la relación entre el arte y la política hacen su aparición en Puerto Rico. Sin embargo, en la medida en que buscan “problematizar” las consideraciones morales de la ansiedad identitaria, se revisten de una importancia social trascendental. Tomando los trabajos de tono político dentro del estudio estético, se evidencia que su valor estético no disminuye en relación a su contenido. Se debe asumir la variedad de aspectos que hay que tomar en cuenta —esto incluye, los aspectos sociales, políticos y educativos— sin que esto afecte la singularidad de cada obra, y sin que esto impida que dichas obras no puedan ser valoradas fuera de estas funciones. El enfoque de este estudio será cuestionar la efectividad de sus estrategias de representación con relación al espacio particular al que se circunscriben, e de la acción política.



## I. 2. La disputa con el arte abstracto

Esta parte abordará las reacciones a la aparición en Puerto Rico en los años sesenta del arte abstracto como forma de creación y la confrontación que supuso con unas políticas culturales muy particulares de ese periodo. El objeto del análisis no serán los artistas ni su producción —aunque sí habrá referencias a un par de casos en concreto que servirán de ejemplo en determinados momentos—, pues no se busca realizar una investigación de carácter historiográfico sobre el movimiento y sus protagonistas. Dicha tarea aún está pendiente de realización y desarrollo dentro de la historia de las artes visuales en Puerto Rico y evidentemente estaría mejor tratada desde el esfuerzo del historiador del arte. Desde luego, lo que sí parece más relevante al análisis estético de este periodo es la tensión que se produce a partir de las construcciones discursivas e ideológicas que les rodea. Para ello se remitirá principalmente al ensayo del historiador y teórico del arte puertorriqueño Nelson Rivera publicado en 2009. En su libro *Con urgencia. Escritos sobre arte puertorriqueño contemporáneo*, Rivera dedica unas veinte páginas a la relación entre el arte abstracto y la estética de lo nacional. ¿Qué relevancia tiene detenerse en este punto para nuestra revisión del arte político puertorriqueño y de la genealogía del concepto de puertorriqueñidad? Sin duda bastante, dado que el arte abstracto pone en tensión las lógicas de identidad nacional vinculadas a la identificación con un modo o campo de representación específico. ¿De qué manera? En su prescindir de cualquier referencia objetual directa como única forma de representación visual, el artista abstracto puertorriqueño generó un punto de inflexión en estas lógicas de identidad nacional. Esta investigación se referirá a la representación en tanto que reflejo o mimesis, donde la figuración se da como condición para la existencia de la representación, para cuestionarla más allá de la idea de figuración o denotación conceptual de la subjetividad cultural del puertorriqueño. Detenerse a analizar algunos de los escritos de Rivera, indudablemente ayudará a poner estos asuntos en relación con los discursos sobre la producción cultural y crítica puertorriqueña que

aún permean en la contemporaneidad.

En torno al año 1999, Nelson Rivera ofrece una reflexión alternativa sobre la producción plástica de los años sesenta y setenta. Su discurso surge como respuesta a la publicación en 1998 del libro *Puerto Rico: arte e identidad*, editado por la máxima institución nacional (pública) de formación superior de la isla, la Universidad de Puerto Rico. En particular, dirige su reflexión sobre el ensayo “El arte de Puerto Rico en las décadas del 60 y 70” de la historiadora Marimar Benítez. *Puerto Rico: arte e identidad* trata de dar orden, tanto cronológico como discursivo, a toda la producción artística puertorriqueña desde el siglo XVII hasta finales del siglo XX. La publicación es, sin lugar a dudas, un esfuerzo memorable que como todo trabajo historiográfico se ve aquejado por la arbitrariedad ideológica del momento en que se concibe. Aun así, se ha convertido en el libro sagrado del arte puertorriqueño o más bien del arte nacional, articulando eficazmente una serie de definiciones y narrativas que seguirán vigentes en la actualidad. Desde su publicación sólo han transcurrido poco más de catorce años, lo que quizás no es tiempo suficiente para que evolucionen y se impongan con la fuerza necesaria narraciones alternativas que desplacen la fuerte carga de legitimación que le otorgan las diferentes personalidades que contribuyen a la redacción de los múltiples ensayos que componen la publicación. Ahora bien, sí es tiempo suficiente para que se realice una valoración exhaustivamente crítica del libro. A través del ensayo de Nelson Rivera se apuntarán esas contradicciones conceptuales que ha adoptado sin mayores reparos la mayor parte de la clase académica y artística del país. Entre Benítez y Rivera se establecen dos posturas ante una misma situación. La primera es conservadora y la segunda se podría decir que es más crítica, que plantea incorporar un prisma más amplio de criterios, no delimitados por lo nacional ni lo identitario, a la hora de abordar el análisis de las producciones de estas décadas. La primera es una evolución del populismo de los años cuarenta y el desarrollismo de los cincuenta, la segunda propuesta se presenta como una contralectura que pretende renovar las narrativas instauradas y refrendadas desde los años treinta.

Rivera comienza por identificar los mecanismos utilizados por Benítez para

sostener la relación, casi ontológica, entre la figuración y el arte de conciencia nacional versus la abstracción y enajenación nacional.<sup>71</sup> La primera lectura que se puede extraer del ensayo de Benítez es que únicamente el arte figurativo, aquel que refleja la realidad, es capaz de poner en evidencia las dificultades de la lucha por la identidad nacional, contraponiéndose así al arte abstracto o cualquier tipo de experimentación vanguardista, que se considera una forma de intrusión artística foránea incapaz de dar cuenta de los problemas nacionales. En esta premisa se suceden varias cuestiones. La primera es una serie de afirmaciones de carácter categórico vinculadas a la relación entre el arte y la política, ancladas en la acepción de que el arte está al servicio del pueblo. En este sentido, pueblo y nación son equiparables. Por ende, el arte, en tanto que al servicio de la nación, cumple una función de legitimación. Ésta es una de las formas más longevas de la relación entre el arte y la política, donde las imágenes y las producciones culturales establecen una correlación con una tradición histórica en la cual el Estado o el poder imperante se establece como orden que reclama su autoridad para preservar dicha historia en el presente. Así, el arte nacional de los años cincuenta endosaba cierto tipo de idealización de la identidad, por ejemplo el jíbaro labrando la tierra, el valor más esencial para un pueblo colonizado que asegura el pan y, por supuesto, la dignidad.<sup>72</sup> El arte nacional, del cual los principales abanderados serán la Generación de los cincuenta y la División de Educación a la Comunidad (DIVEDCO), produce imágenes para una población mayoritariamente analfabeta bajo el modelo figurativo o de creación realista. Si el proyecto político y cultural nacional deseaba prosperar tenía que ser capaz de transmitir los ideales nacionales de la manera más directa posible, donde el proceso de identificación fuera inmediato, a través de la representación de símbolos en torno a los cuales pudiera germinar un sentimiento de identificación nacional. Ante la coyuntura cultural del momento, inevitablemente el tipo de narrativa que se validó fue aquella que continuó por justificación histórica esa empresa de resistencia cultural ante las agresiones e intervenciones del imperio

---

<sup>71</sup> Nelson Rivera, *Con urgencia. Escritos sobre arte puertorriqueño contemporáneo* (Ed. Universidad de Puerto Rico: 2009), p. 31.

<sup>72</sup> Fanon, *Los condenados de la tierra*, p. 39.

estadounidense. Consecuentemente, Rivera observa que cuando Benítez se refiere al arte abstracto, lo hace refiriéndose únicamente a una de sus modalidades, concretamente el expresionismo abstracto y es definido en estos términos:

Los años sesenta se inician con el dominio del Expresionismo Abstracto, que aspira a ser un arte de carácter “universal”. La ausencia de contenido figurativo se traduce en la exaltación de ese carácter “universal”: sus adeptos lo promulgan como un estilo que puede ser cultivado, admirado y entendido en todo el planeta. El corolario de este juicio es el desprecio por la figuración, a la que se juzga anclada en el pasado, antes de que los artistas adquirieran la libertad suprema de sólo lidiar con los problemas verdaderamente artísticos: el uso del color, la línea, la composición, etc.<sup>73</sup>

A razón de esta definición la historiadora entiende que:

[...] es claro que estas posturas están completamente reñidas con la estética nacionalista que caracteriza la tradición forjada por los artistas de la Generación del 50” [...] y su ensayo explorará las diversas maneras en que los artistas *lidian* en ese conflicto.<sup>74</sup>

En el repertorio de calificativos empleados, se puede comenzar a intuir el tipo de aproximación que conducirá su reflexión sobre el conflicto o disputa a la cual se expone el arte nacional frente al arte abstracto. Según Rivera, el segundo asunto a cuestionar es la definición de arte abstracto dada por Benítez, pues adolece de ser extremadamente inclusiva.<sup>75</sup> Su definición de expresionismo abstracto está basada en las definiciones que se esbozaron sobre el “arte abstracto” varias décadas antes de que apareciera el expresionismo abstracto como tal en la escena neoyorquina, por artistas como Malevich, Kandisky o Mondrian. Existe una clara confusión de terminologías, pues su definición corresponde a la del arte abstracto como movimiento que se origina en Europa a principios del siglo xx del cual, evidentemente, surge el expresionismo abstracto norteamericano. Las circunstancias en las cuales se origina el expresionismo abstracto no distan

---

<sup>73</sup> Benítez, “El arte de Puerto Rico”, p. 179.

<sup>74</sup> *Ibíd.*, p. 179.

<sup>75</sup> Rivera, *Con urgencia*, p. 33.

demasiado de aquellas que impulsaron a los artistas europeos hacia la abstracción y la experimentación. Artistas norteamericanos, que luego se adhirieron al expresionismo abstracto, manifestaban un afán similar al de los artistas puertorriqueños de la década de los cincuenta, con aspiraciones de renovar la cara de su país. Para Rivera, la interpretación de Benítez comulga con la falsa impresión de que los pintores abstractos están alejados de cualquier tipo de conciencia social o política, lo que es evidentemente incorrecto. La definición de Benítez desmerece los aportes, tanto políticos como estéticos, de artistas destacados dentro del siglo xx, como el de los constructivistas rusos Popova, Rodchenko o Lissitzky. Por otro lado, las obras de Motherwell o Reinhardt, no están animadas simplemente por lo formal, sino que su obra es el reflejo (no representacional) de su periodo de agitación política y como el mismo Rivera apunta de “infame macartismo”.<sup>76</sup>

El tercer punto de discusión en el ensayo de Benítez consiste en el reproche que le hace Rivera cuando ella identifica el arte abstracto (aunque siempre se refiere al expresionismo abstracto) como proveniente u originario de Estados Unidos. Si se entiende arte abstracto como expresionismo abstracto, como ejemplificación de la hegemonía estadounidense de los años sesenta, se le niega su carácter internacional. Esto, que a todas luces parece absurdo, es de vital importancia para entender los discursos antitéticos con relación a las vanguardias dentro del arte puertorriqueño. Para Rivera, las premisas o definiciones deficientes llevan a conclusiones igualmente deficientes:

Al tomar como base una serie de tergiversaciones de la historia, puede entonces sustentarse la tesis de que cualquier artista puertorriqueño que se decida por la abstracción obligatoriamente sucumbe a una estética estadounidense, y ello convierte, a su vez, su obra en una obra anti-puertorriqueña, indiferente al llamado “conflicto de la identidad nacional”. Esta tesis es insostenible, por estar

---

<sup>76</sup> Conocido también como “macarthismo”, es un término que se utiliza en referencia a acusaciones (generalmente oportunistas) de deslealtad, subversión o traición a la patria sin el debido respeto por las pruebas y/o evidencias. Este periodo en la historia de Estados Unidos conocida como “la caza de brujas” se desarrolló entre 1950 y 1956 durante el cual el senador Joseph McCarthy desencadenó un extendido proceso de delaciones, acusaciones infundadas, denuncias, interrogatorios, procesos irregulares y listas negras contra personas sospechosas de ser comunistas.

fundamentada en o que no es otra cosa que una contundente falsificación de la historia del arte occidental y puertorriqueño.<sup>77</sup>

Todo discurso que pretende narrar de una determinada manera un determinado periodo es siempre selectivo y excluyente. Las narraciones que se presentan como válidas y proponen perpetuar ciertos momentos de la memoria colectiva están mediadas por la ideología y las clases dominantes. La historia, en este sentido, no es un proceso autónomo, sino la suma de diversas realidades puestas en relación con la experiencia colectiva. En el caso de Puerto Rico, resulta interesante la insistencia en la representación figurativa y en la obra de carácter denunciatorio de carga política que presuponen y estimulan la adhesión previa al punto de vista defendido y refuerzan ideas nacionalistas. Por consiguiente, en la reconstrucción historiográfica de esas décadas del arte puertorriqueño todo arte denominado “vanguardista” llevará a cuevas juicios valorativos negativos del tipo: “vanguardias refrendadas por el *establishment* de la ciudad de Nueva York”, “los embates de la escuela de Nueva York”, “el vendaval de los nuevos estilos”, “los vaivenes de las vanguardias” y así se podría seguir engrosando la lista, pero estos ejemplos son suficientes para poner de manifiesto la desaprobación y el descrédito constante que sufrían los artistas que pudieran interesarse en la experimentación. En la que para Rivera pudiera ser la expresión más radical y tendenciosa de todo el escrito de Benítez, la autora comenta la obra de uno de los artistas insignes de la Generación de los cincuenta, Rafael Tufiño:

Aunque Tufiño está atento a los desarrollos de las vanguardias en Nueva York, donde reside intermitentemente en la década de los setenta, *no se deja atraer por las modas*. Mantiene su estilo figurativo en retratos, paisajes y bodegones pintados por *quien nunca perdió la identidad con su pueblo y el respeto por su oficio y por el país*.<sup>78</sup>

Aquí vuelve a presentarse la equiparación entre figuración y arte nacional, así como entre vanguardia y enajenación cultural. En una especie de lucha entre el bien y el mal, la escena artística neoyorquina se convierte en la fuente de una moda

---

<sup>77</sup> Rivera, *Con urgencia*, p. 34.

<sup>78</sup> Benítez, “El arte de Puerto Rico”, pp. 190-192. Las cursivas son mías.

pasajera, irrelevante, enajenante para todo artista puertorriqueño que, según Pedreira es de carácter tan dócil y persuasible, fácilmente pueda sucumbir a sus modas pasajeras. Esa cita también alberga una sumamente desatinada definición de vanguardia, en cuanto la califica en términos de “moda pasajera”. Indudablemente, es desatinada su valoración ante una serie de movimientos que colmaron la primera mitad del siglo xx y que abordaron y generaron una renovación del arte en todos sus ámbitos. La dificultad que alberga generalizar de manera tan totalizante y de ignorar tan categóricamente las aportaciones de casi un siglo de experimentación para sustentar la obra de un grupo en particular de artistas, es que el tiempo siempre termina mostrando las fisuras. Se perpetúan las desventuras conceptuales de una época, a la cual poco hay que reprochar al encontrarse ante la inmediatez de las producciones que intenta comprender, pero desde luego el problema radica en que cuarenta años después, en el umbral del siglo xxi, este tipo de discursos encuentre nuevamente su legitimación.

Ante este marco ideológico y cultural, los artistas puertorriqueños interesados no sólo en el arte abstracto, sino también en otros movimientos como el minimalismo, el pop art o el arte conceptual, estaban destinados a ser estigmatizados como traidores de la patria y se exponían a la censura. No obstante, lo conveniente ahora será examinar la obra de al menos uno de esos artistas puertorriqueños renegados que supuestamente negaron con sus prácticas vanguardistas la posibilidad de un arte de contenido social y político. En su análisis Nelson Rivera toma uno de los ejemplos que Benítez misma comenta en su ensayo, una pieza del artista Rafael Ferrer. A día de hoy, Ferrer se ha convertido en uno de los artistas más importantes y relevantes de la nueva tradición artística. En el periodo citado por Benítez, la producción de Ferrer estaba vinculada al Process Art y al arte efímero, participando de exhibiciones en el Whitney Museum y en el MOMA, junto a artistas como Richard Serra y Robert Morris. Más allá de legitimar su obra a base de los espacios en los que exhibía o por los artistas con los que se codeaba, es interesante aproximarse a su obra desde la misma confrontación que produjo entre las elites culturales del país. Ello pone en tensión los medios de producción y

recepción, cuestionando el excesivo paternalismo de la producción nacional, que por un lado reproduce los viejos cánones de las tradiciones europeas y, por otro, está tremendamente influenciada por la producción y los esquemas de representación social del muralismo mejicano. Mediante la utilización de materiales encontrados y terminaciones crudas, Ferrer pone de manifiesto las contradicciones inherentes a los mismos discursos identitarios nacionales y de la producción cultural hegemónica. En un intento por dar su apreciación de lo que ocurrió y la reacción que provocó en la muestra individual de escultura de Ferrer en 1964, donde se presentaron piezas ejecutadas con materiales desechados, la autora despliega toda su parafernalia para descartar sutilmente la obra del artista. Una de las piezas, titulada *Birmingham*, fue adquirida por el mismo Museo de la Universidad de Puerto Rico, y la incorporación a su colección levantó ampollas entre el sector más conservador, el cual catalogó la pieza de “chatarra”, pues “las obras de Ferrer rompieron con la cuidadosa factura que había caracterizado el arte puertorriqueño”.<sup>79</sup> Si uno se adscribiera a esa lectura irracional que imposibilita el carácter político del arte abstracto, tendría que pasar por alto la clara referencia de la pieza a los movimientos sureños a favor de los derechos civiles de la población negra en Estados Unidos, lo cual es el tema central de la obra. Para Rivera esta pieza es capaz de desmontar la falacia creada por la *intelligentsia* nacional de la época de equiparar el al carácter apolítico de algunas obras de arte abstracto a todo al concepto de arte abstracto en sí y levanta estos dos interrogantes: “¿No está Ferrer identificándose y solidarizándose con la lucha de un grupo oprimido por los mismos opresores de su propia nación? ¿Cómo catalogar esto de arte enajenado?”<sup>80</sup>

Otro argumento a escrutar en el ensayo, propuesto por Benítez para demostrar que la vanguardia es foránea a lo nacional, es que el arte abstracto es incapaz de entusiasmar al público puertorriqueño. Este tipo de raciocinio se puede leer como: “todo aquello que desconozco, lo descarto”. La entusiasta aceptación de la cual goza el arte figurativo se plantea como razón suprema para continuar la

---

<sup>79</sup> *Ibíd.*, p.182.

<sup>80</sup> Rivera, *Con urgencia*, p. 35.

tradición y dejar de lado la experimentación. El arte figurativo, según esa teoría, implica la perpetuación esquemática de una serie de doctrinas artísticas de carácter academicista regida por los estrechos conceptos del arte nacionalista, que será capaz de alumbrar el camino hacia la libertad y hacia una real soberanía del pueblo. Esto es prácticamente dotar al arte de una función política sustitutiva, tendencia que se puede identificar en la mayor parte del arte político del siglo xx. Sin embargo, no se le puede exigir al arte lo que la política, con sus déficits, es incapaz de conciliar. Ante este tipo de coyuntura haría falta reflexionar no solamente sobre la tergiversación de la historia para la justificación de unas prácticas culturales determinadas y la censura de otras, sino también sobre las implicaciones formalmente político-estéticas de dicha postura. Tanto en las historias del arte como en la política, se produce un juego de oligarquías. Este juego establece de cierta manera la representación de la sociedad y la forma en que se desea cristalizar. Justamente las vanguardias entran como un contendiente más en el juego, desestabilizando la armonía del juego y provocando modificaciones en sus propias reglas. En esta situación queda cuestionada la condición, antes poco discutida, de un grupo de intelectuales que se consideran calificados para definir aquello que es y no es parte de la cultura nacional. No se puede perpetuar un chauvinismo cultural, si es posible plantearse en esos términos. El rechazo visceral a la experimentación de ese periodo no hizo más que poner en relieve las contradicciones que entraña la historia cultural y social en Puerto Rico. ¿Acaso quedó olvidado que la introducción de las artes gráficas, tan estimada por el arte nacional, dentro del quehacer cultural provino de fuentes foráneas por medio de artistas foráneos? ¿Queda olvidado que el modelo de la DIVEDCO parte de los mismos modelos WPA instaurados en Estados Unidos para reforzar la empatía de la sociedad en las medidas sociales y económicas de la posguerra? No se trata de deslegitimar la historia del arte puertorriqueño a partir de los años cincuenta, sino de señalar las serias contradicciones que alberga este tipo de discurso nacionalista en la actualidad y su falta de rigurosidad en torno a lo que es la totalidad de la historia de la producción artística puertorriqueña. Se trata de dar espacio dentro de la narración cultural de la identidad cultural puertorriqueña a esos artistas, que se decidieron por la experimentación y la

investigación creativa por encima del conformismo estético, a los que se les ha rechazado por las razones equivocadas. Estas contradicciones son evidentes, como bien denuncia Rivera, en la conveniente “apropiación de teorías esbozadas por observadores ‘extranjeros’ que encajaban de manera oportuna en el tipo de discurso que se quería reivindicar y fueron ‘aplicadas sin el necesario espíritu crítico a la producción nacional’”.<sup>81</sup> Tal es el caso de la ya comentada (en la primera parte de este capítulo) obra de la crítico de arte argentina Marta Traba y su teoría sobre el arte de resistencia. En su argumentación equipara la maestría técnica sobre los medios tradicionales de producción artística a un supuesto arte de resistencia que aguanta estoicamente los embates propagandísticos del Imperio estadounidense provenientes de la Escuela de Nueva York. La empática aplicación de esta tesis, por las elites culturales, sin el debido análisis crítico en su momento, supuso la reproducción de sus ideas durante demasiado tiempo, como bien lo ejemplifica la misma publicación de *Puerto Rico: arte e identidad*.

Un quinto asunto de interés a revisar es el uso del término *foráneo*, no sólo por Benítez, sino que se emplea prácticamente en la totalidad del libro. Si bien el vocablo se refiere a algo extranjero o ajeno, hay que ser más rigurosos en el momento de aplicarlo en expresiones como “un abstraccionismo de linaje foráneo”.<sup>82</sup> De nuevo surge un problema de terminologías aplicadas arbitrariamente, pues en varias partes del libro se utiliza como sinónimo del estilo abstracto. Primeramente, aunque parezca absurdo lo que viene a continuación, explicarlo evidenciará de manera más elocuente la confusión estética e histórica a la cual se expuso a la sociedad puertorriqueña. El término *vanguardia* hace alusión, entre otras cosas, a las corrientes artísticas de principios del siglo xx que plantean una ruptura con la tradición que les precede. En segundo lugar, hacen su aparición en Europa, como reacción a las grandes transformaciones de la época que afectan todas las esferas de la vida. Esta cuestión está en consonancia con las consideraciones de Peter Bürger:

---

<sup>81</sup> *Ibíd.*, p. 37.

<sup>82</sup> Benítez, “El arte de Puerto Rico en las décadas del 60 y 70”, p. 167.

La protesta de la vanguardia, cuya meta es devolver el arte a la praxis vital, descubre la conexión entre autonomía y carencia de función social. La autocrítica del subsistema social artístico permite “la comprensión objetiva” de las fases de desarrollo precedentes. En la época del Realismo, por ejemplo, el desarrollo del arte se entendió bajo el punto de vista de la aproximación creciente a la descripción de la realidad, pero ahora podemos reconocer la parcialidad de este criterio. Ahora ya no vemos en el realismo el principio de la creación artística, sino la suma de determinados procedimientos de una época.<sup>83</sup>

Lo que las elites dedicadas a la historiografía, a la crítica o la misma creación artística parecen no comprender en 1998, es que el arte abstracto, como una de las últimas vanguardias del siglo xx, era justamente un movimiento de autocrítica del mismo sistema del arte tal como se había desarrollado dentro de la sociedad burguesa, y en consecuencia un movimiento de carácter político. La inhabilidad de poder ver más allá del autocomplaciente discurso de colonia dominada no ha permitido el desarrollo de argumentos serios y rigurosos que en efecto pudieran, al menos intentar, racionalizar el creciente interés de los jóvenes artistas por las nuevas formas de experimentación artística y el posterior abandono del cartel o del arte figurativo como únicos y legítimos medios de representación de la identidad nacional. No sólo la figuración da acceso y comunica al pueblo, sino todo arte comunica y es un lugar de conocimiento. Lo que sucede es que se le ha atribuido al arte la tarea de intervenir en las mentalidades de la sociedad para producir una movilización que por los medios propios de la política no se ha conseguido. El pueblo no necesita que se le diga o, se le indique mediante la representación visual, que es, en efecto, un pueblo oprimido. Lo que necesita es que se le ofrezcan mecanismos para salir de la opresión y uno de ellos es la educación. Este ha sido uno de los mayores escollos dentro del desarrollo de las artes visuales puertorriqueñas, pues se ha pretendido durante un largo periodo de tiempo, quizás demasiado, que el arte y la cultura lideraran la lucha política por la independencia del país. Es ya de sobra sabido que los movimientos de arte encauzados en este tipo de empresa poco

---

<sup>83</sup> Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (1974) (3ª ed. Traducción de Jorge García. Barcelona: Ediciones Península, 2000), p. 62.

o ningún éxito han tenido.

Para culminar la revisión de términos, Nelson Rivera destaca lo que, según él, es la evidencia más contundente sobre el posicionamiento crítico del libro. Se refiere aquí a la referencia a José A. Martínó, cuando su ensayo sobre las artes gráficas en Puerto Rico, sugiere entender la posmodernidad de la siguiente manera:

Esa posición del crítico como autoridad infalible e inapelable encuentra en el libro uno de sus momentos más embarazosos en la definición que nos ofrece del posmodernismo: “Como nadie quiere quedarse atrás y parecer reaccionario, a la postre casi cualquier cosa termina exhibiéndose, todo cobijado en la década de los ochenta bajo la rúbrica del ecléctico posmodernismo” (185). En un libro que pretende ser útil para la comprensión del arte puertorriqueño en los países extranjeros, esta definición y juicio del posmodernismo nos coloca en el agujero más hondo de ese importante debate crítico.<sup>84</sup>

La posmodernidad viene a definir un estado determinado de la sociedad y la cultura a raíz de las grandes transformaciones que han afectado diversos campos del conocimiento, entre ellos las artes. Lyotard sitúa “esas transformaciones con relación a la crisis de los relatos”<sup>85</sup>, pues la posmodernidad supone el abandono de los grandes metarrelatos de la modernidad como verdades universales y absolutas. Desde esta perspectiva, los metarrelatos son en realidad la justificación histórica de los discursos legitimadores a nivel ideológico, social, político y científico. La negación por parte de las elites puertorriqueñas de las vanguardias y de las subsiguientes posturas posmodernas son el último recurso de lucha y berrinche agónico de una modernidad que no ve más formas de reivindicar su narrativa que ante el descrédito de lo que es un nuevo devenir tanto social como estético dentro de la estoica tradición nacional. Al igual que el modernidad, el posmodernidad se ha definido de varias formas, una de ellas enraizada en el aspecto histórico de la situación colonial. Se podría decir que el modernidad fue la ideología del

---

<sup>84</sup> Rivera, *Con urgencia. Escritos sobre arte puertorriqueño contemporáneo*, pp. 39-40.

<sup>85</sup> Jean-François Lyotard, *La condición posmoderna. Informe sobre el saber* (Traducción de Mariano Antolín Rato. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.,1987), p. 4.

colonialismo y el postmodernidad la ideología de la situación postcolonial.<sup>86</sup> En el presente contexto, modernidad ha significado la lucha contra la asimilación cultural y la reivindicación de una identidad nacional, entendida a modo de antiamericanismo. El empleo indiscriminado de aforismos retrógrados y definiciones tergiversadas no sólo atenta contra la inteligencia del público de las artes puertorriqueñas, sino que actúa en contra de su propio trabajo, no menos exhaustivo y extraordinario en otros aspectos, dejando en evidencia los dejos de sus propias metanarrativas sobre la identidad nacional. El problema radica ahí, en que el libro debe ser apreciado en la totalidad de su contenido, tanto en lo positivo como en lo negativo. La publicación de *Puerto Rico: arte e identidad* supuso un real, y no menos genuino, intento por dotar al arte de una historiografía sobre la evolución de las artes visuales puertorriqueñas. Sin embargo, no logra deshacerse de los discursos paternalistas y clasicistas que han determinado tanto la producción como la crítica, provocando así la legitimación de “un arte ‘que el pueblo entienda’, y que el ‘pueblo’ sea ‘respetado a pesar de su ignorancia estética’”.<sup>87</sup> Nelson Rivera oportunamente encuentra una cita de Adorno que explica de manera ejemplar esta actitud paternalista:

El hoy omnipresente odio contra todo lo complicado es un síntoma de regresión controlada y dirigida. Cuanto menos capaces y menos inclinadas se sientan las masas a tomar sobre sí los esfuerzos que implica la comprensión, tanto más implacablemente se ven degradadas a la condición de meros aparatos registradores del pasto con que las ceban las oficinas competentes. En la defensa y exigencia de lo sencillo, aparentemente favorable a las masas se encierra un desvergonzado menosprecio de éstas, y la fe taimada y cómoda en su primitivismo natural, que, a su vez, no es sino el resumen y dechado de todo cuanto les ha ocurrido a las masas desde siempre.<sup>88</sup>

A modo de recapitulación, como apunté en el comienzo de este apartado, el

---

<sup>86</sup> Mike Kelly, “Postmodernism and postcolonialism” *Encyclopedia of Aesthetics* (NY, Oxford: Oxford University Press, 1998), p. 437.

<sup>87</sup> Rivera, *Con urgencia. Escritos sobre arte puertorriqueño contemporáneo*, p. 40.

<sup>88</sup> Theodor L.W. Adorno, “La música dirigida” *Disonancias: música en el mundo dirigido* (1963) (Madrid: Rialp, S.A. 1996), pp. 71-94.

texto referencial sobre las disyuntivas entre el arte abstracto e identidad nacional debe remitirse al ensayo de Nelson Rivera. Este texto da a conocer las definiciones y empleo de las terminologías teñidas de rúbrica decimonónica del discurso nacional. Por ejemplo, la característica de genialidad no sólo debe acompañar la maestría técnica, sino que es también “el trabajo incansable para someter al cuerpo a las costumbres necesarias, para encargar a la inteligencia nuevas ideas, nuevas manera de expresarlas...”.<sup>89</sup> No hay que atomizar las capacidades, ni arrojarse al conformismo ni a la fatiga, sino lo que hay que hacer es abrir el espacio de la crítica y la experimentación como vías indispensables para alcanzar ese ideal tan añorado de la nación... hay que ser como la termita. Como se ha evidenciado, el antiamericanismo pregonado y legitimado dentro de la historia del arte nacional limitó las posibilidades de que los artistas puertorriqueños pudieran sumarse a las formas de creación que lideraban la escena del arte occidental como lo fue el expresionismo abstracto, el pop art y el arte conceptual, proscritos en la isla por razones políticas. Por otro lado, la posmodernidad, al no poder ser entendida como lógica de descolonización, se ha entendido como la lógica de bregar. Para el puertorriqueño, *bregar* implica “otro orden del saber, un difuso método sin alarde para navegar la vida cotidiana, donde todo es extremadamente precario, cambiante o violento”<sup>90</sup>, en consecuencia:

La estrategia del *bregar* consiste en poner en relación lo que hasta ese momento parecía distante o antagónico. Es una posición desde la cual se actúa para dirimir sin violencia los conflictos muy polarizados. En ese sentido, connota abrirse espacio en una cartografía incierta y hacerle frente a las decisiones con una visión de lo posible y deseable. Implica también, es crucial, el conocimiento y la aceptación de los límites [...] La colonia, la *brega*, y el deseo de (pos)modernidad llevan vidas paralelas [...] Por más que se pretenda lo contrario, el horizonte colonial ofrece una resistente continuidad: es estrictamente complementario de la (pos)modernidad

---

<sup>89</sup> Jacques Rancière, *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual* (1987) (Traducción de Núria Estrach. Barcelona Editorial Laertes, S.A., 2010), p. 82.

<sup>90</sup> Arcadio Díaz-Quiñones, *El arte de bregar* (San Juan: Ediciones Callejón, 2a ed., 2003), p. 20.

puertorriqueña.<sup>91</sup>

Si bien Arcadio Díaz-Quñones, en sus ensayos sobre las aplicaciones del término *bregar*, lo vincula con la modernidad puertorriqueña, aquí se propone como constitutivo de la posmodernidad puertorriqueña, que trata de superar los metarrelatos nacionales, para posicionarse de manera diferente ante las nuevas dificultades del siglo XXI. La modernidad puertorriqueña no *bregaba*, sino que tenía un proyecto social y político concreto que imponía su visión de nación. No muy lejos de la conceptualización de un arte nacional que entendía el arte moderno como un arte degenerado, los criterios estéticos del arte nacional no ofrecían realmente un espacio a la experimentación para lidiar o *bregar* fuera de los límites, fuera de su propia concepción. Esto provocó, evidentemente, una situación de tensión para los artistas que no estaban interesados en abrazar la veta nacionalista, ni formal ni ideológicamente. También, entre aquellos que entendían que no tenían que demostrar su puertorriqueñidad ni su compromiso político a través de los cánones establecidos. Ciertamente, las narrativas avaladas en el libro citado durante todo el análisis deben evaluarse a la luz de sus circunstancias. No se pretende aquí tampoco descartarlas, sino incluirlas dentro de los mecanismos activos en la actualidad constituyente de arte político, como discurso al cual aplicar el razonamiento crítico que merece.

---

<sup>91</sup> *Ibíd.*, pp. 22-86. Los prefijos pos son míos.



### I. 3. La cultura nacional como paliativo

“La fatiga y la resignación no son nunca buenas consejeras en la vida privada; y mucho menos en la vida pública, cuando se trata de salvar un país.”

*Stéphane Dion, La política de la claridad*

En este apartado se intentará apuntar hacia un posible espacio de reflexión desde el cual abordar el asunto de la identidad cultural ligada al nacionalismo político puertorriqueño: la cultura nacional como paliativo. Conviene aclarar, primeramente, que la idea de arte paliativo como la que se propondrá en este apartado, no tiene que ver con el aspecto terapéutico que pueda tener el arte en determinados escenarios o en determinadas situaciones. En esos casos el arte se equipara con la labor manual artesana de producir objetos con valor estético, o apreciables según unas normas formales establecidas y aceptadas. En este proceso, en las que se incorporan actividades creativas como pintar, dibujar, amasar arcilla, o escribir poesía, entre otras, se reivindica el poder emancipador del arte, al menos en el sentido de mente, cuerpo y dolor, como experiencia. En la experiencia de creación se pueden encontrar formas de expresar y reflexionar sobre lo que supone padecer una enfermedad terminal. Ahora bien, el arte siempre ha servido de múltiples maneras a diferentes fines, aunque posee muchas funciones y ninguna en particular. Esta metáfora del arte como paliativo, o en este caso la cultura nacional como paliativo, busca dar nombre a la experiencia vivida de la identidad puertorriqueña a través de la institucionalización de los modos de identificación nacional versus el estado terminal del modelo político de sociedad. Dicho modelo político, instaurado bajo la filosofía democrática liberal norteamericana, anula la posibilidad de un porvenir político para sus ciudadanos, pues en el mismo escenario de la cultura se neutraliza la lucha política mediante el consenso.

Como punto de partida para este análisis se establecerá en qué sentido se

entenderá lo político, pues dicho concepto es primordial para la discusión sobre los modos en que se puede encarnar el discurso cultural. Para ello recurriré a los textos de Chantal Mouffe y Jacques Rancière. Aunque articulado a partir de diferentes terminologías, ambos proponen lo político como un espacio antagónico y de disenso. Para ambos el espacio político siempre es un lugar de conflicto/antagonía, que no se basa en la superación de la discriminación ellos/nosotros dentro de la identidad política, sino que se basa en la misma posibilidad del debate de posiciones heterogéneas o en el conflicto acerca de la existencia de un supuesto escenario común propuesto por la democracia liberal, donde el consenso siempre puede obtenerse a través del diálogo de las partes en conflicto. En este punto ya surgen varias dificultades. Dos de ellas son la eliminación del antagonismo y el escenario en donde se dilucida el conflicto para alcanzar el consenso. Sobre la primera cuestión, la eliminación del antagonismo, el punto de partida se situará en Mouffe y su propuesta de distinguir entre dos categorías: antagonismo (relaciones entre enemigos) y agonismo (relaciones entre adversarios)<sup>92</sup>:

Mientras que el antagonismo constituye una relación nosotros/ellos en la cual las dos partes son enemigos que no comparten ninguna base común, el agonismo establece una relación nosotros/ellos en la que las partes en conflicto, si bien reconociendo que no existe una solución racional a su conflicto, sin embargo reconocen la legitimidad de sus oponentes. Son *adversarios*, no enemigos. Esto significa que, aunque en conflicto, se perciben a sí mismos como pertenecientes a la misma asociación política, compartiendo un espacio simbólico común dentro del cual tiene lugar el conflicto. Podríamos decir que la tarea de la democracia es transformar el antagonismo en agonismo.<sup>93</sup>

Las nociones contemporáneas sobre la democracia excluyen la dimensión antagónica, e impulsan una visión empática y consensual. Esto sería un error de fundamento según Mouffe, pues la identidad, ya sea colectiva o individual, se constituye en la posibilidad de distinguir entre un *yo* y un *ellos*, implica el establecimiento de una diferencia. Por ende, “puesto que todas las formas de

---

<sup>92</sup> Chantal Mouffe, *On the Political* (London/ New York: 2005), p. 52.

<sup>93</sup> *Ibíd.*, p. 20.

identidad política implican una distinción nosotros/ellos, esto significa que la posibilidad de emergencia de un antagonismo nunca puede ser eliminada.”<sup>94</sup> Dicha distinción ayuda a entender el tipo de vínculo que puede existir entre las partes en conflicto, en este caso la sociedad puertorriqueña y la sociedad estadounidense. Ahora bien, con relación al otro asunto sobre el escenario donde se dilucida el conflicto, la referencia será la definición de Rancière del espacio político. Desde la perspectiva del filósofo francés, para que exista diálogo entre las partes en conflicto, se tiene que determinar quiénes son esos a los que se les otorga la palabra. El asunto primordial de la política entonces consiste en el “conflicto mismo acerca de la existencia de un escenario común, la existencia y la calidad de quienes están presentes en él.”<sup>95</sup> En el caso puertorriqueño sucede que el mero hecho de ser ciudadanos estadounidenses no da derecho a tener derechos políticos. El no tener derecho a tener derecho en la toma de decisiones (aunque sea a nivel simplemente representativo) anula la posibilidad como sujetos capaces de desarrollar argumentos y ponerlos en acción, argumentar. Se apuntará a un dato histórico, que es relevante destacar para lo que aquí interesa demostrar.

En 1952, Estados Unidos solicitó a la Organización de Naciones Unidas retirar de la lista de *non-self-governing territories* a la isla, alegando que Puerto Rico tenía total libertad para conducir su propio gobierno *conforme* a las leyes federales y la Constitución de los EUA. Con una ciudadanía concedida como decreto de ley, no constitucional y que no otorga el derecho a votar en elecciones presidenciales, y con un representante en el Congreso, sin voz y sin derecho a voto, además del pleno derecho del Congreso y del gobierno estadounidense a revocar las leyes de la isla, los límites de libertad resultan un tanto indeterminados. Aun así, Puerto Rico fue eliminada de la lista en 1953 y desde entonces hasta ahora no han ocurrido cambios significativos en la relación política entre ambas naciones. La condición de territorio constituye un modo de colonización, entendiendo el colonialismo como la influencia o dominación de un país sobre otro, ya sea violenta o sutil, en ámbitos políticos,

---

<sup>94</sup> *Ibíd.*, p. 16.

<sup>95</sup> Jacques Rancière, *El desacuerdo*, 2ª ed. (Buenos Aires: Nueva Visión, 2010), p. 41.

militares, culturales y económicos. Según Philip Pettit, en sus reflexiones sobre el republicanismo, un amo que no interviene, no deja por ello de seguir siendo un amo y una fuente de dominación.<sup>96</sup> Es difícil imaginar que un pueblo sea libre mientras está subordinado a un poder legislativo y ejecutivo que no esté expresamente identificado con sus necesidades. Esto supone un claro impedimento para el libre desarrollo de una identidad nacional.

Uno de los teóricos más relevantes y que con mayor rigurosidad ha reflexionado en torno a estas disyuntivas dentro del en torno caribeño ha sido el filósofo martiniqués Édouard Glissant. En su obra sobre el desarrollo de la identidad antillana contemporánea, fragmentada e híbrida por la misma multiplicidad de razas, experiencias históricas e interacciones que alberga el mismo espacio geográfico desde donde se constituye el Caribe, explica que “un pueblo que no puede reflexionar sobre su cometido en el mundo es en efecto un pueblo oprimido.”<sup>97</sup> Existen diferentes grados de opresión y dominio, que no necesariamente ejercen una violencia directa, pero no son conciliables con el deseo de libertad e igualdad, independiente de su medida. La facticidad histórica de la identidad política puertorriqueña como nación dentro del discurso estadounidense y desde siempre —pues como sociedad no ha conocido otra forma de gobierno que el modelo colonial— pone en evidencia que cualquier supuesto de ser un pueblo que vive en una democracia, no es más “que una apariencia producida por las sensaciones de placer y de pena manejadas por retóricos y sofistas para acariciar o espantar al gran animal [al pueblo].”<sup>98</sup> El “privilegio” de poder poner en común los intereses, el autogobierno y definir mediante una serie de instituciones sociales y culturales la identidad colectiva no le ha otorgado a Puerto Rico un lugar en la discusión política dentro del escenario democrático con aquella otra comunidad que constituye su exterioridad, con relación a la cual se define en una relación colonial. Para que pueda existir un espacio político, y no simplemente un régimen *policial*, los puertorriqueños deben desplazarse del lugar que se tenían asignado, alzarse como

---

<sup>96</sup> Philip Pettit, *Republicanism. Una teoría sobre la libertad y el gobierno* (Ed. Paidós, 1999).

<sup>97</sup> Glissant, *Introducción a una poética de lo diverso*, p. 101.

<sup>98</sup> Rancière, *El desacuerdo*, p. 23.

comunidad y hacerse visibles como la sociedad que son culturalmente y aquella que no son políticamente, para hacer escuchar el discurso puertorriqueño allí donde sólo había ruido. Para poner en tensión esos dos mundos, el que es y el que no es, y hacerse contabilizables en donde hasta ahora no se reconocía voz alguna, en otras palabras manifestarse. Respecto a esta cuestión, Rancière explica que “la política existe cuando el orden natural de la dominación es interrumpido por la institución de una parte de los que no tienen parte.”<sup>99</sup> Si el pueblo puertorriqueño continúa formando parte de esa parte que no tiene parte, ese orden natural de dominación no se ha roto.

En esta concepción de lo político, ambos distinguen la política entendida como el “conjunto de prácticas, discursos e instituciones que intentan establecer cierto orden y organizar la coexistencia humana”,<sup>100</sup> que para Rancière no es otra cosa que la lógica policial. Se tratará de conciliar ambos discursos en la tarea de abrir la esfera pública como espacio para la articulación de formas culturales en conflicto, que vaya más allá de la lógica policial y que fracture la configuración sensible donde se define quién tiene parte y quién no, dando parte real en la discusión, aunque sea dentro del marco de la cultura, a aquellos que generalmente se les ha asignado un lugar particular dentro de la comunidad. Esta concepción de lo político como el choque o encuentro de procesos heterogéneos nos servirá para entender de qué manera se articula la identidad colectiva de los puertorriqueños a partir del sistema democrático liberal estadounidense.

Como se ha visto en la primera parte de este capítulo, con el análisis del desarrollo de la cultura puertorriqueña desde el cambio de soberanía en 1898, se pueden detectar formas interesantes y muy complejas de representación y construcción de una identidad cultural nacional. El fin de la Guerra Hispanoamericana, más que representar para Puerto Rico la liberación de su colonizador europeo, desembocó en un nuevo régimen colonial para la isla,

---

<sup>99</sup> *Ibíd.*, p. 25.

<sup>100</sup> Chantal Mouffe, “Por un política de identidad democrática” *Prácticas artísticas y democracia agonística* (MACBA/UAB: 2007), p. 18.

afectando de manera decisiva el desarrollo de la sociedad puertorriqueña. Se puede observar que el proceso identitario y de construcción simbólica de la nación se forjó mediante empresas culturales fundadas a comienzos del siglo xx. Primeramente, hay que recordar el carácter hegemónico de toda construcción social y el hecho de que el concepto de nación es el producto de una serie de prácticas encaminadas, como apunta Mouffe, a establecer un orden en un marco de contingencia. En este sentido, José L. González apunta que “lo que Puerto Rico era en 1898 sólo puede definirse, mitologías aparte, como una *nación en formación*”<sup>101</sup> y lo que sucede de ese momento en adelante es la sedimentación de ciertas prácticas instituidas políticamente que se han dado por sentadas. Como es sabido, la creación y fortalecimiento de una identidad nacional, en sentido político, es primordial para el desarrollo de cualquier nación. Este tipo de orden social tiene que entenderse de una manera contingente con un determinado poder hegemónico. En el caso de Puerto Rico el poder hegemónico era de orden más cultural o policial que político. Los mecanismos que han perpetuado el carácter reformista de la nación, a la luz de sus manifestaciones simbólicas vinculadas a la lucha por la preservación de la cultura, han evitado así que sus ciudadanos sean capaces de racionalizar críticamente las relaciones de poder que entrañan los hechos originarios de su institución política como nación. La sociedad no se debe entender como una lógica exterior a lo político. Según Mouffe, “la frontera entre lo social y lo político es esencialmente inestable y requiere desplazamientos y renegociaciones constantes.”<sup>102</sup> En este sentido, las renegociaciones o la misma impugnación en este orden podrían desembocar seguramente en un cambio sustancial de relación entre ambas naciones y permitiría superar escollos importantes que han dilatado, por ejemplo, el dilucidar sobre asuntos importantes como la revisión de los derechos políticos de los ciudadanos puertorriqueños. Esto no ha sido así porque la noción puertorriqueña de identidad colectiva está demasiado vinculada a los discursos hegemónicos que le dieron forma en su momento y a la idea de disolución cultural que pernea sobre los discursos políticos nacionales. En consecuencia, ha surgido un

---

<sup>101</sup> González, *El país de cuatro pisos*, p. 26.

<sup>102</sup> Mouffe, *Prácticas artísticas y democracia agonística*, p. 62.

radicalismo cultural que ha funcionado como un paliativo, que ha mitigado los efectos nocivos del estatus colonial, o sea del Estado Libre Asociado.

El Estado Libre Asociado, como apuntó la primera parte de este capítulo, se presenta a los puertorriqueños como la supuesta condición política idónea donde se posee una relativa autonomía o autogobierno, que permite seguir preservando una identidad cultural distinta respecto a la cultura estadounidense, de la cual Puerto Rico forma parte jurídicamente, y no precisamente políticamente. Este modelo político, supuestamente, asegura la supervivencia de la cultura puertorriqueña a pesar de los vínculos que se han establecido con la cultura estadounidense desde el cambio de soberanía. Es entonces cuando se presenta el concepto de puertorriqueñidad como subjetividad política, como herramienta clave en la preservación de la condición colonial. Las instituciones culturales y prácticas artísticas jugaron un papel taxativo en la configuración del Estado Libre Asociado como modelo político y en las reflexiones sobre la nacionalidad. Esto ha supuesto, en cierta medida, la sacralización de una historia colonial por encima de otra. Y ello no en referencia a la historia más reciente, en la cual, desde 1898 y con un ideal democrático Puerto Rico alcanzara mayor autodeterminación, —aunque esto ha de afirmarse con muchas reservas— y el florecimiento cultural que en tan grande estima se tiene. La legitimidad ha venido de una historia colonial avalada por el desarrollo de una historia espiritual ancestral y caracterizada por la vieja y rica cultura europea. Ésta está revestida de una importante carga emocional y respaldada por una cadena de significantes que le han permitido controlar el campo discursivo en el que está inscrita:

Aquello que en un momento dado es considerado como el orden “natural” —junto al “sentido común” que lo acompaña— es el resultado de prácticas sedimentadas; no es nunca la manifestación de una objetividad más profunda, externa a la prácticas que lo originan.<sup>103</sup>

Establecido un orden original, es posible establecer un proceso de

---

<sup>103</sup> Mouffe, *On the Political*, p. 18.

identificación colectiva. Si se entiende la identidad, en este caso colectiva, como un acto relacional siempre constituido por la discriminación ellos/nosotros, entonces esto significa que para poder reivindicar un *nosotros* particular y específico se depende de la existencia de un *ellos* al cual oponerse o diferenciarse. Esto es crucial para entender el tipo de relación que se articula entre Puerto Rico y Estados Unidos. Para el movimiento separatista puertorriqueño de las primeras décadas del siglo xx, era importante provocar una movilización social y cultural, que revirtiera el curso de la historia de ese momento, que no beneficiaba a la clase hegemónica. Dicha movilización necesitaba, necesariamente, una politización del espacio público o social. Esa politización no puede existir sin que se produzca una representación conflictiva del mundo, que incluya dos lados opuestos con los cuales la sociedad se pueda identificar, dentro de un proceso democrático:

Para actuar políticamente, las personas necesitan ser capaces de identificarse con una identidad colectiva que les brinde una idea de sí mismas que puedan valorizar. El discurso político debe ofrecer no sólo políticas, sino también identidades que puedan ayudar a las personas a dar sentido a lo que están experimentando y, a la vez, esperanza en el futuro.<sup>104</sup>

Las prácticas artísticas y manifestaciones culturales han desempeñado un papel importante en la creación de un imaginario simbólico cónsono con las versiones de identidad, que se definen en correlación a una desidentificación con el Imperio estadounidense. Los mecanismos que se han encargado de institucionalizar lo supuestamente propio y diferenciarlo de lo ajeno, de igual forma han ayudado a impugnar simbólicamente la tan temida asimilación a la cultura estadounidense. Estos mecanismos pueden detectarse claramente en el ya aludido ensayo de José L. González *El país de cuatro pisos*. Poco más de treinta años después de su publicación, quisiera recuperar el texto de González como narrativa desde la cual se ponen en tensión las nociones de identidad nacional e hispanidad. Los discursos sobre identidad y los mecanismos de poder han contribuido a la idealización —o, como diría González, la tergiversación— de un pasado histórico donde se enaltece un

---

<sup>104</sup> *Ibíd.*, pp. 24-25.

régimen colonial por encima de otro y cuestionar su legitimidad ante la nuevas dinámicas sociales.

En su ensayo, el autor responde a una pregunta que se le formula en una conferencia que se celebró en 1979, referente al devenir de la cultura puertorriqueña ante la intervención colonialista norteamericana y cómo él, como intelectual de la cultura, percibe su desarrollo. En su afán por desmontar lo que se podría considerar como las narrativas-mitos fundacionales de la identidad puertorriqueña, con su impugnación al discurso de *Insularismo*, propuso otra mirada hacia la historia de la identidad donde la mayor parte de la sociedad de su momento, la clase media o la clase popular, consiguiera una identificación afirmativa. Ese colectivo necesitaba una relectura de su experiencia común como pueblo, donde se inventaran nuevas metáforas que albergaran el optimismo de un nuevo comienzo. Según González:

Todo lo que sucede es que en Puerto Rico se nos ha “vendido” durante más de medio siglo el mito de una homogeneidad social, racial y cultural que ya es tiempo de empezar a desmontar... no para “dividir” al país, como piensan con temor algunos, sino para entenderlo correctamente en su objetiva y real diversidad.<sup>105</sup>

González continúa su reflexión y la expande a la reflexión política, desde la cual se puede ver como se traza un vínculo entre la política y la identidad. Esto sugiere que ya no hay una identificación sustentada de lo nacional sobre la integración social de lo que fueron los discursos de los años treinta:

A todos los puertorriqueños pensantes, y especialmente a los independentistas, nos preocupa, y con razón, la persistente falta de consenso que exhibe nuestro pueblo por lo que toca a la futura y definitiva organización política del país, o sea al llamado “problema de *status*”. En ese sentido, se reconoce sin mayor reparo la realidad de un “pueblo dividido”.<sup>106</sup>

Si la política, en términos de Rancière, “es en primer lugar el conflicto acerca

---

<sup>105</sup> González, *El país de cuatro pisos*, p. 25.

<sup>106</sup> *Ibíd.*, p. 25.

de la existencia de un escenario común, la existencia y la calidad de quienes están presentes en él”,<sup>107</sup> en este caso existe una doble pugna, la continua pugna por saber quiénes son los puertorriqueños en el interior de su idiosincrasia, y qué lugar ocupan en “el escenario común” de la contienda agonista con el poder externo que los regula. Narrativas como las de González recuperan como elemento componente de la nación aquella parte que no tenía derecho a ser contada como parte constituyente de la comunidad cultural de Puerto Rico e incita a deconstruir su retórica y restablecer nuevos paradigmas interpretativos y de identificación. La propuesta de González supuso en su momento, precisamente, un lugar de disenso:

La gran comunidad caribeña es plurilingüe. Eso es real e irreversible. Pero eso en lugar de fragmentarnos y derrotarnos, debe enriquecernos y estimularnos. Y consideradas así las cosas, sucede que gracias a una de esas astucias de la historia de que hablan algunos filósofos, el imperialismo norteamericano, al imponernos a los puertorriqueños el dominio del inglés (sin hacernos perder el español, estimado Nicolás Guillén), nos ha facilitado, claro está que sin proponérselo, el acercamiento a los pueblos hermanos angloparlantes del Caribe. No hemos de saber inglés los puertorriqueños para suicidarnos culturalmente disolviéndonos en el seno turbulento de la Unión norteamericana..., sino para integrarnos con mayor facilidad y ganancia en el rico mundo caribeño al que por imperativo histórico pertenecemos.<sup>108</sup>

El reconocimiento de la pluralidad no cierra el debate, sino que lo abre a otras eventualidades, como la posibilidad incesante del disenso, la no *consensualidad* de nuestra identidad como elemento propio de ésta. Ante los presentes factores socioculturales como la hegemonía del discurso popular en la sociedad puertorriqueña, el multiposicionamiento frente a la presencia del gobierno y cultura norteamericana, la masificación de los signos nacionales y el resurgimiento de discursos de sesgo conservador ante lo nacional versus la diáspora, sirven para ubicar y como punto de partida para evaluar la producción cultural puertorriqueña hasta finales de los años noventa. Hay que emprender la tarea de evaluar las

---

<sup>107</sup> Rancière, *El desacuerdo*, p. 41.

<sup>108</sup> González, *El país de cuatro pisos*, p. 41.

implicaciones políticas y sociales de la reivindicación decimonónica del imaginario nacional.

No se pretende, ni mucho menos, restar mérito o alentar el descrédito de todas las personas que con un genuino estado ideológico de conciencia nacional estuvieron a favor de preservar lo que para ellos es la verdadera cultura puertorriqueña. Ellos formaron parte de estas empresas de resistencia y dedicaron su vida a la defensa y el desarrollo de esa cultura puertorriqueña. Sin embargo su esfuerzo, aunque probablemente bien intencionado, ha conseguido perpetuar los prototipos de identidad basados en una raíz hispánica y matizados por rasgos de la cultura africana e indígena. Esa fue la agenda, por ejemplo, del Ateneo Puertorriqueño, de la División de Educación a la Comunidad y más tarde y aún vigente la del Instituto de Cultura Puertorriqueño. El problema con este tipo institucionalización de la identidad colectiva del puertorriqueño es que en su momento definieron, —por medio de categorizaciones y una potente reivindicación de las costumbres y de prácticas artísticas que objetualizaron la experiencia social común anterior—, una idea concisa que se transformó en el orden simbólico actual. Sin embargo, en la refutación de esos procesos de asimilación en épocas pasadas, y afirmando el carácter contingente de la identidad, las prácticas artísticas contemporáneas se abren a su dimensión política. Hay que reconocer este tipo de relaciones de poder en pos de transformarlas, para así evitar tendencias a la exclusión que para Chantal Mouffe están presentes en todas las construcciones de identidad colectiva:

Está claro que quienes propugnan la creación de espacios públicos agonistas, en los que el objetivo es revelar todo lo reprimido por el consenso dominante, van a concebir la relación entre las prácticas artísticas y su público de forma muy diferente que aquellos cuyo objetivo es la creación de consenso, aún cuando lo consideran crítico [...] [el arte crítico] Está constituido por una diversidad de prácticas encaminadas a dar voz a todos los silenciados en el marco de la hegemonía

existente.<sup>109</sup>

La dimensión afectiva es, ciertamente, parte primordial de cualquier modo de identificación dentro del nacionalismo. La generación de artistas de los cincuenta ayudaron a formalizar el consenso sobre aquello que significa ser puertorriqueño, sus desventuras pero más aún el goce o la alegría de poder conservar aquellos aspectos que hacen ser únicos y diferentes ante los otros. Hay mucho goce en reclamar el triunfo internacional en los concursos de belleza, en la participación en competiciones deportivas internacionales, en la eterna disputa con Cuba sobre quién ha provocado la difusión de la salsa tal como se disfruta en casi todo el mundo o en las multitudinarias izadas de bandera en eventos culturales o en la anual Parada Puertorriqueña en Nueva York. La fuerza pasional con que se reproducen estas formas de reivindicación nacional es lo suficientemente intensa como para oponer los intereses a los sentimientos y la razón a la pasión. Este “nacionalismo banal, enquistado únicamente en rebatir simbólicamente la asimilación cultural a Estados Unidos”<sup>110</sup> y el temor a la pérdida de la identidad ha evitado que procuremos formas de identidad que conduzcan a prácticas más democráticas. El frente de resistencia cultural que se ha creado ha rebasado el ámbito de racionalidad ante la aparición de nuevas formas de sociedad y cultura cotidiana, vinculadas al consumismo y a los desplazamientos hacia y desde Estados Unidos.

Como se ha hecho evidente hasta ahora, es cierto que la ansiedad de la identidad, sobre todo etno-nacional, y la amenaza de disolución que suele cernirse sobre los proscritos discursos nacionales desata un exceso de afirmación de identidad que es característica básica de la “estética puertorriqueña.”<sup>111</sup> La cuestión nacional es el compuesto que viene a rellenar un espacio vacío dentro de una presumible identidad nacional originaria, con dispositivos historicistas y populistas. Sobre la ansiedad que provoca la consolidación de un pueblo o una nación basado en

---

<sup>109</sup> Mouffe, *Prácticas artísticas y democracia agonística*, p. 67.

<sup>110</sup> Jorge Duany, *La nación en vaivén: identidad, migración y cultura popular en Puerto Rico* (Ediciones Callejón, 2009), pp. 32-34.

<sup>111</sup> Estética puertorriqueña entendida no como una distinción entre los modos de hacer, sino como una distinción entre los modos de ser. Véase *Sobre políticas estéticas* de Jacques Rancière.

un “principio espiritual”,<sup>112</sup> que no queda determinado por la configuración geográfica, Arturo Torrecilla explica que:

La tendencia a la simulación de la diferencia es la que ha posibilitado componer lo nacional transmutándolo en animosa y consensual puertorriqueñidad, no como un caso peculiar aislado por su insularidad; menos aún como un efímero calendario pasajero y aberrante, sino como uno de los trazos con que se bosqueja el horizonte mismo de la sociedad [...]<sup>114</sup>

Teóricos políticos contemporáneos han comenzado a centrarse más y más en los mecanismos y técnicas de la identidad colectiva en el nacionalismo, para enfatizar lo cultural por encima del carácter estrictamente político del nacionalismo.<sup>115</sup> Si bien es cierto que la tendencia actual es la unión, no la secesión, el nacionalismo cultural ha sustituido el nacionalismo político en Puerto Rico. Esto ha supuesto de cierta manera un lapsus en la configuración de una plataforma de discusión política seria y, ciertamente, levanta sospechas sobre los mecanismos de organización social y política encauzados por el gobierno federal. El gobierno estadounidense ha financiado por más de siete décadas su descrédito ante el pueblo puertorriqueño. Es falso pretender sostener que la cultura puertorriqueña popular ha resistido estoicamente la penetración de los valores de la cultura norteamericana. Estados Unidos, en pleno desarrollo de la cultura puertorriqueña, se ocupó de las peticiones de autonomía cultural para transformarla en una forma de control. La identidad hispánica de la sociedad puertorriqueña ha sido utilizada como herramienta anti-imperialista, lo que ha significado que la cultura nacional ha funcionado como un paliativo. Ha sido administrado a una sociedad débil, a la que se le ha hecho creer en la falsa beneficencia del colonialismo y que le permite, a esa sociedad o nación, reivindicar una identidad diferenciada y amenazada. La resistencia social refrendada a comienzos del siglo xx, caracterizada por una clase

---

<sup>112</sup> Proviene de la definición del teórico francés Ernest Renan de la nación como “...un principio espiritual, resultante de profundas complicaciones de la historia; es una familia espiritual, no un grupo determinado por la configuración del suelo.”

<sup>114</sup> Arturo Torrecilla, *La ansiedad de ser puertorriqueño: etnoespectáculo e hiperviolencia en la modernidad líquida* (San Juan: Ed. Vértigo, 2004), p. 42.

<sup>115</sup> David Carroll, “The aesthetics of nationalism and the limits of culture” *Politics and aesthetics in the arts* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), p. 113.

social, como hemos visto, incipiente y en pleno desarrollo en el momento de la invasión, ¿podía producir una cultura lo suficientemente fuerte y madura?<sup>116</sup> Quizás, lo que pudo darle esa fortaleza necesaria fue vindicar sus raíces en la vieja cultura hispánica, la cual es evidentemente su mayor elemento constitutivo. Si se entienden las construcciones identitarias como las concibe Mouffe:

Toda identidad es el resultado de un proceso constitutivo [...] resultado de una multitud de interacciones que tienen lugar dentro de un espacio cuyo entorno no está claramente definido. Al romper con la representación simbólica de la sociedad como un cuerpo orgánico, la sociedad democrática se abre a la expresión de valores e intereses en conflicto,<sup>117</sup>

entonces se debe comenzar a abrir espacios de reflexión serios y heterogéneos, donde las elecciones y afiliaciones realizadas en un momento determinante de nuestra historia formen parte del análisis crítico. Esas relaciones están ahí, y lo importante es reconocerlas y ser críticos con ellas, no tan sólo denunciarlas. Es necesario evolucionar hacia políticas que ayuden a reconocer prácticas que resuelvan los serios planteamientos sociales y políticos que esa relación supone. La nación es, como bien afirmó Renan, un plebiscito constante. La identidad puertorriqueña debe ser el escenario de una lucha política, no la nostalgia de un régimen colonial pasado ni la confrontación irracional con el presente. Ciertamente, la propia historia está marcada ontológicamente por esta lucha y hay que considerar cada uno de los discursos y formas de identidad contemporáneas que tienen lugar en la esfera pública actual como parte constitutiva de la identidad nacional.

Las discusiones sobre la cultura nacional ya no sólo tienen lugar en la isla, sino que se confrontan con otro espacio geográfico. Al introducir la comunidad en la diáspora, se enfoca la atención en la actual naturaleza binaria de la identidad. Esta población de aproximadamente cuatro millones de habitantes distribuidos en diferentes estados de la nación, pero particularmente en Nueva York, viene a ser el

---

<sup>116</sup> González, *El país de cuatro pisos*, p. 28.

<sup>117</sup> Mouffe, “Por una política de identidad democrática”, pp. 20-21.

ático en la construcción de los diferentes estadios de la identidad puertorriqueña.<sup>118</sup> A diferencia de otras naciones caribeñas, la posibilidad de oscilar entre los dos lugares ha creado un puente de intercambios y desplazamiento de valores culturales inequivalente a cualquier otra nación latinoamericana. No me dedicaré a valorar cualitativamente estos intercambios, de los que pocos países son capaces de escapar hoy día, sino aceptarlos como parte de la contingente identidad. La situación de exclusión de esa comunidad y el deseo de mantener los lazos afectivos con la isla queda simbolizada a través del lenguaje (*Spanglish*) y una particular estética del exceso. Se formula así un discurso que fluctúa cómodamente entre la indeterminación de la identidad sobre las bases de pertenencia a un lugar particular y la posibilidad de transmutar lo cultural, para subvertir todos los discursos identitarios de la isla.

La diáspora, de cierta forma, ha arrebatado la batuta a la cultura popular, que en su momento surgió para reivindicar a un sector marginado y oprimido. La cultura popular consistentemente logró alzar sus valores culturales por encima de los valores dominantes o al menos equipararlos. Ahora, se repite el mismo proceso pero desde los intersticios. La diáspora subvierte el estereotipo del sujeto colonial, busca revisar y poner en marcha nuevas formas de representación o reconocimiento de nuestra sociedad contemporánea, que significa de cierta manera comenzar a cambiar la concepción de la identidad heredada, para entenderse y articularse despojados de todo prejuicio:

La articulación social de la diferencia, desde la minoría, es una compleja negociación en marcha que busca autorizar a los híbridos culturales que emergen en momentos de transformación histórica. El “derecho” a significar desde la periferia del poder autorizado y el privilegio no depende de la persistencia de la tradición; recurre al poder de la tradición para reinscribirse mediante las condiciones de contingencia y contradictoriedad que están al servicio de las vidas de los que están “en la minoría”. El reconocimiento que otorga la tradición es una forma parcial de identificación. Al re-escenificar el pasado introduce en la invención de la tradición otras

---

<sup>118</sup> Roulet, *Contemporary Puerto Rican Installation Art*, pp. 23-24.

temporalidades culturales inconmensurables. Este proceso enajena cualquier acceso inmediato a una identidad originaria o una tradición recibida.<sup>119</sup>

Lo que para Homi K. Bhabha es innovador en la teoría y crucial en la política es la posibilidad de elaborar estrategias de identidad. Éstas, valiéndose de los intersticios sociales, ponen en marcha nuevos signos de identidad, pasando más allá de las narrativas originarias y produciendo nuevas formas de redefinir la idea misma de sociedad. Las corrientes anti-asimilacionistas que han discurrido por la historia puertorriqueña han evolucionado en mecanismos de lucha estratégica interesantes. Las amenazas de disolución cultural (los *nuyuricans*) han quedado invalidadas, más que nada por la farsa ideológica del Estado Libre Asociado. Ahora, nuevas versiones de identidad comienzan a validarse y a desafiar las expectativas normativas de desarrollo y progreso, abriendo espacios de diversidad social. En estos nuevos espacios, según Bhabha: “El valor del comparativismo crítico, o el juicio estético, ya no está respaldado en la soberanía de la cultura nacional[...].”<sup>120</sup> Al romper con los arcaicos modelos de representación simbólica de la sociedad, se abren espacios para la expresión de valores e intereses en conflicto. Pues si la identidad es un proceso constitutivo, se encuentra entonces en un proceso de hibridación constante. Para poder hablar de una identidad nacional en el caso puertorriqueño hay que tomar en consideración la diversidad de los discursos y estructuras de poder que han actuado en la creación de dicha identidad, que sólo el estudio riguroso e indiscriminado de la verdadera historia social y política la puede desvelar. Sin ignorar, evidentemente, las complejas dinámicas de complicidad y resistencia que se encuentran siempre en juego. La identidad nacional puertorriqueña es, en efecto, un constante fluir de interacciones que no se detuvo en el momento de la invasión norteamericana. El nuevo escenario que construyó esa invasión propició espacios de reacción importantes de los cuales los puertorriqueños deben valerse para por sí mismos desarmar el campo discursivo hegemónico. De acuerdo con González, la invasión norteamericana no debe entenderse como la des-puertorriqueñización de la sociedad. Tras algunos intentos

---

<sup>119</sup> Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura* (Buenos Aires: Ed. Manatí, 2002), pp. 18-19.

<sup>120</sup> *Ibíd.*, p. 22.

frustrados de norteamericanización de la sociedad puertorriqueña a principios del siglo xx, inmediatamente le quedó claro al gobierno estadounidense las ventajas de no forzar asimilaciones que luego pudieran reivindicar uniones basadas en los legítimos derechos políticos y sociales de una nación colonial. Además, en encuestas recientes el sentir de los estadounidenses no augura ninguna maniobra extraña para impulsar una anexión forzada. De hecho, un estudio realizado por una empresa de encuestas independiente refleja que el 32% de los encuestados apoya el estatus actual versus un 21% que apoyaría la estadidad o que Puerto Rico se convirtiera en el estado 51. Una de las reacciones a dicho estudio afirma que “Puerto Rico sería el *Caballo de Troya de la hispanización de Estados Unidos* si fuese admitida como estado 51.”<sup>121</sup> Desde los años cuarenta, Estados Unidos, como gobierno soberano de la nación puertorriqueña, ha financiado su propia exclusión dentro de esa construcción simbólica. La hipótesis de este análisis es que de esta manera es difícil que se desarrolle una identificación positiva hacia y desde el imperio, que a su vez asegure un tipo de reivindicación anexionista. La anexión con el imperio puede implicar, entre muchas cosas, acceder a poderes políticos relevantes que podrían redireccionar la evolución misma de la nación norteamericana, a la vez que implicaría la pérdida de la autonomía cultural, al menos desde el punto de vista legal.

En resumen, hay que evidenciar que a partir de este análisis no se pretende desechar más de tres siglos de desarrollo y evolución cultural de la sociedad puertorriqueña, que está vinculada necesariamente a la hegemonía hispánica de ese periodo, sino más bien indicar las contradicciones que dicha historia alberga y, así, resignificar esos símbolos identitarios de manera que sean cónsonos con las nuevas formas de la sociedad. Esta resignificación podría también ayudar a valorar la identidad puertorriqueña de manera no esencialista, cuestión que permitiría poner en jaque las políticas de dominación y exclusión bajo el Estado Libre Asociado. De igual forma, permitirá dotar de argumentos críticos que favorezcan, en efecto, la defensa, evolución y continuidad del desarrollo de Puerto Rico. Hay que construir

---

<sup>121</sup> José A. Delgado, “Más apoyo al ELA que a la estadidad en Estados Unidos” en el Nuevo Día, 10 de febrero de 2012. [www.elnuevodia.com/Xstatic/endi/template/imprimir.aspx?id=1187372&t=3](http://www.elnuevodia.com/Xstatic/endi/template/imprimir.aspx?id=1187372&t=3)

categorías para pensar la posmodernidad identitaria puertorriqueña, proponer tentativas para pensar la identidad como una identidad distinta, contingente, que busque poner en jaque las grandes narrativas y situarse ante la inmediatez de la contemporaneidad, plagada de desplazamientos e intervenida por las constantes interacciones con la diáspora.

## II. Arte político en la diáspora neoyorquina

Como ya ha anticipado la parte final del capítulo anterior, el fenómeno de la diáspora está cobrando una relevancia trascendental dentro de los discursos contemporáneos sobre organización nacional y política. Este fenómeno, nada nuevo, resurge con la liberación de las colonias occidentales de mediados del siglo XX y se va reintroduciendo en los discursos poscoloniales. Aunque Puerto Rico continúa siendo una colonia, si no la más antigua de las Américas, ha desarrollado una importante comunidad en Estados Unidos, resultado de la migración forzada de principios de la década de los cuarenta. Las reflexiones sobre el discurso diaspórico ayudarán a articular los argumentos a favor de una evolución del espacio simbólico de la nacionalidad puertorriqueña en el cual las comunidades establecidas en el continente norteamericano han jugado un papel fundamental. En este capítulo, que se divide en tres partes, se analiza primeramente la emergencia de la diáspora *nuyorican* como fenómeno social y político. En segundo lugar, se atiende su aportación en el ámbito de las artes visuales y de qué manera reconfigura y se inserta en las nuevas narrativas nacionales en la isla. Y en tercer lugar se discutirá si, en efecto, la forma en que modifica las narrativas contemporáneas sobre identidad nacional supone también un cambio de paradigma en la experiencia estética de la puertorriqueñidad. La aparición de la diáspora propone, o más bien exige, una revisión de las historiografías nacionales, y abre un espacio esencial de reflexión y de contienda para la articulación de la nación, la cultura y la identidad.



## II. 1. Nueva distribución del espacio material y simbólico

En la década de 1940 comenzó la ola migratoria hacia la costa este de Estados Unidos, en particular hacia Nueva York, motivada por la situación de pobreza extrema detonada por la “modernización” e industrialización de la isla. La sociedad puertorriqueña comenzaría un viaje sin retorno hacia una transformación tanto económica como social y cultural. Frente a la persistente realidad colonial y ante el nuevo andamiaje social que construyó ese desplazamiento, a partir de los años setenta se generó una revisión crítica de los discursos nacionales. Estos, hasta entonces, se centraban en la insistencia por la preservación de los valores espirituales hispánicos versus la corrupción o la pérdida de esa esencia hispánica ante los progresos de la civilización de masas y la influencia de la cultura norteamericana. Dentro de las narrativas nacionales, esa “civilización que nos regenta imperialmente”<sup>122</sup> desde hace más de un siglo ha sido considerada como el obstáculo constante en el pleno desarrollo de la nación y el elemento a desterrar en la formación de la identidad nacional puertorriqueña. Sin embargo, la comunidad desplazada se ha convertido, a partir de los años sesenta, en un importante centro de reflexión política, social y estética en relación al estatus colonial de la isla. Esta ha funcionado como caballo de Troya a favor de los derechos políticos de las minorías latinas y está comprometida con la preservación y exposición de la cultura más que ninguna otra comunidad puertorriqueña establecida en otras naciones o en el antiguo régimen colonial español.

Es en el primer tercio del siglo xx cuando se establece el canon de la identidad nacional en base a una interpretación y consecuente realidad historiográfica que legitima una lectura parcial, cuanto más, de los acontecimientos históricos. La conciencia nacional, a partir de entonces, comienza a alzarse mediante una narrativa evolucionista que busca su culminación en el espejo de la idea

---

<sup>122</sup> Manuel Maldonado Denis. *Puerto Rico: mito y realidad*, 2a ed. (Ediciones Península, 1972), p. 366.

moderna de nación occidental. Pero la relativamente reciente historiografía nacional, que data de poco más de cien años, está plagada de supresiones, contradicciones y amañes conceptuales. No intentaré desvelarlos todos, tarea que abarcaría un espacio demasiado amplio y se desviaría del foco de atención principal, que es hacer visibles los momentos en que el discurso no se concilia con la realidad social y que por tanto revela una ambivalencia en el imaginario de la representación cultural. Como ya he avanzado, uno de los elementos a considerar dentro de las nuevas formas de representación y afirmación cultural es la diáspora puertorriqueña. La diáspora dispuso una nueva distribución del espacio material y simbólico que *puede* convertirse, no se afirma que *debe* o que *es*, en un *locus* político desde donde negociar las nuevas formas de identidad nacional. No se pretende idealizar la diáspora y, ciertamente, no todas las diásporas pueden ser analizables desde el mismo marco ideológico o conceptual. Sin embargo, la particularidad política, histórica y social de Puerto Rico permite escudriñar dicha posibilidad. Los motivos por los cuales continúa existiendo la relación de subordinación colonial con Estados Unidos, ha sido el tema de numerosos estudios y análisis de carácter político y sociológico. Algunos de esos estudios serán útiles para desdeñar de qué manera esa realidad se ha plasmado en y ha condicionado el quehacer cultural y artístico nacional. El sentido, la forma o definición del término *nación* que se utilizará en este análisis se tomará de una concepción de la nación como “*la natio*, una comunidad, un domicilio, una familia, una condición de pertenencia relativos a un lugar.”<sup>123</sup> Así, no se tendrá en consideración el desarrollo de los estados nacionales cuando se haga referencia al término *nación*, sino a una relación más orgánica de vínculos sociales. De este modo, las manifestaciones culturales ya no se encuentran necesariamente restringidas a un espacio geográfico particular, sino que se extienden hacia un lugar privilegiado desde el cual dilucidar las contradicciones y fragmentaciones inherentes a la situación de Puerto Rico.

La mayor parte de los intentos por construir una lógica que explique las disyuntivas históricas y culturales están vinculados a una traumática irrupción

---

<sup>123</sup> Homi K. Bhabha, comp., *Nación y narración* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010), p. 66.

externa en el proceso de formación nacional que ha lastrado el devenir de la isla. Sin duda el más citado de esos análisis sigue siendo el estudio de Antonio S. Pedreira, *Insularismo*. En el capítulo anterior ha abordado la crítica de dicha obra realizando una lectura comparativa con otro estudio relevante sobre el tema, el ensayo de José L. González *El país de cuatro pisos*. González es uno de los primeros escritores y críticos culturales que, dentro del análisis y desarrollo de la identidad nacional, abre la puerta, hasta entonces cerrada, a las comunidades desplazadas fuera de la isla, en Estados Unidos o en otro país. El surgimiento de la diáspora o, en el caso de González, su condición de exiliado, pudo ser el catalizador para la evolución de una mira más inclusiva en oposición a la mirada exclusiva de Pedreira. Otro aspecto que tuvo un papel significativo en el cambio ideológico de las generaciones posteriores de escritores en los años setenta, ochenta y noventa, fue la crisis que provocó la modernidad *estadolibrista*. Ante la avanzada de esa modernidad, la crítica buscará señalar el logocentrismo de los historicistas del primer tercio del siglo xx y su contradictorio papel de agentes constructores de los valores nacionales adjudicado por el gobierno autonomista de Luis Muños Marín, a la vez que revelarán lo ilusorio de esos constructos.

En Puerto Rico, las convulsiones políticas y sociales de las décadas de los sesenta y setenta tienen su resonancia más clara dentro del ámbito de los estudios sociales y culturales. A finales de los años setenta comienzan a emerger nuevos discursos que subvierten la lectura traumática sobre el carácter singular del origen y desarrollo de la sociedad puertorriqueña. Escritores como José L. González, Juan Flores y Ángel Quintero, siendo consecuentes con las nuevas disyuntivas sociales y desde criterios basados en el marxismo y el posestructuralismo, rompen con el imaginario y los constructos instituidos por los escritores de la primera mitad de siglo. Descartan la metáfora del puertorriqueño mental y físicamente aquejado de lo que Pedreira bautizó con el término *aplatanamiento* y que definió como “una especie de inhibición, de modorra mental y ausencia de acometividad.”<sup>124</sup> Esta visión es característica de la situación colonial que tras siglos de dominación busca

---

<sup>124</sup> Pedreira, *Insularismo*, p. 39.

convencer al colonizado de sus buenas intenciones civilizadoras y de que es necesario salvarle de su propia naturaleza salvaje y anómala o defenderle “contra su fisiología, su biología, su desgracia ontológica.”<sup>125</sup> y el intelectual colonizado acaba en muchas ocasiones asumiéndola. El abandono de ese tipo de alegorías y discursos paternalistas permite a una nueva generación de escritores construir una historiografía nacional alternativa. Si desde la perspectiva de Homi K. Bhabha la narración y la nación tienen una vinculación intrínseca en tanto que la una ayuda a la emergencia de la otra, las estructuras culturales de organización y representación refuerzan la racionalidad política de la nación. Si la construcción de la identidad es un proceso de articulación constante, para Bhabha también lo es la nación:

[...] los significados pueden ser parciales porque están *in media res*, y la historia puede estar hecha a medias porque está en el proceso de ser hecha, y la imagen de la autoridad cultural puede ser ambivalente porque está atrapada, inciertamente, en el acto de “componer” una imagen poderosa.<sup>126</sup>

En consecuencia, para el fin de este análisis es primordial la comprensión de la nación cultural como algo que siempre está por hacerse, en un medio camino de convertirse en una imagen poderosa. Esta imagen *in media res*, por su propia naturaleza de cambio, admite elementos tanto del pasado, del presente como del futuro, y en tanto que algo que está por hacerse no podrá ser totalmente contenida dentro de unos parámetros fijos o inamovibles. En este caso, los ensayos de Pedreira deben ser comprendidos como un punto de partida, ya sea para la crítica o para la defensa de cierta nostalgia hispanófila, de cualquier análisis sobre la identidad nacional puertorriqueña (tómese este trabajo como ejemplo) y no como sentencias incuestionables. Más allá del carácter certero o no de las respuestas que ofrece, — que más bien resultan especulativas—, a los interrogantes: ¿cómo somos? o ¿qué somos?, la obra de Pedreira aún resulta relevante casi ochenta años después de su publicación. Esto se debe a que es un texto básicamente fundacional y es el hito del pensamiento crítico puertorriqueño en torno a temas como el de identidad y nación.

---

<sup>125</sup> Fanon, *Los condenados de la tierra*, p.192.

<sup>126</sup> Bhabha, “Narrando la nación”, p. 214.

Los mitos originarios de la nación que en él se articulan y que hasta entrados los años cincuenta se imponían ejerciendo una enorme influencia en la institucionalización de ciertos preceptos en torno a raza y clase social en la isla, a partir de los años sesenta son objeto de crítica y escrutinio. Esta denuncia del discurso elitista ya se ha tratado en el capítulo anterior con el trabajo de González. Ahora se propone hilar la crítica del discurso treintista desde la óptica diaspórica. Así se podrá evidenciar la fuerza liminal, a la cual en numerosas ocasiones se refiere Bhabha, con que se adoptaron esas historiografías definitivas de la identidad puertorriqueña y que en la actualidad se ven confrontadas con una realidad que aún no encuentra su voz dentro del discurso institucional. Si González ejemplifica la voz del exilio, varias son las voces que evidencian el trabajo intelectual de la diáspora y articulan sus discursos desde los intersticios y particularidades de la condición colonial en el espacio geográfico del colonizador. Saldrá a la luz que resultará escasa la referencia al pensamiento poscolonial latinoamericano, más que nada porque la situación es recíproca desde esos círculos intelectuales hacia el caso concreto de Puerto Rico. No es que los países latinoamericanos no hayan sido empáticos con las luchas por la independencia ni hubieran abogado en las instituciones internacionales por la libre determinación y descolonización de la isla, sino que puede resultar en ocasiones engañoso equiparar los procesos y experiencias de otras naciones latinoamericanas al caso puertorriqueño. Ante ese menester, se intentará alumbrar las reflexiones a partir del trabajo de los intelectuales puertorriqueños en la diáspora y algunos de los autores más representativos de la teoría poscolonial occidental.

A pesar de los más de cincuenta años de producción cultural y académica en la diáspora, estas comunidades han recibido poco o ningún reconocimiento dentro de la historiografía contemporánea en la isla. Las voces de los años setenta se ocuparon de intentar superar y abordar críticamente la ambivalente realidad social y los lindes de esta con la cultural y el discurso histórico. Arcadio Díaz-Quiñones es uno de esos escritores que logra detectar esa ambivalencia cuando afirma que “lo visible y lo enunciable no siempre coinciden, y por eso, la emigración ha podido

estar, simultáneamente, presente en la vida, y ausente en el discurso”.<sup>127</sup> Al introducir la diáspora dentro de las discusiones sobre la identidad puertorriqueña, ésta pone en tensión y redirecciona la mirada crítica hacia la naturaleza híbrida y ambivalente de la identidad. A ello apunta Jorge Duany cuando en su libro *La nación en vaivén* comenta que la comunidad en la diáspora “socava las premisas ideológicas de los discursos tradicionales de la nación, basados en la ecuación entre territorio, lugar de nacimiento, ciudadanía, idioma, cultura e identidad.”<sup>128</sup> Esta población de aproximadamente cuatro millones de habitantes distribuidos en diferentes estados de la nación norteamericana supone un reto para la representación y definición de la identidad nacional puertorriqueña. Son el reflejo y a su vez la constatación de una identidad que ya no sólo puede plantearse en términos de origen o procedencia de un lugar determinado. La diáspora introduce nociones como la pertenencia a una comunidad o a una nación cultural que desborda sus límites y se traslada a un espacio en donde las narrativas decimonónicas, en tanto que ancladas y fijas, ya no sirven para dar nombre a su experiencia. Esas mismas narrativas son adaptadas como algo que es propio a esta comunidad pero no en el sentido de algo dado (otorgado), sino como algo que es adquirido por medio de vínculos, de relaciones y resistencias. Uno de los teóricos poscoloniales más destacados que ha explorado la ambivalencia dentro del discurso y las narraciones nacionales y que, ciertamente, servirá de guía para explorar estas disyuntivas es Homi K. Bhabha. Sus reflexiones sobre el carácter ambivalente que subyace a la idea nación y que condiciona los discursos nacionales ofrecen herramientas para pensar lo nacional y la identidad cultural nacional desde una perspectiva más dinámica. Lo cierto es que la diáspora ha generado nuevas y complejas dinámicas culturales que se circunscriben a un espacio de transitoriedad y fragmentación incontenible bajo los viejos presupuestos y discursos nacionales. Definir en qué sentido abordaremos la influencia de la diáspora y su implicación en el reforzamiento de los discursos nacionales permitirá abrir el espacio de discusión y desvelar la arbitrariedad que limita las narrativas nacionales.

---

<sup>127</sup> Arcadio Díaz-Quñones, *La memoria rota* (San Juan: Ediciones Huracán, 2003), p. 47.

<sup>128</sup> Duany, *La nación en vaivén*, p. 77.

El fenómeno de la diáspora ha venido a ocupar un lugar prominente dentro de los discursos poscoloniales. El término *diáspora* deriva del vocablo griego *diaspeirein*,<sup>129</sup> y evoca una doble experiencia. *Dia* implica movimiento a través, paso o tránsito, y *speirein* significa “dispersar” pero también “sembrar”. Usada por primera vez para describir el exilio del pueblo judío, el término *diáspora* se ha empleado en los últimos tiempos para describir la dispersión o migración de distintos grupos étnicos o nacionales que mantienen fuertes filiaciones con su lugar y cultura de origen. Las oleadas de sujetos coloniales que se han desplazado desde mediados del siglo xx hasta sus antiguas metrópolis, por ejemplo los indios, diferentes pueblos africanos o los kurdos, vienen a problematizar el concepto de identidad nacional, tanto en el lugar de acogida como en el lugar de origen. Esa ruptura con el hogar o la patria, ya sea por la misma experiencia del desplazamiento o por la carga simbólica heredada como un signo de comunidad, se reinscribe de manera activa en el nuevo territorio de morada por medio de la identificación y filiación. Es por esa identificación y filiación con el lugar de origen que las comunidades diaspóricas —que suelen ser minorías— consiguen racionalizarse dentro del marco de la cultura dominante en el lugar de acogida. Esta es distinguible de la migración o inmigración, que significan el traslado y establecimiento de un lugar a otro, en tanto que la diáspora apunta a un fenómeno complejo de resistencia simbólica y cultural. Este desplazamiento puede entrañar diferentes motivaciones. En el caso de la diáspora puertorriqueña fue resultado de una transformación económica en la isla que forzó la movilización de una importante parte de la fuerza laboral hacia nuevas formas de explotación. La relocalización y la historia de estas personas que pasaron a formar parte en un nuevo engranaje social, económico y cultural se entrelazan con diversas narrativas de una misma realidad para negociar la construcción de una nueva narrativa de la experiencia en tanto que ausencia y permanencia. En este sentido, la comunidad diaspórica se enfrenta a la propia ambivalencia de su condición histórica. Por un lado, el deseo de perpetuar o mantener su identidad cultural y por el otro, introducirse en un nuevo espacio social y cultural para establecerse indefinidamente o convertirlo en su nuevo hogar. La

---

<sup>129</sup> “diáspora” en <http://www.merriam-webster.com/dictionary/diaspora>

complejidad de este fenómeno nos plantea un nuevo modo de identificación que ya no está vinculado únicamente a la especificidad de un entorno geográfico, ni étnico, ni religioso. Por ejemplo, los ciudadanos estadounidenses residentes en Nueva York, Chicago o Filadelfia —hijos de hijos de puertorriqueños emigrados en los años cuarenta o cincuenta, que no hablan español y que en ocasiones nunca han visitado la isla—, se enfundan una camisa con la imagen del líder independentista Pedro Albizu Campos y ondean la bandera mono estrellada (uno de los máximos símbolos de la nación puertorriqueña) año tras año desde 1958, inundado la 5ta Avenida de Nueva York en la máxima manifestación de la comunidad puertorriqueña en Estados Unidos. Esas segundas y terceras generaciones de *nuyoricans* cada año hacen una clara elección de identificación cultural y se constituyen como una comunidad nacional diferenciada dentro del espacio hegemónico norteamericano. Esta comunidad de casi cuatro millones de personas ha reivindicado de manera clamorosa una identidad y un imaginario cultural colectivo basados en una narrativa determinista de un ideal de nación que a través de la memoria emigró con ellos y dificultó la fácil asimilación y captación de la cultura norteamericana. En torno a la manera en que esta memoria se afianza, con sus exclusiones y discriminaciones, en las comunidades puertorriqueñas en Estados Unidos, Arcadio Díaz-Quiñones desarrolla un magnífico estudio en su libro *La memoria rota* y desvela las interdependencias entre ambos espacios. En uno de los ensayos del libro, Díaz-Quiñones comenta el efecto de las narrativas forjadoras de la historia:

Los emigrantes fortalecían —de manera imprevista por el discurso excluyente de algunos sectores de las élites puertorriqueñas— la necesidad de conservar identidades, y, de hecho, la necesidad de fijar nuevas descripciones de la identidad. Había en aquellas comunidades puertorriqueñas la posibilidad de un nuevo futuro que exigía conservar ciertos lugares reales y simbólicos, una nueva valoración de la geografía insular, de sus ríos y lomas, de sus barrios. La *pertenencia*, el sentido de “hogar” y comunidad, como ha escrito Edward Said en sus ensayos sobre las comunidades palestinas, se afirma sobre todo en la distancia, con la incertidumbre del lugar. Ello explica, quizás, por qué se puede dar la paradójica situación de que algunos en Guaynabo desprecien su cultura, mientras que otros, en Filadelfia, la

defiendan con pasión.<sup>130</sup>

Estos lugares reales y simbólicos que comenta Díaz-Quiñones son recuperados por la diáspora mediante la representación del paisaje y las imágenes de los líderes independentistas como símbolos de la nación libre. La experiencia estética que provocan estas imágenes u objetos se vuelven necesariamente herramientas indispensables en el exilio. Estos elementos vuelven a recuperar su valor cultural ante la situación del distanciamiento físico y el miedo al olvido. La diáspora remarca de modo significativo la manera en que se construyen y se reinventan las identidades, en ocasiones con relación a los lugares de procedencia, a través de la propia experiencia del viaje o en la tensión entre ambas. En su artículo *Diasporas*, James Clifford escribe sobre las dinámicas internas y externas de los discursos diaspóricos y hace una necesaria aclaración sobre el carácter de éstos discursos:

La expresión *comunidad diaspórica* transmite un sentido más fuerte de diferencia que por ejemplo, *barrio étnico* usado en el lenguaje del nacionalismo pluralista. Esta enfática diferencia, este sentido de ser *un pueblo* con raíces históricas y destinos fuera del tiempo/espacio de la nación anfitriona, no es separatista [...] Así, las culturas en la diáspora median, en una tensión viva, las experiencias de separación y desconcierto, de vivir aquí y de recordar/desear otro lugar.<sup>131</sup>

Esta importante distinción del término releva a los puertorriqueños de una connotación multiculturalista y tolerante en el sentido de demarcaciones simplistas, donde la diferencia no es asumida como tal sino como diversidad. Reivindicar la existencia de una comunidad diaspórica es afirmar la diferencia, lo heterogéneo y expresar la voluntad de vivir esa dualidad. Es primordial remarcar el carácter relacional y binario de la identidad diaspórica, puesto que es mediante las tensiones

---

<sup>130</sup> Díaz-Quiñones, *La memoria rota*, pp. 50-51.

<sup>131</sup> Cita original: "The phrase 'diasporic community' conveys a stronger sense of difference than for example, 'ethnic neighborhood' used in the language of pluralist nationalism. This stronger difference, this sense of being a 'people' with historical roots and destinies out side the time/space of the host nation, is not separatist... Diaspora cultures thus mediate, in a lived tension, the experiences of separation and entanglement, of living here and remembering/desiring another place." en James Clifford, "Diasporas", *The Post-Colonial Studies Reader*, ed. Bill Ashcroft et al. (Routledge, 2006) p. 453. La traducción es mía.

que provoca que se podrá detectar los modos en que resignifica el imaginario colectivo.

Ya se ha visto que el término *diáspora* contiene en sí mismo la experiencia del tránsito, movimiento, desplazamiento, por ende la experiencia de la identidad en la diáspora, y la idea de nación está condicionada por un recuerdo o la memoria que se resignifica dentro de una realidad que se vuelve transitoria y contingente. Por este motivo la metáfora empleada por Jorge Duany para describir Puerto Rico como una nación en vaivén, ciertamente, apunta hacia esta prerrogativa. Si la idea de nación se ha apoyado históricamente en la filiación entre sujetos pertenecientes a un espacio geográfico definido, o por la fuerza simbólica de la raza, etnia, lengua y cultura común a un grupo y diferenciables del *otro*, entonces las intuiciones de Bhabha sobre el carácter ambivalente que subyace a la idea de nación pueden ser claves para entender los modos en que se construyen las sociedades modernas. Pues siempre existen dos historias: la narrada por las fuerzas del poder autorizado y la de los sujetos subyugados al poder. En su celebrado proyecto *Nación y Narración*, Bhabha busca explorar:

[...] la particular ambivalencia que persigue la idea de nación, el lenguaje de quienes escriben sobre ella y que vive en quienes viven en ella. Es una ambivalencia que emerge de una creciente conciencia de que, a pesar de la certeza con la que los historiadores escriben sobre los “orígenes” de la nación como signo de la “modernidad” de la sociedad, la temporalidad cultural de la nación inscribe una realidad social mucho más transitoria.<sup>132</sup>

Se recurrirá a esta idea de ambivalencia que expone Bhabha, pues será útil para introducirse en el examen de la comunidad puertorriqueña en la diáspora como elemento de irrupción crítico dentro de los discursos normativos nacionales.

En muchos de los ensayos de José L. González, se plantea la disyuntiva que supone dentro de los discursos nacionalistas la aparición del fenómeno de la diáspora puertorriqueña en Estados Unidos. Ahora bien, en 1979 (el mismo año en

---

<sup>132</sup> Bhabha, “Narrar la nación”, p. 11.

que se publicó la primera versión del ensayo de González “El país de cuatro pisos” en la revista mexicana *Plural*) aparece otro trabajo de análisis crítico que pone de manifiesto el carácter de autoconciencia de la diáspora como nuevo elemento en el crisol identitario, el libro de Juan Flores *Insularismo e ideología burguesa en Antonio Pedreira*. Ambos, Flores y González, ponen de manifiesto una nueva distribución del espacio desde el cual se negocia la identidad puertorriqueña. Ese lugar son los márgenes o el afuera del espacio insular. En su examen crítico de *Insularismo*, Flores explora el carácter ambivalente de las conclusiones obtenidas por Pedreira en torno a la existencia o no del “alma puertorriqueña” y el estereotipo adjudicado a los puertorriqueños. Flores se propone desarmar la tesis de Pedreira que vincula el sentimiento de incertidumbre cultural mediante la imagen de una nave al garete, el miedo al holandés, la parálisis y desconcierto que provocan el clima, la geografía y la mezcla racial en los puertorriqueños como las causantes del carácter y personalidad del pueblo que le ha condenado a una historia de docilidad y dominación externa. En esta particular visión del devenir nacional, Flores detecta la influencia de la filosofía de la historia de Oswald Spengler como la verdadera música de fondo del pensamiento más extendido y popularizado entre los lectores latinoamericanos de José Ortega y Gasset: “el impacto de Ortega y Gasset en el pensamiento de Pedreira fue, en gran medida, el impacto de Spengler”.<sup>133</sup>

Las interpretaciones sobre la cultura española de Ortega y Gasset supusieron un modelo para muchos autores latinoamericanos de cómo acercarse al análisis de su propia cultura. Sin embargo, para Flores los rasgos comunes entre el discurso de Pedreira y Ortega y Gasset son identificables en la separación que ambos hacen sobre lo que es esencial de cualquier cultura, de cualquier concepción de progreso histórico.<sup>134</sup> En *Insularismo*, el autor, además de citar en varias ocasiones al filósofo español, recoge una de las ideas principales de *La rebelión de las masas*:

La identificación de ‘intensidad vital’ y cultura a lo largo de las páginas de *Insularismo* es una réplica fiel del vitalismo extremadamente intelectualizado que

---

<sup>133</sup> Juan Flores, *Insularismo e ideología burguesa en Antonio Pedreira* (Cuba: Ediciones Casa de las Américas, 1979), p. 71.

<sup>134</sup> *Ibíd.*, 65.

Ortega y Gasset consideraba la única salvación existencial frente a la sociedad abiertamente racionalizada y científica de los tiempos modernos.<sup>135</sup>

Ciertamente, un análisis comparativo entre ambos autores requeriría la rigurosidad crítica y la extensión de una tesis en sí misma. Lo que aquí interesa remarcar y recuperar de esta cita es la perspicacia de Flores al identificar la lectura historicista, tanto de Spengler como de Ortega y Gasset, en la obra de Pedreira y evidenciar de qué manera vicia la mirada de este último hacia la cultura puertorriqueña que comienza a emerger a principios del siglo xx:

La consecuencia principal del traspaso de la Isla del dominio español al estadounidense no es, para Pedreira, el paso del colonialismo tradicional al imperialismo moderno, sino la degeneración colectiva de una sociedad ‘cultura’ a una sociedad ‘civilizada’. Característica sobresaliente de esta transformación es la sustitución de los valores aristocráticos y la primacía de la calidad espiritual por la democracia popular y la falacia del igualitarismo: ‘con el cambio de soberanía caímos de bruces sobre la democracia y fatalmente hemos ayudado a fomentar la mediocracia’ [...] En el caso de Ortega y Gasset puede alegarse que su ataque contra la mediocridad estaba dirigido, en sentido táctico, contra la irresponsabilidad y la corrupción de la monarquía [...] Por su lado, Pedreira culpa a los ‘liberales’ americanos e, indirectamente, al propio ‘pueblo’ puertorriqueño por la democratización de la sociedad.<sup>136</sup>

Cuando se lee *Insularismo* se puede percibir la polarización moral del discurso de Pedreira. En ocasiones afablemente elogia a la clase popular caracterizada por el trabajador, mientras que en otras ocasiones, que aventajan en número los elogios, señala el patético ademán de la “*languidez vegetativa* de nuestra agría existencia.”<sup>137</sup> La orientación elitista y burguesa de quien reserva para unos cuantos de alcurnia superior la dirección del pueblo hacia una verdadera cultura nacional, opaca la asertividad de su análisis. Frente a esta visión de la nave nacional al gairete, Flores señala directamente al pensador que elabora esa metáfora, para

---

<sup>135</sup> *Ibíd.*, p. 66.

<sup>136</sup> *Ibíd.*, pp. 66-67.

<sup>137</sup> *Ibíd.*, p. 69.

destacar el naufragio intelectual de Pedreira a quien identifica como un pensador burgués, elitista, segregacionista, enajenado de la importancia de la cultura popular y la lucha de clases en el desarrollo de la nación puertorriqueña. Para matizar esta línea de pensamiento, es necesario tener en cuenta la distancia ideológica y de discurso entre ambos autores. Durante la época de formación de Pedreira, los años veinte, los discursos opuestos entre cultura y civilización ocuparán un eje central en las discusiones intelectuales de sus círculos de interés. Fue diferente la época de producción de Flores, los años setenta en adelante, que estuvo imbuida por la teoría posestructuralista y marxista de la lucha de clases.

Si bien es cierto que, con cautela, se podrían emplear algunos de la amplia gama de calificativos aportados por Pedreira hacia los puertorriqueños, por no decir adjetivos característicos de las sociedades colonizadas, la realidad es que no es tanto su exceso de retórica adjetivadora en sus observaciones lo que levanta ampollas. El detalle de la crítica contemporánea radica en los recursos retóricos e ideológicos que aún sostienen la idea de la existencia de una adecuada realidad nacional. ¿Cómo se puede determinar cuál es la adecuada realidad de la historia nacional? Y si se pudiera, ¿cuál sería la cultura nacional adecuada a dicha nación? Abogar por una adecuada forma de definir la identidad puertorriqueña es volver al juego de equiparaciones basadas en exclusiones y desviaciones historiográficas. Al rastrear las historias originarias se hace patente que no corresponden a una realidad constante e irreductible y que, como señala Timothy Brennan en su ensayo titulado *La nostalgia nacional de la forma*, “la raza, la geografía, la tradición, la lengua, el tamaño o alguna combinación de estos factores parecen insuficientes, en última instancia, para determinar la esencia nacional.”<sup>138</sup> Como en su momento afirmó Eugenio María de Hostos, y retomando las particularidades históricas de Puerto Rico, es una empresa bastante compleja afirmar la existencia y defensa de una identidad nacional verdadera y esencial. Basándonos en la afirmación de Brennan, lo que sí se puede afirmar es que la nación puertorriqueña, en adición a los factores por él mencionados, tiene una dimensión dinámica que está constituida por un ir y

---

<sup>138</sup> Timothy Brennan, “La nostalgia nacional de la forma” *Nación y narración*, (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010), p. 72.

venir de acontecimientos que han condicionado y continúan condicionando su existencia, que está siempre a medio camino, *in media res*. La visualización e interpretación de cada uno de esos acontecimientos establecen una determinada forma de detallarse cultural y socialmente. Claramente, cualquier selección implica exclusión y el detalle salvador de esta disyuntiva radica en la no-sobrevaloración de experiencias, sino que todas moldeen las historias de la identidad como ciudadanos puertorriqueños. Por ende, no se pretende afirmar la diáspora como el ideal cultural nacional donde se concilian las historias nacionales. Si por una parte Flores se excede en otorgar la verdad esencial de la nacionalidad en el espacio del otro marginado y desplazado por la elite intelectual, o sea a la cultura popular moderna, ésta no existiría tal y como es si no fuera por la corriente de interacciones a las cuales ha estado expuesta desde la colonización, la trata esclavista, la invasión norteamericana hasta su periodo de modernización. No existe una verdad adecuada que abarque todas las experiencias identitarias. En su lectura del carácter ambivalente de la nación, Bhabha explica que:

La “localidad” de la cultura nacional no está unificada ni constituye una unidad de relación consigo misma, y tampoco debe ser considerada simplemente “otra” en relación con lo que está fuera o más allá de ella. La frontera tiene rostro de Janus, y el problema del adentro y el afuera siempre debe ser en sí mismo un proceso de hibridación que incorpore a “gente” nueva en relación con el cuerpo político, que genere otros espacios de significación e, inevitablemente, en el proceso político, produzca lugares acéfalos de antagonismo político y fuerzas impredecibles para la representación política.<sup>139</sup>

Por ende, no se puede delimitar el espacio concreto de la nación o su “localidad” como un punto en el mapa del mundo, donde está definido por sus confines y todo lo que está fuera de sus confines no modifica lo que se encuentra dentro de estos. Por el contrario las palabras de Bhabha abren intersticios a los confines por los cuales se hibrida la cultura nacional y explicarían de manera elocuente un posible marco conceptual desde el cual analizar el contexto cultural de

---

<sup>139</sup> Bhabha, *Nación y narración*, 15.

la sociedad contemporánea puertorriqueña. Las narraciones culturales siempre están incompletas y su realidad visible es ambivalente. Estas nociones resultan indispensables para pensar la relación entre nación y cultura, y las transformaciones a las cuales han estado sujetas. La metáfora de Janus a la cual recurre el autor para explicar las dos caras o dualidades de los discursos articuladores nacionales puede ser aplicable a la emergente situación cultural y política de la isla. Las dos caras de la misma identidad, la isla y la diáspora, elaboran y establecen narraciones simbióticas. En este sentido, las fronteras geográficas y/o culturales entre ambas están en constante transmisión, interacción y traducción. Se establece, entonces, una nueva distribución del espacio simbólico de la nación. Lo que surge de esa duplicidad o “significación incompleta”, en palabras de Bhabha, “es una transformación de las fronteras y los límites en espacios *in-between* (intermedios) a través de los cuales los significados de la autoridad cultural y política son negociados.”<sup>140</sup> En esa negociación que Bhabha propone entre culturas o espacios diferentes puede devenir una suerte de hibridez o procesos de hibridación que nos conectan con las reivindicaciones teóricas de unos de los más interesantes e importantes pensadores caribeños, Édouard Glissant. El concepto de hibridación o hibridez ha tomado auge con los discursos poscoloniales y en gran medida ha sido Glissant uno de los que mejor ha abordado el tema en relación a la cultura caribeña y en especial relación con su Martinica natal. La hibridez implica (en el sentido glissantiano) una nueva concepción de las relaciones en la cual estas no tienen que definirse necesariamente de manera antagónica o binaria, sino que contemplan la formación de identidades como redes de intercambios múltiples y equitativos. Es desde esta posición que podemos entender e integrar la diáspora y articular su importancia dentro de las nuevas narrativas tanto políticas como culturales, pues en última instancia sólo así se llegará a eso que Franz Fanon describió en su célebre obra *Los condenados de la tierra* como la creación de una “conciencia nacional”:

La cultura es, en primer lugar, expresión de una nación, de sus preferencias, de sus tabúes, de sus modelos. La cultura nacional es la suma de todas esas apreciaciones,

---

<sup>140</sup> *Ibíd.*, p. 15.

la resultante de las tensiones internas y externas en la sociedad global y en las diferentes capas de esa sociedad... Si la cultura es la manifestación de la cultura nacional, no vacilaría en afirmar, en el caso que nos ocupa, que la conciencia nacional es la forma más elaborada de la cultura... La conciencia nacional, que no es nacionalismo, es la única que nos da dimensión internacional.<sup>141</sup>

La conciencia nacional es lo que permitirá ir más allá de las disputas internas sobre la legitimidad o degradación de la cultura nacional por parte de aquellos sujetos que han desarrollado un alto sentido de conciencia nacional, a través de los medios que tienen y pueden, para luchar por preservar la cultura nacional. Fanon insiste en que “la cultura nacional no es el folklore donde un populismo ha creído descubrir la verdad del pueblo”, sino que es “el conjunto de esfuerzos hechos por un pueblo en el plano del pensamiento, para describir, justificar y cantar la acción a través de la cual el pueblo se ha constituido y mantenido.”<sup>142</sup> Esa es la cultura nacional que para Flores y González tiene su fundación precisamente en el desplazado. Sin embargo, ese *otro* desplazado y olvidado dentro de la enunciación nacional, sea la clase popular negra o sea la comunidad en la diáspora, se ha convertido en una presencia, tanto dentro como fuera, ineludible dentro del marco de cualquier revisión histórica. La diáspora, posicionada dentro del engranaje imperialista estadounidense, ha dado voz y complementado de manera significativa la lucha por los derechos políticos de los puertorriqueños. Por éste y otros motivos, su gestión de afirmación cultural no debe pasarse por alto. La búsqueda, la lucha y la preservación de una herencia cultural unida a una conciencia de clase es lo que para Flores enlaza la cultura popular puertorriqueña en Estados Unidos con el legado de la lucha proletaria:

La necesidad de reconocerse en la continuidad de la opresión imperialista, pero también la audaz resistencia desplegada, otorga a los trabajadores aludidos la potencialidad no sólo de afirmar sus reivindicaciones nacionales, sino de contribuir solidariamente a consolidar una firme conciencia de clase en el conjunto

---

<sup>141</sup> Fanon, *Los condenados de la tierra*, pp. 224-226.

<sup>142</sup> *Ibíd.*, p. 214.

multinacional obrero norteamericano.<sup>143</sup>

Así, la presencia de la comunidad puertorriqueña ha quedado marcada no sólo dentro de los márgenes de la lucha por la independencia nacional, sino que los vínculos de solidaridad con otras comunidades la han convertido en una pieza relevante en la lucha de los derechos sociales para otras minorías en Estados Unidos. En su extensa recopilación sobre la escena artística puertorriqueña en Estados Unidos, la historiadora Yasmín Ramírez reseña momentos puntuales en que las reivindicaciones culturales de los *New York Puerto Ricans (aka nuyoricans)*<sup>144</sup> contribuyen a una concienciación a mayor escala de las dificultades de las minorías latinas y afroamericanas. Algunos de los logros fueron reformas dirigidas hacia el sistema educativo público y en el campo del activismo político a través del arte:

La Coalición de Trabajadores de Arte Puertorriqueña (PRAWC, por sus siglas en inglés) trabajó estrechamente con los artistas-activistas afroamericanos Faith Ringgold y Thomas Lloyd sobre la acción guerrillera [...] la Coalición de Trabajadores de Arte (AWC por sus siglas en inglés) exigen que el Museo (The Metropolitan Museum de Nueva York): a) contrate a profesionales del arte afroamericanos y puertorriqueños, b) exponga trabajos realizados por mujeres y los artistas de minorías, y c) desarrolle mecanismos para hacer el museo accesible a públicos marginados, como copatrocinar exposiciones en museos comunitarios como el Museo del Barrio y el Studio Museum of Harlem.<sup>145</sup>

Como se puede constatar en esta cita, la investigación de Ramírez desvela los nexos y el compromiso de la AWC para con las reivindicaciones de los grupos marginales. A las persistentes luchas y protestas en contra de la discriminación

---

<sup>143</sup> Flores, *Insularismo e ideología burguesa*, pp. 94-95.

<sup>144</sup> Los *New York Puerto Ricans (also known as) Nuyoricans*, suele ser un término conflictivo porque está salpicado de cierto tono despectivo, pero lo emplearé contrariamente como un calificativo positivo para nombrar a la comunidad en la diáspora neoyorquina.

<sup>145</sup> Cita original: “The PRAWC (Puerto Rican Art Workers Coalition) worked closely with the African-American artist-activist Faith Ringgold and Thomas Lloyd on guerrilla action... the AWC demands that the museum (the Metropolitan Museum): a) hire African-American and Puerto Rican arts professionals, b) exhibit works by women and minority artists, and c) develop mechanisms to make the museum accessible to underserved audiences, such as co-sponsoring exhibitions at community-based museums like El Museo del Barrio and the Studio Museum of Harlem” en Yasmín Ramírez, “The Activist Legacy of Puerto Rican Artists in New York and the Art Heritage of Puerto Rico”, ICAA Documents Project Working Papers, No.1 (Septiembre 2007): p. 47. La traducción es mía.

institucional de la PRAWC de finales de los años sesenta y principios de los setenta se aúnan los esfuerzos para encauzar los valores socio-estéticos que, según la organización de artistas activistas *Young Lords*,<sup>146</sup> ayudaban a la comunidad puertorriqueña en Estados Unidos a conocer la “verdadera historia de su herencia africana e indígena.”<sup>147</sup> Este afán de la comunidad diaspórica por dar relevancia a los aspectos afro-caribeños y taínos encuentra años más tarde respaldo teórico en el trabajo de Juan Flores. Los relativamente recientes vínculos entre la comunidad puertorriqueña y afro-americana en Estados Unidos estaban respaldados por una historia compartida de discriminación:

De los grupos latinos, es la historia de los puertorriqueños en los Estados Unidos la que proporciona el vínculo más estrecho entre las luchas y experiencias de estas dos colectividades, una realidad que es particularmente extraordinaria en el campo cultural [...] Formas factibles de edificación de coalición y alianza no están muy lejos de lo que podrían parecer consideraciones tan abstractas, en particular cuando nosotros (re)establecemos las dimensiones de clase y colonialismo en nuestro vocabulario táctico y filosófico.<sup>148</sup>

Cuando Linda Martín Alcoff realza los nexos entre las experiencias culturales de los afroamericanos y los puertorriqueños, se supone que, de alguna manera, parte de la experiencia de exclusión y privación de derechos políticos que es revertida en la clamorosa imposición de su presencia en el discurso social a partir de las diferentes manifestaciones culturales, como lo ha sido la música, por dar un ejemplo. Por eso, para Flores es crucial el papel que juega no sólo la cultura popular

---

<sup>146</sup> Los *Young Lords* fue una organización fundada en 1968 a Chicago, que luchó por la autodeterminación política de Puerto Rico. Abordaron muchos temas relevantes a la comunidad puertorriqueña entre los que se encontraban vivienda, los derechos de las mujeres y la lucha por la sanidad pública. Su método de activismo era la acción directa e incluía la ocupación de edificios para vivienda, desarrollar programas educativos y propagandísticos a través de afiches, flyers y periódicos autogestionados.

<sup>147</sup> Ramírez, “The Activist Legacy of Puerto Rican Artists”, p. 48.

<sup>148</sup> Cita original: “Of the Latino groups, it is Puerto Ricans whose history in the United States provides the densest link between these two collective experiences and struggles, a reality that is particularly striking in the cultural field... Practical forms of coalition building and alliance are not as far removed as they might appear from such very abstract considerations, particularly when we (re-)instate the dimensions of class and colonialism in our tactical and philosophical vocabulary” en Linda Martín Alcoff, “Puerto Rican Studies in a German Philosophy Context: An Interview with Juan Flores” *Nepantla: Views from the South* Vol. 4, Issue 1, (2003): p.143. La traducción es mía.

negra dentro del imaginario identitario, sino también dos elementos que, a su parecer y de forma desafortunada, no quedan vindicados en el trabajo interpretativo sobre la cultura puertorriqueña de José L. González: la herencia taína y la comunidad en la diáspora. En su ensayo crítico *The Puerto Rico that José Luis González Built: Comments on Cultural History*, Flores reconoce el esfuerzo de González por fundamentar la identidad nacional cultural sobre la base de la cultura popular afro-antillana. Sin embargo, discrepa profundamente en la utilización de la metáfora arquitectónica en términos de estratificación o evolución social, económica, política y cultural como capas superpuestas unas sobre otras. Dicha metáfora corre el riesgo de “ser confundida por un principio rector de conceptualización histórica”<sup>149</sup> y no deja claro en su trabajo los motivos por los cuales sobrevalora diferentes factores como los demográficos, étnicos o económicos en un piso y no en otro.

Por otro lado, la omisión del pasado precolonial como componente de la identidad nacional queda relegada a un memorial trágico de genocidio y exterminio. Es posible concordar con Flores cuando expresa que dicha omisión no es consecuente con la marcada presencia del legado taíno, tanto folklórica como social, en la actualidad. La extendida utilización de vocablos indígenas para referirse a la gastronomía y a los aspectos raciales o físicos de la sociedad no debe ser omitida dentro del análisis sociológico tan azarosamente, aunque ésta no dejara una tradición escrita. También la presencia cultural puertorriqueña en Estados Unidos, que en el momento que escribe González se encontraba en uno de sus periodos de más visibilidad, para Flores son dos momentos tan constitutivos de la cultura nacional como los otros cuatro pisos:

[...] es inexacto omitir esta realidad cultural de la construcción nacional por considerarla como cultura norteamericana con sabor o trasfondo puertorriqueño, así equiparando el caso puertorriqueño con los de otros grupos inmigrantes o étnicos en los Estados Unidos. La pura magnitud de la migración y, sobre de todo, la

---

<sup>149</sup> Juan Flores, “The Puerto Rico that José Luis González Built” *Latin American Perspectives*: Issue 43, Vol. 11, no. 3 (1984): p.181. La traducción es mía.

relación colonial entre los dos países va a invalidar este tipo de analogía fácil.<sup>150</sup>

Aunque la interpretación de González en su momento fue de gran ayuda para provocar un cambio significativo en las aproximaciones al estudio de la cultura y escudriñar nuevas formas de entender el fenómeno nacional en Puerto Rico, deja importantes factores por analizar y es sólo un modelo de muchos posibles. Hay que insistir en el carácter dinámico de la identidad puertorriqueña, que se expresa de manera más elocuente en la experiencia de lucha nacional tanto dentro como fuera de la isla. En palabras de Flores:

La sustancia de la cultura nacional tiene que ver con la experiencia social práctica — como los puertorriqueños viven, trabajan, interactúan, celebran y luchan— y la articulación de esa experiencia en sentidos simbólicos e intelectuales. Para los puertorriqueños, como para los pueblos coloniales, el objetivo de reconstruir la historia es para recuperarla, para arrebatarla de aquellos que la negaron y la deformaron.<sup>151</sup>

En esta sentencia de lucha cotidiana cabe agregar la afirmación de Fanon, en tanto que la misma contienda de la lucha nacional es una manifestación cultural, una manifestación del carácter nacional cultural. El caso de Puerto Rico ejemplifica de manera locuaz que la lucha por la independencia o soberanía y su identidad nacional han sido en sí mismas unas de las manifestaciones culturales más consistentes de su historia. Es igualmente un fenómeno cultural interesante, pues si para Fanon la adopción de una conciencia nacional es, de cierta manera, el estadio previo a la creación de la nación como estado, aún les queda a los puertorriqueños mucha lucha por delante. Lucha que va ligada a un reconocimiento, primero de ellos mismos, y de esa conciencia como nación que para Fanon no es lo mismo que nacionalismo y que

---

<sup>150</sup> Cita original: “[...] is inaccurate to omit this cultural reality from the national edifice by regarding it as North American culture with a Puerto Rican flavor or background, thereby equating the Puerto Rican case with that of other immigrant or ethnic groups in the United States. The sheer magnitude of the migration and above all the colonial relationship between the two countries go to invalidate this kind of facile analogy.” en *Ibíd.*, p.180. La traducción es mía.

<sup>151</sup> Cita original: “The substance of the national culture has to do with practical social experience —how Puerto Ricans live, work, interact, celebrate and struggle— and the articulation of that experience in symbolic and intellectual meanings. For Puerto Ricans, as for colonial peoples, the purpose of reconstructing history is to recapture it, to seize it from those who denied and distorted it.” *Ibíd.*, p.183. La traducción es mía.

es lo “que nos dará una dimensión internacional”.<sup>152</sup> Es la conciencia de ser todos partícipes de una lucha común por preservar unas particularidades de ser como comunidad, la que se hace presente en las expresiones culturales y artísticas en ambos espacios. La fuerza creativa con que la diáspora traduce las experiencias de exclusión propias y de otras colectividades en favor de una racionalización de la identidad cultural o nacional son, ciertamente, potentes y serán analizadas en detalle en la próxima parte de este capítulo.

En el campo del imaginario cultural, una de las aportaciones de la diáspora a una posible re-ilustración de la identidad puertorriqueña radicaría en la apropiación, resignificación y reivindicación de los aspectos más populares, relegados dentro del discurso oficial. Esa acción, a su vez, es el rescate de los aspectos más conflictivos y a la vez unificadores de la sociedad. Tanto José L. González como Juan Flores identificaron a las clases populares, específicamente al campesino y proletariado, como los artífices de la restitución cultural puertorriqueña por encontrarse en “franca oposición no sólo ante las culturas españolas y estadounidense, en tanto que extranjeras e impuestas, sino también ante el sistema de enajenación ideológica burguesa.”<sup>153</sup> Esta idea se aleja de la lectura adorniana sobre la cultura popular para encontrar puntos de afinidad con las teorías sociales de Michel de Certeau y Stuart Hall. Para este último, las identidades culturales en el Caribe se definen con relación a su pasado, a su presente y a su futuro. Las experiencias identitarias son puntos de encuentro y diferencias que deben articularse en un espacio de negociación constante. Por ende, más allá de estar enquistadas lo que *han sido*, deben comprenderse también como lo que *son*, a través de las transformaciones que han sufrido y que probablemente sufrirán. En este sentido, la identidad cultural es el imaginario que emerge de las formas creativas de representación que ilustran o significan no sólo un pasado común, sino una existencia que acontece de manera híbrida y solidaria. Ahora bien, si se examina la identidad cultural puertorriqueña bajo esa idea, esta se dilucida entre dos ejes, la

---

<sup>152</sup> Fanon, *Los condenados de la tierra*, p. 226.

<sup>153</sup> Flores, *Insularismo e ideología burguesa en Antonio Pedreira*, p. 46.

tradición resignificada y traducida a través de la memoria y la ruptura consecuencia del desplazamiento de una nueva experiencia social y cultural en un espacio ajeno.

La producción cultural de la diáspora se ha ido cuajando y ganando notoriedad a través de centros culturales y museos comunitarios como el Taller Boricua (1970), el Museo del Barrio (1969), el Nuyorican Poets Café (1973), el Caribbean Cultural Center (1975) entre muchas otras galerías y espacios alternativos como Exit Art (1982). Estos espacios destacaron la presencia de la comunidad puertorriqueña al igual que trabajaron y continúan trabajando para desvincularla de la imagen negativa que se le fue adjudicando. Los espacios de producción visual, literaria o musical, rescataron las formas populares, mitos, memorias e iconografías radicales (en el sentido literal que aquello que es el principio o la raíz) y las volvió a colocar en circulación dentro de la vida social y cultural. Uno de los ejemplo más elocuentes de esta reivindicación de lo taíno y lo africano y el intencionado distanciamiento de los elementos hispánicos (a excepción de la lengua, evidentemente) se puede encontrar en la labor social del Taller Boricua. Apropiándose de la iconografía taína —el nombre del centro proviene del vocablo taíno *Borikén*<sup>154</sup> utilizado por los nativos pobladores de la isla para nombrarla antes de la colonización española—, han establecido nuevos vínculos hacia un pasado anterior a cualquier estado subsiguiente de dominación. Este uso simbólico y estratégico de la iconografía taína tiene como propósito otorgarle a la comunidad diaspórica una de identidad en sentido ancestral e identificable con las historias de opresión y de dominación, primero española y luego norteamericana. Para los miembros del Taller era primordial desenmascarar las narrativas históricas que tradicionalmente relegaban el genocidio de los primeros habitantes de la isla, para así afirmar la presencia activa del taíno como sujeto histórico antes y durante la colonización. Junto con el rescate del componente africano de la identidad nacional, la resemantización y/o traducción de dichos elementos ocupó la mayor parte de la temática de la producción artística. Sin embargo, lo realmente interesante no es simplemente esta traducción simbólica, sino los mecanismos a partir de los cuales se

---

<sup>154</sup> Se analizará en detenimiento la utilización de este término por la comunidad diaspórica en la próxima parte de este capítulo.

realiza, además de los modos y lugares en que se presenta. En la próxima parte de este capítulo, analizaremos la labor de estos centros o lugares concretos de intercambio y su importante valor dentro del proceso de modernización cultural y social.

Los numerosos y constantes esfuerzos de la comunidad en la diáspora han logrado hacer visible las complejas dinámicas de socialización y crear un nuevo campo discursivo y de significaciones que han permitido la aparición de nuevos lugares de negociación y de contienda. En esos espacios la tradición tiene un papel central, no como apunta Díaz-Quiñones desde “una indefinida apertura a cualquier signo; más bien cómo un horizonte de sentido”<sup>155</sup>, y añade:

Lo cultural propio de un grupo no puede limitarse a sus discursos, textos y objetos; está también en sus ritos, sus formas de actuar, de conducirse, en sus mezclas y apropiaciones, en sus prácticas sociales.<sup>156</sup>

En las prácticas sociales cotidianas y en el esfuerzo creativo e intelectual de personajes como Eugenio María de Hostos, Julia de Burgos, Pedro Pietri o Frank Bonilla —y su estimada labor dirigiendo el Centro de Estudios Puertorriqueños en Nueva York—, por mencionar sólo algunos nombres de la larga lista de agentes culturales y políticos exiliados o miembros de la comunidad *nuyorican*, es que se ha conseguido visibilizar la presencia de la diáspora o del desplazado como un lugar privilegiado para la reflexión y el debate sobre la cultura, la identidad y la nación. Incluso los trabajos de José L. González y Juan Flores, que pueden ser interpretados como una actitud anti-hispánica, lo que hacen es nivelar el peso de las convenciones culturales, intensamente arraigadas, a través de la inclusión de las historias olvidadas en la memoria reciente del discurso selectivo de la nación.

---

<sup>155</sup> Díaz-Quiñones, *La memoria rota*, p. 107.

<sup>156</sup> *Ibíd.*, p. 104.



## II. 2. Los *community-based museums*: la institucionalización de la resistencia, la lucha sociopolítica cultural y la búsqueda de la identidad

Se puede decir que es un hecho conocido que las décadas de los años sesenta y setenta fueron un periodo de alta agitación a nivel global. En el marco de la esfera pública, las convulsiones políticas generadas, inspiradas o sucedidas a principios de los años sesenta se hacen más visibles a partir del año 1968 con el Mayo del 68 parisino, la condena de la Guerra de Vietnam, la invasión a Checoslovaquia o las protestas estudiantiles en México, determinaron un momento crucial dentro del ámbito sociopolítico. También en lo artístico provocaron una nueva mirada hacia la relación entre el espacio del arte y el espacio político. Las artes visuales, sobre todo el cartel y la *performance*, se convirtieron en elocuentes instrumentos de guerra. La escena artística se fue transformando en un espacio de contienda y, subsiguientemente, de reivindicación entre minorías, y luchas de género, y raciales, entre otras. Dentro de la conmoción generalizada de ese periodo, la comunidad puertorriqueña en Estados Unidos encontró espacios de enunciación y solidaridad para impulsar sus propias reivindicaciones. Con la intención de explorar las formas de lucha y resistencia cultural de la comunidad puertorriqueña en la diáspora, esta parte del capítulo se centrará en la emergencia de centros culturales y formas de reivindicación, más o menos directas, en la ciudad de Nueva York a finales de los años sesenta hasta la actualidad. El afán por restringir este análisis a las dinámicas neoyorquinas responde básicamente a una delimitación práctica del tema en concreto, ya que también se registraron y se continúan registrando movimientos importantes en otras ciudades como Chicago, Connecticut y Filadelfia. Sin embargo, la mayor concentración de puertorriqueños en Estados Unidos se encuentra en Nueva York y los ejemplos sujetos a análisis y las teorías que aquí se aplicarán pueden ser homologables a cualquiera de esos otros espacios, con sus debidas salvedades. Además, la ciudad de Nueva York fue el epicentro del surgimiento, desarrollo y consolidación a nivel social, político y estético de la diáspora

puertorriqueña.

A partir de los años cuarenta el Upper East Side de Manhattan se convirtió en el lugar de desembarco de miles de puertorriqueños en la ciudad de Nueva York. Enmarcado por el Central Park a la izquierda, el East River al este y extendiéndose desde la calle 96 hasta la calle 125, dicha sección comenzó a reconocerse con el nombre de Spanish Harlem, o el Barrio. Las condiciones sociales y económicas de la nueva masa inmigrante lo convirtieron en un barrio marginal, poblado por familias de escasos recursos y trabajadores manuales mal pagados de fábricas y otras industrias. Sin embargo, el Barrio se fue transformando en un importante espacio de acogida para otras comunidades latinas y es dentro de este contexto que comienzan a emerger iniciativas comunitarias dirigidas a abordar temas de carácter sociopolítico, culturales e identitarios. Casi como un imperativo, los artistas puertorriqueños comenzaron a desarrollar una estética propia centrada en los valores sociales y estéticos que ese nuevo escenario les proporcionaba. Para poder armar una historiografía crítica de lo que significó el trabajo de esos artistas y su importante aportación a los movimientos sociales de los años setenta en Nueva York, con su consecuente resonancia en las esferas del arte en Puerto Rico, es necesario realizar un breve repaso por el trabajo de artistas y colectivos desde los años sesenta. En consecuencia, se examinará el trabajo de algunos artistas que sentaron las bases para una denominada “estética *nuyorican*”. Las expresiones y valores culturales promulgados por esos artistas fueron los catalizadores para la emergencia de un movimiento activista social y artístico que dio paso a la creación de museos e importantes centros comunitarios que continúan funcionando en la actualidad.

Hacer una selección siempre entraña cierta discriminación, así como el establecimiento de criterios que permitan justificar dicha selección. Los artistas, trabajos o instituciones a analizar a continuación responden a la intención general de esta investigación de realizar una revisión de las obras y artistas comprometidos con el arte que atañe la temática política y que abrieron nuevas vías de reflexión sobre los temas de identidad, arte nacional y esfera pública dentro del ámbito de las

artes plásticas puertorriqueñas. Dado que se parte de la comprensión de la diáspora *nuyorican* como parte y evolución de la sociedad actual, es necesario incorporar su legado a las nuevas historiografías del arte en Puerto Rico. Fueron muchos los artistas que aportaron a tal relectura, pero se ha realizado una selección de aquéllos que han sido la base del movimiento plástico *nuyorican* y que, más que con sus obras, ha sido con su espíritu activista y de solidaridad que han generado vínculos entre el arte y la comunidad. Con su trabajo han abierto espacios de diálogo y de interacción, para generar posibles modelos de sociabilidad, ciertamente parecidos a la idea de un arte relacional como la definiría Nicolas Bourriaud, donde el arte puede “modelar universos posibles” y “construir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista.”<sup>157</sup> Este imperativo de utilizar el arte para construir espacios de sociabilidad e identificación comunitaria para los desplazados o excluidos es un tema que también preocupa a Jacques Rancière, pues a su parecer se concentra en hiperbolizar la restauración entre la oposición incluido/excluido. La figura del excluido en Rancière no es la del sujeto que se deba salvar y reinsertar en la esfera pública dominante a través de prácticas artísticas que busquen nivelar, borrar o siquiera incidir en su estado de exclusión, sino que “la famosa desconexión es de hecho un estado ‘positivo’ del vínculo social.”<sup>158</sup> Esta posición debe entenderse desde su concepción del espacio político (también en el arte) con un lugar de disenso, donde el reparto de lo sensible más que consensuado debe ser cuestionado:

El problema no consiste entonces en saber cómo responder a la “desconexión social” según esos programas oficiales que tienden a poner en el mismo plano arte, cultura y asistencia. El problema consiste en trabajar en una reconfiguración de la división de lo sensible donde las categorías de la descripción consensual se encuentran puestas en tela de juicio, donde uno ya no se ocupa de la lucha contra la exclusión, sino de la lucha contra la dominación; no consiste en reparar fracturas sociales o preocuparse por individuos y grupos desheredados, sino en reconstruir un espacio de división y capacidad de intervención política, poniendo de manifiesto el poder

---

<sup>157</sup> Nicolas Bourriaud, *Estética relacional* (Buenos Aires: Ed Adriana Hidalgo, 2007), pp.11-12.

<sup>158</sup> Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas* (Barcelona: UAB, 2005), p. 61.

igualitario de la inteligencia.<sup>159</sup>

¿Cómo podemos entender esta concepción de lo político en el arte? Quizás transformando los espacios del arte en espacios disensuales en los que se ponen en jaque las bases sobre las cuales se ha armado y concebido ese mismo espacio. Sin embargo, luchar contra la dominación puede ser igualmente luchar contra la exclusión. El dominado está excluido de la toma de decisiones. Su participación en la esfera pública está sujeta o subordinada al discurso dominante. Si bien el excluido no tiene siquiera la posibilidad de figurar en el discurso, hacer visible la dominación repercute necesariamente en la lucha por la exclusión. Si la esencia del arte político debe consistir en perturbar el reparto policial de lo sensible donde no hay vacío ni suplemento, habrá que ver de qué forma y si, en efecto, los modos en que han operados los centros artísticos y algunos artistas *nuyoricans* han conseguido problematizar “la configuración misma de los datos (conjunto de hechos o fundamentos), conflicto impuesto por los sujetos excluidos en relación con la suma de las partes de la población.”<sup>160</sup> Los *nuyoricans* son los únicos ciudadanos puertorriqueños con derecho a ejercer sus derechos como ciudadanos de la nación estadounidense a la que pertenecen todos los habitantes de Puerto Rico. Su misma presencia constituye un acto político tanto en el marco de las prácticas artísticas como sociales y culturales. Su presencia ha puesto en jaque formas de ser e identidades que hasta entonces no eran cuestionables.

Aproximadamente dos décadas después del éxodo masivo de puertorriqueños hacia Nueva York, comenzó a emerger con fuerza una conciencia de clase y social que se galvanizó a través de artistas, músicos, literatos y poetas que buscaban dar presencia y voz a una sociedad marginalizada. Específicamente en el ámbito de las artes visuales, la toma de conciencia cultural de finales de los años sesenta desembocó en la creación de museos, colectivos artísticos de activismo social, centros multidisciplinarios y comunitarios en el área del East Harlem, el Lower East Side o el Bronx. Entre los más notables, y aquí a tratar, se encuentran El

---

<sup>159</sup> *Ibíd.*, pp. 61-62.

<sup>160</sup> *Ibíd.*, p. 58.

Museo del Barrio fundado en 1969 por Rafael Montañez Ortiz, el Taller Boricua creado en 1970 y Exit Art que abrió sus puertas en 1982. Estos tres centros, los dos primeros aún en funcionamiento, son el testimonio más elocuente de una época de grandes cambios en la cual los artistas puertorriqueños participaron activamente para generar una progresiva transformación tanto a nivel social como político beneficiando a las comunidades latinas en Nueva York y que luego se replicará en otras ciudades de la nación e incidirá en políticas que afectarán directamente y de manera positiva a Puerto Rico.

La revisión empieza con Rafael Montañez Ortiz, que ha sido uno de los artistas de *performance* latino más importantes y comprometidos de la escena neoyorquina. Su obra y aportaciones a la escena artística neoyorquina y puertorriqueña han pasado casi desapercibidas en el discurso historiográfico sobre las artes visuales en ambos lugares. Nacido en el Brooklyn, Montañez Ortiz es parte de la segunda generación de *nuyoricans* interesados en rescatar un sentimiento de identidad que pone en jaque los conceptos de raza, clase y cultura. Su carrera como artista está más vinculada a movimientos como *Destruction in Art Movement*, *Fluxus* y de *Guerrilla Art Action Group* en el ámbito más creativo y de producción, aunque rara vez es mencionado en la compilaciones realizadas sobre dichos movimientos, lo cual es terreno fértil de especulación. Su clara omisión dentro de la historiografía del American Art puede responder a su condición de artista latino, mientras por otro lado su poca acogida dentro de los circuitos del arte latinoamericano, por su condición de artista *nuyorican*, le ha condicionado a la marginalidad. Más allá de esa marginalidad institucional, sus intervenciones como activista político y mediador entre el arte y la comunidad estuvieron fuertemente comprometidas con un proyecto educativo para el Barrio.

En la época de los sesenta, la obra de Montañez Ortiz se distinguía de otros artistas *nuyoricans* en que era una obra más relacional y conceptual que cuestionaba los preceptos tradicionales del arte y demandaba una participación activa del observador no tanto en el proceso de participación/creación como en el proceso de



Figura 15: *Arqueological Findings* de Rafael Montañez Ortiz

interpretación. A lo largo de su carrera se pueden apreciar sus inquietudes hacia tres asuntos primordiales, los cuales en ocasiones han confluído de manera paralela y en otras han marcado etapas concretas en su obra: las dicotomías estructurales en las formaciones sociales, el concepto de trascendencia, y los rituales espirituales y de creación. Su manera de entender el arte y la labor artística lo ha llevado a avalar el rol del artista como casi un traductor cultural o intermediario capaz, por medio de las prácticas vanguardistas, de subvertir las narrativas hegemónicas. Su obra también plantea interrogantes sobre el rol del sujeto que *hace* arte, las relaciones interpersonales y sobre la espiritualidad versus la religión, entre otras.

Montañez Ortiz comenzó su carrera a finales de los años cincuenta experimentando a través del video, creando documentos visuales con retazos de secuencias fílmicas encontradas mientras era estudiante en el Pratt Institute. En ese periodo también experimentaba con la pintura y el expresionismo abstracto influenciado por la obra de Willem De Kooning. Sin embargo, todo ello fue el preludio a un corpus de trabajo que desarrollará a lo largo de más de treinta años y que representa su faceta más radical e interesante. Su serie *Arqueological Findings* (Hallazgos Arqueológicos) (1961 a 1967) [Fig.15] inaugura una etapa en la que el artista trata el tema de la producción o creación de objetos de arte.

En un ensayo en el que analiza la producción latinoamericana en Estados Unidos, la crítico y curadora Deborah Cullen, quien desde 1997 es la curadora jefe del Museo del Barrio, comenta:

La serie se basaba parcialmente en procesos rituales que el artista había empleado desde finales de los años cincuenta para rehacer películas —ya existentes— que cortaba con un hacha, metía en una bolsa de medicina y luego armaba en orden aleatorio. Utilizando muebles domésticos, en particular de su propia casa, estos objetos de sacrificio —íntimos, desgastados y auráticos del cuerpo y del universo personal del artista— eran liberados de su forma y función a través de un proceso privado que transformaba tanto a los objetos como al artista. Sus restos aludían a una energía erótica transcendental y a una práctica positiva, creativa y regenerativa de la destrucción.<sup>161</sup>

Entre 1959 y 1961, el artista pasa de la construcción de una obra en el sentido canónico como podría ser una pintura a acumular objetos de desechos y ensamblarlos para crear casi una anti-pintura que evolucionará hasta la destrucción de objetos como colchones, sillas o pianos [Fig.16]. Esta nueva fase destrucionista se consolida con su *Destructivism: A Manifesto* (1962) donde se lee su concepción del proceso creativo:



Figura 16: Foto del performance *Mattress Destruction* de Rafael Montañez Ortíz

---

<sup>161</sup> Deborah Cullen, “Apuntando al Este, al Oeste y al Sur: Acciones en Nueva York, California y Puerto Rico” *Arte ≠ Vida: Actions by Artist of the Americas, 1960-2000* (Canada: El Museo del Barrio, 2008), p. 231.

Un desplazamiento y un proceso paralelo se dan entre el hombre y los objetos que fabrica. El hombre, como los objetos que fabrica, es el mismo resultado de procesos de transformación. Por lo tanto, no es difícil comprender que un colchón u otro objeto artificial son liberados de y superan su forma lógicamente decidida por medio de la destrucción, un artista, conducido por asociaciones y experiencias que son resultado de su destrucción de los objetos fabricados por el hombre, también se libera de y supera su ser lógico.<sup>163</sup>

En su trabajo, Montañez Ortiz ha decidido abordar la dicotomía creación/destrucción para explorar las realidades de su propia identidad marcada por articulaciones binarias del tipo hombre/mujer, blanco/latino, hegemónico/marginal, entre otras. En este tipo de metodología de trabajo se puede detectar la influencia de la filosofía francesa, en especial la de Derrida con relación al escrutinio de las dicotomías estructurales de las polaridades que han dado forma al pensamiento occidental, por ejemplo el bien/mal, el ser/la nada, identidad/diferencia o vida/muerte.<sup>164</sup> En base a este tipo de organización dualista de conceptos contrarios se han elaborado dicotomías de todo tipo y se suele concluir de manera similar: el segundo término suele encarnar lo considerado socialmente negativo, por ende indeseable y descartable. Esta serie le valió en 1966 la invitación al “Destruction in Art Symposium” (DIAS), encuentro donde convergieron artistas como Otto Mühl y Hermann Nitsch, importantes exponentes del accionismo vienés, o Wolf Vostell, identificado con el movimiento Fluxus. Fue entonces cuando por primera vez realizó uno de sus rituales de destrucción ante un público. Hasta entonces sólo había presentado la documentación fotográfica de los rituales, y lo volvería a hacer dos años más tarde en el segundo simposio celebrado en Nueva York. Para Montañez Ortiz esta fase funcionaba como un catalizador que le liberaba

---

<sup>163</sup> Cita original: “A displacement and parallel process exist between man and the objects he makes. Man, like the objects he makes, is himself a result of transforming processes. It is therefore not difficult to comprehend how as a mattress or other man-made object is released from and transcends its logically determined form through destruction, an artist, led by associations and experiences resulting from his destruction of the man-made objects, is also released from and transcends his logical self” “Destructivism: A Manifesto” *en Art Workers’ Coalition*. Brumaria 15/16, Madrid: Brumaria A.C., 2010. La traducción es mía.

<sup>164</sup> Ver texto de Kristine Stiles, “Rafael Montañez Ortiz,” *Rafael Montañez Ortiz: Years of the Warrior, Years of the Psyche, 1960-1988* (New York: El Museo del Barrio, 1988), p. 8.

de las constricciones inherentes a las prácticas artísticas tradicionales y las vinculaba a un tipo de práctica estética que llamaba indigenista por su sentido ritual:

Cuando estaba en la escuela en Pratt, era un expresionista abstracto. Estaba buscando una identidad. No salí a la escena cultural consagrada hasta que fui un estudiante graduado. Ahí es cuando mi trabajo comenzó a desarrollarse, y comencé a ver cómo construir un puente entre lo chamánico, lo ritual, el Dadaísmo y el Surrealismo, ver que compartían una base, en el grado que trataban con procesos indígenas.<sup>165</sup>

Cuando se refiere a procesos indígenas los relaciona directamente con el ritual sonoro que poseen algunos de ellos y que se replica, de cierta manera, en el sonido o estruendo que provoca el acto violento del hacha contra el objeto que destruye. Por otro lado, relaciona lo indígena también con lo intuitivo y con las bases de la cultura en el sentido más amplio de la palabra. Esa manera peculiar de vincular su obra con lo ritual y la violencia fue percibida como una respuesta a lo que estaba sucediendo de modo generalizado a nivel político, con el rechazo a la guerra de Vietnam y como una reacción sintomática a las guerras y revoluciones que a partir de entonces se sucederían y que se testimoniarían como nunca antes mediante los avances en las telecomunicaciones.

La obra de Rafael Montañez Ortiz es radical en muchos sentidos y ha producido constantemente un arte performativo que desafía las categorizaciones, tanto desde la omisión como desde su incontenibilidad. Su continua omisión dentro de las historiografías del arte del siglo xx norteamericano plantea una condena racial como ha sucedido con la visualización de los artistas afroamericanos o de las mujeres, pero que en el caso de Rafael es aún más complejo. En las recopilaciones

---

<sup>165</sup> Cita original: “When I was at school at Pratt, I was an abstract expressionist. I was searching for an identity. I didn’t go out into the cultural establishment until I was graduate student. That’s when my work began to evolve, and I began to see how to build a bridge between the shamanic, and the ritual, and Dada and Surrealism—seeing that they had a common ground between them on the level of dealing with indigenous processes.” en Yasmin Ramirez, “An Interview With The Destructive Artist Raphael Montañez Ortiz” en *Unmaking: The Work of Raphael Montañez Ortiz* (Jersey City Museum: 2007), p. 22. La traducción es mía.

sobre artistas y colectivos marginales latinoamericanos, tampoco se hace mención de su obra. Siendo un artista *nuyorican*, que aborda la temática folklórica referente a su raíces culturales de una manera, podría decirse, más abstracta, iconoclasta y menos evidente, también lo condena al olvido dentro las narrativas latinoamericanas, lo que hace evidente la inutilidad que encarnan las categorizaciones en algunas ocasiones.

Sin embargo, como muchos de sus contemporáneos en la década de los setenta, se interesó por los movimientos sociales y participó activamente en la Art Workers Coalition (AWC) (Coalición de trabajadores del arte) junto con algunos integrantes del Taller Boricua, organizando la filial Puerto Rican Art Workers Coalition (PRAWC) (Coalición de trabajadores del arte puertorriqueños) entre 1969 y 1971. Los más de trescientos artistas que se congregaron en la primera convocatoria de la AWC armaron un escenario de lucha radical sin precedentes contra las instituciones del arte en Estados Unidos. Inconformes con las políticas institucionales, el manejo de sus obras y las desigualdades raciales, sexismo y discriminaciones a las que estaban sujetos los artistas, se alzaron para hacer saber su sentir y demandas no sólo a las direcciones de los museos, sino también a su público. Montañez Ortiz, al igual que los integrantes del Taller Boricua, durante ese periodo estuvo comprometido con las movilizaciones antiguerra, la lucha por erradicar la discriminación de género y racial dentro de las esferas institucionales del arte y las demandas laborales de la AWC. La sensibilidad de Rafael Montañez Ortiz, su compromiso y su lucha por introducir a las comunidades puertorriqueña y latinas dentro de las corrientes dominantes del arte y hacerlas partícipes de ellas, lo llevó a fundar El Museo del Barrio en 1969. Lo interesante de su propuesta para la creación del museo no era la de un simple templo de reivindicación cultural para una comunidad que necesitaba un espacio que pudieran llamar propio o suyo en su comunidad. Para alguien que concebía en la destrucción un modo de expresión en el arte, es interesante y, a la vez, conflictiva su voluntad de construir una institución cultural que señalara la importancia de recuperar el derecho a existir, a insistir en la presencia de una minoría que desea que se reconozca más allá de las fronteras del

Barrio. El proyecto del museo estaba concebido con la misma idea que tenía Montañez Ortiz del arte, como un medio para la resolución de problemas o para pronunciarse sobre asuntos apremiantes para la comunidad. La institución se proponía como un lugar donde el arte ocupaba un espacio de reivindicación y de enunciación más amplio:

Hay una diferencia entre utilizar esa infraestructura para perpetuar la marginación y afirmar la cultura de la marginación, y usar la institución cultural para demostrar la importancia de recuperar nuestro derecho a existir en un contexto más amplio.<sup>166</sup>

Mientras su objetivo específico para el Museo del Barrio era:

Era bregar con destapar todos los eslabones de la raíz cultural. Ser una institución de investigación para afirmar y para dar integridad a las viejas raíces y las culturas populares que se elevan dentro de toda la concesión de derechos y procesos de marginalización en la historia de los pueblos caribeños y especialmente Puerto Rico. Debía entender la arqueología y la lengua y la historia entera de migraciones [...] la idea principal detrás del Museo era dar integridad y entender todas nuestras complejidades, y desplegar la cultura.<sup>167</sup>

Bajo estos postulados, el museo comenzó a germinar en un aula pública en el Barrio. Montañez Ortiz, como dirigente de la PRAWC en aquel entonces, organizó una serie de piquetes frente al Metropolitan Museum (MET) para denunciar sus políticas excluyentes, exigir la inclusión en sus colecciones y juntas directivas de artistas puertorriqueños, negros y mujeres. Durante los piquetes consiguieron llegar a un acuerdo en el cual el MET se comprometería a dar su apoyo para la creación de un espacio de arte para la comunidad: El Museo del Barrio. Entre los objetivos

---

<sup>166</sup> Cita original: “There is a difference between using that infrastructure to continue the disenfranchisement, and affirm the culture of disenfranchisement, than from using the cultural institution to point out the importance of regaining our right to exist in a larger context”, en Ibid. p. 24. La traducción es mía.

<sup>167</sup> Cita original: “It was to deal with uncovering all the root cultural links. It was to be a research institution to affirm and give integrity to the ancient roots and the folk cultures that rise up within all of the enfranchisement and disenfranchisement processes in the history of the peoples of the Caribbean and specifically Puerto Rico. It was to understand the archeology and language and the whole history of migrations...The whole idea behind El Museo was to give integrity to and to understand all our complexities, and to open up the culture”, en Ibid. p. 24. La traducción es mía.

establecidos en la fundación del museo estaban la voluntad de “conectar la estética con el deseo de crear una sociedad más justa y equitativa.”<sup>168</sup> Su modo de entender la función de la institución le valió detractores. Tras un par de años al frente del museo, Rafael Montañez Ortiz abandonó la dirección y se dedicó a su obra y a la enseñanza. Pasarían décadas antes de que su forma de entender el arte y sus aspiraciones para El Museo como un laboratorio de intercambio de ideas fueran finalmente comprendidas y ejecutadas. En la actualidad, El Museo del Barrio está reconocido como la primera institución museística dedicada a la comunidad puertorriqueña, caribeña y latinoamericana en los Estados Unidos. Es un importante espacio de exposición para artistas emergentes que produce una variada programación educativa dirigida a las comunidades latinas y a erradicar los prejuicios sobre estas.

Como se ha podido percibir hasta ahora, para finales de los años sesenta el Barrio vivía un periodo de efervescencia cultural y no sólo eso, la cuna de la diáspora puertorriqueña se había convertido en un lugar de formación tanto para artistas nacidos allí como para los artistas puertorriqueños que podían mantener un tránsito más o menos constante entre la isla y Nueva York. Estas alianzas generaron el surgimiento de espacios de creación e intercambios colectivos, entre los cuales destaca la creación del Taller Boricua. El modelo de centro de creación y espacios alternativos en los años setenta era muy común dentro de los colectivos de artistas activistas en Nueva York. Su creación también surgió de las reivindicaciones de la AWC a los grandes museos de descentralización y colaboración para la creación de espacios alternativos en los barrios que habían estado tradicionalmente marginalizados por su demografía negra y puertorriqueña. El modelo institucional del Taller emulaba los talleres desarrollados por la DIVEDCO, el Taller de Artes Gráficas del Instituto de Cultura Puertorriqueña y los talleres revolucionarios en Puerto Rico. Entre sus fines estaba el fomentar el trabajo y la creatividad colectiva, aunar recursos para la lucha política y cultural, y defender lo que se podría definir

---

<sup>168</sup> Julie Ault, “Una cronología de una selección de estructuras, espacios, grupos de artistas y organizaciones alternativos de la ciudad de Nueva York, 1965-1985” en *Art Workers’ Coalition* (Brumaria 15/16, Madrid: Brumaria A.C., 2010), p. 14.

como una “estética puertorriqueña *nuyorican*”. La iconografía y los programas educativos desarrollados en el Taller tenían como objetivo esencial educar a la comunidad sobre su “verdadera historia” y reafirmar la herencia africana, pero sobre todo indígena taína de la identidad nacional.

El Taller Boricua fue fundado entre 1969 y 1970 por Marcos Dimas, Adrián García y Armando Soto. Sin embargo, rápidamente se incorporaron miembros que fueron básicamente cofundadores del Taller como Manuel Otero, Fernando Salicrup, Nitza Tufiño y Jorge Soto, por mencionar sólo algunos. Mediante la utilización y revaloración de la imaginería africana, taína e iconos relacionados con la tradición nacional, estos artistas hacían visible la evolución de las jerarquías dentro de las construcciones identitarias. Para ellos era primordial la creación de un arte para la gente o el pueblo, en el cual se enfatizaba el carácter híbrido de la identidad puertorriqueña y alinearlo con una estética ancestral conectada con las civilizaciones indígenas y africanas. Esta manera de entender su cultura y su visión del arte político-social es en buena parte antagónica a la de Rafael Montañez Ortiz. Para este último, su trabajo versaba sobre un tipo de activismo político que se aproximaba de manera crítica sobre la propia producción del arte, sus espacios de producción y difusión y las políticas que condicionaban esos espacios; y ciertamente eso es una de las posibles formas en la que se presenta el activismo político y, por ende, un modo de hacer arte político. Sin embargo, el tipo de activismo artístico por el cual ha apostado El Taller es del que busca explorar la identidad marcada por la marginalidad y la dominación. En la historia del arte de la última parte del siglo XX, éste ha sido un modo común de acercarse al arte crítico para impugnar el poder hegemónico. Acerca del papel contra-hegemónico que juegan algunas prácticas artísticas, Chantal Mouffe realiza una acertada reflexión sobre el tema:

Como la dimensión de «lo político» siempre está presente (en las formas del discurso cultural), nunca puede haber una hegemonía completa, absoluta, no excluyente. En ese marco, las prácticas artísticas y culturales son absolutamente fundamentales como uno de los niveles en los que se constituyen las identificaciones y las formas de identidad. No se puede distinguir entre arte político y arte no

político, porque todas las formas de práctica artística o bien contribuyen a la reproducción del sentido común dado —y en ese caso son políticas—, o bien contribuyen a su deconstrucción o su crítica. Todas las formas artísticas tienen una dimensión política.<sup>169</sup>

Si todas las formas artísticas contribuyen a la creación de lo político o a la política, aunque funcionen desde o dentro de las estructuras de poder, estos talleres de creación como el Taller Boricua tiene una potencialidad subversiva cuando sirven para generar nuevos modos de identificación o nuevas identidades. A la luz de esta idea, sería interesante apuntar hacia el espacio del arte en el que se ha enfocado El Taller, como ese espacio del arte que Rancière clasificaría bajo la categoría de programa cultural/educativo. En donde su carácter político radica tanto en los cuestionamientos de las políticas culturales establecidas (en Puerto Rico) como en el establecimiento de políticas que den mayor visibilidad a la comunidad (en Estados Unidos). El afán de los artistas del Taller por validar sus reivindicaciones identitarias basadas en un legado común con otras comunidades afroantillanas, vinculándolas a los mitos originarios, al mismo tiempo les conectaba con las comunidades afro-americanas y su lucha por los derechos civiles. Sin embargo, más allá de las imágenes que produjeron, su labor durante más de cuarenta años, que incluye organización de festivales, apertura de espacios de trabajo para artistas emergentes, laboratorios creativos, exposiciones y talleres, ha contribuido al desarrollo de la autoestima comunitaria y revitalización positiva de la zona. El análisis de la génesis, desarrollo y condición actual del Taller Boricua ayudará a entender mejor las complejidades de la articulación de la diferencia, el desarrollo de la estética diaspórica *nuyorican* en las artes visuales y las luchas por la conservación de la cultura puertorriqueña en Estados Unidos.

En su artículo sobre la construcción del imaginario *nuyorican* a través del arte producido en El Taller Boricua, Taína Caragol-Barreto respalda su análisis en las reflexiones sobre el exilio elaboradas por Edward Said en su ensayo “Reflections on Exile”. La propuesta de Caragol-Barreto de analizar la producción de varios artistas a

---

<sup>169</sup> Mouffe, *Prácticas artísticas y democracia agonística*, pp. 26-27. El paréntesis es mío.

la luz del pensamiento de Said sobre la experiencia del desplazamiento como motor para reconstruir las historias de los lugares de procedencia u origen para facilitar el establecimiento de un espacio común de identificación y así superar el sentimiento de soledad que se produce por el exilio,<sup>170</sup> es un modelo interesante de aproximación. Sin embargo, las condiciones en las cuales aparecen estos centros culturales no son exactamente el resultado del exilio, no como lo entiende Said, sino más bien el resultado del establecimiento de una diáspora originada por la migración, en algunos casos forzada, por razones económicas. Por otra parte, el asunto de ser una nación sin estado también condiciona la reflexión, pues los *nuyoricans* no han sido expulsados en el término estricto de la palabra de su estado nación. Los puertorriqueños son ciudadanos estadounidenses, aunque de segunda categoría, debido a su relación colonial. En el caso de Puerto Rico lo que acontece es un desplazamiento de la colonia a la metrópoli que simboliza un cambio a nivel social, geográfico y cultural. El concepto de exiliado está comúnmente relacionado a la expulsión, en la mayor parte de las ocasiones, por motivos políticos. Los sujetos que han migrado desde los años cuarenta a Nueva York, Chicago o Filadelfia no se expatriaron por motivos políticos, como fuera el caso de José L. González, que se expatrió a México o Eugenio María de Hostos, a la República Dominicana, sino por motivos económicos. Mientras, los obstáculos que históricamente han condicionado la vuelta o no a la isla, para la comunidad en la diáspora han sido igualmente de índole económica. La metáfora del puente aéreo es falsa, más si sólo son unos pocos los que ostentan el privilegio de cruzarlo, pues las condiciones socio-económicas de la mayor parte de las familias del Barrio no lo permitía. Ahora bien, esas son otras cuestiones que inciden en el tipo de criterios y conceptos aplicables a la hora de analizar la experiencia de la diáspora y su producción artística. Es probable que los modos de procesar ambas situaciones sean parecidos y entrañen una reconstrucción de un pasado histórico que les otorgue un sentido de pertenencia a una comunidad más amplia. Evidentemente, la comunidad en la diáspora ha buscado e insistido en desarrollar una conciencia nacional que les permita conservar su modo de entender

---

<sup>170</sup> Taína B. Caragol-Barreto, "Aesthetics of exile: The construction of Nuyorican identity in the art of El Taller Borricua" *Centro Journal* Vol.17 (2005): p. 8.

y vivir la cultura puertorriqueña. Pero, hay que atender nuevamente a las palabras de Fanon para alertar que “la cultura nacional no es folklore donde un populismo ha creído descubrir la verdad del pueblo,”<sup>171</sup> y esa sería justamente la crítica de esta tesis al modo de entender la cultura nacional que resuena fuertemente en la estética impulsada por los artistas del Taller. Mediante la recuperación y traducción de los aspectos más folklóricos de la cultura nacional, la introducción de la imaginería afrotaína y de medios visuales como la pintura, los murales o los carteles buscaban reconstruir o articular una nueva forma de entender su puertorriqueñidad, su experiencia de desarraigo y exclusión. La base de su agenda institucional y estética se puede agrupar en tres cuestiones íntimamente relacionadas entre sí: el activismo social, la cultura y las reivindicaciones de carácter identitario. Por ejemplo en los trabajos de Marcos Dimas, Jorge Soto y Nitza Tufiño tales cuestiones han jugado un papel central. Además, estos son algunos de los artistas más representativos del estilo *nuyorican* de toda la década de los setenta.

Marcos Dimas, fundador y creador del logo del Taller Boricua, en su trabajo desarrolla, mediante la mezcla de la imaginería taíno-africana, la estética que marcará de cierta manera las pautas de producción del Taller. En un ensayo escrito a principios de los años setenta relatando los comienzos de Taller, Dimas anota:

Como un gesto de solidaridad y unión, adaptamos y personalizamos las imágenes taínas, que se convirtieron en insignias que nos unían simbólicamente con nuestra raíz cultural ancestral. Aquel escurridizo aborígen —aquel misterioso ser que ha desaparecido de la faz de Borinquen y se ha retirado en nuestras almas; el espíritu de libertad que había desaparecido en un sinnúmero de mitos, cuentos populares, y teorías antropológicas— siempre ha estado presente en nuestro ambiente, acechando dentro de nuestra aura, y apareciendo en el lenguaje, en el humor, en los matices, y en los gestos, así como en el aspecto físico de la gente. Aquel ser mítico, como el Fénix, había resucitado en la esquina de la revolución y el cambio.<sup>172</sup>

---

<sup>171</sup> Fanon, *Los condenados de la tierra*, p. 214.

<sup>172</sup> Cita original: “As a gesture of solidarity and union, we adapted and personalized Taino images, which became insignias that symbolically linked us with our ancestral root culture. That elusive aborigine —that mysterious being who had vanished from the face of Borinquen and had receded in our souls; the spirit of

El gesto de solidaridad de los artistas del Taller con el “alma” del indígena desvanecido de la faz de la isla por causa de la violencia de la colonización, se convierte en símbolo de apoderamiento y lucha identitaria agenciado por la comunidad en la diáspora. En el logo [Fig.17] diseñado por Dimas convergen una figura antropomórfica que se asemeja a un tipo de rana pequeña y endémica de Puerto Rico llamada coquí, sosteniendo entre sus manos un cemí,<sup>173</sup> con una especie de hojas enormes que nacen de su cabeza. Las hojas están estampadas con símbolos taínos, iconos nacionales de izquierda como la bandera de Lares<sup>174</sup> e instrumentos musicales que hacen referencia a la cultura africana. El logo es una declaración directa de los valores culturales por los que abogaría el Taller guiados por una conciencia racial mixta pero en donde los dos elementos que tradicionalmente estaban relegados en la concepción nacional en la isla, los taínos y africanos, en el Taller tendrían una relevancia primordial. Sin embargo, la carga simbólica que estas imágenes contenían se nutría tanto de la tradición artística nacional representada por artistas



Figura 17: Logo Taller Boricua, creado por Marcos Dimas

---

freedom that had disappeared into a number of myths, folks tales, and anthropological theories— has always been present in our ambience, lurking within our aura, and appearing in the language, mood, nuances, and gestures, as well as the physical appearance of the people. That mythical being, like the Phoenix, was being resurrected at the corner of revolution and change” en Yasmín Ramírez, “Nuyorican visionary: Jorge Soto and the evolution of an Afro-Taíno aesthetic at Taller Boricua” *Centro Journal*, No. 2, Vol. 17 (Fall 2005): pp. 26-27. La traducción es mía.

<sup>173</sup> El cemí es un objeto de piedra labrada de forma más o menos triangular que es la representación taína de una deidad.

<sup>174</sup> Lares es una municipalidad de Puerto Rico, mejor conocida como la “Ciudad del Grito”. Es un símbolo de la lucha independentista desde 1868 cuando entre revueltas en contra del régimen colonial español, los líderes del movimiento independentista proclamaron en la plaza de la ciudad la república independiente de Puerto Rico, por tres días hasta que las tropas coloniales volvieron a tomar el poder.



Figura 18: *El Velorio*  
de Oller en Nueva York  
de Jorge Soto

como Lorenzo Homar y Rafael Tufiño, como de la iconografía desarrollada por los partidos militantes en pro de la independencia de Puerto Rico. De esa forma reafirmaban su labor socio-política activista a favor de la soberanía nacional de Puerto Rico y su intención de mantener los lazos con las formas culturales en la isla, pero adaptadas a sus circunstancias. Son la otra cara de la cultura nacional, que desde el desarraigo busca establecer puentes de unión cultural permanentes entre la isla y la diáspora, no mediante la perpetuación de la tradición sin más sino mediante su traducción, reinterpretación y resignificación.

En el caso de Jorge Soto, sus dibujos y grabados se encuentran en la misma línea de agenda política y cultural que la de Dimas. Su obra ha de ser entendida como una alegoría de la migración puertorriqueña hacia los Estados Unidos y del surgimiento de una conciencia afro-táina. En su obra trató de plasmar los vínculos y relaciones comunes a una historia de dominación y exterminio, en el caso de los taínos, y de desplazamiento y despojo de la trata esclavista negra. De ese modo sus trabajos más conocidos sobre las reinterpretaciones de la pintura *El Velorio* de Francisco Oller [Fig.18] y del logo del Instituto de Cultura Puertorriqueña subvierten las narrativas oficiales sobre la cultura para ilustrar otra cara, más atávica, del surgimiento de la cultura e identidad nacional.

Otra artista que usa la imaginería taína como símbolo polivalente de la identidad nacional en la diáspora es Nitza Tufiño. Tufiño tiene una larga trayectoria de producción artística y de activismo social, además de ser hija de uno de los artistas más influyentes tanto en la escena de las artes visuales puertorriqueñas como *nuyorican*, Rafael Tufiño. Durante la década de los setenta y los años subsiguientes, ella y su padre fueron de las figuras más representativas del movimiento *nuyorican*. Sin embargo, uno de sus trabajos más interesantes y valiosos desde el punto de vista de reivindicación identitaria y comunitaria son sus obras en el espacio público. El arte público que se ha realizado en el Barrio está directamente relacionado con los temas de raza, cultura e identidad que se han discutido en el trabajo de los artistas antes mencionados, pero los ataja de manera más directa mediante la interacción con la comunidad. Un buen ejemplo de esto son los murales de cerámica policromada instalados en algunas de las estaciones de la red de transporte público metropolitano de la ciudad de Nueva York. Al bajarse en la estación de metro de la calle 103 del East Side, como preámbulo a lo que uno se encontrará en la superficie (el corazón del denominado barrio boricua o Spanish Harlem) se pueden apreciar dos murales titulados *Neo-Boriken* (1990) de aproximadamente dos metros con iconografía taína que dan la bienvenida tanto a visitantes como habitantes [Fig. 19]. Antes, en 1989 fue comisionada para instalar imágenes del Upper West Side en la parada de metro de la calle 86. Para la elaboración contaría con la colaboración de un grupo de estudiantes de una escuela superior pública de la zona. Pero ella vio la posibilidad de utilizar el proyecto como una herramienta para un posible cambio social:

Tener a los estudiantes trabajando en una cadena de montaje para otro artista, por cuatro dólares la hora, habría tenido poco impacto en sus vidas: ella dijo: “¿Cómo puedes pedirle a un joven, que podría tener mil dólares en su bolsillo vendiendo drogas, que fabrique placas que fueron creadas por alguien más?” La Sra. Tufiño dijo: “Piensa contra qué estás compitiendo en el barrio.”<sup>177</sup>

---

<sup>177</sup> Cita original: “Having the students work on an assembly line for another artist, for \$4 an hour, would have had little impact on their lives, she said: “How can you ask a young man, who could have \$1,000 in his pocket selling drugs, to manufacture plaques that were created by someone else?” Ms. Tufiño said.



Figura 19: *Neo-Boriken*  
de Nitza Tufiño



Figura 20: *West Side Views*  
proyecto de Nitza Tufiño

Por eso la artista concibió el proyecto como una forma de promover las prácticas artísticas como una cotización del poder creativo de los jóvenes versus la idea del oficio remunerado. El proyecto que se tituló *West Side Views* y fueron los jóvenes quienes tomaron imágenes de su barrio [Fig.20] y las transformaron en los murales de cerámica, ayudados técnicamente por Tufiño. Esto demuestra la implicación de los artistas *nuyoricans* en políticas de rehabilitación social que no necesariamente están restringidas al Barrio o a la comunidad puertorriqueña, sino que es una aportación que abarca un grupo focal más amplio.

Si bien se ha atajado brevemente sobre una muestra de artistas y trabajos vinculados con El Taller Boricua, son una pequeña suma de las muestras más representativas de la institución que ilustran una agenda institucional y estética de más de cuarenta años. Ambos, artistas e institución, han sido un punto de partida para las generaciones subsiguientes de artistas y colectivos en los que las luchas contra las desigualdades y la libertad nunca se han convertido en un *trend topic*, sino que son su razón de ser.

---

“Think about what you’re competing against in el barrio.” en Martin Espinoza, “20 Years Later, Subway Mural Project Is Still a Source of Pride for the Artists”, *New York Times*, 9 de enero de 2009, acceso el 8 de junio de 2012: <http://www.nytimes.com/2009/01/06/nyregion/06tiles.html?pagewanted=all>. La traducción es mía.

La aparición de colectivos artísticos durante las décadas de los setenta, ochenta y noventa fueron herramientas y formas elocuentes de irrupción en la esfera pública en una época marcada por las luchas a favor de los derechos humanos, en contra de la propiedad privada y la utopía de la construcción de mundos o sociedades más igualitarias simbolizadas y difundidas a través del arte. Esto de ninguna manera significa que la capacidad del arte para imaginar sociedades mejores y expandir los espacios de reflexión y deliberación deba estar subvertida por su capacidad como arma política. Sin embargo, la promesa de libertad que alberga la idea del arte se volvió esencial y necesaria para aquellos tiempos tan confusos y aquellos modos de creación colectiva. Esa promesa de libertad se debe dar desde su autonomía, desde la producción, desde la experimentación y desde los modos de incidir en la sociedad. Desde esta lógica surge Exit Art:

Exit Art es una organización híbrida de arte interdisciplinar dedicada a realizar análisis transculturales y multimedia de cuestiones relacionadas con el arte contemporáneo mediante exposiciones críticas, publicaciones y proyectos de cine y de video. Los programas de Exit Art crean un contexto que contribuye a cambiar la forma en que nuestra sociedad contempla el arte y a romper los estereotipos culturales y raciales. Nuestros proyectos se centran en las obras de artistas de distintas razas y etnias dentro de sus propias comunidades y dentro del mundo del arte en general.<sup>178</sup>

Como un potente proyecto de organización híbrida y colectiva, Exit Art es fundado en 1982 por el artista puertorriqueño Papo Colo y su compañera Jeanette Ingberman. Históricamente fue un escaparate para artistas emergentes que abordaban temas sobre identidad cultural, marginalización social y los modos de producción y creación, y que con frecuencia eran denominados “artistas tercermundistas”. Exit Art o Arte Salida funcionó para esos artistas susceptibles a la estigmatización institucional hasta su cese de actividad en la primavera de 2012. Durante sus treinta años de actividad organizó y presentó exposiciones en

---

<sup>178</sup> Ault, “Una cronología, 1965-1985”, p. 37.



Figura 21:Foto del performance *Superman 51* de Papo Colo

colaboración con otras instituciones, como la Biblioteca Pública de Nueva York y El Museo del Barrio. Otra parte primordial de su compromiso con la distribución de información y educación se reflejó en su extenso archivo de textos, exposiciones y colaboraciones interdisciplinarias al alcance de investigadores y estudiantes interesados en nuevas formas de creación y experimentación.

Papo Colo logró instalarse en la escena artística de Nueva York desde los años sesenta y entró en la escena del arte latinoamericano por medio de sus *performances*. Una de sus primeras acciones fue falsificar su diploma universitario para denunciar lo absurdo del mundo academicista dentro de las esferas del arte. A partir de los setenta continuó realizando piezas e intervenciones artísticas de carácter político, una de sus piezas más conocidas es *Superman 51* de 1977 [Fig.21]. En ella Colo intentó recorrer un pedazo de la West Side Highway con 51 tablones delgados de madera atados a su cuerpo, los cuales arrastró hasta que no resistió más y desfalleció. Entre las múltiples interpretaciones que se han realizado de esta performance resalta el cometario crítico sobre la situación colonial de Puerto Rico. Los pedazos de madera representan los cincuenta estados de la nación, más el eslabón olvidado de la colonia.

Es un lastre que por más de un siglo se ha vuelto una situación insostenible y que no permite el avance de la sociedad puertorriqueña. Su acción recuerda las afirmaciones de José L. González de que la relación con Estados Unidos ha llevado al país a un callejón sin salida, que no permite reflexionar claramente y que conduce a desistir en la lucha por la autodeterminación.

Entre el extenso corpus de trabajo de Papo Colo, que incluye *performances*, pinturas, fotografía y teatro, una de las actividades más importantes fue la que llevó a cabo como cofundador y curador de Exit Art. En ese espacio alternativo pudo fusionar todos sus intereses, documentando sus producciones a través de catálogos y recopilaciones documentales, que ejemplifican su compromiso social/cultural y generan un importante espacio de creación alternativa y producción cultural que duró treinta años. Además, de alguna manera, tanto el Taller Boricua como Exit Art consiguieron lo que en un principio deseaba Montañez Ortiz para el Museo del Barrio, un espacio de creación creado *para y dirigido por artistas*, y desarrollado en base a las necesidades de la comunidad.

La intención de realizar esta breve cartografía sobre las formas de activismo y arte político *nuyorican* trata, entre sus múltiples intenciones, de hacer visible el trabajo de estos artistas y los modos en que incidieron en los movimientos políticos neoyorquinos de las últimas cuatro décadas. El surgimiento de estos centros supuso un cambio en las políticas del arte en Estados Unidos, que desafortunadamente ha sucumbido a las políticas del multiculturalismo y las ha relegado a un estado de lo que es lo políticamente correcto, o sea de casi completa despolitización. Sin embargo, su mayor relevancia radica en los modos en que se valieron de las formas artísticas para brindarle a la comunidad la posibilidad de reflexionar sobre su propia historia y generar vías para su autocomprensión. Que las hipótesis resultantes de todos estos intentos por definirse dieran como resultado un abanico de posibilidades no siempre armoniosas ni consensuales es donde radica su potencial político. Es cierto que tras la década de los ochenta, la proliferación de museos de arte contemporáneos, bienales y exposiciones fue tomando calado, hasta el punto de neutralizar las reivindicaciones y manifestaciones políticas que pretendían avalar,

reduciendo el impacto y el poder de reacción ante sus mensajes o acciones. Mas se encajaban en una sociedad seducida por las formas del poder estetizado, donde el capital suele intentar constantemente de despolitizar los espacios culturales bajo la estrategia de represión y recuperación. De esta manera empresas y unos pocos que manejan los espacios publicitarios buscan cercenar esos lugares de creación para su propio beneficio. Ahora bien, como se planteó en su momento el crítico latinoamericano Gerardo Mosquera:

Si todos vivimos inmersos en una “sociedad del espectáculo”, ¿por qué no aprovechar algunos de sus recursos en una ampliación participativa de un arte problematizador, de discusión, incluso radical y subversivo? Esto, si realmente queremos hacer arte político capaz de conseguir un impacto real en lugar de hacer arte sobre la política, o representar la política en el arte.<sup>179</sup>

La sugerencia de Mosquera de subvertir las estrategias hegemónicas en beneficio de prácticas artísticas más efectivas, abre el camino para pensar otras formas posibles que puede adoptar el arte político. Es posible recrear y producir modelos de acción directa que mantengan viva la contienda política, y los *community-based museum* pueden ser un ejemplo de ello. Esta forma de institucionalización de la resistencia funciona como una apropiación del campo del otro, para provocar un cortocircuito en sus categorizaciones normativas de la sociedad cuando no cumplen el papel que les han asignado las políticas multiculturales a partir de las cuales surgen. Son clave para una estética de la resistencia, siempre y cuando establezcan modelos de producción artística y productividad social que se centren en el trabajo como cooperación social o como intercambios comunicativos. Estos museos/centros comunitarios pueden alterar el curso de la historia oficial cuando revelan la falacia ideológica en la cual se fundan y poco a poco, astutamente, se van convirtiendo en espacios tácticos de la resistencia. Aunque tengan la estructura de instituciones policiales (para decirlo al modo de Rancière), pueden subvertir desde adentro las formas establecidas del poder

---

<sup>179</sup> Gerard Mosquera, “Arte y política: contradicciones, disyuntivas, posibilidades”, [esferapública] 24 de marzo de 2007, <http://esferapublica.org/nfblog/?p=778>.

autorizado. ¿Cómo? Mediante el ensamblaje de espacios de participación directa y organización en los que las micro-luchas cotidianas y la resistencia popular hacia las políticas hegemónicas encuentran un lugar de contestación y de libre expresión.

Lo que estos espacios han aportado a las nuevas narrativas artísticas y culturales puertorriqueñas aún está por calcularse. Han desafiado el estatus quo y des-homogeneizado la cultura para experimentar con nuevas formas de sociabilidad. Han creado programas comunitarios y culturales pioneros en los que las luchas contra la dominación y las desigualdades están presentes. Una de las grandes objeciones que se le puede plantear a estos espacios puede ser su agenda por la búsqueda de la identidad nacional. No es que ésta no sea una reivindicación más que válida, es el modo en que se ha primado la idea de retomar, traducir y resignificar la iconografía taína para conmemorar un pasado pretérito. Este tipo de dinámicas conducen a equiparaciones equívocas en la relación entre invasores e invadidos. No logra escapar las construcciones binarias de ellos/nosotros y perpetúa la idea de un ideal racial que en este caso surge de la hibridez cultural. El deseo de la diferenciación cultural históricamente ha sido el motor de luchas y reivindicaciones. El discurso de la minoría, y en el caso de estudio, la diáspora puertorriqueña, debe potenciar, como ha sugerido insistentemente Bhabha, el cuestionamiento de “las genealogías del ‘origen’ que llevan a reclamos por la supremacía cultural y la prioridad histórica.”<sup>180</sup> Su experiencia de exclusión les ha llevado a retomar una exacerbada identificación con los mitos y rituales originarios vinculados a la herencia taína como búsqueda de un pasado más allá de las dominaciones externas, primero española y más tarde estadounidense. La identidad nacional más propia Puerto Rico radica en algo sobre lo que Fanon insistió tanto, “el conjunto de esfuerzos hechos por un pueblo en el plano del pensamiento, para describir, justificar y cantar la acción a través de la cual el pueblo se ha constituido y mantenido”<sup>181</sup> y eso, ciertamente, la comunidad en la diáspora lo ha hecho de manera elocuente. Su forma de explorar su posición de marginalidad y exclusión, y

---

<sup>180</sup> Bhabha, *El lugar de la cultura*, p. 193.

<sup>181</sup> Fanon, *Los condenados de la tierra*, p. 214.

lo que las hace realmente críticas es el espacio que ocupan en la esfera pública. En este tipo de prácticas o intervenciones, como ha sugerido Mouffe:

[...] el objetivo no es el de hacer una ruptura total con el estado de las cosas existente para crear algo absolutamente nuevo. En la actualidad los artistas ya no pueden aspirar a construir una vanguardia que ofrezca una crítica radical, pero esa no es una razón para proclamar que su papel político se ha acabado.<sup>182</sup>

En este sentido, no se pretende que el arte político trate de borrar las contracciones sociales, más bien estas instituciones las exponen. No sólo funcionan como simples espacios contra-hegemónicos, más bien son lugares en los que se busca cultivar un deseo comunitario de una vida más digna y solidaria, justamente resaltando las desigualdades que las constituyen. En torno a la espectacularización que suele generar este tipo de reivindicaciones, Mosquera explica que debe ser un riesgo necesario:

Por supuesto, en estas estrategias siempre se corre el riesgo de que el costado espectacular se robe el show. Pero es necesario que el arte se arriesgue todavía más de lo que, por fortuna, ya está haciendo, hacia formas verdaderamente híbridas, más allá del simple intercambio postmoderno de significantes y técnicas entre las esferas “cultas”, mediáticas y populares, que conservan sus propios discursos, circuitos y sistemas estético-simbólicos, mientras se colocan entre paréntesis las relaciones de poder en estos procesos y esferas, tanto como sus contraposiciones de intereses.<sup>183</sup>

En la sociedad actual pocas cosas pueden resistir la espectacularización, mas se trata entonces de encaminar pequeños gestos más revolucionarios. La hibridación de los espacios, de los procesos, de los discursos y de la cultura debe convertirse en herramienta de lo político. Durante los últimos cuarenta años han concurrido muchos esfuerzos por evadir la autorrestricción del arte y otorgarle mayor relevancia cultural, social y política sin que esto implique una merma en su discurso o, en algunos casos, en la representación. Una parte considerable del arte contemporáneo ya no se encuentra atado a la representación, sino que va dirigido a

---

<sup>182</sup> Mouffe, *Prácticas artísticas y democracia agonística*, pp. 69-70.

<sup>183</sup> Mosquera, “Arte y política”, <http://esferapublica.org/nfblog/?p=778>.

la acción social, o constituye un proceso variado donde se interviene o no en la esfera pública, mediante momentos y espacios vinculados a las prácticas artísticas.

Más allá de si la capacidad del arte de generar espacios de emancipación, tanto estéticos como políticos, es en efecto una realidad, hay que continuar explorando nuevas formas que abran vías de comunicación y de contienda, en los cuales la sociedad pueda encontrar maneras de entender su identidad, además de resistir las nuevas y viejas formas de dominación. Ninguna categorización es capaz de abarcar la totalidad de posiciones que pueden existir en torno a estos temas. Sin embargo, más allá de entender lo que es ser puertorriqueño o *nuyorican*, o la simbología que se emplea para reafirmar más una identidad, cabe remarcar la importancia del espacio de creación artística como un posible espacio político. Los *community-based museums* son formas de intervención que no sólo se limitan a educar o informar, sino que cuestionan las mismas categorías sobre las que se construyen esas historias que narran, los estereotipos y sus exclusiones.



### II. 3. La diáspora y el nuevo paradigma de la experiencia estética de la identidad puertorriqueña

En esta parte se intentará realizar una reflexión ambiciosa que corre el riesgo de ser teóricamente conflictiva desde muchos ángulos, pero mediante la cual surge la posibilidad de abrir un espacio de deliberación en torno a la relación de la diáspora con la isla y su irrupción dentro de las narrativas artísticas y culturales tradicionales. La diáspora viene a intervenir el orden de la historia nacional, incidiendo en el imaginario social y cultural y provocando la aparición de nuevas formas sociales que ponen en jaque y claman una reinterpretación de las narrativas forjadoras de la nacionalidad. Al proponer un diálogo entre la producción artística en la isla y la diáspora, se busca identificar los modos en que la simbología y el acervo cultural afro-antillano y/o indígena cobran valor, se resignifican y se reivindicán dentro de las prácticas artísticas contemporáneas. La equiparación de valor sobre los elementos culturales y los mecanismos de resignificación que estas prácticas visuales activan un espacio interesante de crítica a las nociones esencialistas de identidad, nación y cultura. ¿Se podría decir que ha surgido un nuevo paradigma de la experiencia estética de la identidad puertorriqueña? Primeramente, responder a una pregunta de tal magnitud es tarea complicada, pues el mero hecho de utilizar nociones como *experiencia estética* o *identidad puertorriqueña* impide una resolución simple. Durante todo este trabajo de investigación se ha problematizado la idea de una identidad puertorriqueña única, dado que el contexto social y político no permite una definición clara ni reduccionista. Puerto Rico, al igual que la mayor parte de las naciones americanas — si no todas—, es un espacio de complejas construcciones identitarias, marcadas por el mestizaje racial, la diversidad cultural y los nacionalismos regionales. Por otro lado, afirmar un cambio de paradigma o un giro en el modo de experimentar estéticamente la identidad puertorriqueña supone abrir un nuevo campo de interpretación y representación cultural en el cual se deben establecer claramente

los parámetros desde los cuales mi investigación se pronunciará al respecto. De modo que, partiendo de uno de los teóricos culturales más relevantes de la isla, Arcadio Díaz-Quñones, se afirma que si al hablar de las expresiones culturales de un grupo determinado, “no podemos limitarnos a sus discursos, textos y objetos”, sino “también a sus ritos formas de actuar, de conducirse, en sus mezclas y apropiaciones, en sus prácticas sociales.”<sup>184</sup> Dentro de las prácticas sociales el arte, como acto comunicativo y reflexivo, puede ser un modo de visualizar y entender las sucesivas transformaciones a las que ha estado sujeta la identidad puertorriqueña. Hay que apuntar hacia las prácticas artísticas políticas como un lugar de enunciación desde el cual se pueden re-articular nuevas formas de enfatizar el carácter relacional e híbrido de la identidad nacional puertorriqueña. A partir de la problematización de las imágenes, las ideas y cánones establecidos, el arte en ocasiones consigue producir un espacio para pensar la identidad mediante su concepción y representación no sistemática, sino cambiante y reflexiva.

Para indagar sobre este giro o este nuevo paradigma de la experiencia estética de la identidad, este análisis se centrará en la producción artística de la diáspora neoyorquina que tomará como punto de partida y base dos discursos sobre la cultura: el del teórico poscolonial Homi K. Bhabha en su ensayo “Diseminación”<sup>185</sup> y el del teórico caribeño Édouard Glissant en *Introducción a una poética de lo diverso*. El primero plantea una serie de cuestiones, susceptibles o no a resolución, sobre las ambigüedades y contradicciones de las agencias culturales, en especial desde la literatura, en el desarrollo de los nacionalismos culturales. En cambio, el filósofo martiniqués atiende al fenómeno de la multiculturalidad naciente en el espacio caribeño y global para plantear la identidad como rizoma. Ambos discursos forman parte del pensamiento poscolonial occidental y serán el eje central de la argumentación con relación al nuevo espacio social y cultural que ha supuesto la aparición de la diáspora y los últimos cien años de colonialismo estadounidense sobre Puerto Rico. Tal argumentación es tan ambiciosa como peligrosa porque los

---

<sup>184</sup> Díaz-Quñones, *La memoria rota*, p. 104.

<sup>185</sup> “Diseminación” forma parte de una recopilación de ensayos contenidos en su libro *El lugar de la cultura*, publicado originalmente en 1994 por Routledge en inglés bajo el título *The Location of Culture*.

conceptos a trabajar surgen de una reflexión reciente sobre la historia poscolonial de la última parte del siglo xx y de los interrogantes que emergieron con la instauración de esas nuevas naciones. Sin embargo, el tiempo o el momento poscolonial al cual se refieren estos discursos en los que la nación toma su forma, mediante el cuestionamiento de los preceptos hasta ese momento incuestionables, no es del todo paralelo o similar a cómo acontece en Puerto Rico. La situación puertorriqueña es compleja, porque los procesos sociales que le ocupan no forman parte de la historia poscolonial, sino que atienden a una lógica de descolonización que en algún momento permitirá o no la emergencia de un estado nación. Este análisis, de cierta manera, atenderá a esa empresa formulando posibles modos de descolonizar el imaginario cultural.

El establecimiento de las recién creadas naciones desde mediados del siglo pasado ha traído consigo el cuestionamiento de muchos de los preceptos de la modernidad y generado unas políticas identitarias que han venido sistemáticamente desarticulando las lógicas binarias arraigadas a todo tipo de construcción de identidad arcaica. Estas políticas identitarias se basan primordialmente en la reivindicación y equiparación en términos de valor de los rasgos característicos de aquellos grupos sociales que no han logrado un espacio de representación, ni en la cultura ni en la política, dentro de las construcciones y discursos hegemónicos. A través de la historia varios han sido los factores que han determinado estas exclusiones o devaluaciones. Sin embargo, en la contemporaneidad se buscan mecanismos o maneras discursivas para subvertir esas dinámicas de devaluación, entre las cuales se encuentra el concepto de criollización o hibridez. Partiendo de la definición de criollización que aportó Édouard Glissant en su teoría de la relación dicho proceso es la interacción de elementos heterogéneos que producen resultados imprevisibles.<sup>186</sup> Esto comportaría la equiparación valorativa de los elementos constitutivos de la identidad y permitiría abordar el estudio de la cultura y sus manifestaciones desde un marco de relaciones e interacciones más amplio. En su tesis, Glissant pondera la posibilidad de que la criollización, como fenómeno

---

<sup>186</sup> Glissant, *Introducción a una poética de lo diverso*, p. 24.

constitutivo de las naciones americanas, determina una experiencia concreta del *hacerse* y no del *ser* que, como todo proceso de devenir, está compuesto intrínsecamente por el cambio. El constante campo de interacciones al cual han estado expuestas durante siglos esas naciones, las ha marcado y alterado de manera simbiótica. El acto simbiótico es primordial en la tesis de Glissant, pues para que exista la criollización es imprescindible: “la coincidencia de elementos culturales provenientes de horizontes absolutamente diversos y que realmente se criollizan, realmente se imbrican y se confunden entre sí para alumbrar algo absolutamente imprevisible, absolutamente novedoso.”<sup>187</sup> Por lo tanto, los elementos que concurren en el proceso de criollización deben ser equivalentes en su valor. Ningún elemento proveniente de una determinada cultura puede ser sobrevalorado ni infravalorado por encima de otro. En el caso de Puerto Rico, esta premisa se puede volver un tanto polémica según el prisma desde el que se lea.

La nación puertorriqueña está comúnmente considerada como una nación criolla, como las naciones que ocupan el Caribe. Su cultura y, si se puede decir raza, son el resultado de siglos de interacciones entre culturas tan diversas como la indígena taína, la negra y la española. Sin embargo, de esas interacciones lo que ha surgido es una cultura y pueblo mestizo. Éste, en lugar de reafirmar el carácter criollo del puertorriqueño, como cualquier discurso colonial, se fija en la valoración e identificación de elementos raciales bajo el tropo de la mezcla racial. En consecuencia, el embajador de la identidad puertorriqueña ha sido el jíbaro, que es la caracterización del mestizaje como hombre blanco campestre, que se alimenta como el negro africano y es servil como el taíno. Esta evolución del puertorriqueño era previsible, cuando para mediados del siglo XVIII la población taína era casi inexistente, la mayoría de la población era descendiente de españoles pobres que emigraron a la isla y que la población esclava negra era menor que en otras naciones caribeñas como Cuba o La Española. Hasta finales del siglo XIX, la evolución cultural del puertorriqueño podía ser fácilmente definible dentro de esos parámetros sociológicos. Inclusive, para entonces ya se empezaban a establecer las historias

---

<sup>187</sup> *Ibíd.*, p. 17.

forjadoras de la identidad nacional, como se ha podido evidenciar en el primer capítulo, a través de la obra de Pedreira en la literatura y Miguel Pou, Francisco Oller o Ramón Frade en la pintura. Lo que determinó en gran medida esa visión de la nación a partir del siglo xx fue la invasión norteamericana, que abrió un espacio de contienda nunca antes experimentado. Con los años, el coloniaje estadounidense dispuso dos escenarios en los cuales se *performatiza* la identidad puertorriqueña. En el escenario de la isla la identidad es *performativizada* a través de una tradición compuesta de significantes provenientes de la historia civilizadora europea, el pensamiento mágico y mitológico tanto indígena como africano. Pero el nuevo escenario de la diáspora *performatiza* las interacciones de elementos o significantes completamente heterogéneos pero vinculados por las nuevas realidades del colonialismo y el neocapitalismo norteamericano. Para entender mejor esa segunda forma de interpretación de la identidad, es útil leer el siguiente pasaje de Díaz- Quiñones cuando escribe sobre la tradición en el exilio:

Las tentativas de construcción de identidades fuertes desembocan casi siempre, lo sabemos bien en Puerto Rico, en una voluntad de poder atenta únicamente a la estrecha coherencia de sus demostraciones sobre los “otros”: una temible geometría diseñada por quienes se creen autorizados a definir, a poner límites, a clasificar rígidamente los “auténticos” y “extraños”. Los “otros”—que a veces son los “mismos”— son imaginados desde el desprecio, como el reverso insidioso, o con una mezcla de rechazo y de fascinación. Algunos de los “otros”, los “extranjeros”, ponen a prueba las identidades literarias nacionalistas.<sup>188</sup>

Esta cita recuerda el análisis que se llevó a cabo en el primer capítulo en torno al origen del concepto de puertorriqueñidad, en donde una elite se autoproclamaba capaz de validar lo que constituye la identidad nacional. La contienda entre los *otros* y los *auténticos* ha pasado de ser entre el colonizador y el colonizado. Ese lugar del extraño en la contienda entre las dos culturas no lo ocupa la cultura estadounidense como tal, sino la comunidad diaspórica, que es vista como una extraña o ajena deformación de la identidad isleña. La clase de ideología del tipo

---

<sup>188</sup> Díaz- Quiñones, *La memoria rota*, pp. 101-102.

*auténticos* versus *extraños* que ha evolucionado a partir de la aparición de estas comunidades en Estados Unidos no hace más que dificultar la capacidad para examinar los procesos que han determinado la sociedad puertorriqueña actual. El afán por preservar los elementos culturales que le otorguen al puertorriqueño el reconocimiento de una identidad diferenciada de la de su invasor fue el detonante de la cristalización de una determinada manera de entender la identidad nacional. Eso es un mecanismo común en contra de la asimilación cultural, lo cual es perfectamente comprensible si ya se está cuajando una tradición determinada por unos elementos e historia diferenciados. Sobre este tipo de procesos escribe Antonio Benítez Rojo en su magnífico libro de ensayos de reinterpretación de la cultura y literatura en el Caribe, y este pasaje puede arrojar un poco de luz sobre el caso de estudio de esta investigación:

Cuando la cultura de un pueblo conserva antiguas dinámicas que juegan «de cierta manera», éstas se resisten a ser desplazadas por formas territorializadoras externas y se proponen coexistir con ellas a través de procesos sincréticos.[...] La cultura es un discurso, un lenguaje, y como tal no tiene principio ni fin y siempre está en transformación, ya que busca constantemente la manera de significar lo que no alcanza a significar.<sup>189</sup>

En Puerto Rico, ese discurso cultural, que a su vez es altamente político y de resistencia, puede confundirse con el discurso del poder. Sin embargo, la aparición de un nuevo *otro* que no es el colonizador sino el sujeto resultante de las fluctuaciones desgarradoras de ese proceso colonial, abre una grieta en la formulación de la identidad ciertamente problemática. El *otro* desautoriza el poder de una elite que salvaguarda la verdadera identidad y tradición fundada bajo las premisas de un pasado excluyente. La identidad no se constituye solamente a partir del pasado, sino también a partir de un proceso de evolución que ocurre siempre en el presente, en el cual elementos realmente heterogéneos han comenzado a crear algo nuevo. Lo tradicional interactúa con lo que se presenta como extranjero y ajeno para producir nuevas formas de reflexión totalmente sincréticas en donde ese otro

---

<sup>189</sup> Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite* (Barcelona: Editorial Casiopea, 1998), p. 36.

no me resta sino que me suma. Para Glissant, la criollización atiende a este tipo de problemáticas y abre la posibilidad del reconocimiento de una identidad fuera de los preceptos de exclusividad de un sentimiento atávico:

La región del Caribe [...] [es] parte de estas culturas compuestas. La percepción es que las culturas compuestas propenden a resultar atávicas, esto es, a aspirar a una especie de perdurabilidad, de prestigio en el tiempo, que necesitaría toda cultura para estar segura de sí misma y para sentirse provista de la audacia suficiente para afirmarse.<sup>190</sup>

Eso es justamente lo que sucedió con toda la producción cultural desde el primer tercio del siglo xx en Puerto Rico. Esa identidad, que en un principio era de raíz múltiple, se fue consolidando como una especie de elemento exclusivo reforzado por las políticas autonomistas de la década de los años cuarenta. Si bajo los viejos modelos europeos occidentales, alega Glissant, la cultura nacional es radicalmente única y exclusiva, la idea de una identidad múltiple o híbrida siempre levanta serias objeciones:

[...] estamos hechos al antiguo modelo y me parece que si voy a la búsqueda del otro dejaré de ser yo mismo y que si dejo de ser yo mismo, entonces, ¡estoy abocado a la perdición! En el actual panorama del mundo, la cuestión capital es la de saber cómo ser uno mismo sin sofocar al otro, y cómo abrirse al otro sin ahogarse uno mismo.<sup>191</sup>

La apertura al otro que propone Glissant no es tarea fácil. Sus palabras expresan de manera locuaz la empresa a la que se debe enfrentar la cultura nacional puertorriqueña. Aún más, cuando continúa siendo objeto de políticas coloniales opresoras en un escenario global que tiende a la anexión y no al separatismo; en el que la mitad de su población ha emigrado a diferentes estados de la nación y vive activamente entre las dos culturas y cuando desde los años setenta se ha cambiado el escenario de la cultura señorial por el de una cultura popular. Pero todos estos cambios no apuntan hacia una culminación en el proceso de identificación, sino al carácter mismo de la criollización como proceso, como estado constante de cambio.

---

<sup>190</sup> Glissant, *Introducción a una poética de lo diverso*, p. 24.

<sup>191</sup> *Ibíd.*, p. 25.

Hay que adoptar la noción de la identidad como un proceso perenne, sin miedo a que su integración fulmine la idea que el puertorriqueño tiene de lo que es y de lo que le define. Tanto los sujetos en la diáspora como los sujetos isleños comparten una historia de opresión y desarraigo, que mediante diferentes mecanismos no han logrado superar pero sí vivir con ella, hacerla propia en términos de su identidad. La colonización, las luchas por la independencia, la invasión y las actuales luchas por los derechos políticos son sólo algunos de los acontecimientos que han definido y continúan definiendo, de determinada manera, un periodo de tiempo, pero que en su propio proceso no tiene finalización. La *Poética de la Relación* y teoría de la criollización de Glissant, basándose en los procesos históricos-sociales en las Américas, consigue apuntar hacia un proceso que no es nuevo, pero que se ha hecho más evidente en la contemporaneidad. Ahora bien, para el puertorriqueño resta la tarea de adoptar esa noción de la criollización en relación a la comunidad *nuyoricana*. La poética de la relación como noción aplicada al principio de identidad permite la apertura sin disolución, o sea la integración de la diáspora dentro de las historiografías nacionales y que permita su propia relectura. Esto no representaría de modo alguno una desnaturalización, al contrario, es enriquecedor, en la visión de Benítez Rojo, “pues contribuye a aumentar el juego de las diferencias.”<sup>192</sup> Esta forma de entender la identidad cultural es más colectiva que individualista y más híbrida en sus modos de articularse en la *performatividad* del ser que en sus representaciones. La experiencia estética de la identidad puertorriqueña en la diáspora se da en un marco de rituales, historias y representaciones de carácter colectivo y evidencia la heterogeneidad de dicha identidad que “se refiere más al futuro que al pasado, es más irónico que beligerante y prefiere la creación popular a la idea de la obra de arte consagrada por la tradición occidental.”<sup>193</sup>

La diáspora aborda una verdadera criollización en todo su imaginario. En sus producciones culturales, tanto individuales en las obras de artistas como Rafael Ferrer, Marcos Dimas o Jorge Soto y en los proyectos colectivos como el Taller

---

<sup>192</sup> Benítez Rojo, *La isla que se repite*, p. 36.

<sup>193</sup> *Ibíd.*, p. 393.

Boricua, incorporan de cierta manera el “pensamiento del rastro” descrito por Glissant como un pensamiento asistemático:

[...] que no será dominador, ni sistemático, ni autoritario, sino que será tal vez un no sistema de pensamiento, caracterizado por la intuición, la fragilidad, la ambigüedad, en concordancia con la extraordinaria multiplicidad de dimensiones del mundo en que vivimos.<sup>194</sup>

Ese pensamiento es primordial para el desarrollo de la cultura híbrida o rizomática. Esta noción de una identidad como rizoma está basada en el entendimiento del sujeto posmetafísico, que no puede ser definido en términos totalitarios sino parciales. La noción de rizoma de Glissant comparte los principios de la estructura de rizoma de Deleuze y Guattari. Se citará en extenso su definición, pues la influencia en el pensamiento de los unos en el otro se lee de manera muy clara, y, leídos en clave cultural y social, abren un espacio para entender la representación desde formas que están en constante interpelación:

[...] el rizoma conecta cualquier punto con otro cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos. El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple. [...] No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda.[...] Una multiplicidad de este tipo no varía sus dimensiones sin cambiar su propia naturaleza y metamorfosearse. Contrariamente a una estructura, que se define por un conjunto de puntos y de posiciones, de relaciones binarias entre estos puntos y de relaciones biunívocas entre esas posiciones, el rizoma sólo está hecho de líneas: de segmentaridad, de estratificación, como dimensiones, pero también línea de fuga o de desterritorialización [...] El rizoma es una antigenealogía, una memoria corta o antimemoria. El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección [...] está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido,

---

<sup>194</sup> Glissant, *Introducción a una poética de lo diverso*, p. 27.

siempre desmontable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga.<sup>195</sup>

Si se adopta esta noción de rizoma aplicada a la identidad, ésta se vuelve variable, y por ende implica una lógica de la diferencia. Pues para que exista el fenómeno de la criollización, en la relación de Glissant es condición necesaria la diferencia. Valores de culturas diferentes que se conecten para crear un imaginario imprevisible. Esta es la realidad de la diáspora, y procede por variación (temporal), por expansión (desborda sus límites territoriales), por captura (es capaz de aprehender lo necesario para su preservación) y por inyección (se introduce en dos espacios al mismo tiempo) y en tanto que parte de la cultura puertorriqueña, altera y modifica los rasgos y discursos hegemónicos más reaccionarios. Este tipo de discursos poscoloniales pueden ser un ejemplo o herramienta de pensamiento para el cuestionamiento de la representación de la sociedad puertorriqueña contemporánea. El arte político y los centros de creación comunitaria que se han creado en la diáspora se asientan precisamente en la misión de desmontar las normas de representación cultural para hacer manifiesta una incongruencia entre la enunciación y la puesta en efecto de las formas culturales. Posicionándose *in-between* o entre-medio del colonizador y el colonizado, la diáspora habilita un espacio híbrido de traducción y negociación que Bhabha ha denominado *The Third Space*. Ese tercer espacio es, intrínsecamente, crítico con las posiciones esencialistas en torno a las identidades y conceptualizaciones sobre qué es una cultura original u originaria:

[...] la importancia de la hibridez no es ser capaz de rastrear dos momentos originales de los cuales el tercero surge, más bien la hibridez para mí es “el tercer espacio” que permite a otras posiciones surgir.<sup>196</sup>

El tercer espacio, entonces, convierte lo híbrido en un lugar de enunciación novedoso. En toda su obra, pero específicamente en su ensayo *Diseminación*, Bhabha

---

<sup>195</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Rizoma (Introducción)* (Pre-Textos, 2008), pp. 48-49.

<sup>196</sup> Cita original: “[...] the importance of hybridity is not to be able to trace two original moments from which the third emerges, rather hybridity to me is the ‘third space’ which enables other positions to emerge.” en Jonathan Rutherford, “The Third Space: Interview with Homi Bhabha” *Identity, Community, Culture, Difference* (London, Lawrence and Wishart: 1990), p. 211.

explora las ambivalencias a las que están sujetas las construcciones de identidades nacionales como forma de afiliación social, y las complejas estrategias de interpelación discursiva que entrañan. Su discurso sobre la cultura tiene tantos detractores como admiradores, pero ciertamente desde principios de la década de los años noventa es un referente a la hora de analizar conceptos como diferencia cultural e hibridez. La metáfora de la hibridez se alza estridentemente en los discursos contemporáneos y encuentra sus equivalencias tanto en el discurso de Glissant como categoría de rizoma de Deleuze y Guattari. La identidad híbrida en Bhabha es un correctivo del esencialismo cultural, pues en el discurso poscolonial el reclamo de que una cultura o identidad es pura debe ser siempre cuestionado. Se define la nación como “un aparato de poder simbólico” que en su ambivalencia se produce como “medida de la liminaridad de la modernidad cultural”<sup>197</sup> e intenta plantearla o formularla como un proceso temporal. Para el autor, el modo en que se produce la nación, desde las formas culturales, está marcada por dos disyuntivas: por un lado, la narración como teleología del progreso y por el otro, la narración se ve interrumpida por la liminaridad cultural del pueblo (poscolonial) o de la nueva perspectiva nacional, que cuestiona la narrativa lineal y la legitimidad en la cual esta se inscribe. El pueblo o la nación se convierte en una compleja estrategia retórica que pone en tensión la *tradición* como ente histórico validado *por y en* un pasado memorial versus el *presente* como proceso de significación que desmonta el discurso originario para generar nuevas estrategias de producción. El pueblo no es un cuerpo inerte sino un cuerpo contencioso. Esta tensión, Bhabha la resume entre lo que él denomina lo pedagógico (el proceso de identidad constituido por la sedimentación histórica) y lo performativo (la pérdida de identidad en el proceso significativo de la identificación cultural).<sup>198</sup> Para articular la historia moderna de la nación es necesario reinstituír esas formas de identidad que forman parte de la sedimentación histórica en la contemporaneidad; para, así, cuestionar la visión homogénea o bien definida de la nación, y dar lugar a nuevas formas discursivas que irrumpen y desarmen esta visión homogénea. Reinterpretando esas nuevas formas discursivas

---

<sup>197</sup> Bhabha, “Diseminación”, p. 176.

<sup>198</sup> *Ibíd.*, p. 189.

para nuestros fines, es posible identificar una crisis en la representatividad y en la significación de la nación puertorriqueña contemporánea en la emergencia de la diáspora:

Lo pedagógico encuentra su autoridad narrativa en una tradición del pueblo [...] encapsulado en una sucesión de momentos históricos que representan una eternidad producida por autogeneración. Lo performativo interviene en la soberanía de la *autogeneración* de la nación, proyectando una sombra *entre* el pueblo como “imagen” y su significación como signo diferenciador.<sup>199</sup>

Pero, ¿dónde se genera esta ruptura en la temporalidad a la que Bhabha se refiere? Tanto se puede dar en el interior mismo de la nación como en la frontera o fuera. Esas grietas o espacios *in-between* de la nación, que se pueden generar desde adentro con los grupos minoritarios y antagónicos o desde afuera con la figura del exiliado o la comunidad diaspórica, transforman la temporalidad atávica del tradicionalismo. Esta “doble-escritura” de la nación, como la llama Bhabha, no es una simple puesta en juego de las contradicciones internas de las naciones modernas, sino que es una cualidad de ambigüedad que niega a la supremacía de cualquier ideología política el reclamo de autenticidad trascendental. Porque “el sujeto del discurso cultural (la agencia de un pueblo) está escindido en la ambivalencia discursiva que emerge en la disputa por la autoridad narrativa entre lo pedagógico y lo performativo.”<sup>200</sup>

Si se entiende la diáspora como ese tercer espacio, su instancia de marginalidad y desnaturalización, se vuelca hacia una reivindicación de los rasgos de la identidad que han sido tachados de negativos o infravalorados. Esa reivindicación, que es a su vez una revisión de esos mismos valores diferenciados, se convierte en un proceso de resignificación de la cultura que “problematiza la división binaria de pasado y presente, tradición y modernidad, al nivel de la representación cultural.”<sup>201</sup> La reafirmación de su diferencia es el reflejo y el

---

<sup>199</sup> *Ibíd.*, p. 184.

<sup>200</sup> *Ibíd.*

<sup>201</sup> Bhabha, *El lugar de la cultura*, p. 56.

reconocimiento de la pertenencia a un lugar en particular, pero que al re-escenificarse en un nuevo espacio, se configura de manera fronteriza o intersticial. Sobre esto Bhabha explica que:

La articulación social de la diferencia, desde la minoría, es una compleja negociación en marcha que busca autorizar a los híbridos culturales que emergen en momentos de transformación histórica. El “derecho” a significar desde la periferia del poder autorizado y el privilegio no depende de la persistencia de la tradición; recurre al poder de la tradición para reinscribirse mediante las condiciones de contingencia y contradictoriedad que están al servicio de las vidas de los que están “en la minoría.”<sup>202</sup>

En nuestro caso, los que están en los márgenes en condición de excluidos e intentando una articulación su realidad, es la comunidad en la diáspora. En ese derecho a significar que recurre a la tradición para reinscribirse en condición de contradictoriedad, es donde radica el poder de transformación política y social del arte en la diáspora. Si se entiende el concepto de tradición en términos habermasianos, donde *tradición* significa que proseguimos *aprobablemente* algo que otros han iniciado y hecho antes que nosotros,<sup>203</sup> la producción en la diáspora cuestiona ese proseguir *aprobablemente*. Es justamente en la traducción de la tradición en centros como El Taller Boricua o Exit Art y/o en los trabajos de Papo Colo o Marcos Dimas, por mencionar algunos ejemplos, que surgió una nueva forma de entender la identidad cultural como una demostración de temporalidades variadas.

Una vez identificados estos procesos y cualidades aplicables al análisis de las representaciones nacionales, se pueden establecer nexos entre los de *afuera* y los de *adentro*, evidenciando las fracturas en las representaciones visuales de la cultura en la isla, provocadas por las nuevas formas de representación y producción en la diáspora. La tensión entre lo pedagógico y lo performativo, a la que alude Bhabha, y el pluralismo del signo nacional, donde lo ajeno se vuelve lo propio, se ejemplifican

---

<sup>202</sup> *Ibíd.*, pp. 18-19.

<sup>203</sup> Habermas, *Identidades nacionales y postnacionales*, p. 113.

en el uso y significado de las imágenes. Tomando la obra de Ramón Frade, *El pan*



Figura 22: *El pan nuestro de cada día* de Frade

*nuestro de cada día* de 1905, y, confrontándola con la pieza de Miguel Luciano *Plátano Pride*, de 2006, se puede ver el proceso de hibridación y evolución de la representación nacional cultural en los últimos cien años. De modo que “el movimiento del sentido *entre* la imagen magistral del pueblo y el movimiento de su signo irrumpe la sucesión de plurales que produce la solidez sociológica del relato nacional”.<sup>204</sup> El carácter pedagógico de la representación del jíbaro en la obra de Frade ha calado profundamente en el imaginario cultural. Aún en la actualidad es la metáfora por excelencia de la puertorriqueñidad, donde se condensan las virtudes y el carácter del sujeto nacional. La imagen es la idealización del mestizaje como causalidad de la unidad política y social de un pueblo que, en el momento de la invasión norteamericana, se encontraba en el vértice de la articulación de su propia identidad nacional. Este mecanismo de identificación que activó se ha vuelto tan conflictivo como utópico.

En la pintura *El pan nuestro de cada día* [F.22] de Frade, se representa la personificación del pueblo popular en la figura de un hombre anciano que, mientras camina hacia el espectador, en sus manos sostiene un racimo de plátanos. Al fondo se divisa el paisaje de montañas, sembradíos y una pequeña choza en el horizonte. Ese escenario divide casi a la mitad del lienzo y sobre éste se alza un cielo con nubes, pero tremendamente sereno.

---

<sup>204</sup> Bhabha, “Diseminación”, p. 190.

La imagen es la recreación de la vida rural en la que los vecinos lo comparten todo y donde uno de los frutos de las tierras caribeñas más apreciados, el plátano, es uno de los productos básicos de su alimentación. Usualmente el plátano es considerado un alimento de pobres y negros, siendo estos últimos los esclavos, los destinados a su cosecha en los bananeros. Sin embargo, la figura del jíbaro fue quedando desplazada junto con la economía agraria desde los años cuarenta. En una respuesta agónica a las políticas de modernización e industrialización en la década de los años cincuenta, se retoma la imagen del trabajador agrario como símbolo nacional y como modelo de identidad. Pero la realidad es que la imagen que mejor representa esa década de cambios es la de la migración. La intervención de lo *performativo*, con la violencia de la imposición de las nuevas formas de colonialismo y del desplazamiento forzoso, interviene en el proyecto de la autogeneración de la nación cultural. La autoridad narrativa de la tradición, hasta entonces dictada por la inteligencia letrada de tradición europea, parecía haber encontrado en la tradición treintista la significación del pueblo como un cuerpo homogéneo. Sin embargo, los procesos de migración obrera y la aparición de la cultura popular de obreros y emigrantes estableció un nuevo sitio de articulación discursiva y de recuperación de la identidad. Aparece entonces lo que Bhabha define como la “estructura de la liminaridad cultural dentro de la nación”, que es no es otra cosa que un estadio de ambigüedad en el espacio de significación cultural que se genera por la intervención del aspecto performativo. Esto es, la temporalidad en la cual el pueblo está en medio de un proceso de transformación entre su forma de estructurar su identidad en el pasado y la transición hacia transformación de la frontera espacial de la diferencia. Lo que fue rechazado como diferencia ahora es reconocido como privilegiado espacio de la otredad. Ahora la imagen cultural de la nación está dividida por la contienda entre lo pedagógico (la presencia histórica *a priori*) y lo performativo (la acción de construir su narrativa en la vivencia del presente). Por ende, la idea de unidad cultural y cohesión social es puesta en juego. El supuesto de una sociedad cultural definida dentro de unos parámetros fácilmente determinables por un espacio geográfico y una historiografía particular queda suspendido por la comprensión de la identidad de nación como voluntad de cohesión y objeto de



Figura 23: *Platano Pride* de Miguel Luciano

identificación psíquica y espiritual. Un efecto de esa irrupción en la representación cultural de la sociedad puertorriqueña a la que se apunta es visible en la fotografía de Luciano, *Platano Pride*.

En su pieza *Platano Pride* [F.23] (que retomaremos más adelante en los casos de estudio), utiliza un plátano cubierto en platino para convertirlo en un *bling-bling* o en una especie de joya colgante, distintivo de la cultura del hip hop y del neocapitalismo norteamericano. Por otro lado, el plátano ha sido un símbolo referencial de una historia de labor y explotación entre las colonias bananeras del Caribe. En Puerto Rico, el plátano está imbuido de referencias locales de raza y clase. La *mancha de plátano* se ha convertido en un eufemismo que se refiere no sólo a la negritud o a lo popular, sino a la pertenencia a una cultura y un espacio geográfico particular. Lo que en un momento se convirtió en un estigma peyorativo del acervo cultural en Puerto Rico se ha transformado, por su reivindicación en la diáspora, en una aserción coloquial del pasado afroantillano y del presente marcado por la violencia y la marginación. Al mismo tiempo que el *bling-bling* connota las realidades de una sociedad marginal, en la diáspora es la exaltación de su historia. El reconocimiento de la *mancha de plátano* cancela la distancia con el pasado y reivindica el carácter afroantillano de la identidad. En esta pieza se hace visible la identificación problemática de una nación cultural dividida.

Dividida geográficamente (casi el 50 % de la ciudadanía vive entre Estados Unidos y Puerto Rico), dividida racialmente (más de un 80 % de la población se define como blanca, cuando en realidad es criolla o mestiza) y dividida culturalmente (entre una memoria histórica discriminatoria y la construcción de un discurso cultural que pueda albergar mínimamente las traducción agonística de ese discurso cultural). Hay que abrir un espacio para agregar nuevos elementos de diferenciación cultural que forman parte de las nuevas formas de articulación nacional. Estos elementos no deben ser tomados como contaminantes sino como adiciones a las estrategias de representación que inhiben la totalización y homogeneización de la cultura. Este reconocimiento simboliza el poder del pueblo, al mismo tiempo que su enajenación. Fanon, en su libro *Los condenados de la tierra*, afirma que el aspecto más relevante del contexto colonial es la diferencia o el reconocimiento de una raza diferenciada. La impugnación de la violencia con la cual se ha impuesto la supremacía de los valores extranjeros es la amenaza del reconocimiento de una dignidad hasta ahora machacada por la dominación. La reivindicación del carácter afro-antillano de la identidad puertorriqueña introduce la posibilidad del cuestionamiento y renueva la interpretación cultural incompleta:

La posibilidad misma del cuestionamiento cultural, la capacidad de mover el campo del saber, o de comprometerse en la “guerra posicional” marca el establecimiento de nuevas formas de sentido y estrategias de identificación. [...] Mucho más importante es que estamos enfrentados al desafío de leer, en el presente de una performance cultural específica, las huellas de todos esos diversos discursos e instituciones disciplinarios de saber que constituyen la condición y los contextos de la cultura.<sup>206</sup>

Si la sugerencia de Bhabha es correcta, la diferencia cultural es parte del proceso performático de una sociedad que se encuentra en transformación constante, como el análisis ha tratado de evidenciar, marcada por la huellas de su pasado. Esta nueva forma de experiencia estética de la identidad que emerge por la presencia de un nuevo espacio de articulación cultural abre también un espacio de traducción relevante.

---

<sup>206</sup> *Ibíd.*, p. 199.

El uso y el goce que se da a partir de los símbolos nacionales en la diáspora, como la utilización de la bandera o el baile de bomba, constituyen una forma no sólo de dirigirse al mundo, sino también de construirlo. Esos objetos sacralizados dentro de la experiencia nacional en la isla, pierden este sentido sagrado cuando son trasladados a la experiencia *nuyorican*. El carácter gramatical que tienen dentro de la tradición nacional como símbolo y significado de la historia de Puerto Rico queda subvertido y se conforma de manera paradójica en la diáspora. Esos símbolos se convierten en significantes de un tipo de identidad, que busca ser reconocida y que está constantemente poniendo en juego la relación entre la ausencia y la presencia. El deseo de mantener los lazos afectivos con la isla queda simbolizado a través del lenguaje (*Spanglish*) y una particular estética del exceso. Sólo rompiendo la dicotomía dentro/fuera es posible encontrar un punto de encuentro en el cual poner en juego la ausencia y la presencia. La estética del exceso intensifica la ausencia de eso que se hace presente y reverbera las tensiones entre la memoria y el olvido. El arte, con sus imágenes y representaciones, y la repetición juegan un papel importante en esa tensión. Retomando las palabras de Glissant, en las luchas culturales y políticas se inscribe una tarea para el artista, que:

[...] llevará su tiempo, pero en la relación mundial actual, una de las tareas más ostensibles de la literatura, de la poesía, del arte es la de contribuir progresivamente a hacer que las humanidades «inconscientemente» admitan que el otro no es enemigo, que la diferencia no me deteriora, que si su contacto me cambia, eso no significa que me diluya en él, etc. Es una modalidad de lucha distinta a las cotidianas y me parece que para determinado tipo de luchas, el artista es el mejor pertrechado; así lo creo. Porque el artista es quien acerca lo imaginario del mundo, sus visiones, sus prefiguraciones, los castillos en el aire que erige se vienen abajo, es necesario volver a levantar ese imaginario. No se trata de soñar el mundo, sino de intervenir.<sup>207</sup>

Al revisar la imaginería y modificar la propia mirada, se puede adquirir conciencia de que esos elementos que han concurrido entre luchas y han sido desestimados

---

<sup>207</sup> Glissant, *Introducción a una poética de lo diverso*, p. 58.

pueden prefigurar modalidades futuras de solidaridad dentro de la sociedad puertorriqueña. Pues la identidad entendida como una relación, admite concebir las interacciones entre las diferentes culturas de forma simbiótica, donde la apertura al otro no supone la disolución, sino comprender que toda identidad es híbrida y está en constante transformación por medio de intercambios, y por ende tiene una dimensión variable. A lo largo de esta parte se ha insistido en la inclusión, en agregar la diáspora como elemento indispensable para repensar la identidad puertorriqueña contemporánea. Sus estrategias discursivas y culturales evidencian las complejas dinámicas de identificación cultural que se encuentran en el centro de cualquier ideología nacional. Parece una obviedad insistir en el concepto de hibridez con relación a la cultura puertorriqueña, al igual que supone un riesgo como metáfora de unos procesos sociales muy complejos. Pero históricamente ha existido una reticencia a incorporar las historias y formas de vida diaspóricas como parte de la historia puertorriqueña. La intención de este análisis es identificar dichos procesos de transformación social como parte integral de la sociedad y la cultura contemporánea. Se propone, pues, la experiencia del desplazamiento y la relación rizomática como lugar desde el cual posicionar la mirada y para entender la articulación de la diferencia como un modo de experiencia estética que escapa a las lecturas totalizadoras y reaccionarias. Esto es primordial para poder acercarse hacia un lugar donde se haga visible o explícito el carácter fragmentario y, a su vez, relacional de la identidad puertorriqueña.



### **III. Hacia un sincretismo cultural en el arte político puertorriqueño**

En los capítulos anteriores se ha abordado el concepto de tradición a razón del papel que jugó en la configuración del ideal identitario nacional y su transformación simbólica en el escenario de la diáspora. En esta parte de la investigación se retomará el concepto para expandir su análisis como una de las piezas constituyentes, y a su vez más ambigua, de la esfera pública contemporánea. Antes, se ha argumentado que la forma de entender la cultura tradicional puertorriqueña está gobernada por la sedimentación de ciertos procesos instaurados en un periodo determinado de la historia y que, aunque pasa por leves modificaciones, lo que realmente importa es la preservación, generación tras generación, de esas formas de vida predeterminadas en el pasado. Esta investigación aboga por una atención, también, hacia el presente y futuro por eso, en este capítulo, se analizará la relación contenciosa entre tradición y esfera pública dentro del contexto puertorriqueño. Luego, se explorarán las formas en que se puede abordar la posibilidad de un sincretismo de las tradiciones dentro y fuera de la isla mediante el uso del humor. Se finalizará con cuatro casos de estudio que, de diversas formas, proponen el uso de la ironía, la parodia y el humor como tácticas de subversión social y política.



### III. 1. Tradición y esfera pública

La aparición, en la segunda mitad del siglo xx, de la diáspora y la clase media como resultado de las políticas económicas del colonialismo estadounidense sobre la isla, han resaltado las desigualdades inherentes a los diferentes grupos sociales que componen la sociedad puertorriqueña. En consecuencia, los objetos y los discursos tradicionales son interceptados y modificados por esas nuevas formas sociales. Esta parte examinará los discursos referentes a tradición, raza, cultura y estética que subyacen algunas de las manifestaciones sociales más controversiales y el proceso de racionalización ideológica detrás ellos. En otras palabras, se busca hacer visible la contenciosa relación entre la tradición y las formas sociales que se generan en la actualidad dentro de la esfera pública puertorriqueña, para avanzar hacia una crítica de la cultura en la que se haga más evidente los procesos de retroalimentación conceptual y la aparición de nuevos espacios de negociación identitaria. Para ello, se hará referencia a las reflexiones de Habermas en torno al espacio público, las reflexiones de Eric Hobsbawm en torno al concepto de tradición y a las de Franz Fanon en torno a la violencia contenida en el espacio colonial. Se aplicarán estas reflexiones a dos registros de manifestaciones culturales distantes en el tiempo, pero que en su momento cada una supuso una irrupción en la esfera pública. Las imágenes o manifestaciones culturales a tratar a continuación confrontan y hacen visibles, de manera elocuente, las ambigüedades sociales y estructurales que aquejan una sociedad dividida. Esta se encuentra dividida a causa su condición política, de la segregación racial y clasista, y de una identidad cultural que se enfrenta a una reconfiguración motivada por un juego de relaciones que se da constantemente en la realidad cotidiana del pueblo.

Hay que comenzar por adoptar una definición concreta del concepto *tradición*, pues es un concepto mucho más complejo de lo que puede parecer a simple vista. Como sustantivo el vocablo original en latín *traditio* tiene diversos

significados en los que se incluyen entrega, transmisión de conocimiento, comunicación de una doctrina, rendición o traición.<sup>190</sup> Desde el siglo XIV el vocablo ha absorbido un sentido más vinculado a la transmisión de conocimiento o a la comunicación de una doctrina, con connotaciones de respeto y obediencia respectivamente, adquiriendo ambos un sentido activo. De esa forma, es entendible el porqué un conjunto de objetos o normas, ya sean morales o sociales, se convierten en, relativamente poco tiempo, tradiciones o formas particulares de vida tradicionales. Aquí, será útil recuperar una cita del historiador Eric Hobsbawm, utilizada en el primer capítulo de esta investigación cuando se analizó el desarrollo de la cultura puertorriqueña a las puertas del siglo XX, para quien las tradiciones tienen un carácter inventivo que:

[...] implica un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado.<sup>191</sup>

El grupo de prácticas a las que hace referencia son aquellas que han sido instauradas, por ende, conceptualizadas en un momento que puede ser determinable cronológicamente o no, pero que se instalan de forma muy asertiva y arraigada en la sociedad. Se podría poner de ejemplo toda la literatura puertorriqueña de principios del siglo XX, que exaltaba un determinado modo de vida como el típicamente puertorriqueño, virtualmente digno de emulación y repetición. Así, durante toda la mitad del siglo XX y posterior a ese periodo, pero con menos ahínco, se establecieron una serie de prácticas que estaban presentes desde hacía décadas pero a las que no se les había otorgado, hasta entonces, un grado de legitimidad estatal o social. Es a causa de la acumulación de experiencias recopiladas durante un determinado periodo de tiempo que esas prácticas se condensan y se convierten en las construcciones simbólicas tradicionales de una sociedad. En el caso de la sociedad puertorriqueña, esas construcciones tradicionales están

---

<sup>190</sup> Williams, "Tradición" *Palabras Claves*, p. 319.

<sup>191</sup> Hobsbawm, *La invención de la tradición*, p. 8.

constituidas por una mezcla de manifestaciones simbólicas acopiadas de diferentes tradiciones culturales y sintetizadas en la experiencia colectiva del pueblo, o más bien de un grupo, e instauradas como una tradición propia y, en cierta manera, autónoma de las que en un principio surge. Ahora bien, si se revisa de cerca de dónde o cómo surgen esas tradiciones, se hará evidente que lo que las motivó en un principio, la distinción y diferenciación del nuevo gobierno colonial, en ocasiones tiene una estrecha relación con lo que las ocasionó. Como ejemplo de esto, se utilizará uno de los símbolos patrios más potentes que existen y el emblema unificador por excelencia de la nación puertorriqueña, su bandera.

La actual bandera puertorriqueña fue develada por un grupo de puertorriqueños en la ciudad de Nueva York en 1892. Estos formaban parte de una organización radicada en Estados Unidos que estaba asociada al Partido Revolucionario Cubano y que abogaba por la independencia de Puerto Rico y Cuba de la Corona Española. Entre los integrantes del Comité Revolucionario de Puerto Rico se encontraban algunos líderes exiliados de la insurrección más famosa en la historia de la isla, El Grito de Lares. Estos buscaban un símbolo que reflejase el grado de unidad entre los patriotas cubanos y puertorriqueños. Así, se utilizó el mismo diseño de la bandera cubana creada en el 1902, pero con los colores invertidos, para confeccionar la bandera puertorriqueña. En 1895 fue adoptada oficialmente por el Comité Revolucionario de Puerto Rico y, un par de años más tarde, con la invasión norteamericana a la isla en 1898, la bandera se convirtió en un símbolo de la resistencia y de lucha por la independencia. En los años treinta fue adoptada como insignia del Partido Nacionalista, convirtiéndose en un símbolo ilegal y el izarla o mostrarla en público era penado severamente. Hasta que se adoptó en el verano de 1952, bajo el recién fundado Estado Libre Asociado de Puerto Rico, como la bandera oficial de la nación. Así, un objeto que se creó como símbolo antagónico del sistema colonial español, con el tiempo pasó a convertirse en símbolo del régimen colonial estadounidense. Su poder revolucionario se ha neutralizado en un signo de orgullo nacional cultural, que dista mucho de las convicciones ideológicas que la crearon. Por otro lado, es cierto que la bandera se considera un símbolo de autonomía

cultural, pero es un símbolo calcado, re-significado e instaurado desde fuera. El símbolo por antonomasia de la nación, bajo el cual se engloban una serie preceptos en los que se puede identificar el “ser” puertorriqueño, sus tradiciones y costumbres, irónicamente se iza desde el exilio en el espacio del colonizador.

Es así como la adopción del símbolo nacionalista de principios del siglo xx inspirado en el símbolo de lucha revolucionaria de otra nación, y acogido en el exilio como insignia de resistencia, se convierte en el símbolo de la nación de Puerto Rico. Esta operación forma parte de todo el engranaje ideológico creado por una elite social (identificada en el primer capítulo) que instauró y trazó una serie de pautas, ritos y formas culturales con el propósito de crear una unidad ideológica en un momento históricamente determinante. Se puede decir que “inventar tradiciones, es esencialmente un proceso de formalización y ritualización, caracterizado por la referencia al pasado,”<sup>192</sup> pero, también, está caracterizado por una escrupulosa operación de selección. No es de extrañar que se asumiera un diseño que llevaba más de cincuenta años circulando en las esferas disidentes y que con el tiempo fuera tomando fuerza y aceptación en la población. Esto sugería el supuesto triunfo del pueblo, una continuidad o unificación con el pasado de lucha, que se sintetizaba en la adopción de ese icono de resistencia como el nuevo símbolo de la nación autónoma puertorriqueña. Cuando se plantea que la tradición está caracterizada por un proceso de selección, se hace alusión a las reflexiones sobre la memoria en uno de los ensayos de Tzvetan Todorov, *La memoria amenazada*.<sup>193</sup>

En su ensayo, Todorov, insiste en el papel de la memoria dentro de la configuración de la historia de las naciones, su morfología, sus usos y las características que la constituyen. Si la tradición, en cierta medida, depende de la memoria, ya sea individual o colectiva, habría que ahondar en su carácter selectivo. Explica Todorov que:

En primer lugar hay que recordar algo evidente: que la memoria no se opone en absoluto al olvido. Los dos términos a contrastar son la supresión (el olvido) y la

---

<sup>192</sup> *Ibíd.*, p. 10.

<sup>193</sup> Tzevan Todorov, *Los abusos de la memoria*, (Barcelona: Paidós, 2000), pp. 11-60.

conservación; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos. El restablecimiento integral del pasado es algo por supuesto imposible y, por otra parte, espantoso; la memoria, como tal, es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados.<sup>194</sup>

A esta definición se podría añadir que los sucesos también pueden sufrir una transformación en un palimpsesto intencionado. Aunque, el palimpsesto podría ser igualmente un modo de supresión. La institucionalización de un símbolo a nivel nacional y no otro, es una tarea de discernimiento respaldada por una clara intención de suprimir un planteamiento ideológico que no encaja con los intereses de una minoría autodenominada para legitimar la “verdadera” cultura nacional. Así el estado se valió de los materiales del nacionalismo revolucionario para generar nuevos significados en beneficio de una agenda radicalmente diferente. Lo mismo ocurrió con otras tradiciones culturales como la talla de santos, las máscaras de Loiza o los bailes de Bomba y Plena. Estas formas tradicionales de subversión hacia el poder autorizado, quedaron simbólicamente limitados a la mera unificación de valores diversos dentro de una misma cultura. Sin embargo, todo lo que parecía sugerir el nacimiento de un estado nación sólo logró evolucionar hasta el reconocimiento de una nación cultural, con su himno, su bandera o su famosa personificación de la nación en la figura del jíbaro. Este último se convirtió en el valuarte de los tradicionalistas como el depositario de la continuidad histórica y de la tradición de lucha y resistencia. Pues cuando se instaura en el imaginario cultural, digamos literario o pictórico, el jíbaro ejercía también de propaganda a una forma de vida que inevitablemente se vio alterada ante los cambios políticos y sociales que supuso la invasión norteamericana. Entonces, se convierte en el último gemido de una sociedad de propietarios y señorial que no veía con buenos ojos esos cambios o esa interrupción en su desarrollo:

[...] la aparición de movimientos para la defensa de las tradiciones, ya sean «tradicionalista» o de otro tipo, indican esta interrupción. Estos movimientos,

---

<sup>194</sup> *Ibíd.*, p. 13.

comunes entre los intelectuales desde el movimiento romántico, no pudieron desarrollar o incluso preservar un pasado vivo (excepto construyendo santuarios humanos naturales para rincones aislados de la vida arcaica), pero tenían que convertirse en «tradición inventada». Por otro lado no hay que confundir la fuerza y la adaptabilidad de las tradiciones genuinas con la «invención de la tradición». Donde los modos de vida antiguos aún existían, las tradiciones no tenían por qué ser reinventadas o inventadas.<sup>195</sup>

No hace falta tomar al pie de la letra las palabras de Hobsbawm y que se aplique la cita de manera arbitraria para relacionarla con la situación puertorriqueña. Cuando se asevera la transmisión de una “tradición inventada”, no es porque para la década de los cincuenta los modos de vida de los campesinos se hubieran desvanecido o no fueran reales; sino que a consecuencia del abandono de la industria agrícola comenzaban a desvanecerse como intencionalmente se les buscaba retratar y conservar. La agenda de modernización industrial iniciada para ese mismo periodo, provocó no tanto el rechazo, sino más bien el distanciamiento con respecto a ese modo de vida en las generaciones subsiguientes. La imagen del jíbaro empezó a cobrar un carácter contradictorio. Por un lado, la imagen adquirió un carácter nostálgico y, por otro el otro, se equipara con lo retrógrado o la ignorancia. Existe una voz popular que suele aplicarse a personas que han dicho algo erróneo o se comportan de manera inculta, y dice: “¡hay que ser jíbaro!” De este modo, se fracasó en conseguir que esa imagen fuera acogida por la sociedad actual más allá del grato recuerdo de un personaje pintoresco vinculado a un pasado memorial. Este tipo de estrategias tienen como objetivo inculcar o transmitir una serie de convenciones relacionadas a un sistema creencias y valores determinado por unos pocos. La clase social que reivindicaba al jíbaro era una clase burguesa que buscaba personificar su lucha por la independencia en esa imagen popular, para que con la ayuda de las masas trabajadoras, mayoritariamente negra, les llevaran a un estado independiente dominado por españoles y sus descendientes. Sin embargo, sus estrategias no consiguieron aunar los valores de la clase popular negra, que los dejó marginados políticamente. Es importante aclarar que no se busca deslegitimar

---

<sup>195</sup> Hobsbawm, *La invención de la tradición*, p. 14.

la figura simbólica del jíbaro, pero sí se toma en consideración tan sólo cuánto se ha transmitido y hasta qué punto es realmente discordante con otras narraciones y con la diversidad del pueblo, ésta se convierte tanto en una traición como una rendición<sup>196</sup>, para retomar esas otras connotaciones de la palabra tradición. Para explicar esto se analizará el caso de la bandera de Lares.

Se podría decir, con certeza, que la bandera revolucionaria de Lares es, en efecto, el primer símbolo cultural y político de la nación puertorriqueña y un ejemplo de cómo la historia se reescribe a partir de los nuevos regímenes políticos. Las revueltas independentistas que se fueron sucediendo en América Latina a mediados del siglo XIX, animaron las famosas revoluciones del Caribe, tanto en La Española como en Cuba. En Puerto Rico fue ganando auge y para 1868 un grupo de revolucionarios independentistas, liderados ideológicamente por Ramón Emeterio Betances y encabezados militarmente por Manuel Rojas, realizaron el primer levantamiento por la independencia en la isla. A principios de 1868, Betances y Segundo Ruiz Belvis, fundaron el Comité Revolucionario de Puerto Rico desde su exilio en la República Dominicana, al cual habían sido enviados por el gobierno español por incitar e intentar armar levantamientos en otras ocasiones. Ese mismo año, miembros del Comité escriben la letra de *La Borinqueña*, actual himno de la isla y Mariana Bracetti crea la bandera de la República de Puerto Rico inspirada en la bandera de la recientemente proclamada República Dominicana. Después de meses de preparativos y desafortunados contratiempos, el 23 de septiembre de 1868 cientos de disidentes del régimen colonial liderados por Rojas, tomaron la ciudad de Lares ubicada en el centro-oeste de la isla. A las 2:00h entraron en la iglesia del pueblo y colgaron la bandera confeccionada por Bracetti en el altar mayor. Se proclamó la República de Puerto Rico, con un presidente y gabinete de gobierno provisional. Al día siguiente, el gobierno español había contraatacado, cercado la insurrección y aprisionado a todos los rebeldes dando por concluida la insurrección. A pesar de no haber durado más de un día, la insurrección del 23 de septiembre, es recordada con el nombre del *Grito de Lares* y, desde la colonización española, ha sido

---

<sup>196</sup> Williams, “Tradición” *Palabras Claves*, p. 320.

el único momento que Puerto Rico se ha proclamado como una nación libre. La bandera con la que se declaró la república, inspirada en la bandera de la República Dominicana (ésta auspició la revolución cediendo armamento y hombres), emulaba la bandera de la República Francesa, pero con un cruz blanca en el medio y una estrella sobre el cuadrante azul de la extrema derecha. En el 1952, cuando se adoptó la actual bandera de Puerto Rico, la bandera revolucionaria de Lares se convirtió en la bandera de la ciudad que la vio izarse por primera y única vez como símbolo de la nación libre. *El Grito de Lares* fue la cuna de los movimientos nacionalistas, además de ayudar a conseguir la Carta Autonómica para la isla. A pesar de la derrota en la batalla, la guerra de los nacionalistas continuó durante el siglo XX hasta nuestros días. Aunque la lucha armada se haya dejado de lado para la década de los cincuenta, desde ese momento comenzó una tradición de lucha ideológica en la que la defensa de la cultura es el reclamo principal. Esta lucha se trasladó al terreno de las artes, el deporte y la política partidista. El objetivo del recuento histórico que se ha realizado, es recordar y señalar las paradojas que encarna la recuperación del pasado y sus usos subsiguientes.

La carga ideológica simbolizada por la bandera revolucionaria, difícilmente obtendría apoyo para su uso por el gobierno colonial. La tensión entre tradición y el afán de modernización de los años cincuenta provocó una jerarquización selectiva de los elementos que moldearon la historia y de las costumbres del pueblo. Si la cultura representa, principalmente, una serie de procesos simbólicos en torno a los cuales se instituye la vida en sociedad, la identidad nacional cultural, siendo un proceso que se construye históricamente, está sujeta a espacios y tiempos específicos que determinan las formas que ésta va adquiriendo. La experiencia histórica acumulada que habilita estos procesos está anclada en las tradiciones culturales y se deriva de una experiencia que se disipa en el tiempo. De esta dispersión sólo quedan las representaciones y experiencias a nivel simbólico, que el pasado dejó como herencia en la realidad actual y que permanecen hasta nuestros días. Sin embargo, estas tradiciones culturales, que están sujetas a los cambios sociales, van sufriendo sus propias transformaciones en el tiempo. El jíbaro pasó de

ser campesino a encarnar los valores culturales de la ideología autonomista y reformista. La bandera nacionalista de los años treinta, símbolo de la ideología independentista, se legitimó veinte años más tarde como símbolo nacional del Estado Libre Asociado y la cultura moderna puertorriqueña en general.

Ahora, se examinará una tradición popular perdida, pero que en los últimos años, a consecuencia de los cambios socio-políticos y económicos, se ha recuperado y se ha transformado su significado dentro de la cultural, nos referimos a los velorios. Se analizará una de las obras más comentadas y apreciadas del artista del siglo XIX Francisco Oller, *El velorio* (1893) y su traducción actual recogida por Osvaldo Budet en su documento visual *Creative Wakes* (2011). En ambas piezas tradición, esfera pública y lo político se encuentran de manera contenciosa y crítica. La manifestación de religiosidad popular se transforma en una manifestación de las consecuencias sociales de la actual sociedad colonial y de consumo puertorriqueña.



Figura 24: *El velorio* de Oller

En *El velorio* de Oller [Fig. 24], el artista retrata lo tradicionalmente conocido como “velorio de angelito” o “baquiné”. El vocablo africano *baquiné* hace referencia a un ritual cristiano que llega a América por medio de la colonización y que se celebró con más ahínco hasta el siglo XIX sobre todo dentro las comunidades negras y mulatas. Está basado en una antigua creencia que “explica el destino de los niños que morían antes de la edad en que podían haber contraído, responsablemente, algún pecado.”<sup>197</sup> Por ende, la muerte de un niño no debía ser motivo de pena, sino de alegría y celebración. Para una descripción detallada y concisa de este tipo de celebraciones en Puerto Rico citaremos en extenso la otra parte de la definición que mencionáramos tres líneas antes:

En las comunidades en que se celebraba el ritual, siempre había algunas personas que gozaban de reputación como conocedoras especiales de la costumbre y se les recurría para que se encargaran de organizar y dirigir el velorio. Casi siempre se trataba de hombres de edad avanzada caracterizados por su locuacidad y sentido del humor y se les llamaba “maestro del velorio”. Los *baquinés* de la costa recuerdan al *griot* del África occidental, quien al narrar los cuentos asumía la personalidad de los personajes. Los padres o familiares más cercanos vestían al niño con una camisa blanca, que podía ser azul o rosa, de acuerdo al sexo del niño. Lo vestían con medias blancas sin zapatos. Antiguamente se le colocaban unas alas hechas de cartón o papel crepé. Se peinaba y adornaba con flores. Le enrojecían los labios y las mejillas y en ocasiones embalsamaban el cadáver para extender el velorio. El niño, una vez preparado, era colocado sobre una mesa ubicada en el centro de la habitación principal de la sala cubierta con un mantel blanco y adornada con muchas flores. Los familiares y amigos contribuían en la celebración del velorio con golosinas y bebidas. Sobre los padres y los padrinos de la criatura recaía principalmente el hacer que el velorio resultara lo más rico posible en obsequios, especialmente en ron. Los días y las noches del velorio festejaba todo el vecindario. Los asistentes tomaban asiento alrededor de la mesa donde yacía el cuerpo del niño, junto a la cual se situaba la persona que habría de actuar como animador o “maestro del velorio”. Iniciaba éste la reunión e invitaba a todos a jugar y cantar en homenaje al “angelito”.

---

<sup>197</sup> Zahira Cruz, “Adaptación del angelito o baquiné: ejemplo del sincretismo mágico-religioso en torno al ritual de la muerte en el Caribe y Puerto Rico” en Enciclopedia de Puerto Rico online, última modificación 23 de julio de 2012, <http://www.encyclopediapr.org/esp/article.cfm?ref=12020404>

Muchos de los asistentes traían instrumentos musicales para acompañar las canciones. Tan pronto había suficientes asistentes comenzaban los cánticos, dirigidos por el maestro.<sup>198</sup>

Lo antes descrito, es lo que se aprecia cuando se mira a simple vista *El velorio* de Oller, la representación de un *baquiné* tradicional. Sin embargo, la obra del artista transita por una delgada línea entre la exaltación y la crítica mordaz de la cultura popular de su tiempo. No se atenderán a las virtudes técnicas de la obra, las que son ciertamente muchas y reconocidas fuera de las constricciones estéticas de la isla, sino que se analizará a la obra a partir de su contenido temático y su significado. Por un lado, es un documento que testimonia cierta forma de vida y sociedad, prácticamente extintas, en donde la tradición (aunque inicialmente proviene de la instauración externa) logra homologarse a los rituales nativos y africanos para ser transmitidas y conservadas generación tras generación. Si se presta atención a la representación de Oller el *baquiné* se convierte en una escena de barbarie donde todos los que forman parte de la celebración son de raza negra o mulata. Su perspectiva o su mirada guarda distancia con la escena que retrata. Es casi como si se tratara de un estudio sobre una especie de sociedad, en lenguaje zoológico,<sup>199</sup> que vive paralelamente a la suya en la que la barbarie y lo mágico se conjugan para otorgar una vía de escape a una vida constituida por el desarraigo, la dominación, la pobreza y el trabajo forzoso. Este paisaje humano que se da en el interior de una casa humilde contrasta con el paisaje sereno y ordenado del exterior. Las claves que se utilizan para sugerir esta interpretación se encuentran en la misma pintura, a través de las ventanas y puertas. Éstas funcionan como tres puntos focales a través los cuales salimos del ambiente festivo, y nos situamos en el escenario natural del campo, de la hacienda. En la primera puerta al exterior se observa un hombre sobre un caballo y a otro de pie a su lado conversando. Se establece una jerarquía entre el que monta el caballo y el que conversa de pie, insinuado por la inclinación del terreno, que establece una línea en diagonal hacia el interior de la choza donde se celebra el *baquiné*. Una interpretación lógica sería afirmar que son el capataz y el

---

<sup>198</sup> *Ibíd.*

<sup>199</sup> Fanon, *Los condenados de la tierra*, p. 37.

campesino, los cuales constituyen una unidad de sentido respetuosa de las jerarquías entre la producción y el trabajo. Es el orden “natural” y “perfecto” de la naturaleza, del orden colonial. Imagen que contrasta con la gestualidad desordenada de la mezcla de razas, edades y sexos dentro de la choza que retrata “un mundo sin intervalos, los hombres están unos sobre otros.”<sup>200</sup>

En la segunda puerta al exterior, el escenario natural ayuda a establecer una relación racial, o más bien de origen, con la barbarie. En el recuadro del centro, justo detrás de la mesa con el niño muerto, se asoma una esclava negra que eleva su mirada hacia un cerdo insertado en una vara. Por encima de su cabeza se puede apreciar la continuación de la pendiente inclinada hacia nuestra derecha, enmarcando el horizonte del paisaje. En el fondo se observa un bohío y unos árboles, entre los cuales destaca el cocotero o la palma de coco. Este cocotero se encuentra en línea recta sobre la cabeza de la esclava creando una especie de L invertida entre el bohío, típica vivienda de los pobres, el cocotero, una variedad de la palma introducida en la isla durante la colonización y cultivada mayoritariamente por la mano obra esclava, y la mujer que se asoma al *baquiné*. Tanto el cocotero como la esclava se introducen en el paisaje como algo exótico que viene a des-homogeneizar la cultura.

En la tercera ventana al exterior, se aprecia un cielo sereno con nubes sobre las cabezas de las únicas dos personas, aparentemente un sacerdote y una figura de la autoridad estatal, que no parecen pertenecer a la clase social de los que celebran el *baquiné*. Aquí Oller plasma la escena más irónica de la pintura. Afuera está el orden de la naturaleza, en este caso lo sagrado con el cielo y adentro la cueva primitiva de una clase social sin instrucción ni cultura, pero donde vemos una mordaz representación de la civilización. El sacerdote y su compinche están de manera irreverente en el espacio observando al cerdo insertado en la vara. Al final, para la visión del artista, no hay diferencia entre las bajas pasiones del blanco y del negro. De esa manera se diferencia la solemnidad del paisaje sobre sus cabezas y su lenguaje corporal dentro de la barbarie. El exterior lleno de vida contrasta con el

---

<sup>200</sup> *Ibíd.*, p. 34.

interior de muerte, sólo salvado por la figura del negro anciano en el centro. Oller realza la imagen de la única persona que está mirando al niño muerto sobre la mesa, conectándolo con la vida del exterior a través de un rayo de luz que atraviesa su pecho y se posa sobre el cuerpo del niño.

El cuadro puede ser leído como una alegoría de la pérdida de los valores morales ante las puertas del nuevo siglo, lleno los cambios sociales y económicos. No resulta extraña dicha lectura si se toma en consideración el menosprecio creciente hacia el campo caótico e improductivo de la sociedad a las puertas del siglo xx donde la ciudad, como espacio de civilización y urbanidad, fue buscada deliberadamente como un paso hacia el progreso que conduciría el pueblo hacia la modernidad. En este sentido, la obra de Oller cobra un carácter político como denuncia de las tensiones sociales de su tiempo. El pintor de las tradiciones emite un juicio de valor sobre este tipo de costumbres y su mirada condiciona la perpetuidad de este tipo de tradiciones. Éstas, con la invasión norteamericana y la ganancia de libertades y beneficios para los estratos más pobres, marginados y desfavorecidos de la sociedad, inician un abandono progresivo de estas formas de vida barbáricas a favor de una sociedad más culta. El *baquiné*, como tal, es una forma de tradición perdida, aunque algunos vestigios de los ritos velatorios del siglo pasado continúan presentes en el imaginario cultural. Con frecuencia son considerados como la manifestación cultural de una clase social y racial marginada que al aparecer traducida en la contemporaneidad se encuentra con las viejas tensiones sociales entre cultura popular y cultura burguesa. Como detecta Franz Fanon en su ensayo sobre la violencia en Argelia, el mundo colonial es uno cortado en dos y habitado por especies diferentes. Es sorprendente lo actual que resultan las palabras de Fanon ante la sociedad puertorriqueña del siglo XXI. En esas tensiones es donde queda evidenciado que, aunque se modifiquen, no es posible eliminar ciertas tradiciones por completo:

La originalidad del contexto colonial es que las realidades económicas, las desigualdades, la enorme diferencia de los modos de vida, no llegan nunca a ocultar las realidades humanas. Cuando se percibe en su aspecto inmediato el contexto

colonial, es evidente que lo que divide al mundo es primero el hecho de pertenecer o no a tal especie, a tal raza.<sup>201</sup>

Si se traducen las palabras de Fanon al contexto puertorriqueño, se puede encontrar esta dicotomía entre la clase popular y la clase burguesa como reminiscencia de la clase señorial colonial. Cuando se recurre a la tradición para retroalimentar nuevas tradiciones, éstas se van afianzando en el espacio público, pero en ocasiones encuentran resistencia porque quienes las recogen no son los que tienen el poder de legitimarlas como parte de la cultura oficial nacional.

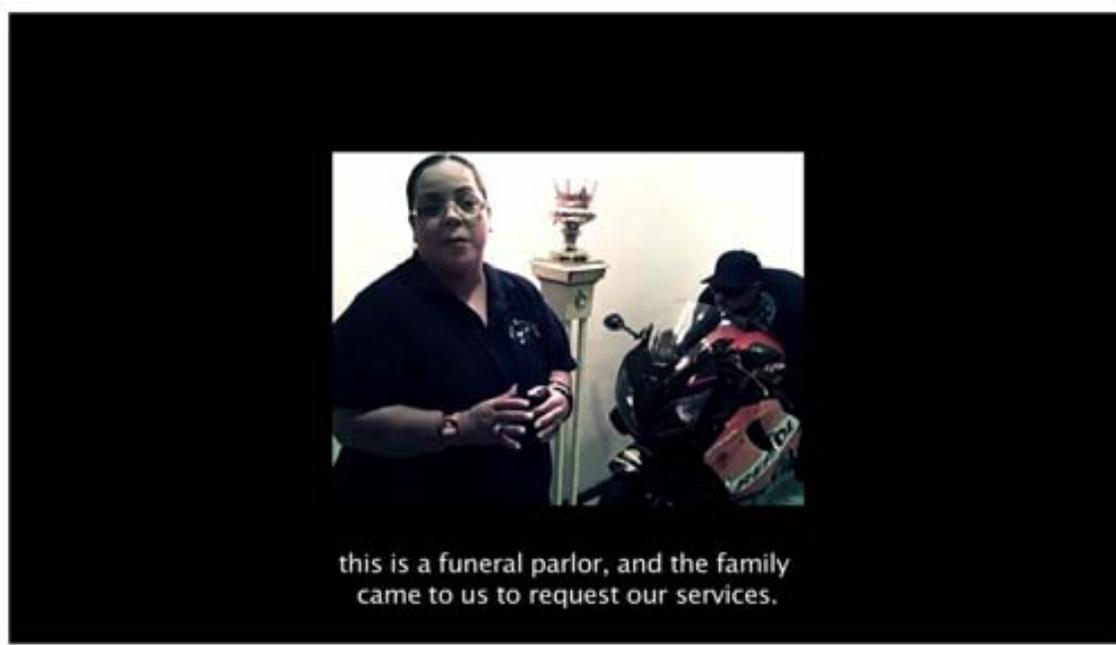


Figura 25: fotograma extraído de *Creatives Wakes* de Osvaldo Budet

La pieza de investigación *Creatives Wakes*<sup>202</sup> [Fig. 25], del artista puertorriqueño radicado en Berlín Osvaldo Budet, examina las nuevas formas rituales del velorio en Puerto Rico. Si bien el *baquiné* o los *velorios cantaos* han

---

<sup>201</sup> *Ibíd.*, p. 34.

<sup>202</sup> Osvaldo Budet, "Creative Wakes" en <http://vimeo.com/osvaldobudet>

desaparecido por los cambios socioeconómicos que ha sufrido la isla y por la influencia protestante que condena la celebración como expresión pagana, el ritual ha servido para conservar algunas de las expresiones de las tradiciones negroides en la isla. Cuando Habermas escribe que las tradiciones son aquello que proseguimos *aproblemáticamente* iniciado y hecho antes que nosotros,<sup>203</sup> da en el clavo para explicar la reproducción en el tiempo de tradiciones de las que se desconoce su procedencia. En su pieza video documental Budet, trata de entender de dónde surge esta nueva tendencia social de velar los muertos de forma creativa y porqué.

En 2008, la violenta muerte de un joven dio paso a una curiosa forma de despedirse de este mundo utilizando el ritual velatorio como un *statement* de despedida. Budet recoge este evento como el inicio de una forma compleja de entender la vida y la muerte, vinculada sobre todo al contexto colonial. La pieza de video, de unos doce minutos de duración aproximadamente, intenta realizar un juicio crítico sobre esta modalidad de velatorio en la que, a través del proceso de embalsamamiento, el cuerpo retiene su movilidad, cual muñeco de trapo, y se puede velar de formas bastante diferentes a las tradicionales. El muerto, en lugar de estar acostado, puede mantenerse en pie, sentarse sobre una motora o bien adoptar la pose del indio sentado. El artista recopila pietaje televisivo que mezcla con entrevistas realizadas a personas que viven en la isla y dan su opinión sobre lo que este tipo de velorios expresa sobre la sociedad puertorriqueña. Las reacciones ante este tipo de velorios son diversas, pero básicamente las vinculan a la cultura popular, la violencia y los modos de representación identitarios adoptados en los últimos años. Estas formas de identidad, sugiere uno de los entrevistados, son consecuencia directa del neocapitalismo liberal que crea una relación directa entre la sociedad de consumo y estos rituales mortuorios.<sup>204</sup> Ahora bien, ciertamente, un pueblo colonizado tiene sus maneras peculiares de componer y organizar su vida privada y pública, configurando de diversas formas las diferentes esferas que la componen.

---

<sup>203</sup> Habermas, *Identidades nacionales y postnacionales*, p. 113.

<sup>204</sup> El entrevistado es Abdiel Segarra, gestor cultural y comisario, en Osvaldo Budet, “Creative Wakes” en <http://vimeo.com/osvaldobudet>, minuto 8:21.

Sobre estos mecanismos, explica Todorov, que “el lugar de la memoria y el papel del pasado tampoco son los mismos en las diferentes esferas que componen nuestra vida social, sino que participan en configuraciones diferentes.”<sup>205</sup> Durante un extenso periodo de tiempo, el recurrir al pasado y a las viejas tradiciones estuvo vetado por el consenso público sobre la legitimación de nuevas costumbres, en los que la tradición, en ocasiones, tomaba un carácter reaccionario. Sin embargo, en estos velorios reseñados por Budet existe una estrecha relación con la memoria y el criterio de novedad.

Como sucede en la mayor parte de los rituales mortuorios, sus fundamentos parten de la institución mística o religiosa que establece la existencia de otra vida después de la muerte, una vida eterna en un paraíso o en otro lugar donde el alma perdura. La relación entre cuerpo y alma se ha interpretado de muchas formas por diferentes culturas que ha determinado los modos en que se dispone del cuerpo ante la muerte. Dado que en el Caribe la mezcla racial y cultural, mayoritariamente entre nativos y esclavos, se galvanizó con gran rapidez, las creencias africanas, indígenas y europeas se fundieron para crear nuevas creencias y visiones del mundo. Esto se evidencia sobretodo en las masas populares que lograron un sincretismo estratégico y subversivo. Aunque este tipo de memoriales no estaban sujetos al cambio, sino a la perpetuidad del ritual, en realidad no está ligado al progreso sino a la tradición. De hecho, estaban ligados a un sentido menos activo del término tradición. Con el tiempo, la tradición deja de ser tomada como canon inquebrantable y pasa a ser un modo de retroalimentación, adecuándose a las nuevas condiciones, funciones y prácticas sociales para generar nuevos sentidos. Este es el caso de los velorios creativos, en los que la mortaja es llevada a otro nivel de significación.

El documental relata que el primer velorio creativo tuvo lugar en 2008 cuando un joven solicitó expresamente que tras su muerte se le velara parado y con su vestimenta habitual en su residencia. Velarlo *parao* o de pie expresaba el deseo del joven de cómo quería ser recordado, en lucha o en la *brega*, en otras palabras, dignificado. Una de las personas entrevistadas en el video establece una relación

---

<sup>205</sup> Todorov, *Los abusos de la memoria*, p. 15.

entre el mundo del narcotráfico, la violencia y la cultura popular como factores presentes en las circunstancias de las muertes, y el modo de entender la vida y la muerte entre estas personas. Se puede decir que sus aseveraciones son demostrables y que los ocho velorios creativos comparten factores sociales en común, pero ¿qué conclusiones se pueden alcanzar con relación al tipo de clase, raza y cultura de las personas que expresan su deseo de realizar su ritual mortuario de esta manera? Tradicionalmente, las clases pobres y marginales son las más expuestas a casi todo tipo de violencia sea la del tráfico de drogas ilícitas, la violencia callejera o la misma violencia institucional del estado. Pero esto no se debe a una predisposición sociológica, sino a una sistemática política de exclusión que, desde el estado, se cristaliza en la misma sociedad colonizada. Los pobres, los negros, los bárbaros, los incultos, éstos son los adjetivos con los que la sociedad en general enmascara el racismo en la esfera pública y en la cultura.

Este tipo de relatos demuestran las observaciones de Fanon sobre la relación entre la violencia y la cultura:

La violencia que ha presidido la constitución del mundo colonial, que ha ritmado incansablemente la destrucción de las formas sociales autóctonas, que ha demolido sin restricciones los sistemas de referencias de la economía, los modos de apariencia, la ropa, será reivindicada y asumida por el colonizado desde el momento en que, decidida a convertirse en la historia en acción, la masa colonizada penetre violentamente en las ciudades prohibidas.<sup>206</sup>

Se puede explicar esta entrada violenta en *las ciudades prohibidas* como la entrada de la cultura popular y sus reivindicaciones en el escenario oficial de la nación, en el de la esfera pública que les ha estado prohibida por tanto tiempo. La constitución violenta de la sociedad colonial, de la que habla Fanon, es en gran medida el resultado de la misma de la naturaleza violenta con que se impone el régimen dominación colonial. El espacio público o la opinión pública, al ser un ámbito restringido para unos pocos, se vuelve un espacio contencioso para los que quedan excluidos, en el que los cuerpos de los sujetos coloniales, que no conocen

---

<sup>206</sup> Fanon, *Los condenados de la tierra*, p. 35.

formas alternativas de ser, reproducen la violencia del colonialismo. Probablemente el puertorriqueño tenga conciencia de esa violencia, a la cual responde en momentos con más violencia direccionada contra ellos mismos y no contra el problema:

La violencia del régimen colonial y la contraviolencia del colonizado se equilibran y se responden mutuamente con una homogeneidad recíproca extraordinaria. Ese reino de la violencia será tanto más terrible cuanto mayor sea la sobrepoblación metropolitana. El desarrollo de la violencia en el seno del pueblo colonizado será proporcional a la violencia ejercida por el régimen colonial impugnado.<sup>207</sup>

Para la nación puertorriqueña en la actualidad, aunque también el pasado ha sido testimonio de ello, la impugnación política no se conseguirá necesariamente a contraviolencia. Se trata, más bien, de encontrar modos en los que confrontar las crisis, las decepciones, las injusticias, las desigualdades con luchas que hagan aún más evidente las causas de esas desigualdades. La cultura puede ser uno de esos medios, pero no la cultura como folklore sino como el escenario de la contienda estética. Ese escenario es donde se revoca aquello que se ha impuesto como el orden natural o lógico para hacer brotar las heterogeneidades constitutivas de la nación. Se debe considerar la recomendación de Fanon y colocar la cultura en el centro mismo de la lucha por la impugnación política. La cultura nacional debe ser el conjunto de esfuerzos en el plano del pensamiento para describir, justificar y cantar las acciones a través de las cuales el pueblo se ha constituido y mantenido.<sup>208</sup> En el escenario de la esfera pública existe un lugar a partir del cual resignificar y legitimar, estética y políticamente, los valores creativos más allá de ser el eco de una sociedad carcomida por el consumismo neocapitalista.

Desde los años setenta, diferentes locuciones como “espacio público” o “esfera pública” han sido significadas en torno a diversas connotaciones o posibles definiciones a partir de los acontecimientos que se crean en esos espacios. Una posible constricción del término vendría de la consideración de esfera pública como un proceso de constitución y organización de vínculos sociales. Esta definición,

---

<sup>207</sup> *Ibíd.*, p. 80.

<sup>208</sup> *Ibíd.*, p. 214.

propia de la filosofía política, entiende la esfera pública como un mecanismo de fiscalización sobre el ejercicio del poder y la vida común.<sup>209</sup> Esta definición contiene muchos matices según el punto ideológico desde el que se lea. Como categoría política, aduce que en ese espacio es donde se habilita la coexistencia de los elementos heterogéneos que compone la sociedad, como el escenario de la relación glissantiano, en el que se confirmaría la posibilidad de concomitancia y de superación de las diferencias. Esta superación de la diferencia no significa que las diferencias quedan eliminadas, sino que de algún modo quedan restringidas al espacio de lo privado. Sin embargo, el proceso por el cual se decide qué elementos son recuperados y legitimados en el espacio público y cuáles quedan relegados a la esfera privada debe partir del presupuesto que este encuentro de opiniones o enunciaciones se da entre iguales. Ese espacio de encuentro entre personas libres e iguales que razonan sobre lo que les afecta es donde radica la posibilidad misma de una racionalización verdaderamente democrática. Ciertamente, por razones obvias no se realizará aquí una revisión del término ni sus sucesivas transformaciones desde su primera aparición en los escritos de Kant, trabajo ya realizado por Habermas, sino más bien se tomará para este análisis una de sus posibles connotaciones. Esta posición podría parecer problemática y peligrosa, pero sólo así se podrá al menos comenzar a señalar unas prácticas en las que su carga política pasa desapercibida y problematizar su aparición dentro de la esfera pública.

Las discusiones sobre la esfera pública generalmente parten de la formulación de Jürgen Habermas, según la cual ésta viene a ser un espacio institucionalizado de asociación libre y acción discursiva, cuyo sentido político procede de su función crítica y su capacidad de generar opinión pública o publicidad. Su análisis está asociado a la emergencia de la esfera pública burguesa en el siglo XVIII, la cual, de cierta manera, consistía en la racionalización de la conducta pública que la distinguía de otras formas sociales, por ejemplo la monárquica. Su legitimación se basaba en la retórica de la discusión y reflexión racional como base para la capacidad moral del ejercicio público que representaría

---

<sup>209</sup> Manuel Delgado, *El espacio público como ideología* (Madrid: Catarata, 2011), p. 18.

la voluntad general de todos los individuos dentro de la esfera pública: “La *opinion publique* es el resultado ilustrado de la reflexión común y pública sobre los fundamentos del orden social; ella resume las leyes naturales de éste; no domina, pero el poderoso ilustrado se verá obligado a seguir su visión de las cosas.”<sup>210</sup> Cuando menos, éste tipo de raciocinio está fundamentado en la justificación de una clase social capaz de legitimar su opinión basada en su poder de persuasión o racionalización del dominio. Teniendo esto en cuenta, es imperativo reconocer que existen dos elementos o características a considerar en la discusión sobre esfera pública en Puerto Rico, su carácter excluyente y los procesos mediante los cuales se otorgan las competencias, ya sean culturales o de otra índole, en ella. Por el carácter intrínsecamente excluyente de la esfera pública clásica es necesario detectar las diferentes estructuras, ya sean sociales o estatales, que establecen el acceso al espacio público como espacio hegemónico. También los medios de producción y la circulación de los discursos que están sujetos a legitimación y las diferencias raciales y culturales que se encuentran en el centro mismo de la sociedad. Como el principio de legislación, de entrada no propicia un cambio en la dominación de la esfera pública: “La exigencia de poder exhibida en el raciocinio público, que *eo ipso* renuncia a la forma de una exigencia de dominio, tenía que conducir, si quería prevalecer, a algo más que a una remoción de la base legitimadora de un dominio por principio legítimo.”<sup>211</sup> Esa no es una tarea fácil dentro del escenario isleño, pues la supremacía basada en la violencia con la que se impuso la dominación les legitimó por muchos siglos al poder. Durante ese periodo, y en particular entre finales del siglo XIX y principios del XX, se comenzó a construir una lógica cultural avalada en el escenario de la esfera pública burguesa y respetuosa de las formas tradicionales y excluyente de los “barbarismos” de las clases pobres. Esto provocó una cristalización de este tipo de esfera pública burguesa, prejuiciosa y excluyente, de la que aún hoy día quedan sus vestigios muy encarnados en el imaginario. Esto pone de manifiesto que:

[...] la dominación de una clase sobre otra no se puede producir sólo mediante la

---

<sup>210</sup> Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, (Ed. Gustavo Gili, S.A.), p. 130.

<sup>211</sup> *Ibíd.*, p. 66.

violencia y la represión, sino que requiere el trabajo de lo que Althusser presentó como “aparatos ideológicos del Estado”, a través de los cuales los dominados son educados —léase adoctrinados— para acabar asumiendo como “natural” e inevitable el sistema de dominación que padecen, al tiempo que integran, creyéndolas propias, sus premisas teóricas. De tal manera la dominación no sólo domina, sino que también dirige y orienta moralmente tanto el pensamiento como la acción sociales.<sup>212</sup>

Esta cita de Manuel Delgado en su análisis del espacio público como discurso advierte de los mecanismos que se ponen en función para generar el espejismo de una sociedad unida que, supuestamente, ha superado las diferencias de clase. La iteración de discursos reivindicativos de lo nacional versus la corrupción de las nuevas formas sociales del capitalismo han arrancado de la sociedad los valores tradicionales sobre los que se cimentaba. Sin embargo, el sistema colonial ha conseguido, por medio del Estado Libre Asociado, perpetuar el espejismo de una sociedad cultural unificada neutralizando la opinión pública y el antagonismo, destruyendo la capacidad de la ciudadanía de cuestionar su propia realidad. Así, el racismo, el sectarismo político y la incapacidad de discernimiento sobre el estatus colonial han creado una atmósfera de confusión e inacción. Cuando el pueblo es incapaz de ponerse de acuerdo sobre contra quién o quiénes debe luchar para salir de la opresión y de la confusión, lo que se consigue es la confirmación y perpetuación de la dominación:

Cuando las masas luchan contra una clase dirigente que está reforzada por su poder sobre la esfera pública, su lucha es estéril; están luchando simultáneamente contra sí mismas porque la esfera pública se constituye por las propias masas. Es difícil tomar conciencia de esto debido a que la idea de esfera pública burguesa como “la cruda ficción de que todos los procesos de toma de decisiones políticamente relevantes responden a la formación discursiva de la opinión por parte de los ciudadanos, como un derecho garantizado por la ley”, ha sido ambivalente desde su génesis.<sup>213</sup>

---

<sup>212</sup> Delgado, *El espacio público como ideología*, p. 25.

<sup>213</sup> Alexander Kluge y Oskar Negt, “Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria” *Modos de Hacer* (España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001), p. 232.

Problematizar toda esta serie de cuestiones es fundamental porque hacen evidentes las contradicciones y los juegos de poder a los que están sujetas la opinión y la esfera pública. Hay que reflexionar sobre modos de allanar el camino hacia formas viables de acción pública o políticas efectivas, con las consecuentes reservas que ello implica, y modificar la forma de pensar y racionalizar la diferencia para transformar el campo cultural y, de ese modo, las formas de hacer política. Un paso hacia esa meta podría ser reconocer que la esfera pública puertorriqueña, cuyo supuesto sentido político radica en su función crítica y su capacidad de generar opinión pública ha quedado neutralizada por la cultura como un objeto definido y un fetiche de la identidad nacional. Si la esfera pública ha de funcionar debe generarse de manera espontánea manifestando su implacable ambivalencia y opacidad. Esta se manifiesta por ejemplo en el velatorio creativo que genera tanto morbo como visibilidad de las relaciones sociales y diversidad en los modos de procesar los sentimientos o el modo de entender la vida y la muerte. El artista puede contribuir a producir esfera pública cuando genera un fluir de información y de experiencia que parece contradictorio a las formas tradicionales de participación y representación. Esas formas están ahí, son cultural y socialmente diversas y, a su vez, logran un sincretismo cultural en donde se ve representada toda la sociedad. No es un simple sincretismo en el que unas tradiciones o modos de vida son sustituidos por una suerte de mestizaje cultural, sino es una conciliación y una inclusión efectiva. Inclusive, la teoría de la relación de Glissant o de la diferencia en Bhabha, no eliminan el antagonismo. No se busca la eliminación de los conflictos; éstos están presentes en cualquier formación cultural y nacional, y son la base para la existencia de la política. La homogeneidad en estos asuntos o el consenso absoluto inhabilita la política, pues no hay experiencia política si no hay antagonismo. Hay que aspirar a la construcción de una esfera pública más democrática que garantice a todos sus ciudadanos la producción y gestión de su diferencia. No se está sugiriendo que los grupos sociales marginales estén totalmente desprovistos de representación y que no se les respeten sus derechos culturales. Sin embargo, es justo en la gestión de la diferencia *vis à vis* el colono donde radica la conflictiva autonomía de Puerto Rico. Por ende, es apremiante que la esfera pública se convierta en un medio crítico, pero

verdaderamente crítico, de las realidades culturales de la nación, pues una vez aclarado ese horizonte se puede ir más allá de él. La tradición liderada por:

[...] personas privadas se apresuraron a desarrollar, enfrentadas al poder público, en torno de este asunto, llegó la publicidad burguesa a su función política: las personas privadas reunidas en público hicieron de la confirmación de la sociedad como una esfera privada un tema público. Pero ya a mediados del siglo XIX podía anticiparse que esta publicidad, de acuerdo con su propia dialéctica, llegaría a estar compuesta por grupos que, al carecer de disposición sobre propiedad alguna, y con ello, de una base para su autonomía privada, no podían tener ningún interés en el mantenimiento de la sociedad como esfera privada.<sup>214</sup>

Equiparando la reflexión de Habermas al contexto en estudio, esa tradición de hacendados y señorial, en otras palabras burguesa, que inicia el levantamiento nacionalista de la cultura mediante la literatura, la música y las artes visuales, no logró generar una participación efectiva de las otras partes de la sociedad. Los negros y criollos pobres, siendo la mayoría de la población, quizás hubieran logrado sus sueños de soberanía, pero no lograron reconocerse en su lucha:

[...] Si *ellos*, como público ampliado, se convirtieran en sujeto de la publicidad desplazando a los burgueses, la estructura de la publicidad se transformaría de raíz. Tan pronto como la masa de no propietarios eleva a tema de *su* raciocinio público a las reglas generales del tráfico social, se convierte la reproducción de la vida social como tal en asunto general y ya no meramente su forma de apropiación privada. La publicidad democrático-revolucionaria, «que quiere sustituir la sociedad burguesa ficticia del poder legislativo por la sociedad real», se transforma de este modo fundamentalmente en una esfera de pública consulta y de decisión respecto de la dirección y la administración de todo proceso necesario para la reproducción de la sociedad.<sup>215</sup>

Es en este sentido que se debe argumentar a favor de una esfera pública que refleje posibilidades reales de participación en la configuración de las prácticas

---

<sup>214</sup> Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, pp. 158-159.

<sup>215</sup> *Ibíd.*, pp. 158-159.

culturales nacionales. Esta esfera pública debiera posibilitar la puesta en acción de experiencias culturales específicas, sean como formas culturales expresivas (el baile de bomba como expresión cultural de la clase negra o hasta la música de reggaetón) o desde las prácticas cotidianas en las que ni se anule la diferencia ni se infravalore. Hay que intentar la consolidación de una esfera pública donde coexistan la tolerancia y el disenso. Ahora bien, ¿cómo conciliar ambos espacios, el de la tradición y la esfera pública, de forma que se abarquen las nuevas formas sociales y reivindicativas de finales del siglo xx? Es decir, generar espacios para activar su capacidad constructiva y transformativa, en la que la esfera pública no tuviera un sentido puramente deliberativo, sino más activo en la configuración de la vida y el orden social de modo que tradición y realidad social se complementen de manera eficaz. Quizás una manera de insertar esas nuevas formas sociales es dándole a la esfera pública un valor de uso, como proponen Alexander Kluge y Oskar Negt en su trabajo investigativo sobre la esfera pública y la experiencia, para quienes “la esfera pública tiene valor de uso cuando la experiencia social se organiza dentro de ella.”<sup>216</sup>

El video-documento de Budet apunta, desde la esfera del arte, hacia una problemática de carácter socio-político que va cobrando urgencia desde hace muchos años y que afecta directamente la constitución del espacio político. La sociedad se encuentra en transformación de una forma más obvia desde los últimos cuarenta años como resultado de lo se ha ido mencionado en los párrafos anteriores y de las relaciones capitalista adscritas al estatus político. En la última parte de este capítulo analizaremos específicamente el carácter crítico que distingue el trabajo de Budet, pero por ahora se remarcará, bajo las mismas líneas que usara Marcelo Expósito con relación a las reflexiones de la crítico estadounidense Rosalyn Deutsche, que su trabajo como artista tiene presente que:

[...] toda obra y práctica estética en términos contingentes, necesariamente sometida a las condiciones específicas de los contextos donde su producción, difusión y recepción tienen lugar.[...] una práctica artística crítica [en primer lugar] puede (y probablemente requiera) ser sometida a un proceso constante de resignificación,

---

<sup>216</sup> Kluge y Negt, “Esfera pública y experiencia”, p. 237.

aunque por supuesto sea también cierto su contrario: puede ser en todo momento ahistorizada, descontextualizada, neutralizada, recuperada y puesta al servicio de la legitimidad política de las instituciones y sus funciones de reproducción social. En segundo lugar, la complejidad del mundo actual, la heterogeneidad del espacio político y la fragmentación de la esfera pública hacen muy difícil considerar que ninguna práctica artística crítica se dé en alguno de estos procesos en estado “puro” o que podamos movilizar criterios unidimensionales de eficacia o rentabilidad política: probablemente el único apriorismo aceptable en este orden de cosas sería el tomar en consideración que cualquier práctica artística crítica tiene hoy efectos complejos e incluso contradictorios en su intervención en la esfera pública. Valorarlos en sus justas dimensiones es, consecuentemente, otra tarea ineludible, explícitamente política.<sup>217</sup>

La relación entre el mensaje que se quiere transmitir y el espacio en el que se presenta está sujeta a esa intervención sobre la obra, que una vez es expuesta, puede llevar ciertamente a su manipulación y deformación. Sin embargo, su trabajo constituye un posible eje, entre muchos, de conexión social, de reconstrucción y legitimación —o no— de la política. Cuando Budet se plantea un primer acercamiento hacia los modos en que esas personas han decidido despedirse de sus familiares y amigos, a través del ritual velatorio, su documento trae a la palestra de la opinión pública ocho eventos para su racionalización, o quizás son aún más simples sus pretensiones, sólo documentarlas. Con frecuencia, las partes de la sociedad que han sido históricamente marginadas no tienen formas de expresión que les hagan partícipes de una esfera pública realmente representativa y, que a su vez, sirva para sus propios intereses. Por ejemplo, la violencia que les rodea se justifica como una extensión de sus modos de resolver sus propios asuntos y disputas internas. La insensibilidad hacia el valor de las vidas de esas personas, queda reflejada en la aceptación, en ocasiones por parte de ellos mismos, de los estereotipos con los que la sociedad los estigmatiza. Uno de los primeros intérpretes de la música rap y urbana que abogó por una conciencia racial fue Tego Calderón:

---

<sup>217</sup> Marcelo Expósito, “Vivir en un tiempo y en un lugar y (acaso) representar nuestra lucha. Para introducir (y problematizar) la relación entre esfera pública y prácticas antagonistas” *Modos de Hacer* (España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001), p. 221

[...] falsos niches que se creen mejores por sus profesiones. O por tener facciones de sus opresores. Si una buena madre sus hijos no daña. Cabrones, lambones, pal carajo España. Yo soy niche, orgulloso de mis raíces. De tener mucha bamba y grandes narices. Y sufriendo dejamos de ser felices. Por eso Papa Dios nos bendice. Nunca va a haber justicia sin igualdad. Maldita maldad que destruye la humanidad. Con que protesta va a quitarme la libertad? Si yo no reconozco su autoridad [...].<sup>218</sup>

El reggaetón en Puerto Rico ha transformado en cierto sentido la esfera pública puertorriqueña. No se iniciará una discusión aquí sobre el carácter estético y político que ha adoptado este tipo de música, pero sí es interesante señalarlo, brevemente, como otro modo de representación que se convierte en algo intrínsecamente político, particularmente en el trabajo de Calle 13 o Tego Calderón, dando voz a una sociedad silenciada y provocando un estremecimiento en las bases culturales más reaccionarias. Aunque las canciones de Calle 13 han sido censuradas en Puerto Rico y criticadas por alto contenido en lenguaje violento y “vulgar”, en otras partes y sobre todo en América Latina, es admirado por sus letras revolucionarias y sus pronunciaciones en favor de los grupos marginados. Para la cineasta y escritora puertorriqueña Frances Negrón Muntaner el tipo de lírica que contiene la música del dúo Calle 13 es como una utopía política basada en una insurrección verbal, pues “es algo simple y complejo a la vez: cómo manejar, creativa y humorísticamente, la porquería de la que irremediablemente estamos hechos y la enorme cantidad de basura, física y simbólica, que cae sobre nosotros cada día.”<sup>219</sup> Esto que Negrón-Muntaner llama insurrección verbal, y que en su momento tuvo lugar también en la reivindicación de la música negra sureña norteamericana, no es más que la constatación de las dificultades de la representación en la esfera pública. No se puede estar más lejos de poder equiparar el valor estético de la música jazz con el del reggaetón, pero sí es posible vincular ambas formas de expresión como reflejo de un mismo fenómeno político.

---

<sup>218</sup> Extracto de la letra de la canción “Loiza”, Tego Calderón, *El Abayarde*, 2002.

<sup>219</sup> Cita original: “it is something simultaneously simpler and more complex: how to creatively and humorously handle the crap of which we are irremediably made, and the enormous amount of physical and symbolic waste that falls upon us each day.” En Frances Negrón Muntaner, “Poetry of Filth: The (Post) Reggaetonic Lyrics of Calle 13” *Reggaeton* (Duke University Press, 2009), p. 337. La traducción es mía.

En base a lo expuesto se ha tratado de poner en evidencia la complejidad de los procesos de reconfiguración de la identidad cultural nacional mediante la relación entre tradición y esfera pública. Sin embargo, esto no es más que un modo o un intento de muchos posibles de entender las complicadas vías de acceso a la interpretación de la cultura, que progresa paralela a los cambios y transformaciones socio-políticas. Para que un pueblo cambie su imaginario tiene que cambiar con él. Las intervenciones en la esfera pública que se han reseñado no tienen que ver directamente con un acto político-activista, sino con confrontar las ambigüedades sociales y estructurales que aquejan una sociedad dividida a partir del uso de los mismos medios tradicionales. Por el carácter excluyente de la esfera pública clásica, es necesario que el arte, como uno de los medios de producción y circulación de la cultura, participe en su reconfiguración, pues “Es tan importante producir esfera pública como lo es producir política, afecto, resistencia, protesta, etc. Esto quiere decir que el lugar y el ritmo de la lucha son tan importantes como la lucha en sí misma.”<sup>220</sup> Por ende, es una necesidad fundamental que el arte puertorriqueño, entre sus muchas formas y manifestaciones, encuentre modos en los que contribuir a la creación de una esfera pública donde se produzca lo que en esencia la trae a la existencia, ser un espacio para lo político. El artista no *debe* pero *puede* ayudar a la realización de un espacio de producción y de crítica de las formas sociales, a través de la comunicación y la simbiosis entre la tradición resignificada y una esfera pública más incluyente y representativa.

---

<sup>220</sup> Kluge y Negt, “Esfera pública y experiencia”, p. 271.



### III. 2. Del humor, la ironía y su puesta en acción

Advirtamos no más que marginalmente que no hay mejor punto de arranque para el pensamiento que la risa. Y una conmoción del diafragma ofrece casi siempre mejores perspectivas al pensamiento que la conmoción del alma.

Walter Benjamin, *El autor como productor*<sup>221</sup>

La frase de Walter Benjamin con la se abre esta parte del capítulo, de cierta manera, sugiere la atmósfera de pensamiento o la dirección hacia la que se busca conducir la reflexión. El aspecto lúdico del arte o su capacidad humorística puede ser altamente sugerente y pertinente a todo lo que se ha comentado hasta ahora. Por mucho tiempo se consideró el humor y sus manifestaciones como formas degradadas del espíritu o carentes de importancia y seriedad. Sin embargo, el sentido del humor o la risa provocada por un objeto o un asunto enmascarado por la comicidad pueden entrañar planteamientos muy serios. Los individuos y las sociedades evolucionadas suelen tener la capacidad de reírse de ellos mismos, es un rasgo de madurez e inteligencia que se inscribe en un sistema de creencias no dogmático. A razón de esto, se podría decir que una de las formas más elevadas del pensamiento puede encontrarse en los mecanismos de la comicidad. Porque el humor, en sus diversas formas, —la broma, el chiste, la parodia, la ironía, la sátira o la caricatura— entraña la posibilidad de transformar la experiencia o mejor dicho las distintas formas de la experiencia. Ya lo dejó escrito Benjamin sobre el teatro épico y Schiller lo expresa en su decimoquinta carta de *La educación estética del hombre*, el común objeto de la belleza es el impulso de juego “sólo juega el hombre cuando es hombre en pleno sentido de la palabra, y sólo es plenamente hombre

---

<sup>221</sup> Walter Benjamin, *El autor como productor* (Madrid: Ed. Taurus, 1975), p. 132.

*cuando juega.*<sup>222</sup> Este sentido del juego no es la forma del juego material y ordinario, en esta idea del juego hay una promesa de educación en la libertad, que leída en clave social y cultural deviene política. Es a partir del momento en que se asume la dimensión lúdica del hombre, como sugiere en su libro *Homo Ludens* Huizinga, que se puede reconocer que ésta es parte constituyente del hombre y de sus dinámicas organizativas. Partiendo de la premisa de que el juego es mucho más que una simplemente facultad biológica, es reivindicable como una función llena de sentido<sup>223</sup> y que a su vez genera sentido. El juego como voluntad lúdica está enraizado en lo estético:

Ahora bien, en el mito y en el culto es donde tienen su origen las grandes fuerzas impulsivas de la vida cultural: derecho y orden, tráfico, ganancia, artesanía y arte, poesía, erudición y ciencia. Todo esto hunde así sus raíces en el terreno de la actividad lúdica.<sup>224</sup>

Hans-Georg Gadamer se pronunció respecto al juego en unos términos parecidos a los de Huizinga. Así, comprendió el juego como una de las funciones elementales de la vida humana, y la cultura como un componente esencialmente lúdico.<sup>225</sup> Para Gadamer el juego es uno de los conceptos principales en el momento de pensar la base antropológica de la experiencia estética. Sin embargo, se distancia de la significación subjetiva otorgada por Kant y Schiller, en relación al sujeto que juega, para relacionarlo al modo de ser propio de las obras de arte, con una explicación ontológica de la obra de arte y para preguntarse el modo de ser del juego en sí mismo.<sup>226</sup> Para los fines de este estudio, la reflexión de Gadamer alumbra más hacia las formas de relacionarse con las obras de arte en un sentido hermenéutico, en tanto que el espectador forma parte activa de las posibilidades de la obra y la autorepresentación, “El juego humano sólo puede hallar su tarea en la

---

<sup>222</sup> Friedrich Schiller, *La educación estética del hombre* 4ta ed. (Trad. Manuel García Morente, Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1968), p. 73.

<sup>223</sup> Johan Huizinga, *Homo ludens* (Madrid: Editorial Alianza, 1972), p. 12.

<sup>224</sup> *Ibíd.*, p. 16.

<sup>225</sup> Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello* (Barcelona: Paidós, 2002), p. 66.

<sup>226</sup> Hans-Georg Gadamer, “La ontología de la obra de arte y su significado hermenéutico” *Verdad y método* (Salamanca: Ediciones Sígueme, 2005), pp. 143-222.

representación, por que jugar es siempre ya un representar.”<sup>227</sup> Tomando pie en todo lo antes mencionado, se considerará el carácter lúdico de la vida cultural y se planteará la posibilidad de que el humor, la ironía y/o la parodia se conviertan en formas tácticas para la representación y la elaboración subversiva dentro del arte político puertorriqueño. Esto tiene que ver con una transformación en la forma de recibir y mostrar el imaginario tradicional, en el que se impugne el orden de dominación que existe sobre la representación cultural y, también, en la política. Por ejemplo, la parodia y la sátira en la mayor parte de los casos funcionan como vías para la reflexión crítica y explorar los roles de los individuos *vis à vis* el poder autorizado, la política y la vida cotidiana.

A pesar de que lo que este estudio se propone realizar no es ni de lejos algo nuevo ni revolucionario, y teniendo en cuenta a los autores que se han citado hasta ahora y los que se han dejado fuera, poca es la bibliografía existente sobre la teoría y la filosofía de la comicidad y/o del humor en el arte. Esto a pesar de estar presente como uno de los temas centrales de los movimientos artísticos y políticos más importantes del siglo xx como el dadaísmo, el situacionismo o Fluxus. Así que utilizaré, entre otros, principalmente, algunas reflexiones de principios del siglo xx sobre el chiste de Sigmund Freud, el trabajo de Henri Bergson sobre la risa, el ensayo de Linda Hutcheon en torno la parodia posmoderna y la representación contemporánea. La cuestión será aplicar o trabajar con esas líneas de pensamiento el análisis sobre la producción artística contemporánea, tanto en la diáspora como en la isla, y reivindicarlas como herramientas viables para la impugnación política. Es importante señalar que la reflexión no busca determinar en qué momento aparece el elemento cómico o la comicidad, el humor, la ironía y la parodia en la obras y trabajos que se analizarán, sino que se parte del principio de que todos los ejemplos poseen todas o alguna de dichas cualidades. Se examinará la relación entre el humor, la ironía o la parodia en los ejemplos como metodología para impulsar y reconocer en los *modos de hacer* o en las prácticas cotidianas, como sugirió Michel de Certeau en *La Invención de lo cotidiano*, lógicas operativas que transformen las

---

<sup>227</sup> *Ibíd.*, p. 151.

prácticas culturales ordinarias en tácticas y estrategias políticas. En ellas la estrategia es alcanzar, a través de los trabajos de arte político, una transformación del imaginario en donde surja una verdadera cultura nacional híbrida o criollizada, colaborativa y relacional. Para ello, se propondrá el humor, la ironía y la parodia como tácticas destinadas a esa criollización de la cultura.

Comenzaré por delimitar el uso que tendrá para el análisis concepto el humor. Si se atiende a la etimología del vocablo humor, ésta hace a una concepción más fisiológica que psicológica o sensorial. Por ejemplo, en la medicina antigua o medieval significaba “fluido corporal.”<sup>228</sup> Luego, su uso derivado del latín adoptó la acepción moderna vinculada a un “estado afectivo que se mantiene por algún tiempo.”<sup>229</sup> A partir de la filosofía griega se comienza a darle un uso al término vinculado al análisis de las artes poéticas como la tragedia, la epopeya o la comedia. A través de la mimesis entendida, tanto para Platón como para Aristóteles, como la imitación de las acciones humanas, se otorgaba al arte la capacidad de elaborar emociones y, adquirió un carácter instructivo en consecuencia. Éste estaba relacionado con la conducta humana, tanto si trataba de las normas del buen vivir o de las voces del dolor humano como la valentía o la ignorancia, y la idealización o la ejemplaridad de ciertos comportamientos humanos. Respecto a la comedia, y en contraposición de la tragedia o la epopeya, Aristóteles definió la mimesis como:

[...] una imitación de los hombres peor de lo que son; peor, en efecto, no en cuanto a algunas y cada tipo de faltas, sino sólo referente a una clase particular, lo ridículo, que es una especie de lo feo. Lo ridículo puede ser definido acaso como un error (35) o deformidad que no produce dolor ni daño a otros; la máscara, por ejemplo, que provoca risa, es algo feo y distorsionado, que no causa dolor.<sup>230</sup>

La comedia es, entonces, ese defecto risible de una fealdad que no causa sufrimiento y que se vuelve fundamental para el sentido del humor definido como un estado afectivo que se produce a partir del disfrute y la risa, o sea una respuesta

---

<sup>228</sup> “Humor”, *Diccionario médico-biológico, histórico y etimológico*, Universidad de Salamanca, <http://dicciomed.eusal.es/palabra/humor>

<sup>229</sup> “Humor”, *Diccionario de la Real Academia Española Online*, <http://lema.rae.es/drae/?val=humor>

<sup>230</sup> Aristóteles, *Poética*, capítulo V.

hacia un estímulo determinado como cómico. En tanto que pedagógico, el arte de la comedia, o permítase decir también de la ironía y la parodia, posibilita la percepción de formas del carácter o situaciones que quizás de otra manera serían difíciles de discernir y tratar. Sin embargo, para crear una situación humorística en este sentido, la ridiculez o la deformidad que provoca la risa debe estar acompañada de ingenio y agudeza. No basta simplemente con el error enmascarado, éste debe ser racionalizado a partir de su contrario que es el reflejo de posturas optimistas que son, a su vez, reflejo de la vida. Si bien tanto la tragedia como la comedia pueden relacionarse con situaciones en las que el ser humano afronta prudentemente su realidad vital, en lo cómico se puede advertir un dominio de la situación dada, en tanto que se muestra más flexiva e indulgente. Una persona no suele reírse de lo serio o de lo que no puede controlar. Por el contrario, cuando reímos creemos entender el aspecto cómico de esa realidad, hay una tolerancia hacia el error porque no provoca sufrimiento. Entonces, surge un dominio emocional sobre la situación que se afronta con un alto grado de flexibilidad y distanciamiento. Distanciamiento aquí hace referencia a esa distancia que se guarda, casi siempre despectiva, con el objeto o sujeto de la burla. Por el carácter despectivo que contenía la risa en Aristóteles, que estaba sujeto a la falta de virtud, se puede deducir el aire insubstancial y sin sentido al cual ha estado sujeto por mucho tiempo el humor, la comicidad y la risa. Pero, como se verá en los casos de estudio en la próxima parte de este capítulo, a menudo el humor puede ser una herramienta útil para desvelar la frivolidad de lo supuestamente serio y la seriedad contenida en las cosas aparentemente frívolas. Se advertirá que el humor, que en ocasiones procede de la ironía o la parodia y no sólo del chiste, puede ser una herramienta crítica eficaz hacia lo dominante, que reprime cualquier expresión que cuestione los valores aducidos por el poder hegemónico como dignos de admiración y respeto. Lo ridículo o risible se vuelve así en un dispositivo subversivo puesto al servicio de la crítica, pues en su puesta en escena, en su supuesta trivialidad se hace accesible, penetra y se hace cognoscible de una manera más evidente que una enunciación teórica. Ahora corresponde definir y realizar una clarificación entre el humor, la ironía y la parodia, pues éstos estarán en juego en este análisis.

Aquí se atenderá al mecanismo del humor y sus manifestaciones como formas de catarsis, lo que para Freud fue a risa y el chiste, liberadoras de las tensiones reprimidas. A diferencia de la posición aristotélica, la apuesta por la ironía y la parodia como formas de expresión e identificación son positivas y de carácter cognitivo, ayudan a esclarecer la realidad. Para este tipo de análisis, el sentido del humor será entendido como un modo de expresar, enjuiciar o comentar la realidad que resalta su lado cómico, jovial y sagaz. De entre sus múltiples manifestaciones el sentido del humor puede presentarse como una ocurrencia, un chiste o ironía.

La palabra ironía se deriva del vocablo griego *eironéia* y significa disimulación. Si bien para Sócrates, la *eironéia* era un método de raciocinio mediante el cual se revelaba la inconsistencia de las argumentaciones, se podría decir que es el cuestionamiento del conocimiento propio y, en general, el cuestionamiento del pensamiento de otros. Se entiende que su consideración actual, que proviene del latín, todavía mantiene la noción del cuestionamiento de las cosas por medio del disimulo. En dicha concepción, la ironía viene a ser una figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice.<sup>231</sup> Lo irónico se presenta como una situación o un hecho inesperado, opuesto o muy diferente a lo que se esperaba y que tiene el tono de una broma pesada. Aunque la ironía suele tener un tono burlón refinado y disimulado, lo que la hace diferente a la mofa sin más, al escarnio y el sarcasmo, es que se le contrapone al humor en un sentido liberador, como una acción que persigue dominar la situación y propensa a la humillación. Sin embargo, constreñir la ironía a una connotación simplista y valorativamente negativa (y no nos referimos al sentido kierkegaardiano) es inexacto por no decir injusto. Pues “dar a entender lo contrario de lo que se dice” no implica necesariamente una forma cruel de humor. Cuando se emplea el humor negro, obviamente, no se repara en criterios éticos con el fin de lograr extraer la risa al espectador o público. En cambio, la forma de ironía por la cual se apuesta aquí trabaja más como una arma subversiva y de resistencia que, como forma de humor, adquiere un carácter liberador. Esta virtud liberadora que se le otorga a la ironía viene dada por su inteligibilidad, dado

---

<sup>231</sup> “Ironía”, *Diccionario de la Real Academia Española* online, <http://lema.rae.es/drae/?val=iron%C3%ADa>

que necesita inteligencia, ingenio y astucia. Ahora bien, lo hasta aquí comentado no trasciende de la simpleza de la definición de términos, la cual es básica para este análisis, pues la filosofía no ha prestado demasiada atención al asunto del humor relacionado con la comicidad como herramienta discursiva seria. No obstante, existen dos textos de principios del siglo xx precursores de análisis subsiguientes en el campo de la psicología y, más recientemente, en el arte. Son los trabajos de Bergson y Freud sobre la risa y el chiste, respectivamente.

El libro de Bergson *La risa* no arroja demasiadas luces sobre el carácter revolucionario de la comicidad o del humor dentro de la acción política artística que se busca defender aquí, sino que más bien estudia los procedimientos sociales para la fabricación de lo cómico que provoca la risa. De hecho, tampoco, en un sentido más amplio, su tesis se vuelve satisfactoria, pues sólo es capaz, como la mayoría sino todos los textos que hacen referencia al humor, de referirse a uno o par de los fenómenos constituyentes de las diversas teorías sobre el humor. De esas diversas teorías del humor la de Bergson se ha identificado regularmente con la teoría de la superioridad. Esta teoría explica el paralelismo entre la risa y la desgracia como burla hacia alguien que parece inferior. Bergson vinculó esta pulsión hacia la risa con el acto de detectar una conducta inflexible, rígida o mecánica. Ese carácter mecánico o automatismo en los individuos es objeto de imitación y de esas imitaciones podemos extraer lo cómico. Su estudio sobre la fisionomía de lo cómico, es uno de los primeros intentos de dar un espacio de reflexión privilegiado al tema y de él se pueden abstraer claves lúcidas. Por ejemplo, que lo cómico es un rasgo de humanidad, o sea, que cuando encontramos gracia en otros sujetos u objetos es porque reconocemos en eso lo propiamente humano. Su segundo rasgo es la insensibilidad o indiferencia. Cuando se observa la acción sin la voluntad de sobresalto y guardando cierta distancia con la sentimentalidad, se produce, entonces, “una anestesia momentánea del corazón y lo cómico se dirige a la inteligencia pura.”<sup>232</sup> Desprovistos del drama que lo convierte todo en tragedia, esta “inteligencia pura” necesita un tercer rasgo para reconocer lo cómico: estar en

---

<sup>232</sup> Henri Bergson, *La risa* (Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1939), p. 14.

presencia de otras inteligencias. Esto es que la risa necesita comunidad o de un eco, que en palabras de Bergson significa que “la risa debe tener una significación social.”<sup>233</sup> Ahora bien, la sociedad impone una serie de exigencias entre las que se encuentran la tensión y la elasticidad como fuerzas básicas que hacen actuar la vida. La elasticidad funciona como una capacidad de responder ante situaciones que requieren un cambio en las formas de conducirnos. Mientras la tensión, para Bergson, es similar a la falta de agilidad o la costumbre que ha sido circunstancia para que allí donde se manifiesta provoque la ridiculez. Por ende, el automatismo y la rigidez son manifestaciones que provocan la risa porque representan un aspecto ridículo de la persona humana. Sin embargo, añade otra exigencia: hay que tener inconformidad ante la costumbre y es ahí donde la reflexión de Bergson brinda una interesante herramienta para este análisis. Pues ante la rigidez del espíritu, la risa debe ser un gesto social que corrige el automatismo de la costumbre, que no debe ser aceptado como un elemento esencial a la vida:

Y debe temer asimismo que los miembros sociales, en vez de tender a un equilibrio de voluntades enlazadas en un engranaje cada vez más exacto, se contenten con respetar las condiciones fundamentales de este equilibrio. No le basta el acuerdo singular de las personas, sino que desearía un esfuerzo constante de adaptación recíproca. Toda rigidez del carácter, toda rigidez del espíritu y aún del cuerpo será, pues, sospechosa para la sociedad, porque puede ser indicio de una actividad que se adormece y de una actividad que se aísla, apartándose del centro común, en torno del cual gravita la sociedad entera.<sup>234</sup>

Ante este desequilibrio de las voluntades de todos los miembros de una sociedad, que en ocasiones no se presenta como algo material ni evidente, hay que buscar mecanismos para nivelar esa represión. A fin de eliminar ese carácter rígido de la sociedad para que sus miembros tuvieran más elasticidad y sociabilidad, la rigidez se convierte en lo cómico y la risa en su castigo.<sup>235</sup> Por ejemplo, en las sociedades colonizadas donde el equilibrio social está sustentado por la voluntad del

---

<sup>233</sup> *Ibíd.*, p. 15.

<sup>234</sup> *Ibíd.*, pp. 22-23.

<sup>235</sup> *Ibíd.*, p. 24.

colonizador, el colonizado ante la represión, casi siempre, no hace más que abandonarse al automatismo de las costumbres adquiridas. Adormecida por la falsa cobertura de sus necesidades fundamentales, la sociedad se rinde ante la rigidez del sistema colonial apartándose de toda posibilidad de emancipación. Entonces, el tiempo y la ambivalencia del discurso colonial se manifiestan, pero la sociedad se da cuenta que no siempre puede enfrentarse a esa represión de forma material porque no se entiende sujeto de una agresión material; sino de una prolongada empresa de creación de relaciones co-dependencia de la que emanan versiones autorizadas de otredad. Por este motivo las luchas armadas no han tenido demasiado éxito en Puerto Rico como forma de liberación y el discurso colonial ha elaborado una compleja represión política, social e ideológica utilizando la cultura como paliativo. Ciertamente, esa atmósfera opresora inquieta la sociedad que no sabe responder de otra forma que no sea con la reafirmación de un espíritu de resistencia caracterizado por la ambigüedad como posición estratégica, a la que popularmente se le llama *jaibería*.<sup>236</sup> Frances Negrón-Muntaner y Ramón Grosfoguel proponen este mecanismo como política anticolonial, más que como una complacencia al mando, semejándolo a conceptos como la “mímica sin identificación” (Fuss) o la “parodia posmoderna” (Hutcheon).<sup>237</sup> El adjetivo *jaiba* proviene del nombre taíno que se le dio a un tipo de crustáceo, parecido al cangrejo, común en muchos lugares de América, pero principalmente en el Caribe. En Puerto Rico es utilizado para describir a una persona astuta que logra salirse con la suya. La *jaibería* puede funcionar como una forma de mímica definida como una representación reflexiva y pícara de un rol. Es necesario discernir entre las dos nociones contenidas en el concepto de mímica cuando se estudia en clave poscolonialista y que aluden, por un lado, a la de subversión y, por el otro, a la subyugación.<sup>238</sup> En su relectura de Fanon, Diana Fuss, identifica estas dos consideraciones del término contraponiendo su

---

<sup>236</sup> Se refiere a una práctica colectiva de no confrontación y evasión. Es un modo de complicidad subversiva que apunta a un reconocimiento de posición desaventajada en relación a un campo particular de poder. Consultar a Patricia Gherovici, *The Puerto Rican Syndrome* (Other Press: 2002), p. 136.

<sup>237</sup> Frances Negrón-Muntaner y Ramón Grosfoguel, *Puerto Rican Jam: Rethinking Colonialism and Nationalism* (Univ. Of Minnesota Press: 1997), p. 27.

<sup>238</sup> Diana Fuss, “Interior Colonies: Frantz Fanon and the Politics of Identification” *Diacritics*, No. 2/3, Vol. 24, Critical Crossings, (Summer-Autumn, 1994), p. 24.

propia lectura a la de la teoría poscolonial. Fuss entiende la mímica como un modo de resistencia y subversión hacia los sistemas dominantes de representación por medio de una ironización intencionada. El discurso poscolonial, con Bhabha a la cabeza, no la detecta como una táctica de disensión sino como una condición de la dominación.<sup>239</sup> Sin embargo, Bhabha también identifica una doble equivalencia en el término que provoca una convergencia en la aparentemente oposición entre subversión y subyugación:

El mimetismo es, entonces, el signo de una doble articulación; una compleja estrategia de reforma, regulación y disciplina, que se apropia del Otro cuando éste visualiza el poder. El mimetismo, no obstante, es también signo de lo inapropiado, una diferencia u obstinación que cohesiona la función estratégica dominante del poder colonial, intensifica la vigilancia y proyecta una amenaza inmanente tanto sobre el saber “normalizado” como sobre los poderes disciplinarios.<sup>240</sup>

En relación con estas lecturas se podría decir que la jaibería produce una ironía que, en cierto grado, deslegitima el poder colonial a partir del juego de relaciones en el que se inscribe. Ésta emerge como característica o representación de la regulación de la sociedad isleña pero también como estrategia política que sabotea las intenciones del discurso colonial de lograr una identificación total, pues siempre contiene la amenaza de la ambivalencia. La sociedad tiene una doble posición o articulación, en la que *ser* puertorriqueño y *estar* americanizado no significará nunca ser estadounidense y dejar de ser puertorriqueño, la identificación siempre será parcial. Las identidades, y más aun las que se producen en la cuenca del Caribe, están en constante relación con otras formas de identidad.

Sobre el carácter híbrido de la identidad puertorriqueña ya se ha discutido, pero ahora se vinculará con el concepto de parodia desarrollado por Linda Hutcheon. Para la autora, la parodia viene a ser un mecanismo importante a considerar en este tipo de representaciones parciales pues, “a través de un doble proceso de instalación e ironización, la parodia señala cómo las representaciones

---

<sup>239</sup> *Ibíd.*, p. 24.

<sup>240</sup> Bhabha, *El lugar de la cultura*, p. 112.

presentes vienen de representaciones pasadas y qué consecuencias ideológica se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia.”<sup>241</sup> En el análisis de Hutcheon la parodia se equipara a la cita, la apropiación o el pastiche, lo que ciertamente es muy interesante si la consideramos como un tipo de intertextualidad, pero en el caso de esta investigación se hace presente por medio de nociones como identidad atávica, desplazamiento o la pertenencia. Aquí se está haciendo referencia, específicamente, a unas políticas de representación que son objeto de transformación constante. La parodia posmoderna a la que se refiere Hutcheon problematiza el valor de las imágenes, las desnaturaliza. Es un mecanismo útil para reflexionar sobre el carácter histórico de las representaciones identitarias, tanto en la isla como en la diáspora. Esto es sumamente importante, pues el modo en que se plantea la parodia aquí, a través de la representación ironizada, se hace constar la ambivalencia, esta doble visión de la identidad que se vuelca hacia el pastiche y es apresada con humor. La parodia posmoderna de Hutcheon cuestiona los supuestos sobre la representación y “es destructivamente crítica y constructivamente crítica a la vez, haciendo paradójicamente que tengamos conciencia tanto de los límites como de los poderes de la representación —en cualquier medio.”<sup>242</sup> Es decir, que toda identidad, de una manera u otra, es una construcción que se da por medio de relaciones. En este sentido, la identidad puertorriqueña no se puede reducir a una sola forma. Las diferentes caricaturizaciones lo que permiten es la participación, en la historia, de nuevas formas de identidad, las cuales comúnmente no son reconocidas pero su sola aparición en la esfera pública es sintomática de cuestiones de índole política y social muy serias. La presencia de esa ambivalencia está siempre presente el potencial o la amenaza de una contrademanda revolucionaria. Esta pugna por la ambivalencia identitaria toma relevancia en el de trabajo de la artista *nuyorican* Wanda Raimundi-Ortiz.

La obra de Raimundi-Ortiz no tiene por que entrar necesariamente en las reseñas sobre arte latinoamericano, ni arte de la diáspora ni siquiera arte feminista.

---

<sup>241</sup> Linda Hutcheon, “La política de la parodia posmoderna” *Criterios* (La Habana, Julio 1993), p. 187.

<sup>242</sup> *Ibíd.*, p. 192.



Figura 26: *Wepa Woman*  
de Wanda Raimundi-Ortiz

Si bien a primera vista parece un trabajo algo burdo, tanto desde el punto de vista del contenido como técnico, hay que ir más allá de esa primera impresión y señalar las interesantes estrategias de identificación que pone en juego. Se hará referencia a dos piezas en las que la artista reflexiona, mediante la ironía y la parodia, en torno a los roles adjudicados discriminatoriamente a la comunidad y, en especial, a la mujer *nuyorican* por la sociedad estadounidense, y ver de qué manera estos roles son apropiados por los mismos sujetos a los que les son adjudicados. Por otra parte, en su serie en desarrollo *WW: The Exile Series*, Raimundi-Ortiz se sumerge por completo dentro de la cultura popular, la estética del graffiti y la novela gráfica para crear un personaje que es en realidad una superheroína llamada *Wepa Woman* [Fig. 26]. La serie de dibujos realizados en papel y en *site specific*, busca ilustrar las desventuras de *Wepa Woman*, una mujer acusada de mantener los códigos morales de la comunidad puertorriqueña.<sup>243</sup> En cierto modo, el personaje intenta sostener y replicar las formas tradicionales de vida que emigraron con la primera generación de puertorriqueños a Nueva York. Sin embargo, la serie va desvelando las luchas y contradicciones a las que se enfrenta a diario el personaje que no es otra cosa que la personificación de la marginalidad de la figura del excluido.

---

<sup>243</sup> “Wepa Woman”, *statement* de la artista, en web de la artista: [http://wandaraimundi-ortiz.com/artwork/1429489\\_Who\\_is\\_Wepa\\_Woman.html](http://wandaraimundi-ortiz.com/artwork/1429489_Who_is_Wepa_Woman.html)

*Wepa Woman* está concebida como un lugar de reivindicación a través de la exageración e hiperbolización irónica de la mujer *nuyorican*. Con sus grandes pendientes, sus largas uñas y grandes labios, la heroína se convierte en una caricaturización de la identidad, en tanto que conflictiva y compleja. Para algunos puede resultar simpática o graciosa, mientras discurre entre una importante tensión entre la identidad y la representación. Sus dibujos en tinta o murales en blanco y negro suponen un reto para la representación de una identidad que ya no precisa de una mirada que la reconozca, la mirada de ese *otro* sea hombre, sociedad o estado, sino que ella misma se construye de manera paradójica, beligerante.

En su serie de performances que comenzó en 2006 titulados *Ask Chuleta: Contemporary Art* [Fig.27], Raimundi-Ortiz emplea de manera más evidente el mecanismo de la parodia. “Chuleta” quien, en cierto modo, está concebida como el álter ego de *Wepa Woman*, es la encarnación de una chica con “muchacha” y un con marcado acento *nuyorican* del Bronx que ofrece videoconferencias sobre temas de arte contemporáneo. En uno de sus *statements* trabajo, que se pueden leer en su página web, la artista explica:



Figura 27: Personaje *Chuleta* de Wanda Raimundi-Ortiz

Me interesa enfrentar los estereotipos dentro de mi cultura usando los gestos mismos que les pertenecen. Utilizando el formato “low fi web stream” e insertándolo en el mundo de youtube, espero para monitorear las respuestas tanto de admiradores y espectadores que al azar se topan con la pieza. Estos mini vídeos bombas, sin mucha introducción, son leídas de manera muy diferente dependiendo del espectador y abren largas conversaciones sobre mensajes enviados/mensajes recibidos, y quien/que es su verdadera audiencia.<sup>245</sup>

Evidentemente, las políticas identitarias y las nuevas tecnologías juegan un papel primordial en su obra. Su trabajo reside precisamente en la insistencia de la presencia y la importancia de la información. Sin embargo, la portadora de la información toma el papel de una chica irreverente que explota los clichés, tanto físicos como verbales. Aspecto que podría constituir, o más bien es, un modo de jaibería, definido como un mecanismo reflexivo de identidad y representación. Al no renegar los estereotipos, al adoptarlo conscientemente, Raimundi-Ortiz logra desarticular su sentido peyorativo, por ende desarticula la mirada desdeñosa del *otro*. Su ironía se vuelve cómica en la imagen de Chuleta, la encarnación de lo supuestamente vulgar. La artista la subvierte para convertirla en un arma de comunicación, a través de la mímica y la repetición. Sus vídeos objetan, una y otra vez, el discurso dominante y sus ocurrencias muestran otro punto de vista y hacen oír la voz de quien regularmente no es audible. También se busca reducir el abismo entre el mundo o el discurso del arte y “su gente”, mientras ofrece su particular, irreverente y, en ocasiones, tergiversada opinión sobre los grandes temas de la historia del arte. Así, la artista busca traducir el lenguaje institucionalizado del arte para lograr interpelar a un público marginalizado. Por ejemplo, en su vídeo que explica el arte que trabaja con las políticas de identidad, la emprende contra los que afirman que las políticas identitarias son un tema agotado y que hay que pasar la página hacia asuntos más de “moda”:

---

<sup>245</sup> Cita original: “I am interested in confronting stereotypes within my culture by using the very gestures that pertain to them. By using low fi web stream format and inserting into the realm of You Tube, I wait to monitor the responses from both fans and random viewers that stumble upon the work. These mini video bombs, without much prefacing, are read very differently depending on the viewer and open up larger conversations about messages sent/messages received, and who/what is your true audience.” “Puerto Rico (hoe?)”, [http://wandaraimundi-ortiz.com/artwork/2051291\\_Puerto\\_Rico\\_hoe.html](http://wandaraimundi-ortiz.com/artwork/2051291_Puerto_Rico_hoe.html). La traducción es mía.

[...] cómo va a estar (el arte sobre identidad) pasado de moda si todo el mundo tiene dilemas sobre quiénes son todo el tiempo... la gente siempre va a estar en conflicto, como si siempre estuvieran tratando de entender quién son [...].<sup>246</sup>

Lo cómico de estos trabajos no está en su contenido, que por cierto plantea cuestiones controversiales, sino en su forma. Cuando Chuleta se planta frente a su webcam, realiza un tirante, complicado, pero también agudo y tremendamente divertido trabajo crítico sobre la mujer y el “barrio” en Estados Unidos. La cámara se vuelve un válvula de escape para la verborrea fiscalizadora de la artista y las tensiones inherentes a su situación cultural como mujer, artista y latina. Este tipo de reflexión encuentra respaldo en la teoría del humor que lo propone como una liberación de la tensión, tanto física como psicológica, encabezada por el trabajo analítico de Freud sobre el chiste.

Se podría catalogar la investigación sobre *El chiste y su relación con lo inconsciente* de Sigmund Freud dentro de lo que en la psicología suele postularse con el nombre de “Teoría de liberación de la tensión”. Esta teoría surge como un modo de explicar que cuanto más tensión se acumula en un grupo o en la misma sociedad, un chiste, una broma, la ironía o la parodia pueden ofrecer un alivio a esa tensión. Estas formas permiten afrontar la tensión de un modo menos doliente e incluso esos mecanismos pueden generar un alivio momentáneo. Para Freud el contar chistes o hacer bromas leves servía como vía de escape de los sentimientos prohibidos y otro tipo de inhibiciones. Tomar en cuenta “el peculiar atractivo, y aun la fascinación, que el chiste ejerce en nuestra sociedad”<sup>247</sup> lo coloca al nivel de un acontecimiento digno de interés universal. Dígase que las cualidades que poseen en general la mayor parte de los chistes, según Freud, como por ejemplo las referencias al contenido de nuestro pensar, el carácter juguetón del juicio, el contraste de la representación o la

---

<sup>246</sup> Extracto del audio del audio original: “How was gonna be (identity art) be out of fashion if everybody has issues with who they are all the time... people is always going to be conflicted with, like they always be trying to figure out who they are” en “Ask Chuleta: Identity Art”, web de la artista: [http://wandaraimundi-ortiz.com/artwork/2022226\\_Ask\\_Chuleta\\_6\\_IDENTITY\\_ART.html](http://wandaraimundi-ortiz.com/artwork/2022226_Ask_Chuleta_6_IDENTITY_ART.html). La traducción es mía.

<sup>247</sup> Sigmund Freud, *El Chiste y su relación con el inconsciente* (Argentina: Amorrortu Editores, 1991), p. 17.

brevedad, son tan demostrables como universales y homologables a cualquier cultura. En su escrutinio por conocer los mecanismos que generan dicho placer, Freud se adentra en la génesis del chiste. Si bien no se trata replicar su esfuerzo para encontrar la génesis del placer de lo chistoso, lo que sí interesa para este análisis es aprehender aquellos criterios que en sus reflexiones en torno al chiste, dígase como fenómeno social, son comunes a las demás formas de lo cómico o del humor. Dicha categoría servirá para vincular lo chistoso o el humor con lo político. El hecho de que el chiste es un modo de comunicación, de sociabilidad y, que además provoca placer o gozo, se puede presentar como un rasgo estético. Este gozo puede ser individual pero, sobre todo, suele ser compartido. Freud utiliza el ejemplo de que nadie se contenta con hacer un chiste para sí mismo; generalmente sentimos la necesidad de contarlo, de comunicarlo:

El proceso psíquico de la formación del chiste no parece acabado con la ocurrencia de él; todavía falta algo que mediante la comunicación de la ocurrencia quiere cerrar ese desconocido proceso. A primera vista no colegimos el eventual fundamento de esa pulsión a comunicar el chiste. Pero notamos en este último otra propiedad que vuelve a distinguirlo de lo cómico. Cuando me sale al paso lo cómico, es posible que me provoque franca risa; es verdad que también me alegra si puedo hacer reír a otro comunicándoselo.<sup>248</sup>

Así, que los procesos mentales a partir de los cuales se produce el chiste son más complejos de lo que parecen. Además, Freud distingue en el chiste una peculiaridad que lo diferencia de lo cómico en sí. Lo cómico, obviamente, que produce risa, pero en sus mecanismos básicos para que se haga presente ésta no necesita hacer partícipe a nadie. Sin embargo, después de reír a gusto a causa de un chiste, se produce un nuevo placer en el acto de comunicar lo que ha divertido o ha provocado tal risa. Este aspecto comunicativo es altamente sugerente y trasladable a este análisis sobre el humor, lo irónico y lo paródico. Supóngase que se le da una vuelta de turca y se toma este carácter comunicativo a modo intuitivo para hacerlo expandible a lo cómico en general. Aunque Freud atribuye el aspecto comunicativo

---

<sup>248</sup> *Ibíd.*, p. 137.

únicamente al chiste, la parodia se crea a partir de una estructura mental similar. Cuando se piensa en parodiar a alguien, el proceso de creación no parece terminar con el simple hecho de que aparezca la ocurrencia; queda aún el acto de comunicarlo. No hace falta que sea a través de la palabra, sino mediante diversas formas de la representación. Al igual que el chiste, la parodia o lo irónico tienen algo prohibido que exponer como propósito ulterior. En el acto comunicativo del chiste o la parodia no se experimenta únicamente una libre descarga psíquica, también trasciende un mensaje. Este mensaje puede variar en virtud de la asertividad creativa del que lo comunica y la importancia misma del mensaje como elemento constituyente. Es decir, si se toma como ejemplo las frecuentes caricaturas sobre políticos que aparecen en los periódicos se verá que éstas están hechas para que, por medio de la hiperbolización de ciertos rasgos de los objetos o individuos, se haga llegar un mensaje concreto que es la esencia de la caricatura. En ocasiones no hace falta que haya una exageración de la imagen; la palabra como en el chiste tiene como objetivo intensificar el efecto con el que se propone provocar la risa o el estremecimiento jocoso en el espectador. Otro aspecto que intensifica la comunicación es la repetición. Se repite para comunicar, por ende la repetición se convierte también en una forma de conocimiento. Así lo observa Glissant cuando le otorga un espacio privilegiado en su análisis literario: “repetiendo comenzamos a percibir el diminuto fragmento de una novedad manifiesta.”<sup>249</sup> Cuando se repite un postulado, éste tiende a volverse verdadero, o al menos instaurarse como tal. Cuando se replican las imágenes es, por que en cierto grado, son tomadas como la manifestación de una verdad. Por ende, cuando reiteradamente se repite un chiste de carácter ofensivo sobre un colectivo de la sociedad, con el tiempo es tomado como una reiteración del carácter de tal o cual colectivo. El mensaje del chiste es tomado como una verdad manifiesta del carácter de la persona o la sociedad. Por otro lado, si por medio del chiste o la parodia se comunican tabúes u opiniones controvertidas, éstas dejan paulatinamente de ser recibidas como tal a causa de la repetición. Así, la repetición convierte en verdad aceptada una opinión o afirmación subjetiva. Esto es sumamente importante, pues en el carácter comunicativo de lo

---

<sup>249</sup> Glissant, *Introducción a una poética de lo diverso*, p. 35.

cómico la repetición puede descubrir al mundo una idea que hasta ese momento permanecía reprimida.

En la tolerancia de lo cómico hay un espacio de traducción de lo renegado, de lo censurado, que si no fuera por la supuesta trivialización o frivolidad de la que son sujeto, por ejemplo en la representación caricaturesca, no encontraría un modo tan efectivo de comunicación. Pues según un dicho popular “en la mesa no se habla ni de política ni de religión”, pero todos están en la mejor disposición de escuchar un buen chiste. Así, se podría decir que, cuando surge la risa a partir de la estampa que ironiza a X político, esa caricatura irónica o paródica va cargada con un mensaje destinado a modificar la mirada crítica sobre el sujeto o los hechos. Aquí el arte juega un papel protagónico en esta contienda siendo el lugar de una alteración y modificación del imaginario y del ser. Es una modificación en el sentido de que después de reír se ha aprendido algo, se añade algo a la experiencia que está allí para hacerse inteligible. Esto es aplicable a la realidad puertorriqueña, en la que una parte de las imágenes nacionales ya no son representativas de la sociedad actual pero están demasiado enraizadas en el imaginario cultural y nacional. Un modo de desmitificarlas o una posible vía de escape a su fuerza totalizadora es parodiarlas, ironizarlas y reírse de ellas. La risa, provocada por las caricaturas de políticos o los chistes sobre la situación política utilizando su carácter cómico, humorístico o irónico convierte estas imágenes o situaciones, en cierto sentido, en un corrector social. La puesta en acción del humor en el arte político puertorriqueño puede funcionar tácticamente para dar apertura a un cambio radical en la representación. Esto es, para que los puertorriqueños se conciban a sí mismos de modo distinto. Con el fin estratégico de mostrar la imposibilidad de reducir la representación a una norma reconfigurada a partir del discurso hegemónico hasta que no se defina el espacio cultural nacional desde el cual se intenta conformar, asunto que se vuelve tremendamente conflictivo en el marco de los países colonizados.

Se entiende que uno de los actos más soberanos y autónomos que puede tener un país colonizado es el que se realiza a través del arte y de la experiencia estética. Y si se retoman las primeras líneas de la investigación de Freud, sus

averiguaciones sobre las reflexiones de otros teóricos sugieren que:

Bien podría ser que de la libertad estética surgiera también una modalidad del juzgar libre de las ataduras y principios usuales, que, dado su origen, me gustaría llamar “el juicio que juega”; y podría ocurrir, entonces, que en este concepto estuviera contenida la primera condición, si no la fórmula íntegra, que solucionara nuestra tarea. “Libertad equivale a chiste (gracia) y chiste equivale a libertad”, dice Jean Paul. “El chiste es un mero juego con ideas.”<sup>250</sup>

Si la intuición de esta cita es correcta, la libertad estética consistiría en esa disposición o voluntad hacia la observación juguetona o traviesa de las cosas; entonces, lo lúdico y lo cómico, en sus diversas formas, son un mecanismo idóneo para la emancipación del pueblo. Esta emancipación va dirigida hacia una liberación de los sistemas dogmáticos de representación. Si se busca restaurar la cultura nacional para que sea realmente representativa, es necesario volcarse hacia la realidad del pueblo, cosa que es compleja en sí misma. Se ha citado a Fanon cuando remarca que la cultura no es el folklore de un populismo donde se ha creído descubrir la verdad del pueblo.<sup>251</sup> Si es así, la rehabilitación del imaginario es fundamental para por lo menos apuntar hacia la existencia de una cultura puertorriqueña. La puesta en acción de lo cómico como herramienta de subversión puede hacer evidentes, mediante la repetición y la flexibilidad, las luchas y las necesidades de una sociedad compleja y heterogénea. Se abre el imaginario de cada individuo a la diferencia y a la búsqueda de formas en las que dicha complejidad pueda surgir de mejor manera. Ciertamente, se transita aquí en un terreno principalmente utópico y especulativo, pero en el que se ha intentado recuperar diversos enfoques para apuntar hacia la tesis de este estudio: lo cómico puede convertirse en una táctica política, porque no está vinculado exclusivamente al placer, ni a lo trivial ni, sobre todo, al sinsentido. Ya que lo cómico oscila entre la vida y el arte tanto como la relación general entre el arte y la vida.<sup>252</sup>

---

<sup>250</sup> Freud, *El Chiste y su relación con el inconsciente*, p. 13.

<sup>251</sup> Fanon, *Los condenados de la tierra*, p. 214.

<sup>252</sup> Bergson, *La risa*, p. 24.

El asunto está en cómo ocuparse, desde las diferentes tradiciones o imaginarios culturales de la isla, inclusive de manera contradictoria, de las realidades sociales que objetan radicalmente el orden hegemónico establecido. Un posible modo de atajar este asunto podría estar en la utilización del humor para poner en acción determinados *modos de hacer* o de colaboración en las prácticas artísticas. Para que se transmuten, estratégicamente, las lógicas operativas tradicionales de las prácticas culturales utilizando la ironía y la parodia como tácticas de representación destinadas a una transformación del imaginario cultural. Michel de Certeau, en *La invención de lo cotidiano*, insta a valerse de las prácticas o “maneras de hacer cotidianas”, que como formas de condensación pasiva son formas de articulación social y política críticas. De la investigación realizada por de Certeau interesa, más que nada, tomar su análisis sobre las *maneras de hacer* de los que tienen el poder y de los más débiles. La táctica como un arte del débil ciertamente abre un abanico de posibles formas de subversión, pero que se reivindicarán aquí en lo lúdico o el humor. De Certeau en su trabajo introduce dos términos de uso frecuente en el ámbito militar, pero que dentro de la reflexión sobre de las formas de producción y consumo son sugeridos como mecanismos o prácticas a partir de las cuales es posible que el débil se apropie del espacio organizado las fuerzas del poder que dominan la producción sociocultural. Se atenderá a la distinción que hace de Certeau entre lo que para él constituyen las estrategias y tácticas, la cual citaremos en extenso para ser fieles al sentido con el que son adoptados ambos conceptos en su obra:

Llamo “estrategia” al cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un “ambiente”. La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar *propio* y luego sirve de base a un manejo de sus relaciones con una exterioridad distinta. La racionalidad política, económica o científica se constituye de acuerdo con este modelo estratégico. [...] llamo “táctica” a un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Se insinúa, fragmentariamente, sin tomarlo en su totalidad, sin poder mantenerlo a distancia.

No dispone de una base donde capitalizar sus ventajas, preparar sus expansiones y asegurar una independencia en relación con las circunstancias. Lo “propio” es una victoria del lugar sobre el tiempo. Al contrario, debido a su no lugar, la táctica depende del tiempo, atenta a “coger al vuelo” las posibilidades de provecho. Necesita constantemente jugar con los acontecimientos para hacer de ellos “ocasiones”. Sin cesar, el débil debe sacar provecho de fuerzas que le resultan ajenas.<sup>253</sup>

Ahora bien, si la estrategia en de Certeau es un modelo concreto de conocimiento mediante el cual se puede controlar o manejar el tiempo por medio de la instauración de un lugar o espacio propio, en esta investigación se le otorgará el nombre de régimen colonial. Así la estrategia del régimen colonial (tanto mediante la fórmula del Estado Libre Asociado como bajo la autoridad del Congreso de Estados Unidos) se elabora sobre la base del dominio del lugar y de sus instituciones para alcanzar el objetivo a largo plazo de mantener la dominación sobre las bases de la cultura (como paliativo). Como en el ámbito militar, la estrategia está planteada con sus resultados intermedios y procesos específicos, pero si no funciona y no se logra un punto o un lugar intermedio, se cambia de táctica precisamente sin modificar los lineamientos generales de la estrategia. Así, la estrategia está planteada a modo de destino o mapa de navegación. Pero la táctica en de Certeau plantea la posibilidad de un uso astuto de la estrategia, que posee la capacidad de modificar o incidir en la forma de concluir una de las escalas o destinos en el mapa de navegación.

Si bien la táctica carece de un lugar, pues no tiene más lugar que el del *otro*, debe actuar en el campo de batalla y aprovechar los acontecimientos como ocasiones para sus propios fines o sus propios cálculos. La táctica se convierte en un proceso de adaptación por el que se puede dar una solución, inmediata y al menos provisional, a situaciones complejas cuando se está en condición de oposición. Ante la estrategia colonial de retratar a la sociedad puertorriqueña como una “nave al garete” y como un sujeto dócil a través de la construcción histórica de su carácter, el puertorriqueño tácticamente debe “utilizar esos mismos constructos, manipularlos

---

<sup>253</sup> Michel de Certeau, “Introducción” *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer* (México: Universidad Iberoamericana, 2000), pp. XLIX-L.

y desviarlos.”<sup>254</sup> Hay que valerse de los intersticios del poder para hacerse presente como algo inesperado, como un acontecimiento sorpresivo y sagaz, hay que actuar como la termita. Justo éste es el lugar que se pretende para la ironía y la parodia aquí, como ese espacio dentro de la cultura caricaturizado y parcial al que llama de Certeau la “vulgarización”, del desquite que las tácticas utilitarias se toman sobre el poder dominante de la producción.<sup>255</sup> Valiéndose de los mismos aspectos despreciados por el discurso oficial de la identidad para ir erosionando, como gota de agua que cae constantemente en el mismo punto y termina por hacer un agujero, en campo hegemónico de la cultura. Éste agujero en la cultura tiene que ser el lugar de la acción política, de la apropiación de los modos de subjetivación negativa para transformarlos, mediante su utilización, en figuras de la lucha política. La táctica se constituye por pequeños gestos, se introduce en el orden dominante y discurre siempre en campo de dominio del *otro*.

La apropiación táctica de Raimundi-Ortiz de los estereotipos negativos y contradictorios de los *nuyoricans* se convierte en el estandarte de lucha de un grupo, hasta hace años invisible, pero que ahora se ha convertido en el caballo de Troya de la latinización de la cultura norteamericana. El multiculturalismo como estrategia de homogeneización de la diferencia queda expuesto como tal cuando la astucia del marginado cual “prestidigitación, se introduce por sorpresa dentro del orden,”<sup>256</sup> dentro de la temporalidad de la narración de la cultura y de la nación. No se pretende atribuir al arte político la carga utópica de salvar al mundo, pero en definitiva aquél, en sus diferentes categorías, es capaz de crear nuevos sentidos sobre viejos asuntos y mantenerlos siempre presentes. El arte político puertorriqueño debe ir más allá de las políticas denunciatorias de los años sesenta y setenta para apostar por la creación de piezas que tengan como objeto la reflexión y desarrollo de las capacidades.

Gerard Vilar define las *políticas de las capacidades* como aquellas formas o

---

<sup>254</sup> *Ibíd.*, p. 36.

<sup>255</sup> *Ibíd.*, pp. 38-39.

<sup>256</sup> *Ibíd.*, p. 44.

prácticas que invitan a una reflexión de segundo grado, que cuestionan las funciones, roles e instituciones dadas, que redistribuyen los espacios y los papeles, y son emancipadoras en tanto que crean nuevas capacidades y promueven la igualdad.<sup>257</sup> Según Vilar, el tipo de práctica artístico-política que se encuadra en este modelo de trabajo pretende ir más allá de generar un cambio de opinión o iluminar un tema en particular; son una de las formas más elevadas del arte político. Si esto es así, es urgente que este tipo de prácticas o mecanismos se activen para generar nuevas formas de aproximación a cuestiones primordiales en la esfera pública puertorriqueña. Pues es por razón de la acción cultural y política que deben emerger nuevas formas de solidaridad que promuevan la igualdad y la heterogeneidad como elemento indispensable de la política. Esta investigación apuesta por un arte movedizo, híbrido, que revele la contenciosa dimensión de la cultura y de las representaciones nacionales. Utilizando la apertura del arte contemporáneo es posible generar nuevas formas de identificación, aunque éstas se presenten cargadas de ironía, que permitan percibir la sociedad desde otra perspectiva:

Ahora bien, la libertad y el ecumenismo metodológicos de las prácticas artísticas contemporáneas, su flexibilidad y su acercamiento a otras actividades, disciplinas y a la “vida real” pueden potenciarlas hacia una acción más vasta y colectiva, con mayores posibilidades sociales y políticas. Considero muy convenientes algunas aperturas del arte actual hacia recursos de la cultura de masas, el humor y el espectáculo, cuando éstas conllevan un filo crítico y la construcción de sentido.<sup>258</sup>

Coincidiendo con Mosquera, es meritorio abordar todas las formas de comunicación, pero enfatizando en lo que se ha tratado defender en esta parte, que el humor como herramienta subversiva es capaz de detonar la reflexión a partir de lo que parece trivial. De acuerdo con el colectivo *Ne Pas Plier* “el arte deviene político cuando su presencia y sus cualidades estéticas son inextricables de los esfuerzos por

---

<sup>257</sup> Extracto de la transcripción de la conferencia ofrecida por Gerard Vilar “Sobre la relación entre el arte y la política” con motivo de la apertura del módulo sobre Arte y política del Master de Estética y Teoría del Arte Contemporáneo *Pensar l’art d’avui*, en la Fundación Joan Miró, 6 de octubre de 2010.

<sup>258</sup> Gerardo Mosquera, "Arte y Revolución. Descongreso sobre Historia(s) del arte", organizado por Brumaria para Documenta 12 Magazines. Madrid, enero de 2007. Revista Brumaria: <http://brumaria.net/>

transformar las condiciones de vida en el mundo.”<sup>259</sup> Por eso cuando artistas como Wanda Raimundi-Ortiz, Pepón Osorio, Charles Juhász-Alvarado, Osvaldo Budet o Miguel Luciano en sus prácticas artísticas usan tácticamente las formas de habitar, de moverse, de hablar, de vestir o adornar el interior de los hogares para activar todas las potencialidades posibles para crear acontecimiento, producen mediante el humor, la ironía o la parodia, situaciones cargadas de sentido. Esas situaciones están destinadas a reivindicar a una cultura y a un pueblo marginado, entre muchos motivos, por su misma condición colonial. Para desarticular el orden establecido, las operaciones de éstos artistas se mimetizan como fuerzas hegemónicas y para abrir el campo de enunciación al *otro*. Los trabajos o prácticas de estos artistas se muestran irreverentes y sagaces. Ciertamente ponen la acción donde tradicionalmente sólo se ha puesto la palabra y la intención. Por estos motivos, sus trabajos se convierten en elementos clave dentro de la esfera pública, en tanto que utilizan los mismos recursos que ésta les ofrece para acercar la reflexión estética tradicional a las formas de la cultura popular.

---

<sup>259</sup> Brian Holmes (Ne Pas Plier), “No doblar: desplegar” *Modos de Hacer* (España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001), p.275.

### III. 3. Casos de estudio

Esta parte de la investigación tiene como propósito aplicar la teoría presentada y discutida en los capítulos anteriores a proyectos artísticos o piezas concretas que tratan sobre la relación entre el arte y la política. Los trabajos de arte político puertorriqueño que se tratarán a continuación se enmarcan en la impugnación de los preceptos tradicionales y activan una suerte de descentralización de espacio geográfico y del imaginario de la identidad. Ciertamente, una selección usualmente alberga un grado de arbitrariedad en torno a qué trabajos quedan incluidos en el análisis y cuáles quedan excluidos. Por ende, lo que se propone es tomar a los artistas y proyectos seleccionados a modo de muestra de cómo, mediante posicionamientos diaspóricos y dentro de una lógica de descolonización, es posible el surgimiento de espacios ambiguos de representación. Esta ambigüedad en la representación está marcada por un humor irónico por el cual quedan expuestos los desplazamientos físicos y psicológicos de la sociedad puertorriqueña, desencadenando así una serie de reflexiones tanto de carácter social como político. Sus prácticas ayudan a materializar las contiendas ideológicas y teóricas sobre las que se cimienta la producción artístico-política contemporánea puertorriqueña. Apostando por una visión renovada hacia el concepto de identidad nacional, más dinámico y poliforme. Estos trabajos no sólo cuestionan las diversas formulaciones sobre la esencialidad de la identidad nacional anclada sobre todo en nociones tradicionales y hegemónicas, sino que proveen alternativas más efectivas encaminadas hacia una solidaridad teniendo en cuentas las disyuntivas de la sociedad actual.

Se parte de tres criterios básicos a partir de los cuales se han seleccionado los cuatro casos de estudio que no están basados ni en los medios, ni formas de producción, ni en los espacios de la acción (aunque en algunos trabajos es clave). Primeramente, son trabajos que buscan generar o aportar una opinión crítica sobre

el tema que les ocupa. En segundo lugar, tienen un fundamento social y relacional. Y en tercer lugar, intentan, en algún grado, cuestionar y desafiar los roles e identidades adjudicadas al sujeto nacional, en tanto que sujeto colonial, y abrir nuevas vías de identificación o representación. Sus prácticas tienen en cuenta una recuperación de la esfera pública como un territorio poblado de conflictos, donde resulta prioritario o urgente la revitalización de la imagen representacional de la identidad nacional. En los trabajos se establecen diálogos tomando la memoria y tradiciones culturales como retroalimentación para producir nuevos sentidos que están en constante tránsito entre el presente y el pasado, la inclusión y la exclusión, los de *afuera* y los de *adentro*. Hay que aclarar, que si bien estos trabajos no modifican las condiciones de realidad de las imágenes o de los temas que trabajan en un sentido fuerte y que no siempre la obra se constituye en los mismos procesos de trabajo como prácticas artísticas de disenso, tampoco son una simple estetización de la conflictiva realidad colonial. Por medio de la subversión de los mecanismos hegemónicos de representación y legitimación se cuestiona la dominación y la discriminación a través del idioma, el cuerpo y las prácticas cotidianas. Los cuatro casos de estudio a analizar abren un espacio para la negociación de la identidad nacional desde dos lugares: la isla y la diáspora son una reivindicación de los aspectos renegados dentro del discurso oficial. La equiparación de valor sobre los elementos culturales entre ambos espacios supone un acto simbiótico que abre un espacio interesante de crítica a las nociones esencialistas de identidad, nación y cultura. Eso provoca lo que se ha destacado en el capítulo anterior: un importante cambio en el paradigma de la experiencia estética de la identidad puertorriqueña. Se valen del humor, la ironía y la parodia para hacer frente a las trágicas e insólitas realidades de la sociedad puertorriqueña, pues “No hay nada que el humor inteligente no pueda resolver en los estallidos de risa, ni siquiera el vacío.”<sup>260</sup>

El arte político, como acto comunicativo y reflexivo, puede ser un modo de visualizar y entender las sucesivas transformaciones de la sociedad puertorriqueña.

---

<sup>260</sup> Cita original: “There is nothing that intelligent humor cannot resolve in gales of laughter, not even the void...” en Jennifer Higgie, “Introduction//All Masks Welcome” *The Artist Joke* (Whitechapel Gallery/MIT

Las prácticas artísticas políticas deben, en algún modo, planearse como un lugar desde el cual cuestionar los sistemas de representación social, un asunto todavía urgente dentro del escenario de esta investigación:

Es indudable que el problema de las políticas de la representación es de carácter estrictamente contextual: lo que puede parecer radical en SOHO puede ser contrarrevolucionario en la Nicaragua sandinista. Una reconsideración de lo político no significa por tanto desechar ningún modo representacional, sino cuestionar más bien usos específicos y efectos materiales: problematizar la creencia en la verdad de un cartel de protesta, del realismo del documental fotográfico o de la colectividad en un mural callejero.<sup>261</sup>

Las palabras de Hal Foster, que van dirigidas a situar el lugar del arte político en el capitalismo multinacional, proponen adecuar los proyectos a las coyunturas del presente. Éste sugiere que la intervención dentro de los imaginarios populares puede tener tanto o más valor crítico que el desarrollo de nuevos imaginarios. Por lo tanto, no se busca desechar ciertos modos ni ciertos tipos de representaciones, en tanto que todas son válidas, buscamos dar relieve a los trabajos que se apropian de las identificaciones más problemáticas, tanto para cuestionarlas o para reivindicarlas. A partir de la problematización de las imágenes, las ideas y cánones establecidos, el arte, en ocasiones, consigue producir un espacio para pensar la identidad mediante su concepción y representación no sistemática, sino cambiante y reflexiva. Esta representación no sistemática tiene como tarea enfatizar el carácter relacional e híbrido de la identidad nacional puertorriqueña. Retomando como conceptos básicos de trabajo la identidad como rizoma y la necesidad de pronunciarse desde los intersticios, para formular posibles modos de descolonización el imaginario cultural.

---

Press: 2007), p.13. La traducción es mía.

### III. 3. 1. Charles Juhász-Alvarado y el arte del comején

El comején o los isópteros, llamados también termitas, son un tipo de insecto invertebrado muy pequeño y alado que vive en sociedades, construye nidos y se organiza de forma similar a las hormigas, con las que guarda un gran parecido físico. Estos insectos se alimentan principalmente de la celulosa de la madera que logran digerir con la ayuda otro microorganismo que vive de forma simbiótica en su sistema digestivo. Abundante en las regiones tropicales, es considerada una plaga que puede convertir en polvo las más elaboradas edificaciones de madera. Sus colonias pueden instalarse dentro de las edificaciones, poco a poco comerse sus cimientos y como se organizan socialmente tienen mayor capacidad de destrucción. Creo que pueden existir pocas metáforas más eficaces para describir la potencialidad política de la sociedad puertorriqueña que el de “el arte del comején”. Las piezas escultóricas de Charles Juhász-Alvarado emplean esta imagen como símbolo de la sigilosa fuerza colectiva del pueblo, que una vez se reconoce sujeto de dominación externa, es capaz de actuar colectivamente contra ella. La analogía con la situación política es obvia, pero Juhász-Alvarado va más allá mezclándola con la ironía para generar espacios de confrontación, aparentemente absurdos, por medio del humor.

Nacido en una base aérea estadounidense en las Filipinas, de padre húngaro y madre puertorriqueña, es casi la ejemplificación perfecta del carácter híbrido de la identidad caribeña. Su familia se estableció en Puerto Rico cuando él tenía tres años y luego de diez años se trasladaron a la Republica Dominicana por un período de tres años (lo cual marcará su obra), mientras su padre completaba el diseño de un aeropuerto en la isla vecina. Con un padre ingeniero y una madre arquitecta, su fascinación por la arquitectura y por las formas escultóricas quedará reflejada en dos de los aspectos más característicos de su producción, su afición por los aviones y

---

<sup>261</sup> Hal Foster, “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo” *Modos de Hacer* (España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001), p.100.

la exploración de espacios en construcción. Estos dos aspectos pasan a jugar un rol protagónico en sus trabajos, en los que interviene el avión como símbolo de tránsito y su fascinación por la construcción (en el sentido de creación manual o de fabricación) como forma de reflexión, de acercarse al mundo o de hacerlo.

Formado en Yale University, en arte y arquitectura, su trabajo refleja su concepción del arte como un espacio de intercambio entre diversas disciplinas como por ejemplo la ciencia o la ingeniería, o sea comprende las prácticas artísticas como necesariamente interdisciplinarias. Juhász-Alvarado concibe el arte como un espacio abierto que tiene que ver con la educación pero no es didáctico, que tiene que ver con la investigación pero también con cómo traducir los resultados de forma creativa. Para entender su manera de crear hay que tener en cuenta el valor que otorga a las prácticas colaborativas e interdisciplinarias, pues, según el artista, es desde tales actitudes que posible ir más allá de los límites. Cuando se nace en una isla es fácil ponerse límites, dado que las fronteras del espacio geográfico están limitadas. Así, la psique del pueblo se conforma de manera peculiar influenciada por la geografía. Sin embargo, su peculiaridad no es peyorativa como la contempló Pedreira, sino que es un espacio de complicado, sí, pero también fantástico. Usualmente no se esperan acciones fantásticas o relevantes de lugares tan pequeños, por este motivo Juhász-Alvarado se construye sus monumentales estructuras para reivindicar la presencia colectiva de una sociedad que se puede convertir en el comején del sistema colonial norteamericano. Su trabajo se conforma como un diálogo constante entre la conciencia social y la identidad cultural. Sus complejas y detalladas instalaciones interpelan al espectador a convertirse en un participante activo de sus narrativas en las que la monumentalidad, lo performativo y sus estructuras escultóricas crean un mundo fantástico y divertido que sirve como alegoría de la realidad social puertorriqueña. A través de la ironía y la parodia investiga las formas de representación y los procesos e instituciones que las controlan.

El activismo político de Juhász-Alvarado poco tiene que ver con las generaciones tradicionales nacionalistas. En cambio, sus proyectos se enmarcan en

un tipo de enmascaramiento humorístico que le hace extremadamente subversivo y



Figura 28: *Jardín de los frutos prohibidos/ZONA FRANCA* de Charles Juhász-Alvarado

políticamente activo. El artista no trata exclusivamente de la relación entre el arte y la política, sino que también trabaja con los procesos creativos, la identidad y la erótica. Sus instalaciones incitan la exploración, tanto del espacio en el cual se instalan como de la obra en sí, mediante la participación activa del espectador en la manera de aproximarse y experimentar la pieza. Por ende, la interpretación de la obra no está supeditada a su significado. Sus instalaciones están concebidas como una apuesta hermenéutica y, en este sentido, permiten la aproximación desde diferentes perspectivas, lo que las convierte en espacios que no solamente hablan sobre la situación política de Puerto Rico, sino que reflexionan sobre los conceptos de identidad, erotismo o lo político a una escala más global. Utilizando mecanismos como la cita (en el sentido de parodia posmoderna a la que se refiere Hutcheon), la apropiación (mímica) o el cuento (narración ficticia), consigue la ingeniosa construcción de espacios eróticos, monumentales y contestatarios, tanto físicos como imaginarios. Como en su proyecto/instalación realizado para la Bienal de São Paulo de 2002, *Jardín de los frutos prohibidos/ZONA FRANCA* [Fig. 28].

En este trabajo satiriza los controles de seguridad agrícola entre el aeropuerto de San Juan de Puerto Rico y el sistema de aeropuertos estadounidense, los cuales tienen severas restricciones sobre los productos que pueden entrar en la nación estadounidense desde el territorio colonial. La instalación consistía en una serie de paneles pegados a las paredes del espacio de exposición con fotomontajes narrativos, anécdotas en tipografía de vinilo, aviones con sistemas de audio integrado en sus turbinas, un área de “Zona Franca” (Dutty Free) de venta de camisetas, postales, afiches, audio CD y souvenirs, y una alfombra tejida con una foto aérea del Jardín de los frutos prohibidos creada a partir de los terrenos del aeropuerto de San Juan [Fig. 29]. En los paneles narrativos se podía leer historias de personas que realizaban toda suerte de artimañas, muchas de ellas increíblemente ingeniosas, para abordar vuelos desde la isla hacia Estados Unidos cargados de frutos locales. Muchos de los productos son confiscados por la patrulla fronteriza, donde su destino final no es la mesa de los compatriotas en la diáspora, sino los almacenes del aeropuerto. A partir



Figura 29: Detalle “Zona Franca”

de ahí, el artista imagina un jardín paradisíaco lleno de papayas, aguacates y mangos confiscados por las autoridades. Haciendo una cita directa al *Jardín de las delicias* del Bosco, el artista encuentra en la historia del arte un referente en el que enmarcar sus historias de lujuria y estulticia puestas en marcha cada día por los viajeros puertorriqueños. Éstos buscan burlar el poder autorizado por medio de la picaresca y el cuerpo como un lugar de deseo que se convierte en moneda de cambio, por ejemplo para una sensual mujer que consigue pasar un saco de frutas con el favor del oficial aduanero. El artista invita al espectador a permanecer en el “área de espera” cuyo suelo alfombrado y cojines permiten recrear el edén de los frutos prohibidos. Mientras quedan absortos por los ruidos de las turbinas y contemplan las historias de las paredes inspiradas en testimonios reales, se crea una atmósfera surrealista inspirada en el choque entre la burocracia externa y la jaibería isleña.

En esta pieza, como en tantas otras, se puede abstraer el carácter relacional de las prácticas de Juhász-Alvarado, ya que están concebidas como espacios para el intercambio y la sociabilidad. Sus enormes estructuras, por las que se puede transitar, interactuar e identificar insistentemente estrategias de organización social, son ciertamente una apuesta directa en favor de una reconfiguración del espacio social de la isla. Esta reconfiguración del espacio social está intrínsecamente ligada a la concientización sobre la condición colonial y la posibilidad de subvertir la dominación por medio de una insubordinación intelectual. Esta insubordinación no es una simple objeción de conciencia, es una *toma* justamente de conciencia que impugna el miedo al conocimiento, se atreve alterar los viejos preceptos para impulsar redes de colaboración de todo tipo. En sus espacios —que pudiéramos llamar utópicos— la ironía, la irreverencia y el simulacro se vuelven enunciados políticos sobre el cuerpo y/o la sociedad. Juhász-Alvarado crea así una obra con un potente contenido social que, más que pregonar un mensaje nacionalista, transforma los acontecimientos y crea conciencia de los prejuicios infundados que mantienen a los individuos reprimidos.



Figura 30: Detalle de la instalación *I-scream (resist!)* de Charles Juhász-Alvarado

Examinemos ahora una segunda propuesta de este artista. En su pieza *I-scream (resist!)* [Fig. 30], creada especialmente para la exhibición de 2003 *None of the Above* en Real Art Ways, revive un suceso del pasado como un nuevo acto insurgente de traducción social. La obra hace referencia al legendario robo a un camión de la Wells-Fargo que tuvo lugar en Hartford (Connecticut), el 12 de septiembre de 1983, perpetrado por el grupo independentista de liberación nacional puertorriqueño llamado *Los Macheteros*. Los integrantes del grupo que participaron en el robo fueron arrestados el Día de Reyes cuando repartían juguetes a los niños y niñas de escasos recursos de las comunidades vecinas. Fueron juzgados y sentenciados por los tribunales federales, y algunos de ellos no reconocieron la autoridad del tribunal, alegando que debían ser juzgados por un tribunal de guerra debido a la relación política entre ambos países. El dinero nunca se recuperó y los Macheteros alegaron que el dinero se utilizó para adelantar la causa de la

independencia de Puerto Rico. Cuando Juhász-Alvarado estuvo viviendo en Connecticut (Yale), las constantes asociaciones entre su identidad nacional-cultural y el asalto tuvieron mucha resonancia en las relaciones personales del artista durante este periodo. Por eso cuando se le extiende la invitación a participar de una exhibición en Connecticut con artistas puertorriqueños vio la posibilidad de reivindicar ese suceso, transformando su significado y convirtiéndolo en una experiencia de socialización.

La instalación, que se presentó por última vez en la primera exposición individual del artista en Nueva York,<sup>262</sup> estaba compuesta por una réplica del camión blindado a escala real, una enorme paleta de helado cubierta de chocolate, cuyo interior de vainilla comienza a derretirse develando bajo la cubierta achocolatada la imagen del Monte Rushmore forrado de billetes de dólar. Con una atención extrema al detalle, las piezas escultóricas de Juhász-Alvarado evitan imponerse en el espacio con un *statement* político cargado de crítica y se presentan como ocasión de una acción o situación irónica que se va descubriendo según el espectador/participante se involucra con la pieza. En la noche de la apertura el artista realizó una performance en la que el camión blindado se convirtió en un camión de helados y él, vestido de heladero, repartía el botín entre los visitantes. Éstos recibían un vaso de helado con una cucharilla de madera que tenía inscrita fechas y eventos importantes dentro de la lucha por la independencia de la isla, en oposición al fajo de billetes o a los juguetes. Al acabar la performance, las cucharillas de madera se quedaban desparramadas en el interior del camión como evidencia o rastro de la acción. El acto heroico para los más pequeños, para la comunidad y el movimiento independentista versus el acto de apropiación ilegal ante el gobierno estadounidense, era traducido en un camión de helados que subvertía el recuerdo del acto delictivo y lo convertía en un acto de alegre retribución. La pieza puede ser interpretada de varias formas y pueden atribuirse diversos significados a cada detalle, pero todas interpretaciones están unidas dentro de una reflexión social y política. Es subversiva en sí misma, pues la intención de la exhibición en Hartford

era destronar los supuestos de que toda obra de arte de Puerto Rico es necesariamente política y para el artista toda obra de arte tiene un carácter político, tanto en el caso que se trate de un paisaje o del estatus colonial.

El mismo título de la pieza *I-scream (resist!)* es un juego de palabras que hace referencia directa a un acto subversivo y una declaración de intenciones. “Yo grito” en inglés suena fonéticamente igual a la palabra “ice cream”, que significa helado. La pieza se apropia de un evento histórico para transformar su carácter negativo (del robo) en la memoria colectiva de la comunidad puertorriqueña en Connecticut, que ha estado durante años estigmatizada por el suceso. Así, convierte el robo en un referente de una historia de opresión colonial y en una llamada a la resistencia. En este sentido, el robo de *Los Macheteros* toma un carácter similar al del *Grito de Lares* contra el gobierno colonial español. *Los Macheteros* atacan la hegemonía norteamericana sacudiendo sus estructuras económicas y de poder. Si el camión blindado se convierte en un camión de helados, la paleta gigante de helado con el Monte Rushmore de alguna manera funciona como representación del imperialismo norteamericano y como el desgarramiento de la máscara del capitalismo [Fig. 31]. Se elabora, entonces, lo que Hutcheon llamó, con relación a su noción de parodia posmoderna, como



Figura 31: Detalle de la instalación *I-scream (resist!)*

---

<sup>262</sup> “Charles Juhász-Alvarado: Complicated Stories” *Exit Art*, Nueva York, May 17-July 12, 2008.

“un doble proceso de instalación e ironización, en el cual la parodia señala cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas y qué consecuencias ideológicas se derivan tanto de la continuidad como de la diferencia.”<sup>263</sup> Esta pieza, mediante la ironización del robo, impugna la noción capitalista de propiedad y problematiza la historia nacional política, a través de sus representaciones.

Sin embargo, para el artista esta pieza no es sólo un planteamiento político; es la materialización de su experiencia de desplazamiento cultural, haciendo evidente que la condición de ser puertorriqueño dentro de la cultura estadounidense sigue siendo un hecho de discriminación tanto racial como política, y que de ninguna manera se prevé un cambio en los discursos coloniales articulados por el gobierno estadounidense hacia la isla. El silencio ante lo que conforma los hechos sociales y políticos de Puerto Rico produce una clausura histórica, pero una vez atestiguado mediante la ficción, se vuelve a insertar en el debate neurálgico de lo que son los constructos identitarios nacionales. Las dinámicas discriminatorias sirven como combustible para la creación plástica, avalando la metáfora de la termita que se convierte en símbolo de una silente lucha y de un poder subversivo capaz de reducir a ruinas las dinámicas y represalias dentro de las mismas entrañas del imperio.<sup>264</sup> Quizás por eso sus termitas aladas se convierten en la pieza central de su exhibición *Complicated Stories (Relatos complicados)*, que avisan sobre las cuestiones de fondo que atraviesan su producción.

Su pieza *Polilla x 200 (en cuarteto)* [Fig. 32], de 2006, está compuesta por un grupo de polillas rumberas, o como frecuentemente se les llama en Puerto Rico “comejenes”, que irónicamente, están realizadas en madera. Las congas que se convierten en parte de sus cuerpos contienen unos micrófonos que junto a una banda sonora que emula el sonido de los insectos se reproduce en los altavoces de la sala con el murmullo de los visitantes recogido por los micrófonos. Es fácil dejarse llevar por la primera impresión y tomar la piezas como la reproducción literal a

---

<sup>263</sup> Hutcheon, “La política de la parodia posmoderna”, p. 188.

escala humana de estos insectos repudiados como plagas pero que en la sala, con su cuerpo transformado en un instrumento de percusión, se presentan de manera jovial y picaresca. Sin embargo, la pieza es mucho más seria y busca establecer una referencia de clase y política a través de su comportamiento y sistema de organización. En diversas conversaciones que he sostenido con el artista sobre su trabajo siempre recalcó que la termita funciona como metáfora de la fuerza colectiva y del trabajo que se realiza debajo de la superficie perceptible a simple vista. La termita se convierte en una presencia que permanece con bajo perfil, pero cuando su presencia se hace evidente ya es demasiado tarde. Las termitas de Juhász-Alvarado están imbuidas en una serie de referencias, no sólo de organización colectiva o como destrucción, sino que también son ejemplo de relaciones simbióticas y tienen un rol vital dentro del ecosistema. Así, la termita se convierte en un inesperado símbolo de la relación colonial entre Puerto Rico y Estados Unidos. El artista comenzó a trabajar con ellas porque se dio cuenta de que eran su enemigo constante, en tanto que su material predilecto para trabajar sus piezas es el cedro. Pero la investigación en torno a su “enemigo” lo condujo a aprender que el insecto, abundante en los climas tropicales, necesita la simbiosis con un microorganismo para sobrevivir. En ese



Figura 32: Detalle de la instalación *Polilla x 200 (en cuarteto)* de Charles Juhász-Alvarado

---

<sup>264</sup> Roulet, *Contemporary Puerto Rican Installation Art*, p. 74.

microorganismo que la termita necesita que habite en su estómago de manera simbiótica para poder sobrevivir, el artista ese microorganismo que la termita necesita que encontró una mordaz analogía, quizás un poco perturbadora, en torno a la relación de dependencia entre Puerto Rico y Estados Unidos.<sup>265</sup> La termita se convierte en metáfora de la identidad puertorriqueña y en un esquema táctico de carácter totalmente revolucionario. Como sujetos coloniales, los puertorriqueños deben apoderarse de sus circunstancias en pro de buscar modos de subversión y de emancipación que jueguen dentro del terreno enemigo, del campo de batalla. En el espacio de racionalidad política del dominador el puertorriqueño no dispone de una base o espacio real desde donde capitalizar sus ventajas. Hay que recordar que ésta era precisamente la razón por la cual para de Certeau era tan importante la táctica, como ese no-lugar que depende de las *ocasiones* “sin cesar, el débil debe sacar provecho de fuerzas que le resultan ajenas.”<sup>266</sup> Se trata de crear desde sus circunstancias tácticas revolucionarias, subterráneas, dentro del campo estratégico y, como en el caso de la termita, “las tácticas ponen sus esperanzas en una hábil *utilización del tiempo*, en las ocasiones que presenta y también en las sacudidas que introduce en los cimientos de un poder.”<sup>267</sup> Una forma de traducir esto es que el Estado Libre Asociado se convierta en un caballo de Troya, que al menos si no puede aniquilar las políticas opresoras del enemigo sea capaz de manipularlas, como la figura del trickster, para su propio beneficio. Valiéndose de los mismos aspectos despreciados por el discurso oficial de la identidad se puede ir carcomiendo las estructuras del poder autorizado, revitalizándolos y revalorizándolos. Mediante la revitalización de las formas populares (no en el sentido de folklore) o la simple puesta en escena de lo que muchas veces pasa desapercibido, Juhász-Alvarado consigue construir historias que luego escenifica como espacios en los que su voluntad creativa se encuentra con el espectador para generar diálogos sumamente perentorios.

---

<sup>265</sup> Robert Shuster, “Meet Charles Juhász-Alvarado’s Giant Termite” *The Village Voice*, martes 27 de mayo de 2008, accesado por última vez el 15 de agosto de 2012, <http://www.villagevoice.com/2008-05-27/art/meet-my-giant-termite/>

<sup>266</sup> De Certeau, *La invención de lo cotidiano*, p.L.

<sup>267</sup> *Ibíd.*, p. 45.

La obra de Juhász-Alvarado celebra las acciones de la sociedad puertorriqueña que ha luchado por liberarse de las políticas opresoras, trabajando directamente desde la isla pero siempre incluyendo la diáspora con un lugar de cruce. Irreverente hacia las políticas gubernamentales e institucionales, Juhász-Alvarado se encarga de articular situaciones desafiantes y críticas de las realidades sociales puertorriqueñas. Bajo la marcada influencia de su mentora, la artista estadounidense Úrsula von Rydingsvard,<sup>268</sup> su obra fusiona de manera elocuente, imponente y humorística la cultura caribeña con las formas del arte contemporáneo, abogando siempre por un fuerte sentido de solidaridad social. Así, su trabajo ejemplifica una de las muchas maneras de reflexionar sobre la relación entre el arte y la política, entre la sociedad y las instituciones del arte. Así, si bien su obra está pensada y dispuesta dentro del espacio institucional, con todo lo que ello significa, es justamente por eso que se vuelve valiosa, porque no se niega a ser partícipe del aparato institucional del arte para desde dentro poderlo cuestionar. Consigue poner a la luz pública los complejos sistemas de dominación, convirtiendo la ironía en una forma crítica de comunicación.

### III. 3. 2. Pepón Osorio y sus chucherías

En la circulación de los objetos que hacen referencia a la cultura popular (ropa, souvenirs o/u objetos tecnológicos), palpita un riesgo de penetración del campo social que se apropia de los objetos y los convierte en significantes de las diferencias enraizadas en todo tipo de formación social o cultural.<sup>269</sup> Eso sucede con los objetos que Pepón Osorio utiliza para crear sus espacios barrocos de denuncia y crítica social. Así, lo que aquí se llamaran *chucherías*, tomando este calificativo

---

<sup>268</sup> Roulet, *Contemporary Puerto Rican Installation Art*, p. 72.

<sup>269</sup> Ver a Foster, “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo” *Modos de Hacer* (España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001), pp. 99-100.

prestado de Anna Indych,<sup>270</sup> se convierten en la obra de Osorio en formas de significación de la nostalgia, la memoria y una sociedad marcada por la exclusión y la discriminación. Su obra es el mejor ejemplo de la ansiosa necesidad de reafirmación de la identidad en la diáspora. Mediante la exageración, la hipérbole y el exceso de *chucherías* la obra de Osorio refleja la adopción de una estética particular por parte de la comunidad puertorriqueña en Nueva York que funciona como un mecanismo de subversión. El empleo de estos objetos *kitsch* de la cultura de masas en sus instalaciones va más allá una simple reapropiación de una ingenua y ordinaria práctica cultural. Hay un trabajo de investigación de fondo que busca entrelazar las historias de exclusión y violencia entre la comunidad puertorriqueña y las demás comunidades latinas en Estados Unidos. En la resignificación de muñecas de plástico, flores artificiales, cerámicas, souvenirs y demás objetos, el artista urge al espectador a cuestionar la misma materia prima del arte, las relaciones de ellos mismos con el arte y qué papel juega en su vida diaria. Sobre este tipo de estrategia de manipulación consciente de ciertas iconografías que se elabora en los límites fronterizos, Bhabha comenta que:

La obra fronteriza exige un encuentro con “lo nuevo” que no es parte del *continuum* de pasado y presente. Crea un sentimiento de lo nuevo como un acto insurgente de traducción cultural. Ese arte no se limita a recordar el pasado como causa social o precedente estético; renueva el pasado, refigurándolo como un espacio “entre-medio” contingente, que innova e interrumpe la performance del presente. El “pasado-presente” se vuelve parte de la necesidad, no la nostalgia, de vivir.<sup>271</sup>

Esta categoría de obra fronteriza a la que se refiere Bhabha, y que en esta investigación se designará como *diaspórica*, será clave para analizar el trabajo social-político de Osorio. Sus *chucherías*, esos objetos de poco valor económico pero de gran valor sentimental, y sus instalaciones se sitúan justamente en ese espacio *entre-medio* como lugar de contienda entre lo pedagógico (la presencia histórica *a priori*) y lo performativo (la acción de construir su narrativa en la vivencia del

---

<sup>270</sup> Anna Indych, “Nuyorican Baroque: Pepon Osorio’s Chucherías” *Art Journal*, 60 no.1 (Spring 2001): pp.72-83.

presente). Esta necesidad de supervivencia es la que caracteriza la obra de Osorio.

Radicado en la diáspora desde 1975, la obra de Osorio ha explorado la noción de identidad puertorriqueña en esta situación. Formado en sociología, laboró como trabajador social para las comunidades latinas en la ciudad de Nueva York, experiencia que marcará de manera determinante su modo de trabajo y los temas que trata en su obra. Casi como el trabajo de un antropólogo social, el artista explora las ideas para sus proyectos, a través del diálogo directo con las comunidades, acercándose a la gente, escuchando sus historias para finalmente traducir sus experiencias en formas estéticas que lleva sus reclamos y aspiraciones como sociedad fuera del marco institucional de los servicios sociales. Los miedos, luchas, desilusiones, frustraciones y el sentido del humor de las personas que forman parte de esas comunidades se convierten en los materiales de Osorio, que las deriva en ocasión para la experiencia estética. Su trabajo está compuesto por muchas capas de significaciones que tratan algunos de la amplia gama problemas sociales, económicos, de salud, violencia y discriminación a los que se enfrentan día a día las comunidades afro-americanas, latinas e inmigrantes. El artista trata, principalmente, el tema de las migración puertorriqueña, sus formas de organización social y sus vínculos emocionales con la isla, lo cual le impactó cuando fue a vivir por primera vez a los veinte años a Nueva York. Sus formas de recuperar la memoria, conservar los ritos y apalear a su desarraigo se convertirán en el eje central de su obra.

Desde mediados de los años ochenta, Osorio se ha apropiado de la estética kitsch como método visual a través del cual indagar cómo se ha traducido y transformado la identidad cultural puertorriqueña en la diáspora. Así, por casi tres décadas, ha estado elaborando un estilo propio que se caracteriza por su estruendosa presencia hortera en la que se funde el humor con la articulación de una, en ocasiones, oscura crítica social. Debido a las múltiples interpretaciones a las que ha estado sujeta la estética kitsch desde la última parte del siglo XX, se utilizará el término en el sentido que ha cobrado dentro de las esferas del arte

---

<sup>271</sup> Bhabha, *El lugar de la cultura*, p. 24.

latinoamericano, como un elemento distintivo de una relación histórica, política y social en torno al colonialismo. En otras palabras: lo kitsch es, podríamos afirmar no lejos de polémica, un elemento distintivo de la hibridez. La adopción de las figuras de los santos, de los símbolos nacionales y de otras formas culturales son el testimonio de largas luchas religiosas, políticas y sociales que han desembocado en unas circunstancias culturales particulares que se conjugan en la simbolización y el recuerdo por medio de esas mismas figuras y objetos. Lo kitsch se convierte en la más elocuente simbolización de la abrupta y violenta coalición entre la cultura puertorriqueña y la estadounidense. Esta coalición, o mejor dicho colisión, se conjuga ciertamente de forma diferente y mucho más compleja que con respecto a otras culturas inmigrantes. Ciertamente, la relación de subordinación colonial en este choque de culturas añade un factor adicional al contrario que el resto de culturas latinoamericanas (sin entrar en la evidente discusión sobre la colonización económica que ejerce Estados Unidos sobre gran parte de los países latinoamericanos). Más allá de todo lo antes mencionado, hay que evidenciar que la adopción de lo kitsch (y así lo percibe Osorio) se convierte en una característica y en un mecanismo clave dentro de las nuevas formas híbridas culturales en las grandes zonas urbanas, en donde la marginación y la pobreza son inútilmente enmascaradas a través de la cultura de consumo. Con relación a esta concepción de lo kitsch más allá de la noción de gusto, Indyck remarca que:

La celebración del objeto de producción en masa desestabiliza categorías previamente consideradas inquebrantables y, en este sentido, puede ser vista como una especie de resistencia o negociación hacia de cultura impuesta. Las fronteras del “high/low” o del arte con mayúsculas/producción en masa no sólo se vuelven escurridizas, sino irrelevantes.<sup>272</sup>

Así, las costumbres y exaltación de los elementos más conflictivos de la identidad puertorriqueña en la isla se convierten, en lo que se refiere a la diáspora,

---

<sup>272</sup> Cita original: “Celebration of the mass-produced item destabilizes categories previously thought to be steadfast and, in this sense, can be seen as a kind of resistance to or negotiation of imposed culture. The boundaries of high/low or fine art/mass reproduction do not only become slippery, but irrelevant.” En Indyck, “Nuyorican Baroque: Pepon Osorio’s Chucherías”, p.75. La traducción es mía.

tal y como sugiere Indyck, en una forma de resistencia/negociación hacia la cultura impuesta. Quizás por eso la bandera puertorriqueña se ondea más en Nueva York que en San Juan y los residentes del Bronx o del Barrio prefieren una piragua, mientras en Guaynabo prefieren ir a *Baskin Robbins*.

La experiencia de desarraigo y la voluntad de volver a la patria, se convierten en un asunto inextricable de las realidades de las comunidades inmigrantes. La colocación en los hogares de imágenes u objetos que recuerdan el lugar de origen es una forma de entender y de aproximarse a su mundo, a su realidad. Es, también, una forma de experiencia estética caracterizada por la privación del objeto de deseo. Sin embargo, si bien la cultura kitsch funciona como un mecanismo de resistencia, la estética kitsch, que caracteriza la producción de Osorio cumple otra función: se convierte en un mecanismo de denuncia y subversión. Sus trabajos conjugan dos mundos, el del activismo comunitario y el espacio del arte, —que la mayor parte del tiempo se encuentran bastante separados— con una producción que surge *desde y para* la comunidad, pero que luego de ser presentada a la comunidad también la traslada a las salas del museo para darles visibilidad fuera de los contornos de “los barrios”. Así, otorga a estas formas culturales olvidadas y marginadas una presencia dentro del espacio institucional de la cultura “oficial”. Es en este punto es que su propuesta de trabajo se vuelve ambigua para algunos críticos que la ven como una mera estetización de lo marginal y consideran que es una obra que no incide en la realidad vital de esas comunidades para transformar sus condiciones de precariedad. A mi entender, de más está aclarar que, evidentemente, que ése no es ni deberá ser nunca el fin del arte. No se le puede pedir al arte lo que la política, con sus déficits, es incapaz de conciliar, pues eso sería dotar al arte de una función política sustitutiva. Lo que sí puede intentar es que el arte que se interesa por lo político haga avanzar lo que Foster propone como “conectar lo enterrado (lo no-sincrónico), lo descalificado (lo menor) y lo que aún está por venir (lo utópico) en prácticas culturales concertadas [...] puesto que será esta asociación la que pueda resistir la cultura

mayor, sus categorías normativas y su historia oficial.”<sup>273</sup> Usando como elemento protagonista de sus piezas aquellos elementos descalificados por la cultura puertorriqueña, la diáspora resiste la cultura mayor (dominante) de su nueva realidad social. Las piezas de Osorio, más que estetizar, subvierten las categorías



Figura 33: *La bicicleta* de Pepon Osorio



Figura 34: *La cama* de Pepon Osorio

normativas impuestas por la sociedad y explotan los estereotipos para desvelar las injusticias e incongruencias contenidas en éstos.

En una de sus primeras piezas, *La bicicleta* (1985) [Fig. 33], Osorio realiza una primera aproximación al tipo de lenguaje visual que predominará en su obra haciendo referencia no a los espacios íntimos, como lo hará luego, pero sí a los objetos de deseo y personales. En *La cama* (1987) [Fig. 34], desarrolla una historia más personal decorando espléndidamente una cama de pilares con recuerdos de su niñez. Esta obra se vuelve visualmente más seductora por sus superficies elaboradamente y cuidadosamente decoradas y también revela un severo mensaje político, dado que en el espectacular deleite por el desdén estético se conforman, a modo de pastiche, las realidades sociales de una sociedad marginal y pobre. Tras el embeleco subyace la metáfora de una riqueza, al menos desde la reafirmación identitaria. La apariencia de abundancia alberga una historia de privaciones y un miedo constante a la resección. Su estética hiperbólica es el reflejo de esas oscuras ansiedades de la reafirmación de la tradición y de

---

<sup>273</sup> Foster, “Recodificaciones”, p. 124.

la pertenencia a un espacio particular, el cual va encapsulando un estilo de vida, como una visión nostálgica de la migración de los años cincuenta, que culturalmente distingue a los *nuyoricans* de los isleños y de la sociedad a la que “pertenecen”. La mejor materialización de esta situación se refleja en la pieza que realizó para la Bienal de 1993 del Whitney Museum, *Escena del crimen: ¿el crimen de quién?* (*Scene of the Crime [Whose Crime?]*). Más tarde, en 2001, después de una trayectoria de más de quince años, Osorio presenta en Puerto Rico un proyecto titulado *Pepón Osorio, de puerta en puerta* en colaboración con varios museos en la isla y la Escuela de Artes Plásticas de Puerto Rico, en el que reunió algunas de sus instalaciones más comprometidas socialmente de la primera parte de la década de los noventa y que permitió a los puertorriqueños residentes en la isla conocer de primera mano su trabajo. Entre las piezas que se presentaron en la exposición se encontraban la que mencionamos antes, *Escena del crimen* de 1993, y dos piezas que también serán objeto de análisis: *En la barbería no se llora* (1994) y *Insignia de honor* (1995).

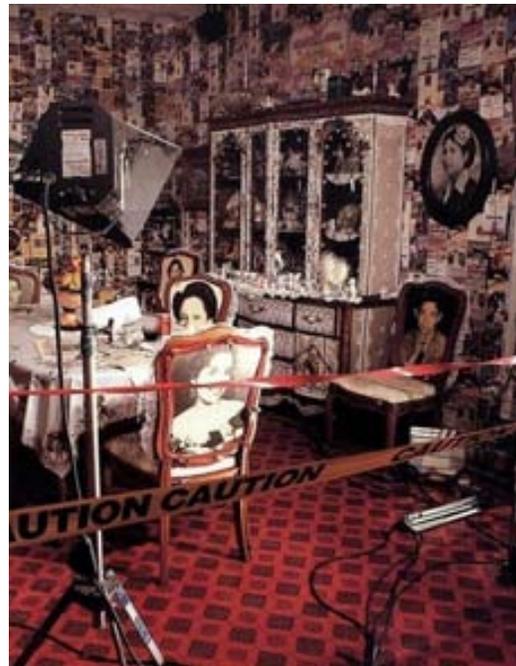
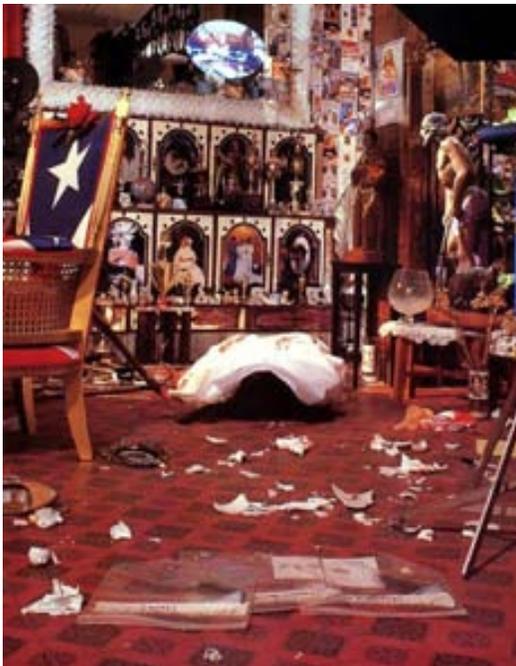


Figura 35: Detalles de la instalación *Scene of the Crime [Whose Crime?]* de Pepon Osorio

Su obra *Escena del crimen: ¿el crimen de quién?* [Fig. 35], fue su primera instalación multimedia y marcó su entrada definitiva a las esferas del mundo del arte internacional.<sup>274</sup> La instalación recreaba el interior de una típica casa puertorriqueña donde aparentemente ocurrió un crimen. La habitación decorada de una manera barroca con cortinas de satín rojo, los muebles plastificados, plantas de plástico, estatuillas de santos, fotografías familiares y los típicos *souvenirs* con la bandera de Puerto Rico. El espacio que ocupaba estaba delimitado con cintas policíacas. Las cámaras y luces alrededor ayudaban a identificar el espacio del delito, tal como si fuera una escena de investigación forense. El espectador, inmediatamente sucumbía a la primera impresión, intencionalmente conducida por el artista, de asociar la escena al típico crimen de violencia doméstica. Cosa que no es difícil de conectar cuando la imagen de los latinos a través de los medios de comunicación los retrata como cultura machista y propensa a la violencia. Sin embargo, una alfombra de bienvenida da pistas sobre lo que verdaderamente ocurrió: “Si sólo pudieras entender que ha tomado años de dolor juntar en nuestras casas nuestros bienes más valiosos; pero el dolor más grande es ver cómo en las películas los otros se burlan del modo que vivimos.”<sup>275</sup> Esta frase confronta al espectador con los estereotipos y constructos negativos insertados casi visceralmente en la cultura estadounidense sobre los puertorriqueños o las comunidades latinas en general. A los puertorriqueños se les suele retratar como parásitos que tienden hacia la violencia (*West Side Story*), promiscuos (latin lover) y que viven de las ayudas gubernamentales (welfare). Aunque la pieza está propuesta como una crítica a la violencia institucional y a las estrategias políticas de segregación y marginalización cultural, la recepción giró más en torno a presunciones de clase y raza. La reacción de muchos *nuyoricans* que la vieron en la biennial fue de desvinculación, al no sentirse identificados con esa estética en la que se enmarcaba la instalación, y ni siquiera se pronunciaron sobre el tema principal, que

---

<sup>274</sup> Tiffany López, “Imaging community: video in the installation work of Pepon Osorio” *Art Journal* (Winter: 1995).

<sup>275</sup> Cita original: “Only if you can understand that it has taken years of pain to gather into our homes our most valuable possessions; but the greater pain is to see how in the movies others make fun of the way we live.” en Indyck, “Nuyoricans Baroque: Pepon Osorio’s Chucherías”, p.79. La traducción es mía.

era el de la criminalización de la violencia. La controversia que se generó en torno a la misma Bienal, sumada a una fuerte crítica a su obra, motivó a Osorio a replantearse el presentar en una institución museística o galería, sin antes mostrar sus trabajos a la comunidad. Pues su intención no era sólo hacer proyectos sobre la comunidad y para la comunidad, sino realizarlos en la comunidad y con su colaboración. Esto deriva en que la comunidad se convirtiera en co-autora de las piezas. A pesar de que la obra de Osorio está estrechamente ligada a los conflictos identitarios de un colectivo minoritario de la sociedad, es mediante la confrontación y redistribución de los procesos perceptivos de situaciones concretas de esas comunidades que logra rebasar la mera acción política e inscribirse en el arte para generar una redistribución nueva del espacio material y simbólico, diciéndolo a modo de Rancière. Su obra opera en el punto más neurálgico de la sociedad *nuyorican* y latina en Estados Unidos adoptando lo que se podría llamar una *parodia crítica*. Así, el artista crea una estrecha línea entre el carácter celebratorio y crítico de una sociedad. Este intersticio puede devenir en interpretaciones asociadas a la reafirmación o la simple puesta en escena de los estereotipos de criminalización, pobreza y marginación. Sin embargo, la obra de Osorio va mucho más allá. Su obra ejemplifica las dinámicas de una nueva época, mediante la materialización de la hibridez, “que formaliza de modo contingente y discontinuo en la inscripción de signos de la memoria cultural y lugares de la agencia política.”<sup>276</sup> Cuando expone sus imponentes instalaciones en las salas de museos introduce lo “menor”, en el sentido antes citado en Foster, en el espacio hegemónico. Aunque concertada, en cierto grado, por las instituciones de poder, resta esperar que sea lo suficientemente subversiva como para traspasar esas fronteras.

En su pieza *En la barbería no se llora* [Fig. 36], quizás se presenten de manera más evidente los mecanismos de la mímica y la parodia irónica que subvierten las asociaciones culturales y de clase que residen tanto en la psique del poder hegemónico como en la de los mismos sujetos coloniales. Comisionada para Real Art Ways en Hartford, la instalación es una colaboración directa con los miembros de la

---

<sup>276</sup> Bhabha, *El lugar de la cultura*, p. 24.



Figura 36: Detalle de la instalación *En la barbería no se llora* de Pepon Osorio

comunidad latina de la zona. La idea para ésta surgió a partir del espacio donde se ubicaría, que era un edificio abandonado en el que solía ubicar iglesia y que luego se convirtió en un salón de belleza. La instalación era una recreación de una barbería como las que abundan en Puerto Rico y estaba decorada por un raudal de objetos, como trofeos, fotografías, cochecitos, entre otros, que engranaban la categorización cultural de los roles normativos de género dentro de la comunidad puertorriqueña y latina. Así, mediante una sobreabundancia de objetos vinculados al género masculino, Osorio establece lo que viene a ser un espacio varonil. Las paredes estaban cubiertas de fotos, cual salón de la fama de la masculinidad, de hombres conocidos en la palestra pública, como Fidel Castro, el pelotero Roberto Clemente y el cantante de salsa Ismael Rivera. En la parte central coloca la foto de su padre, quién de pequeño cuando lo llevó a la barbería a realizarse su primer corte de cabello, le advirtió que en la barbería no se lloraba. Tal como si fuese un rito de iniciación, la barbería se convierte en un santuario donde se congregan los hombres para hablar de cosas de hombres. Unos televisores reproducen secuencias fílmicas en las que se pueden ver y oír testimonios de hombres que hablan sobre sus experiencias personales y, en ocasiones, terminan llorando ante la cámara. Sin embargo, el artista ironiza sobre el espacio cuando ante toda la imaginería masculina que lo adorna introduce otros

ornamentos tradicionalmente relacionados con la mujer como flores de plástico, lazos, el tapizado floral, etc. Las butacas donde se deben sentar para cortarse el cabello están tapizadas de terciopelo rojo y estampadas con la imagen del torso de un hombre desnudo. Estos objetos e imágenes funcionan como detonadores, que una vez activados, destruyen las categorías normativas del género masculino, a la vez que plantean preguntas sobre los mismos objetos en torno a los que se construyen estas categorías.



Figura 37 & 38: Detalles de la instalación *Insignia de honor* de Pepon Osorio

Para finalizar el acercamiento a la obra de Osorio, analizaré una pieza en la que no usa necesariamente el humor o lo kitsch como elementos de confrontación crítica, sino que busca reconciliar dos espacios privados en la esfera pública. Como el diálogo con la comunidad es uno de los elementos base de su proceso de creación, la pieza realmente comienza a construirse a partir de reuniones que el artista sostuvo con varios grupos comunitarios y organizaciones de servicios sociales para identificar los problemas que afectan a la mayor parte de las comunidades latinas y afroamericanas de los barrios del norte de Newark (Nueva Jersey).<sup>277</sup> Basándose en

<sup>277</sup> David Colby, "Newark Forges Family Bonds Through The Community Art of Pepon Osorio" *Antiques and The Arts Weekly* (July 7, 1995), p.42.

esas reuniones decide enfocarse en el tema de la separación familiar, específicamente entre padres e hijos que en ocasiones no se conocen porque el padre está encarcelado. En *Insignia de honor* [Fig. 37] Osorio recrea una conversación entre un padre encarcelado, infectado con el virus del HIV, y su hijo adolescente. La pieza está concebida como un canal a través del cual señalar y confrontar los problemas de desintegración familiar dentro de estas comunidades, ya sea porque uno de sus miembros está en prisión, porque todos tienen que trabajar tres turnos para poder pagar la renta y alimentarse o porque simplemente alguno de ellos ha muerto por causas violentas y/o por el SIDA. La instalación se compone de dos habitaciones, de un lado, la insulsa y fría celda de una prisión (con barrotes incluidos) y del otro, el cuarto de un joven adolescente atestado con objetos de deseo entre los que se encuentran gorras de béisbol de su equipo favorito, un equipo de música, zapatillas de moda, pelotas de baloncesto, trofeos, una bicicleta, etc. [Fig. 38]. En la pared que separa ambos espacios se proyectan dos vídeos que muestran la entrevista entre un joven y su padre, que Osorio contactó a través de una agencia de servicios sociales, que sufrían en carne propia las consecuencias de la separación a causa del encarcelamiento del padre. Las entrevistas tomadas individualmente, se fusionan para establecer una especie de diálogo virtual entre ambas figuras, que en efecto nunca tuvo lugar. En la entrevista proyectada en la pared del lado de la habitación, el hijo expresa su tristeza y resentimiento con respecto a sus circunstancias familiares y a la ausencia de la figura de su padre durante la mayor parte de su niñez/juventud. Mientras el padre, proyectado en la pared de la celda, le pide perdón a su hijo. En el diálogo constante entre padre e hijo, que se extiende por aproximadamente veinte minutos, éstos dan su opinión sobre la importancia de los vínculos y estructuras familiares en la formación de los individuos. En una entrevista Osorio comenta que:

Este padre e hijo realmente son sólo una metáfora para todas las personas que se encuentran encarceladas —de sitios de los que no pueden salir. Podría ser a causa de una enfermedad, de trabajar en varios lugares o a causa de alguna otra circunstancia en sus vidas. Espero que “Insignia de Honor” coloque un cimiento positivo para que

le sea más fácil a la comunidad hablar de algunas de estas cosas y que proporcionara, de alguna forma, ayuda para las personas que trata con estos desafíos cada día.<sup>278</sup>

Las primeras personas que tuvieron acceso a la pieza, de un alto contenido emotivo y social, fueron los residentes de la comunidad que ayudaron a concebirla para, así, generar un diálogo con el artista sobre los temas tratados y cómo son traducidos y comunicados a través de la práctica artística. Sólo luego, la pieza se expuso al público general con una programación paralela en la que se trataban y discutían éstos y otros asuntos que involucraban a la comunidad pero que eran completamente extensibles a otras comunidades y espacios sociales. Esta pieza se convierte en el lugar mismo de la acción política cuando genera un espacio de discusión en torno a temas que están enmudecidos dentro de la esfera pública o neutralizados. En este tipo de trabajos la esfera pública es retomada por la práctica artística y devuelta a los sujetos marginados y olvidados que la habitan como un lugar para pronunciarse y apoderarse de formas de expresión y comunicación. Quizás de esta operación no se incida directamente con las agencias de poder, sino con otras comunidades con intereses y situaciones comunes a los de la suya con las que pueden crear redes de colaboración y solidaridad.

Las instalaciones de Pepón Osorio, informadas por un evidente compromiso social y político a partir de estrechas colaboraciones con los miembros de diferentes comunidades alienadas socialmente o neutralizadas, redireccionan la mirada sobre los estereotipos y las categorías normativas de los discursos oficiales, tan intrincadas en el imaginario cultural. Su obra funciona como una voz para estas comunidades, acercando el arte a éstas y, a su vez, democratizando los procesos artísticos como formas de expresión en la que los participantes/espectadores descubren tanto formas de socialización como sobre su propia realidad. Pero es cuestionable hasta

---

<sup>278</sup> Cita original: "This father and son are really just a metaphor for all the different types of jail people may have -places they can't get out of. It could be a disease, working multiple jobs or some other condition in their lives. I hope "Badge of Honor" will lay the positive groundwork to make it easier for the community to talk about some of these things and will provide help for people who are dealing with these challenges every day." en *Ibid.*, p.42. La traducción es mía.

qué punto las prácticas expositivas de Osorio, dentro del espacio comunitario e institucional, realmente alteran el compromiso del espectador con las preguntas de carácter social y político que plantea en sus instalaciones. Una posible respuesta a esta cuestión está en que cada pieza, cada objeto y cada vídeo, en sus respectivos contextos específicos de exposición, exhortan a reconsiderar cómo se debe mirar estos escenarios, cómo realmente hay que aproximarse a ellos, y cómo comprometerse, mediante los propios deseos, prejuicios y acciones, a acceder visualmente al mundo del *otro*.

### III. 3. 3. Miguel Luciano y la mancha de plátano

En la última parte del segundo capítulo, en el que se analizó la diáspora como el nuevo paradigma de la experiencia estética de la identidad puertorriqueña, se hizo referencia a la pieza de Miguel Luciano, *Platano Pride*. En ese momento se señaló que en Puerto Rico, al igual que en el resto del Caribe, el plátano es un símbolo referencial de una historia de opresión y explotación entre las colonias bananeras. El plátano, como producto alimenticio y de exportación, está marcado por referencias de raza y clase. Los que se dedicaban a la siembra de los campos de cultivo eran los negros esclavos, y más tarde los mulatos y criollos pobres. Además, fue para ellos una de sus fuentes principales de nutrición. No hace falta siquiera apuntar el eufemismo peyorativo usado comúnmente con relación a la banana y a la raza negra. La planta de plátano, al igual que el fruto, cuando se corta segrega una sustancia líquida y manchosa que es muy difícil de quitar de las manos y prácticamente imposible de eliminar de la ropa. Así, en los campos se vuelve relativamente fácil identificar a alguien que hace uso regular de este alimento. En consecuencia, “tener la mancha de plátano” no sólo refiere a la negritud, sino a la pertenencia a una cultura, clase y espacio particular. Sin embargo, lo que por mucho tiempo significó una referencia potente y negativa en torno a la raza, color de piel (de ahí que la “mancha” o la marca de la procedencia no puede ser borrada) o lo que

fuera un estigma desdeñoso del patrimonio cultural, con el tiempo se ha convertido en una aserción coloquial y positiva, tanto de la identidad afro-antillana como de la cultura popular. Algo similar ha ocurrido el término “jíbaro” que cada vez va cobrando un sentido de identificación cultural afectivo. Este tipo de identificaciones no vienen desprovistas de polémica, lo que las convierte en un mecanismo de identificación disensual dentro de las políticas homogeneizadoras del poder autorizado. Así las entiende Miguel Luciano, quien en sus prácticas artísticas resignifica las iconografías religiosas, populares y de las sociedades tradicionales y de consumo para establecer nuevas jerarquías que sirvan como modos de denuncia críticos en torno a las relaciones de poder entre Puerto Rico y Estados Unidos.

Miguel Luciano, que nació en Puerto Rico pero fue criado en diferentes ciudades de Estados Unidos, es un ejemplo elocuente del proceso de desplazamiento constante a los que se ha visto sometida la sociedad puertorriqueña desde los años cuarenta. En consecuencia, en su trabajo se puede observar cómo se reflejan las dinámicas e intersticios de este nuevo periodo. Con una conciencia altamente social y política Luciano intenta, usando el humor y una elegante estética callejera/popular, generar un comentario muy sagaz que reconstruya y establezca críticamente nuevas categorías, significados y alegorías que ayuden a redefinir el paradigma de la puertorriqueñidad.

Empaques de cereales, comic books (historietas), etiquetas publicitarias, íconos históricos, religiosos, políticos y culturales: todos estos forman parte de una extensa gama de referencias visuales, de la cual se vale Luciano para representar las estridencias y complejidades de los procesos socio-políticos que han tenido lugar en la historia puertorriqueña. Su estrategia visual radica en la confrontación absurda y anacrónica de símbolos e íconos para una crear mezcla de humor irónico y satírico, que busca dirigirse a un público que se encuentra tanto dentro como fuera de su cultura. Luciano crea rocambolescos escenarios de lucha, en apariencia graciosa, pero que en realidad están cargados de violencia, como por ejemplo en su pintura *Pelea de gallos* (2002) [Fig. 39]. En Puerto Rico las peleas de gallos están consideradas, vergonzosamente, como un deporte nacional, el deporte de los



Figura 39: *Pelea de gallos* de Miguel Luciano

caballeros. Sin entrar en las serias implicaciones éticas que este tipo de prácticas salvajes suponen, se examinará como Luciano establece un paralelismo entre la violencia de estos eventos populares y la violencia de las políticas económicas y sociales estadounidenses. El artista se apropia de dos imágenes comerciales sumamente conocidas, el gallo de los *Corn Flakes de Kellogg's* y el gallo de la industria puertorriqueña *Pollos Picú*. Ambos iconos de la cultura popular de consumo se enfrentan en una batalla sin cuartel en la que no se puede apreciar un claro vencedor. Mientras en la parte inferior derecha aparece la imagen del coronel de *Kentucky Fried Chicken* emulando la imagen de un santo repartiendo comida a las gallinas. En la apropiación y reconfiguración de estas imágenes e iconos aparentemente benignos de la cultura popular y de masa, el artista los subvierte paródicamente para revelar su verdadero significado, para revelar la realidad que las subyace a las políticas económicas discriminatorias y desmoralizantes del gobierno colonial, que impiden el libre mercado de los productos puertorriqueños condenándolos a la alienación económica. Esta alienación tanto económica como política se traduce en una especie de tergiversada idolatría del capitalismo y sus formas sociales de consumo. En la pieza se revela la falacia de las políticas de libre comercio e ironiza la benevolencia de las cadenas de comida rápida que “alimentan” al pueblo con poco dinero, aunque el

costo a la salud sea mucho mayor. La pintura es una sagaz representación de los síntomas coloniales que, según González, han llevado a la sociedad puertorriqueña a la dependencia desmoralizante del falso bienestar social y económico de gobierno estadounidense. Estas imágenes anulan cualquier conciliación pasiva bajo las condiciones políticas actuales y, a su vez, evidencian un sincretismo cultural conflictivo. La sátira y la ironía se convierten en modos de hacer, en tácticas operativas a través de las cuales canalizar la violencia intrínseca de la condición colonial. Así, el consumismo, la pobreza, el racismo, el sexismo, la desmoralización, la estigmatización y la alienación bajo el colonialismo estadounidense son temas recurrentes en su obra, que articula valiéndose de la nostalgia cultural, el humor y el exceso.



Figura 40: Detalle de la instalación *Pure Plantainum* de Miguel Luciano

En su proyecto titulado *Pure Plantainum* [Fig. 40], del que ya hemos analizado una de sus piezas, *Platano Pride*, Luciano, en adición a la problematización de la relación colonial entre los dos países, añade otro aspecto central en su obra, las políticas identitarias y cómo éstas han condicionado las nuevas formas de identificación tanto dentro como fuera de la isla. En *Pure Plantainum*, el artista convierte plátanos en objetos artísticos de deseo y realiza un juego de palabras en el título para transmutar su significado tradicional y convertirlo en el significante de algo nuevo. El resultado de esa fusión es un *plantainum* (*plantain* + *platinum*), una serie de esculturas en las que el artista cubrió plátanos, símbolo de la identidad afro-antillana y un alimento percedero con platino, un metal precioso. El platino, un metal pesado, maleable y precioso se convierte en metáfora de la sociedad contemporánea. Además de la referencia directa al consumismo desenfrenado y la cultura urbana, la joya preciosa con superficie prístina, encubre la real descomposición del plátano que cubre. Pues el artista usó plátanos reales para recubrirlos del noble metal y así aludir a la despiadada búsqueda de la complacencia de los bienes materiales versus la corrupción del carácter y la identidad. Por otro lado, el orgullo y la vergüenza se encuentran en tensión en estas piezas, pues connotan las realidades sociales de una sociedad marginal y humillada, pero al mismo tiempo es exaltación de su historia. El plátano de platino cancela la distancia con un pasado cargado de complejos y reivindica el carácter afro-antillano de la identidad. Este reconocimiento simboliza el poder del pueblo o la de la sociedad puertorriqueña, al mismo tiempo que los confronta con la enajenación psicológica y social que sufren día a día. El platino funciona como alegoría de un estado de bienestar que sólo cumple una función superficial, de paliativo. Es un remedio momentáneo, mientras la verdadera realidad va pudriendo las entrañas del pueblo de la nación, bajo el conformismo colonial.

Es útil en este momento volver de nuevo a Fanon y su libro *Los condenados de la tierra*. En éste afirma que el aspecto más relevante del contexto colonial, es la diferencia o el reconocimiento de una raza diferenciada. La impugnación de la violencia con la que se ha impuesto la supremacía de los valores extranjeros, es la

amenazada del reconocimiento de una dignidad hasta ahora machacada por la dominación. Ahí radica la carga política de este proyecto como lugar de reafirmación de la dignidad de un pueblo, machacado por la dominación y las políticas discriminatorias. Es desde ese reconocimiento de una identidad propia que se deben empezar a elaborar estrategias de reivindicación identitarias, tanto en la diáspora como en la isla, que aporten al desarrollo de la autoestima de la sociedad, de la nación. Los plátanos de Luciano transforman los estigmas culturales de la sociedad puertorriqueña en atractivas expresiones urbanas de orgullo.<sup>279</sup>



Figura 41: Detalle de la instalación *Cuando las gallinas mean* de Miguel Luciano

<sup>279</sup> “Pure Plantainum” en [http://www.miguelluciano.com/Pure\\_Plantainum.html](http://www.miguelluciano.com/Pure_Plantainum.html).

Algunos de los trabajos de Luciano guardan una estrecha relación con la obra de Pepón Osorio, enfatizando el acceso y la participación comunitaria como una prioridad de su obra. Ambos han comprometido su obra a la celebración, exaltación, reflexión y concienciación crítica de las comunidades latinas en Estados Unidos, como en su proyecto de arte público *Cuando las gallinas mean* (2003) [Fig. 41]. En esta divertida pieza la ironía y el humor se apoderan del espacio público para denunciar la censura y las relaciones autoritarias. La pieza toma la forma de una de las máquinas de vender chucherías por .25¢ o .50¢ que se encuentran de manera típica en los colmados de los barrios. Dentro de la máquina se puede ver una gallina ponedora de huevos de pie sobre una plataforma de madera y debajo de ella cientos de huevos de colores. En el fondo un paisaje típico de la isla, con el cielo azul y un flamboyán rojo, sugieren el paisaje puertorriqueño. La obra hace referencia a un dicho popular en la isla que dicta que “los niños hablan cuando las gallinas mean”. En otras palabras, como las gallinas no mean, esto significa que los niños no están autorizados a pronunciarse en presencia de los adultos. Para el artista esto es una forma de establecer una censura prematura que innegablemente incidirá en la vida adulta de los individuos. Por eso cuando se le echa una moneda a la máquina la gallina empieza a mear y libera un huevo sorpresa que dentro contiene un premio realizado espacialmente por un miembro de la comunidad a través del cual expresa sus preocupaciones personales, globales o comunitarias.<sup>280</sup> Así, la pieza se convierte en un medio de comunicación para la comunidad que encuentra un espacio donde depositar un mensaje que recibirá otra persona que puede que esté, o no, identificada con las luchas sociales. Utilizando el humor el artista trata un tema bastante serio y problemático en las comunidades latinas, la censura institucional que se traduce en las relaciones con los otros. La gallina es un llamado a subvertir los espacios públicos en espacios de sociabilidad y negociación. El espacio público y el arte dejan de ser espacios de consenso activado por el poder autorizado para convertirse en la arena para la denuncia y el intercambio de opiniones. La historia

---

<sup>280</sup> “Cuando las gallinas mean” en web del artista:  
[http://www.miguelluciano.com/Cuando\\_Las\\_Gallinas\\_Mean.html](http://www.miguelluciano.com/Cuando_Las_Gallinas_Mean.html).

oficial está llena de contradicciones y exclusiones intencionadas. Luciano busca incluir a los excluidos creando espacios a través de los que el arte permite para la libre circulación de la información y el intercambio de ideas. La interacción con la comunidad se convierte en un elemento prioritario de la producción de Luciano, creando piezas interactivas, accesibles a la comunidad y colocándolas fuera de los espacios institucionales del arte. De esta manera, al igual que Osorio, busca democratizar la experiencia del arte, realizando proyectos artísticos desde la comunidad, en la comunidad y para la comunidad.



Figura 42: Fotos del performance *Pimp my piragua* de Miguel Luciano

En su pieza de arte público transportable *Pimp my piragua* (2008) [Fig. 42] Luciano realiza un tributo a los vendedores de piraguas retomando el oficio y convirtiéndolo

en un acontecimiento. Este acontecimiento se da en el sentido táctico de Certeau, fusionando uno de los símbolos más tradicionales de la cultura puertorriqueña con las formas de la cultura urbana contemporánea. Luciano “pimpea” el tradicional carrito de vender hielo rayado o piraguas para convertirlo en un triciclo/carrito “high-tech”, al más puro estilo *MTV*, con un sistema de sonido y vídeo integrado que va inundando el espacio sonoro con música de reggaetón. Esta pieza hace referencia a la cultura popular latina y los modos en que ha asumido la cultura de deseo, fetiche y materialista estadounidense. La pieza que fue comisionada por el Museo de Queens está concebida como una performance en la que el artista pasea con su carrito y ofrece piraguas a las personas. Luciano adapta esta popular tradición isleña al espacio del otro, pero sin dejar de presentarse como un elemento ajeno a ella debido a su estridente presencia en el espacio, que le asegura su autonomía, tanto cultural como artística. Este tipo de obra se inscribe en los intersticios del poder. Esas grietas abren lugares para la reafirmación de la presencia en la sociedad de los que históricamente son invisibles. Este apoderamiento de pequeños lugares gobernados sobre todo por el tiempo, es un arte del débil. Ante las carencias a las que históricamente han estado expuestos los inmigrantes, la táctica como mecanismo social y político pone “sus esperanzas en una *hábil utilización del tiempo*, en las ocasiones que presenta y también en las sacudidas que introduce en los cimientos del poder.”<sup>281</sup> Esto traducido al contexto puertorriqueño es apoderarse de los mismos estereotipos conflictivos de cada espacio público y subvertirlos, adoptándolos críticamente, convirtiéndolos en ocasiones para la configuración de espacios de socialización. O quizás como medios para la educación, no en el sentido pedagógico, sino de distribución de información y experiencias colectivas de conocimientos populares. Así funciona una de sus últimas piezas *Puerto Rican Cotton Picker* (2011) [Fig. 43]. Conservando su puesta en escena humorística, el artista se vale objetos bellamente trabajados y dispuestos en el espacio para acercar al espectador y revelar historias ocultas (hidden stories) dentro de los mismos relatos de la historia (History). Estos objetos funcionan como una confirmación

---

<sup>281</sup> De Certeau, *La invención de lo cotidiano*, p. 45.

histórica de la presencia del pueblo puertorriqueño en las luchas por los derechos de los trabajadores, de los derechos civiles y por la educación, y les otorga un lugar en victorias pasadas para que genere el poder de convicción para enfrentarse a las luchas actuales y futuras.

En la instalación *Puerto Rican Cotton Picker*, el artista realiza una investigación sobre la presencia de puertorriqueños en las plantaciones de algodón en Arizona para ver de qué forma han participado en la historia en favor de los derechos de los trabajadores y los derechos civiles. La pieza es, también, un homenaje a Felicita Méndez, quien en 1926 emigró con su familia y otros muchos puertorriqueños a la costa este buscando trabajo en los campos. Indignados con las condiciones de trabajo, ella y su familia organizaron protestas para exponer los mecanismos de explotación en las plantaciones. Luego de casarse con un joven mejicano, la pareja deja Arizona y se muda a California donde Méndez consigue abrir su propia plantación de naranjas. En 1946 cuando se disponía a matricular a sus hijos en la escuela se les negó el acceso por causa del color de piel y el origen étnico de los niños. Felicita se negó a aceptar esas políticas discriminatorias y llevó la situación a corte. Luego de un año de litigio el caso “Mendez v. Westminster” marcó un precedente en la lucha contra la desagregación escolar. California se convirtió en el



Figura 43: Detalle de la instalación *Puerto Rican Cotton Picker* de Miguel Luciano

primer estado de Estados Unidos en desagregar el sistema de enseñanza pública, hasta que en 1954 se aboliera a nivel nacional. En base a esta historia en la que una puertorriqueña ayudó a avanzar la lucha por los derechos de los trabajadores y los derechos civiles, prácticamente desconocida por los mismos latinos, es que el artista decide crear una pieza que narre la historia a través de los elementos de la instalación.

La instalación se centra en la restauración y modificación de una bicicleta “Schwinn Cotton Picker” de 1971, original. La referencia a las plantaciones es explícita, inclusive para aquella época, por lo cual el modelo de bicicleta no tuvo mucho éxito de ventas y en 1972 se detuvo su producción. Luciano retoma un objeto que hace cuarenta años era identificado con las esferas más pobres y marginadas de la nación y que ahora se ha convertido en un objeto de colección. Aprovechando esa referencia, crea un paralelismo entre los vuelcos de la historia, y sus transformaciones para exponer y reclamar el espacio de una historia y memoria olvidada. Junto a la bicicleta, adornada y niquelada al más puro estilo del *Puerto Rico Schwinn Bicycle Club de Nueva York*, Luciano coloca la foto de Felicita y un chaleco adornado con pins que hacen referencia a los treinta años de lucha de los derechos civiles en Estados Unidos. Los objetos apropiados y resignificados en el espacio, construyen el relato de una historia de racismo y discriminación, pero a su vez del comienzo de muchas victorias. Luchas de resistencia, apoderamiento social y político de las comunidades más débiles contra las más fuertes.

Luciano, jocosamente, consigue explorar las contradicciones e incongruencias inherentes a los modos de adjudicar y apropiarse de las identidades. Su obra pone en relieve como la historia y las relaciones entre Estados Unidos y Puerto Rico han fundamentado, o más bien tergiversado, la identidad puertorriqueña o latina en general. A través de la interacción comunitaria, el artista apuesta por la facultad del arte de crear vínculos y colaboraciones que resultan en la celebración y apoderamiento de las comunidades marginadas. Se trata de una suerte de interpretación de lo que de Certeau llamó los usos de los objetos o las relaciones, y el uso subsecuente que hacemos de éstos llegando a crear juegos tácticos entre el

espacio del dominado por la cultura hegemónica o los espacios del débil, en las pequeñas acciones en las que el débil puede apropiarse del tiempo y la forma en que se realizan las relaciones dentro del espacio o campo de batalla del otro.

### III. 3. 4. Osvaldo Budet y la historia que no fue

En un esfuerzo por expandir una conciencia crítica con relación a la identidad y nación puertorriqueña, Osvaldo Budet se sumerge dentro de los documentos de la historia. Considero pertinente finalizar los casos de estudio con su obra porque ésta se plantea como la más utópica de todas, se trata de un proyecto de liberación. En la introducción a la antología de textos sobre el impulso utópico en las prácticas artísticas *Utopias*, Richard Noble comenta que todo arte político es utópico y que procede, en cierta medida, de una toma de conciencia de las imperfecciones y limitaciones de nuestras circunstancias sociales y políticas.<sup>283</sup> Esto correspondería a una aplicación crítica del término con relación a estas condiciones y cómo el artista las percibe, explica Noble, que el arte político “es un arte orientado más allá de las condiciones actuales, a veces al pasado; es un arte que nos plantea preguntas difíciles sobre las condiciones con las que vivimos y el potencial que tenemos para cambiarlas.”<sup>284</sup> Se tomará esta noción de utopía como un punto de partida desde el cual aproximarse a los trabajos de Budet. Sin embargo, el carácter utópico de su obra no está determinado por los medios ni por una idea globalizada de redención del mundo o de las formas sociales. Se trata, más bien, de materializaciones de los sueños entrañables de un joven revolucionario. Sus imágenes funcionan como graciosos manifiestos políticos (no por ello banales) que se apropian de las historias de otros para formar las suyas propias. No es muy diferente de cuando un niño o niña se imagina pateando el balón en el campo de fútbol y enfrentándose a los mejores jugadores del mundo. Budet hace lo mismo pero en lugar de ocupar sus

---

<sup>283</sup> Richard Noble, “The Utopian Impulse in Contemporary Art” (Whitechapel/MIT Press: 2009).

mundos posibles en el futuro, los ocupa en el pasado. En los mundos utópicos y soñados del artista narra una historia alternativa para Puerto Rico, con triunfos políticos y alianzas con otros pueblos latinoamericanos. Además, el artista se convierte en el cronista de esas historias. Realiza una reconstrucción histórica del pasado en la que se introduce como partícipe en historias de triunfos, luchas y también pérdidas. Así, su obra toma un carácter autobiográfico curioso, en el que él se retrata como la personificación del pueblo colonial que se planta omnipresente en los momentos cruciales de cambios sociales y políticos.

Budet, nació, creció y comenzó su carrera artística en Puerto Rico. Éste es un aspecto que marca su obra y la diferencia de los tres ejemplos anteriores. Sus trabajos no tratan de la comunidad diaspórica o de la contenciosa relación entre los de adentro y los de afuera. Su obra es, más bien, el testimonio del exilio voluntario (desde el 2008 vive y trabaja en Berlín) que busca enajenarse de la opresión y violencia psicológica causada por la condición colonial. Por este motivo, busca formas de re-escenificarse dentro de la pintura, pero no como un simple espectador o participante, sino como un agente activo en el conflicto que reseña. Consciente de las asimetrías políticas de las relaciones entre el opresor y los oprimidos, Budet actúa como corresponsal de estas dinámicas apropiándose de la historia como material de creación de realidades alternativas. Crea recuerdos ficticios “que formaliza de modo contingente y discontinuo en la inscripción de signos de la memoria cultural y lugares de la agencia política.”<sup>285</sup> A falta de un imaginario revolucionario desde su realidad política, Budet celebra la voluntad y el deseo de formar parte de momentos históricos de fuerte carga política desde el arte. Esa celebración del carácter político y utópico de sus representaciones desvela también las repetidas significaciones contradictorias. Por un lado, plasma la voluntad de imaginar una nación mejor, determinada por la liberación del pueblo y la aniquilación de su condición colonial. Por otro lado, ese proyecto político que Budet propone está tan alejado de la cruda realidad isleña que puede considerarse *naïve* y

---

<sup>284</sup> *Ibíd.*, p. 14.

<sup>285</sup> Bhabha, *El lugar de la cultura*, p. 24.

hasta inalcanzable. Sin embargo, esas imágenes no amplían la distancia entre la historia de los *otros* y la suya, sino que la cancela, la convierte en modelos posibles. Su puesta en el lugar del otro se introduce en la otra historia, para modificar los complejos asumidos por el pueblo a causa de las persistentes jerarquías raciales y estereotipos derivados de la condición colonial.



Figura 44: *Because we are all Marcos* de Osvaldo Budet

Con una evidente pasión por el documento (como objeto de la historia), los aspectos formales en su trabajo hacen referencia directa al material fílmico y al documental. A través del uso del óxido de hierro, la pintura de plata, el aluminio, el polvo de diamante, etc., sus pinturas son producidas como fotogramas de múltiples historias de liberación. A continuación, se analizarán tres piezas que se tratarán como una trilogía (aunque no lo son) en la que Budet realiza una pintura haciendo

referencia directa a los materiales fílmicos, y manipula dos fotografías. La recuperación de un medio tradicional del arte como es la pintura le permite remarcar explícitamente y de forma poética el celuloide proyectado del filme o la película. Esto se puede apreciar en su pintura titulada *Because we are all Marcos* (2008) [Fig. 44], en la que Budet se retrata como la personificación del movimiento de liberación nacional puertorriqueño, rezagado y cansado. En la pintura el artista aparece dentro de una selva tratando de atravesar un río detrás de dos guerrilleros que, presumiendo por el título, son miembros de los Zapatistas. La referencia no es gratuita. Es una declaración de intenciones y una crítica al movimiento de liberación nacional puertorriqueño. Este último, se presenta cansado, sin fuerzas y detenido en la retaguardia. Ante él, la cita histórica que pretende dar un ejemplo de los modos de organización social en la figura de los Zapatistas. Budet intenta traer al imaginario puertorriqueño la historia de los países latinoamericanos, pues en el currículo educativo se la omite casi por completo o tiene un papel secundario. No se atiende la historia de los países vecinos, sino la de los dos colonizadores: España y Estados Unidos. Así, las imágenes del artista introducen, en el imaginario cultural, acontecimientos vetados o censurados por los recuentos oficiales que separan la historia de los países latinoamericanos con un pasado común al puertorriqueño. Una de las bases para que los sistemas autoritarios y coloniales puedan perpetuarse es la falta de acceso a la educación y tergiversación de los hechos. Se trata, en definitiva, de la anulación de la posibilidad de diálogo, tal como aduce Fanon:

Para asimilar la cultura del opresor y aventurarse en ella, el colonizado ha tenido que dar garantías. Entre otras, ha tenido que hacer suyas las formas de pensamiento de la burguesía colonial. Esto se comprueba en la ineptitud del intelectual colonizado para dialogar. Porque no sabe hacerse inesencial frente al objeto o la idea.<sup>286</sup>

En la adopción de las formas de pensamiento del colonizador, Puerto Rico ha olvidado ese pasado común de lucha con otros países como Cuba o la República Dominicana. Por eso, la seducción de Budet por la historia (*History*), en tanto que la

recopilación de selectiva de relatos, de historias que son recuperadas y las que son olvidadas. Budet es consciente de que la sociedad puertorriqueña no será capaz de cambiar positivamente sus circunstancias sin entender su propia historia. El problema radica en que la historia que se enseña está plagada de tergiversaciones y grandes omisiones. Esta es una de las grandes motivaciones detrás de sus trabajos. Como documentalista, investiga, reseña y trata de plasmar a través de la pintura la *otra* historia, la historia política, la historia censurada. El modo en que la presenta le permite comunicar hechos y reflejar sus convicciones convertidas en utopías.



Figura 45: *Dejarás de ser Yo y te convertirás en Nosotros*  
de Osvaldo Budet



Figura 46: *Ché, Camilo, Fidel y yo... creo que llegamos a la Habana...*  
de Osvaldo Budet

En las piezas *Dejarás de ser Yo y te convertirás en Nosotros* [Fig. 45] y en *Ché, Camilo, Fidel y yo... creo que llegamos a la Habana...* [Fig. 46] (ambas de 2008), Budet manipula fotografías históricas para introducirse en ellas, y convertirse en un partícipe más del momento. *Dejarás de ser Yo y te convertirás en Nosotros* se puede reconocer al artista con un pasamontañas rodeado por un grupo de zapatista. La foto hace referencia, al igual que *Because we are all Marcos*, al movimiento de liberación nacional mejicano. El Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) es un movimiento armado que surge en el estado mejicano de Chiapas el primero de

<sup>286</sup> Fanon, *Los condenados de la tierra*, p. 43.

enero de 1994, coincidiendo con la puesta en vigor del Tratado de Libre Comercio entre Estados Unidos, Canadá y México. El movimiento surge como una reacción a los gobiernos injustos, que mediante la explotación de los estratos más débiles de la sociedad buscan enriquecer a unos pocos. Enfundados en pasamontañas, los Zapatistas se niegan a ser identificados como sujetos individuales, sino que defienden a todos los grupos y colectivos sociales oprimidos. Representan a todos los que no tienen voz, todos a los que se les ha privado de los derechos más fundamentales, como el derecho a la educación, a poder alimentarse, o el mismo derecho a una vida digna. Los Zapatistas son *todos*, son también aquellos que no saben librarse de la opresión, son una mujer maltratada y un pueblo oprimido. El artista se apropia de la imagen Zapatista en ambas obras para aunar la lucha del pueblo para exigir políticas más justas por parte Estados Unidos, a la vez que trata de establecer paralelismos entre otras luchas de los más débiles contra los más fuertes. Así, la cita a la lucha armada del pueblo mejicano es una referencia y una llamada para el pueblo puertorriqueño. En estas imágenes celebratorias, Budet presenta una de las formas más antiguas de la relación entre el arte y la política. Realiza una apología a las revoluciones sociales y políticas, como se ve claramente en *Ché, Camilo, Fidel y yo... creo que llegamos a la Habana....* En la fotografía de la entrada triunfante de los líderes de la revolución cubana a la capital de Cuba, el artista conduce el vehículo que lleva a los líderes hacia el encuentro con el pueblo. En esta conmemoración de la historia, que puede parecer propagandística, Budet introduce un mecanismo contra hegemónico, mediante el restablecimiento o la recuperación de las relaciones perdidas. Al citar la historia de forma graciosa éste invita a recordar los hechos que marcaron un antes y un después y que, a menudo, son suprimidos por el poder hegemónico. Son imágenes de lo que no fue, porque la historia apropiada de *otros* no es la del pueblo puertorriqueño, por mucho que el artista lo deseara. Entonces, se convierten en imágenes documentales de una historia que nunca ocurrió. De esta forma, el artista desvela las “verdades” sutiles de la fotografía o del recuento histórico cuando son tomadas como testimonio de la verdad. Son una llamada de atención hacia la forma en que configuramos tanto el pasado como el presente.

En *Traigo mazukamba para el que se lamba* (2008) y *My first time with Obama* (Mi primera vez con Obama) (2008), la mirada histórica de Budet se posa sobre las relaciones entre Estados Unidos y Puerto Rico. Son de sus piezas más mordaces, en las que logra reconciliar la distante relación del humor con el arte radical o político, que tradicionalmente ha aducido a lo humorístico cierta gratuidad y superficialidad. Sin embargo, el humor no es únicamente, ni a la manera hegeliana *relativizador* ni a la manera deleuziana “el arte de las superficies”. Se ha insistido en este capítulo que el humor es, también, junto con la risa, tal y como advirtiera Benjamin, el mejor punto de arranque para el pensamiento. Las pinturas o imágenes creadas por Budet, presentadas con mucha ironía y humor, no menguan por sus tácticas operacionales el carácter altamente crítico y denunciador que poseen. Su forma políticamente incorrecta e irónica dota a sus piezas de un carácter peculiar y nada simplificador. Por ejemplo en *Traigo mazukamba para el que se lamba* [Fig. 47], el artista se apropia de un trozo de la letra de una canción de reggaetón de Tego Calderón para titular la pieza que trata sobre la historia de segregación y lucha racial de los negros en Estados Unidos. La letra alude a un grito africano de lucha (*mazukamba*) contra las



Figura 47: *Traigo mazukamba para el que se lamba* de Osvaldo Budet

fuerzas autoritarias que tratan de jugar (*se lamba*) con los derechos de los pobres y desfavorecidos por el sistema. Budet irrumpe en uno de los momentos más determinantes de la lucha por los derechos civiles para secundar las demandas de la sociedad afroamericana y que se incluya a los puertorriqueños en sus reclamos, quienes han estado consistentemente excluidos de la retórica legal estadounidense. En la famosa fotografía en la que el Presidente Lyndon B. Johnson y Martin Luther King conversan aparece la imagen de Budet, que como un intruso, reconstruye una narrativa que suplanta la original y la convierte una situación seriamente irónica. Quien se representa en la imagen no es la singularidad del artista, sino la ironía romántica como posibilidad de libertad del individuo en el humor. Podríamos tomar el argumento de Deleuze sobre el humor y resignificarlo. Así, cuando el filósofo francés aduce que:

[...] el arte de las superficies y las dobleces, las singularidades nómadas y el punto aleatorio siempre desplazado, el arte de la génesis estática, el *savoir-faire* de acontecimiento puro o la «cuarta persona del singular»; toda significación, designación y manifestación quedan suspendidas, toda profundidad y altura abolidas,<sup>287</sup>

podríamos resignificar este “saber hacer” en una herramienta política de reasignación del tiempo en las piezas de Budet. Si entendemos lo político no como la lucha y el ejercicio del poder, sino como el espacio donde lo antagónico y el disenso ponen en cuestión las políticas establecidas, entonces ahí la obra de Budet, dentro del contexto cultural y político en el que se inscribe, alcanza un lugar privilegiado de reflexión. Ciertamente, para Adorno la función social del arte consiste en no tener ninguna, es difícil imaginar un arte que no sea representación de algo. Y si ese algo que se representa en el arte son los espacios y relaciones sociales, como en esta pieza de Budet, entonces el arte que tiene que ver con lo político, como propone Rancière, cuando reconstruye esos espacios y relaciones para configurar, material y simbólicamente, el territorio común. En su reconstrucción simbólica del territorio

---

<sup>287</sup> Guilles Deleuze, “Decimonovena serie: Del humor” *Lógica del sentido* (Trad. Miguel Morey, Edición Electrónica de [www.philosophia.cl/](http://www.philosophia.cl/) Escuela de Filosofía Universidad ARCIS), p. 103.

común de la historia, el artista establece nuevas relaciones, nuevas formas de relacionarnos con los hechos, nuevas formas de apropiarnos conceptualmente de los momentos de victoria. Las victorias de los otros pueden ser las propias, el imaginario puede incidir en los individuos y en la sociedad para modificar su realidad. En la ficción humorística de Budet, dos de los agentes que provocaron uno de los cambios sociales más importantes en la historia de Estados Unidos, escuchan los reclamos del pueblo puertorriqueño. Sólo faltaría que la ficción se volviera realidad y, para Budet, la figura del presidente negro suponía justamente esto, aunque el tiempo siempre desdobra otra realidad.



Figura 48: *Mi primera vez con Obama* de Osvaldo Budet

En *Mi primera vez con Obama* [Fig. 48], Budet ironiza la figura de Barack Obama como un ídolo de masas y redentor de las minorías. El artista aparece todo ilusionado abrazando a Obama, en lo que no es otra cosa que la alegoría de un

pueblo que ve en los líderes políticos la posibilidad del cambio. La demagogia política juega un papel importante en la imagen del Presidente negro que cambió la historia. El supuesto sueño americano se convierte en una realidad en el país de las oportunidades. Así, se consolida la propaganda del neoliberalismo norteamericano. La imagen del ídolo, del colonizador, se transforma en una nueva arma de dominación que da falsas esperanzas al pueblo. Esto se conforma en un juego de significantes en la psique del colonizado que, como explica Fanon, tiene interiorizada su inferioridad sin estar convencido de ella.<sup>288</sup> Esta afirmación de Fanon se convierte en el pulso de la obra de Budet. Ésta debiera enmarcarse dentro de la categoría de arte de denuncia, por su llamada de atención sobre los mecanismos del poder y su clara referencia ideológica. Su propuesta, un tanto distante de la de los tres artistas anteriores que he trabajado, es ciertamente utópica, sumamente seria y, a la vez, muy puertorriqueña en esencia. No busca incidir en la realidad mediante la reconfiguración del espacio de relaciones entre los individuos, sino crear un juego a través de la imagen que subvierte las representaciones de la historia, exponiendo sus ambivalencias desde los mismos medios del arte tradicional. Esto no hace a su obra menos valiosa, contemporánea ni revolucionaria, pues no sólo en la acción directa está la posibilidad de subvertir las formas y mecanismos del poder hegemónico. Ciertamente, hasta la fecha resulta evidente que no es el arte el que “salva”, sino quizás la promesa de que pueda haber una pedagogía posible en él.

Finalmente, se puede afirmar que los trabajos de Budet narran situaciones históricas o sucesos cotidianos apenas distinguibles y se posiciona en el lugar de hablar de posibles utopías. Juega con la idea del poder emancipador del arte, a través episodios históricos que ponen en cuestión el carácter verídico de la historia. Se sumerge dentro de ésta para expandir el imaginario de la condición política puertorriqueña. Reconociéndose a sí mismo dentro de las estridencias y complejidades que supone el régimen colonial, en sus puestas en escena o re-escenificaciones, Budet reivindica —de forma más distendida o humorística que

---

<sup>288</sup> Fanon, *Los condenados de la tierra*, p. 46.

señaladora— su deseo de una nación independiente. Como un documentalista, investiga y dispone sus imágenes como formatos posibles de trabajo, o co-extensividad de otra realidad. El arte en sus múltiples formas puede incidir y reflexionar sobre diferentes asuntos que con otras formas sería difícil de abordar. La experiencia estética contribuye a la configuración de un espacio común y produce la distancia necesaria para alcanzar otros espacios de reflexión. Las piezas de Budet, enmarcadas dentro de la reflexión histórica y salpicada con la ironía de la “historia contada como cuento” y poniendo en cuestión la misma veracidad de ésta, hablan sobre muchas cosas, no sólo de lo social y lo político. Por otro lado, lo que las hacen interesantes y más sugerentes aún, es aquello de lo que es testimonio y sobre lo que la hace justamente posible: la condición colonial y la manera de articular la realidad dentro de ese contexto y a partir de esas circunstancias.

Los casos de estudio aquí presentados y analizados construyen un espacio público de discusión mediante la puesta en escena de prácticas artísticas que ocupan el lugar de las demostraciones disensuales de la política. Abren y reivindican los espacios de discusión y crítica, o sea los espacios de la política. Proponen nuevas fórmulas que ayudan en la tarea de revitalización y reconstrucción de lo que hasta ahora se ha entendido como la identidad nacional cultural puertorriqueña. A través de una reconfiguración del imaginario, se podrá comenzar a entender mejor las relaciones y disonancias sociales que hasta ahora la sociedad puertorriqueña ha sabido, a su modo, asimilar y conciliar. Ciertamente, en el reconocimiento y razonamiento de las diferencias y similitudes, se podrá intentar comenzar a definir la propia posición ante los relativismos del mundo.



## Conclusión

“El problema no es cómo facilitar el acceso al conocimiento,  
sino construir conocimientos culturales diferentes  
en las nuevas condiciones sociales,  
hacer frente a lo que podríamos llamar más allá de la crisis  
de la representación social y política,  
crisis de la representación cultural.”<sup>289</sup>

*Ne pas Plier*

La intención principal de esta investigación ha discurrido entre varios objetivos. Uno de ellos ha sido esclarecer la relación y función que ha tenido el arte, en especial como forma cultural, en la configuración del imaginario puertorriqueño desde los años cincuenta hasta la actualidad. A través de los ejemplos analizados he intentado exponer el complejo proceso de articulación de la identidad nacional dentro del contexto colonial. Reconocer y negociar esas complejidades es esencial para alcanzar un estado cercano al de una conciencia social y nacional que permita una legislación activa y contundente de los poderes que gobiernan. Cuando se toma conciencia del papel que juegan los individuos, o ciudadanos, dentro la acción cívica y cultural, nos encontramos en mejor condición de cuestionar los usos y efectos de la esfera pública sobre los conceptos más conflictivos de la sociedad. Por otro lado, resulta evidente que tratar de dar razones a los más de sesenta años de historia nacional puede resultar una tarea monumental. Por tal motivo, esta investigación se ha enfocado en tres cuestiones, que entendemos son la base, el horizonte y el camino desde el que comenzar a explorar, detenidamente, la compleja ambivalencia entre identidad cultural y nacionalismo político. Es apremiante desarrollar nuevas categorías que faciliten el análisis crítico de las políticas de representación y los mecanismos que facilitan su instauración en el imaginario cultural. Sólo así

---

<sup>289</sup> Luc Carlton, et al., *Ne pas Plier* “Reinventar la educación popular” *Modos de Hacer* (España: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001), p. 283.

estaremos en situación de hablar de espacios de creación artístico-políticos que puedan incidir de manera efectiva en el desarrollo de nuevas formas de sociabilidad que impulsen una esfera pública más democrática e incluyente para Puerto Rico.

Con respecto a lo que se ha dado entender en esta investigación como la base o el cimiento de las desventuras sociales, políticas y culturales de la sociedad puertorriqueña, quisiera insistir en la metáfora de la cultura nacional como un paliativo que se les ha suministrado a los ciudadanos ante el estado terminal del modelo político colonial. Esta metáfora tiene como propósito advertir sobre los usos, funciones y mecanismos de la cultura como un modelo de contención de las diferencias en una vaga idea de cohesión social. La cultura se ha convertido en el remedio o el placebo preferido del gobierno y de la sociedad ante la imposibilidad y el desanimo de luchar por políticas más justas y por los derechos políticos de la sociedad puertorriqueña. La idea de una cultura nacional autónoma ha contribuido a anular cualquier posibilidad de generar una esfera pública capaz de aportar a una transformación, real y radical, de las condiciones sociales y políticas del pueblo. Ésta se ha utilizado como el estandarte de la lucha política nacionalista que, en consecuencia, no ha conseguido más que prolongar el estatus quo y la inacción política. Las políticas culturales estadounidenses sobre la isla han provocado, sistemáticamente, una especie de consenso abstraído de una supuesta soberanía cultural. Por eso, durante la Guerra Fría, el modelo político de Puerto Rico esto es, el Estado Libre Asociado, fue promocionado en América Latina como la mejor alianza entre los “dos mundos”, amparada bajo la sombra de la democracia del Imperio estadounidense. La realidad es que ese modelo de democracia busca a toda costa hacer desaparecer la dimensión antagónica de la política, para impulsar una visión empática y consensual. Ante ello, opto por la lectura política de Chantal Mouffe, en la que ese modelo se basa en un error de fundamento. Dado que, en realidad, la identidad, ya sea colectiva o individual, se constituye en la posibilidad de distinguir entre un *yo* y un *ellos*, en otras palabras: implica el establecimiento de una diferencia. En consecuencia, se podría afirmar que el antagonismo es una realidad siempre presente en los sistemas democráticos, aunque esté oculta. Reprimir el

antagonismo (multiculturalismo o el *Melting Pot*) no sólo contribuye a la desaparición de la democracia como un espacio de disenso, sino a la opresión de las identidades u opiniones en conflicto. Hay que insistir en que existen diferentes grados de opresión y dominio, que no necesariamente ejercen una violencia directa, pero que son incompatibles con el deseo de libertad e igualdad. Por tanto, el modelo de gobierno colonial auspiciado por el Estado Libre Asociado, pone en evidencia el supuesto de que el pueblo puertorriqueño vive en una democracia que en realidad no es más que lo que Rancière llama “una apariencia producida por las sensaciones de placer y de pena manejadas por retóricos y sofistas para acariciar o espantar al gran animal [al pueblo].”<sup>290</sup> El autogobierno y las instituciones nacionales no son garantes de un verdadero estado democrático si no son capaces de otorgar una voz dentro del escenario político estadounidense con el que, de momento, están conectados en una relación colonial. Para que pueda existir un espacio político, y no simplemente un régimen policial, hay que desordenar el orden asignado, hay que hacerse presente donde hasta ahora no se reconoce una voz.

Los mecanismos que han perpetuado el carácter reformista de la nación, a la luz de sus manifestaciones simbólicas vinculadas a la lucha por la preservación de la cultura, han evitado que la mayor parte de la sociedad puertorriqueña sea capaz de racionalizar críticamente las relaciones de poder que entraña el establecimiento de su identidad nacional. La noción de identidad puertorriqueña está demasiado vinculada a los discursos hegemónicos que le dieron forma durante los años treinta y a la idea de disolución cultural que suele pernear sobre los discursos políticos nacionales. En consecuencia, ha surgido un radicalismo cultural que ha funcionado como un paliativo, que ha mitigado los efectos nocivos del status colonial, es decir del Estado Libre Asociado. Este modelo político ha asegurado la supervivencia de la cultura puertorriqueña, mediante la utilización del concepto de puertorriqueñidad como subjetividad política, a la vez que ha funcionado como herramienta clave en la preservación de la condición colonial. Las prácticas artísticas y manifestaciones culturales han desempeñado un papel importante en todo esto. Por un lado, han

---

<sup>290</sup> Rancière, *El desacuerdo*, p. 23.

elaborado un imaginario simbólico consonante con las versiones oficiales de la identidad nacional que se definen en correlación a una desidentificación con el imperio estadounidense. Las instituciones culturales se han dado a la tarea de institucionalizar lo supuestamente propio y diferenciarlo de lo ajeno. Así, han ayudado a impugnar, simbólicamente, la tan temida asimilación con la cultura estadounidense. Mientras, por otro lado, desde la década de los setenta el arte se ha convertido en la palestra del nacionalismo separatista. El uso de formas del arte político de denuncia, ha procurado avanzar hacia un ideario político que, lamentablemente, no acaba de encontrar el apoyo del pueblo.

A través del análisis del surgimiento, desarrollo y consolidación del concepto de puertorriqueñidad, se ha concluido que ese temor a la asimilación ha estado auspiciado por el gobierno estadounidense, para mantener la sociedad a raya y prevenir que se exija una modificación de las condiciones políticas. Es imperativo construir nuevas categorías para pensar la posmodernidad identitaria puertorriqueña y proponer alternativas para pensar la identidad como una identidad distinta, que busque poner en jaque las grandes narrativas y situarse ante la inmediatez de la contemporaneidad, que está plagada de desplazamientos e intervenida por las constantes interacciones con la diáspora.

Es importante tener una mirada crítica y de inclusión hacia las nuevas formas simbólicas y sociales que ha originado la aparición de la diáspora neoyorquina. Hay que aclarar que no considero la diáspora como *el* horizonte en el que se consolida, a modo de epítome, la verdadera identidad nacional. Sin embargo, dentro de una temporalidad específica, se puede convertir en el horizonte contemporáneo o el *locus* político desde donde se negocien las nuevas formas de identidad nacional. La diáspora ha dispuesto una nueva distribución del espacio material y simbólico que *puede* convertirse (no afirmamos que *debe* o que *es*) en el lugar desde el cual explorar la particularidad política, histórica y social de Puerto Rico. Durante la investigación he adoptado la definición del concepto de nación propuesto por Homi K. Bhabha como un proceso de articulación. La nación cultural es entendida como algo que siempre está por hacerse, en un medio camino de convertirse en una

imagen poderosa. Esta imagen *in media res*, por su propia naturaleza de cambio, admite elementos tanto del pasado, del presente como del futuro y, en tanto que algo que está por hacerse, no podrá ser totalmente contenida dentro de unos parámetros fijos o inamovibles. La diáspora remarca esta manera especial de construir y reinventar las identidades, a partir de la tensión entre la procedencia y la pertenencia. Como parte de esta tensión, el arte y la experiencia estética se convierten en herramientas indispensables para la diáspora, pues intensifican su significación cultural ante la situación de distanciamiento físico y el miedo al olvido. Las comunidades en la diáspora procesan la experiencia del desplazamiento y la diferencia mediante una reivindicación de su heterogeneidad y del imaginario colectivo que llevan consigo. Esta identidad concebida desde la negatividad, ayuda a explorar el carácter ambivalente de la identidad nacional, dado que la cultura nacional puertorriqueña no está constituida por un locus específico, sino que, como advierte Bhabha, tiene el rostro de Janus. El problema del dentro y el afuera siempre debe ser, en sí mismo, un proceso de hibridación que incorpore a gente nueva, que genere otros espacios de significación, que produzca lugares acéfalos de antagonismo político y fuerzas impredecibles para la representación política.<sup>291</sup> Se puede afirmar que las narraciones culturales siempre están incompletas y que su realidad visible es siempre ambivalente. Por eso, la metáfora de Janus es útil para comprender las dos caras de los discursos articuladores nacionales. Esas dos caras de la misma identidad, la isla y la diáspora, deben comenzar a elaborar y establecer narraciones simbióticas a través de las cuales se activen procesos de hibridación que conecten con las sugerentes reivindicaciones teóricas de Édouard Glissant. Para Glissant, la hibridez implica una nueva concepción de las relaciones, que no tiene que definirse necesariamente de manera antagónica o binaria, sino que contempla la formación de identidades como redes de intercambios múltiples y equitativos.

En la breve cartografía que se ha realizado en torno a las formas de activismo y arte político *nuyoricans*, he intentado hacer visible el trabajo de los artistas, los modos en que incidieron en los movimientos políticos neoyorquinos y la forma en

---

<sup>291</sup> Bhabha, *Nación y narración*, p. 15.

que sus instituciones traducen la tradición en el espacio del *otro*. Esta forma de institucionalización de la resistencia, la apropiación del campo del *otro* provoca, como he tratado de defender, un cortocircuito en las categorizaciones normativas de la sociedad. Aunque tengan la estructura de las instituciones policiales rancierianas, pueden subvertir desde adentro las formas establecidas del poder autorizado, mediante el ensamblaje de espacios de participación directa y organización, en los que las micro-luchas cotidianas y la resistencia popular encuentren un lugar de contestación radical. En sus prácticas artísticas, la simbología y el acervo cultural popular cobran valor, se re-significan y se reivindicán dentro de las prácticas artísticas contemporáneas. Esta equiparación de valor de los elementos culturales tradicionalmente desvalorizados en la isla abre un espacio interesante de crítica a las nociones esencialistas de identidad, nación y cultura. Esto genera un nuevo paradigma de la experiencia estética de la identidad puertorriqueña. Ciertamente, en la problematización de las imágenes, las ideas y cánones establecidos, el arte diaspórico consigue producir un espacio para pensar la identidad a partir de una concepción y representación no sistemática, sino cambiante y reflexiva. Nos desafía a ponderar la tesis glissantiana de la criollización de la experiencia identitaria del *hacerse*, dado que la diáspora abre una importante grieta en la formulación de la identidad que desautoriza el poder de la elite nacional que salvaguarda la identidad y la tradición, fundadas bajo premisas excluyentes. Los discursos poscoloniales, en particular el de Bhabha, son una herramienta útil para problematizar la representación de la sociedad puertorriqueña en la contemporaneidad. En el espacio *entre-medio* entre el colonizador y el colonizado, la diáspora activa un espacio híbrido de traducción y negociación que es intrínsecamente crítico. Estos intersticios convierten lo híbrido en un lugar de enunciación novedoso que funciona como correctivo del esencialismo cultural, que en el caso aquí atendido, debe ser siempre cuestionado.

La nación puertorriqueña, como espero haber podido mostrar, está reñida por una compleja estrategia retórica que pone en tensión la *tradición* como ente histórico versus el *presente* como proceso de significación. Esta tensión, Bhabha la

resume entre lo que él denomina lo pedagógico (el proceso de identidad constituido por la sedimentación histórica) y lo performativo (la pérdida de identidad en el proceso significativo de la identificación cultural).<sup>292</sup> Para articular la historia moderna de la nación es necesario conciliar lo pedagógico y lo performativo y así poder poner en jaque la visión excluyente de la cultura nacional y dar lugar a nuevas formas discursivas que irruman esa visión. Esta “doble-escritura” de la nación, como la llama Bhabha, no debe ser entendida como una simple puesta en juego de las contradicciones internas de las naciones modernas, sino que es la cualidad misma de ambigüedad que niega, a cualquier ideología política, la supremacía, para reclamar una autenticidad trascendental.

Esta investigación ha apostado por la diáspora como el horizonte o tercer espacio en el que su instancia de marginalidad y desnaturalización son reafirmación de la identidad nacional puertorriqueña. Es el reflejo y el reconocimiento de la pertenencia de una cultura nacional que está en constante hacerse y, que al resignificarse en un nuevo espacio, se configura de manera fronteriza o intersticial. En este sentido es en ese derecho a significar que recurre a la tradición y a la memoria para reinscribirse en condición de contradictoriedad, y donde, a mi parecer, radica el poder de transformación política del arte en la diáspora y su importancia como nuevo paradigma de la experiencia estética de la identidad puertorriqueña. Al examinar la imaginería, se puede adquirir conciencia de que esos elementos que han concurrido entre luchas y han sido desestimados por el poder hegemónico pueden prefigurar un horizonte más solidario dentro de la sociedad. Así, las estrategias discursivas y culturales de la diáspora se convierten en elementos indispensables para repensar la identidad puertorriqueña. En otras palabras, creo en reivindicar la experiencia del desplazamiento y la relación rizomática como un lugar desde el cual posicionar la mirada y entender la articulación de la diferencia como un modo de experiencia estética que escapa a las lecturas totalizadoras y reaccionarias. Entiendo que esto es primordial para poder acercarnos a un lugar

---

<sup>292</sup> *Ibíd.*, p. 189.

donde se haga visible o explícito el carácter fragmentario y, a su vez, relacional de la identidad nacional.

Un posible camino a tomar para el desarrollo de nuevas formas de sociabilidad y de un arte político más críticamente efectivo, radica en la intervención misma de los imaginarios populares dentro de la esfera pública. Esta estrategia puede tener tanto o más valor crítico que el desarrollo de nuevos imaginarios. Sobre todo porque son las mismas masas populares quienes lograron un sincretismo estratégico y subversivo a través de ella. El apoderamiento estratégico de la tradición, funciona como retroalimentación, adecuándola a las nuevas condiciones, funciones y prácticas sociales para generar nuevos sentidos. En el escenario de la esfera pública es un espacio desde el cual resignificar y legitimar, tanto estética como políticamente, la identidad nacional. La esfera pública, como categoría política, aduce que en este espacio es donde se habilita la coexistencia de los elementos heterogéneos que componen la sociedad, algo así como el escenario de la relación glissantiano, en el que se confirmaría la posibilidad de concomitancia y de superación de las diferencias. Esta superación de la diferencia no significa que las diferencias queden eliminadas, sino que sean valoradas y toleradas dentro de un espacio de encuentro entre iguales. Este espacio de encuentro entre personas libres e iguales, que razonan sobre lo que les afecta, es donde radica la posibilidad misma de una racionalización verdaderamente democrática. Por ende, la sociedad puertorriqueña debe reflexionar sobre los modos de allanar el camino hacia formas viables de acción pública o políticas efectivas, con las consecuentes reservas que ello implica, para modificar la forma de pensar y racionalizar la diferencia. Hay que transformar el campo cultural y, consecuentemente, las formas de hacer arte realmente político. Un paso hacia esa meta podría ser reconocer que la esfera pública puertorriqueña, cuyo supuesto sentido político radica en su función crítica y su capacidad de generar opinión pública, ha quedado neutralizada por la concepción de la cultura como un objeto definido y el fetiche de la identidad nacional. Si la esfera pública ha de funcionar debe generarse de manera espontánea, manifestando su implacable ambivalencia y opacidad.

Ello lleva a la afirmación de que se debe trabajar por un sincretismo cultural, en el que los de adentro y los de afuera (es decir, toda la sociedad) se vean representados. No me refiero a un sincretismo en el que las tradiciones o modos de vida sean sustituidos por una suerte de mestizaje cultural, sino a una conciliación y una inclusión efectiva de todos los componentes de la sociedad. No se trata de eliminar los conflictos, pues son constituyentes de cualquier formación cultural y nacional, y son la base para la existencia de la política y la diferencia. Sí se quiere, sin embargo, construir una esfera pública más democrática, que garantice a todos sus ciudadanos la producción y gestión de su diferencia. Hay que intentar la consolidación de una esfera pública donde coexistan la tolerancia y el disenso. Si se transforma el sentido meramente deliberativo de la esfera pública en uno más activo, quizás, la tradición y realidad social puedan complementarse de manera más eficaz. Ello otorgaría a la esfera pública un valor de uso, mediante la organización social y las prácticas artísticas que buscan problematizar las representaciones y sus espacios, que la derivaría en lo que en esencia la trae a la existencia, es decir, ser un espacio para lo político. No cabe duda alguna de que el artista, aunque no está obligado a ello, puede ayudar a crear tal espacio público de producción y crítica, a través de la comunicación y la simbiosis de la tradición resignificada en la esfera pública. El arte político puertorriqueño debiera subvertir, tácticamente, las formas parciales de representación que están enraizadas en el imaginario cultural y nacional. Un mecanismo de subversión puede ser la desmitificación de estas formas parciales de representación, destruyendo su fuerza totalizadora usando la parodia o la ironía para reírse de ellas. La puesta en acción del humor en el arte político puertorriqueño puede funcionar tácticamente para dar apertura a un cambio radical en la representación, esto es, para que se conciban a sí mismos de un modo distinto. Todo ello con el fin estratégico de mostrar la imposibilidad de reducir la representación a una norma reconfigurada a partir del discurso hegemónico, hasta que no se defina el espacio cultural nacional desde el cual se intenta conformar, asunto que se vuelve tremendamente conflictivo en el marco de los países colonizados.

Por último, tal como se ha afirmado en el capítulo anterior es posible que la puesta en acción de lo cómico como herramienta de subversión ayude a exponer las luchas y las necesidades de una sociedad compleja y heterogénea, mediante la apertura del imaginario de cada individuo a la diferencia y a la búsqueda de formas en las que dicha complejidad pueda surgir de mejor manera. Sin embargo, el asunto primordial del arte político puertorriqueño está en cómo ocuparse, desde las diferentes tradiciones o imaginarios culturales, inclusive de manera contradictoria, de sus realidades sociales. Puede ser mediante la utilización del humor, en la transformación estratégica de las formas de hacer propuesta por de Certeau, o en el apoderamiento de la esfera pública. Cualquiera de estas formas debe conseguir alternar estratégicamente las lógicas operativas tradicionales de las prácticas culturales. Ante la estrategia colonial de retratar al puertorriqueño como un jaiba, de convencerle de su docilidad mediante la construcción y manipulación histórica de su carácter, aquél, como sujeto colonial, debe tácticamente subvertir esos mismos constructos, manipularlos y desviarlos. Hay que valerse de los intersticios del poder para hacerse presente como algo inesperado, como un acontecimiento sorpresivo y sagaz, hay que actuar como la termita. Ese es lugar que buscamos darle a la diáspora y al humor, el de un espacio o tiempo dentro de la cultura que va erosionando el campo hegemónico de la cultura. Esa erosión de la cultura tiene que ser el lugar de la acción política, de la apropiación y subversión de los modos de subjetivación negativa. La táctica, explica de Certeau, se constituye por pequeños gestos, se introduce en el orden dominante y discurre siempre en campo de dominio del *otro*. Es importante aclarar que no se busca atribuir al arte político una carga utópica de salvación del mundo, pero sí, en el contexto puertorriqueño, autoafirmarse como una de las esferas más soberanas y autónomas. Por eso, apuesto firmemente por un arte movedizo e híbrido que revele la contenciosa dimensión de la cultura y de las representaciones nacionales.

## Bibliografía

### Referencias de estética y teoría del arte

- Adorno, T.W. "La música dirigida." En *Disonancias: música en el mundo dirigido* (1963). Madrid: Rialp, S.A., 1996: 71-94.
- Aristóteles. *Poética*. Edición electrónica *Escuela de Filosofía Universidad ARCIS*, [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl)
- Augé, Marc. *Los "no lugares" espacios del anonimato. Una antropología de la sobre modernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2008.
- Ault, Julie. "Una cronología de una selección de estructuras, espacios, grupos de artistas y organizaciones alternativos de la ciudad de Nueva York, 1965-1985." En *Art Workers' Coalition*. Brumaria 15/16. Madrid: Brumaria A.C., 2010.
- Baudrillard, Jean, y Marc Guillaume. *Figuras de la alteridad*. México: Taurus: 2000.
- Benjamin, Walter. *El autor como productor* (1934). Traducido por Jesus Aguirre. Madrid: Taurus, 1975.
- . *Experiencia y pobreza* (1933). Traducido por Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1982.
- . *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). Traducido por Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1973.
- Bergson, Henri. *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. 4ta ed. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A., 1939.
- Bishop, Claire, ed. *Participation*. Documents of Contemporary Art.

- London/Cambridge: Whitechapel/MIT Press, 2006.
- Blanco, et al. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo, 2007.
- . *Postproducción*. Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo, 2007.
- Bozal, Valeriano, ed. *Historia de las ideas estéticas II*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1998.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia* (1974). 3ra ed. Traducción de Jorge García. Barcelona: Ediciones Península, 2000.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Castellote Ed., 1976.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano: I Artes de hacer*. Traducido por Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- Deleuze, Gilles. *La lógica del sentido* (1969). Traducido por Miguel Morey. Edición Electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *Rizoma (introducción)*. 6ta ed. Valencia: Pre-Textos, 2008.
- . "What is a Minor Literature?" En *Kafka: Towards a Minor Literature*. Traducido por Dona Polan. University of Minnesota Press, 1986.
- Delgado, Manuel. *El espacio público como ideología*. Madrid: Catarata, 2011.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- . "Readings in Cultural Resistance." En *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Bay Press, 1985.
- Freud, Sigmund. *El Chiste y su relación con el inconsciente* (1905). Argentina: Amorrortu Editores, 1991.

- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Traducido por Antonio Gómez Ramos. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1991.
- . *Verdad y método*. 13ra ed. Traducido por Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2005.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Paidós, 2001.
- Guasch, Ana M. "El multiculturalismo." En *El último arte del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Harrison, Charles, y Paul Wood. *Art in Theory 1900-2000*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- Higgin, Jennifer, ed. *The Artist's Joke. Documents of Contemporary Art*, London/Cambridge: Whitechapel/MIT Press, 2007.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial, 1972.
- Hutcheon, Linda. "La política de la parodia posmoderna." *Criterios*, edición especial de homenaje a Bajtín. La Habana (julio 1993): 187-203.
- Jaques, Jèssica. "El sentido estético." *Disturbis* 3 (2008): [http://web.mac.com/gerardvilar/Disturbis/Disturbis\\_3.html](http://web.mac.com/gerardvilar/Disturbis/Disturbis_3.html).
- Jauss, Hans R. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Editorial Paidós, 2002.
- Jones, Amelia, ed. *A Companion to Contemporary Art since 1945*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.
- Kelly, Michael. *Encyclopedia of Aesthetics*. Tomos 1 y 4. Nueva York/Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Kemal, Salim, e Ivan Gaskell. *Politics and aesthetics in the arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

- Krichtafovitch, Igor. *Humor Theory: Formula of Laughter*. Outskirts Press, 2006.
- Lévèque, Jean-Claude. "Estética y política en Jaques Rancière." *Escritura e imagen*, no. 1, (2005): 179-197.
- Levinson, Jerrold. *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Nueva York: Oxford University Press, 2003.
- Longoni, Ana, y Mariano Mestman. "Vanguardia y revolución: acciones y definiciones por una 'nueva estética.' Argentina 1968." En Pucciarelli, Alfredo, comp. *La primacía de la política. Lanusse, Perón y la Nueva Izquierda en tiempos del GAN*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Traducido por Mariano Antolín Rato. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1987.
- . *La posmodernidad (explicada a los niños)*. 6ta ed. Barcelona: Ed. Gedisa, 1999.
- Menke, Christoph. *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Editorial Visor, 1997.
- Michaud, Yves. *El juicio estético*. Idea Books, S.A., 2002.
- Mosquera, Gerardo. "Arte y Revolución. Descongreso sobre Historia(s) del arte." Brumaria para Documenta 12 Magazines. Madrid, enero de 2007. Revista Brumaria: <http://brumaria.net/>
- . "Arte y política: contradicciones, disyuntivas, posibilidades", [*esfera pública*], accesado por última vez el 24 de marzo de 2007, <http://esferapublica.org/nfblog/?p=778>.
- Mouffe, Chantal. *On the Political*. London/ New York: Routledge, 2005.
- . *Prácticas artísticas y democracia agonística*. MACBA/UAB, 2007.
- Noble, Richard. ed. *Utopias. Documents of Contemporary Art*. London/Cambridge: Whitechapel/MIT Press, 2009.

- Parvulescu, Anca. *Laghter: notes on a passion*. Massachusetts: MIT Press, 2010.
- Phillips, John W.P. "Art, Politics and Philosophy: Alain Badiou and Jacques Rancière." *Theory, Culture and Society*, Vol. 27(4) (2010): 146- 160.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Ellago Ediciones, 2010.
- . *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual* (1987). Traducido por Núria Estrach. Barcelona: Editorial Laertes, S.A., 2010.
- Rebentisch, Juliane. "Imagen documental e imagen estética." En *Chile Internacional: arte, existencia, multitud*. Chile: Editorial Planeta, 2005.
- Sartwell, Crispin. *Political Aesthetics*. Cornell University Press, 2010.
- Schiller, Friedrich. *La educación estética del hombre*. 4ta ed. Colección Austral, 1968.
- Sholette, Gregory. *Dark Matter. Arts and Politics in the Age of Enterprise Culture*. Nueva York: Pluto Press, 2011.
- Stimson, Balke, y Gregory Sholette, ed. *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*. University of Minnesota Press, 2007.
- Sussman, Elisabeth. "Then and Now: Whitney Biennial 1993." *Art Journal* no.1, Vol. 64 (Spring 2005): 74-79.
- Todorov, Tzevan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Editorial Paidós, 2000.
- Vilar, Gerard. *Las razones del arte*. Ed. Machado Libros, 2005.
- . "Sobre la relación entre el arte y la política." Conferencia inaugural del módulo sobre Arte y política del Máster de Estética y Teoría del Arte Contemporáneo *Pensar l'art d'avui*, 6 de octubre de 2010, Fundación Joan Miró, Barcelona.

## Referencias de filosofía y teoría política

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (1983). Traducido por Eduardo L. Suárez. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Appiah, Kwame A. *Cosmopolitismo: la ética en un mundo de extraños*. Editorial Katz, 2007.
- . *La ética de la identidad*. Editorial Katz, 2007
- Arendt, Hannah. *¿Qué es la política?* Traducido por Rosa Sala Carbó. Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1997.
- Dion, Stephane. *La política de la claridad*. Alianza Editorial, 2005.
- Fernández Bravo, Álvaro, comp. *La invención de la nación. lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL, 2000.
- Habermas, Jürgen. *Identidades nacionales y postnacionales* (1987). 3ra ed. Madrid: Editorial Tecnos, 2007.
- . *Historia y crítica de la opinión pública*. 2da ed. Traducido por Antoni Domènech. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1982.
- Hobsbawm, Eric, y Terence Ranger, ed. *La invención de la tradición* (1983). Traducido por Omar Rodríguez. Barcelona: Editorial Crítica, 2002.
- Huyssen, et al. "Discussion." *October*, Vol. 61, The Identity in Question (Summer 1992): 78-82.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious*. Cornell University Press, 1981.
- Kymlicka, Will. *Ciudadanía multicultural*. Editorial Paidós: 1996.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. 2da ed. Buenos Aires: Nueva

- Visión, 2010.
- . *El odio a la democracia*. Amorrortu, 2007.
- . *Política, policía, democracia*. Chile: LOM Ediciones, 2006.
- . "Politics, Identification, and Subjectivation" *October*, Vol. 61, The identity in Question (Summer, 1992): 58-64.
- . *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: UAB, 2005.
- . "The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge" *Critical Inquiry*, Vol. 36, No. 1 (Autumn 2009):1-19.
- Pettit, Philip. *Republicanism. Una teoría sobre la libertad y el gobierno*. Editorial Paidós, 1999.
- Renan, Ernest. *¿Qué es una nación?* Alianza Editorial, 1987.
- Ricoeur, Paul. *Ideología y utopía*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1989.
- Sen, Amartya. *Identidad y violencia: la ilusión del destino*. Katz Editores, 2007.
- Stuart Mill, John. *Sobre la libertad*. Edaf, 2004.
- Williams, Raymond. *Palabras Claves. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Editorial Buena Visión, 2003.
- Žižek, Slavoj. "Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional." En Jameson, Frederic, y Slavoj Žižek. *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1998.

### **Referencias teóricas sobre Puerto Rico y arte puertorriqueño**

Alcoff, Linda Martín. "Puerto Rican Studies in a German Philosophy Context: An

- Interview with Juan Flores." *Nepantla: Views from the South* Vol. 4, Issue 1, (2003): 139-146.
- Alicea, Dennis. *Los rostros de la crítica*. San Juan: Ediciones Callejón, 2010.
- Caragol-Barreto, Taína B. "Aesthetics of exile: The construction of Nuyorican identity in the art of El Taller Boricua." *Centro Journal* Vol.17 (2005): 6-21.
- Colby, David. "Newark Forges Family Bonds Through The Community Art of Pepon Osorio." *Antiques and The Arts Weekly*, July 7, 1995: 42.
- Corretjer, Juan A. *La lucha por la independencia de Puerto Rico*. 7ma ed. Puerto Rico: 2000.
- Cruz, Zahira. "Adaptación del angelito o baquiné: ejemplo del sincretismo mágico-religioso en torno al ritual de la muerte en el Caribe y Puerto Rico." Enciclopedia de Puerto Rico online, última modificación 23 de julio de 2012, <http://www.encyclopediapr.org/esp/article.cfm?ref=12020404>
- Delgado, José A. "Más apoyo al ELA que a la estadidad en Estados Unidos," *El Nuevo Día de Puerto Rico*, 10 de febrero de 2012, [www.elnuevodia.com/Xstatic/endi/template/imprimir.aspx?id=1187372&t=3](http://www.elnuevodia.com/Xstatic/endi/template/imprimir.aspx?id=1187372&t=3)
- Díaz-Quñones, Arcadio. *El arte de bregar*. 2nda ed. San Juan: Ediciones Callejón, 2003.
- *La memoria rota*. 2nda ed. San Juan: Ediciones Huracán, 2003.
- Duany, Jorge. *La nación en vaivén: identidad, migración y cultura popular en Puerto Rico*. San Juan: Ediciones Callejón, 2009.
- Duchesne Winter, Juan. *Fugas incomunistas*. San Juan: Ediciones Vértigo, 2005.
- Espinoza, Martin. "20 Years Later, Subway Mural Project Is Still a Source of Pride for the Artists," *New York Times*, 9 de enero de 2009, accesado el 8 de junio

de 2012:

<http://www.nytimes.com/2009/01/06/nyregion/06tiles.html?pagewanted=all>

Flores, Juan. *Divided Borders: Essays on Puerto Rican Identity*. Houston: Arte Público Press, 1993.

--- *Insularismo e ideología burguesa en Antonio Pedreira*. Cuba: Ediciones Casa de las Américas, 1979.

--- "The Puerto Rico that José Luis González Built: Comments on Cultural History." *Latin American Perspectives*, Issue 43, no. 3, Vol. 11 (1984).

Fusco, Coco. "Vernacular Memories." *Art in America* 79, no. 12 (December 1991): 98-103, 133.

Gherovici, Patricia. *The Puerto Rican Syndrome*. Other Press, 2002.

González, José L. *El país de cuatro pisos: y otros ensayos*. 11ma ed. San Juan: Ediciones Huracán, 2007.

Grosfoguel, Ramón. *Colonial Subjects: Puerto Ricans in a Global Perspective*. University of California Press, 2003.

Hermandad de artistas gráficos de Puerto Rico. *Puerto Rico: arte e identidad*. Universidad de Puerto Rico, 1998.

Indych, Anna. "Nuyorican Baroque: Pepon Osorio's Chucherias – Latin Americans and bad taste: kitsch culture." *Art Journal*, 60 (Spring 2001): 72-83.

Lopez, Tiffany A. "Imaging community: video in the installation work of Pepon Osorio" in *Art Journal*, (Winter 1995).

Maldonado Denis, Manuel. *Puerto Rico: mito y realidad*. Ediciones Península, 1972.

Marsh Kennerley, Cati. "Cultural Negotiations: Puerto Rican Intellectuals in a

- State-Sponsored Community Education Project, 1948-1968." *Harvard Educational Review*, no. 3Vol. 73 (Fall 2003): 416-448.
- Martínez-San Miguel, Yolanda. *Caribe Two Ways. Cultura de la migración en el Caribe insular hispánico*. San Juan: Ediciones Callejón, 2003.
- Morris, Nancy. *Puerto Rico: Culture, Politics, and Identity*. Connecticut: Praeger, 1995.
- Negrón-Muntaner, Frances. *None of the Above: Puerto Ricans in the Global Era*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2007.
- y Ramón Grosfoguel. *Puerto Rican Jam: Rethinking Colonialism and Nationalism*. University of Minnesota Press, 1997.
- Noriega, Chon A. "Sacred Contingencies: Digital Deconstructions of Rafael Montañez Ortiz." *Art Journal*, no. 4, Vol. 54 (Winter 1995): 183-207.
- Pedreira, Antonio S. *Insularismo*. Rio Piedras: Editorial Edil, 2004.
- Ramírez, Yasmin. *Nuyorican Vanguard, Political Actions, Poetic Visions: A History of Puerto Rican Artists in New York, 1964-1984*. PhD Dissertation, CUNY, 2005.
- . "Nuyorican visionary: Jorge Soto and the evolution of an Afro-Taíno aesthetic at Taller Boricua" *Centro Journal*, No. 2, Vol. 17, (Fall 2005): 22-41.
- . "The Activist Legacy of Puerto Rican Artists in New York and the Art Heritage of Puerto Rico." *ICAA Documents Project Working Papers*, No.1 Houston Museum of Fine Arts (Septiembre 2007): 46-53.
- Rivera, Nelson. *Con urgencia. Escritos sobre arte puertorriqueño contemporáneo*. Editorial Universidad de Puerto Rico, 2009.
- Rivera, Raquel Z., Wayne Marshall, y Deborah Pacini Hernández. *Reggaeton*. Duke University Press, 2009.
- Rodríguez Castro, María Elena. "Las casas del provenir: nación y narración en el ensayo puertorriqueño." *Revista Iberoamericana*, No. 162-163, Vol. LIX

- (Enero-Junio 1993): 33-54.  
<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana>
- Roulet, Laura. *Contemporary Puerto Rican Installation Art: The Guagua Aérea, The Trojan Horse and The Termite*. Editorial Universidad de Puerto Rico, 2000.
- Shuster, Robert. "Meet Charles Juhász-Alvarado's Giant Termite." *The Village Voice*, martes 27 de mayo de 2008, accesado el 15 de agosto de 2012,  
<http://www.villagevoice.com/2008-05-27/art/meet-my-giant-termite/>
- Tió, Teresa. *El Cartel en Puerto Rico*. México: Pearson Education, 2003.
- "The President's Task Force on Puerto Rico's Status", Diciembre 2007,  
<http://www.justice.gov/opa/documents/2007-report-by-the-president-task-force-on-puerto-rico-status.pdf>
- Torrecilla, Arturo. *La ansiedad de ser puertorriqueño: etnoespectáculo e hiperviolencia en la modernidad líquida*. San Juan: Editorial Vértigo, 2004.
- Traba, Marta. *Propuesta polémica sobre arte puertorriqueño*. Editorial Librería Internacional, 1971.

## **Referencias de teoría poscolonial**

- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin. *The Post-Colonial Studies Reader*. 2da ed. London/New York: Routledge, 2006.
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998.
- Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Editorial Manantial, 2002.
- . *Nación y narración*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.

---. "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse." *October*, Vol. 28, Discipleship: A Special Issue on Psychoanalysis (Spring, 1984): 125 -133.

Cornejo Polar, Antonio. "Apuntes sobre mestizaje e hibridez: los riesgos de la metáfora." *Kipus: revista andina de letras*, No. 6/1997/UASB-Ecuador/Corporación Editora Nacional.

---. "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrante en el Perú moderno." *Revista Iberoamericana*, No. 176-177 Vol. LXII (Julio-diciembre, 1996): 837-844.

Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de cultura económica, 1986.

---. *Black Skin, White Masks*. Grove Press New York, 2008.

Fuss, Diana. "Interior Colonies: Franz Fanon and the Politics of Identification." *Diacritics*, No. 2/3, Vol. 24, Critical Crossings (Summer-Autumn, 1994): 19-42.

Glissant, Édouard. *Introducción a una poética de lo diverso*. Ediciones Del Bronce, 2002.

---. *The Poetics of Relation*. Traducido por Betsy Wing. University of Michigan Press, 1997.

Kuortti, Joel, y Jopi Nyman. *Reconstructing Hybridity. Post-Colonial Studies in Translation*. Editions Rodopi, 2007.

Memmi, Albert. *Retrato del colonizado*. 3ra ed. Buenos Aires: Editorial De la Flor, 1975.

Mezzadra et al. *Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008.

Mignolo, Walter D. "Colonial and Postcolonial Discourse: Cultural Critique or Academic Colonialism?" *Latin American Research Review*, No. 3, Vol. 28

(1993): 120-134.

Parry, Benita. *Postcolonial Studies: a materialist critique*. Nueva York: Routledge, 2004.

Prabhu, Anjali. "Interrogating Hybridity: Subaltern Agency and Totality in Postcolonial Theory" *Diacritics*, No. 2 Vol. 35 (Summer 2005): 76-92.

Russell et al. *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. The New Museum of Contemporary Art New York/ MIT Press, 1991.

Rutherford, Jonathan (1990). "The Third Space: Interview with Homi Bhabha." En Rutherford, Jonathan. *Identity, Community, Culture, Difference*. London: Lawrence y Wishart, 1990: 207-221.

Said, Edward W. *Orientalism*. Vintage Books, 1979.

Spivak, Gayatri C. *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*. Nueva York: Routledge, 1990.

Taylor, Charles. *Multiculturalism: Examining The Politics of Recognition*. Princeton University Press, 1994.

Young, Robert. *Colonial Desire: hybridity in theory, culture and race*. Nueva York: Routledge, 1995.

### **Catálogos de artistas y de exhibiciones**

*Adál Alberto Maldonado. Portraits: The Puerto Rican Series*. Nueva York: El Museo del Barrio (West Gallery), 1983. Catálogo exhibición.

*Arte ≠ Vida: Actions by Artist of the Americas, 1960-2000*. Editado por Deborah Cullen. Nueva York: El Museo del Barrio, 2008. Catálogo exhibición.

*Blueprints for a Nation*. Editado por Centro de Estudios Puertorriqueños, Hunter College, New York, 2009. Catálogo exhibición.

Budet, Osvaldo. Web del artista:

[http://www.osvaldobudet.com/Osvaldo\\_Budet\\_Web\\_site/www.osvaldobudet.com.html](http://www.osvaldobudet.com/Osvaldo_Budet_Web_site/www.osvaldobudet.com.html)

*Caribe Insular. Exclusión, Fragmentación y Paraíso*. Editado por Antonio Zaya.

Madrid: Museo Extremeño E Iberoamericano de Arte Contemporáneo / Casa de América, 1998. Catálogo exhibición.

*Contexto puertorriqueño: del rococó colonial al arte global*. Santurce, Puerto Rico:

Museo de Arte de Puerto Rico, 2007. Catálogo exhibición.

*Jack Delano. Puerto Rico mío. Cuatro décadas de cambio*. Washington DC:

Smithsonian Institution Press, 1990. Catálogo exhibición.

*El arte como acto de liberación, Elizam Escobar*. Puerto Rico: Instituto de Cultura

Puertorriqueña, 14 de abril al 28 de mayo de 1989. Catálogo de exhibición.

Hans-Michael, Herzog, Sebastián López, Felicitas Rausch ed. *Las horas: Artes visuales*

*de América Latina Contemporánea: Una selección de la colección Daros-*

*Latinamerica, Zürich/The Hours : Visual Arts of Contemporary Latin*

*America: A selection from the Daros-Latinamerica Collection, Zürich*. Dublin:

IMMA-Irish Museum of Modern Art, 2005.

*Charles Juhász-Alvarado. Jardín de los frutos prohibidos/ZONA FRANCA*. San

Juan-São Paulo-Philadelphia, 2002. Catálogo exhibición.

*Charles Juhász-Alvarado: Complicated Stories*. Nueva York: Exit Art, 17 de mayo-12 de

julio de 2008. Catálogo exhibición.

Luciano, Miguel. Web del artista: <http://www.miguelluciano.com/Bio.html>

*None of the Above: Contemporary Work by Puerto Rican Artists*. Connecticut: Real Art

Ways, 2004. Catálogo exhibición.

*Rafael Montañez Ortiz: Years of the Warrior, Years of the Psyche, 1960-1988*. New York: El Museo del Barrio, 1988. Catálogo exhibición.

Raimundi, Wanda. Web de la artista: <http://wandaraimundi-ortiz.com/artwork/>

*Retro/Active: The Work of Rafael Ferrer*. Editado por Deborah Cullen. Nueva York: El Museo del Barrio, 2010. Catálogo exhibición.

*Signs of Change: Social Movement Cultures 1960s to Now*. Nueva York: AK Press/Exit Art, 2010. Catálogo exhibición.

*The Hybrid State*. New York: Exit Art, 1992. Catálogo exhibición.

*Unmaking: The Work of Raphael Montañez Ortiz*. Jersey City Museum, 2007. Catálogo exhibición.

## **Otras referencias**

Conesa, Mosarrate, Gilda Mirós y Nelson Mirós. *A portrait of Puerto Rico*.

*Sociopolitical history cartooning through the eyes of graphic artist Fernando Luis Conesa*. Nueva York, 2004.

*Diccionario médico-biológico, histórico y etimológico*, "humor", accesado 19 de julio de 2012, Universidad de Salamanca, <http://dicciomed.eusal.es/palabra/humor>

*Diccionario de la Real Academia Española Online*, <http://lema.rae.es/>

Dorfman, Ariel y Armand Mattelart. *Para leer al pato Donald*. 35ta ed. México: Siglo XXI Editores, 2000.

*Island Nations Islas Naciones: Arte nuevo de Cuba, la República Dominicana, Puerto Rico y la diáspora*. Providence: Museum of Art, Rhode Island School of Design

- (The RISD Museum), 29 de octubre al 30 de enero de 2005. Catálogo exhibición.
- Jones, Amelia y Tracey Warr. *The Artist Body*. Phaidon: 2000.
- Merriam-Webster Dictionary, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/>
- Mosaka, Tumelo, ed. *Infinite Island: Contemporary Caribbean Art*. Brooklyn Museum: Philip Wilson Publishers, 2007. Catálogo exhibición.
- Rewind...Rewind...Video arte puertorriqueño*. San Juan: Muestra Nacional de Arte 2005-2006, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 27 de octubre al 30 de junio de 2006. Catálogo exhibición.
- Ríos Rigau, Adlín, ed. *Las artes visuales puertorriqueñas a principios del siglo XXI*. San Juan: Editorial Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2002.
- *Las artes visuales puertorriqueñas a finales del siglo XX*. Santurce, Puerto Rico: Editorial Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992.
- Riutort, Ana. *Historia breve del arte puertorriqueño en su contexto universal*. Río Piedras: Editorial Plaza Mayor, 1999.
- Rivera, Nelson. *Visual Artist and the Puerto Rican Performing Arts, 1950-1990: the works of Jack and Irene Delano, Antonio Martorell, Jaime Suárez, and Oscar Mestey-Villamil*. Wor(l)ds of Change; vol.9 Nueva York: Peter Lang Publishing, 1997.
- Rodríguez de Laguna, Asela, ed. *Images and Identities: The Puerto Rican in Two World Contexts*. Nueva Jersey: Transaction Books, 1987.
- Tego Calderón. "Loiza", *El Abayarde*, Sony BMG, 2003, disco compacto.

## Listado de imágenes:

### Capítulo I. 1

- Fig. 1. Francisco Oller, *Hacienda Aurora*, óleo sobre madera, 1898-99.
- Fig. 2. Ramón Frade, *La planchadora*, óleo sobre tabla, 1948
- Fig. 3. Miguel Pou, *Los coches de Ponce*, óleo sobre tela, 1926
- Fig. 4. Jack Delano, *Niños en Utuado*, fotografía b/n, 1942
- Fig. 5. Ricardo Alegría y Lorenzo Homar, Logo ICP, 19
- Fig. 6. Lorenzo Homar, *La estampa puertorriqueña: Saltimbanquis*, linóleo, 1951
- Fig. 7. Rafael Tufiño, *Goyita*, óleo sobre tela, 1957
- Fig. 8. Antonio Martorell, *Serie de Barajas Alacrán: Joker*, serigrafía, 1970
- Fig. 9. Rafael Rivera Rosa, *CAL*, serigrafía, 1971
- Fig. 10. Olga Albizu, *900-50-80*, óleo sobre canvas, 1978
- Fig. 11. Luis Hernández Cruz, *Paisaje en marrón*, óleo sobre tela, 1972
- Fig. 12. Elizam Escobar, *Heurística Uno*, fotomontaje y pintura, 1992
- Fig. 13. Elizam Escobar, *Flag/Trojan horse*, óleo 1998
- Fig. 14. Rafael Ferrer, *Detalle instalación Anti-Ilusion: Procedures/Materials*, 1969

### Capítulo II. 2

- Fig. 15. Rafael Montañez Ortíz, *Arqueological Findings*, materiales varios, 1961
- Fig. 16. Rafael Montañez Ortiz, *Mattress Destruction*, DIAS, 1966
- Fig. 17. Marcos Dimas, Logo Taller Boricua, 1970
- Fig. 18. Jorge Soto, *El Velorio de Oller en Nueva York*, 1975
- Fig. 19. Nitza Tufiño, *Neo-Boriken*, cerámica cromada, 1990
- Fig. 20. Nitza Tufiño, *West Side Views*, cerámica cromada, 1989
- Fig. 21. Papo Colo, *Super Man*, fotografía b/n, 1977

### Capítulo II. 3

- Fig. 22. Ramón Frade, *El pan nuestro de cada día*, óleo sobre tela, 1905
- Fig. 23. Miguel Luciano, *Platano Pride*, fotografía a color, 2006

### Capítulo III. 1

- Fig. 24. Francisco Oller, *El velorio*, óleo sobre tela, 1893
- Fig. 25. Osvaldo Budet, *Creative Wakes*, still frame, 2011

### **Capítulo III. 2**

Fig. 26. Wanda Raimundi-Ortiz, *Wepa Woman*, carbón sobre papel, 2005

Fig. 27. Wanda Raimundi-Ortiz, *Ask Chuleta*, 2010

### **Capítulo III. 3. 1**

Fig. 28. Charles Juhasz-Alvarado, detalle instalación *Jardín frutos prohibidos/ZONA FRANCA*, 2002

Fig. 29. Charles Juhasz-Alvarado, detalle instalación *Jardín frutos prohibidos/ZONA FRANCA*, 2002

Fig. 30. Charles Juhász-Alvarado, detalle instalación *I-scream (resist!)*, 2004

Fig. 31. Charles Juhasz-Alvarado, Paleta de helado de *I-scream (resist!)*, 2004

Fig. 32. Charles Juhasz-Alvarado, detalle instalación *Polilla x200 (en cuarteto)*, 2006

### **Capítulo III. 3. 2**

Fig. 33. Pepon Osorio, *La bicicleta*, 1985

Fig. 34. Pepon Osorio, *La cama*, 1987

Fig. 35. Pepon Osorio, detalle instalación *Scene of the Crime [Whose Crime?]*, 1993

Fig. 36. Pepon Osorio, detalle instalación *En la barbería no se llora*, 1994

Fig. 37. Pepon Osorio, detalle instalación *Insignia de Honor*, 1995

Fig. 38. Pepon Osorio, detalle instalación *Insignia de Honor*, 1995

### **Capítulo III. 3. 3**

Fig. 39. Miguel Luciano, *Pelea de Gallos*, óleo, 2002

Fig. 40. Miguel Luciano, *Pure plantinium*, 2006

Fig. 41. Miguel Luciano, *Cuando las gallinas mean*, 2003

Fig. 42. Miguel Luciano, *Pimp my piragua*, 2008

Fig. 43. Miguel Luciano, *Puerto Rican Cotton Picker*, 2011

### **Capítulo III. 3. 4**

Fig. 44. Osvaldo Budet, *Because we are all Marcos*, 2008

Fig. 45. Osvaldo Budet, *Dejarás de ser Yo y te convertirás en Nosotros*, 2008

Fig. 46. Osvaldo Budet, *Che, Camilo, Fidel y yo... creo que llegamos a la Habana...*, 2008

Fig. 47. Osvaldo Budet, *Traigo Mazukamba para el que se lamba*, 2008

Fig. 48. Osvaldo Budet, *My first time with Obama*, 2008

