

RAQUEL M. ORTIZ RODRÍGUEZ

EL ARTE DE LA IDENTIDAD:  
APROXIMACIÓN CRÍTICA  
AL JIBARISMO PUERTORRIQUEÑO  
EN LA LITERATURA, LA MÚSICA  
Y LAS OBRAS DE ARTE

GRANADA  
2011

En la edición de esta obra ha colaborado  
el Grupo de Investigación HUM-584.

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos –[www.cedro.org](http://www.cedro.org)), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.»

© RAQUEL M. ORTIZ RODRÍGUEZ.

© WILKINS ROMÁN SAMOT.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

EL ARTE DE LA IDENTIDAD: APROXIMACIÓN CRÍTICA AL JIBARISMO  
PUERTORRIQUEÑO EN LA LITERATURA, LA MÚSICA Y LAS OBRAS DE ARTE.

ISBN: . Depósito legal:

Edita: Editorial Universidad de Granada, Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Fotocomposición: Taller de Diseño Gráfico y Publicaciones, S.L. Granada

Portada: Josemaría Medina Alvea.

Imprime: Imprenta Comercial. Motril. Granada.

*Printed in Spain*

*Impreso en España*

*A Wilkins, por su solidaridad;  
a Sofía, por su alegría;  
y a César Ernesto, por su amor sin condiciones.*

Mi agradecimiento especial: al Dr. José Antonio González Alcantud, por su sabiduría, generosidad y apoyo intelectual; a la Dra. Maritza Stanchi y al Dr. Alfonso R. Latoni-Rodríguez, por su desinteresada defensa del derecho de la mujer a la educación y al desarrollo profesional; al Dr. Ángel E. Espina Barrio, por su compromiso con una Antropología Social Iberoamericana; al Dr. Ricardo Sanmartín, al Dr. Álvaro Salvador y al Dr. Alfonso Gómez Hernández, por sus atinados comentarios y sugerencias durante la defensa de esta tesis; a la Dra. Brenda Alejandro, por sus comentarios, consejos y generosidad mostrada antes como después de esta tesis; a D. Alejandro Torres, por sus comentarios, cuestionamientos y correcciones; a Dña. María Domínguez, por compartir conmigo sobre su quehacer cultural por casi una década; a D. José R. Alicea, por brindarme la oportunidad de conocer mejor el contexto socio-cultural del arte gráfico de Puerto Rico; al Dr. Robert Beckstrom, al Dr. Terry Robinson y a la Dra. Karen Wells, del Colegio Comunitario del Condado de Lorain, por brindarme su apoyo y propiciar un ambiente de trabajo nutritivo durante los tres años de redacción y defensa de esta tesis; a Dña. Alejandrina Pérez, por su lectura y su interés en esta tesis; a Dña. Jen Johnson, por ayudarme y creer en este esfuerzo; a mis padres, Sonia y Roque Ortiz y a mi abuela, Virginia González de Rodríguez, por su confianza en mí; a mis tres hermanos y mi sobrineto, Simón Mateo, Jeremías, Daniel y Andrés Simón, por ser parte de la lectura y de la producción artística; a mis amigos Alakesha Murray, Enid Bonner, Iveliesse Malavé, Linda Leconte, Nelson Colón y Sunil Ramchandani, por apoyarme ciento por ciento en esta aventura; a Karina Sánchez y Marta Santana, por ayudarme durante todo el proceso de mis estudios en Salamanca y por celebrar su final; a la bella Sofia, por estar presente desde el principio hasta el final; a César Ernesto, por llegar a última hora para traernos más felicidad, y al Fondo Hispano de la Community Foundation of Greater Lorain County.

## PRÓLOGO

El libro que el lector tiene en sus manos podría ser catalogado fácilmente, y así nos inclinamos a hacerlo en este prólogo, como «poscolonial». El poscolonialismo es la última tendencia académica que ha tenido éxito en los campus universitarios anglosajones, y en particular norteamericanos. Procedente de los departamentos de Literatura de las universidades británicas, donde antiguos colonizados, vástagos por regla general de las elites de antiguas colonias del Imperio británico, han comenzado a ejercer la docencia y la investigación, introduciendo una perspectiva subalterna sobre el campo literario, que incluía la defensa de las formas lingüísticas y literarias autóctonas, llegó hace ahora algunos lustros a Norteamérica. El criticismo poscolonial, bien aclimatado a las ciencias humanas y sociales posmodernas, se ha puesto por delante descolonizar las imaginaciones surgidas del antiguo mundo colonial. Aclimatada esta corriente interpretativa a Norteamérica, ha tomado como el enemigo natural a doblegar al colonialismo europeo. De manera que al enarbolar este discurso se han convertido, sin pretenderlo conscientemente sus propagandistas, en los propagadores de una renovada versión progresista de la doctrina *Monroe* o del *Manifest Destiny*. Sabido es que en cierta forma estas doctrinas de finales del siglo XIX pretendían alejar la glotonería europea de América, otorgándole un lugar luminoso a Estados Unidos en el destino democrático de los pueblos perseguidos por el voraz colonialismo de Europa.

Estados Unidos como país no estuvo orientado hacia el imperialismo externo hasta que se cerró la política de colonización interior y se vieron envueltos en una grave crisis en el período 1893-1897<sup>1</sup>. El giro exterior

1. Aurora Bosch. *Historia de Estados Unidos. 1776-1945*. Barcelona, Crítica, 2010, pp.278-285.

americano estuvo arropado por la candidez teórica de las doctrinas Monroe y Manifest, como si los propios Estados Unidos no hubiesen crecido a costa del imperio español en el Caribe y el Pacífico, anexionando por la fuerza tierras y sujetos sin respeto a los autóctonos, que presuntamente liberaban. Puesto el mecanismo de una agresiva política externa en marcha, entonces sí volcaron todas las fuerzas hacia ese colonialismo en poco o en nada diferenciado del europeo, que incluyó en primera instancia engullirse por las buenas o por las malas a Cuba, Puerto Rico, Filipinas y Hawái. Cuando esta política se agotó, o resultó demasiado evidentemente agresiva, y las doctrinas precitadas invocadas para encubrirla se traspantaron en su fin último, los norteamericanos apoyaron una y mil independencias en todo el mundo con el fin de ejercer sobre ellas una suerte de indirecto control talasocrático o aerocrático, en referencia a la supremacía marítima y aérea prontamente lograda por Estados Unidos.

De manera que vista en perspectiva histórica, la teoría poscolonial actual puesta en manos de las universidades americanas no ha dejado de ser un instrumento ideológico para librar una elegante batalla dialéctica acaso con los europeos, y muy en especial con la *French High Theory*, a la cual aún conceden un lugar preeminente en la galaxia de las ideas. Negándola de frente o debilitándola mediante su asunción parcial. Algunos episodios previos o paralelos de esa batalla no dejan de ser significativos de la primera postura. Uno de los más destacados escándalos de los noventa fue el caso del llamado *affaire Sokal*. Recordemos: el físico Alain Sokal fabricó una polémica-trampa, a través de un artículo pretendidamente posmoderno, plagado de falsas fórmulas, que fue publicado, sin apreciar la impostura, por una de las mejores revistas de ciencias humanas posmodernas estadounidenses. El ulterior desvelamiento por el mismo Sokal de la impostura le sirvió para lanzar una andanada de acusaciones contra los científicos sociales franceses, a los que adjudicó el empleo intencional de un pseudolenguaje oscurantista, arropado en unas pretendidas ciencias físicas. Hubo quien pensó, y yo comparto esta apreciación, que se trató de un ataque malintencionado contra la línea de flotación de las humanidades francesas post-sesentayochistas<sup>2</sup>. Se trataba de desmontar fenómenos en ascenso como el posmodernismo, el criticismo o el poscolonialismo. La segunda posición, la de la debilitación, pasaba por la asunción total o parcial de las teorías de

2. J.A. González Alcantud. *Sísifo y la ciencia social. Variaciones críticas de la antropología*. Barcelona, Anthropos, 2008, pp.233-237.

autores de la francofonía como Frantz Fanon, Michel Foucault o Jacques Derrida. Al ser asimilados lo eran sin las aristas del radicalismo; por ejemplo, sin el apoyo explícito a la lucha armada tercermundista de Fanon. Quedaba de ellos sólo la verborrea académica.

En lo tocante a paradojas, las presentes en el poscolonialismo se evidencian en la consideración que una parte de los poscoloniales tienen de la identidad étnica como parte de los procesos de resistencia. En teoría, el poscolonialismo sería programáticamente destructivista, y por tanto nada inclinado a la invención de la tradición, pero en la práctica ha acabado encontrando aliento en la rehabilitación de la conciencia étnica, variación cultural en definitiva del viejo problema de la «raza cultural»<sup>3</sup>. Contradicción no resuelta, entre el constructivismo y el destructivismo de la identidad, que tiene atado a buena parte del poscolonialismo a las viejas teorías altermundistas de la liberación anticolonial, que pasan como condición *sine qua non* por la afirmación étnica. Pero todo sin los verdaderos radicalismos fanonianos, como decíamos.

Como puede comprobarse por la lectura de este texto, la autora, puertorriqueña y norteamericana, al poner a distancia la problemática que aborda puede mantener un punto de vista propio sobre la «colonialidad», donde ésta no es una imposición sólo, de los Estados Unidos sobre Puerto Rico, sino sobre todo una estrategia de los notables puertorriqueños a la búsqueda de su propio beneficio. Así pues, el asunto no se resuelve en la fácil ecuación USA versus Puerto Rico, *Manifest Destiny* frente a Hispanidad. No está presa en definitiva del nacionalismo. Liberada de éste y sus secuelas ideológicas, puede percibir el «jibarismo» como la parte nuclear y fundante de la lucha por controlar la cartografía de lo mental, liderada por la elite criolla, donde la literatura y el arte han jugado el principal papel de avanzadilla y crisol ideológico.

Durante la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX, desde España se ha querido levantar la muralla sanitaria del hispanoamericanismo en tanto pulsión política hispánica anticolonial, siempre con el ascendente e imparable imperialismo estadounidense de fondo. Desde progresistas como Rafael Altamira, hasta auténticos próceres del neoimperialismo fascista como Ramito de Maeztu, se ha abundado en la lectura hispanocriolla de las «raíces comunes» y del «mestizaje americano» que bajo el mandato colonial

3. J.A. González Alcantud. *Racismo elegante. De la teoría de las razas culturales a la invisibilidad del racismo cotidiano*. Barcelona, Bellaterra, 2011.

español habría estado afortunado y hoy nos serviría de ejemplo a seguir. El enemigo norteamericano, diferenciado civilizatoriamente y alejado emocionalmente, era el objetivo a doblegar o al menos frenar, si no por la fuerza de las armas, lo que a todas luces resultaba imposible después de esa guerra espléndida de 1898, buscada y ganada por los imparables Estados Unidos, por la fuerza de la influencia ideológica de la ex--metrópoli en las poblaciones de América. Las dudas, entre la fidelidad a la independencia y el mantenimiento del vínculo hispano, que acuciaron a las propias elites puertorriqueñas, se pueden observar en algunos personajes claves de la independencia<sup>4</sup>. Es un proceso muy similar al que ocurrió en Filipinas con Rizal<sup>5</sup>; y se comprueba incluso en la Cuba con un José Martí que procura afirmarse en una «cubanidad» tensionada con la vieja España<sup>6</sup>. El criollismo busca sus fórmulas para sobrevivirse en la nueva realidad talasocrática hegemonizada por los ascendentes Estados Unidos, haciendo equilibrios.

Empero, ello no deja de alumbrar nuevas contradicciones; ahora internas. Lo que molestaba en su tiempo, por ejemplo, al etnógrafo cubano Fernando Ortiz es que para ocultar la realidad «negra», producto de la esclavitud, real y concreta de todo el Caribe, el criollismo ha tirado por el camino de la rehabilitación de unos indoantillanos, que por las razones que fuere, ya habían desaparecido físicamente de las islas tras el contacto colombino, y que por ende no representaban peligro alguno para el criollo. Al contrario del muy real y concreto negro o mulato, que disputa y amenaza sus poderes con su sola presencia. De ahí, que Fernando Ortiz para equilibrar la cubanidad reivindique el papel real y concreto de la cultura, y sobre todo de la música, africana frente a cualquier indianidad puramente imaginaria, manipulada, según él, por el nacionalismo criollo<sup>7</sup>.

4. Esteban López Giménez. *Crónica del '98. El testimonio de un médico puertorriqueño*. Madrid, Libertarias, 1998. Edición de Luce y Mercedes López-Baralt. Este médico, que combatió con los independentistas muestra, sin embargo, su disgusto por la posiciones proyankees de algunos de sus compañeros: «Yo nunca fui simpatizador [de los yankees], y sentía de todo corazón cambiar de nacionalidad; porque quise a España; no fui separatista, y si bien odiaba a los gobiernos de España aquí, amaba a mi Madre Patria» (p.51).

5. José Antonio Fernández de Rota. «Rizal, un mártir paradójico». In: J.A. González Alcantud & A. Robles Egea (eds.) *Intelectuales y ciencias sociales en el fin de siglo*. Barcelona, Anthropos, 2000:225-235.

6. Juan Carlos Rodríguez & Álvaro Salvador. *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana: las literaturas criollas de la independencia a la revolución*. Madrid, Akal, 2005.

7. Fernando Ortiz. *La africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana, Universidad Central de las Villas, 1965, pp.2-104.

En línea similar a Fernando Ortiz, la autora de este volumen al no participar del nacionalismo irredentista de un sector de los puertorriqueños, ya que considera que el mismo ha sido manipulado conscientemente por el «jibbarismo» criollizado, pone la atención en la segregación que han sufrido después de la independencia los descendientes de esclavos. Así pues, el poscolonialismo caribeño, al que yo quiero adscribir a Raquel Ortiz, prefiere sumergirse en los efectos surreales que proporciona el sujeto desconstruido y errante, corporalmente real, antes que verse abocado al indigenismo fantasmagórico<sup>8</sup>. Pero más allá de lo manifestado por el cubano, Raquel Ortiz, producto de su tiempo, al tomar una concepción más desconstruccionista de la realidad etnográfica que la derivada del nacionalismo, trae a colación también las identidades nómadas que encuentra en los puertorriqueños mestizados del gran Nueva York. Es la apuesta, por consiguiente, la de este libro de Raquel Ortiz la de unas fronteras imaginarias cuyas cartografías traspasan las fronteras políticas. Atravesarlas tiene un efecto imaginariamente liberador poniéndonos en el camino de nuevos «objetos culturales»<sup>9</sup>.

El poscolonialismo, pues, se ha adaptado muy bien a la realidad múltiple caribeña. Siendo el Caribe una miríada de islas con sus propias y complejas historias, se nos presenta como una de las matrices más importantes de la poscolonialidad errante. Raquel Ortiz siempre me ha dicho que trasladarse de una isla en el espacio caribeño es casi imposible. Nueva York, por donde pasan obligadamente todos los caminos, ha acabado así ejerciendo de capital del Caribe, dada la fragmentación del mismo. No solamente son el inevitable aeropuerto neoyorkino, sino los barrios plenos de migrantes, y a veces hasta los archivos trasladados a su cobijo. Recuerdo haber visto jugosos archivos de Jamaica y otras islas en un pequeño edificio cercano al Central Park. Pero estas islas, alienadas en buena medida por el amigo americano, han sido capaces de generar utopías propias. Este es su valor y su potencia. Hasta el punto que sus intelectuales, Alejo Carpentier a la cabeza, han soñado con que el Caribe

8. Michael Dash. «In Search of the Lost Body. Redefining the Subject in Caribbean Literature». In: Bill Ashcroft et alii. *The Post-colonial Studies. Reader*. Londres, Routledge, 1995, pp.332-335.

9. J.A. González Alcantud. «Deslizamientos y encabalgamientos culturales en un mundo de fronteras diáfanas». In: Celia del Palacio Montiel (ed.) *Los nuevos objetos culturales en Iberoamérica*. Veracruz, Universidad Veracruzana, 2009, pp. 45-68. G. Deleuze, G. & F. Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos, 2004.

era una segunda edición del Mediterráneo antiguo, y por antiguo mítico, asimismo talasocrático<sup>10</sup>.

El libro de Raquel Ortiz es un inteligente ejercicio de desconstrucción imaginaria que encaja con la posmodernidad neoyorkina, el relativismo español contemporáneo liberado de los patrioterismos, y con la utopía mediterraneísta del Caribe. Su inteligente trabajo en línea con los estudios más recientes de poscolonialidad caribeña y latinoamericana nos ofrece luz sobre estas complejas y transculturales islas, huyendo de ser atrapada por prejuicios arrojados en un antiamericanismo primario. Comenzar a contemplar América Latina, y el Caribe, por añadidura, como parte esencial del problema poscolonial, es básico para dilucidar problemas complejos, cuando no laberínticos<sup>11</sup>.

Desde otro punto de vista, una de las mayores virtudes de este libro es precisamente el emplear el término «arte de la identidad» para definir el juego lógico de las identidades plurales a través de la estética. Descartada la identidad como problema sólo étnico, deviene asunto estético. Estética y sociedad han sido alejadas en nuestras apreciaciones actuales, hasta considerarlas antagónicas. Sin embargo, a poco que buceemos en la historia de las ciencias sociales la relación entre sociología y estética ha sido siempre estrechísima. Chales Lalo, por ejemplo, a principios del siglo XX, intentó hacer prevalecer una concepción colectiva del arte que lo sacase de la tendencia polarizadora entre el genio individual y la vinculación con el carácter nacional, donde estaba atrapada la experiencia estética. Lalo da cuenta de los logros de la escuela durkheimiana, pero también trae a colación que ello no excluye los factores individuales en la creación estética<sup>12</sup>. Y compruébese, además, cómo interpretó este asunto el gran teórico de la pluralidad cultural brasileña, Roger Bastide, apostando por una «estética sociológica» en lugar de por una «sociología del arte»: «El arte precisamente posee un valor de información notable» para el sociólogo que, por su

10. Luisa Campuzano. «La tercera orilla: el Caribe». In: A.M. Arnal & J.A. González Alcantud. (eds.) *La ciudad mediterránea: sedimentos y reflejos de la memoria*. Universidad de Granada, 2010, pp. 357-369.

11. Ileana Rodríguez. «El sentido de la diferencia». Racialización y multiculturalismo-Mundos hispánicos 'post'. In: Ileana Rodríguez & Josebe Martínez (eds.) *Postcolonialidades históricas: (in)visibilidades hispanoamericana / colonialismos ibéricos*. Barcelona, Anthropos, 2008, pp.21-41. Véase igualmente de las mismas autoras: *Estudios transatlánticos postcoloniales.I. Narrativas comando / sistemas mundo: colonialidad/modernidad*. Barcelona, Anthropos, 2010.

12. Charles Lalo. *Esthétique*. París, Félix Alcan, 1927, 2ª ed., p.74.

conducta, descubrirá los elementos ocultos y dinámicos de una sociedad, que de otro modo se le escaparían»<sup>13</sup>. Hoy, por supuesto, los caminos de la sociología y de la antropología del arte son tan amplios que exigen un tratamiento específico. Raquel Ortiz, liberada de problemáticas nacionalistas identitarias, aunque estas tuviesen el sesgo libertador de lo puertorriqueño, inserta su discurso antropológico y estético en el ámbito de la modernidad transcultural, en el arte de la identidad. Este es un discurso que Raquel ha podido tejer entre Nueva York y Salamanca, sin complejos y con mucho sentido de la verdad antropológica, y que da a la luz la editorial Universidad de Granada. Todo un signo de nuestro tiempo múltiple, complejo y deconstructivo.

*José Antonio González Alcantud*

13. Roger Bastide. *Arte y Sociedad*. México, FCE, 2006, p.60.

## RETRO-VISIÓN E INTROITO REFLEXIVO

El presente trabajo es el resultado de una tesis doctoral en Antropología Social realizada entre los años 2005 y 2008, resultado de mis estudios doctorales en el Departamento de Sociología y Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Salamanca. Tuvo como presidente de Tribunal al excelentísimo Dr. Ricardo Sanmartín y de director, al destacado Dr. José Antonio González Alcantud. Mi formación como antropóloga con un enfoque en el estudio del arte de la identidad tuvo como acompañante una rumba de ritmos, imágenes y palabras. Nacida y criada en Lorain, Ohio, una de las comunidades puertorriqueñas de la diáspora, mis inquietudes relacionadas con la identidad puertorriqueña me llevó a conocer las comunidades puertorriqueñas de Nueva York y de Illinois, Chicago. Por mis estudios formales crucé el océano atlántico para ubicarme en Puerto Rico y estudiar e investigar la cultura puertorriqueña en el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, en San Juan, Puerto Rico. Luego, fue cuando marché a la Universidad de Salamanca, donde con el apoyo del Dr. González Alcantud, tuve el espacio y la libertad para además de estudiar, cuestionar la construcción y reconstrucción, el uso y la manipulación de la identidad puertorriqueña.

Previamente, más allá de haber visto alguna reproducción de una serie de obras costumbristas y de varias piezas de artesanía típicas de Puerto Rico, no había tenido contacto con el arte puertorriqueño. De hecho, no fue si no hasta los diecisiete años, cuando en mi primera visita a la Ciudad de Nueva York pasé una tarde con mi padre en El Museo del Barrio. Decidí en ese momento que regresaría para ser parte del mundo artístico / cultural que promovía la cultura puertorriqueña. Lo hice, después de terminar una Licenciatura en Artes con concentración en Estudios Internacionales y Espa-

ñol en la Universidad del Estado de Ohio. Efectivamente, en el 1994 me mudé a Nueva York para hacer trabajo cultural. Primero, laboré como ayudante en una galería que representaba el arte caribeño en SoHo, y luego, como ayudante en el Departamento de Educación del Museo de Brooklyn. En el 1996 logré una plaza en El Museo del Barrio como educadora. Así, de primera mano, conocí El Museo del Barrio y su colección, conocí algunos de sus fundadores y escuché su historia, que a la vez, hasta cierto punto, era también la historia del arte y la identidad cultural puertorriqueña en Nueva York. Es en ese mismo año que empecé mi relación con la artista nuyorriqueña María Domínguez que, en ese entonces, era la directora interina del Departamento de Educación del Museo. También, tuve la oportunidad de trabajar con la exhibición *La hoja liberada: El portafolios en la gráfica puertorriqueña*, una retrospectiva organizada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña del Estado Libre Asociado de Puerto Rico.

A la vez, no fue hasta la primavera del 2002 que formalmente empecé la primera fase de mi trabajo de campo relacionado con el arte y la identidad puertorriqueña. Lo hice para una clase de cultura puertorriqueña bajo la instrucción de uno de los más respetados antropólogos de Puerto Rico, el Dr. Ricardo E. Alegría, entonces director del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, donde obtuve mi maestría en Estudios Puertorriqueños y del Caribe (2004). Fue, entonces con él, que tuve la oportunidad de iniciar una investigación de una serie de representaciones visuales y públicas de la identidad puertorriqueña en la diáspora. Después de varias conversaciones con Domínguez por teléfono durante el verano de 2002 viajé a Nueva York para entrevistarla y visitar una de sus obras públicas junto a ella. Esta entrevista inicial fue dirigida a conocer su relación con el arte público. Luego, en el otoño del 2002 resumí nuestra conversación, esta vez enfocándome en la obra «Nuestro barrio». Con la información desarrollé una monografía que sería el primer pasito hacia un estudio formal de la identidad y el arte de la diáspora puertorriqueña.

Por un tiempo, dejé de un lado el tema de la diáspora y el arte público, concentrándome en el arte gráfico de Puerto Rico. Por dos años (2003-2004) trabajé con el artista don José R. Alicea, bajo la dirección de la Dra. Brenda Alejandro de la Universidad de Puerto Rico, para realizar la tesis de la maestría intitulada «José R. Alicea and his Literary Portfolios: Impeding the Process of Oblivion». La investigación me brindó la oportunidad de conocer mejor el contexto socio-cultural del arte gráfico de Puerto Rico, el cual influyó e inspiró a los artistas nuyorriqueños en los años sesenta y setenta. Además, me abrió las puertas para comenzar el estudio formal de una producción artística que forma parte del canon del arte puertorriqueño.

De los nueve portafolios de mi investigación, estudié uno dedicado a la décima «Valle de Collores» y otro, «Tributo a Rafael Hernández», con tres piezas inspiradas por su bolero, «Lamento borincano». Esta investigación me sirvió de trasfondo para un trabajo interdisciplinario entre el arte, la literatura y la identidad puertorriqueña.

Nuestra investigación tuvo como punto de partida el hecho que en las sociedades complejas existe un centro político que se compone de una clase que gobierna y unos símbolos que expresan lo que realmente está gobernando. Tales símbolos son necesarios dado que la autoridad política necesita una referencia cultural que la defina y promueva sus reclamaciones de poder y legitimación. La clase gobernante justifica su existencia y ordena sus acciones con cuentos, ceremonias, insignias; formalidades heredadas o inventadas con el propósito de señalar al centro, lo cual le otorga su aura de estar auto-vinculada de la misma manera que el mundo está construido. Dichos símbolos facilitan el desarrollo y la retención de su cualidad «sagrado inherente», esencia misma de la autoridad central.

Por este hecho antes señalado, así como por la utilización del argumento antropológico referente a que las obras de arte son símbolos que viabilizan la conservación de la memoria, y por un análisis crítico de la cultura, nos interesamos en realizar un estudio del imaginario puertorriqueño (la ideología *jibarista*) en tres obras canónicas: el poema «Valle de Collores» de Luis Lloréns Torres, la canción «Lamento borincano» de Rafael Hernández, y el cuadro *El pan nuestro* de Ramón Frade. Luego, partiendo de nuestro análisis del imaginario jíbaro, analizamos la relación con el jibarismo de la artista puertorriqueña María Domínguez, quien vive y trabaja en Nueva York. Ella, desde la diáspora, crea una memoria polisémica basada en su experiencia personal y colectiva, la cual se ha expresado a través de murales públicos.

En este estudio, también indagamos en cómo un poeta, un compositor, un pintor y una muralista «graban» una historia basada en sus experiencias personales y colectivas. También, hemos examinado el deseo y la negación de una identidad jibarista creada por una élite que excluye y niega su realidad caribeña. En adición, hemos establecido la manipulación de tal jibarismo en la diáspora como una forma alternativa de poder para la élite puertorriqueña más allá de sus fronteras nacionales. Por último, hemos considerado las identidades alternativas nacidas en la diáspora, las cuales cuestionan y convierten o modifican al jibarismo.

Las obras que hemos dilucidado son textos llenos de memoria e información que provocan fuertes emociones y reacciones. Ellas nos piden un análisis profundo y, por su tema, nos conducen a reflexionar y cuestionar

en niveles múltiples las manifestaciones del jibarismo en Puerto Rico y en la diáspora a principios del siglo XX y en pleno siglo XXI. Por consecuencia, esta investigación ha sido una aventura entre la poesía, la música, el arte plástico y la crítica social; de esta forma hemos pretendido contribuir al análisis profundo, complejo y dinámico de la memoria, la cultura y la ideología jibarista.

Los críticos literarios y sociólogos de la literatura han dominado el análisis de la poesía y, más reciente, la música puertorriqueña. Estos estudios nos han brindado poca descripción etnográfica del cuestionamiento de la cultura o cómo la visión dominante es construida o reconstruida. Además, casi todas las investigaciones realizadas en los siglos XX y XXI han tomado como punto de partida la invasión de los Estados Unidos de América a Puerto Rico en 1898. En consecuencia, el estudio de la cultura puertorriqueña ha sufrido y sigue sufriendo una descontextualización de la política e historia mundial ocurrida durante los siglos XVIII y XIX. El resultado ha sido no sólo una visión o contextualización insular de la identidad puertorriqueña, sino también una negación de la cultura, la memoria y la identidad caribeña de ésta.

En reacción a su desplazamiento del poder después de la invasión norteamericana de 1898, los hacendados criollos declararon la guerra contra el «americanismo» de Puerto Rico: montaron una campaña ideológica para luchar por y conservar los valores culturales de su clase. José Luis González explica que los hacendados crearon una ideología basada en el pasado – un «jibarismo»– que:

[...] pretende oponer las supuestas virtudes de su pasado idealizado a los males reales e imaginarios de un presente caracterizado, entre otras cosas, por la destrucción de muchos valores tradicionales de la burguesía criolla ahora marginada. (González, 1989:64)

La ideología jibarista exalta los valores católicos e hispánicos, está íntimamente relacionada con la tierra y se fundamenta en una sociedad hegemónica creada y controlada por los hacendados y los criollos profesionales (González, 1989:35, 64; Ferrao, 1993: 64). Luis Ángel Ferrao apoya la posición asumida por González y profundiza en lo que constituye la mirada hegemónica de los puertorriqueños y como la implantaron a principios del siglo XX:

[...] la visión y el proyecto de una nacionalidad, fundamentada en un acendrado hispanismo que todos ellos de una forma u otra adoptaron, respondió al hecho de que muchos eran los sucesores de la antigua élite española desplazada del poder por los norteamericanos. Como sucesores de esa élite

se encargaron de exaltar el mundo y los valores de sus padres y abuelos, a la vez que articular un proyecto para justificar su propia situación social. (Ferraó, 1993: 60)

Consecuentemente, a principios del siglo XX los intelectuales criollos,<sup>1</sup> quienes tenían un gran interés en imponer un sentimiento de colectividad en la Isla, abrazaron y promovieron una perspectiva hispanista señalando a España como la Madre Patria, lo cual era un paso clave para la creación de una nacionalidad puertorriqueña<sup>2</sup> (Ferraó, 1993: 51). Asimismo, escritores, músicos y artistas visuales asumieron un papel de resistencia luchando en contra de las agresiones culturales de los EE.UU. –lo cual entendieron como una fuerza que amenazaba las «prerrogativas espirituales» de la clase dominante– a través de expresiones afirmativas de lo criollo.

No fue hasta la década de los sesenta que surgió un fuerte cuestionamiento de la identidad jíbara. Éste fue impulsado por los escritos contestatarios Isabelo Zenón Cruz y José Luis González. Zenón Cruz y González rechazaron la «jibaridad» como el símbolo más representativo de la identidad nacional puertorriqueña; cuestionaron así el mito jíbaro. Según González el «jibarismo» de la élite es una manifestación de sus prejuicios raciales y sociales. Además, relacionado con la poca importancia concedida a la herencia africana en Puerto Rico, González planteaba que el racismo esencial de la clase dirigente insular había hecho todo lo posible por soslayar, ocultar o deformar su importancia en la cultura puertorriqueña (González, 1989: 74). Mostró lo problemático de tal mito dado que:

[...] los escritores más representativos de la burguesía criolla en el siglo XX hayan hecho lo que no hicieron los del siglo anterior: ver en el campesinado

1. En relación con la ideología de la élite, Quintero Rivera explica que en Puerto Rico, ya hacia el último quinquenio del siglo XIX, la clase de hacendados había logrado representar sus intereses como los intereses generales del País, a través del concepto de la «gran familia puertorriqueña», frente al arbitrario y extranjero poder colonial. Por ende, la generalización social de sus intereses fue circulando más alrededor de este sentimiento que de una filosofía social (Quintero Rivera, 1986: 35).

2. Ferraó profundiza acerca de este fenómeno, al que él identifica como *hispanófilo*, y el cual nació en la Isla a principios del siglo XX con los discursos de José de Diego y ganó fuerza en las décadas de los veinte y treinta. Esta ideología se reflejaba tanto en discusiones académicas y políticas como en la producción cultural. Los miembros más autorizados de la élite intelectual, inmersos en la urgente tarea de definir los parámetros de la identidad puertorriqueña y deseosos por dotar a su pueblo de una conciencia clara de su origen histórico, creyeron encontrar en el elemento español, europeo y occidental la piedra angular sobre la cual se sostenía la nacionalidad puertorriqueña (Ferraó, 1993: 46).

fundamentalmente blanco –es decir, en el «jíbaro»– la encarnación más depurada del «alma nacional». (González, 1989: 75)

Desde ese entonces, los trabajos realizados por Enrique A. Laguerre, Juan Flores, Emmanuel Dufrasne-González y Juan Gelpí, entre otros, han cuestionado la ideología del jibarismo en la literatura y en el imaginario puertorriqueño. Específicamente, y en cuanto a la relación entre el arte plástico y la identidad, investigaciones recientes realizadas por los antropólogos puertorriqueños Arlene Dávila y Jorge Duany han abierto el camino a un cuestionamiento antropológico de la cultura del jíbaro blanco como la cultura popular por excelencia.

Por lo antedicho, una investigación dirigida a la desconstrucción del jibarismo, utilizando obras de arte como punto de partida, es a nuestro entender crucial para el propio rescate de la identidad y la desmitificación de la realidad social, racial y cultural de Puerto Rico. Es sólo a través de la desconstrucción de las obras canónicas del jibarismo que podremos lograr una mejor comprensión de la verdadera diversidad de los puertorriqueños en la Isla y la diáspora. Ello, sobre todo es necesario, si entendemos que como los mecanismos de formación de la conciencia son complejos y no se rigen por criterios de transparencia lógica, seguimos y seguiremos prisioneros en la «caverna platónica» que nos vuelve víctimas de nuestra razón y de nuestros sentimientos, atrapados entre la verdad y el simulacro (González Alcantud, 2004: 10). Por ello, aunque la desconstrucción de la identidad es dolorosa, no deja de ser válida y esencial para desenmascarar las fuerzas que crean, impulsan y controlan la cultura puertorriqueña –un fenómeno cultural que los puertorriqueños en la Isla y la diáspora han internalizado y extendido a múltiples aspectos de su producción cultural desde principios del siglo XX.

Pensamos, entonces, al proponernos realizar esta investigación que a la identidad puertorriqueña y a su forma tradicional de estudiarla, hacía falta cuestionarla con el propósito de descubrir su diversidad verdadera en contraposición de la aceptación mansa de un estereotipo simplista que ha dado forma a uno que otro discurso de la «puertorriqueñidad».

La cultura es una manifestación más del teatro político e ideológico. Frecuentemente, ha sido estudiada sin conexiones, fuera de su contexto histórico, dividida y subdividida para hacer imposible el entendimiento de su totalidad. Ello ha facilitado que las manifestaciones culturales hayan sido y sean manipuladas, o hasta «inventadas», lo que nos ha llevado a malentender y seguir malentendiendo su importancia para la identidad colectiva. La cultura -en cualesquiera de sus formas de expresarse– se

basa en la historia y por eso es contraproducente interpretarla en un vacío.

El arte, como manifestación cultural, forma parte contextual de todas las sociedades humanas dado que afecta a todas las personas, en cualquier colectivo social o cultural. Es decir, las obras de arte poseen un sentido histórico individual y colectivo y se ubican en un espacio y en un tiempo determinado. Son textos visuales que los usuarios tienen que aprender a leer y, a través de su lectura, aprender algo del artista y su cultura. En consecuencia, y basados en el argumento de que las obras de arte son símbolos que facilitan la conservación de la memoria, nos interesamos por realizar un análisis crítico de la cultura puertorriqueña por medio de obras de arte.

Como hipótesis de este estudio hemos planteado que, en primer lugar, la identidad puertorriqueña ha sido creada (1849), recreada (1930's) y exportada (1970's) por una élite narcisista interesada en la manipulación de una identidad nacional para su propio beneficio. En segundo lugar, hemos mostrado que hoy día hay obras de arte que no sólo cuestionan la identidad oficial de los puertorriqueños, sino que ofrecen una identidad puertorriqueña que ha sido excluida o marginada en la identidad de la élite colonial. Utilizando nuestras dos hipótesis hemos intentado dilucidar la relación entre la memoria individual y la memoria colectiva, la ideología y la cultura. De ésta forma, además de emplear un enfoque geertziano, hemos realizado una investigación antropológica de la recreación del imaginario puertorriqueño con el fin de entender el malestar en la cultura puertorriqueña. Así fue como cuestionamos la *memoria rota* de los puertorriqueños, mientras a su vez desenredamos el papel crucial que juega el olvido en la Isla y la diáspora.

Cualquier estudio de arte implica una investigación del arte en relación con la sociedad, la historia, la cultura o la economía. José Alcina Franch argumenta que la Historia del Arte ha sido y sigue siendo una historia de formas artísticas (proposiciones canónicas y normas estructurales) que generalmente emplean los artistas para representar su mundo estético, pero que no logra traspasar el nivel de los datos singulares en la cultura (Alcina Franch, 1982: 18, 90, 128). Por lo tanto, usualmente los historiadores del arte se limitan a hacer una historia de acontecimientos sin intentar otro tipo de análisis; empírica y positivista, la historia del arte tradicional se muestra en extremo desconfiada frente a toda teoría y toda interpretación profunda de las obras (Alcina Franch, 1982: 129). Tristemente, muchas veces la Historia del Arte resulta en una historia de los cánones artísticos, una historia matematizada, racionalizada, y «formalizada»; una reglamentación

del lenguaje artístico que incluye lo «normal» o lo «bello» y excluye lo «anormal» y lo «feo» (Alcina Franch, 1982: 90). Desgraciadamente, hasta cierto punto, el arte se describe en todas partes por medio de términos profesionales (*craft terms*)—en términos de progresiones tonales, relaciones cromáticas o formas prosódicas— que limitan el análisis de las obras de arte a un análisis de los aspectos formales de unas obras de arte (Geertz, 1994: 118). Por su parte, la Sociología del Arte se interesa por las características típicas y recurrentes del arte y la sociedad, pero no se interesa por los aspectos únicos de las obras. A la vez, la Antropología del Arte<sup>3</sup> nos brinda la oportunidad de desarrollar y explorar, entre otras cosas, los siguientes enfoques: 1. las funciones y los usos sociales del arte; 2. la figura del artista; 3. las relaciones entre el Arte y la estructura social; y 4. las relaciones entre el Arte y los procesos mentales. En consecuencia, una ciencia social como la Antropología que enfoca en el fenómeno artístico, el proceso de la creación y el uso de las obras en sus distintos niveles contextuales es sumamente útil para entender al ser humano y su cultura.

La Antropología del Arte se ha desarrollado desde un análisis del significado del Arte en las sociedades «primitivas». Este análisis ha estado basado en el interés de cómo interpretar las interacciones entre los niveles locales donde se producen las obras, donde viven y actúan los artistas y los efectos sobre los niveles locales de los artistas y sus obras en el proceso de mundialización. Lourdes Méndez explica este desarrollo en las siguientes palabras:

[...] el primer reto con el que tuvo que enfrentarse la Antropología del Arte consistió en inscribir en la Historia, y no en sus márgenes, la especificidad de artes y artistas «primitivos» teniendo en cuenta las características de sus sociedades, de sus sistemas estéticos, y de las funciones sociales en ellas atribuidas a artes y artistas. Consistió también en demostrar que el Arte es un hecho social universal multiforme que no puede ser aprehendido desde categorías estéticas o teorías sobre el arte occidentales al ser éstas deudoras de nuestro particular desarrollo histórico. (Méndez, 2003: IX)

Desdichadamente, las artes plásticas no han sido un foco de interés prioritario para la Antropología donde ha ocupado una posición periférica. A finales del siglo XIX y a principios del siglo XX, los antropólogos—influenciados por el darwinismo y el concepto de «raza»— investigaron el arte de los «salvajes». Utilizando un método comparativo, éstos evolucionistas,

3. «El proyecto que podríamos llamar ya Antropología de Arte tiene pretensiones *totalizadoras* [...]» (González Alcantud, 1989: 348, cursiva en el original).

difusionistas y particularistas<sup>4</sup> acumularon, clasificaron y compararon elementos que caracterizaban diversos grupos humanos para analizar la supuesta «progresiva evolución de la cultura» sin fijarse en el contexto histórico-cultural que produjo tal cultura material.

No fue hasta la segunda década del siglo XX que los objetos etnográficos pasan por una metamorfosis a Arte «primitivos» y logran estatus científico como «testigos» de una historia, una cultura y una sociedad. Por lo tanto, la primera monografía antropológica sobre el Arte «primitivo», *Primitive Art* (1927) de Franz Boas, es una aproximación (fundamentalmente técnica) al Arte de algunos grupos étnicos de la costa del Pacífico-Norte de América del Norte. Boas, quien propone un relativismo cultural y se niega a aceptar que existen culturas superiores o inferiores a otras, aborda sistemáticamente el estilo y los elementos formales en el Arte, la representación, el simbolismo y los convencionalismos artísticos; se enfocó en las dos dimensiones artísticas, la forma sola y las ideas relacionadas con las formas (Boas, 1955: 13). A través de su escritura, interesado en las interacciones entre la cultura y la personalidad individual, Boas intenta descubrir los rasgos fundamentales del Arte «primitivo» en su contexto socio-histórico. A la vez, Boas tiene serias dudas sobre si fuera posible dar una explicación adecuada de los orígenes de los estilos «primitivos», pues entiende que son excesivamente complejos en su desarrollo. Entendía Boas que a lo único que podíamos aspirar los antropólogos es a desenredar el comportamiento de los artistas, lo que a su vez nos ayudaría a entender lo que está pasando en la mente de estos (Boas, 1955: 155). Pero, el estudio de Boas no considera el impacto de la colonización sobre las artes o la emergencia en ellas del sistema estético occidental. Además, aunque la obra de Boas nos ofrece datos y ejemplos de obras de arte, nunca nos brinda interpretaciones.

Méndez plantea que en la década de los cincuenta, los enfoques antropológicos sobre el Arte se multiplican (estructuralista, semiótico y simbólico):

[...] la Antropología asumirá la necesidad de buscar en cada sociedad cuál es la base conceptual del Arte y el sentido que tienen las obras así designa-

4. Aunque las primeras sistematizaciones sobre el arte «primitivo» surgieron a finales de 1880, había referencias a las artes en las obras de E. B. Tylor y L. H. Morgan, con anterioridad a esa fecha. A la vez, por el escaso material etnográfico fiable sobre el arte «primitivo», ambos basaron sus intentos de explicar el progreso de la humanidad en el terreno artístico en escritos de desigual calidad descriptiva redactados por viajeros, comerciantes o misioneros, y en los objetos etnográficos acumulados en los modernos museos europeos y americanos (Méndez, 2003: 4).

das para sus miembros. Partiendo de la idea según la cual el Arte es uno de los intentos de ordenar el entorno sensible que se impone a los individuos, se analizará el contenido estético de los objetos teniendo en cuenta los símbolos que transmiten, su relevancia para cada cultura, y su contexto de producción y consumo. (Méndez, 2003: 56)

Y, ya para la década de los sesenta, la Antropología fue profundamente influenciada por un paradigma estructuralista anti-hegeliano y fenológico interesado en una nueva interpretación de Karl Marx (1818-1883), Sigmund Freud (1858-1939) y Friedrich Nietzsche (1844-1900). Era una Antropología que rompió con la historicidad y dio primacía a la estructura –una lógica interna– y el sistema, enfocando en los procesos mentales utilizados para clasificar y ordenar el universo de grupos humanos a través de un análisis de la estructura del lenguaje y del pensamiento cognoscitivo. El afán del estructuralismo en la comunicación amplificaba, el interés por los aspectos simbólicos de las culturas, y específicamente, en el contenido simbólico de los productos artísticos. Esto resulta en aproximaciones estructuralistas y simbólicas al Arte y un análisis de la función y el sentido de una obra; más al objeto de arte en sí mismo y los mensajes que transmite (Méndez, 2003: 59).

Después de Boas, fue el antropólogo Claude Lévi-Strauss quien más se preocupó por el estudio del Arte. Y, aunque él trabaja el tema en varias obras, es en el texto *La pensée sauvage* (1962) donde más elabora su teoría estructuralista del Arte. Para Lévi-Strauss el Arte –un productor de signos– se sitúa entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico y mantiene una relación sensible (y no totalmente arbitraria) entre el signo y el objeto (Lévi-Strauss, 1969: 22). Él ve al artista como un *bricoleur*<sup>5</sup> que utiliza residuos de objetos o de obras humanas para crear nuevos productos a los que da un nuevo significado. Lévi-Strauss explicaba el proceso de la creación artística de una obra de arte (la reconstrucción) como una realización mediante la articulación de tres niveles de inferencia: la ocasión (el modelo), la ejecución (la materia) y el destino (los usuarios) (Lévi-Strauss, 1969: 27). También, propone que una obra de arte siempre es un modelo

5. Lévi-Strauss destaca como el *bricoleur*, a quien define como alguien que trabaja con sus manos y usa métodos cuestionables en relación con un artesano, es como un ser que trabaja con un material limitado (y muchas veces inadecuado), que funciona, sobrevive y crea dentro de los límites. Plantea que es conocido que el artista es una mezcla de un científico y un *bricoleur* porque, con sus destrezas él o ella construye un objeto material que también es un objeto de sabiduría (Lévi-Strauss, 1969: 16, 19, 22).

reducido que simplifica y facilita la comprensión del todo de un modo global (Leví-Strauss, 1969: 23).

Además, plantea que una obra de arte –como un mito– no existe sola, sino existe con relación a otras obras de arte que determinan su producción dado que constituyen un punto de referencia (Méndez, 2003: 64). A la vez, en su análisis, excesivamente abstracto y formalista, no investiga las interpretaciones que los diferentes actores sociales pueden hacer del Arte, su historicidad en las diversas sociedades, el proceso seguido por los artistas, o los condicionantes sociales que afectan a los artistas mientras crean sus obras.

Fue en el 1973 cuando Clifford Geertz, en su obra *The Interpretation of Cultures*, propone un concepto semiótico de la cultura:

Creando con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. Lo que busco es la explicación, interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie. (Geertz, 2001: 20)

Geertz no entiende la cultura como un sistema abstracto y ordenado derivado de estructuras ocultas, sino argumenta que la lógica de todo sistema cultural proviene de cómo se organiza en él la acción y por eso nos ofrece un conjunto politético de actitudes para plantear una Antropología interpretativa. Por consiguiente, Geertz se aleja radicalmente de una Antropología científica basada en la metodología estructuralista de Leví-Strauss. Para Geertz, tan pronto que la conducta humana es vista como una acción simbólica (una acción que significa algo), se pierde la razón de si la cultura es una conducta estructurada o una estructura de la mente, o una mezcla de las dos cosas.

En consecuencia, lo importante es investigar el sentido y el valor de la conducta humana. Él propone que a través del estudio de los actos sociales la Antropología podría desentrañar los significados culturales de «leer» una cultura. El enfoque geertziano promueve una concepción textual de la cultura y una interpretación de parte del antropólogo. Geertz, utilizando un concepto semiótico de cultura basado en una interpretación en busca de significados, plantea el Arte en términos de un «sistema cultural». Propone que el arte no es una ciencia formal como la matemática, sino una ciencia social en la que hace falta una mirada que tome en consideración la historia natural de los signos y símbolos. Para lograr que la semiótica tenga un uso

eficaz en el estudio del arte, se propone renunciar a una concepción de los signos como medios de comunicación, como un código que ha de ser descifrado, para analizar los signos como modos de pensamiento o como un idioma que ha de ser interpretado (Geertz, 1994: 146).

Geertz insiste en realizar: 1. un estudio de símbolos (que son los vehículos de la cultura); 2. una interpretación de cada cultura desde el punto de vista de los actores sociales; 3. un análisis de cómo todo sistema cultural predispone las condiciones de las relaciones sociales; 4. la construcción del *yó*; y 5. una mirada que entienda la conducta humana como culturalmente distintiva. Asimismo, Geertz aboga por una teoría semiótica que se aleja de una investigación de signos en el abstracto hacia una investigación de signos en su ambiente natural (Geertz, 1994: 144-145).

Según Geertz: «Entre lo que nuestro cuerpo nos dice y lo que tenemos que saber para funcionar hay un vacío que debemos llenar nosotros mismos, y lo llenamos con información (o desinformación) suministrada por nuestra cultura» (Geertz, 2001: 55). De esta manera, Geertz confirma el planteamiento de Gilbert Durand: «[...] no hay desarrollo del cerebro sin 'educación cultural'» (Durand: 1993, 27). Asimismo, Geertz expone que la cultura significa un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos. Símbolos o elementos simbólicos son formulaciones de ideas, abstracciones de experiencia fijadas en formas perceptibles, representaciones concretas de ideas, actitudes, juicios, anhelos o creencias. Por lo tanto, los símbolos significativos son las palabras, los gestos, los ademanes, los dibujos, los sonidos musicales, los artificios mecánicos, o cualquier cosa usada para imponer significación a una experiencia empleada por seres humanos que construyen sobre los eventos que viven y se orientan dentro del contexto histórico de las cosas experimentadas. Tales símbolos significativos no son sólo expresiones, instrumentos o elementos relacionados a nuestra existencia biológica, psicológica y social, sino requisitos previos de ella. Por consiguiente, un símbolo —que es una representación o concepción de lo programado y una fuente necesaria para orientarse en el mundo— es la esencia del pensamiento humano y expresa la atmósfera del mundo a la vez que la crea (Geertz, 2001: 52, 90, 92-3).

A Geertz le interesa el papel que el Arte juega, cuestiona o describe en relación con la cultura (porque el Arte es un sector de la cultura que nos invita a profundizar en conceptos, ideas, sueños o crítica). Entendido así, una teoría de arte es equivalente a una teoría de la cultura. Por ende, una teoría semiótica del arte es necesaria si buscamos los significados de los símbolos en la cultura donde se crea (Geertz, 1994: 133-134). Desde esta perspectiva, una obra de arte, que posee un sentido histórico y colectivo y

que se ubica en un espacio y en un tiempo determinado, es un texto visual que el usuario tiene que aprender a leer para aprender algo del artista y su cultura. No obstante, tenemos que ser conscientes que la capacidad de percibir el sentido de una obra de arte como un mural –o hasta un poema o una melodía– es el producto de una experiencia colectiva (Geertz, 1994: 133). Por eso, las destrezas interpretativas para entender patrones, categorías, ingerencias y analogías que uno trae a una obra de arte vienen de experiencias generales o del *conocimiento local*<sup>6</sup> del artista y sus interpretes. Los artistas que hemos intentado entender responden a la capacidad visual de su público puertorriqueño porque son miembros de esa sociedad y comparten su capacidad visual y su ambiente. Según Geertz:

El artista trabaja con las capacidades de su audiencia –capacidades para ver, escuchar, palpar, a veces incluso degustar y oler–, esto es, con su comprensión. Y aunque ciertos elementos de estas capacidades son en efecto innatos [...] éstos se hallan introducidos en la existencia real mediante la experiencia de vivir en medio de ciertos tipos de cosas que hemos de considerar, escuchar y manipular, sobre las que debemos reflexionar, [...] El arte y las aptitudes para comprenderlo se confeccionan en un mismo taller. (Geertz, 1994: 144)

Es por ello que, al igual que hiciera Arcadio Díaz Quiñones en su ensayo «La política del olvido», debemos de preguntarnos: «¿Cómo descolonizar el imaginario?» (Díaz Quiñones, 1996: 45). La respuesta a la pregunta de

6. «Por consiguiente, es en este punto en el que la antropología, o al menos la clase de antropología por la que yo estoy interesado –género que intento, con irregular éxito, que la gente llegue a llamar ‘interpretativo’–, se integra en el estudio del derecho, si es que finalmente lo hace. Confrontar nuestra propia versión del miembro del consejo con otros tipos de conocimiento local no sólo haría que esa mentalidad fuese más consciente de formas de sensibilidad distintas, sino que además la haría más consciente de las cualidades exactas de la propia. Por supuesto, se trata del tipo de relativización por el que la antropología es célebre: los africanos se casan con los muertos, y en Australia comen gusanos. Sin embargo, es un tipo de antropología que no aboga por el nihilismo o el eclecticismo, ni se amolda a todo, ni tampoco es un tipo que se contente con indicar aún una vez más que la verdad se invierte al otro lado de los Pirineos. Es, más bien, una antropología que unifica los procesos de autoconocimiento, autopercepción y comprensión del otro; que identifica, o casi, la explicación de ‘quienes somos’ con la de ‘entre quienes nos hallamos’. Y como tal, puede ayudar tanto a liberarnos de las representaciones engañosas de nuestro modo de hacer que las cosas sean judiciables (la disociación radical entre el hecho y ley, por ejemplo) como introducir en nuestra conciencia reticente visiones discordantes sobre el modo de hacer eso [...] que, si bien no son menos dogmáticas que las nuestras, tampoco son menos lógicas» (Geertz, 1994: 210-211).

Díaz Quiñones la encontramos en las palabras de José Antonio González Alcantud:

Si la función actual de la antropología en relación con los mitos nacionalista es la desconstrucción de éstos, abundando en los conceptos de «invención de la tradición», o de «comunidades imaginadas», la de una antropología aplicada a la dialógica transcultural de carácter marcadamente político debería ser la desconstrucción de aquellos mitos que bloquean el conocimiento real de los pueblos. (González Alcantud, 2002b: 194)

Por lo anterior, hemos hecho una investigación antropológica deconstructiva de tres obras de arte que forman parte del canon jibarista y tres obras de arte público contemporáneo que nos acercan íntimamente a la cultura puertorriqueña en la diáspora para desvelar el mito jíbaro. Estamos de acuerdo con Ricardo Sanmartín en que un artista verdadero es un investigador de la condición humana. Por ende, hemos deseado acercarnos al arte desde la Antropología no para hacer un estudio de una o unas obras de arte, sino hacer un estudio crítico y reflexivo que investiga la investigación que los artistas hacen sobre los hombres y las mujeres, el fenómeno artístico, el proceso de la creación y el uso de las obras en sus distintos niveles contextuales.

En nuestro estudio hemos tomado en consideración que todo arte está sometido a una dinámica interna compleja afectada por los procesos económicos, estéticos, ideológicos, políticos y culturales, pues: «[...] la libertad creativa del o la artista y el destino final de sus obras está condicionado por estas cuestiones intra y extra artísticas [...]» ( Méndez, 2003: 117). Por ende, nos ha interesado acercarnos a las obras de arte desde la Antropología para emplear una Antropología crítica y reflexiva, enfocando tanto en el artista y la época, así como en el goce que el arte logra en los usuarios de sus obras para entender la seducción aristocrática del jibarismo.

Para llevar a efecto esta investigación partimos del análisis de artículos, ensayos de crítica literaria, históricos y políticos relacionado con el jibarismo. En adición, hicimos un análisis socio-cultural de las obras, análisis mediante el cual investigamos la música, la poesía y el arte plástico para entender su papel en la construcción o reconstrucción de la cultura, la memoria y la ideología, tanto en la Isla como en la diáspora. Luego, a través de un análisis hermenéutico, estudiamos detalladamente tres obras de arte público de la artista nuyorriqueña María Domínguez. Para ello, empleamos las técnicas de la observación participante y de la entrevista a profundidad con Domínguez, así como entrevistas semiabiertas con trabajadores culturales e intelectuales que residen y trabajan en la diáspora y en Puerto Rico.

El primer capítulo, *Antecedentes y desarrollo del jibarismo*, está dirigido a analizar al jibarismo dentro de un contexto caribeño y la política mundial de los siglos XVIII al XXI. Por ello, estudiamos la *Plantación* y una de sus consecuencias, la *deculturación*. Luego, consideramos la importancia de la Ilustración francesa en el mundo con un enfoque de sus influencias en América Latina y el Caribe. Posteriormente, investigamos las cuatro etapas históricas de la isla de Puerto Rico, desde el descubrimiento hasta la modernización, dividido metafóricamente por José Luis González en los pisos de una casa: 1º los puertorriqueños negros; 2º un mundo dominado por extranjeros y una cultura señorial y extranjerizante; 3º desde afuera y desde adentro; y 4º la modernización-en-la-dependencia. Con este estudio de la casa puertorriqueña logramos un mejor acercamiento a «lo puertorriqueño» para contextualizar al jibarismo.

El segundo capítulo, *Mitos y mitologías políticas*, está dedicado a conocer conceptos del imaginario, así como de la mitología y la ideología en general y la mitología política en específico, claves para comprender el jibarismo. Partimos de la premisa que un estudio del jibarismo puertorriqueño y su imaginario requiere un conocimiento amplio de la construcción o reconstrucción de los mitos y la transformación de tales mitos en poemas, canciones y obras de arte que se presentan como la expresión de una memoria colectiva que consolida al grupo. Por consiguiente, estudiamos a profundidad el poder de las estructuras míticas y las imágenes simbólicas sobre los comportamientos sociales y la infraestructura colectiva puertorriqueña. Luego, contemplamos, de forma crítica, cuatro de los mitos del imaginario político según la visión de Raoul Girardet: la Conspiración, el Salvador, la Edad de Oro y la Unidad. Por último, identificamos y estudiamos estos cuatro mitos políticos dentro del contexto puertorriqueño con el fin de hacer una nueva lectura profunda de la sociedad y la cultura de Puerto Rico y para entender mejor la ideología jibarista: ¿qué la ha formado y cómo se desarrolla?

El tercer capítulo, *La creación del mito: el jibarismo en la literatura puertorriqueña*, es el estudio de la construcción del imaginario jíbaro y, por ende, de una literatura jibarista que se basa en la manipulación de una infraestructura cultural y una literatura criollista que, tras surgir en los años cuarenta del siglo XIX, es manipulada en los años treinta del siglo XX. Primero, descubrimos el papel clave que jugó el café, el cafetal y el hacendado en la segunda mitad del siglo XIX. Luego, examinamos al Romanticismo, al escritor decimonónico Manuel Alonso y su obra *El Gibaro*. Después, exploramos el período entre 1868 y 1898, la búsqueda de poder de los hacendados y la consolidación del poder económico, político y cultural de

la Isla en sus manos. Luego, damos una mirada a los primeros años de la ocupación norteamericana (1898-1904) y las transformaciones y cambios que la nueva metrópoli colonial impone a la Isla. Terminamos el tercer capítulo, tomando en consideración el trasfondo socio-histórico de la literatura criollista, con un acercamiento al contexto histórico del jibarismo en la literatura puertorriqueña de principio del siglo XX.

El cuarto capítulo, *El papel del jíbaro en la literatura, la música y el arte cómplice de la manía hispanofílica*, es una continuación de nuestro acercamiento al imaginario jibarista. Estudiamos la revisión del espíritu español del siglo XX a través de tres obras canónicas, todas creadas en las primeras tres décadas de la invasión norteamericana, crucial para la consolidación de un espíritu criollo puertorriqueño. Cuestionamos la identidad nacional hecha por la élite y los intelectuales puertorriqueños, lo cual ha sido y sigue siendo una estrategia para presentar una memoria hegemónica como legítima; para explicar, justificar y sostener su lugar de privilegio. Además, estudiamos cómo estas obras han influenciado y siguen influenciando las identidades en la Isla y en la diáspora. Empezamos el capítulo con un análisis de una obra de Luis Lloréns Torres. El poeta nacional astutamente eligió la décima, el género por excelencia del mismo jíbaro, para su obra autobiográfica «Valle de Collores». Tal décima vuelve a ser un vehículo transmisor de las ideas políticas del Partido Popular Democrático fundado a finales de la Gran Depresión de la década de los treinta (1938). Por otra parte, estudiamos la obra magna de Ramón Frade, quien en *El pan nuestro* logra crear la manifestación visual del mito jíbaro basado en el blanqueamiento de la cultura puertorriqueña. Por último, analizamos las líricas de «Lamento borincano», canción escrita por Rafael Hernández en la que se desmitifica la ilusión romántica de la nación, se cuestiona el mito de la *gran familia puertorriqueña* y se representan las desilusiones causadas por la política norteamericana. Al mismo tiempo, la canción llenó el espacio de himno nacional y fue usado por el Partido Popular Democrático y su líder máximo, Luis Muñoz Marín, para rescatar y abrazar el imaginario del jíbaro en la década del cuarenta.

El quinto y último capítulo, *El jibarismo en la diáspora: a [des]montar la guagua área*, es una exploración de la institucionalización y de la exportación del jibarismo que comienza durante la década de los cincuenta, a través del Instituto de Cultura Puertorriqueña y la tutela ideológica de Muñoz Marín. El capítulo inicia con un estudio de la consolidación del poder político en las manos del Partido Popular Democrático en la década de los años cuarenta. Luego, miramos las instituciones gubernamentales fundadas a finales de los cuarenta y en los cincuenta, las cuales ayudaron a «moder-

nizar» al pueblo de Puerto Rico e institucionalizar el mito jíbaro. Además, profundizamos sobre la exportación del mito del jibarismo a la comunidad puertorriqueña en la diáspora a comienzos de la década de los setenta. Después, intentamos entender el contexto socio-histórico en que se forma el muralismo puertorriqueño en Nueva York. Terminamos nuestro estudio inspeccionando en detalle como las manifestaciones del jibarismo en la diáspora –creadas en la isla de Puerto Rico y en las comunidades puertorriqueñas de la diáspora– a veces apoyan la visión hegemónica de la élite colonial, pero a veces recrean una nueva identidad puertorriqueña que influye hasta en los puertorriqueños de la Isla. Específicamente, analizamos tres obras de arte público en la ciudad de Nueva York dirigidas por la artista María Domínguez, *Nuestro barrio* (El Barrio, 1998), *El pueblo cantor* (El Bronx, 1994) y *Baile bomba* (Lower East Side, 1983).



## 1. ANTECEDENTES Y DESARROLLO DEL JIBARISMO PUERTORRIQUEÑO

*«En la realidad, la historia del Caribe es uno de los hilos principales de la historia del capitalismo mundial, y viceversa.»*

Antonio Benítez Rojo

Una gran cantidad de investigaciones realizadas en los siglos XX y XXI han identificado al año 1898 y la invasión de los EE.UU. a Puerto Rico como el punto de partida para estudiar la Isla. La consecuencia ha sido un análisis de la cultura puertorriqueña descontextualizado de la política e historia mundial acaecida durante los siglos XVIII al XXI. Esta delimitación no sólo ha fomentado cierto insularismo, sino que también ha facilitado la negación de la cultura, la memoria y la identidad caribeña de Puerto Rico. Por lo anterior, entendemos que en este trabajo antropológico es fundamental cuestionar al jibarismo y estudiar la cultura puertorriqueña en un amplio contexto histórico-cultural. Por eso, en este primer capítulo analizaremos el ambiente que nutre al jibarismo dentro de un contexto caribeño afectado por la política mundial de los siglos XVIII y XIX. Empezaremos con un breve estudio del Caribe para entender mejor a Puerto Rico y la cultura caribeña. Luego, estudiaremos la Ilustración francesa con un enfoque en su influencia en América Latina y el Caribe. Por último, terminaremos analizando las cuatro etapas históricas de la Isla de Puerto Rico –desde el descubrimiento hasta la modernización–, lo que nos brinda un mejor acercamiento a / de «lo puertorriqueño». Nos detendremos en el estudio de

este *tercer piso* y la política pública bajo el dominio norteamericano durante las primeras tres décadas de la conquista norteamericana porque es una época clave para nuestro análisis del jibarismo de los siglos XX y XXI. Primero, estudiaremos dos Leyes Orgánicas (la Ley Foraker y la Ley Jones), luego, analizaremos la influencia del Nuevo Trato de Roosevelt y una de sus manifestaciones en la Isla. Entendemos que, este análisis nos permitirá un acercamiento a la política imperialista norteamericana dirigida a integrar la sociedad puertorriqueña al sistema capitalista norteamericano, lo que provocó la postura conservadora jibarista de la élite criolla. Es de esta forma que entendemos que podemos contribuir a analizar y entender la construcción y el «éxito» del jibarismo.

### 1.1 ¿QUÉ ES EL CARIBE?

Es imposible delinear con precisión los límites del Caribe por criterios geográficos, socioeconómicos, políticos, lingüísticos o étnicos. En otras palabras, el Caribe no es un archipiélago común, sino un *meta-archipiélago* que como tal carece de límites y de centro. Y, aunque el Caribe hispánico es parte de América Latina también es parte de una región compleja por su importancia comercial y militar, su pluralismo lingüístico y etnológico y el carácter repetitivo de la *Plantación*.<sup>1</sup> Por tal razón, numerosos antropólogos, sociólogos, historiadores y escritores caribeños o estudiosos del Caribe entienden que la *Plantación* es clave para entenderle: el macro-sistema de la *Plantación* explica la continuidad de una música, una literatura y un arte de formas similares, parecidas y, a la vez, diferentes. Antonio Benítez Rojo describió la *Plantación* como la matriz del caribeño, el centro paradójico que está dentro y fuera, cerca y lejos de cualquiera que uno entienda como de una raza, nacionalidad, lenguaje o religión caribeña (Benítez Rojo, 1998: 395-6). Partiendo de un análisis de la *Plantación*, él propone una lectura tipo caos caribeño —una realidad sin centro ni bordes, sino dinámicas comunes que se expresan de modo más o menos regular dentro del caos y luego, lentamente, van asimilándose a contextos africanos, europeos, indoamericanos y asiáticos, hasta el punto en que se esfuman—; ésta resulta en una Isla que se repite continuamente, que se fusiona y refusiona de nuevos materiales etnológicos refusionados (Benítez Rojo, 1998: 24, 40).

1. Nosotros, como Benítez Rojo, usamos el concepto *Plantación* con mayúscula para indicar el tipo de sociedad que resultó del uso y el abuso de la plantación.

### 1.1.1 *El papel de la Plantación en el Caribe*

*«[...] las naciones europeas se regodean en la opulencia más ostentosa. Esta opulencia europea es literalmente escandalosa porque ha sido construida sobre las espaldas de los esclavos, se ha alimentado de la sangre de los esclavos, viene directamente del suelo y del subsuelo de ese mundo subdesarrollado.»*

Frantz Fanon

«La máquina de Colón»<sup>2</sup> –la *Plantación*– fue fundamental para el desarrollo del capitalismo mercantil e industrial mundial. La incorporación del Nuevo Mundo al conocimiento europeo tuvo dos grandes dimensiones. En primer lugar, marcó el surgimiento de «imperios planetarios», cambiando la orientación talásico / mediterránea europea hacia la orientación oceánico / atlántico que, en los siglos siguientes, dominara la expansión externa desde el corazón de Europa. En segundo lugar, el descubrimiento facilitó «la moderna economía mundial». A la vez, no fue el crecimiento político del imperio europeo lo que caracterizó el cambio, sino el surgimiento de un sistema económico único que desbordaba y trascendía los límites políticos. El sistema económico fue el capitalismo, y su aparición, dispersión y consolidación, comenzando en el siglo XVI, ha sido un fenómeno multifacético e intrincado (Mintz, 1999: 379-380).

Entre los productos de la *Plantación*, podemos incluir el subdesarrollo de África, la población caribeña, las guerras imperialistas, los bloques coloniales, las rebeliones, las represiones, las *Sugar Islands* y las *Banana Republics*, las intervenciones, las dictaduras, las ocupaciones militares, las revoluciones y hasta la creación del Estado Libre Asociado de Puerto Rico. Como nos recuerda Franz Fanon:

Hace siglos que Europa ha detenido el progreso de los demás hombres y los ha sometido a sus designios y a su gloria; hace siglos que, en nombre de

2. Benítez Rojo describe la «máquina de Colón» como una máquina integrada por una máquina naval, una máquina militar, una máquina burocrática, una máquina comercial, una máquina extractiva, una máquina política, una máquina legal, una máquina religiosa, una máquina caribeña, una máquina instalada en el mar Caribe y acoplada al Atlántico y al Pacífico (Benítez Rojo, 1998: 22).

una pretendida «aventura espiritual» ahoga a casi toda la humanidad. Véanla ahora oscilar entre la desintegración atómica y la desintegración espiritual. (Fanon, 1994: 287)

Desde su comienzo, la *Plantación* ha sido la poderosa máquina que sistemáticamente ha impactado los espacios políticos, económicos, sociales y culturales de las islas del Caribe. Además, como «la máquina» requiere enormes masas de recursos materiales y laborales, la *Plantación* puede ser considerada como el evento de mayor importancia histórica que ha ocurrido en el Caribe.<sup>3</sup> Las primeras plantaciones fueron fomentadas en La Española (Santo Domingo) al principio de la segunda década del siglo XVI debido a la crisis minera y al agotamiento de la población indígena de la Isla. Pedro Pérez Herrero estima que en la Isla de La Española había más de ocho millones de indígenas al momento de la Conquista en 1494 de los cuales en 1514 quedaban 30,000. Una de las razones dadas para la baja en población era los suicidios colectivos y abortos en masa, consecuencia del vacío psicológico generado por la conquista (Pérez Herrero, 1992: 34, 37, 60). Por su parte, Manuel Moreno Fraginals señala que se intentó el mismo sistema de esclavización y comercialización con los aborígenes antillanos. En 1494 el propio almirante Cristóbal Colón seleccionó quinientos cincuenta aborígenes de la Española, que fueron enviados a España para ser vendidos como esclavos. Además, según el fraile Bartolomé de Las Casas, Colón calculaba que vendiendo a todos los indios de dicha Isla, junto a otras mercancías, obtendría beneficios por unos cuarenta millones de maravedís. Ya en 1508 las caserías de indígenas para ser esclavizados y vendidos estaban legalizadas en el Caribe. Y, según las cifras de Pedro Mártir de Anglería, entre 1508 y 1513, unos cuarenta mil esclavos caribeños fueron cazados y vendidos para el trabajo en las minas de oro. La barbarie colonial liquidó la base indígena y por lo tanto los aborígenes no pasaron a integrar las plantaciones; los pequeños grupos agresivos que quedaron fueron un estorbo productivo, y se les exterminó en una práctica genocida (Moreno Fraginals, 1999: 164-165).

Desde los inicios, la Corona jugó un papel fundamental en el desarrollo de la *Plantación*, patrocinándola con préstamos, tecnología y, sobre todo, esclavos africanos. En 1518 España da inicio a la trata en gran escala de

3. Benítez Rojo argumenta que sin la *Plantación*, tal vez hubiera en el Caribe hoy día réplicas en miniatura (en términos demográficos y etnológicos) de las naciones que las colonizaron (Benítez Rojo, 1998: 56-7).

esclavos africanos al conceder una *licencia* para distribuir 4,000 negros en cuatro años, 2,000 de ellos con destino a La Española. En 1523 se repite el contrato, y en 1528 se vuelve a repetir. En 1540 ya la práctica plantadora es generalizada y Las Casas estima el número de esclavos en La Española en unos 30,000, y da la cifra de 70,000 para el resto de las colonias (Benítez Rojo, 1998:60).

Ya para 1523, además de las plantaciones en La Española, también había treinta ingenios en Jamaica y diez en Puerto Rico. En las tempranas plantaciones, casi sin excepción, los ingenios azucareros pertenecieron a los funcionarios de la Corona que luego los pasaron a sus hijos, constituyéndose de esa manera una oligarquía azucarera que concentraba en unas mismas manos el poder económico, político, social y eclesiástico del Caribe. Así, las primeras plantaciones del Nuevo Mundo establecieron la base para una sociedad de tipo oligárquico esencialmente dependiente de los monopolios comerciales de la Corona. Era una dependencia que impactó fuertemente la economía y los estratos sociales de la cultura criolla.<sup>4</sup>

A la vez, las Antillas Mayores se mantuvieron al margen de una verdadera economía de plantación, y por ende, a una introducción masiva de esclavos de África hasta principios del siglo XVIII. Durante las últimas décadas del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII, la producción azucarera fue decreciendo marcadamente hasta su desaparición en la segunda mitad del siglo XVII. Sobrevivía el hato ganadero, el contrabando y la lucrativa siembra de jengibre. Ninguna de estas actividades necesitó de fuerza esclava como la pudo haber necesitado la producción de azúcar. El predominio del hato y de cultivos livianos parece haber favorecido al liberto no solamente como trabajador jornalero sino como productor (Sued Badillo, 1986: 52-53). Pérez Herrero nos informa que entre 1651 y 1760 se importó anualmente unos tres mil esclavos negros. La cifra se duplicó durante la segunda mitad del siglo XVIII. Además, en 1789 se liberalizó la importación de esclavos (Pérez Herrero, 1992: 139).

Esta marginalización corresponde al hecho que España, en contraste con la máquina de la Plantación de Inglaterra, Francia y Holanda, no emprendió una política de plantación hasta finales de siglo XVIII. La poca participa-

4. «[...] la gran máquina de plantación –sectores agrícolas, industriales, de transporte y comunicaciones, administrativos y comerciales– precisa enormes masas de recursos materiales y laborales, arrebátandoseles cíclicamente a las otras actividades económicas del país» (Benítez Rojo, 1998: 97).

ción de España en el desarrollo de la *Plantación* caribeña surge, en parte, por la decadencia económica, política y social de los últimos reinados de los Austrias y las guerras sucesivas entre las naciones europeas. Además, las colonias españolas en el Caribe sufrían ataques interrumpidos de corsarios y piratas —la «época de la piratería» de 1523 hasta 1720—, dos siglos llenos de combates, incendios y saqueos. Por lo tanto, los gobiernos coloniales españoles se centraron en la construcción de fortalezas y la adopción de medidas defensivas. En consecuencia, las islas españolas se diferenciaban de las sociedades que dominaban el resto del Caribe por sus superficies demográficas, económicas, y culturales;<sup>5</sup> mientras La Habana crecía como una ciudad semejante a las de España, Kingston crecía como una ciudad de la *Plantación*.<sup>6</sup>

A partir del siglo XVIII, la poderosa máquina de la *Plantación* logró sistemáticamente moldear a su modo y conveniencia las esferas políticas, económicas, sociales y culturales de las islas hispánicas, convirtiéndolas en *Sugar Islands*. Eran unas *Sugar Islands* porque el «rey azúcar» al tomar posesión de las islas requirió de grandes capitales proporcionados por las respectivas metrópolis en pleno desarrollo capitalista. Exigió también cantidades ilimitadas de manos de obras y por eso cientos de miles de esclavos fueron así trasladados anualmente a las costas antillanas por medio de la trata de negros y la esclavitud, «[...] constituyendo el más vergonzoso negocio que haya utilizado el capitalismo en su sed de extremos beneficios» (Pierre-Charles, 1985: 7). El «comercio triangular», coadyuvó en forma decisiva a la acumulación de bienes del capitalismo naciente, transportaba, de África al Caribe, negros encadenados y del Caribe a Europa, azúcar, sangre y ganancias (Pierre-Charles, 1985: 7, 12, 13).

5. La influencia africana en la cultura puertorriqueña no se basa en la masiva presencia demográfica de la población negra, sino en la época en que la máquina de la *Plantación* es puesta a funcionar. Una implantación tardía de la *Plantación* significó una mayor posibilidad de que el negro aculturara activamente al europeo: «En las condiciones de *Plantación*, a pesar del enorme porcentaje que alcanza el número de esclavos con respecto a la población total, el africano esta reducido a vivir bajo un régimen carcelario de trabajo forzado que obstaculiza sus posibilidades de influir culturalmente sobre la población europea o criolla. [...] En mi opinión, habría que concluir que el negro esclavo que llegó a alguna colonia caribeña antes de que la *Plantación* se organizara contribuyó mucho más a africanizar la cultura criolla que el que arribó dentro de las grandes cargazonas típicas del auge de la *Plantación*» (Benítez Rojo, 1998: 92-93).

6. La Habana era una ciudad de plazas, paseos, murallas, palacios y teatros. Pero, Kingston creció como una ciudad de la *Plantación*, un recinto urbano dominado por almacenes de azúcar, las oficinas comerciales, la casa del gobernador, el fuerte, los muelles y los barrancos de esclavos (Benítez Rojo, 1998: 86).