

Dialitza
Colón Pérez

*Metáforas visuales de una
identidad en conflicto en
el arte contemporáneo
puertorriqueño*

Desde el último tercio del siglo xx, el surgimiento de la literatura y la teoría poscolonial han generado nuevas formas de enunciación y tácticas de representación dentro de los procesos, cada vez más acelerados, de transformaciones sociales, políticas, económicas y culturales que operan a nivel mundial. En su afán por otorgar instrumentos críticos para el análisis de las producciones culturales que preceden y suceden a la liberación de las grandes colonias occidentales a partir de la segunda mitad del siglo xx, la teoría poscolonial provocó una revitalización de nociones como represión, resistencia, representación, diferencia, hibridez, entre otros. Estas han servido para esgrimir el concepto de «lo postcolonial», definible como una especie de articulación de complejos procesos de contención e intercambio entre los que tienen el poder y el resto de las sociedades, instituciones y prácticas discursivas localizadas fuera de este. Por otra parte, esto implica una serie de vínculos, asociaciones y expresiones que no siempre se presentan como antagónicas o directamente contrarias, sino que pueden aparentar cierta complicidad con fuerzas y procedimientos hegemónicos. En consecuencia, apuntan a las dificultades de escapar a las prácticas discursivas dominantes que limitan y definen, a su vez, la posibilidad de oposición.

Es por ello que desde el ámbito de la imagen o de la representación, el rol del artista políticamente comprometido se ha ido transformando de una modalidad más representativa hacia convertirse en un agente activo y participativo en la vida fáctica de sus comunidades. Sus prácticas buscan dar presencia al que no la tiene, hacer visible aquello que el discurso hegemónico se afana en ocultar, en crear espacios que propicien la reflexión crítica y el reconocimiento de las presencias parciales. Todo ello, en muchas ocasiones, conduce a la producción de discursos no normativos y propiamente contra-hegemónicos.

Para ejemplificar este asunto, permítaseme repasar brevemente el panorama político, cultural y artístico puertorriqueño, desde el cual nace esta reflexión, para luego pasar concretamente al asunto central de esta presentación: reflexionar críticamente hasta qué punto las obras y prácticas artísticas políticamente comprometidas pueden tener un rol verdaderamente activo y efectivo en la reconfiguración de determinados contextos sociales y su imaginario cultural. Para ello, como afirmó Alain Badiou (2005: 198), haciéndose eco de Hegel, «es preciso distinguir y tratar de separar el acto y el resultado, la esencia creadora del salir de sí y el fracaso de la creación. O diríamos hoy, el gesto y la obra». Dicha distinción es indispensable para reivindicar el acto de pensar el arte y sus prácticas, más allá de que sus efectos puedan consecuentemente resultar en la configuración de nuevas formas de politicidad, sino como visibilidad del acto esencial del arte, como acaecer de un proceso de verdad. Pues, para Badiou, el arte es una de las cuatro condiciones necesarias para la filosofía y uno de los ámbitos de la producción humana que ha mostrado, a través de la historia, distintos procesos de subjetivación y lógicas que cuestionan los órdenes establecidos.

A más de quinientos años del proceso de «descubrimiento», colonización y poscolonización del continente americano, Puerto Rico continúa siendo una de las colonias más antiguas del mundo. La invasión norteamericana de 1898 y la constitución del Estado Libre Asociado en 1952 (pacto que permitió que se removiera a Puerto Rico de la lista de territorios coloniales) supusieron puntos de inflexión importantes, como catalizadores de una articulación consciente del ideal nacional. El ideal de cultura nacional en Puerto Rico, 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. Tal y como ocurrió en muchas partes del mundo, el fin de la Segunda Guerra Mundial marcó un nuevo hito en la historiografía puertorriqueña.

En los años cincuenta comienza un proyecto de modernización sistemático del país a través de las artes plásticas, impulsado por el Partido Popular Democrático, partido político garante de la empresa estadolibrista y colonialista, que llevó por nombre División de Educación a la Comunidad. Los artistas que trabajaron este proyecto establecieron un estilo propio dentro de las artes gráficas latinoamericanas y pre-configuran lo que será el criterio estético del nacionalismo cultural. No obstante, 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 una propuesta teórica concreta fundada en el marxismo y el post-estructuralismo, rompen con el imaginario y los constructos instituidos por los escritores de la primera mitad de siglo xx. Descartan la metáfora del puertorriqueño mental y físicamente aquejado que Antonio S. Pedreira bautizó con el término «aplatanamiento» y que definió como una especie de inhibición, de modorra mental y ausencia de acometividad en su ensayo *Insularismo* de 1934, una de las obras cumbre del discurso elitista decimonónico criollo que fundamentalmente informó nuestro imaginario como nación hasta ese momento. El abandono de ese tipo de alegorías y la ubicación de estos teóricos en la diáspora les permitió a una nueva generación de escritores y gestores culturales narrar una historia alternativa.

Esto ocurre paralelamente con el establecimiento de las recién liberadas naciones estados que trajo consigo el cuestionamiento de muchos de los preceptos de la modernidad. Este proceso fue generando 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, la teoría poscolonial ha buscado mecanismos o maneras discursivas para subvertir esas dinámicas de devaluación, entre las cuales se encuentran el concepto de criollización e hibridez. Si utilizamos la definición de criollización que aportara el poeta y teórico martiniqués Édouard Glissant (2002) en su teoría de la *Relación*, dicho proceso puede definirse como «la interacción de elementos heterogéneos que producen resultados imprevisibles». Esto comportaría la equiparación valorativa de los elementos constitutivos de la identidad y nos permitiría abordar el estudio de la cultura y sus manifestaciones desde un marco de relaciones e interacciones más amplio, de configuraciones justamente imprevisibles.

Al revisar nuestra imagería y modificar nuestra mirada, podemos adquirir conciencia de que esos elementos que han concurrido entre luchas y han sido desestimados, 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 el comprender que toda identidad es híbrida y está en constante transformación por medio de intercambios; por ende tiene una dimensión variable. Eso nos permitirá abordar este asunto desde el pensamiento del rastro, donde lo tradicional ya no es canon sino un lugar desde el cual generar nuevos sentidos. Esto es primordial para poder acercarnos hacia un lugar donde se haga visible, o explícito, el carácter fragmentario y a su vez relacional de cualquier identidad.

La metáfora de la hibridez, que se alza estridentemente en los discursos artísticos y culturales contemporáneos, encontró sus equivalencias tanto en el discurso de la criollización de la cultura caribeña de Glissant como en la categoría conocimiento de «rizoma» de Deleuze y Guattari. Pero si se piensa desde la teoría cultural de Homi Bhabha, la identidad híbrida es fundamental, ya que es un correctivo del esencialismo cultural. Su valor radica en que en los discursos poscoloniales el reclamo de que una cultura o identidad es pura debe ser siempre cuestionado y

la hibridez es testimonio de ello. Bajo una lógica de la diferencia cultural, Bhabha (2002a: 54) busca apuntar a un proceso de enunciación más que de sedimentación: «la diferencia cultural es un proceso de significación mediante el cual las afirmaciones *de* la cultura y *sobre* la cultura diferencian, discriminan y autorizan la producción de campos de fuerza, referencia, aplicabilidad y capacidad». La diferencia cultural de Bhabha se centra en el problema de la ambivalencia y la contingencia de los relatos *versus* la legitimación de lo atávico.

La introducción de un efecto de ambivalencia en las reglas de reconocimiento de los discursos dominantes puede desestabilizar dichos discursos, ya que en ellos se articulan las relaciones de poder desde la jerarquía, la normalización, la marginalización, entre otros.

Un artista que refleja en sus prácticas las dinámicas e intersticios dentro de las conflictivas formas en que se da el reconocimiento, es Miguel Luciano. Su obra es un ejemplo de cómo el acervo cultural afro-antillano se revaloriza, se resignifica y reivindica dentro de las prácticas artísticas contemporáneas puertorriqueñas. En su pieza *Platano Pride*, se ve la imagen de un niño mulato que lleva colgado al cuello un plátano cubierto de platino y convertido en un «bling bling». El plátano es un símbolo referencial de la 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. Así, la mancha de plátano se ha convertido en un eufemismo que se refiere no solo a la negritud, sino a la pertenencia a una cultura y un espacio geográfico particular. Lo que antes fue un estigma peyorativo del acervo cultural, se ha comenzado a transformar en una aserción coloquial del pasado afroantillano.

Al mismo tiempo que el «bling-bling» connota las realidades de una sociedad marginal, es también exaltación de su historia. El reconocimiento de la mancha de plátano cancela momentáneamente la distancia con el pasado y reivindica el carácter afro-antillano de una gran parte de la sociedad puertorriqueña. Este reconocimiento simboliza nuestro poder, al mismo tiempo que nuestra enajenación. Franz Fanon en *Los condenados de la tierra* (1963), 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 amenazada del reconocimiento de una dignidad hasta ahora machacada por la dominación. La reivindicación del carácter afro-antillano de la identidad puertorriqueña ha funcionado como catalizador de las luchas por la exclusión y por la discriminación. Los mitos, historias e íconos asociados con la herencia africana son el motor de relaciones de carácter emocional, social y creativo entre los artistas puertorriqueños y afroamericanos, tanto en la isla como fuera de esta. De esa forma surgen alianzas entre diversos grupos sociales, en tanto que comparten ciertos códigos y experiencias, pues ambos colectivos continúan luchando contra la segregación, tanto social como racial, a la cual han estado expuestos por muchos años.

Si bien he apuntado a ciertos aspectos que valorizan positivamente el trabajo de Luciano, ahora me gustaría señalar algunos aspectos que todavía me resultan problemáticos. Su trabajo se encuentra bajo la lógica de representación y reconocimiento. *Platano Pride* es una pieza que entusiastamente se podría clasificar dentro de las categorías de la relación entre arte y política como denunciatoria y reflexiva, pues presupone una adhesión previa a aquello que denuncia, pero no lo hace de modo directo y por tanto exige un mínimo esfuerzo reflexivo. Sin embargo, ¿en qué medida es emancipatoria?, ¿cuestiona las funciones, roles e instituciones dadas? Advierto sin reproche, que este tipo de piezas, en efecto, pretende representar los conflictos de la esfera crítica, pero sin necesariamente incidir en los procesos que generan las condiciones conflictivas. La otra cara de *Janus*, es la versión pesimista que estima como altamente peligroso fundar una crítica que replica estructuralmente las formas en las que las sociedades colonizadas se relacionan con las fuerzas imperialistas, importando sus modos de representación y recepción.

En consecuencia, me interesa apuntar de manera preliminar al gesto de proyectos artísticos contemporáneos que hacen visibles estas dificultades, que exploran el potencial político y estético de la revisión crítica de las tradicionales metáforas identitarias y pretenden avanzar procesos que conduzcan a la restauración de las relaciones comunitarias en el espacio público. Desde luego, esa intención de restauración de lo comunitario apunta hacia la noción de lo común, como una categoría constituyente, capaz de superar las complejas estructuras de exclusión

y que, de cierta manera, no debe entenderse como una simple afirmación revolucionaria, sino como la reconfiguración de determinados contextos sociales y su imaginario cultural.

Por ejemplo, vale citar la más reciente pieza de la artista puertorriqueña Marisol Plard titulada *12 vecinas*. En esta video/instalación, que tiene una duración de aproximadamente treinta minutos, Plard nos presenta un poderoso retrato de una comunidad históricamente marcada por el discrimen, la pobreza y la marginación, a partir de los rostros y anécdotas de 12 vecinas de la comunidad La Perla, en el Viejo San Juan. La artista, residente en esta comunidad, abre las puertas de su casa para mostrar a través de 12 monitores ubicados en las paredes de su residencia, una forma de estructura social silenciada por el Estado. Su pieza se presenta como una actividad antagónica, que se desplaza a las imágenes de esos cuerpos marginales de su lugar asignado. Hace visible y audible al *otro* como discurso articulado y no como ruido. Rehúye la consagración del artista autor y se presenta como arte operador, como accionador que muestra pero no dicta, que habilita pero no designa. El arte que se quiere hacer llamar político debe crear formas de intervención que no se limiten a dar datos, sino a cuestionar aquello que se da como verdad, dejando de lado el estereotipo de la denuncia directa.

Justamente de esto trata *12 vecinas*, se vale de la precariedad del espacio, de la miseria para valorizar los recursos artísticos presentados por ese decorado de vida mínima. No pretende transformar la precariedad de sus vecinas, ni ofrecer una explicación de la lógica económica global que rige la existencia de esos espacios marginales. Pone en marcha una política de la estética, distanciada de la explicación de la situación (de una pedagogía) como de un compromiso ético que pretende remplazar la impotencia de la mirada por la acción directa (activismo o militancia). Su obra se centra en la relación entre la impotencia y la potencia de los cuerpos, dado que la política misma radica en la capacidad de esas subjetividades de apoderarse de su destino.

Entonces, ¿qué identidad hay que representar? La demanda de identificación es la de *ser* para *otro* según Bhabha (2002b) y esto implica «la representación del sujeto en el orden diferenciante de la otredad» (: 66). Solo a través del *otro* el sujeto puede construir

su identidad: «La cuestión de la identificación no es nunca la afirmación de una identidad dada, nunca una profecía autocumplida: siempre es la producción de una imagen de identidad y la transformación del sujeto al asumir esa imagen» (Bhabha, 2002b: 66). El filósofo puertorriqueño Francisco José Ramos, en una parte de su formidable ensayo *La insumisión de la experiencia artística*, publicado por el Instituto de Cultura puertorriqueño con motivo de los cien años de la invasión norteamericana en Puerto Rico, comenta:

Resulta que las imágenes ocurren incesantemente y no están resguardadas por esas demarcaciones topológicas que llamamos «conciencia», «inconciente» o «preconciente». Es justo esta *ocurrencia de las imágenes* lo que puede llamarse el devenir de lo imaginario; y es justo este devenir lo que atraviesa las supuestas entidades colectivas e individuales. La representación es solo un aspecto de ese devenir. Un aspecto, es decir: un modo de aparecer. (Ramos, 1998: 20)

Ese sugerente aspecto del *ser* como proceso, es lo que en última instancia define cualquier subjetividad y su representación como aparecer contingente de ese proceso, lo que establece propiamente la relación entre el arte y lo político.

La relación entre el arte y lo político es el procedimiento por el cual podemos afirmar la posibilidad de un arte global, no como lógica de mercado sino como un arte que debe llevar una verdad específica que establezca las bases para la emancipación de la sociedad. Dentro de nuestro contexto colonial, el arte político debe apostar —en cualquier caso que el arte deba de «hacer algo» exógeno a su propio devenir— a unas prácticas artísticas que se inserten y participen del proceso de transformación del orden social y político establecido, no como objetivo sino como actividad *poiética*. Es aquel que da cuenta de los excedentes que no son contabilizados dentro del discurso hegemónico y que atraviesa el imaginario oficial introduciendo nuevas subjetividades, para participar en el desarrollo de nuevas verdades. Es como un artista operador, que actúa dentro del conflicto desarrollando una suerte de prácticas de disenso, que aunque no modifica las condiciones de realidad de las imágenes, busca adecuarlas para generar nuevos agentes de visualidad.

Porque la relación entre arte y política no *es* o al menos no se limita a la conmemoración, a la denuncia y/o a la reflexión, más bien tiene que ver con la redistribución de los espacios, con el cuestionamiento de las funciones, los roles e instituciones dadas. El arte político puede ser emancipatorio en tanto que cree nuevas capacidades y promueva la igualdad.

Para Badiou la «verdad», como una de las principales nociones dentro de su pensamiento, es un proceso de transformación del orden establecido en una situación para conseguir que el cuerpo (colectivo de personas) más inexistente (que no tiene representación) de ella adquiera existencia real (obtenga su representación). Por eso, las reivindicaciones de un sujeto político son singulares y genéricas (todos pueden participar de ellas, no unos colectivos *versus* otros). En su *Pequeño manual de inestética* (2009), Badiou desarrolla su teoría sobre el arte, el cual para él es en sí mismo un procedimiento de verdad que, como he apuntado antes, crea nuevas capacidades y promueve la igualdad. Dicho cometido se lleva a cabo mediante acontecimientos artísticos que atraviesen los paradigmas de una época y produzcan verdades más allá del saber establecido, en las que todo sujeto se pueda sentir participe. En consecuencia habría que hacer la siguiente pregunta: ¿existe una subjetividad política a la cual pueda referirse el arte político? Esta subjetivación política habría que entenderla no como la reivindicación de una identidad particular o colectiva específica (excluyente), sino como un conjunto de acciones, enunciados y sujetos que dan una forma singular a un proceso político genérico que puede encontrar su equivalencia en la creación de un nuevo orden de representación social. La aparición de este sujeto es ciertamente rara y difícil, pues surge en la fidelidad al acontecimiento, y rompe con el estado de las cosas. Sin embargo, no por ello se ha de renunciar a pensar maneras en las que el arte contribuye a la ruptura de toda categorización.

Ahora bien, ¿cómo podemos traducir estos procedimientos en un campo artístico institucionalizado? Se pueden generar espacios transgresivos, que cuestionen e interrumpan el desmantelamiento de los espacios ya institucionalizados, y que, simultáneamente, se orienten hacia otras áreas fuera de la dependencia corporativa del capitalismo. 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 aún más importante, de contienda. Rutas a partir de las cuales las sociedades puedan encontrar vías para entender su identidad de manera más orgánica y de resistir las nuevas y viejas formas de dominación, explícita o implícita, en el interior de todo discurso homogeneizador y condescendiente. Resulta así, casi imperativo buscar, o imaginar, nuevas formas de organización ciudadana y/o de prácticas artísticas más democráticas y antihegemónicas que apunten hacia programas colectivos de emancipación.

BIBLIOGRAFÍA

- BADIOU, A. (2005). *El Siglo*, Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- _____ (2009). *Pequeño manual de inestética*, Prometeo Libros.
- BHABHA, H. (2002a). «El compromiso con la teoría», *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- _____ (2002b). «Interrogar la identidad», *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- GLISSANT, E. (2002). *Introducción a una poética de lo diverso*. Ediciones del Bronce.
- RAMOS, F. (1998). «La insumisión de la experiencia artística (una conflagración de pensamientos)». En: *100 años después... Cien artistas contemporáneos*. ICP.