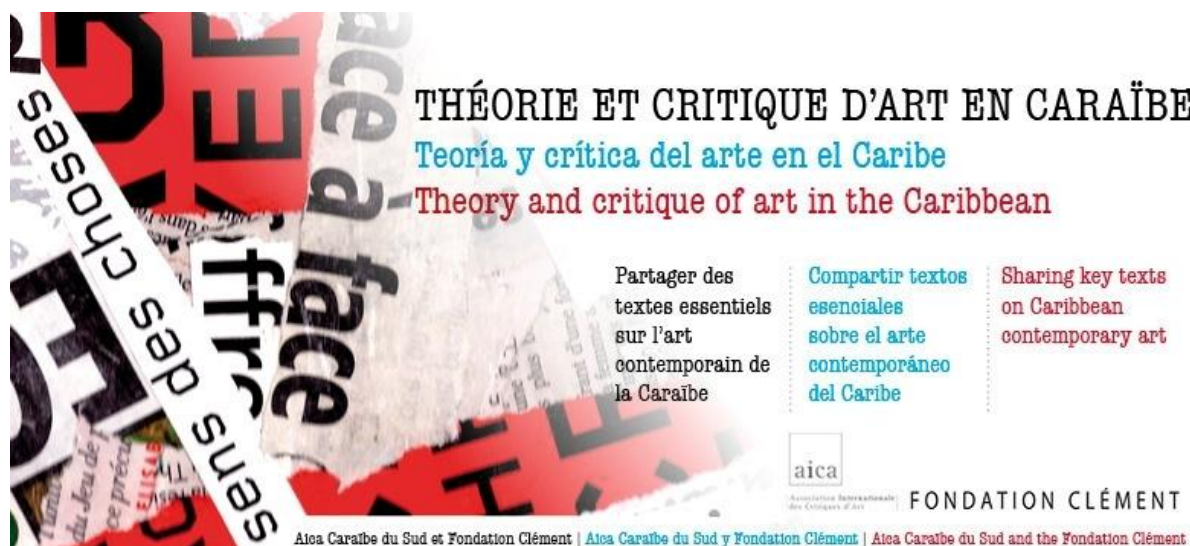


## Teoría y crítica del arte en el Caribe

*Compartir los textos esenciales sobre arte contemporáneo del Caribe*

### Aica Caraïbe du Sud et Fondation Clément



### Teoría y crítica de arte en el Caribe

En los años ochenta, el desarrollo artístico en el archipiélago de las Antillas estuvo fuertemente unido al deseo de analizar y contextualizar de manera crítica la práctica artística en la región. Gerardo Mosquera, Sara Hermann, Annie Paul, Kobena Mercer, Christopher Cozier o Yolanda Wood han tratado de redefinir los conceptos de la crítica de arte en el Caribe, expandiendo los horizontes de la práctica artística en la región. Esta postura ha permitido traspasar las fronteras del archipiélago caribeño y así eliminar la distancia existente entre los diferentes lenguajes artísticos.

La creación de revistas como *Arte Cubano*, *Small Axe*, *Arte Sur* y *Arc Magazine* ha contribuido a incrementar este movimiento, permitiendo el desarrollo y la difusión de la crítica.

Fuera del mundo artístico, un grupo de teóricos del Caribe han tenido en consideración la vitalidad de la región y han sumado sus visiones al corpus teórico del momento. Benítez Rojo, Stuart Hall, David Scott, Edouard Glissant o Michael Dash han desarrollado nuevos análisis sobre el Caribe y lo han situado en el corazón de la cartografía del pensamiento contemporáneo.

Este proyecto, iniciado por **Dominique Brebion** y **Carlos Garrido**, ambos miembros de la Aica Caraïbe du Sud, tiene como objetivo que los investigadores, estudiantes, críticos, comisarios, aficionados al arte y artistas plásticos de las tres áreas lingüísticas tengan acceso a

textos teóricos fundamentales con el fin de intensificar los intercambios que se desarrollarán, de esta forma, a partir de una base teórica compartida.

Como ya saben, la Aica Caraïbe du Sud ([www.aica-sc.net](http://www.aica-sc.net)), sección de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, se esfuerza mediante su acción por aumentar el reconocimiento de los artistas plásticos de la Martinica y del Caribe y por tejer lazos entre los diferentes socios culturales del Caribe, dejando atrás la fragmentación política y lingüística.

La Fondation Clément es la fundación de GBH (Groupe Bernard Hayot) y lleva a cabo acciones de mecenazgo a favor de las artes y del patrimonio cultural del Caribe y del Océano Índico. Apoya la creación contemporánea mediante la organización de exposiciones en la Habitation Clément, la constitución de una colección de obras representativas de la creación caribeña de los últimos decenios y la coedición de monografías de artistas plásticos. También gestiona importantes colecciones documentales entre las que se encuentran archivos privados, una biblioteca dedicada a la historia del Caribe y fondos iconográficos. Por último, contribuye a la protección del patrimonio criollo con la valorización de la arquitectura tradicional.

Conducirán este proyecto evolutivo juntos y, para ello, pondrán a disposición un corpus de textos teóricos y críticas del arte contemporáneo del Caribe en sus sitios Web respectivos.

Se incluirá cada texto en inglés, francés y español, acompañado de:

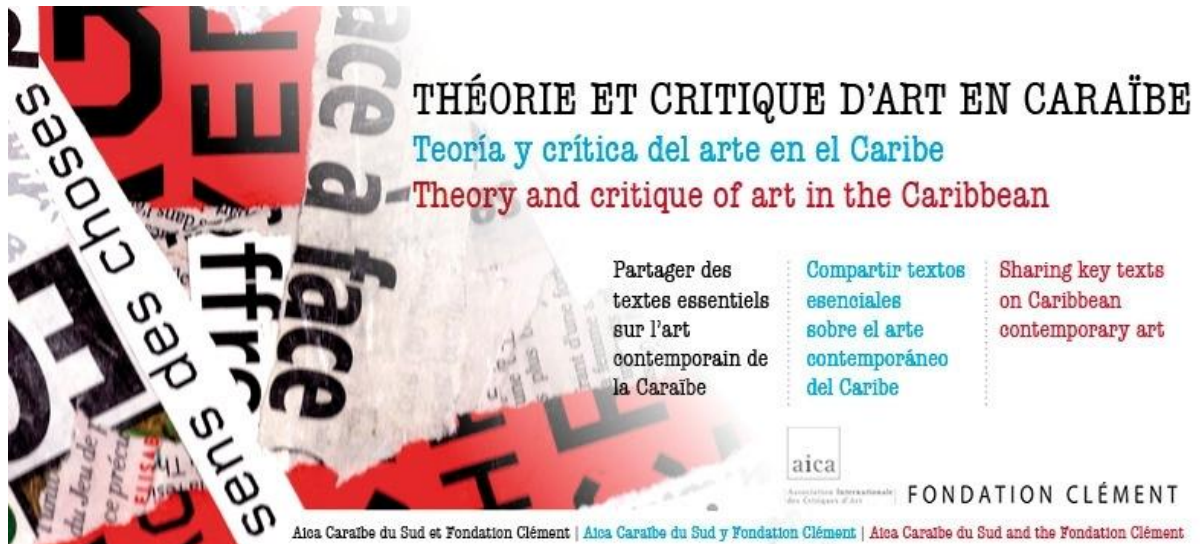
-palabras clave;

-un resumen;

-una contextualización en el corpus de textos teóricos (dónde reside su importancia en comparación con los demás textos);

-la biografía del autor (1.000 caracteres);

-referencias precisas de la obra (título, autor, editor, fecha de publicación, ISBN y, eventualmente, la orden de compra).



## Daniel Lind Ramos y la política visual de la raza en el arte de Puerto Rico

Fabienne Viala - Universidad de Warwick

### Palabras Clave

Memoria histórica, identidad nacional, identidades raciales, Puerto Rico, herencia cultural africana, códigos de representación

### Resumen

Este artículo presenta la obra del pintor y creador de instalaciones Daniel Lind-Ramos. El artista puertorriqueño interroga las relaciones complejas que existen entre memoria histórica, identidad nacional e identidades raciales en Puerto Rico ; más concretamente, hace visibles tabús que pesan sobre la herencia cultural africana en el Estado Asociado Libre con una pintura siempre simbólica, a veces incluso alegórica y “en clave” que establece un diálogo entre lo político y lo metafísico en el lienzo como en el espacio. Para Lind-Ramos el arte es la expresión de una hiperconciencia afropuertorriqueña que reclama el derecho a redefinir los códigos de representación y de aprehensión visual de una realidad sociopolítica caribeña que se enfrenta a su estatus colonial.

### Contextualización

Este artículo se ha redactado en el marco de la participación de Fabienne Viala en el grupo de investigación RITA ( Race in the Americas) y de su colaboración con el Instituto de Estudios Caribeños de la UPR ( universidad de Puerto Rico)

## Daniel Lind Ramos y la política visual de la raza en el arte de Puerto Rico

Fabienne Viala - Universidad de Warwick

### *1. Raza, Memoria y Nacionalismo cultural en Puerto Rico*

Desde que Puerto Rico se convirtiera en un Estado Asociado Libre en 1952, el nacionalismo cultural ha dado forma a la representación de la identidad puertorriqueña en la isla. Las identidades culturales nacionales han sido elogiadas, enseñadas, conmemoradas y monumentalizadas desde la década de 1950 como elementos de una sociedad idealizada, homogénea y mestizada, supuestamente enriquecida por la influencia de dos potencias coloniales en diferentes momentos de la historia: España y los EE.UU. La lengua, el patrimonio histórico y la raza actualmente siguen desempeñando un papel importante en la definición de la puertorriqueñidad en las principales instituciones culturales, educativas y políticas de la isla. El resultado es un tabú en vigor sobre el patrimonio antillano negro y la sutil exclusión de la imaginación colectiva, del legado cultural relacionado con los esclavos.

El guardián de la puertorriqueñidad en el Estado Asociado Libre es el *Instituto de Cultura Puertorriqueña*, que promueve la cultura dominante y oficial en la isla. Creado en 1955 por Ricardo Alegría,<sup>1</sup> el ICP resistió culturalmente a la aculturación estadounidense principalmente por medio de la valorización de la cultura española. El sello del ICP (fig. 1) muestra al conquistador español Juan Ponce de León, que fundó San Juan en 1509 después de que viajara con Colón en su segundo viaje, con un libro de gramática entre las manos. Está de pie entre un indio taíno que sostiene un *cemí* (una estatua religiosa) y un esclavo negro que sostiene un machete (utilizado para cortar la caña de azúcar en las plantaciones). En el fondo, una carabela. En este sello que representa el mito de un mestizaje armónico, las tres culturas - española, arawak y negra - están representadas por igual, pero con atributos que connotan y denotan su diferente importancia en el imaginario puertorriqueño. El mensaje visual del sello es que España trajo la cultura, la lengua y la civilización; los pueblos indígenas del Caribe que encontraron los conquistadores españoles se representan como poseedores de una religión, y por lo tanto de un alma, en la línea de defensa de Bartolomé de Las Casas en cuanto que los

indios son criaturas de Dios. Pero los esclavos negros se recuerdan solo como una mano de obra que trabaja para la plantación.

El estatus de *Estado Asociado Libre* es ambivalente, en el sentido de que define a Puerto Rico como libre y, al mismo tiempo, como integrado en los Estados Unidos.<sup>ii</sup> Esto ha dado lugar a representaciones ambivalentes de la identidad puertorriqueña, enfatizada desde la década de 1990, en una época en la que el estatus de la isla fue debatido a través de un referéndum. Desde 1992, y la correspondiente celebración a gran escala del quinto centenario de la llegada de Colón a la isla,<sup>iii</sup> el patrimonio español ha sido aún más glorificado y el español se convirtió en el idioma oficial de la isla. Pero lejos de contestar la pertenencia a los Estados Unidos, el hecho de alabar los orígenes hispanos proyectó la imagen de Puerto Rico como una excepcional colonia americana de habla española. Otra consecuencia del aniversario de 1992 es la sobrerrepresentación de la herencia taína en las artes y la educación en la isla, en oposición a la representación casi invisible de la herencia esclava y africana.

Sin duda, las conmemoraciones de 1992 en Puerto Rico tenían la intención por un lado de animar a borrar por completo la violencia del pasado, y por otro, de celebrar la modernidad de Puerto Rico como un proceso continuo, desde Colón, que hispanizó la isla de Borinquen, hasta la integración de Puerto Rico en los EE.UU. como un *Estado Asociado Libre*. En tanto que memoria cultural, las conmemoraciones hicieron que se elogiara la herencia indígena de una manera bastante folclórica (ferias artesanales taínas, premios de belleza taína, cuentos infantiles taínos para la hora de ir a la cama y todo tipo de productos de consumo esencialistas), como ya estudiara Arlene Dávila: "El taíno constituye el símbolo más fácilmente evocado de un pasado legendario que está mistificado e impregnado de connotaciones nacionalistas" (Dávila 1997, p71).

Un buen ejemplo para entender la narración racial de la historia en la isla es la serie de cómics históricos *Historia Gráfica de Puerto Rico*, que se publicó en el momento de las conmemoraciones de 1992. En el primer fanzine, podemos ver a Colón felicitado por los Reyes de España después de regresar de su primer viaje. Sus carabelas luego zarpan para el segundo viaje, y atracan en la isla de Borinquen: los nativos que se encuentran en la orilla piden los españoles protección contra los caníbales, a los que ellos llaman "Caribes". Las viñetas, finalmente, presentan el hábitat y la forma de vida de los indios identificados como taínos.<sup>iv</sup> Cada objeto se nombra en lengua Arawak, y va acompañado de una definición en español. Una historia muy simplificada, con narración gráfica y didáctica para los jóvenes y

los lectores promedio puertorriqueños. El pasado histórico fue manipulado para promover la ilusión de un maravilloso encuentro taíno-español.

El segundo fanzine trató con el mismo estilo romántico la esclavitud y la trata de esclavos africanos. Sin embargo, la atención se centró principalmente en el comercio y no en la plantación, y nada informó al lector de las cuestiones relativas al hábitat de los esclavos, las prácticas culturales, la religión, o incluso los sufrimientos, como fuera el caso en el fanzine centrado en los pueblos indígenas. Por otra parte, el segundo fanzine sobre la esclavitud fue una edición limitada que ahora solo está disponible en la colección de libros raros de la biblioteca de la Universidad de Puerto Rico, mientras que el otro, el que trata de la cultura taína, ha sido reeditado varias veces (Viala 2014).

La historia del mestizaje en Puerto Rico es principalmente una historia taíno-hispana que excluye la negritud. El hecho de que el componente negro no se integrara en los eventos conmemorativos de 1992 tuvo que ver con la definición oficial de la identidad cultural de Puerto Rico como resultado homogéneo de un encuentro español e indio. Ni que decir tiene que una representación tan limitada de la identidad puertorriqueña no satisface a todos los puertorriqueños. Cuando se trata de política cultural, muchos artistas, periodistas, historiadores y educadores trabajan hacia una representación más compleja de su sociedad, reconociendo no solo que existe el racismo en Puerto Rico, que la discriminación racial sigue siendo una práctica común, sino también que la raza es un tabú con consecuencias perjudiciales (Bonilla Silva 2010). La novelista, profesora y activista Mayra Santos Febres analizó cómo el miedo a "todo lo que es negro" condujo al silenciamiento de la historia negra puertorriqueña en los programas escolares y en las representaciones culturales de la isla. Santos Febres mostró que la negrura se asocia con la irracionalidad, situada en un espacio cultural liminal, caracterizado como no inteligible, sensual, y primitivo, en contraposición a los valores de la civilización proporcionados primero por España, y posteriormente por los EE.UU. La identidad antillana negra, en la literatura y en las artes, se asocia con otros pueblos del Caribe procedentes de países considerados subdesarrollados, como los dominicos, los cubanos o incluso "peor", los haitianos (Santos Febres 2009).

Es aquí donde la imaginación visual de Daniel Lind Ramos se vuelve realmente interesante para entender y cuestionar la raza en Puerto Rico. Las artes visuales y de representación son los ámbitos culturales donde la perspectiva cultural consensual del Estado Asociado Libre ha sido fuertemente invalidada en Puerto Rico. Más concretamente, considero

las obras de arte de Lind Ramos, desde la pintura hasta las instalaciones, como un laboratorio para abordar las cuestiones de la raza en relación con la identidad, la memoria y la pertenencia en Puerto Rico. Al fusionar la vida política, mítica y cotidiana bajo la forma de crónica de lo no dicho, Lind Ramos desenmascara los múltiples componentes de las identidades caribeñas que se esconden detrás de las ilusiones nacionales de su isla, en el lienzo, pero también gracias a objetos cotidianos transformados y expuestos en instalaciones de arte simbólico. La combinación de la pintura, la escultura y los altares religiosos contribuye a desvelar los tabúes sobre la historia colonial que siguen produciendo ansiedad y dividen a la sociedad puertorriqueña según el color de la piel y los complejos de dependencia. A través de su uso no convencional de los colores y la figuración, Lind Ramos arroja luz sobre las herencias afroantillanas que contribuyeron a la transculturación de las sociedades hispanocaribeñas, a pesar de que lo negro se redujo al mínimo y la identidad caribeña fue privada de su componente negro para encajar en la definición estandarizada y racial de la identidad en el Estado Asociado Libre.

Lind Ramos, un artista negro y profesor de arte en Puerto Rico, afirma su pertenencia antillana sin negar su identidad puertorriqueña. Cuestiona los límites de los cuentos políticos producidos por nacionalismos culturales en competición en la isla, con el fin de recuperar la identidad cultural sincrética de Puerto Rico a través del arte. Construidas como enigmas políticos y altares religiosos afrocaribeños, sus pinturas, instalaciones y esculturas invitan al espectador a recordar la raza en Puerto Rico para que así se vea a sus semejantes subalternos, cualquiera que sea su color de piel y su linaje sanguíneo. Sin ningún tipo de intenciones didácticas, Lind Ramos ofrece una resignificación visual de la relación entre la memoria y la herencia en Puerto Rico.

## ***2. El carnaval como una forma de ver***

Nacido en Loíza, donde todavía vive y tiene su estudio, Lind Ramos integra en los lienzos algunos elementos típicos de su ciudad natal como fragmentos simbólicos de la identidad antillana local. No son ilustraciones del folclore local, sino elementos significativos que participan en la creación de un enigma más profundo, metafísico, político y visual que el espectador ha de descifrar. En aras de la claridad, voy a explicar brevemente el contexto socio-histórico de Loíza antes de analizar la forma en que Lind Ramos transforma creativamente el entorno cultural local en un enigma visual y simbólico.

La ciudad de Loíza es el área más negra de Puerto Rico y es considerada como un gueto negro por los puertorriqueños más blancos y privilegiados de San Juan. La población es en su mayoría de origen africano, esclavo y de ascendencia yoruba. Loíza celebra el carnaval, una fiesta popular heredada de la esclavitud como casi todos los carnavales del Caribe, que eran la oportunidad de los esclavos para practicar su religión disfrazados. En Loíza, el carnaval comienza cada año en la última semana de julio, el día de Santiago Apóstol también llamado Santiago Matamoros. Representado en su caballo con una espada, Santiago forma parte de la herencia católica española, para la cual es un héroe que protegió al cristianismo contra los moros. Hay cuatro personajes principales que participan en el desfile callejero: los *caballeros*, que representan a los caballeros españoles y visten de manera colorida como los hidalgos españoles; los *vejigantes*, un nombre que combina las palabras vejiga y gigante; estos representan a los demonios o espíritus malignos (los moros) y están vestidos con capas de colores y máscaras hechas con cocos pintados, en los que se clavan palos largos y afilados; su papel es revolotear e intentar golpear a la gente con la vejiga de animal inflada que llevan en un palo. Los *viejos* representan a los civiles pobres y sin armas, a menudo los representan músicos locales que tocan música en el cortejo; finalmente las *locas* son hombres disfrazados de mujeres, siguiendo la tradición carnavalesca de cambio de roles y sexo.

*Santiago o la transformación de la memoria* (fig. 2) se inspira libremente del carnaval Loíza y en él Lind Ramos cuestiona el significado de la memoria histórica en el Estado Asociado Libre. Esta obra de arte, que mezcla pintura, escultura e instalación, invita a resistir a la amnesia colectiva, y a reclamar que vuelvan las herencias africana y esclava al imaginario colectivo de la isla. Los personajes principales se muestran en el lienzo siguiendo la tradición de las apariciones y anunciaciones divinas. En el medio, Santiago Apóstol aparece en un trono representado por un esclavo negro, desnudo, musculoso y sosteniendo un machete. Lleva un pañuelo blanco en la cabeza y un pendiente en su oreja derecha. En torno a él, dos *vejigantes* (esquina superior izquierda e inferior derecha) y un caballero (esquina inferior izquierda) están tratando de entregarle los objetos tradicionales asociados con el santo español Santiago Matamoros: el casco, el caballo y la espada; mientras que en la esquina superior derecha, un querubín fantasmal, malo y negro intenta cubrir el rostro negro de Santiago con una máscara blanca, típica de las máscaras de la *Commedia dell'Arte* y el carnaval de Venecia. La máscara es de un blanco deslumbrante, como el caballo de la esquina izquierda opuesta. Los músicos que representan a los *viejos* son de color negro; tocan los tambores con máscaras de bronce como en la tragedia griega antigua, como si estuvieran interpretando a un personaje. La

identidad puertorriqueña supone disfrazar la negritud: ya sea ocultándola, o blanqueándola con el barniz de las tradiciones europea, española, y católica.

Lind Ramos también ha trabajado de manera notable los efectos de luz y color en esta pintura para crear un fondo oscuro azulado, como si la escena se desarrollara bajo el agua o rodeada por una niebla púrpura, como en un sueño. En la parte inferior de la pintura y tallada en el interior del marco, hay una instalación típica de los altares de *la santería* (la religión afrocaribeña heredada de los esclavos Yoruba, en su mayoría presentes en Cuba, pero también, en menor medida, en Puerto Rico).<sup>v</sup> En *la santería*, el altar es el lugar sagrado donde se muestran los objetos vinculados a un *orisha* (un dios). Aquí, el machete, las cañas de azúcar y las cadenas representan claramente la esclavitud; la espada y la cruz representan la herencia española, mientras que el *cemí*, un recipiente religioso de terracota que los indios taínos utilizaban en sus rituales religiosos, representa a los pueblos indígenas del Caribe. En lugar de los *vejigantes* oscuros y sombríos que están tomando el control sobre la memoria, en la pintura vemos en el altar las coloridas máscaras de coco que utilizan durante el carnaval de Loíza. La parte superior (la pintura) es un diálogo con la parte inferior (la instalación) como si se tratara de un negativo fotográfico complementario, reparador e invertido. Mientras que la pintura nos cuenta la historia de la amnesia nacional, los objetos de abajo celebran la identidad caribeña transculturada de Puerto Rico. Mientras los protagonistas del carnaval - *vejigantes*, *caballeros*, *viejos* - parecen figuras de fantasmas que intentan manipular la memoria, sus atributos aparecen en el altar, y tallados por el propio Lind Ramos, dando la sensación de que la transculturación es real, mientras que el nacionalismo cultural es falso. La pintura cuenta la historia de un engaño y lo representa como una ilusión visual, mientras que el altar presenta la realidad cultural actual de Puerto Rico como objetos de la vida cotidiana.

Además, el altar está claramente relacionado con el *orisha* Oggún, dios de la guerra, la resistencia y la fuerza en la *santería*. Oggún sostiene un machete, la parte metálica es de hierro y es de color negro, rojo y púrpura. Así, la instalación de la parte inferior invita al espectador a volver a interpretar visualmente a Santiago Matamoros como el *orisha* Oggún, identificado por la mirada impasible y audaz, con el machete en la mano y la luz de color púrpura a su alrededor. Mientras que la pintura narra la exclusión aún presente de la herencia negra en Puerto Rico, la instalación fomenta la resistencia a la amnesia e invita a transformar la memoria. Este efecto de empoderamiento culmina en la celebración de la transculturación y de la pertenencia caribeña en Puerto Rico.

Lind Ramos ni afirma su negritud ni predica el poder negro en Puerto Rico. Como ciudadano de Puerto Rico negro y artista, crea escenarios visuales donde la antillanidad negra es una forma de ver las cosas de otra manera, con el fin de reconocer la realidad cultural y social de Puerto Rico. La negritud no es un tema representado en el lienzo (esto consistiría en pintar a gente negra haciendo lo que los blancos piensan que hacen los negros); la negritud forma más bien parte de un conjunto de símbolos que dialogan entre sí para desfolclorizar el carnaval de Loíza e invalidar los estereotipos vinculados a los negros en Puerto Rico. La creatividad de Lind Ramos entra dentro de lo que ha sido identificado como política visual por la feminista negra y crítico de arte bell hooks (1995)<sup>vi</sup> en *Art on My Mind*: hablar sobre el arte negro no significa hablar de la representación de los negros en el arte, sino que debe ser más bien una "revolución en nuestra forma de ver, en nuestra forma de mirar" (Hooks 1995, p4).

Lind Ramos pinta para investigar la realidad (Rivera 2009, p 99); pertenece a esos "negros que están interrogando los supuestos esencialistas sobre la identidad negra, y está comprometido con un acto de descolonización de la mente que da poder y libera" (Hooks 1995, p11).

### **3) Alegorías raciales y políticas: Piel Negra, Máscaras Blancas**

Para Lind Ramos, la vida mítica, política y cotidiana son una sola cosa, utilizando sus propias palabras: "Yo cojo de aquí y de allá y hago una imagen donde todo esté de cierta manera atomizado, es una manera de investigar lo que somos, hacia dónde vamos "(Rivera 2009, p100).

El acto de pintar, y la elección del arte como ocupación en la vida, indican una conciencia y una reacción contra la censura con respecto a los temas raciales, presente en la corriente principal de la política cultural de Puerto Rico. Lind Ramos considera que "la mayoría optó por no ser negros. Decidimos ser blancos. Aquí nadie quiere llamarse a sí mismo negro". *El Elector* (fig. 3) examina los tipos de presiones raciales, culturales y políticas con las que todo artista se enfrenta en Puerto Rico. En el medio de la pintura, el pintor negro se arrodilla en el suelo donde tiene la paleta con tres colores disponibles: azul, rojo y verde. Cada color representa una tendencia política en Puerto Rico: el azul es el color del PNP (*Partido Nacional de Puerto Rico*), defensor de la condición de Estado; el rojo es el

color del PPD (*Partido Popular Democrático*), que apoya el *statu quo* y la semiautonomía del Estado Asociado Libre; el verde es el color del partido independiente de la isla, el PIP (*Partido Independista Puertorriqueño*). Mientras está arrodillado para elegir sus colores, el artista también tiene una máscara blanca en la otra mano, que cubre la mitad de su cara. Queda abierto a la interpretación el determinar si se está poniendo o quitando la máscara. En ambos casos, la elección política de la artista parece estar condicionada por la raza y la identidad racial.

Lind Ramos invita al espectador a examinar la política y la raza como las dos caras de la misma moneda en Puerto Rico. El artista puertorriqueño está atrapado en una situación sociopolítica en la que se ve obligado a convertirse en un elector perpetuo sin ser totalmente libre para crear, atado por las decisiones miopes y antagónicas dadas a los puertorriqueños en términos de identidad y pertenencia cultural. Las opiniones de Fanon en *Black Skin White Masks* (Piel negra, Máscaras blancas) se transfieren aquí al Estado Asociado Libre, donde la identidad racial no solo se juzga según los criterios racistas y morales de la mente aculturada y colonizada, sino que además está subordinada a un determinismo político responsable de desgarrar la comunidad puertorriqueña. En la paleta, una máscara negra que recuerda a la máscara de un *vejigante* representa otra pertenencia cultural, la afrocaribeña, en resonancia con la figura de un rey en el fondo: es Changó, el dios yoruba del trueno. Su lanza ardiente apunta hacia la esquina derecha de la pintura, en la dirección opuesta a la dirección en la que el personaje negro está de rodillas, en la esquina inferior izquierda del lienzo. La herencia africana y el sincretismo religioso permanecen en el fondo, como algo que no es una elección obvia para el pintor y que él no puede ver debido a la máscara blanca que cubre sus ojos. Pero es Changó en el fondo quien representa la fuerza y la acción, creando un huracán representado por la bola roja de los vientos que vienen de su lanza. Changó es el *orisha* a cargo de la justicia y es celebrado en el fondo como una figura reparadora que podría reparar la memoria y curar los complejos de identidad de los puertorriqueños aculturados. La necesidad de aceptar las propias raíces es urgente en Puerto Rico, según sugiere esta pintura.

*Encrucijada de la Burundanga* (fig. 4) es otra variante del mismo dilema racial y político. El personaje principal en esta ocasión es una mujer negra que sostiene su cabeza en la mano, algo que podría significar la desesperación, la duda, la preocupación o la somnolencia. Está desnuda con un pañuelo blanco sobre la cabeza, en representación de la esclavitud. No se trata aquí de la esclavitud histórica sino de la esclavitud mental, y de los límites de la fuerza de voluntad en Puerto Rico, lo cual constituye el tema principal de esta

pintura. Para entender el drama emocional representado en el lienzo necesitamos reunir los muchos símbolos que aparecen en la pintura. La encrucijada del título es un lugar estratégico en *la santería* (como es el caso en otras religiones afrocaribeñas como el vudú en Haití). El *orisha* que se asocia con la encrucijada es Eleguá en Cuba y en Puerto Rico (y Eshu en Haití). Es el dios del sino y del destino y tiene en su poder la capacidad de los hombres de poder decidir por sí mismos y tomar decisiones en su vida mortal. La encrucijada en esta pintura aparece como una variación de la noción de elección que presionaba al artista en *El Elector*. La encrucijada aparece aquí en la forma de una máscara negra de *vejigante* con flechas que apuntan a los cuatro puntos cardinales. La lucha política entre los tres partidos principales de la isla se representa con la casa en el fondo, en la esquina de la derecha, donde podemos ver los tres colores políticos: azul, rojo y verde. La nación es una fuente de aflicciones para el sujeto de Puerto Rico, que no puede identificarse con ninguno de ellos. Changó y su lanza aparecen en esta pintura, como en *El Elector*, pero esta vez es una criatura mitad humano/mitad animal; un huracán también está empezando a rugir en el fondo. En la parte superior de la pintura, hay botellas y otros objetos que se muestran como contenedores en espera de ofrendas a los *orishas*, mientras que en la parte inferior, los objetos de un altar en *trompe l'oeil* figuran pintados para representar a las fuerzas divinas en juego en la pintura y para cuestionar el poder de la ilusión. Toda la obra de arte es una invitación a ver por nosotros mismos y a cuestionar el significado de las cosas. El nombre *Burundanga* del título también tiene varios significados. En español del Caribe, una *burundanga* es una mezcla, a menudo se utiliza para calificar un plato hecho de varios ingredientes e improvisado en el momento. Una *burundanga* también se refiere a algo que es incoherente, y en español puertorriqueño contemporáneo, ha tomado el significado negativo de tonterías, cacofonía y caos. Por último, la *burundanga* es el nombre de una droga que se usa para aniquilar la fuerza de voluntad y la conciencia de la víctima (utilizada sobre todo en los delitos de violación). En esta pintura, la encrucijada de la burundanga simboliza la inconsciencia de los puertorriqueños, cuya aptitud para elegir y pensar por sí mismos queda adormecida por el estatus aculturado del Estado Asociado Libre. Lind Ramos no está dando respuestas, sino reuniendo elementos simbólicos visuales para desencadenar múltiples preguntas. La pintura tiene como objetivo educar la voluntad del espectador para que reflexione sobre su propia identidad, en lugar de adoptar la raza y pertenencia política predefinida por el nacionalismo cultural en la isla.

#### ***4) Patria, Pertenencia y Cultura Popular***

*El bautizo* lleva un paso más allá las cuestiones de los orígenes culturales y la identidad racial en Puerto Rico (fig. 5). La figura de la izquierda es el cantante puertorriqueño Tego Calderón. Él está pintado al estilo de un mural callejero, con la textura típica de los aerosoles de color utilizados en el arte del grafiti. Tego Calderón es una figura muy importante de la música puertorriqueña y la cultura popular. Obtuvo el reconocimiento internacional por su estilo de fusión musical, mezcla de reggaetón y bomba africana.<sup>vii</sup> Nacido en Santurce, un barrio popular de San Juan, Tego Calderón ha dedicado muchas de sus canciones a criticar el supuesto hipócrita del mestizaje armónico en Puerto Rico. Ha protestado abiertamente contra el racismo y la discriminación racial. Más concretamente, ha mostrado su solidaridad con el pueblo negro de Loíza, y se ha alzado en contra de los estereotipos negativos vinculados con ellos.

Por lo tanto, no es extraño encontrarlo en la imaginación de Lind Ramos. Calderón, como él, es un artista que cree en la riqueza y la importancia de la cultura popular en Puerto Rico, derivada de diferentes orígenes raciales y culturales, entre los cuales fue esencial la influencia africana. En este cuadro, Tego Calderón se convierte en el protagonista de un bautizo, que es el ritual correspondiente a la iniciación en la religión de la *santería*. Curiosamente, los iniciadores son aquí personajes del carnaval de Loíza, pero que están interpretando un papel mucho más oscuro que su papel habitual en el folclore carnavalesco. El *vejigante* de la esquina superior derecha, en color rojo, el *caballero* arrodillado en la esquina inferior derecha, vestido con deslumbrantes colores dorados, y la *loca*, un personaje desnudo azulado con rasgos tanto femeninos como masculinos, están tendiendo una mano hacia los iniciados. En el centro de la pintura, pero en el fondo, dos figuras no identificadas, con máscaras negras, recuerdan a las figuras de fantasmas de los *vejigantes* que estaban presentes en Santiago o la Transformación de la memoria. Uno sostiene una espada, el otro una máscara blanca de carnaval. Están el segundo plano, sin involucrarse mucho en la iniciación y parecen ser testigos impotentes. El caballo blanco de Santiago aparece en la esquina izquierda, como un fragmento borroso de la leyenda santa española de Santiago.

*El bautizo* celebra la existencia y la vivacidad de las raíces afrocaribeñas en la cultura popular de Puerto Rico. Tego Calderón lleva en su brazo izquierdo a un recién nacido bañado por luz de color rojo brillante. La máscara de color rojo y negro que hay en el altar situado debajo de la pintura indica que el recién nacido es en realidad Oggún, el *orisha* de la guerra y

la resistencia. Tego Calderón, junto con el personaje del carnaval, está interpretando el papel de los iniciadores en la ceremonia. El bautizo de un recién nacido dentro de una ceremonia religiosa sincrética implica un viaje de regreso a los orígenes, mezclando lo político y lo espiritual y diseñando por lo tanto una nueva Sagrada Familia puertorriqueña. Tego Calderón, como figura de la cultura popular contemporánea, contextualiza la relevancia de las creencias afroantillanas en el presente, mientras que las representaciones visuales de los personajes tradicionales del folclore de Loíza, que representan el pasado, se transforman en la pintura para poder participar en la celebración de la identidad original y culturalmente mixta de la isla.

La pintura *Viaje a la fertilidad* (fig. 6) da la sensación de que volver a sus orígenes olvidados y reprimidos es un camino necesario para los puertorriqueños deseosos de reconocer sus raíces culturales extra nacionales. La mujer negra parece estar mirando a la luna y al horizonte, anhelando un retorno a la tierra natal, haciéndose eco de la "travesía intermedia" y del desplazamiento forzado de personas vinculado a la historia de la esclavitud en el Caribe. Hay una tortuga tallada simbólicamente con trozos de cerámica. Es un símbolo taíno de la fertilidad y la abundancia. La tortuga es también un animal que simboliza la isla, y es una especie en peligro de extinción: Lind Ramos quiere fomentar un sentido de la solidaridad y la unidad entre sus conciudadanos. *Viaje a la fertilidad* da la sensación de que es urgente mantener vivos los orígenes culturales de Puerto Rico, y en particular las raíces africanas de los puertorriqueños. Las jarras y botellas de la parte superior son recipientes típicos utilizados para representar la esencia de los *orishas* (cobre, hierro, arcilla, arena). Al mismo tiempo, esas botellas de vidrio pintadas son objetos turísticos que Lind Ramos transformó, haciéndolos pasar de recuerdos mercantilizados del folclore a símbolos religiosos de un altar real.

La política visual de Daniel Lind Ramos cuestiona la situación periférica y subalterna de África y la identidad caribeña en la cultura, las artes y las humanidades de Puerto Rico. La negritud de Puerto Rico no es lo único silenciado culturalmente, como estudiara Santos Febres, sino que sucede lo mismo con el Arte Puertorriqueño, que no es tan visible como podría ser, a nivel internacional, así como en el campo de la historia de las artes. El crítico de arte Nelson Rivera mostró que los artistas puertorriqueños no están incluidos en las más recientes antologías de Artes de América Latina, ya que se consideran como de EE. UU.; no les es fácil participar en eventos de arte caribeño porque Puerto Rico es un territorio americano de habla española, considerado ya sea como perteneciente a América del Norte o

del Sur por los países del Caribe inglés (Rivera 2009). Para Nelson Rivera, el arte puertorriqueño, sin embargo, existe como un arte nacional, "hiperconsciente de su identidad específica, críticamente consciente de su estatus colonial y que reivindica ser visible".<sup>viii</sup> La imaginación visual de Lind Ramos es representativa del manifiesto de Rivera. Hiperconsciente del abrumador problema político en Puerto Rico, Lind Ramos critica la historia oficial para invitar al espectador a descolonizar su perspectiva sobre la raza, la herencia y la memoria y para reivindicar el regreso del sincretismo y de la metafísica como legado cultural.

---

<sup>i</sup> Ricardo Alegría es considerado un pionero en trabajos antropológicos sobre los indios taínos de Puerto Rico.

<sup>ii</sup> El estatus de Estado Asociado Libre es considerado casi unánimemente por los puertorriqueños como un eufemismo para designar lo que es de hecho un estatus colonial. No están de acuerdo acerca de los beneficios que dicho estatus puede traer a la isla. Hay tres tendencias políticas diferentes en la isla que están en lucha constante: los estadistas, defensores de la estadidad: quieren convertirse en un estado de los Estados Unidos de pleno derecho, con todos los derechos de ciudadanía que ello conlleva (como votar para elegir al presidente de los EE.UU.); están representados por el PNP (Partido Nacional de Puerto Rico). Los autonomistas quieren mantener el status quo actual, y están representados por el PPD (Partido Popular Democrático). Una minoría reivindica la independencia total (Partido Independentista de Puerto Rico).

<sup>iii</sup> El Gobernador de la época, Hernández Colón, fomentó celebraciones a gran escala que incluyeron el embellecimiento arquitectónico de los edificios coloniales de San Juan, una regata (Regata Colón 92) con réplicas de las tres carabelas de Colón, la visita del rey Juan Carlos I de España, y la creación de una comisión cultural para el quinto centenario que promovió miles de eventos culturales relacionados con los tiempos coloniales hispanos. Para más información al respecto, ver mi trabajo, *The Post-Columbus Syndrome* (Viala 2014).

<sup>iv</sup> Los arahuacos, los caribes y los taínos son los principales grupos que vivían en América del Sur y el Caribe cuando Colón llegó a la región. En el Caribe español, la historia colonial a menudo ha distinguido a los caribes, considerados como caníbales crueles, de los taínos, idealizados como los "indios buenos".

<sup>v</sup> Mientras que en Cuba, *la santería* se convirtió en parte de la identidad nacional con la Revolución, en Puerto Rico fue reprimida y desacreditada como folclore, considerada como un signo de salvajismo, superstición e irracionalidad que procede de la gente negra. Lind Ramos no es *santero*. Él lo respeta como un elemento cultural y esencial de la identidad cultural negra, africana y sincrética en Puerto Rico.

<sup>vi</sup> Gloria Watkins, académica, educadora y activista, define el concepto de interseccionalidad como una forma de abordar las cuestiones de género en relación con la raza, la clase, la política y la historia. Ella optó por llamarse "bell hooks" como seudónimo en minúsculas, por razones feministas e ideológicas. *Art on my mind*, en 1995 fue la primera antología de la crítica del arte negro.

<sup>vii</sup> El reggaeton es un género musical del Caribe que fusiona el reggae con letras en español, soca, dancehall y hip-hop. Bomba es una música y danza tradicional africana heredada de la esclavitud en Puerto Rico.

<sup>viii</sup> Palabras de Nelson Rivera, a quien entrevisté en San Juan de Puerto Rico, en febrero de 2013.

## Biografía

Fabienne Viala, Profesora Asociada, Universidad de Warwick (Reino Unido)

Con un Doctorado en Literatura Comparada (Sorbonne Nouvelle, 2004) sobre la novela histórica y las filosofías de la historia (paralelismo entre la obra de Marguerite Yourcenar y la de Alejo Carpentier), especialista en Literatura y Estudios Culturales comparados, sobre el

---

Caribe y América Latina, Fabienne Viala imparte clases de literatura hispanoamericana y antillana (española, francófona y anglófona), y análisis cultural comparado, en diversas universidades, como la de Paris3 Sorbonne Nouvelle, la Universidad de Yucatán en México, la Universidad de Cambridge y el King's College de Londres en Inglaterra.

Actualmente, es Profesora en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Warwick y directora del Yesu Persaud Centre for Carribbean Studies. Su investigación se centra principalmente en el Caribe como espacio transcultural y translingüístico, (como región de archipiélagos en contacto) y se empeña en hacer que dialoguen entre sí diversos actores del mundo caribeño más allá de las fronteras nacionales, políticas y de idioma. Estos últimos años, ha estado explorando más concretamente la cuestión de la memoria y la herencia histórica desde un punto de vista pancaribeño, en torno a varios trabajos sobre las artes visuales y escénicas y la literatura.

Su último libro, *The Post Columbus Syndrome* (Palgrave MacMillan, 2014) es un análisis comparado de las distintas formas en que Cristóbal Colón y el "Descubrimiento del Nuevo Mundo" fueron conmemorados por unos durante el quinto centenario de 1992 (Cuba, Puerto Rico y la República Dominicana) y anti-conmemorados por otros (Martinica, Jamaica y Haití) según las agendas políticas y nacionalistas por un lado y las artísticas, nacionales y supranacionales por el otro.