

Esto, como todo, es para mi mami

Drew University
College of Liberal Arts

Reconstrucciones de identidad:
El arte callejero en San Juan, Puerto Rico

A Thesis in Spanish

by

Caitlin Bonita Shannon

Submitted in Partial Fulfillment
of the Requirements
for the Degree of
Bachelor of Arts
With Specialized Honors in Spanish

May 2019

Acknowledgements

The biggest, warmest thanks must go to my advisor and mentor, Prof. Raúl Rosales Herrera, whose guidance has been instrumental in this project and in my entire Drew career. I consider myself very lucky to have had you as a teacher and a mentor. From DSEM to Puerto Rico and beyond; I will always carry with me what you've taught me. Your confidence in me has made me more confident in myself and without you I would not have made it this far. Muchísimas gracias.

To Prof. Mónica Cantero-Exojo, for inspiring and fostering my love of street art since that beautiful summer in Barcelona. Your support and excitement around my original shortTREC paper inspired me to turn what was at first a passing intrigue into a true passion. From Barcelona, to Holguín, to San Juan; I will never see street art without thinking of you. Gracias, profesora.

Thank you to Prof. Marie-Pascale Pieretti, for always being a smiling face and for your thoughtful suggestions that have greatly improved my project. Merci beaucoup! (See! I learned some French in Martinique!)

Thank you to my girlfriend, Bri Vázquez Smith. Thank you for forcing me to go to the library to do work, for making sure I was eating and not just drinking frightening amounts of iced coffee, and for drying my tears on those late nights when it all felt like too much. I love you unconditionally.

Thank you to my friends, especially Manny, Stephanie, and Hope, for always believing in me. Thank you for your understanding during the countless nights I spent writing instead of hanging out with you guys and for your endless support during this process.

Last but certainly not least, gracias, mami. You've have taught me that I can do anything, and your support and love have made everything possible. My achievements are your achievements, because without you I would not be here today. Te quiero mucho.

ABSTRACT

As a nation without a state, Puerto Rico has established its sovereignty and uniqueness principally through the creation and affirmation of a distinctive cultural identity that has been codified through particular symbols created and used by intellectuals, cultural institutions and the government. These symbols have been utilized as a way to disconnect Puerto Rican cultural identity from questions of politics and economics, thus creating a cultural, rather than civic or political, nationalism. But with the dawn of the island's financial crisis and the destruction left behind by Hurricane María, it has become obvious that Puerto Rican identity can no longer exist separate from the neocolonial reality of its commonwealth status. The place this has become most obvious? Street art; perfectly suited to debate and reconstruct the nation due to its accessibility and roots in the voices of the people rather than national or cultural institutions. In the street art of the Puerto Rican capital, San Juan, we see how the cultural symbols created by institutions have been reclaimed and reframed by street artists. The adaptation of traditional symbols like the jíbaro, the taíno and the Puerto Rican flag exemplify the evolution of Puerto Rican identity, namely how these symbols are being manipulated and used to comment upon the colonial reality of the island and to dialogue with the colonial powers that control it. This thesis examines street art found on visits to San Juan in May 2018 and January 2019. Each chapter presents specific street works that utilize traditional symbols, and analyzes the ways in which they use and manipulate these symbols of identity. The first chapter examines the jíbaro, the second focuses on the taínos and the third explores the flag. The analysis of these symbols reveals how Puerto

Rican identity is still in the making and how that construction is directly affected by the current situation and status of the island.

Índice

I.	<u>Introducción</u>	
	a.	Enfoque y objetivos 1
	b.	Contexto histórico y político 4
	c.	La construcción de la identidad puertorriqueña 12
II.	<u>El jíbaro</u>	
	a.	El jíbaro como símbolo 18
	b.	El jíbaro “desenmascarado” 26
	c.	Conclusiones 44
III.	<u>Los taínos</u>	
	a.	La herencia taína 46
	b.	El “grito taíno” 54
	c.	Conclusiones 68
IV.	<u>La bandera</u>	
	a.	La historia de la bandera puertorriqueña 70
	b.	La bandera: lugar de identidad en resistencia 80
	i.	La bandera con azul celeste 83
	ii.	La bandera blanca y negra 88
	c.	Conclusiones 96
V.	<u>Implicaciones</u>	98
	<i>Obras Citadas</i>	101

Lista de Figuras

1. <i>El velorio (1893) de Francisco Oller</i>	21
2. <i>El pan nuestro (1905) de Ramón Frade</i>	23
3. <i>Calle Loíza a la esquina de Calle Jefferson</i>	28
4. <i>Calle Loíza a la esquina de Calle San Jorge</i>	33
5. <i>Calle Elisa Cerra a la esquina de Calle Ernesto Cerra</i>	40
6. <i>Calle Ernesto Cerra entre Calle Elisa Cerra y Calle Las Palmas</i>	41
7. <i>Sello del Instituto de Cultura Puertorriqueña</i>	50
8. <i>Mural de Rafael Rivera García en Ruta 26 debajo de Avenida Condado</i>	56
9. <i>Mural de Rivera García continuado al lado opuesto de la calle</i>	57
10. <i>Ladrillos con jeroglíficos taínos en Avenida Ponce de León donde cruza con el túnel Minillas</i>	60
11. <i>Detalle de algunos ladrillos a lo largo del paso elevado</i>	60
12. <i>Ladrillo de jeroglífico tumbado y reemplazado con uno que lee “No a la junta”</i>	61
13a. <i>Mural en Calle Norzagaray entre Calle San Justo y Calle de la Cruz</i>	63
13b. <i>Continuación del mural en Calle Norzagaray</i>	64
14. <i>Otro mural en la serie de murales a lo largo de Calle Norzagaray entre Calle San Justo y Calle de la Cruz</i>	67
15. <i>Bandera de la insurrección del Grito de Lares en exhibición en la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras</i>	73
16. <i>Bandera mono-estrellada de Puerto Rico con triángulo en azul celeste</i>	74

17. <i>Mural original Grabadores por grabadores en la calle San José</i>	
<i>Foto de Puertoartnews.com</i>	78
18. <i>La Puerta con la bandera blanca y negra el 9 de julio de 2016 por</i>	
<i>Leonardo Laboy</i>	79
19. <i>Póster en una puerta en Calle del Sol presentando</i>	
<i>una persona con la bandera y el mensaje “Puerto Rico se levanta”</i>	83
20a y 20b. <i>Las dos fachadas de un edificio en la esquina de Calle Loíza y</i>	
<i>Calle del Parque convertido en una bandera puertorriqueña con imágenes</i>	
<i>de una niña saltando a la cuerda</i>	86
21. <i>Mural por el colectivo La Puerta. Avenida Ponce de León</i>	89
22. <i>Mural en el bar La Respuesta. Esquina de Calle del Parque y Avenida</i>	
<i>Fernández Juncos</i>	93

Introducción

Enfoque y objetivos

La Isla del Encanto. La Perla del Caribe. Borinquén. Puerto Rico tiene muchos nombres, y también una historia bastante complicada que solo se ha intensificado en los últimos años. Recientemente afectada por el huracán María (2017), Puerto Rico se vio sin electricidad por meses, exacerbando así la crisis económica que ha venido afectando la isla desde el comienzo de este siglo y que ha resultado en reducciones en importantes programas sociales y en una gran emigración de la isla. Esta crisis cobra más complejidad por el estatus político de la isla, ya que el gobierno federal no escucha las voces de los puertorriqueños, cuya única representación federal es un representante que no vota en el Congreso estadounidense. Lo que falta en poder político y económico, la población puertorriqueña compensa en orgullo nacional. Puerto Rico no es un país independiente, obviamente, pero a pesar de esto, los puertorriqueños afirman una identidad única fuera de su estatus político. De hecho, el gobierno puertorriqueño se aferra de su único dominio — la cultura y la identidad nacional.

Este es el aprieto de Puerto Rico: ¿cómo afirma una identidad nacional sin ser un país? Esta pregunta ha ocupado gran parte de la conversación con respecto a Puerto Rico desde la invasión estadounidense de 1898. Ha sido la base de innumerables investigaciones dentro de varias disciplinas, como la sociología, la antropología y los estudios literarios. Como una colonia en un mundo postcolonial, y con más puertorriqueños en los Estados Unidos que en la isla, hay mucho que estudiar sobre los puertorriqueños y cómo construyen su identidad. Así, las maneras en que se construye la

identidad puertorriqueña subrayan no solo la confusión del estatus político de Puerto Rico sino también las complejidades de la construcción de la identidad en sí. En un constante estado de simultáneo vaivén y evolución, estas corrientes de la construcción y afirmación de la identidad puertorriqueña quedan manifestadas en expresiones culturales, como el arte, que merecen una detenida examinación por lo que pueden revelarnos sobre la actual situación puertorriqueña.

Siguiendo lo estudios de Nancy Morris (1995) y Jorge Duany (2002), afirmo que Puerto Rico es una “nación” principalmente por su lengua, historia y cultura colectiva. Así, en esta investigación, como en muchas previas,¹ la pregunta no gira en torno a la nación sino en torno a la identidad, a “its nature and range of representation” y a la manera en que el “dominant view of Puerto Rican culture are challenged and constructed” (Dávila *Sponsored Identities* 18, 21). En general, los estudios analíticos sobre representaciones de cultura e identidad puertorriqueñas se han centrado en literatura o historia, a pesar de que hay muchas maneras en que la cultura se comunica y la identidad se expresa. Un medio ignorado por los estudios puertorriqueños ha sido el arte callejero y la manera en que éste puede elucidar aspectos del vaivén y la evolución de la identidad puertorriqueña. Tanto como en la literatura o las artes plásticas, el arte

¹ Las más prominentes entre ellas han sido:

Acosta Cruz, María. *Dream Nation: Puerto Rican Culture and the Fictions of Independence*.

Dávila, Arlene. *Sponsored Identities: Cultural Politics in Puerto Rico*.

Duany, Jorge. *The Puerto Rican Nation on the Move: Identities on the Island and in the United States*.

Flores, Juan. *From Bomba to Hip Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*

Morris, Nancy. *Puerto Rico: Culture, Politics, and Identity*.

callejero manipula y representa los símbolos de la cultura puertorriqueña para comunicar un mensaje sobre la identidad puertorriqueña y la realidad de la isla.

A diferencia de la literatura o incluso del arte contemporáneo, el arte callejero tiene una inmediatez y una visibilidad especialmente adecuadas para evaluar la evolución de símbolos como parte de la correspondiente evolución de la identidad puertorriqueña dentro de los marcos neocoloniales. El arte callejero, por lo general, no está mediado por instituciones más allá de los propios artistas y colectivos que están creando el arte. Por esto, comunica las maneras en que individuos están “contesting and representing Puerto Rican culture in public life” (Dávila *Sponsored Identities* 7); es decir, representa una expresión inmediata arraigada en voces y pensamientos populares o del pueblo. Estas representaciones y su empleo de símbolos “nacionales” proponen basar la identidad y la cultura puertorriqueña en la realidad cotidiana y no en la idea idealizada del país que ha sido adoptada y perpetuada por políticos e intelectuales con agendas específicas. De esta manera, el arte callejero y los símbolos culturales que emplea se tienen que leer y analizar en términos de la evolución cultural y no en relación a los símbolos estáticos propuestos histórica y convencionalmente. Así, en vez de ser cultura impuesta desde arriba, el arte callejero representa la cultura orgánica que surge y se desarrolla desde abajo. Por su accesibilidad y su naturaleza orgánica, el arte callejero es especialmente apropiado para ver y analizar las maneras en que el momento histórico actual, con la crisis económica y las secuelas del huracán María, ha afectado y cambiado la identidad puertorriqueña.

Es importante señalar que esta investigación no intenta presentar un análisis histórico ni de arte, sino que propone usar el arte callejero para investigar y analizar la

identidad y cultura puertorriqueña en este momento específico de la historia de la isla cuando se ha intensificado la cuestión del estatus político y del futuro de Puerto Rico. Busco, en particular, resaltar la manera en que los símbolos del jíbaro, la bandera y los taínos se están manipulando o actualizando en el arte callejero del área metropolitana de San Juan para reflejar las intersecciones entre la identidad puertorriqueña y la realidad política y económica de la isla. A través de esta investigación veremos ejemplificada la evolución de la identidad cultural, con el arte callejero como uno de sus vehículos. La importancia de los medios de expresión orgánicos, como el arte callejero, en la manifestación y evolución de la identidad cultural será estudio y prueba del cambio en marcha de la identidad cultural. Es también importante señalar que el momento en el que se lleva a cabo esta investigación, entre los años 2018 y 2019, viene con un contexto particular: justo después de la imposición federal de la Junta de Control Fiscal para tratar de resolver la deuda y crisis económica de la isla, y justo después de la destrucción del huracán María y todas sus patentes repercusiones. Estos eventos han exacerbado y marcado la situación colonial de la isla y, por extensión, el arte callejero que examinaré aquí. Así, esta investigación capta este momento particular, un momento que ciertamente cambiará pero cuyos temas examinados revelan tendencias sobre la expresión y evolución de la identidad puertorriqueña que serán pertinentes más allá del momento actual.

Contexto histórico y político

Aunque esta tesis no es una investigación histórica, entender y evaluar las complejidades y matices de la identidad puertorriqueña requieren primero un

conocimiento de la historia y la política de Puerto Rico. Aportaré entonces un breve resumen de la historia de Puerto Rico enfocado en el colonialismo y la cuestión del estatus, siendo éstos los factores más importantes en el desarrollo de la cultura e identidad de la isla.

En 1493, Cristóbal Colón llega a la isla de Puerto Rico durante su segundo viaje al nuevo mundo, encontrándose con unas cuantas civilizaciones indígenas, las más prominente entre ellas siendo los taínos. Aunque el viaje de Colón es el primer contacto europeo en Puerto Rico, la colonización en sí no empieza hasta 1508 con la llegada de Juan Ponce de León (Curet 208). Esta colonización española en la isla duraría más de 400 años. Durante este periodo, Puerto Rico es importante estratégicamente para España por su posición a la entrada del mar Caribe (Duany *Puerto Rico: What Everyone Needs to Know* 18). Sin embargo, a pesar del poder colonial de España, una cultura e identidad inequívocamente puertorriqueña surgen en la isla. Desde finales del siglo XVIII, la mayoría de la población de la isla se denomina criollos a manera de distinguirse de los peninsulares (Duany *Puerto Rico: What Everyone Needs to Know* 33). La importación de esclavos africanos para las industrias del azúcar y el tabaco pronto lleva a una gran población de africanos libres, quienes gradualmente son aceptados también bajo el término criollo (Duany *Puerto Rico: What Everyone Needs to Know* 33). Es así que a partir del siglo XIX, esta diversa clase criolla empieza a expresar e institucionalizar su

cultura e identidad puertorriqueña a través de la literatura, la música y las artes plásticas (Duany *Puerto Rico: What Everyone Needs to Know* 34).²

La colonización española dura hasta la Guerra Hispano-Americana de 1898 cuando los Estados Unidos ocupa y eventualmente gana control sobre Puerto Rico, Cuba y otros territorios españoles (Duany *Puerto Rico: What Everyone Needs to Know* 43). Así, después de una época de gobierno militar, el gobierno estadounidense crea un gobierno en Puerto Rico, designa la isla como un ‘unincorporated territory’ y nombra un gobernador americano (Duany *Puerto Rico: What Everyone Needs to Know* 44). Estos acontecimientos llevan a una campaña de ‘americanización’ para modernizar la isla, una campaña que produce una ola anti-americana y un deseo de retornar a lo hispano como manera de oponerse al colonialismo estadounidense.

Después del Foraker Act y el Jones Act,³ que determinaron un poco más la relación entre Puerto Rico y los Estados Unidos, los puertorriqueños finalmente logran un poco de libertad y gobierno cuasi-autónomo en 1952. En este año un congreso elegido por la población ratifica la constitución de la isla que oficialmente la denomina como un “Estado Libre Asociado” y que define los términos de la relación entre la isla y su metrópoli. Además, en este año la población puertorriqueña elige por primera vez a su

² Es en esta época cuando surgen los símbolos puertorriqueños como el jíbaro, primero visto en el texto fundacional *El Gíbaro* por Manuel A. Alonso, el cual será importante en el análisis del arte callejero.

³ El Jones Act (1917) es particularmente importante en la historia de Puerto Rico porque les concedió ciudadanía estadounidense a los puertorriqueños. Además instituyó un gobierno, con un gobernador, una legislatura bicameral y una rama ejecutiva de seis departamentos todos nombrados por el presidente de los Estados Unidos. El Jones Act también es importante para entender la crisis económica de Puerto Rico porque la ley exentó bonos del gobierno puertorriqueño de impuestos federales, estatales y locales.

propio gobernador en Luis Muñoz Marín con un 61.2 por ciento de los votos (Morris 44). Muñoz Marín apoyó y negoció el estatus de “Estado Libre Asociado”, por lo que promovería una política de nacionalismo cultural que afirmaría una autonomía puertorriqueña aún bajo el poder colonial de los Estados Unidos.

El proyecto de Muñoz Marín, en esencia, era crear una especie de nación separada a través de la cultivación de una cultura e identidad única. Para lograr esto, Muñoz Marín creó el Instituto de Cultura Puertorriqueña, dirigido por Ricardo Alegría, que tenía “the official task of defining and disseminating the constituent elements of Puerto Rican national identity” (Dávila *Sponsored Identities* 4). Siguiendo a los intelectuales del siglo XIX, Alegría basó la concepción oficial de la identidad puertorriqueña en la idea de la mezcla de las tres razas: europea, taína y africana. Es durante el gobierno de Muñoz Marín cuando vemos la cultivación de símbolos como el jíbaro, la adopción oficial de la bandera y la promoción de la herencia taína por el Instituto de Cultura Puertorriqueña. La creación del Instituto y la cultivación de estos símbolos conformaban un paso estratégico para el gobierno que “helped to disguise its politically dependent status and sought to reconcile diverse interests into a stable colonial project” (Dávila *Sponsored Identities* 4). Así vemos cómo la cultura puertorriqueña, y especialmente los símbolos empleados para expresarla, quedan intrínsecamente ligados a la cuestión del estatus.

Actualmente no podemos escapar la centralidad de la cuestión del estatus en el terreno político de la isla. Puerto Rico está dividida políticamente en tres partidos— independentista, el grupo más pequeño; estadista, representado por el Partido Nuevo Progresista; y Estado Libre Asociado, representado por el Partido Popular Democrático.

Cada uno de estos partidos usa símbolos culturales como señal política. Por ejemplo, el partido independentista se reconoce por la bandera puertorriqueña en blanco y negro, mientras que el símbolo del Partido Popular Democrático es la silueta del jíbaro. Es evidente así cómo el nacionalismo cultural promovido por Muñoz Marín aún continúa y se emplea concretamente en relación a la construcción y expresión de la identidad cultural y política de Puerto Rico.

Recientemente la isla y su población se ha tenido que enfrentar a una situación económica que complica aún más la cuestión del estatus y la construcción de la identidad ante el mismo. La crisis económica tiene causas complejas, pero más que todo se basa en la creación de un sistema insostenible debido a exclusiones por parte del gobierno de los Estados Unidos. La primera de éstas es el Jones Act, que además de conceder ciudadanía, hizo que los bonos distribuidos por el gobierno puertorriqueño fueran exentos de impuestos federales, estatales y locales. Por esto, inversores extranjeros y estadounidenses han invertido en estos bonos con la promesa de beneficios fáciles. La segunda es la incorporación incompleta, o de segunda clase, de Puerto Rico y las Islas Vírgenes en el sistema de seguro social. Estos territorios reciben mucho menos en asignaciones por discapacidad o seguro para dependientes, y tienen límites rígidos para los fondos que pueden recibir. Esto parecería ser debido a que los puertorriqueños no pagan impuestos federales sobre ingresos; pero sí pagan impuestos del seguro social y Medicare. Así vemos cómo Puerto Rico tiene todos los programas sociales que tienen otros estados, pero no los fondos para financiarlos. Aún otra excepción, la que prohíbe

que territorios como Puerto Rico o Washington D.C. se declaren en quiebra, ha creado un problema aparentemente sin solución.⁴

El gobierno puertorriqueño empezó a expedir aún más bonos a mediados del siglo XIX para financiar su presupuesto. La necesidad de pagarles pensiones a trabajadores gubernamentales además de financiar el sistema educativo y programas de seguro de salud resultaron en una mayor deuda. Pronto, las pensiones no se estaban pagando y los bonos se estaban usando para pagar la deuda de otros bonos. Además, estos problemas económicos pronto llevaron a problemas sociales; el desempleo subió mientras que las pensiones continuaban sin pagarse, causando una constante migración a los Estados Unidos y un éxodo de la clase profesional, especialmente profesionales médicos. En otro golpe a la economía, en el 2006 se eliminaron algunas exenciones fiscales que eran la base para la industria de manufactura, una de las industrias más prominentes en la isla (Duany *Puerto Rico: What Everyone Needs to Know* 101). Debido a todo esto, la deuda del gobierno puertorriqueño creció de \$17,6 mil millones a \$40 mil millones en el 2006, y a \$72 mil millones en el 2015. Esta deuda viene no solo de las pensiones y seguros ya mencionados, sino también de corporaciones públicas como la Autoridad de Energía Eléctrica, el Banco Gubernamental de Fomento para Puerto Rico y otras (Duany *Puerto Rico: What Everyone Needs to Know* 102).

⁴ Reportaje por Mary Williams Walsh en *The New York Times* ofrece un estudio/explicación detallada de la crisis económica en Puerto Rico, especialmente los artículos “Puerto Rico: A Debt Problem That Kept Boiling Over”, “How Puerto Rico is Grappling with Its Debt Crisis” y “Hurricane Torn Puerto Rico Says it Can’t Pay Any of its Debt for 5 Years”.

Sin manera de resolver sus deudas, en el 2015 el gobernador Alejandro García Padilla declaró que la deuda no se podría pagar. Así, el gobierno declaró un estado de emergencia fiscal en mayo del 2016 y, por consiguiente, incumplió casi un mil millón de deuda en julio de ese año. Después de décadas de más o menos ignorar los problemas de Puerto Rico, y ante la presión de tenedores de bonos, el gobierno de los Estados Unidos pasó una ley en el 2016 para reestructurar la deuda de Puerto Rico. PROMESA, que significa Puerto Rico Oversight, Management, and Economic Stability Act, creó una junta directiva, compuesta en su mayoría por miembros estadounidenses, para manejar la deuda de Puerto Rico. La junta, como se le conoce en la isla, en sus medidas de austeridad para poder pagar la deuda ha reducido gastos para servicios públicos como la atención sanitaria, la educación y las pensiones. Estas reducciones han agravado seriamente las condiciones sociales y económicas de la isla causadas por la deuda. Además, el regreso de un control estadounidense no electo y absoluto ha causado sospecha e indignación en la población puertorriqueña, que se ha visto obligada a enfrentar su realidad colonial.

En medio de esta crisis, Puerto Rico sufre el desastre del huracán María el 20 de septiembre del 2017. Un huracán de categoría 5, María impactó la isla directamente causando más de treinta horas de viento y lluvia. La comunicación con la isla, especialmente las partes rurales, se destruyó, haciendo difícil evaluar el daño. El huracán destruyó totalmente el sistema eléctrico, ya débil, dejando a residentes no solo sin luz sino también sin agua potable o habilidades de comunicarse con sus familias, tanto en la isla como en Estados Unidos.

El desastre y la destrucción causados por María se vieron agravados por la reacción retrasada e inadecuada por parte del gobierno. Ya profundamente en deuda, el gobierno puertorriqueño simplemente no tenía los fondos para ayudar adecuadamente a sus ciudadanos. Por su parte, el gobierno estadounidense respondió lentamente, con los primeros oficiales de la administración Trump no llegando hasta cinco días después del huracán. Trump no organizó una reunión sobre la ayuda humanitaria y económica para la isla hasta seis días después del huracán. Eventualmente, miles de tropas estadounidenses llegaron a Puerto Rico para distribuir suministros, pero muchos no llegaron a las comunidades interiores más afectadas. Frontline y NPR describen las deficiencias en la reacción federal; reportan “critical lack of planning, a misunderstanding of the island’s fragile electric grid, and a contracting process during the response phase that was wanting, to say the least” (Sullivan).⁵ Además, los estimados sobre el número de muertos fluctúa desde 16 en las primeras semanas después de María, hasta que el gobierno puertorriqueño declara el número final, casi un año después, reportando 2,975 muertos debido al huracán.

Una de las peores secuelas del desastre fue la inaccesibilidad de fondos y becas de FEMA (Federal Emergency Management Agency). La ayuda de FEMA no solo llegó lentamente, con la mayoría de arreglos no empezando hasta febrero del 2018, sino que la burocracia y las regulaciones bloquearon a muchos ciudadanos de la ayuda que necesitaban. Como reporta *The New York Times*, “of the 1.1 million households who

⁵ Ver también Newkirk II, Vann R. “The Situation in Puerto Rico is Untenable.” *The Atlantic*, Sep. 20, 2018.

requested help from FEMA, about 58 percent were denied” (Robles y Patel). Esto se debe primariamente a una regulación que requiere que los que soliciten ayuda tengan la escritura de su propiedad, un documento que muchos puertorriqueños no tienen debido a la costumbre de dejar tierra y propiedad en herencia. De los que sí recibieron becas de FEMA, dos tercios recibieron menos de \$3,000.

Estos problemas solo han agravado la difícil situación que ya existía en la isla debido a la crisis económica. El huracán aumentó la emigración de la isla, muchas escuelas se cerraron, y una población se vio más que nunca necesitada de ayuda social pero con un gobierno local sin fondos para ayudarla y un gobierno federal en gran medida indiferente. La agitación social provocada por la reacción al huracán y la crisis económica son palpables y sin duda marcarán profundamente la historia de la isla en los próximos años.

La construcción de la identidad puertorriqueña

La situación complicada de Puerto Rico ha llevado a un debate entre políticos, autores, intelectuales y la propia población de la isla sobre la identidad puertorriqueña. A la vez que la identidad cultural es tan básica a nuestra concepción de ser, es importante recordar que, “it is not inborn, [...] it is a product of socialization and communication processes” (Morris 16). Estos procesos, de creación y construcción a través de la comunicación, son procesos constantemente en evolución. El que la identidad sea construida y reconstruida no quiere decir que la identidad sea arbitraria o inmaterial (Duany *The Puerto Rican Nation on the Move* 8). De hecho, es exactamente lo contrario;

la identidad es fluida y constantemente en movimiento pero todavía basada y comunicada a través de “culturally patterned forms of imagination” (Duany *The Puerto Rican Nation on the Move* 6). La identidad, especialmente la identidad cultural, es establecida y condicionada por una serie de características y símbolos comunes que se codifican en la sociedad a través de procesos conscientes y subliminales. Basado en esto, una nación se establece a través de este proceso de creación cultural, de la creación de un colectivo en el cual las personas pertenecen o no pertenecen. Así, una nación no es necesariamente una entidad autónoma sino una “community based on a collective consciousness of a shared history, language, and culture” (Duany *The Puerto Rican Nation on the Move* 4). Vemos esto claramente en Puerto Rico, cuya relación neocolonial con los Estados Unidos no ha cambiado la afirmación de una identidad puertorriqueña que ha sobrevivido debido a “the deliberate cultivation of symbols of identity” (Morris 16). Esta cultivación de símbolos ha operado como la justificación para la nación puertorriqueña a pesar de que el poder definitivo sobre la isla radica en el gobierno estadounidense. Es por esto que podemos ver a Puerto Rico como una nación a pesar de no ser un país. A través de la construcción y evolución de su identidad propia y única, se ha creado una identidad y una nación puertorriqueña basada en la sensación de comunidad expresada por aquellos símbolos que vienen a comunicar eficazmente el concepto abstracto de comunidad o nación.

Vemos la primera codificación de la identidad puertorriqueña a mediados del siglo XIX con el texto *El gíbaro: cuadro de costumbres de la isla de Puerto Rico* de Manuel A. Alonso. Este texto afirma la identidad puertorriqueña como “lo que [es] el

Cantar de Mio Cid para la [literatura] española” (Alonso 6). En cuadros de prosa y verso, Alonso crea y afirma una identidad excepcionalmente puertorriqueña a través de la exaltación del jíbaro, el campesino de las montañas de Puerto Rico. Describiendo su vida y recreando su habla, Alonso define la identidad puertorriqueña según el jíbaro; de hecho, el soneto *El puertorriqueño*, usa todas las características del jíbaro para describir el puertorriqueño. Así, este texto, según señala la crítica y ensayista María Teresa Babín, codifica que “en la persona del jíbaro se concreta realmente la esencia de la nacionalidad puertorriqueña” (64). De esta manera el texto de Alonso sirve como la fundación y codificación de una identidad exclusivamente puertorriqueña, arraigada en el pueblo y lo popular, con sus propias costumbres, manera de hablar y patrimonio, a pesar del colonialismo español.

También durante el colonialismo español, vemos la codificación de la bandera puertorriqueña, cuya creación viene de un contexto muy diferente. La bandera puertorriqueña se creó por independentistas exilados en Nueva York después del Grito de Lares,⁶ que la basaron en la bandera cubana. Debido a sus orígenes revolucionarios, la bandera no se pudo ondear bajo el gobierno español y fue prohibida por ley cuando la isla pasó a ser territorio estadounidense para así reprimir el movimiento independentista (Morris 50).

⁶ El Grito de Lares (1868) fue una insurrección fallida en contra del gobierno español. Dirigida por Ramón Emeterio Betances, un grupo de criollos tomó la ciudad de Lares y proclamó un Puerto Rico libre. Aunque la insurrección falló debido a una falta de poder militar, es importante porque marca la radicalización de la clase criolla.

El símbolo del jíbaro, junto a otros símbolos como la bandera y el taíno, se institucionalizan durante el gobierno de Muñoz Marín, que afirmó la validez de la nación puertorriqueña a través de un nacionalismo cultural, “a form of identity where the concept of “nation” is defined by cultural symbols and not by a concept of shared territory under a “unified” political system” (Curet 212). Muñoz Marín, entonces, hizo de la cultura su política. La primera ley pasada en la nueva administración fue adoptar oficialmente la bandera. Otra parte clave de su nacionalismo cultural fue la fundación del Instituto de Cultura Puertorriqueña, que continuó el trabajo empezado por Alonso de crear y promover una identidad singularmente puertorriqueña (Antonio Curet 210). Es con la fundación del Instituto que se institucionalizan ciertos símbolos como sinónimos de la puertorriqueñidad. Es a través de estos símbolos que el gobierno de Muñoz Marín crea una historia idealizada de la isla, arraigada en el paisaje y lo agrario y eliminando huellas de revolución. Por lo tanto, no hay duda que el nacionalismo cultural de Muñoz Marín “assert[s] Puerto Rico’s distinctive collective identity within the context of continued political and economic dependence on the United States” (Duany *The Puerto Rican Nation on the Move* 17).

No hay duda de que Puerto Rico tiene su propia cultura e identidad a pesar del contacto extendido y de la influencia de sus colonizadores. La afirmación de la identidad puertorriqueña se debe a un “intrinsic dynamism as well as the deliberate cultivation of symbols of identity” (Morris 169). Estos símbolos han sido usados a través de los años para afirmar una identidad autónoma a pesar de la posición colonial de Puerto Rico. Sin embargo, en los últimos años, estos símbolos, particularmente los del jíbaro, la bandera y

la herencia taína, se han transformado en armas de resistencia para retar el sistema colonial del que han sido marcadores por tanto tiempo. Así, estos símbolos de la realidad colonial se están empleando en el difícil presente histórico de Puerto Rico para afirmar una identidad cultural que simultáneamente afirma su puertorriqueñidad y desafía su condición neocolonial.

La afirmación de una identidad única a través del nacionalismo cultural “is closely linked with the unfinished project of self-determination” (Duany *The Puerto Rican Nation on the Move* 16). De esta manera, es a la vez un producto y una resistencia a la realidad neocolonial de Puerto Rico. Entonces, no podemos separar el nacionalismo cultural, y la identidad que se afirma a través de él, de la situación neocolonial en la que se encuentra Puerto Rico. Y es que el nacionalismo cultural no es un hecho histórico, sino “an ongoing and recurring process that can emerge and heighten at different historical stages” (Dávila *Sponsored Identities* 11). Factores económicos o políticos y grados de colonización directamente afectan la identidad cultural y las maneras en que se expresa. Aunque sin duda basada en un pasado colectivo y representada mediante símbolos míticos, la evolución de la identidad cultural es intercedida y condicionada por el momento político, económico y/o colonial por el que se atraviesa. Aunque la identidad cultural es algo abstracto, “the construction and representation of cultural identities have far-reaching practical implications in colonial and post-colonial societies” (Duany *The Puerto Rican Nation on the Move* 37). Básicamente, la evolución constante de la identidad cultural está condicionada por la situación actual en la que esa evolución ocurre. Este hecho sirve como base para declarar que la identidad puertorriqueña

inevitablemente ha cambiado y continúa cambiando debido a la crisis económica y la situación post-María.

Con el cambio y la evolución de la identidad también vienen cambios en la representación de la identidad. El jíbaro, la bandera y la herencia taína, que he identificado como los símbolos más sobresalientes entre expresiones de identidad puertorriqueña, son armas de expresión para representar o enfrentar la complejidad de la situación puertorriqueña actual. De esta manera, estos símbolos, como marcadores de identidad puertorriqueña y de la realidad colonial también, representan así no solo una cultura sino también el momento específico e histórico de una cultura. En realidad, “cultural organizers are actively employing and manipulating cultural policy”, es decir, actualizando los símbolos para crear los nuevos que reflejen las realidades puertorriqueñas (Dávila *Sponsored Identities* 19). A través de un análisis de la representación y manipulación de símbolos culturales, podemos ver la manera en que la identidad está evolucionando y respondiendo al presente histórico.

Capítulo 1: El jíbaro

El jíbaro como símbolo

Desde el nombre de restaurantes criollos a la insignia del Partido Popular Democrático hasta las calles de Nueva York y Filadelfia durante los desfiles de orgullo puertorriqueño, el jíbaro es un símbolo ubicuo en la isla y en la diáspora que ha venido a ser sinónimo de la identidad y cultura puertorriqueña. El jíbaro es el campesino blanco de las montañas de la isla, usualmente representado por un hombre viejo. Su pava y su barba lo destacan, y a menudo se ve con un machete o un bushel de plátanos. Mas allá de su apariencia física, el jíbaro representa los buenos atributos de la población puertorriqueña; su figura se emplea para idealizar la época en la que Puerto Rico era una sociedad agraria, y para crear un patrimonio común y singularmente puertorriqueño basado en esta historia.

Este capítulo examinará las representaciones del jíbaro en el arte callejero de San Juan para evaluar qué lugar ocupa el jíbaro hoy en el contexto de la identidad puertorriqueña. Analizaré en particular las maneras en que el jíbaro se ha actualizado y manipulado para reflejar la realidad colonial bajo la crisis económica y el contexto post-María. Observar algunas obras callejeras del área metropolitana de San Juan ofrece una perspectiva sobre cómo los puertorriqueños, especialmente los puertorriqueños urbanos, se identifican con el jíbaro y cómo usan este símbolo para expresar cambios en la concepción de su identidad puertorriqueña dentro del momento histórico actual.

Antes de poder hacer esto, es importante entender los orígenes del jíbaro y cómo vino a representar la identidad puertorriqueña. Como ya se ha señalado en la introducción, el jíbaro se institucionaliza en el siglo diecinueve cuando la clase criolla intenta distinguirse de los españoles y afirmar una identidad específicamente puertorriqueña. Señalé brevemente en la introducción la obra *El Gíbaro* de Manuel A. Alonso, la primera aparición oficial del jíbaro mediante una institución cultural de la isla. Sin embargo, el término jíbaro había existido por muchos años antes de Alonso. Aunque ausente de documentos escritos e historias oficiales hasta 1820, la palabra “jíbaro” se usaba como palabra peyorativa para la población agraria de la isla especialmente en el siglo XVIII. Pero, ya para mediados del siglo XVIII “this social imaginary gradually gave way to another in which rural subalterns came to occupy a critical, defining space” (Scarano 1415). Es decir, la imagen del jíbaro se transformó en una herramienta para la élite criolla poder distinguirse de los españoles y empezar a forjar una identidad particularmente puertorriqueña. Como comenta Scarano, “the customs described in the book [*El Gíbaro*] were clearly not of rural plebians but of the more privileged groups” (1404). Aquí Scarano sugiere que el jíbaro presentado en la obra de Alonso no es el jíbaro verdadero, sino que es la cultura y las costumbres de la clase criolla con un disfraz rural. Es decir que la obra de Alonso puede interpretarse como una apropiación de la imagen del jíbaro por parte de la élite criolla para crear una identidad y una cultura únicamente puertorriqueña que justificara su proyecto de crear una nación puertorriqueña donde ellos tuvieran el poder. De esta manera, Scarano describe lo que él llama la máscara jíbara, a través de la cual escritores criollos se apropiaron del lenguaje y de la

imagen del campesino rural para “fashion and solidify a Puerto Rican ethnicity, a proto-nation” (Scarano 1403-4). Así, la imagen del jíbaro, a pesar de ser apropiada por élites criollos, sirvió como justificación para una nación puertorriqueña porque creó e institucionalizó la imagen de un puertorriqueño autóctono cuya identidad surge de la misma tierra puertorriqueña.

Estos criollos de principios del siglo diecinueve fueron exitosos en su creación de una nación puertorriqueña a través del jíbaro, como se puede ver en el desarrollo del jíbaro en las artes plásticas durante el resto del siglo y a principios del siglo veinte. Miraremos brevemente a dos artistas puertorriqueños, Francisco Oller y Ramón Frade, para ver cómo el jíbaro de Alonso y los criollos se traduce en las artes plásticas para crear una representación visual del jíbaro. Esto ofrecerá un contexto necesario para las representaciones visuales de los jíbaros que veremos en el arte callejero contemporáneo. Empecemos con Oller, pintor impresionista de Bayamón, considerado el pintor puertorriqueño más prominente de su época y aún hoy. Oller es parte del movimiento costumbrista en Puerto Rico, por lo cual su obra consiste principalmente de escenas de la vida cotidiana puertorriqueña mostrando la población y sus costumbres, además de representaciones de la naturaleza de la isla y bodegones de frutas tropicales (Duany *Puerto Rico: What Everyone Needs to Know* 36). Su obra más famosa, y la que nos interesa más en el contexto de esta investigación, es *El Velorio* (1893), considerada un tesoro nacional (Figura 1). La obra muestra la escena del velorio, específicamente llamado un baquiné porque es el velorio de un niño blanco.



Figura 1: El velorio (1893) de Francisco Oller.

La mayoría del análisis y de la crítica sobre esta obra se centra en el tema universal de la obsesión alrededor de la muerte, particularmente dada la apatía por parte de los visitantes en esta obra.⁷ Otros comentarios, incluso el de Oller mismo, apuntan a un comentario socio-político sobre las costumbres puertorriqueñas y el propio estatus de la isla.⁸ Aunque este comentario sirve como fundación para mi análisis, para el propósito de esta investigación me centro más en la representación del jíbaro en la obra. Dentro del

⁷ El capítulo “The Death Game” de *Thirteen Ways of Looking at Latino Art* de Ilan Stavans y Jorge J.E. García aborda este tema de la muerte en más detalle.

⁸ ““The Pains of Memory”: Mourning the Nation in Puerto Rican Art and Literature” de Ramón E. Soto-Crespo analiza este aspecto social en mucho detalle. Este artículo articula cómo el proyecto incompleto de crear una nación puertorriqueña se puede leer en el arte y la literatura de Puerto Rico.

contexto de un velorio y de una representación cultural costumbrista, vemos en esta obra la representación física y cultural del jíbaro idealizado. Destacado por su pava y sus pies descalzos, el jíbaro está sentado en la puerta tocando cuatro. Dos jíbaros más están de pie detrás de él, y los tres crean una línea que nos guía por la pintura. Cuando llegamos al primer plano de la obra, el brazo extendido del niño, tal vez un jíbaro en miniatura, nos guía otra vez al jíbaro músico y de nuevo por la parte izquierda de la pintura hasta que llegamos al enfoque de la obra, que curiosamente no es el niño muerto sino el cerdo colgado del techo. Aunque el jíbaro no sea el enfoque de esta obra, no se puede ignorar su ubicuidad en la isla y en el catálogo de la cultura puertorriqueña. Haya sido un empleo consciente por parte de Oller o no, el jíbaro representado aquí se ha integrado en la consciencia cultural de la nación puertorriqueña. Esta representación del jíbaro dentro del contexto de una costumbre típicamente puertorriqueña inculca la imagen del jíbaro en la mente del espectador, codificando aún más la imagen del jíbaro de Alonso. Así, esta obra de Oller sigue la codificación del símbolo del jíbaro, a la vez afirmando una identidad y cultura específicamente puertorriqueña.

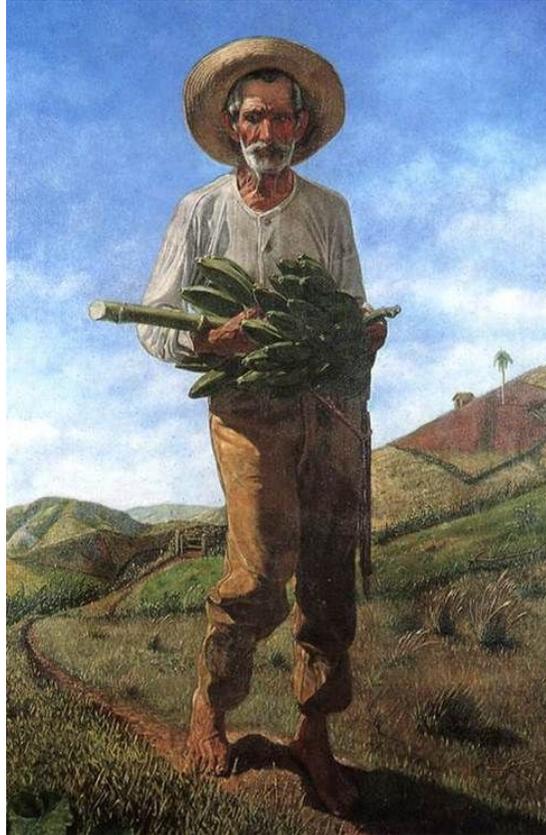


Figura 2: El pan nuestro (1905) de Ramón Frade.

Continuando la representación vista en la obra de Oller está la de Ramón Frade, pintor realista conocido por captar la vida cotidiana puertorriqueña en el siglo veinte. La obra más famosa y reconocible de Frade es *El pan nuestro* (1905), que se ha institucionalizado como la imagen por excelencia del jíbaro (Figura 2). Vemos aquí todas las características del jíbaro plenamente mostradas— la pava, la barba blanca, los plátanos, el machete y los pies descalzos. Donde en la obra de Oller el jíbaro es parte de la cultura y costumbres puertorriqueñas, en Frade el jíbaro es la cultura puertorriqueña. Aquí el jíbaro es el enfoque entero; él sobrepasa todo el paisaje y parece aún más grande que la tierra misma. Esto tal vez alude a la superioridad moral implícita en la figura del jíbaro.

De hecho, mucha crítica y análisis de *El pan nuestro* se enfoca en cómo esta obra afirma la máscara jíbara de la élite criolla señalada por Scarano.⁹ Además, el título de la pintura, *El pan nuestro*, evoca la oración del Padre Nuestro, sugiriendo que el jíbaro es tan fundamental para la identidad y cultura puertorriqueña como el Padre Nuestro lo es para la religión católica.

Vemos esta centralidad del jíbaro probada en su apropiación y modificación en el arte contemporáneo de Puerto Rico. Artistas contemporáneos siguen la tradición establecida por artistas como Oller y Frade, refiriéndose específicamente al jíbaro de Frade a través del uso y manipulación del jíbaro reconocible de *El pan nuestro* para comentar sobre el estado del jíbaro, y más generalmente, del puertorriqueño.¹⁰ No se puede restar la importancia de esta obra en la institucionalización del jíbaro y en la afirmación de la identidad puertorriqueña. Esto es particularmente importante cuando consideramos el momento histórico de su creación, 1905, justo después del principio de la colonización estadounidense cuando la isla todavía estaba bajo el control directo y militar de los Estados Unidos, y sin ningún tipo de auto-determinación. Así la “máscara del jíbaro” señalada por Scarano se convierte en un “elaborate myth that identified the

⁹ Consultar “*El pan nuestro*, la mascarada jíbara y los jíbaros de Ramón Frade y Miguel Melendez Muñoz” de Eduardo Forastieri Braschi para más sobre Frade y la máscara jíbara.

¹⁰ Me refiero a obras como *La transculturación del puertorriqueño* (1975) de Carlos Irizarry y *Sombra y cosecha* (1997) de José Morales que usan explícitamente el jíbaro de Frade y lo manipulan para hacer un comentario sobre la realidad y la cultura puertorriqueña. De algún modo obras como *Esa mancha 'e plátano no la quita nadie: La Gringomatic* (1998) de Carlos Dávila-Rinaldi y *Plátano Pride* de Miguel Luciano desarrollan y manipulan la imagen del jíbaro a través de un enfoque en un elemento del jíbaro, y por extensión del puertorriqueño: el plátano.

jíbaros, their phenotype now absolutely whitened and their culture made into a repository of a higher patriotic morality” para protegerse de la amenaza del dominio cultural y económico estadounidense (Scarano 1404). En esta época de control extranjero y colonial, la afirmación de una iconografía institucionalizada del jíbaro lleva a que éste “concrete realmente la esencia de la nacionalidad puertorriqueña” (Babín 64). Así el jíbaro funciona ahora no solo como el símbolo de una identidad y herencia puertorriqueña común sino también como la base para una nación. Primero usado como forma de distinguirse de los peninsulares, el jíbaro ahora forma la fundación para una identidad criolla, es decir puertorriqueña. Así, vemos cómo esta obra y el símbolo del jíbaro afirman, como forma de resistencia en contra del poder colonial de los Estados Unidos, una puertorriqueñidad basada en características físicas, aspectos morales y una historia común.

Ambas pinturas vienen a codificar el jíbaro puertorriqueño, pero es en el libro *La cultura de Puerto Rico*¹¹ de María Teresa Babín donde vemos probada la institucionalización del jíbaro. El texto de Babín señala cómo el nacionalismo cultural se valió de los jíbaros de Alonso, Oller y Frade para crear la base de una nación puertorriqueña a pesar del estatus colonial. Babín afirma que el jíbaro es “lo más entrañable, resistente y puro de la nacionalidad puertorriqueña” (64) y continúa describiéndolo usando la obra de Alonso como la fundación y la definición del jíbaro.

¹¹ Esta obra de Babín se escribe y publica por primera vez en 1973, veinte años después de Puerto Rico lograr la autonomía limitada permitida por la fundación del Estado Libre Asociado. Hay que tener en cuenta que la obra de Babín surge de una época todavía temprana después de la introducción y desarrollo del nacionalismo cultural que justifican la nación puertorriqueña.

Babín también se refiere a la máscara del jíbaro que identifica Scarano, pero exalta al hombre culto que se liga con el jíbaro porque “cobrar conciencia de su destino histórico y aupar su dignidad a los ideales más elevados es uno de los indicios más dramáticos del forcejeo intelectual por salvar la esencia de la nacionalidad en el trance presente hacia rumbos futuros” (69). Es decir, que el jíbaro, como esencia de la puertorriqueñidad, sirve para examinar la evolución de la identidad y cultura puertorriqueña a lo largo de la historia. Es entonces, siguiendo a Babín, que sostengo que los símbolos culturales evolucionan, y que esa evolución es condicionada por, y por ende revela algo sobre, las particularidades del momento histórico en el que está insertada. Babín identifica la persistencia del jíbaro en las instituciones culturales de Puerto Rico, observando que especialmente después de la creación del Estado Libre Asociado el jíbaro viene a servir “como el barómetro de la transformación cultural del hombre de nuestra tierra” (65). Vale repetir entonces que el jíbaro es un símbolo en evolución, una evolución que además de revelarnos las particularidades de su momento histórico, también nos revela cómo los mismos puertorriqueños interpretan y son afectados por ese momento. Así podemos entender mejor, como interpreta Babín, que el jíbaro no es solo símbolo de la cultura puertorriqueña sino también símbolo de la búsqueda de la nación y la identidad puertorriqueña, una búsqueda que aún continúa hoy.

El jíbaro “desenmascarado”

Siguiendo las observaciones de Babín sobre el jíbaro como barómetro de cambio cultural, podemos más efectivamente analizar las representaciones del jíbaro en el arte

callejero de San Juan. Aunque el jíbaro se ha codificado en parte, recordemos que, “the concept of the jíbaro is [not] static; its meaning and definition have changed through history and are socially conditioned” (Curet 225). Esta noción se hace evidente en sus actuales representaciones callejeras donde el jíbaro sigue reflejando la realidad colonial puertorriqueña, pero dentro de los marcos específicos de la crisis económica de la última década y del contexto post-María.

La mayoría del arte discutido en este capítulo se encuentra en el área de Santurce, una zona de San Juan conocida por su población artística. En la siguiente parte del capítulo me voy a centrar en cuatro obras callejeras que representan lo que voy a llamar “el jíbaro desenmascarado”. Veremos que la manera en que se emplea el jíbaro en este arte callejero representa una divergencia total del jíbaro de Alonso, Oller, Frade y Babín (o lo que Scarano considera ejemplos de la “máscara jíbara”). Alonso, Oller, Frade y hasta cierto punto Babín apuntan hacia la imagen del jíbaro para crear una identidad puertorriqueña basada en un pasado agrario glorificado. Este jíbaro glorificado crea una fundación para la identidad puertorriqueña que sirve como resistencia al poder colonial pero que en realidad no reta de manera activa o profunda ese poder colonial, algo que sí logra el jíbaro en el arte callejero. El jíbaro contemporáneo demuestra no solo una evolución del símbolo, sino que también comenta sobre una realidad puertorriqueña que afirma es una realidad colonial. A través de este comentario, los artistas callejeros muestran las complejidades y los matices de crear una identidad puertorriqueña separada del poder colonial. El arte callejero parece entender entonces que por mucho que las representaciones glorificadas intentaron disminuir u ocultar la conexión con el poder

colonial, esa estrategia llevó a una identidad puertorriqueña que no reflejaba la compleja relación entre esa identidad y la realidad colonial. Así las representaciones y usos del jíbaro en el arte callejero no solo reflejan la realidad puertorriqueña, sino que usan el jíbaro para comentar sobre ella, incluso sobre la relación colonial y sus efectos, específicamente en los contextos de la crisis económica y el huracán María. Estas obras todavía crean y expresan una identidad particularmente puertorriqueña, solo que en vez de estar arraigadas en un pasado glorificado trasplantan el jíbaro al presente histórico y colonial de la isla.



Figura 3: Calle Loíza a la esquina de Calle Jefferson

Figura 3 es una representación de un hombre blanco, cuya camisa le identifica como “Mr. Gringo”, cargando cuatro niños en los brazos. Se destaca como un jíbaro por

su pava, pero las demás características del jíbaro se han modificado para expresar un mensaje. La ropa del campesino ha sido sustituida por una camisa blanca de botones, el “uniforme” de un empresario. Este uniforme se completa con la corbata roja que aquí tiene la imagen de una palmera, tal vez en referencia al turismo, una industria particularmente importante para Puerto Rico después de María. Queda evidente aquí la reinención del símbolo del jíbaro; el mural emplea símbolos anti-coloniales para representar al colonizador y comentar sobre la relación colonial entre Puerto Rico y los Estados Unidos.

Si en el mural el jíbaro es el estadounidense, los niños son los puertorriqueños. Los niños, todos representados con piel más oscura que el jíbaro, tienen caras tristes y están aguantándose del hombre por todos lados. El mural crea una relación paternal entre los niños y Mr. Gringo, con el estadounidense cargando a los niños a pesar de una mostrada apatía hacia su deber. Este paternalismo entonces viene a ser una alegoría de lo colonial que comenta sobre la realidad de los puertorriqueños y que dialoga con el propio sistema colonial. En la misma manera que el estadounidense aquí carga a los niños, los Estados Unidos carga y supuestamente “mantiene” a Puerto Rico económica y políticamente.

Vemos evidente la relación estadounidense-puertorriqueña mediante el paralelo entre Mr. Gringo y el niño en su hombro izquierdo. Este niño tiene puesta la pava, como Mr. Gringo, y también está descalzo como en las representaciones clásicas del jíbaro. La manera en que este niño existe en paralelo al jíbaro central, Mr. Gringo, pero a la vez es obviamente diferente, refleja la relación entre los Estados Unidos y Puerto Rico; entre la

influencia estadounidense y la identidad puertorriqueña. El paralelo parece reflejar cómo lo específicamente puertorriqueño se une con lo estadounidense hasta el punto de no poder separarse. Aunque todavía hay una puertorriqueñidad, ejemplificada por el niño, y por el propio Mr. Gringo, esta representación queda marcada por el legado de la colonización: el jíbaro es Mr. Gringo, y Mr. Gringo es el jíbaro.

El resto de los niños que carga Mr. Gringo es un reflejo y extensión de la relación colonial. Todos los niños tienen sus bocas cosidas, y entonces no pueden hablar ni llorar, pero de todas maneras podemos ver su tristeza. Sin bocas y sin voces, los niños en el mural representan los puertorriqueños de la isla como sujetos coloniales oprimidos. Mr. Gringo ni los ve; y aunque los niños lo miran, tal vez buscando ayuda, él continúa mirándonos directamente. Entonces la obra muestra una simultánea conexión y distancia entre Mr. Gringo y los niños, como un padre que tiene que proveer sin querer hacerlo. Así el artista hace un comentario sobre el colonialismo estadounidense, comparándolo con un padre ausente. Igual que los niños en el mural lamentan su posición pero no tienen ningún poder sobre ella, asimismo los puertorriqueños lamentan su condición ante la imposibilidad de no poder separarse del padre ausente con quien simultáneamente están identificados como parte de su realidad colonial.

Obviamente la crisis económica y el huracán María complican una separación entre Puerto Rico y los Estados Unidos, pero hay también un componente cultural y de identidad en la dualidad mostrada aquí. La misma figura del jíbaro, Mr. Gringo, señala la identidad doble del puertorriqueño— la puertorriqueña y la estadounidense. Parece referirse al puertorriqueño que afirma su “mancha del plátano” pero come más

McDonald's que mofongo. Aunque esto no le hace menos puertorriqueño, revela la profundidad de las conexiones inevitables entre la isla y los Estados Unidos. Aunque la relación colonial se basa en la economía y la política, la influencia colonial influye hasta la vida cotidiana, desde las tiendas en que se hacen compras hasta las marcas de ropa que uno usa.

A pesar del papel importante del poder colonial, del poder paternal como se muestra en la obra, Mr. Gringo no indica mucho interés en sus obligaciones. Tal vez la única indicación del interés en los puertorriqueños por parte de Mr. Gringo es lo que parece ser una maraca en su mano izquierda. Esta maraca tiene otra representación del mismo Mr. Gringo, marcada por el mismo peinado, pero con una cara feliz en contraste directo con la apatía de la cara central del mural. Esto tal vez se refiere a la manera en que políticos y a veces empresarios se presentan al público puertorriqueño, todo sonrisas con promesas de escuchar y cuidar del bienestar de sus votantes. Pero la verdad de la situación se muestra aquí: es solo una máscara. Las instituciones coloniales, tanto como Mr. Gringo aquí, se ponen esta máscara de empatía e interés en los problemas de la isla cuando es necesario ganar favor para después volver al mismo desinterés que vemos mostrado por Mr. Gringo. Esto refleja no solo una desconexión entre el hablar y el hacer, sino también entre los puertorriqueños (los niños) y el gobierno de Los Estados Unidos (Mr. Gringo). Esta desconexión es en gran medida un factor central de la crisis económica y de la respuesta insuficiente después de María. El fingido interés pero verdadera apatía mostrada aquí parece referirse a políticas como PROMESA, que se presentó como una gran ayuda para la población puertorriqueña pero que terminó en una

afirmación de mayor poder por parte del colonizador y redujo los programas sociales vitales para la población puertorriqueña. El grado en que Puerto Rico está ligado a y depende de los Estados Unidos es obvio, resaltando así el colonialismo que impide que los puertorriqueños tengan agencia directa en su futuro. Es así como el arte callejero, incluso esta misma obra, se transforma en una fuente importante de poder y expresión ante el silencio institucionalizado del colonialismo.

Las instituciones en Puerto Rico, particularmente el gobierno de la isla, han afirmado que la identidad puertorriqueña existe aparte de su estatus político y económico. Sin embargo, obras como ésta parecen sugerir que la identidad puertorriqueña en realidad no puede existir desconectada de su estatus político y económico, y que en efecto, está definida por esta dependencia por mucho que la figura histórica del jíbaro haya tratado de esconderla. Esta obra comunica esto de forma muy clara, convirtiendo al jíbaro en lo que su propia existencia y perpetuación proponen resistir – la influencia estadounidense. Así, hace un comentario bastante fuerte sobre la realidad neocolonial y sobre el mito de una identidad que es puramente puertorriqueña, es decir sin influencia estadounidense. A través de la representación del jíbaro como el estadounidense y el estadounidense como el jíbaro, se afirma una identidad puertorriqueña doble marcada por la dualidad nacida de la realidad colonial.

Este mural nos muestra la manera en que la identidad cultural no es algo que existe en un vacío; los símbolos de una cultura sin duda cargan sentimiento e historia, pero también están marcados por el momento presente y los problemas económicos, políticos o sociales del momento de creación. Esta obra comunica, por mucho que se

intente validar lo contrario, que la identidad cultural puertorriqueña está sujeta a influencias económicas, políticas y sociales. Es decir, que la identidad puertorriqueña no puede operar como un escape de la situación neocolonial o la influencia estadounidense porque es un producto de esa misma situación. Sea el estatus colonial, la institución de PROMESA o la creciente diáspora puertorriqueña, la cultura y la identidad puertorriqueña no se pueden separar de su relación con los Estados Unidos. Así el arte callejero, de manera orgánica, combate la idea de la cultura y la identidad como entidades monolíticas, simplemente definidas e invariables. La manera en que esta obra reta, manipula y moderniza el símbolo del jíbaro ejemplifica que la identidad cultural es un fenómeno en evolución. Es un enfrentamiento directo no solo con la situación colonial sino también con los eventos específicos del momento actual y lo que significa construir y expresar una identidad puertorriqueña en él.



Figura 4: Calle Loíza a la esquina de Calle San Jorge

Figura 4 revela de nuevo otro ejemplo de resistencia artística que dialoga y comenta sobre el momento histórico actual a través de la modernización y manipulación del jíbaro. Otra vez, sabemos inmediatamente que este es un jíbaro por su pava, barba y plátanos. Además vemos que tiene puesta una cadena con la bandera negra y blanca y que carga un estéreo portátil. También es importante notar la edad de este jíbaro; su cara, su cuello y su mano sugieren juventud. Entonces, aunque tiene barba, esta no es la imagen glorificada del campesino viejo de las montañas; es un jíbaro “desenmascarado”.

Empecemos con una explicación de la diáspora puertorriqueña, señalada aquí por el estéreo portátil y la juventud del jíbaro, ya que forma parte importante del análisis de esta obra. La diáspora es otra manera en que la isla está inextricablemente ligada con los Estados Unidos; con ciudadanía estadounidense, los puertorriqueños pueden ir y venir de la isla fácilmente. Múltiples olas de migración, empezando en 1900 y durando hasta hoy en día, han llevado a una diáspora puertorriqueña considerable en los Estados Unidos. Después de la ocupación estadounidense en 1898, algunos puertorriqueños emigraron a otras islas del Caribe como Cuba, la República Dominicana y las Islas Vírgenes (Duany *Puerto Rico: What Everyone Needs to Know* 134). La primera ola de puertorriqueños a tierra estadounidense ocurrió entre 1900 y 1901 cuando puertorriqueños fueron a Hawái para trabajar en las plantaciones de caña de azúcar (Fernández y Méndez Méndez 280). En las primeras dos décadas del siglo veinte, los puertorriqueños se establecieron en la Ciudad de Nueva York, concentrados en lo que ahora se llama “El Barrio” en Harlem (Duany *Puerto Rico: What Everyone Needs to Know* 135). Esta migración continuó en los años cuarenta y cincuenta debido no solo a la Guerra Mundial sino también por la

migración patrocinada por el gobierno puertorriqueño como un “‘safety valve’ to alleviate Puerto Rico’s socioeconomic problems” (Duany *Puerto Rico: What Everyone Needs to Know* 137). En efecto, los problemas socioeconómicos han sido la gran motivación para mucha de la migración entre Puerto Rico y los Estados Unidos desde mediados del siglo veinte hasta hoy en día. La emigración de la isla a tierra firme se disparó de nuevo después de 1996 cuando el Servicio de Rentas Internas eliminó la Sección 936 de sus leyes, que ofrecía exenciones tributarias a compañías que se basaran en la isla, causando desempleo extendido (Fernández y Méndez Méndez 281). La crisis económica solo ha exacerbado este desempleo y ahora la mayoría de puertorriqueños jóvenes se mudan a los Estados Unidos después de completar la universidad (Duany *Puerto Rico: What Everyone Needs to Know* 151). El huracán María, entre otros problemas económicos, dejó a la isla sin electricidad o agua potable por meses, exacerbando esta migración aún más.

Siempre ha existido una tensión entre la isla y la diáspora en términos de identidad y cultura debido en gran parte al discurso creado por el nacionalismo cultural de que hay una singular puertorriqueñidad. La máscara jíbara es parte de esto; intenta crear y afirmar una sola identidad puertorriqueña basada en un pasado agrario y arraigada en la tierra. La diáspora ha sido excluida de esta dinámica debido al pilar central del nacionalismo cultural que afirma que la influencia estadounidense corrompe la pureza de la puertorriqueñidad. Los puertorriqueños nacidos en los Estados Unidos se distinguen como nuyorriqueños, aunque sean de Chicago o la Florida, subrayando esta separación. Ya hemos visto cómo el jíbaro mismo es un símbolo creado e institucionalizado para

resistir o cubrir esta influencia estadounidense aunque no se puede separar del contexto colonial que lo liga a los Estados Unidos. Vemos el enfrentamiento de esta separación en esta obra con la unión de los plátanos y el estéreo portátil.

El estéreo portátil se transforma en un símbolo de la diáspora en la manera que se conecta al nacimiento del rap y el arte callejero en el South Bronx durante los años setenta y ochenta. El progreso logrado durante el movimiento de los derechos civiles en los años sesenta nunca apareció para los habitantes de los barrios desfavorecidos, principalmente afroamericanos o latinos. Además, la construcción del Cross Bronx Expressway causó la migración de la población blanca dejando “a population of poor black, Afro-Caribbean, and Latino families, especially in the South Bronx, where 600,000 manufacturing jobs had been lost over the last two decades” (Reeves 15). Proprietarios tenían miedo del influjo de familias de clase baja y empezaron a vender sus propiedades a dueños de tugurios que frecuentemente destrozaban sus edificios para recibir dinero del seguro, dejando el South Bronx “so filled with burned-out apartment buildings and trash-strewn lots that it resembled, as has been said so many times, a war-torn planet” (Reeves 15). Sin ayuda gubernamental, estos barrios se vieron golpeados por pobreza y violencia. De esto surgió la cultura del hip hop que les permitió a los afroamericanos y nuyorriqueños del South Bronx reclamar su poder y su agencia a través de graffiti, breakdancing y la música rap. El estéreo portátil viene a ser símbolo de este movimiento, cargado por las calles de los barrios tocando la nueva canción de grupos como The Sugar Hill Gang o acompañando a bailarines de breakdance. El estéreo portátil, tanto como el graffiti, se convirtieron en herramientas para expresar una

resistencia visual y auditiva. Nuyorriqueños fueron parte de este movimiento desde el principio dice disc jockey Charlie Chase (Carlos Mandes), afirmando que “Puerto Rican and other Caribbean practices and traditions are woven into the very fabric of this supposedly “American” or strictly “African American” genre in all its subsequent manifestations” (Flores 2-3). Este movimiento cultural y artístico fue un acto de resistencia hacia las instituciones que habían abandonado los barrios, convirtiendo así a “politically abandoned and socially outcast black and brown youths into celebrities and cultural power brokers” (Reeves 18). Ignorados por su ciudad y su gobierno, estos innovadores crearon un espacio donde sus voces podían importar y pertenecer, a pesar de que el mundo les había relegado a la invisibilidad.

La inclusión del estéreo portátil, símbolo de la diáspora puertorriqueña, junto con los plátanos, símbolo del jíbaro romantizado, en los brazos del jíbaro implica la dicotomía de la identidad puertorriqueña como forma de actualizar y evolucionarla. La obra subraya la conexión inevitable que la isla tiene con los Estados Unidos, pero esta vez a través del simbolismo de la diáspora y la isla. La obra reconoce que hay puertorriqueños en los Estados Unidos y que ellos han contribuido no solo a la cultura puertorriqueña sino también a la cultura estadounidense, usando el estéreo portátil como una de sus pruebas y sus éxitos. El bushel de plátanos significa la imagen del jíbaro en que se ha basado la identidad puertorriqueña, y juntarla con la imagen de la diáspora desenmascara al jíbaro y a la vez reta la idea del nacionalismo cultural en el que existe solo una puertorriqueñidad.

También importante en esta obra es la juventud del jíbaro, la cual sirve también para desenmascarar al jíbaro tradicional y exponer la falta de realidad en su figura. El jíbaro tradicional siempre es representado como un hombre viejo, o por lo menos mayor. Esto alimenta el mito que el jíbaro, y por extensión la identidad puertorriqueña, es estática e inmóvil. Con una representación joven del jíbaro, vemos otro paso hacia la creación de una identidad puertorriqueña múltiple e inclusiva.

Esta obra también desenmascara al jíbaro a través de un reconocimiento concreto de la población urbana de Puerto Rico. Aunque el estereotipo portátil se conecta más explícitamente con los nuyorriqueños, el reconocimiento de las señales de la vida urbana son aplicables no solo a los puertorriqueños viviendo en las ciudades de los Estados Unidos sino también a los mismos sanjuaneros. La imagen típica del jíbaro glorificado, aunque se propone como una figura universalmente puertorriqueña, no parece incluir la identidad del puertorriqueño urbano. Esta obra sí reconoce a estos puertorriqueños y desenmascara al jíbaro para ampliar no solo la imagen del jíbaro sino también la identidad puertorriqueña en general para incluirlos. Además, la inclusión del estereotipo portátil y la alusión al ambiente del South Bronx durante los años setenta sugiere un contexto en el que la sociedad había ignorado a toda una población y espacio, dejándolos sin voz y sin poder. Así la obra implica que una situación similar está ocurriendo en Puerto Rico con la manera en que el gobierno estadounidense está manejando la crisis económica y las secuelas de María. Esto se apoya aun más con el hecho que es una obra de arte callejero, rodeada por innumerables otras obras de arte callejero, uno de los medios también usados por los jóvenes del South Bronx. Tal vez esta alusión también

inspira un poco de esperanza y fe en el arte callejero como un medio accesible y poderoso para aquellos sin poder.

Así esta obra desenmascara al jíbaro a través no solo de un reconocimiento de la diáspora sino también de un reconocimiento de que sus luchas son iguales – buscan un poder para proponer por ellos mismos. El jíbaro representado aquí afirma que hay muchas y múltiples puertorriqueñidades, a la vez que estas puertorriqueñidades también son similares aunque se hayan cultivado y expresado en sitios muy diferentes (la isla y la diáspora). De esta manera, esta obra expone y reta el mito de la puertorriqueñidad pura propuesto por el nacionalismo cultural y sostenido por el jíbaro romantizado. Además la obra parece señalar que en lugar de rechazar la diáspora como demasiado diferente a la población puertorriqueña, la isla debe apoyarse en ella en este difícil momento histórico. Hemos visto cómo figuras famosas de la diáspora como Lin Manuel Miranda junto con comunidades diaspóricas puertorriqueñas se han organizado para asistir y abogar por la isla después de María. La obra parece sugerir que se debe actualizar la definición de la puertorriqueñidad para incluir no solo a todos los puertorriqueños de la isla, sino también a todos los puertorriqueños que luchan para el bien de su población sin importar dónde viven.

A través de estas modernizaciones, vemos el jíbaro desenmascarado enfrentado no solo con los matices de la relación entre Puerto Rico y los Estados Unidos, sino también con la manera en que el jíbaro se ha construido como marcador de una cultura y una identidad invariable gracias al nacionalismo cultural. Este jíbaro, como el ejemplo anterior, usa este símbolo colonial para dialogar con los Estados Unidos y las cuestiones

que vienen con el estatus. Al hacer esto, también prueba que los símbolos culturales, tanto como la identidad puertorriqueña, no tienen protección del impacto y de los efectos de la realidad económica y política. Entonces vemos a través del arte callejero cómo los puertorriqueños están adquiriendo poder en una situación neocolonial que sistemáticamente ha denegado la voz y el poder de la población puertorriqueña. Desenmascarando al jíbaro, el arte está enfrentando al colonizador y rechazando la identidad rígida del nacionalismo cultural para evolucionar la identidad puertorriqueña en relación directa a su realidad actual.



Figura 5: Calle Elisa Cerra a la esquina de Calle Ernesto Cerra



Figura 6: Calle Ernesto Cerra entre Calle Elisa Cerra y Calle Las Palmas

Las últimas representaciones que analizaré son las de estos dos jíbaros en las figuras 5 y 6 porque desarrollan la idea del jíbaro desenmascarado mediante un meta-diálogo sobre el arte callejero y el papel del pintor. Estos jíbaros se caracterizan por su pava, aunque esta es la única característica que se puede definitivamente identificar como jíbara. Vestidos en overoles de trabajo con pintura y brocha en mano, estos son los jíbaros más “desenmascarados” porque parecen representar el mismo momento de

creación, marcado por la brocha todavía mojada con pintura. Digo que estos jíbaros son los más desenmascarados porque son una inversión total de la concepción original del jíbaro – en vez de ser una identidad y una imagen apropiada por élites criollos, estas obras representan la propia clase trabajadora tomando el control de su propia identidad y representación. Además, representan una actualización del jíbaro en la manera en que no es el antiguo trabajador rural recolectando plátanos; es el trabajador urbano. Es particularmente importante que es el trabajo de pintar, un trabajo que implica la restauración y la renovación. Así, el jíbaro se convierte en *los jíbaros*, extendiendo la definición del jíbaro desde sus raíces como un símbolo estático de la puertorriqueñidad, a una identidad que incluye a todos los puertorriqueños, particularmente los trabajadores cuya voz se silenció cuando la élite apropió su imagen para crear la nación. Entonces el símbolo del jíbaro viene a representar una realidad puertorriqueña donde los trabajadores han sido los más afectados por la crisis económica y el huracán María. Los que tienen menos poder y menos voz son los jíbaros reales.

Estas obras sugieren algo sobre la intersección entre el jíbaro, los pintores y el artista mismo de esta obra callejera. Se establece una metanarrativa entre el mensaje de las obras y el acto mismo de crearlas. Esta metanarrativa conecta el artista al pintor, implicando que su trabajo es similar sino el mismo. Donde tal vez antes el artista se veía como elitista, ahora está ligado al trabajo de renovar y restaurar, y en este contexto, debido a que el artista/pintor se ha representado como jíbaro, el proyecto de renovación es la nación y la identidad puertorriqueña. De esta manera el jíbaro también se

desenmascara, yendo de una apropiación por los élites criollos a una representación verdadera de la población puertorriqueña.

Sabemos que el arte, particularmente el arte callejero, es una manera de resistencia política especialmente en contextos donde no hay otra opción. El jíbaro, también, se creó como forma de resistencia en contra del poder colonial aunque se crea por una élite pequeña en vez de representativa. Entonces aquí vemos cómo la representación del jíbaro como pintor devuelve el poder de resistencia y construcción de identidad a la clase obrera. El trabajo del pintor callejero se vuelve el trabajo de la población, dándole una voz con la cual pueden recuperar el jíbaro. En la recuperación, el jíbaro ya no es estático y exclusivista sino verdaderamente representativo de la población. En vez de ser controlado y silenciado por los poderes coloniales, el jíbaro moderno toma el poder y usa su voz para crear su propia nación e identidad.

El artista y el jíbaro, o el artista como el jíbaro, son los que están reconstruyendo la nación puertorriqueña después del huracán. Con esto vemos también la manera en que la nación y la identidad puertorriqueña están inextricablemente ligadas con la realidad colonial. El hecho que el jíbaro pintor es el que está reconstruyendo y recuperando la nación sugiere que el poder colonial o esos que se supone ayuden en la recuperación no están cumpliendo sus deberes. Entonces, por la sugerida apatía por parte de estas instituciones, el jíbaro pintor, representativo de la población puertorriqueña, es el que tiene que reconstruir. La brocha del jíbaro, todavía mojada con pintura roja alude a sangre, comunicando que se está reconstruyendo la nación sobre la sangre derramada por María. A la vez, la alusión a la sangre parece aludir a una reconexión o reconstrucción del

sustento de la población. Así la obra comunica que los pintores, y por extensión todos los que se han hecho cargo de la reconstrucción de la isla, son los que están resucitando al pueblo y entonces ellos son los verdaderos jíbaros; ellos, los obreros, representan la verdadera esencia del puertorriqueño.

El jíbaro ya no puede ser relegado a recolectar plátanos, su trabajo ya no es una manera de subsistencia sino un trabajo de reconstrucción. El jíbaro se transforma en una figura central e integral en la reconstrucción de la nación puertorriqueña. Los plátanos se reemplazan con la brocha; en vez de tener un cultivo o un producto tiene una herramienta. En vez de trabajar para o ser apropiado por otros, el jíbaro ahora tiene voz, habilidad y un tipo de agencia. Con esto, el jíbaro se desenmascara y ya no es una figura glorificada sino una figura activa y representativa no de una identidad monolítica, sino de un pueblo en moción cuya identidad también evoluciona. La reconstrucción después de María ofrece una oportunidad para también reconstruir, desenmascarar al jíbaro y asegurar que la identidad puertorriqueña represente a todos los puertorriqueños. Esta reconstrucción, tanto física como cultural, requiere y depende de todos los puertorriqueños, por lo que el jíbaro se tiene que actualizar para incluir el pueblo entero, no solo la élite que primero lo empleó.

Conclusiones

En estas representaciones del jíbaro en el arte callejero hemos visto un símbolo, construido para ser única y estáticamente puertorriqueño, actualizado y usado para reflejar la realidad del estatus y el colonialismo y su efecto en la concepción de la

identidad. Estas obras demuestran no solo que estos símbolos, y por extensión otros símbolos, evolucionan, sino también que la gente se identifica suficientemente con ellos para querer actualizarlos. También hemos visto cuán firmemente ligado al símbolo del jíbaro (y como veremos, todos los símbolos de la identidad puertorriqueña) está el colonialismo. Así, la identidad puertorriqueña tampoco se puede separar de la cuestión del estatus y los efectos de la realidad colonial, que en este caso quedan manifestados mediante la crisis económica y el huracán María. Con estos símbolos, particularmente en el arte callejero, somos testigos del proceso por el cual evoluciona la identidad puertorriqueña mientras que otras fuentes, como el gobierno o instituciones culturales, se aferran a la noción tradicional del jíbaro para justificar la nación puertorriqueña y el estatus quo. Aunque sabemos que estos símbolos han existido por mucho tiempo, estos ejemplos del jíbaro muestran la manera en que ahora estos símbolos se están actualizando en función de un doble diálogo: por un lado estas obras crean un diálogo con el público puertorriqueño, pero también parecen criticar la realidad colonial y sus arquitectos – el gobierno puertorriqueño y el gobierno estadounidense.

Capítulo 3: Los taínos

La herencia taína

Al entrar en una tienda de recuerdos en el viejo San Juan sin duda uno encontrará símbolos taínos por todos lados, desde camisetas a imanes. Símbolos como el coquí y el sol son los más populares y se ven desde San Juan al Yunque y a lo largo de toda la isla. Si uno pregunta sobre estos símbolos, le dirán que los taínos eran la población indígena de la isla. Una tribu del grupo Arawak, los taínos se encontraron con Colón en su primer viaje a la isla. Se sabe que Colón y la colonización erradicaron a los taínos. En muchas maneras los taínos, representados principalmente a través de sus jeroglíficos y discutidos a través del arquetipo del buen salvaje, son un símbolo de la identidad puertorriqueña hasta más visible que el jíbaro.

En este capítulo analizaré las representaciones de la herencia taína en el arte callejero de San Juan, examinando específicamente qué símbolos se usan y cómo se manipulan para representar la identidad puertorriqueña. Miraré tanto las referencias explícitas a los taínos, como los jeroglíficos, y también referencias más sutiles, como el uso de la palabra “boricua” que viene del nombre indígena para la isla “Borinquén”. Estas representaciones ofrecerán un panorama de cómo los puertorriqueños se identifican con los taínos además de cómo usan esta identidad y sus símbolos para representar perspectivas sobre la isla bajo la crisis económica y tras la destrucción del huracán María. Como en el capítulo anterior, empezaremos con un resumen más detallado sobre los

taínos y su institucionalización como símbolo de la identidad puertorriqueña antes de pasar al análisis de la identidad taína en el arte callejero de San Juan.

Aunque existían grupos indígenas antes que ellos, los taínos representan la población indígena más desarrollada de la isla de Puerto Rico. Los taínos eran un pueblo Arawak cuyos predecesores emigraron desde Sur América, específicamente cerca de Venezuela y Guyana, a las islas caribeñas en 500 B.C. (Duany *Puerto Rico: What Everyone Needs to Know* 9). Las mejores estimaciones dicen que la población taína alcanzó 100,000, “estimado por el método de la correlación entre el sistema económico y la densidad poblacional” (Babín 49). Por casi cinco siglos, los taínos prosperaron en la isla con una cultura, un lenguaje y un sistema social bien desarrollado (Duany *Puerto Rico: What Everyone Needs to Know* 9-10). Sabemos que conformaban una sociedad politeísta debido a las esculturas de sus dioses, o cemíes, y las fuerzas de la naturaleza antropomorfizadas en piedra, madera y caracol (Duany *Puerto Rico: What Everyone Needs to Know* 10). Los taínos hacían y utilizaban mucho la cerámica, y vemos esto en los vestigios como abalorios de cerámica, amuletos, collares, máscaras y banquillos, que han sido muy útiles en reconstruir la cultura taína (Duany *Taíno Revival* 62). Importante también en la sociedad taína eran los bateyes que se usaban para alabar a los cemíes, bailar y jugar pelota (Duany *Puerto Rico: What Everyone Needs to Know* 10). Lo que se considera la lengua taína es un dialecto del lenguaje Arawak (Duany *Puerto Rico: What Everyone Needs to Know* 10), y en muchas maneras todavía se ve su herencia en la isla hoy. Hay palabras que vienen del taíno, y Babín hasta propone que “las voces del origen

taíno matizan el español de la isla” (46). Pero más que nada, la lengua taína se ve en los topónimos como Bayamón, Humacao, Mayagüez y Yunque.

En 1493 Colón llegó a Puerto Rico y la colonización española empezó, cambiando la isla totalmente. La población taína ya era pequeña, y los españoles la decimaron con su empresa colonizadora. Los taínos no estaban acostumbrados a las enfermedades europeas, por lo que epidemias como viruela, sarampión, la peste bubónica, disentería, gripe y tifus mataron a mucha de la población (Duany *Puerto Rico: What Everyone Needs to Know* 12). Además de esto, los españoles esclavizaron a los taínos para trabajar en sus encomiendas. La última vez que los taínos aparecieron como un grupo distinto en el censo español fue en 1802, con 2,300 “indios” en San Germán (Duany *Puerto Rico: What Everyone Needs to Know* 11). Los taínos no se extinguieron enteramente, pero matrimonios entre taínos y españoles y taínos y esclavos africanos disolvieron a los taínos como un grupo singular.

La identidad puertorriqueña, y el elemento taíno dentro de ella, se codifica por primera vez en el siglo XIX. Vemos en este siglo un redescubrimiento de los taínos no como una población o grupo real sino como “a symbol to be revived, romanticized and manipulated” (Dávila *Taíno Revival* 37). La élite criolla de la isla resucitó a los taínos a través del arquetipo del “buen salvaje”, especialmente apropiado dado que “taíno” significa “bueno” en lengua Arawak. Esta esterilización a través del arquetipo del buen salvaje “creat[ed] a single image of what in reality was a diverse and complex world” (Curet 239). En esta época vemos descripciones y representaciones del taíno como un ser dócil, tranquilo y honesto, a tal extremo que el taíno “acquire[s] ritual and mythical

connotations” que llegan a ser sinónimo del carácter nacional de Puerto Rico (Duany *Taíno Revival* 64). Esta imagen del indígena puro se vuelve importante no solo como un peón en contra de la colonización española sino también para la concepción de Puerto Rico como nación. El taíno enfrentándose con los colonizadores españoles se transforma en metáfora para la lucha por la independencia (Curet 213). Así, adoptar una identidad taína servía (y todavía sirve) como manera de justificar una nación separada puertorriqueña. En los 1840s los élites criollos independentistas adoptaron y emplearon una identidad mixta indígena para separarse de los peninsulares, una identidad mixta que se convierte en la base para la identidad tripartita puertorriqueña compuesta por lo taíno, lo español y lo africano que se forja más adelante (Hapslip-Viera 2-3). Así, similar a la del jíbaro, la identidad taína opera como una herramienta para enfrentarse a la colonización aunque esta misma identidad no se pueda separar del contexto colonial y su realidad.

El “buen salvaje” continúa informando representaciones taínas en el siglo XX, pero esta vez en el contexto de la colonización estadounidense. Vemos esto especialmente en la obra *Insularismo* de Antonio Pedreira que lleva la idea del buen salvaje a un nivel aun más extremo para minimizar la cultura taína y asociarla con una actitud de pasividad.¹² El taíno, entonces, viene a representar otra vez la isla de Puerto Rico como víctima de la explotación del colonizador, esta vez en el contexto

¹² Pedreira, Antonio Salvador. *Insularismo: ensayos de interpretación puertorriqueña*. Edil, 1934, 1985.

estadounidense (Curet 217). Así vemos de nuevo cómo el taíno, tanto como el jíbaro, viene a representar la realidad colonial.

Con la fundación del Estado Libre Asociado y el principio del nacionalismo cultural de Luis Muñoz Marín, se institucionaliza el símbolo del taíno formalmente. A través del nacionalismo cultural, particularmente la fundación del Instituto de Cultura Puertorriqueña, se institucionaliza la identidad tripartita puertorriqueña y con ella la imagen del taíno. Con la codificación de la identidad tripartita también viene la codificación de una jerarquía étnica y racial en la que el taíno sirve como mediador entre el español blanco y el africano negro. Vemos la representación de esta jerarquía claramente en el sello del Instituto de Cultura Puertorriqueña (Figura 7).



Figura 7: Sello del Instituto de Cultura Puertorriqueña

En él vemos las tres raíces de la cultura puertorriqueña— el taíno, el español y el africano — cada una con una representación de su contribución a la cultura puertorriqueña. El taíno a la izquierda lleva en su mano un cemí, piedra representativa del arte taíno, y

está rodeado por el maíz, la yuca y el tabaco que son importantes a la isla. En el centro está el español con el libro, señalando la lengua castellana, y a sus espaldas tres cruces que representan la religión cristiana. Finalmente está el africano con su tambor, símbolo de la música, y su machete, el cual con el follaje en el fondo alude a su papel como trabajador en el desarrollo de la agricultura puertorriqueña. De esta manera vemos aquí ya la construcción de la jerarquía basada en contribuciones con el español como el ser culto arriba, el buen salvaje taíno en el medio, y el africano, cuya contribución se insinúa como más laboral que cultural, al final.

La jerarquía cultural presentada en este sello lleva también a una jerarquía racial donde el taíno viene a ser no solo la primera raíz de la identidad puertorriqueña sino también el intermedio entre lo blanco y lo negro. Una manera en la que vemos esto es mediante las representaciones y definiciones del fenotipo del taíno. El mejor ejemplo viene del libro *La cultura puertorriqueña* de María Teresa Babín, donde ella describe las características físicas del taíno todavía presentes en la sociedad puertorriqueña de hoy: “El tipo físico de numerosos puertorriqueños “aindiados” parece reencarnar a veces la hermosa cabellera negra y lacias, la tez pálida y mate y los ojos rasgados de mirada insondable que forman nuestra memoria ancestral de los rasgos físicos del indio borincano” (48). Vemos una mitificación e idealización obvia aquí a través del blanqueamiento del taíno, nivelándolo con el español tanto en términos de raza y color como de desarrollo y contribución cultural. Otras descripciones colocan al taíno justo en medio de la figura blanca y la figura negra, describiéndolo como cobrizo o marrón. Esta descripción sitúa a los taínos “in between European and Africans in ethnic, moral, and

aesthetic terms” (Duany *Taino Revival* 65). Por lo tanto, en Puerto Rico todo lo taíno adquiere una connotación y carga racial, particularmente en la manera en que la identidad y la representación de lo taíno operan como “a racial buffer, and a basis for claims for racial integration and equality – despite the ongoing reality of racial discrimination directed at “blackness” and things African on the island” (Dávila *Taino Revival* 39). Vemos esto en los museos puertorriqueños que aún siguen el guión oficial del nacionalismo cultural y “represent the Island’s historical patrimony primarily as Spanish colonial heritage and secondarily as the pre-Columbian indigenous tradition” (Duany *Taino Revival* 75). Así vemos cómo el taíno se convierte en la figura, la representación y la identidad más deseable. En la búsqueda y exaltación de las raíces autóctonas, se pinta lo africano como menor en influencia cuando en realidad ésta simplemente se ignora debido a una corriente racista institucionalizada.

Importante en el desarrollo de la identidad taína como la identidad preferida es la publicación de los jeroglíficos taínos por el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Como parte de su programa cultural, el instituto difundió estos símbolos como manera de reafirmar que la civilización taína era avanzada y desarrollada. Mostrar que los taínos eran una civilización con una forma escrita de comunicación desarrollada sirve para apoyar la posición del taíno en la jerarquía racial y su estatus como la identidad preferible a la africana. Con esto, el Instituto también logró que los jeroglíficos taínos se convirtieran en símbolos de la identidad puertorriqueña en general. Es por eso que hoy en día se ven los símbolos taínos por todos lados en la isla y en la diáspora, ya que se han vuelto también en símbolos ubicuos de la cultura puertorriqueña.

La representación del taíno como el “buen salvaje” y como punto medio entre lo blanco y lo africano explica su empleo como símbolo oficial de la cultura puertorriqueña. La pasividad y docilidad del taíno se prestan perfectamente para el contexto del Estado Libre Asociado; presentan una identidad puertorriqueña separada que finge enfrentarse con la colonización pero que en realidad no socava el poder colonial de los Estados Unidos. El nacionalismo cultural, y la representación taína institucionalizada como parte de él, “created a strong ideological front against colonialism even though it has not undermined the political and economic bases of the colonial discourse” (Duany *Taíno Revival* 76). El Estado Libre Asociado quería establecer una identidad puertorriqueña singular y fuerte pero que todavía concordara bien con la situación colonial del estatus, y el taíno parece cumplir esta meta.

Es evidente que el taíno, al igual que el jíbaro, está inextricablemente conectado al colonialismo y a la cuestión del estatus. Su símbolo se ha actualizado a lo largo de varias etapas de la historia puertorriqueña y se ha empleado de manera sistemática con respecto a cuestiones identitarias en la isla. Este breve resumen de la institucionalización del taíno sirve para probar cómo este símbolo y sus representaciones, al igual que los demás símbolos que analizaré, se actualizan y se manipulan dado el presente momento histórico en que se crean. Conscientes ahora del papel que ocupa el taíno en la formación de la identidad puertorriqueña, podemos analizar su presencia en el arte callejero contemporáneo de San Juan para evaluar su lugar, junto con su propósito y su evolución, dentro del contexto colonial actual.

El “grito taíno”

Propongo que como símbolo de la identidad puertorriqueña ligado permanentemente a la colonización y a la cuestión del estatus político de la isla, el taíno y sus representaciones sirven como un barómetro para medir la evolución cultural de la isla. Dada la imposibilidad de separar la cultura de la colonización del contexto puertorriqueño, como ya he demostrado, sostengo que las representaciones del taíno después de la crisis económica y del huracán María reflejan el sentir actual sobre la identidad puertorriqueña ante la realidad colonial. Examino el taíno como una figura a la vez colonial y anticolonial en la manera en que se usa para protestar el colonialismo a pesar de que su representación y su papel en la identidad puertorriqueña surgieron de esa misma colonización. En la siguiente parte del capítulo me centraré en obras que considero representan una nueva etapa de la representación taína, una etapa que llamaré el “grito taíno”. Donde antes el taíno se representaba como el buen salvaje, tal vez como símbolo pacífico de la misión incompleta de la independencia, en la actualidad el taíno es activo y resistente.

El taíno tiene un papel específico en la recreación de la identidad puertorriqueña que se ha representado claramente en el arte callejero, cuyos artistas están reescribiendo y reconstruyendo el taíno no como un buen salvaje sino como una figura activa e involucrada en el momento histórico actual. Llamo esta reinención una reescritura porque, como veremos, la mayoría de las obras usa texto en sus representaciones visuales, creando así un tipo de metadiscurso entre lo visual y lo textual, un discurso multimodal. ¿Qué significa cuando lo visual es textual? Pues esta dinámica convierte la

obra en una representación directa y hasta cierto punto didáctica. Así estas obras que combinan lo textual y lo visual literalmente señalan cómo interpretarlas, dejando poco espacio para interpretar los mensajes que proponen. Este metadiscurso entre lo visual y lo textual se emplea en varias maneras para reescribir lo taíno y por extensión reconstruir la identidad puertorriqueña.

Debido al metadiscurso entre lo textual y lo visual, existe en estas obras un tipo de doble registro. Por un lado estas obras están en espacios públicos, es decir que todos (puertorriqueños, turistas, jóvenes, adultos, etc.) están acercándose a y viendo estas obras. A la vez, la incorporación de lo textual en estas obras las presenta como obras individualizadas e íntimas, usando la forma “tú” y muchas veces exigiendo acción por parte del lector/espectador. Esto viene a ser parte importante de cómo estas obras se usan en resistencia al poder colonial; a la vez son públicas pero también están dirigidas particularmente a ti. A través de esta dualidad, la figura del taíno pasa del buen salvaje del pasado a una figura activa y universal que exige que todos se relacionen e identifiquen con ella.

La colectividad y el llamado a identificarse con el taíno en estas obras lleva a una deracialización de la figura, que como hemos visto se había institucionalizado a través de una jerarquía racial. En vez de ser definido por características físicas (racistas), estas obras presentan una figura que representa al puertorriqueño sin importar su raza o clase. Mediante esta dinámica, la figura empieza a retar el lugar que la cultura y el nacionalismo cultural le han dado como el mediador pacífico entre lo europeo y lo africano.

La colectivización y desracialización del taíno reescribe al taíno, y en vez de ser una figura que nos remonta a un pasado glorificado, ahora es una figura que mira hacia el futuro. Estas obras parecen unificar al pueblo puertorriqueño en una postura anticolonial a través de una identificación con este taíno reescrito, activo y desracializado. Las representaciones informan al pueblo que una unidad mítica basada solamente en lo cultural no funciona, ni tampoco podrá funcionar dada las circunstancias socioeconómicas de la isla. Las obras parecen decir que para sobrevivir la población puertorriqueña tiene que ser consciente de la realidad social y económica de la isla y cómo esa realidad afecta su identidad. Estas obras crean una unificación social y económica que no separa la cultura de la realidad colonial.



Figura 8: Mural de Rafael Rivera García en Ruta 26 debajo de Avenida Condado



Figura 9: Mural de Rivera García continuado al lado opuesto de la calle.

En esta primera obra, un mural del pintor y muralista Rafael Rivera García, vemos una representación bastante típica de los taínos. Rivera García los muestra aquí jugando batey, el juego de pelota de los taínos. Figuras 8 y 9 presentan por un lado a los hombres y por otro las mujeres, corriendo, pateando la pelota y en general en posiciones muy activas. Sabemos que son taínos por su apariencia física, especialmente el pelo oscuro y lacio con el mismo peinado con el que se representa el taíno en el sello del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Además los destacamos por los jeroglíficos que llevan por todo el cuerpo, jeroglíficos que también se popularizaron a través de los

esfuerzos del Instituto de Cultura Puertorriqueña. A primera vista este mural parece recrear, especialmente porque es de 1976, las representaciones del taíno institucionalizado como el buen salvaje; sin embargo, veremos cómo sutilmente subvierte esta representación.

Lo que aquí reta la imagen del taíno como buen salvaje parece ser la actividad y el movimiento que vemos en la obra. En lugar de representar a un taíno servil y pacífico, Rivera García muestra un taíno en acción. Vemos cuerpos fuertes en posiciones atléticas y casi violentas tanto en los hombres como en las mujeres. Pies extendidos en patadas, brazos torcidos al correr y la representación de posiciones tanto activas como pasivas muestran una imagen muy diferente que la del taíno dócil del sello del Instituto. En realidad, esta representación de taínos jugando batey sugiere que los taínos eran competitivos, defensivos y ofensivos, capaces de defender su propio honor en vez de someterse a cualquier poder. Aunque nunca confirmaremos el verdadero carácter de los taínos, aquí Rivera García está claramente retando la idea de un taíno inherentemente pacífico y pasivo.

Además, donde la imagen del buen salvaje sirve para sembrar otredad en el taíno, en esta obra el taíno se representa tan humano como nosotros, disfrutando del pasatiempo típico del deporte. Por lo tanto, esta obra reta la imagen del buen salvaje como un taíno antiguo y desconectado de nuestro mundo con una representación activa y totalmente humana. Identificarse con la imagen del buen salvaje es difícil, pero la imagen del taíno jugando batey es relevante y similar a nuestra vida, fortificando así el lazo entre el taíno y el puertorriqueño moderno.

Aunque esta obra reta la imagen del taíno como buen salvaje, refuerza o reafirma la jerarquía racial implícita en la construcción del símbolo y de la identidad taína en Puerto Rico. No se puede ignorar la elección por parte de Rivera García de representar la piel de los taínos como blanca aunque esté cubierta en jeroglíficos. Tal vez se conecta con la concepción de los taínos en esa época si recordamos la descripción de Babín. De todas maneras, sea una elección consciente o no, la representación de la piel blanca reafirma el racismo implícito en la reclamación del símbolo y la identidad taína. Alinear el taíno hacia lo blanco no solo contribuye al blanquimiento constante que hemos visto en la historia de la identidad puertorriqueña, sino que también contribuye a la subestimación sistemática e institucionalizada de lo africano en la sociedad y la cultura puertorriqueña.

También es en esta obra muy importante el uso de los jeroglíficos taínos en los cuerpos de las personas. Vemos estos jeroglíficos como pintura corporal por todos los cuerpos representados en el mural. Discutí anteriormente cómo el Instituto de Cultura Puertorriqueña difundió estos jeroglíficos como parte de su programa y ahora son sinónimos de la identidad puertorriqueña. Por lo tanto, la manera en que esos símbolos están representados aquí, en el mismo cuerpo del taíno, fortifica la conexión entre la identidad puertorriqueña y estos símbolos específicamente, además de los taínos en general.



Figura 10: Ladrillos con jeroglíficos taínos en Avenida Ponce de León donde cruza con el túnel Minillas.



Figura 11: Detalle de algunos ladrillos a lo largo del paso elevado



Figura 12: Ladrillo de jeroglífico tumbado y reemplazado con uno que lee “No a la junta.”

La siguiente obra (Figuras 10-12) muestra unos cuantos jeroglíficos taínos a lo largo de la Avenida Ponce de León en Santurce. Cada ladrillo muestra un jeroglífico diferente, como el ubicuo coquí taíno que vemos en la figura 11. Cabe recordar que estos símbolos se difundieron por el Instituto de Cultura Puertorriqueña en una campaña para apoyar la imagen del taíno noble y cuasi-avanzado, y ligarlo con la identidad puertorriqueña. Esta obra, con todos los símbolos taínos a lo largo de una de las avenidas más reconocidas de San Juan, demuestra hasta qué punto esa campaña identitaria fue exitosa en sus objetivos.

Lo más importante aquí es la reescritura del taíno a través de la incorporación de la realidad socioeconómica de la isla, expresada por el ladrillo tumbado y reemplazado con uno que dice “No a la junta” en la figura taína (Figura 12). La junta es el nombre popular en la isla para PROMESA y la vigilancia económica que supuestamente ofrece. La frase es común en la isla, la veremos mucho cuando examinemos la bandera en el arte callejero, y representa un reto no solo a PROMESA sino también al estatus colonial de la isla. Así, vemos que incluir esta frase de protesta en esta reescritura simbólica de los taínos reta la idea del taíno como buen salvaje. Convierte al taíno de una figura pasiva y dócil a un ser activo y con el poder de usar su voz para expresar sus necesidades y deseos. Sabemos que estos jeroglíficos son símbolos importantes de la identidad puertorriqueña, entonces reemplazar uno con la frase “No a la junta” es poderoso. Implica que el taíno le gritaría no a la junta, por lo que los puertorriqueños deben hacer lo mismo. El símbolo taíno se convierte en una frase explícita creando literalmente el discurso de lo visual. No deja duda de que la realidad económica de la isla tiene que ser incorporada en la identidad puertorriqueña, y usa un discurso visual y textual para comunicar esto.

Lo más importante a entender aquí es el uso del símbolo colonial para dialogar literal y simbólicamente con la realidad colonial. Hemos leído antes que el taíno se había construido como una figura anticolonial pero que en efecto no retaba ni buscaba cambiar la realidad política y económica del colonialismo en Puerto Rico. Sin embargo, esta obra logra hacer exactamente esto. Liga al taíno con la realidad colonial de hoy en día y lo emplea para defender y educar a la gente de la isla con respecto al poder neocolonial de

la junta. Vemos que debido a la crisis económica (que ha causado que la junta se establezca) los puertorriqueños sienten la necesidad de actualizar los símbolos de su identidad y usarlos para dialogar y retar la hegemonía y el poder colonial. Aunque estos símbolos se institucionalizaron para expresar una identidad puertorriqueña particular que pudiera coexistir con la colonización estadounidense, el arte callejero tiene la capacidad de actualizar estos símbolos para no solo reflejar la realidad sino también activamente resistir el poder colonial. Aunque el gobierno todavía difunde una nación y una identidad puertorriqueña que convive con el colonialismo, los puertorriqueños están creando su propia identidad anti-colonial a través del arte callejero.



Figura 13a: Mural en Calle Norzagaray entre Calle San Justo y Calle de la Cruz



Figura 13b: Continuación del mural en Calle Norzagaray

Este mural (Figuras 13a y 13b) se encuentra en un muro frente al mar y es la primera en una serie de murales por un colectivo de estudiantes de la escuela de artes plásticas que está en resistencia al gobierno colonial. A diferencia de las otras obras que hemos visto, esta está en el Viejo San Juan, importante porque el público ahora no incluye solo a los sanjuaneros, sino también a todos los turistas del área, incluyendo los miles que entran en el puerto de San Juan en cruceros. El mensaje principal de la obra es “Dile no a la junta”, similar a la obra anterior, otra vez invocando PROMESA como la presencia más fuerte e inmediata del poder colonial. La obra muestra un grupo de gente llevando una bandera que dice “¡Luchando Unidos!” Lo más interesante aquí son los detalles y pequeños símbolos del mural que vemos en figura 13a. Aquí vemos claramente, en

términos de la invocación del taíno, el jeroglífico del sol taíno y la frase “despierta boricua”. Estos dos continúan lo que vimos en la obra anterior, la transformación del taíno en una figura activa.

Importante en general es la inclusión del taíno en un mural muy claramente anti-colonial. Ya hemos visto con la última obra cómo los símbolos taínos se están usando no para representar al buen salvaje, sino para retar la jerarquía colonial, y este mural también está cumpliendo esa misión. Principal aquí es cómo el sol taíno aparece al lado de un tambor. Si recordamos el sello del Instituto de Cultura Puertorriqueña, el tambor es uno de los símbolos de la herencia africana en la cultura puertorriqueña. Además del tambor, vemos la letra de una plena muy popular en la isla “Tintorera del mar se ha comido un americano”. La plena cumple la doble función de ser un género de música nacional y también un género afro-puertorriqueño. Como resultado, la presentación del sol y el tambor uno al lado del otro representa un intento de retar y abordar la jerarquía racial implícita en el tradicional discurso taíno de la cultura puertorriqueña. Aunque la obra no menciona ni resuelve explícitamente el racismo inherente en la creación de la identidad puertorriqueña, la presentación de los dos símbolos juntos representa una unidad del pueblo puertorriqueño para el bien de todos— ese bien siendo la lucha en contra del colonialismo.

Al lado del sol taíno junto a la primera figura de la obra vemos la frase “despierta boricua”, una reescritura literal de la figura pasiva del taíno a través de la utilización de la figura como rechazo al colonialismo. Boricua, una frase usada mucho por los puertorriqueños como significador de puertorriqueñidad, invoca en la lengua taína el

nombre original de la isla: Borikén. Aunque típicamente empleada en términos de cultura o identidad, aquí vemos la palabra boricua usada como un llamado a la acción, un llamado a despertarse a la realidad de los problemas de la isla.

Otro aspecto de la reescritura del taíno aquí es la desracialización. Vemos que las figuras en la obra son solo eso, figuras. En realidad son siluetas en las cuales no podemos identificar ningún marcador racial. Entonces boricua viene a incluir todos los puertorriqueños, no solo los que lucen “aindiados”. Así, la frase se transforma en lo que catalogo como el “grito del taíno”, llamando a todos sus paisanos, independiente de raza, a enfrentarse al poder colonial y luchar por sus derechos. Así la imagen del taíno se ha actualizado, ya no es buen salvaje sino símbolo de, y participante activo en, la búsqueda y lucha por la independencia.

La última obra que analizaré en este capítulo (Figura 14) es otro mural en la misma serie que el anterior a lo largo de la Calle Norzagary en el Viejo San Juan. Otra vez, es importante tener en cuenta que el público de este mural no es solo la población puertorriqueña sino también todos los turistas que pasan por San Juan. El mensaje principal de esta obra es “Mete mano boricua esta lucha es por ti” debajo de una representación de la isla de Puerto Rico hecha enteramente de huellas. Inmediatamente aquí vemos de nuevo lo visual como texto; el mensaje de la obra se muestra claramente con la frase “Mete mano...” El mensaje no se puede malinterpretar debido al texto explícito y lo visual de la isla en huellas que sirve para apoyar este mensaje. Así esta obra transforma al taíno de un buen salvaje romantizado a una figura activa en el momento

histórico actual. El motivo de las manos implica trabajo y lucha en vez de la pasividad históricamente atribuida al taíno.



Figura 14: Otro mural en la serie de murales a lo largo de Calle Norzagaray entre Calle San Justo y Calle de la Cruz

Enfocándonos en el texto del mural, veremos que se crea una dinámica de lo colectivo versus lo individual que sirve el mensaje de esta obra. Vemos de nuevo el uso de la palabra “boricua” para hablarle a toda la población puertorriqueña, pero a la vez vemos que esta obra también se dirige directamente al “tú” que está leyendo el mural. La palabra boricua, como he dicho, implica la colectividad del pueblo puertorriqueño y la isla representada en huellas también apoya esta idea. A la vez, la obra usa la forma

imperativa de “meter” para claramente dirigirse al lector, exigiendo o instigándolo.

También declara claramente que “esta lucha es por ti”, y debido al contexto de los otros murales alrededor se entiende que se refiere a la lucha en contra del colonialismo. Con esta dinámica, entonces, el mural hace que la lucha en contra del colonialismo sea simultáneamente algo colectivo y personal. Así, expande en la obra anterior; aquí la lucha no solo es la lucha del taíno, sino también del lector mismo, indicando que ese lector, sea quien sea, es un taíno que se debe animar a la lucha. La obra viene a usar el taíno como mediador entre lo individual y lo colectivo que exige que el lector y la nación se pongan a luchar por sus derechos. Entre la crisis económica y el huracán María la población puertorriqueña ha sufrido mucho recientemente y esta obra motiva al lector a ser una figura activa en la lucha por el bien de su población, y es el taíno mismo, ya no pacífico sino activo, quien parece exigirle al lector a meter su mano.

Conclusiones

A través del arte callejero examinado en este capítulo vemos cómo la representación del taíno, institucionalizada como la justificación autóctona para una identidad puertorriqueña que todavía convive con la colonización, se ha actualizado bajo la nueva realidad colonial. Hemos visto en estas obras cómo los artistas callejeros están manipulando la imagen del taíno para reescribir su significado y poder aplicarlo a la nueva realidad causada por la crisis económica, la junta de PROMESA y las secuelas del huracán María. Es esta manipulación lo que señala e indica la evolución de la identidad puertorriqueña, una evolución condicionada por la realidad colonial. El taíno, como el

jíbaro, está firmemente ligado a la realidad colonial y a la cuestión del estatus. Así, en la medida en que la realidad colonial ha cambiado y la cuestión del estatus es más urgente que nunca, el taíno se ha tenido que transformar del buen salvaje dócil y pasivo a una figura activa gritando por sus derechos. El arte callejero ofrece una perspectiva sobre cómo este cambio está pasando, la manera en que está pasando y las razones detrás de este cambio.

Capítulo 4: La bandera

La historia de la bandera puertorriqueña

La bandera puertorriqueña es tal vez el icono más ubicuo de la cultura e identidad puertorriqueñas. Sirve como símbolo externo de la mancha de plátano, ya sea en las calles de San Juan, o en las montañas del interior de la isla, o hasta en las comunidades diaspóricas de Nueva York, Chicago u Orlando. No solo se ve desde el momento en que uno llega al aeropuerto Luis Muñoz Marín en San Juan, sino también desde el momento en que uno llega al barrio en East Harlem, Nueva York. A la esquina de la avenida Lexington y la calle 104 está el mural “The Spirit of East Harlem”, que muestra una bandera puertorriqueña grande. También el primer astronauta puertorriqueño, Joseph M. Acaba, llevó con él la bandera en su primer viaje a la Estación Espacial Internacional. Entonces, no sorprende que Lin-Manuel Miranda ondeara la bandera en el estreno de su obra musical *Hamilton* en el Centro de Bellas Artes de San Juan en enero del 2019. Sin ser una nación independiente, la bandera puertorriqueña sirve indudablemente como la señal más evidente de la ciudadanía puertorriqueña.

En este capítulo voy a examinar el uso y la manipulación de la bandera puertorriqueña en el arte callejero de San Juan. Específicamente, analizaré los colores usados en las banderas del arte callejero y cómo corresponden al mensaje de las obras. Como un símbolo con raíces y realidades revolucionarias, la bandera sirve como reflejo de los sentimientos de la población puertorriqueña con respecto a su realidad socioeconómica y política. De esta manera, el análisis de la bandera lleva a una síntesis

de los temas de la identidad cultural y de la resistencia ante la realidad colonial que se han venido desarrollado a lo largo de esta investigación. Veremos que muchas de las obras responden directamente a la crisis económica y a la destrucción del huracán María mediante la invocación de la bandera e identidad puertorriqueñas. Estas respuestas, junto con las raíces revolucionarias de la bandera, ubican la identidad puertorriqueña en el contexto colonial pero también muestran la identidad puertorriqueña como una resistencia a ese mismo contexto y a los poderes que lo imponen.

Para trazar la historia de la bandera puertorriqueña es necesario empezar con la famosa insurrección del Grito de Lares, que tuvo lugar el 23 de septiembre de 1868, y que quiso lograr la independencia de Puerto Rico de España: “after exhausting all the peaceful and legal approaches permitted by Spain in order to win Puerto Rico’s own national sovereignty” (Moscoso). Juntas revolucionarias se formaron en los pueblos de Lares, Camuy, San Sebastián y Mayagüez bajo los ideales independentistas de intelectuales como Emeterio Betances y Segundo Ruiz Belvis. Las juntas habían planificado la insurrección para el 29 de septiembre, pero cuando el líder de la junta en Camuy, Manuel María González, fue arrestado el día 21, los líderes de las otras juntas decidieron en la fecha del 23 de septiembre para la insurrección. Esa noche del 23, casi 1,000 hombres se reunieron en la hacienda de Don Manuel Rojas, quien proclamó un Puerto Rico independiente. Esta proclamación llevó a una declaración de independencia y a la creación de un gobierno provisional de la República de Puerto Rico bajo el liderazgo de Don Francisco Ramírez Medina. Sin embargo, el levantamiento y su gobierno

provisional fueron completamente vencidos por el ejército español en diciembre del mismo año.¹³

Las banderas “represent peoples and their aspirations – and in doing so threaten the power structure – can be seen whenever clashes occur” (Morris 164). Es decir que las banderas intrínsecamente son revolucionarias porque son declaraciones en contra de los poderes establecidos. Así, con una declaración de un Puerto Rico independiente, la insurrección del Grito de Lares necesitaba un símbolo no solo de la nación puertorriqueña sino también un símbolo visual de la identidad y pertenencia a esa nación. Así nació la primera bandera de Puerto Rico. La bandera que surgió del Grito de Lares, como todas las banderas, buscó representar no solo la resistencia en contra de los poderes coloniales sino que también buscó unir al pueblo puertorriqueño bajo un símbolo representativo. Aunque se crearon muchas, la principal y única bandera del Grito de Lares que ha sobrevivido hasta hoy es la bandera diseñada por Betances y cosida por Mariana Bracetti, y que se caracteriza por cuatro cuadros, dos de ellos rojos en la parte inferior y dos de ellos azules en la parte superior, y una estrella blanca en el cuadro azul de la izquierda (Figura 15).

¹³ Moscoso en EnciclopediaPR. Para más información sobre el Grito de Lares en particular consulta *El grito de lares: su causa y sus hombres* por Olga Jimenez de Wagenheim. Fransisco Scarano ofrece un buen estudio de la historia de la isla desde el siglo XVI a XIX en *Puerto Rico: cinco siglos de historia*. La historia de la isla en el siglo XX se resume bien en *Puerto Rico in the American Century* por César J. Ayala y Rafael Bernabé.

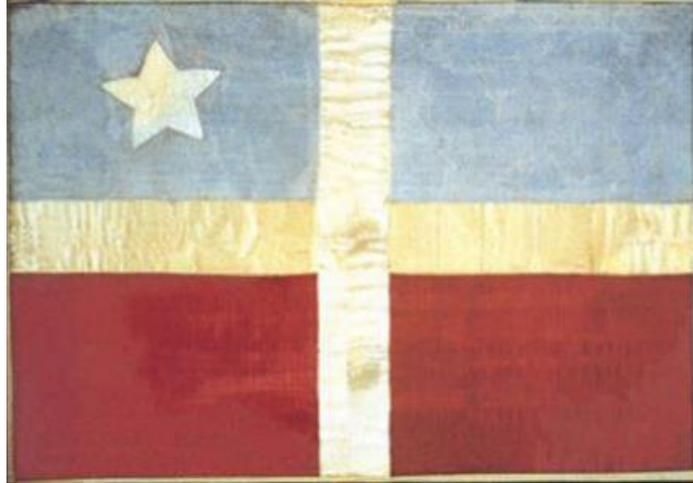


Figura 15: Bandera de la insurrección del Grito de Lares en exhibición en la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras.

Nótese los colores de la bandera, particularmente el tono azul celeste. Veremos en el desarrollo de la historia de la isla, y en el arte callejero de San Juan, que los colores de la bandera son importantes con respecto a codificar cómo se emplea la bandera en función de un mensaje político y cultural. Por su uso en esta bandera, el azul celeste viene a representar, como veremos, la lucha por la independencia de la isla que empezó con el Grito de Lares. Dentro del contexto de este evento histórico, es evidente que la bandera puertorriqueña, con sus raíces independentistas y revolucionarias, no se puede separar de su función política aunque se combine con una identificación cultural. Así vemos, a través de la bandera, cómo la política y la cultura se combinan y llegan a una simbiosis que es fundamental para la identidad. Aunque hemos visto cómo intelectuales han tratado de separar la cultura de la política, la bandera del Grito de Lares (y todas las banderas puertorriqueñas) ejemplifican cómo, específicamente en un contexto colonial, la cultura y la identidad no se pueden separar de la política debido a la dependencia que la una tiene

en la otra. La identidad es afectada directamente por la política, y el que una bandera sea a la vez un símbolo político y cultural prueba esto.

La próxima iteración de la bandera que examinaremos es la bandera mono-estrellada que se reconoce hoy como la bandera oficial de la isla, y que fue creada por independentistas exilados en Nueva York en los años 1890 (Fernández y Méndez Méndez 174). Estos independentistas se juntaron con revolucionarios cubanos, quienes habían formado el Partido Revolucionario Cubano con reuniones regulares y una sección puertorriqueña, con la meta común de liberar sus islas del dominio español. La bandera puertorriqueña es el resultado de esta colaboración (Fernández y Méndez Méndez 174). Así la bandera puertorriqueña es la bandera cubana con los colores invertidos: tres franjas rojas, dos franjas blancas y un triángulo azul celeste con una estrella en el medio (Figura 16).

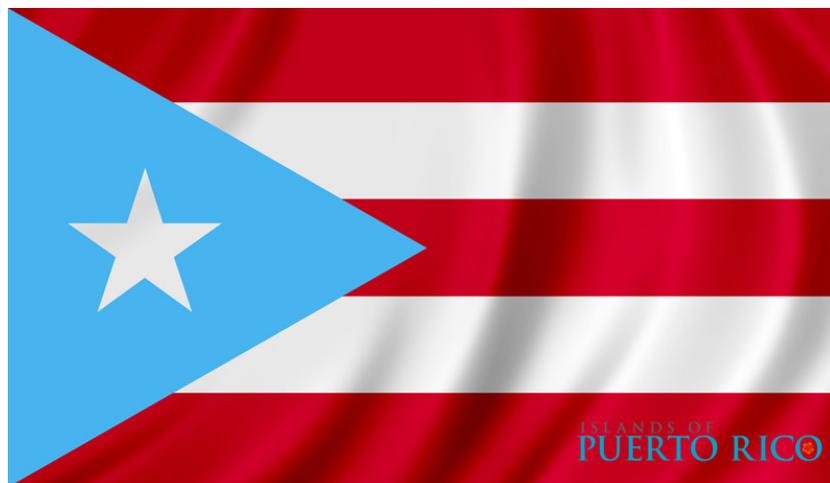


Figura 16: Bandera mono-estrellada de Puerto Rico con triángulo en azul celeste.

Esta bandera, como la del Grito de Lares, nace de un contexto político arraigado en la lucha por la independencia. A pesar de ser marcador de la independencia, no se

puede ignorar cómo la bandera puertorriqueña es también un marcador del colonialismo. Por supuesto, la bandera se crea con la meta de establecer un Puerto Rico libre, y por extensión una identidad cultural liberada y completamente única. De algún modo sí representa eso, pero a la vez viene a ser también marcador de la situación colonial a través del contexto en el que se creó. Esta bandera se hizo en contra del dominio español; e irónicamente se hizo en los Estados Unidos, que sería el nuevo poder colonial de la isla en unos cuantos años. Debido a esta tensión, y a la falla de la lucha por independencia, la bandera puertorriqueña viene a ser un depósito para la identidad cultural bajo el poder colonial. Es decir, que la bandera es una paradoja; a la vez es un símbolo de la lucha por la independencia y la singularidad puertorriqueña, pero también es un símbolo de la falta de independencia y la dificultad de crear una identidad dentro del contexto colonial. Entonces, aunque obviamente no podemos separar la bandera de sus raíces revolucionarias, tampoco podemos separarla de sus connotaciones coloniales.

Las raíces revolucionarias de la bandera y su posición como una amenaza al poder colonial se prueban con la introducción de la Ley 53 llamada la Ley de Mordaza. Jesús T. Piñero, el gobernador de la isla nombrado por los Estados Unidos, aprobó la ley en 1948 con el apoyo de la legislatura (Merced 13). La ley estipulaba que era un delito grave “encourage, plead, counsel or preach the necessity, desirability, or suitability of overthrowing, paralyzing, or destroying the insular government of any subdivision of it, by means of force or violence” (Fernández y Méndez Méndez 283). Además era un delito grave “print, publish, circulate, sell, or exhibit literature that suggested forceful threats to the island’s government” (Fernández y Méndez Méndez 283). Así el propósito de la ley

era reprimir el movimiento independentista, por lo que, debido a su asociación con la independencia, exhibir o emplear la bandera también se consideraba un delito grave bajo esta ley. Las banderas, como señala Morris, solo tienen el propósito de representar algo pero “it has no intrinsic meaning until it is invested with meaning by its inventors and through social interaction” (163). Entonces, la imposición de la Ley de Mordaza viene a ser parte de esta interacción social e inversión de significado, fortaleciendo la dimensión simbólica de la bandera. Es decir, que la prohibición de la bandera llevó a un fortalecimiento de sus raíces revolucionarias y a las implicaciones de esas raíces en la identidad puertorriqueña. Entonces, la prohibición bajo el poder colonial lleva a un tipo de expresión casi exagerada después que la Ley de Mordaza desaparece. O sea, que la prohibición de la bandera vino a empoderarla como símbolo después del hecho.

La bandera experimenta aún otro cambio en 1952 con el establecimiento en la isla del Estado Libre Asociado y la elección de Luis Muñoz Marín como gobernador. La primera ley pasada bajo el Estado Libre Asociado fue adoptar la bandera mono-estrellada como la bandera oficial de la isla (Morris 50). Aunque la ley promulgaba que la Ley de Mordaza terminaría, esto no ocurriría hasta 1957 para asegurar control sobre el partido independentista durante este periodo de transición. Quizás el cambio más importante durante este proceso fue adoptar el azul marino para la bandera en imitación del azul marino de la bandera de los Estados Unidos (Merced 13). Recordemos que el gobierno de Muñoz Marín se caracterizaba por un nacionalismo cultural que afirmaba una identidad puertorriqueña “within the context of continued political and economic dependence on the United States” (Duany *The Puerto Rican Nation on the Move* 17). Así, el nuevo color

de la bandera hace exactamente esto – promueve una identidad y nación puertorriqueña que sirve como una “coalition that advance[s] US and local interests on the island” (Dávila *Sponsored Identities* 14). Cambiar el color de la bandera representa un intento de erradicar sus raíces revolucionarias porque, como veremos, el símbolo simplemente estaba demasiado establecido para borrarlo enteramente. En vez, el gobierno transformó la bandera, con su nuevo azul marino, en una extensión o nueva encarnación de la Ley de Mordaza aún después de su revocación. Debido a su posición firme en el canon de la identidad puertorriqueña, vemos que la bandera es un símbolo constante. Así como es imposible borrar la bandera, vemos en vez de su erradicación la manipulación del símbolo, particularmente los colores.

El cambio más reciente y drástico a la bandera ha demostrado la futilidad de intentar borrar las raíces y connotaciones revolucionarias de la bandera puertorriqueña. Hoy en día si uno pasa por los distintos barrios de San Juan notará una nueva bandera junta con, o a veces en lugar de, la típica bandera roja y azul; verá una bandera blanca y negra. Esta bandera es la más importante para el propósito de esta investigación porque surgió como una reacción directa a la crisis económica y a la instalación de la junta de control fiscal. Este nuevo uso y manipulación de la bandera afirma indudablemente los aspectos políticos y contestatarios de la bandera que vienen directamente de sus raíces en el Grito de Lares. Además de esto, la bandera en blanco y negro todavía se muestra como cualquier bandera, como un símbolo de una identidad colectiva, pero añadiendo la dinámica particular de un símbolo de identidad en un contexto colonial.

La creación y popularización de la bandera blanca y negra empieza con el mural *Grabadores por grabadores* en la Calle San José del Viejo San Juan (Figura 17). Este mural fue creado por estudiantes de la Universidad de Artes Plásticas en enero del 2016 durante la cuarta Trienal Poligráfica de San Juan, Latinoamérica y el Caribe para honrar la tradición de grabadores en la isla de Puerto Rico (Merced 11). El mural presenta a unos cuantos grabadores puertorriqueños famosos, y en el centro la bandera puertorriqueña con el azul celeste pintada en una puerta. Aunque la obra obviamente sirve como una presentación de identidad y orgullo puertorriqueño, la inclusión del azul celeste recuerda las banderas originales y sus lazos revolucionarios.



Figura 17: Mural original Grabadores por grabadores en calle San José. Foto de Puertoricoartnews.com

Recordemos que ese próximo verano del 2016 es cuando se ratifica PROMESA y se impone la Junta de Control Fiscal para manejar la deuda creciente de la isla. El 1 de julio se ratifican PROMESA y la junta. Después de la noche del 4 de julio, el Día de Independencia de los Estados Unidos, la puerta abanderada del mural *Grabadores por grabadores* amanece pintada en blanco y negro (Figura 18). En una carta abierta publicada el 7 de julio del 2016, el colectivo artístico Artistas Solidarixs y en Resistencia,

conocido ahora como La Puerta, anunció que había pintado la puerta. En esta carta, miembros del colectivo explican su propósito al repintar la puerta con la bandera blanca y negra diciendo, “esta puerta se transformaría en un portal que provocaría discusiones sobre la crisis social, económica y política que enfrenta la isla” (Artistas Solidarix en Resistencia). Así la bandera blanca y negra se convierte en espacio contestatario, en una respuesta directa a la imposición de la junta y a la crisis económica enfrentadas por la isla.



Figura 18: La Puerta con la bandera blanca y negra el 9 de julio de 2016 por Leonardo Laboy.

En la misma carta, el colectivo explica que el cambio de color es una respuesta a las leyes, gobernantes y tribunales que no están sirviendo los intereses o las necesidades del pueblo puertorriqueño. Explican el uso de negro como “la ausencia de LUZ” que sirve como “una propuesta de RESISTENCIA,” que “no es pesimista, al contrario, habla

sobre la muerte de estos poderes tal cual los conocemos, pero la esperanza sigue ahí representadas en las franjas blancas que simbolizan la libertad del individuo y su capacidad para reclamar y hacer valer sus derechos” (Artistas Solidarixs en Resistencia). La declaración del colectivo aquí se enfoca mucho en el individuo, interesante dado que están hablando de la bandera, un símbolo colectivo. Hay entonces una yuxtaposición entre lo colectivo, simbolizado en la bandera, y el individuo. Además de la ausencia de luz, lo azul y lo rojo convertido en negro parecen sugerir una ausencia de la representación de colectividad que una bandera se supone demuestre. Lo que queda entonces son las franjas blancas, representando al individuo y sus capacidades — léase como la capacidad de llevar a Puerto Rico a la libertad tanto como los primeros diseñadores de la bandera. Así la modificación de la bandera en blanco y negro sirve no solo como un símbolo de resistencia y de lo revolucionario, sino también como una llamada a la acción. La bandera en blanco y negro no solo llama la atención pero desde allí expresa su mensaje de la falta de libertad y la capacidad del puertorriqueño de lograrla. Es decir, que la bandera en blanco y negro no solo dice que bajo la realidad colonial hay una ausencia de libertad en Puerto Rico, sino que también propone que el mismo puertorriqueño puede tomar acción para reincorporar el azul y el rojo, y por extensión la libertad, en la bandera y en la isla.

La bandera: lugar de identidad en resistencia

Históricamente, las expresiones de identidad en Puerto Rico han declarado y afirmado la existencia de una identidad exclusivamente puertorriqueña, y también han unido a la comunidad alrededor de una historia, lengua y experiencia común. Así

también, actos de resistencia en Puerto Rico han motivado al pueblo a criticar la situación colonial y buscar nuevas soluciones. A través del arte callejero, las expresiones de identidad y la resistencia se unen en un acto – un acto que clasifico como “la identidad en resistencia”– que actualiza la identidad para que ésta mejor refleje la realidad del pueblo. Es decir, que los símbolos de identidad cultural, siendo en este capítulo la bandera, se están manipulando y actualizando para reflejar el momento histórico actual. En vez de perpetuar símbolos estáticos, el arte callejero actualiza estos símbolos en el contexto de hoy (la crisis económica y las secuelas de María) para reflejar la manera en que las identidades cambian o son complicadas por la relación colonial con los Estados Unidos. Estas expresiones de identidad en resistencia, en las que es posible la unificación del grito taíno y el jíbaro moderno, transmiten que la identidad y la cultura (y por extensión sus símbolos) no existen en un vacío sino que son íntimamente afectadas por, y ligadas a, el marco colonial de la isla.

Dada la naturaleza política de una bandera, y sus raíces revolucionarias en el contexto particular de Puerto Rico, la bandera puertorriqueña tiene un marcado potencial como vehículo para comentar y tratar de cambiar la situación colonial. De ahí que no sorprende ver empleada la bandera en explícitas proclamaciones de resistencia más que ningún otro símbolo puertorriqueño. La bandera es la ilustración perfecta de lo que Morris comenta sobre símbolos de identidad: “symbols not only take on different meanings over time but also carry different shades of meaning for different individuals or groups at a given time” (159). Como las banderas sirven para representar un pueblo, es imposible que el significado de esa bandera no cambie en relación a la población que

representa. Ya hemos visto la evolución de la bandera a través de la historia de la isla. La manipulación de la bandera en el arte callejero es la próxima etapa en esa evolución; así como la bandera adquirió nuevas connotaciones con el establecimiento del Estado Libre Asociado también ahora vemos que la bandera recoge un nuevo mensaje que refleja la realidad en medio de la crisis económica y después del paso del huracán María. Lo que está haciendo esta etapa de la evolución, especialmente mediante la bandera blanca y negra, es cuestionar “¿quiénes somos?”. Esta pregunta, planteada por la bandera en el arte callejero, resulta ser no solo una pregunta cultural sino también una pregunta política. La bandera manipulada visualmente admite que la situación actual, particularmente la afirmación de una identidad desconectada de la realidad política y económica de la isla, ya no funciona, o que tal vez nunca funcionó. Esta visión provoca discusión sobre los distintos posibles futuros imaginados de la isla: “¿Qué será Puerto Rico? ¿Quiénes seremos?” Así la bandera sirve todavía como marcador de identidad con raíces políticas, las mismas raíces que ofrecen la oportunidad de imaginar un futuro diferente mediante la manipulación de la bandera.

La bandera modificada se inserta en una corriente a la vez que es una respuesta al momento histórico actual y, por extensión, es un reto al presente orden colonial como el futuro de la isla. El uso y la manipulación de la bandera en el arte callejero, al igual que la manipulación de los otros símbolos, representan la unificación de dos elementos que el nacionalismo cultural quiso separar— la identidad puertorriqueña y el estatus político y económico de la isla. Es por esto que debe verse la bandera como lugar de identidad en

resistencia, y las obras que la usan y manipulan como voces activadoras de la discusión del pueblo puertorriqueño sobre su propio futuro.

i. La bandera con azul celeste

La versión de la bandera que tal vez más se ve por las calles de San Juan, y por toda la isla, es la bandera con el azul celeste. A pesar del reciente y propagado uso de la bandera blanca y negra, es importante no descartar las manipulaciones resistentes e identitarias presentes en la “tradicional” bandera azul celeste y, por ende, las perspectivas y comentarios sobre la realidad colonial que éstas contienen.



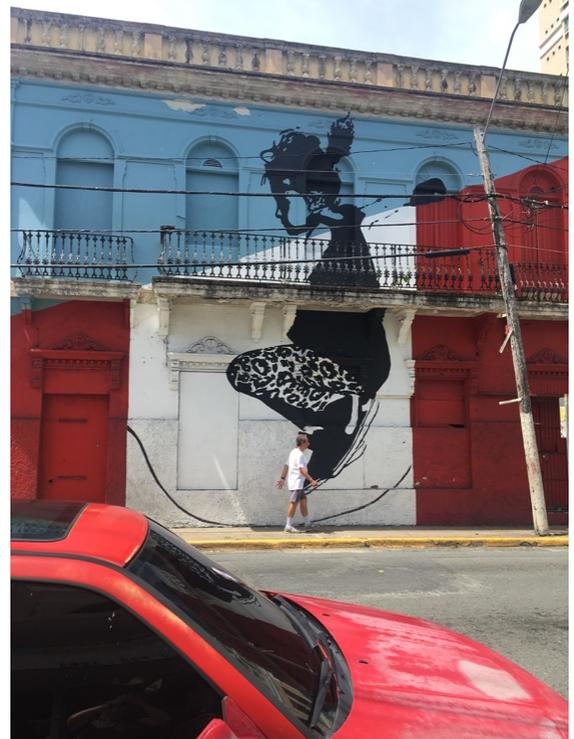
Figura 19: Póster en una puerta en Calle del Sol presentando una persona con la bandera y el mensaje “Puerto Rico se levanta”.

Esta obra (Figura 19) que proclama “Puerto Rico se levanta” es un ejemplo perfecto de la identidad en resistencia. La obra obviamente se refiere a las varias

dificultades por las que Puerto Rico atraviesa, lo cual queda particularmente expresado a través de la bandera con el borde desgastado. Entre la crisis económica y la devastación del huracán María, sabemos que Puerto Rico se encuentra en un proceso de reconstrucción y renovación. Ubicada en el Viejo San Juan, la obra, con su representación de la bandera celeste cargada por el trabajador, reconoce este proceso de reconstrucción; no solo refleja la realidad puertorriqueña en el momento histórico actual, sino que también mira hacia el futuro de la isla, especialmente con el texto “se levanta”. Importante en esta obra, como en otras obras ya examinadas, es la mezcla de lo visual y lo textual para expresar un mensaje y un propósito explícito.

Central, y por eso notable, es la representación del trabajador inmovilizado en el momento de su deber de cargar la bandera puertorriqueña. Ésta como símbolo de la isla implica que el trabajador y el pueblo, en lugar del gobierno, son los que van a levantar y reconstruir a Puerto Rico. El texto de la obra subraya este mensaje mediante el uso de la forma reflexiva del verbo levantar que parece expresar un poder por parte de la población puertorriqueña y cierta negligencia por las instituciones gubernamentales que se supone ofrezcan apoyo. La frase “se levanta” es una declaración que mira hacia el futuro, proponiendo una visión de un Puerto Rico “levantado” por la propia población. Esta exigencia también tiene connotaciones de resistencia, de levantarse ante la injusticia, por lo que el poder y la capacidad de la población puertorriqueña terminan siendo el mensaje más poderoso de la obra. Se expresa así un desafío claro hacia la situación actual de la isla: Puerto Rico y la puertorriqueñidad han sobrevivido mucho, y por supuesto van a sobrevivir esto. Pero a la vez que la frase apunta hacia el potencial del pueblo, también

exige que la población use ese potencial para levantarse, ya que no pueden contar con las instituciones para ello. Parece sugerir que Puerto Rico no necesita la ayuda de estas instituciones, especialmente si sus soluciones son imposiciones de control colonial directo, como la Junta de Control Fiscal. La obra propone que en lugar de estas supuestas soluciones impuestas, que el propio pueblo se levante mediante soluciones creadas por y para ellos, en activa participación en el futuro de la isla. El azul celeste de la bandera apoya este mensaje porque apunta a las raíces revolucionarias de la bandera puertorriqueña. Además, el trabajador en acción cargando la bandera parece señalar que él, y todos los trabajadores puertorriqueños, serán los líderes de esta reconstrucción. De cierta manera la obra evoca esta reconstrucción de la isla como un tipo de revolución, una oportunidad para que el pueblo puertorriqueño se levante en desafío al estatus-quo para asegurar que la identidad puertorriqueña refleje su realidad.



Figuras 20a y 20b: Las dos fachadas de un edificio a la esquina de Calle Loíza y Calle del Parque convertido en una bandera puertorriqueña con imágenes de una niña saltando a la cuerda

Este edificio en Santurce convertido en parte mural parte escultura (Figuras 20a y 20b) otra vez señala la identidad en resistencia. Aunque no aporta un mensaje tan explícito como la última obra, todavía queda bastante claro lo que el artista ha querido comunicar con esta representación. La obra emplea la bandera con azul celeste para arraigar el símbolo dentro del contexto político y cultural de la realidad puertorriqueña, además de también apuntar hacia el futuro de la isla.

Lo que se nota inmediatamente de esta obra es su tamaño; como consiste de un edificio entero es casi imposible evitarla. El tamaño impresionante de la bandera sirve para afirmar la presencia de la identidad y la nación puertorriqueña e insinúa que no desaparecerán. Aunque el arte callejero es, por naturaleza, efímero, esta obra desafía esto

al ser parte de un edificio cuya arquitectura clásica sirve para subrayar este mensaje de permanencia. Esto está reflejado y apoyado por las connotaciones de resistencia que lleva la bandera con azul celeste. La puertorriqueñidad ha sobrevivido y se ha levantado en lucha antes, y el momento presente no es la excepción. A la vez, que un edificio obviamente clásico y en un lugar prominente en una de las calles principales de Santurce esté abandonado es señal del efecto real y palpable de la crisis por la que atraviesa la isla. De esta manera, vemos cómo la obra está concretamente arraigada en la realidad actual y colonial de la isla; si no fuera por esta realidad, la obra casi seguro no existiría.

Lo más prominente en la esquina del edificio es la estrella, símbolo de la isla dentro del símbolo mayor de la bandera. La estrella está hecha de tablas de madera y una chapa de zinc, materiales reconocidos como los materiales usados antiguamente (pero todavía hoy en día) para construir casas en la isla. El simbolismo nacional de estos materiales refleja el simbolismo nacional de la estrella en la que se transforman, así como éstos también se hacen eco de toda la población puertorriqueña mediante la unión de lo urbano representado en el edificio mismo, y lo rural, representado en los materiales de la estrella. Tiene lugar un cierto “mise en abyme” dado que la incorporación de los materiales sirve como un reflejo de lo que la estrella ya significa – la población puertorriqueña. Esto subraya la resistencia y la permanencia de la nación puertorriqueña y su identidad, así como la evolución y fluidez de sus símbolos mediante sus superimposiciones. Así, si la estrella y sus materiales significan un reconocimiento de la historia colectiva del pueblo puertorriqueño, la niña saltando cuerda en cada fachada del edificio representa el futuro. La niña evoca ideas de la juventud de la isla, que

lógicamente llevan a proyecciones de su futuro. Saltar cuerda, pasatiempo infantil que connota inocencia, es también una actividad física y activa. Esto parece sugerir que asegurar el futuro de la juventud, y por extensión de la isla en general, requiere de acción deliberada y coordinada. El azul celeste de la bandera, con sus raíces en la agencia de los puertorriqueños tomando acción para un mejor futuro, apoya este mensaje. La obra entonces sirve como una síntesis perfecta de identidad y resistencia, un llamado político y cultural que señala que luchar por el futuro de Puerto Rico equivale a luchar por la afirmación y permanencia de la puertorriqueñidad.

ii. La bandera blanca y negra

No hay duda que la bandera blanca y negra está apareciendo más y más en el arte callejero de San Juan. Sostengo que esta bandera es un ejemplo de la identidad en resistencia, tanto como la bandera con azul celeste, por estar arraigada en, y llevar connotaciones de, una historia de resistencia y de revolución. Además, la bandera blanca y negra lleva a examinar y a cuestionar la puertorriqueñidad que la bandera supuestamente muestra. Aunque es todavía sin duda una expresión de puertorriqueñidad, es una expresión que mira hacia el futuro para cuestionar hacia dónde va la isla. Dentro de esta dinámica, la bandera no solo se arraiga en la historia revolucionaria de la bandera misma, sino que también lleva como fundación una puertorriqueñidad que no puede ignorar el efecto que tiene el momento histórico actual en la población puertorriqueña. Es decir, que la bandera blanca y negra le exige al puertorriqueño pensar en el futuro de su

isla y su propio papel en ese futuro. Parece decir que el estatus-quo es insostenible y entonces pregunta “¿qué vamos a hacer para cambiar esto?”



Figura 21: Mural por el colectivo La Puerta. Avenida Ponce de León

Este mural (Figura 21) es otro por el mismo colectivo, Artistas Solidarixs en Resistencia, que originaron el uso de la bandera blanca y negra en la puerta del Viejo San Juan. El colectivo, ahora conocido como La Puerta, tiene murales por todo San Juan con la imagen de la bandera blanca y negra. Esta obra se ubica en la Avenida Ponce de León entre la calle Monserrate y la calle Mariana en el antiguo edificio de la Compañía de Teléfono de Puerto Rico. A diferencia del mural del Viejo San Juan, y de muchas de las obras representando la bandera blanca y negra, éste reinventa e invoca la bandera del

Grito de Lares con sus cuadrantes, presentándola en blanco y negro e intensificando el mensaje de resistencia.

En la obra vemos la bandera con la franja central reemplazada por un machete. Dentro de este machete vemos una multitud de personas protestando y exigiendo la libertad mediante carteles con “libre” y “fuera junta”. El uso y manipulación de la bandera de esta manera hacen el mensaje de esta obra perfectamente explícito – el pueblo quiere un Puerto Rico libre. El uso de la bandera del Grito de Lares obviamente evoca la resistencia y la lucha por la independencia propuesta por la insurrección de 1868. Alterar la bandera en blanco y negro entonces transforma el momento presente en un momento revolucionario que llama al pueblo a resistir el estatus-quo y a participar ahora para definir el futuro político e identitario de la isla — un acto representado por el propio símbolo de la bandera.

La incorporación del machete subraya el mensaje político e identitario. El machete aquí no solo recuerda la imagen del jíbaro, sino que parece hacer referencia explícita a los Macheteros, el nombre común para el Ejército Popular Boricua. El EPM, o los Macheteros, es un grupo independentista que busca lograr su meta a través de un nacionalismo revolucionario expresado a través de “armed propaganda action” (González Cruz 152). El símbolo de los Macheteros es, obviamente, el machete que tiene lugar prominente en la bandera del grupo. Este nombre es simbólico, haciendo referencia al pasado obrero en Puerto Rico – cortar caña con machete (González Cruz 152). Como arma de la clase obrera, el machete se vuelve en “the Caribbean hammer and sickle” (González Cruz 152). Al invocar este símbolo, entonces, la obra no solo muestra la

identidad en resistencia, sino que también ofrece un modelo. En la obra invocar a los Macheteros alinea la identidad puertorriqueña, particularmente esa identidad en resistencia, con un independentismo radical que señala la necesidad de una ruptura absoluta con el estatus-quo y con la relación colonial en general.

Si pasamos ahora al enfoque del mural, a la gente mostrada dentro del contorno del machete, se logra vislumbrar el mensaje de la obra. Las figuras más destacadas son las dos a la derecha, el hombre con la camiseta de la bandera y la mujer llorando. La mujer lleva un póster que dice “fuera junta”, señalando que obviamente la obra se inspira y responde a la imposición de la junta y a las consecuencias de esa imposición. El hombre, como ya he señalado, tiene puesta una camisa con la bandera. Con esto, entonces, tenemos la bandera puertorriqueña en la gente puertorriqueña (que la bandera representa) dentro de otra bandera puertorriqueña, la del Grito de Lares. Esto sirve como otro “mise en abyme”, superponiendo a la población y las banderas, aunque una representa la otra y viceversa. Así, si la imagen de la bandera contiene el pueblo puertorriqueño, la bandera es la población puertorriqueña, por lo que la resistencia de la bandera es también la resistencia del pueblo.

Además de representar al pueblo, los artistas también han incluido algunas figuras históricas importantes que ayudan a expresar y apoyar el mensaje de resistencia y revolución. Justo a la izquierda de la mujer llorando vemos un hombre con barba larga y ojos cerrados llevando un cartel que dice “libre”. Esta figura parece ser Ramón Emeterio Betances, quien es, si recordamos, uno de los organizadores principales del Grito de Lares y un gran proponente de la independencia de Puerto Rico. Dos figuras a la

izquierda de Betances vemos una figura con un prominente pico de viuda que tiene su cartel de “libre” en el aire. Este parece ser Pedro Albizu Campos, figura prominente del movimiento independentista quien fue presidente y símbolo del Partido Nacionalista de Puerto Rico durante más de treinta años. Entre Betances y Campos parece estar Oscar López Rivera, independentista militante conocido por su papel con las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional Puertorriqueña. Finalmente, en el mango del machete aparece Lolita Lebrón, independentista conocida por coordinar el ataque en el Congreso estadounidense en 1954. La inclusión de estas figuras no solo promueve el tema de resistencia de la obra, sino que es una representación clara de un independentismo radical, una llamada radical al nacionalismo. La bandera no solo se usa como símbolo cultural e identitario sino como un símbolo político, y la inclusión de estos independentistas en la bandera blanca y negra establece un paralelo entre el nacionalismo de los 1950s y ahora. Es decir, que las cuestiones de identidad en resistencia provocadas por este momento histórico actual pueden encontrar sus soluciones en el nacionalismo y el independentismo radical. Así la bandera no solo plantea “¿quiénes somos?” y “¿quiénes deberíamos ser?” sino que señala una respuesta, llamando al pueblo puertorriqueño a unirse en lucha radical en contra del orden colonial.

Otro elemento señalado en la obra es la interacción entre la repetición de la palabra “libre” en todos los carteles y la mención de la junta en el cartel que carga la mujer que está llorando. La elección de usar “libre” en lugar de “libertad” o “justicia” es interesante porque “libre”, como sabemos, es parte del título oficial de la isla– Estado Libre Asociado. La yuxtaposición de “libre” y “junta” parece revelar eso mismo, que la

imposición de la junta es contradictoria al estatus de la isla como un Estado *Libre Asociado*. Así, junto con las representaciones de los independentistas, la obra cuestiona y reta el estatus de la isla como Estado Libre Asociado. A la vez, también parece cuestionar el nacionalismo simbólico de la junta: ¿se puede lograr la libertad con la presencia de la junta? El mural ofrece una respuesta y solución a esa reflexión – la independencia.



Figura 22: Mural en el bar La Respuesta. Esquina de Calle del Parque y la Avenida Fernández Juncos.

El último ejemplo (Figura 22) de este capítulo es otra vez un mural del colectivo La Puerta, esta vez en la fachada del bar La Respuesta en la esquina de la Calle del Parque y la Avenida Fernández Juncos en Santurce. Vemos de nuevo la bandera en

blanco y negro, pero esta vez en combinación con otros símbolos, específicamente símbolos de la independencia estadounidense. La inclusión de estos símbolos, referencia obvia a la relación colonial entre los Estados Unidos y Puerto Rico, forma parte importante del mensaje de esta obra.

El primer símbolo que analizaré es la imagen, una representación de la famosa fotografía “Raising the Flag on Iwo Jima” de Joe Rosenthal. La fotografía original muestra un grupo de seis infantes de marina alzando la bandera de los Estados Unidos después de la batalla de la isla de Iwo Jima en 1945 durante la Segunda Guerra Mundial. Obviamente, la imagen original tiene connotaciones de victoria, con los Estados Unidos poniendo la bandera después de su victoria en la Batalla de Iwo Jima. Con la victoria comunicada aquí, y la respuesta a esa victoria siendo alzar la bandera estadounidense encima de una montaña en Japón, la obra se puede conectar más generalmente al imperialismo de los Estados Unidos. El acto de reclamar el territorio a través de la bandera recuerda el periodo en Puerto Rico después de la invasión estadounidense—cuando la bandera de los Estados Unidos reemplazó a la bandera puertorriqueña y ésta fue prohibida. Así, de manera literal y figurativa, la imagen de “Raising the Flag on Iwo Jima” lleva connotaciones del imperialismo y el excepcionalismo estadounidense.

Reemplazar la bandera estadounidense con la bandera puertorriqueña en blanco y negro cuestiona el imperialismo de los Estados Unidos, particularmente en Puerto Rico. Técnicamente, como símbolo de unidad nacional la bandera estadounidense de la imagen original incluye a Puerto Rico en su aseveración de victoria y triunfo. El hecho que aquí la han reemplazado con la bandera en blanco y negro comunica que en realidad la

bandera estadounidense no representa a la población puertorriqueña. ¿Por qué no representa a Puerto Rico? Por el mismo imperialismo que la imagen original también comunica. Puerto Rico y su pueblo son víctimas del imperialismo estadounidense a través de su relación colonial, entonces la victoria estadounidense comunicada en la imagen original no es una victoria puertorriqueña. Esto revela y subraya la necesidad de una bandera puertorriqueña, y por extensión, una separación de los Estados Unidos.

El otro símbolo usado aquí, una cita de la Declaración de Independencia de los Estados Unidos, parece ofrecer un precedente para la lucha puertorriqueña en contra del colonialismo y a favor de la independencia. La cita usada en esta obra es “Se han mostrado sordos a la voz de la justicia. Debemos, por tanto, someternos a la necesidad que anuncia nuestra separación”. Esta cita se refiere originalmente al gobierno colonial de Inglaterra y anuncia la separación de las trece colonias que empezó la Guerra de Independencia Americana. La cooptación de esta cita poderosa de la Declaración de Independencia no solo se usa para anunciar o proponer la separación de Puerto Rico de los Estados Unidos, sino que también sirve para señalar cierto doble estándar por parte de los Estados Unidos. Ellos se independizaron por, como afirma su Declaración de Independencia, una falta de consideración por parte de Inglaterra de sus derechos y necesidades. Exactamente lo mismo está ocurriendo ahora entre los Estados Unidos y Puerto Rico, especialmente con la imposición de la junta, cuyo propósito de ayudar la economía solo ha reducido servicios sociales y, como su nombre señala, reestablecido control estadounidense directo. Entonces, la obra usa la misma imagen (o texto) estadounidense de luchar contra la opresión para luchar contra la opresión causada por el

colonialismo del propio Estados Unidos. Además, la Declaración de Independencia, como catalizador de la Guerra de Independencia Americana, señala el contexto de guerra y tal vez sugiere una guerra, además de la lucha ya en moción, para la independencia puertorriqueña. Dado esto, esta obra está usando las mismas armas, literalmente las mismas palabras, para luchar contra la junta y el colonialismo en Puerto Rico.

Conclusiones

Hemos visto a través de estas obras cómo la bandera puertorriqueña y su manipulación sintetizan la incorporación del momento histórico actual en símbolos de identidad en Puerto Rico que he analizado a lo largo de esta investigación. Sin duda, la idea de la identidad en resistencia sirve como una idea bajo la cual los tres símbolos, el jíbaro, el taíno y la bandera, pueden interpretarse. La bandera, casi más que los otros símbolos, traza la identidad puertorriqueña y sus pasos desde la identidad y cultura sancionadas por el estado y sus instituciones (es decir, una identidad fuera del contexto colonial) hasta hoy en día. A diferencia de la identidad y cultura puertorriqueña cuasi-esterilizada que surge en el siglo XIX y que se desarrolló a través del nacionalismo cultural de mediados del siglo XX, la identidad en resistencia que se ve en el arte callejero contemporáneo representa una identidad completa. Ésta reconoce y acepta que la condición colonial marca la identidad puertorriqueña, y que por mucho que la puertorriqueñidad sea única, no se puede separar del contexto político y económico causado por esa condición.

La bandera en particular, especialmente la blanca y negra, conecta la puertorriqueñidad con el momento histórico actual al preguntar “¿quiénes somos?”. Además de esto, la manipulación de la bandera no deja que la respuesta a esa pregunta excluya las particularidades y tensiones de la realidad colonial. ¿Y después de considerar esa pregunta? Las mismas obras exigen que también se refleje sobre “¿quiénes deberíamos ser?”. Es decir, que las manipulaciones de la bandera evidentes en el arte callejero retan la creación de una puertorriqueñidad estática, no solo por exigir reflexión sobre el momento histórico actual sino también por exigir acción para el futuro de la isla. La bandera puertorriqueña, especialmente en su nuevo traje blanco y negro, también reconoce la historia revolucionaria y colectiva que trae el símbolo de la bandera y expresa que tanto el individuo como la comunidad de puertorriqueños tiene que tomar el control de su propia identidad y su propia situación para seguir adelante.

Implicaciones

La manipulación y actualización de los símbolos de la puertorriqueñidad, y por extensión la identidad puertorriqueña en sí, revelan el estado de la cultura puertorriqueña y sus expresiones en el momento histórico actual. En medio de una infraestructura desmoronándose, mostrada y exacerbada por la destrucción del huracán María, y enfrentando una deuda aplastante, los puertorriqueños han tenido que considerar y examinar la cuestión perenne del estatus de la isla. En tiempos tan difíciles no sorprendería ver una inhabilidad o parálisis con respecto a la cuestión puertorriqueña. A pesar de esto, hemos visto a través del arte callejero que los puertorriqueños siguen adelante, en acción y proponiendo para el futuro de su isla. A la vez apelando a las raíces de su cultura y también arraigándose firmemente en el presente, la identidad puertorriqueña en el arte callejero contemporáneo, como esta investigación ha trazado, es una identidad en resistencia. Explícita o implícitamente, el arte callejero examinado en esta tesis, a través de la invocación de esta identidad en resistencia, ha mostrado la evolución constante de la identidad puertorriqueña.

Mediante la examinación de manifestaciones de identidad en el arte callejero, podemos concluir que esta etapa de la evolución identitaria puertorriqueña trata de reconectar identidad con el momento histórico actual de la isla. Es decir, que a través del arte callejero la naturaleza evolucionaria de la identidad se ha reintroducido en las definiciones y expresiones de la identidad puertorriqueña. Ahora, los símbolos de puertorriqueñidad que se han usado por siglos se están usando no solo como marcadores

de identidad sino también para comentar sobre las realidades políticas (la cuestión del estatus de la isla), económicas (la crisis de la deuda y la imposición de la junta) y sociales (las secuelas del huracán María). Además, vemos que ese comentario sale en medios democráticos, como el arte callejero. Es decir, que la población misma está tomando control de su identidad y de su condición colonial. En vez de relegarse a ser sometidos por el orden colonial, la población puertorriqueña está encontrando su voz para desafiar y retar las condiciones políticas, económicas y sociales que vienen con su estatus. Este cambio, y los mensajes propagados por esta etapa de la evolución identitaria, señalan un cambio inminente aún más grande. El arte callejero, y el contexto de la crisis económica y las secuelas de María, señalan que el estatus y el orden colonial de este momento no son sostenibles, y que un gran cambio es tan necesario como inevitable.

Las obras examinadas en esta tesis, y la evolución que señalan, revelan que esta etapa es el principio de un proceso mucho más largo para la isla de Puerto Rico. El surgimiento del arte callejero, y la manera en que está usando los símbolos culturales como forma de resistencia, sirve como marcador de que las cuestiones del colonialismo y el estatus de Puerto Rico todavía no están resueltas. La población puertorriqueña, como ejemplifica el arte callejero, no dejará de expresarse sobre su situación, ni de luchar por una mejor realidad. La población puertorriqueña tomando su poder y su voz señala una mayor consciencia de la cuestión del estatus y la sostenibilidad del colonialismo; y no solo mayor consciencia sino también más acción que mirar cambiar esta situación. Además, esta consciencia no restringe a la isla; Puerto Rico se ha vuelto un asunto relevante para los estadounidenses también. La crisis económica y las secuelas del

huracán María han echado luz sobre el futuro de la situación puertorriqueña en el contexto político estadounidense.

Dado que la identidad está en evolución constante y que esa evolución está influida por el momento histórico actual, los próximos años marcarán una etapa importante e interesante para el arte callejero en Puerto Rico. Examinar la manera en que el arte contribuye al diálogo con el colonialismo estadounidense y la cuestión del estatus de la isla será importante y relevante para estudiar más a fondo el impacto político y cultural del arte callejero en Puerto Rico, y posiblemente el papel socio-político del arte callejero en general.

Obras Citadas

- Acosta Cruz, María. *Dream Nation: Puerto Rican Culture and the Fictions of Independence*. Rutgers University Press, 2014.
- Alonso, Manuel A. *El jíbaro: cuadro de costumbres de la isla de Puerto Rico*. 1849. Puerto Rico eBooks, 2015.
- Artistas Solidarixs en Resistencia. “¡La bandera está de negro, Puerto Rico en pie de lucha!: Declaración pública de los artistas movilizados tras la “bandera negra.”” *80 Grados: Prensa sin prisa*, 8 julio de 2016, <http://www.80grados.net/la-bandera-esta-de-negro-puerto-rico-esta-en-pie-de-lucha/>
- Ayala, César J. y Rafael Bernabe. *Puerto Rico in the American Century: A History Since 1898*. The University of North Carolina Press, 2009.
- Babín, María Teresa. *La cultura de Puerto Rico*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1986.
- Curet, L. Antonio. “Indigenous Revival, Indigeneity, and the Jíbaro in Borikén.” *Centro Journal*, vol. 27, no. 1, Primavera 2015, pp. 206–247. *EBSCOhost*, ezproxy.drew.edu/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=ahl&AN=108796021&site=eds-live&scope=site.
- Dávila, Arlene. “Local/Diasporic Taínos: Towards a Cultural Politics of Memory, Reality and Imagery.” *Taíno Revival*. Ed. Gabriel Haslip-Viera. Markus Wiener Publishers, 2001.
- . *Sponsored Identities: Cultural Politics in Puerto Rico*. Temple University Press, 1997.

- Dávila-Rinaldi, Carlos. *Esa manca 'e plátano no la quita nadie: La Gringomatic*. Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan, 1998.
- Duany, Jorge. "Making Indians Out of Blacks: The Revitalization of Taíno Identity in Contemporary Puerto Rico." *Taíno Revival*. Ed. Gabriel Haslip-Viera. Markus Wiener Publishers, 2001.
- , Jorge. *The Puerto Nation on the Move: Identities on the Island and in the United States*. The University of North Carolina Press, 2002.
- . *Puerto Rico: What Everyone Needs to Know*. Oxford University Press, 2017.
- Fernández, Ronald and Serafín Méndez-Méndez. *Puerto Rico Past and Present: An Encyclopedia*. ABC-CLIO, 2015.
- Flores, Juan. *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. Columbia University Press, 2000.
- Forastieri Braschi, Eduardo. "El pan nuestro, la mascarada jíbara y los jíbaros de Ramón Frade y de Miguel Melendez Muñoz." *Confluencia*, vol. 26, no. 2, Primavera 2011, p. 85-94.
- González Cruz, Michael. "Puerto Rican Revolutionary Nationalism: Filiberto Ojeda Ríos and the Macheteros." Traducido por Alberto Márquez Sola y Lorena Terando. *Latin American Perspectives*, vol. 35, no. 6, noviembre de 2008, 151-165. DOI: 10.1177/0094582X08326014
- Haslip-Viera, Gabriel. "Competing Identities: Taíno Revivalism and other Ethno-racial

- Identity Movements among Puerto Ricans and other Caribbean Latinos in the United States, 1980s-present.” *Taino Revival*. Ed. Gabriel Haslip-Viera. Markus Wiener Publishers, 2001.
- Irizarry, Carlos. *La transculturación del puertorriqueño*. Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan, 1975.
- Jiménez de Wagenheim, Olga. *El grito de lares: su causa y sus hombres*. Ediciones Huracán, 1999.
- Luciano, Miguel. *Plátano Pride*. Brooklyn Museum, Brooklyn, 2006.
- Merced, Jarieth Natalia. *Painting Identity and Resistance: Muralism in Puerto Rico*. Simon Fraser University, 2017. <http://summit.sfu.ca/item/17520>
- Morales, José. *Sombra y cosecha*. Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan, 1997.
- Morris, Nancy. *Puerto Rico: Culture, Politics, and Identity*. Praeger, 1995.
- Moscoso, Francisco. “The Grito de Lares, 1868,” Enciclopedia de PR. <https://enciclopediapr.org/en/encyclopedia/the-grito-de-lares-1868/>
- Newkirk II, Vann R. “The Situation in Puerto Rico is Untenable.” *The Atlantic*, Sep. 20, 2018
- Pedreira, Antonio Salvador. *Insularismo: ensayos de interpretación puertorriqueña*. Edil, 1934, 1985.
- Reeves, Marcus. *Somebody Scream!: Rap Music’s Rise to Prominence in the Aftershock of Black Power*. Faber and Faber, 2008.
- Robles, Frances y Jugal K. Patel. “On Hurricane María Anniversary, Puerto Rico is Still in Ruins.” *The New York Times*, Sept. 20, 2018.

- Scarano, Francisco A. "The Jibaro Masquerade and the Subaltern Politics of Creole Identity Formation in Puerto Rico, 1745-1823." *The American Historical Review*, vol. 101, no. 5, 1996, p. 1398. EBSCOhost, doi:10.2307/2170177.
- . *Puerto Rico: cinco siglos de historia*. McGraw-Hill, 1993.
- Soto-Crespo, Ramón E. "'The Pains of Memory': Mourning the Nation in Puerto Rican Art and Literature." *Modern Language Notes*, vol. 117, no. 2, Mar. 2002, pp. 449–80.
- Stavans, Ilan, and Jorge J. E. García. *Thirteen Ways of Looking at Latino Art*. Duke University Press, 2014.
- Sullivan, Laura. "FEMA Acknowledges Failures in Puerto Rico Disaster Response." *NPR*, July 13, 2018.
- Williams Walsh, Mary y Patricia Mazzei. "Hurricane Torn Puerto Rico Says It Can't Pay Any of Its Debts for 5 Years." *The New York Times*, January 24, 2018.
- Williams Walsh, Mary y Liz Moyer. "How Puerto Rico is Grappling with its Debt Crisis." *The New York Times*, July 1, 2016.
- Williams Walsh, Mary. "Puerto Rico: A Debt Problem That Kept Boiling Over." *The New York Times*, May 5, 2017.