

---

# Imaginario platanocéntrico: una lectura del plátano boricua

## Plantaincentric Imaginary: A Reading of the Puerto Rican Plantain

FRANCISCO CABANILLAS

Bowling Green State University, EE.UU.  
fcabani@bgsu.edu

**Resumen:** El presente trabajo rastrea las huellas del plátano –no de la banana o el guineo– en la cultura puertorriqueña de los siglos XVI al XXI, en busca de una figura que encarne la presencia de esta fruta vianda en el tejido cultural de la isla, desde la literatura, la pintura y la fotografía. Se plantea que el árbol es la figura simbólica que encarna la presencia del plátano en la cultura boricua conformando una arborescencia en su devenir histórico. De una imantación crítica hacia el árbol de Palés Matos en *Tun tun de pasa y grifería* (1937), la arborescencia platanocéntrica conforma un árbol con raíces (siglos XVI al XIX), tronco (finales del XIX) y ramas (siglos XX y XXI), para crear una arborescencia (sin flores) entre la poesía y las artes visuales (sobre todo pintura y fotografía) con protagonismo pictórico.

**Palabras clave:** plátanos, arborescencia, Palés Matos, pintura, fotografía, literatura, Puerto Rico

**Abstract:** This paper traces the footprints left by plantains –not bananas– in Puerto Rican culture from the 16th to the 21st century, searching for a figure that embodies the presence of this tuber-like fruit in the Puerto Rican cultural context, as portrayed in literature, art, and photography. It argues that the tree is the symbolic figure that embodies the presence of plantains in Puerto Rican culture giving shape to an arborescence in its historic unfolding. From a critical proclivity towards Palés Matos' tree in *Tun tun de pasa y grifería* (1937), the plantaincentric arborescence forms a tree with roots (16th to 19th century), trunk (end of the 19th century), and branches (20 and 21st century), in order to create an arborescence (without flowers) between poetry and the visual arts (particularly painting and photography) with pictorial prominence.

**Keywords:** Plantains, Arborescence, Palés Matos, Painting, Photography, Literature, Puerto Rico

**Recibido:** agosto de 2020; **aceptado:** diciembre de 2020.

**Cómo citar:** Cabanillas, Francisco. "Imaginario platanocéntrico: una lectura del plátano boricua". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 40 (2020): 8-25. Web.

INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

Estos árboles / que aprenden con la lluvia  
a no mojarse los pies / aún cuando el agua les suba /  
a la cintura [...]

*Clemente Soto Vélez* 105

La fruta vianda: el plátano.

*Cruz Miguel Ortiz Cuadra*, Puerto Rico en la olla 188

Recordó que en su viaje anterior, junto a ella viajaba un hombrecito  
de humilde aspecto que en el regazo cargaba [...] su único equipaje [...]  
una pequeña mata de plátano [...]

*Edgardo Nieves-Mieles* 36

En el presente trabajo se rastrean las huellas del plátano –que no la banana o el guineo– en la cultura puertorriqueña de los siglos XVI al XXI, en busca de una figura que encarne la presencia de esta fruta vianda en el tejido cultural de la isla, sobre todo desde la literatura, la pintura y la fotografía. Se plantea que una figura que encarna la presencia del plátano en la cultura boricua es la figura simbólica del árbol; y que la presencia del plátano en la cultura boricua conforma una arborescencia en su devenir histórico. Una figura con raíces, tronco y ramas emerge como canon platanocéntrico para ejercer, desde esa ontología materialista, una crítica y una autocrítica.

A partir de la oposición entre el rizoma y el árbol, tensión que marca la eclosión posmoderna boricua desde la década de 1990, se plantea una arborescencia platanocéntrica. No tanto para refutar la política ni la estética del rizoma, sino para establecer una complicidad con la poesía de Luis Palés Matos (1898-1959), cuyo poemario en cuestión (*Tuntún de pasa y grifería* de 1937), clave en

<sup>1</sup> En el contexto transcaribeño en el que se inscribe este artículo, no es posible empezar esta propuesta sobre la representación del plátano (*Musa paradisiaca*) en la cultura puertorriqueña (literatura, pintura y fotografía) sin antes saldar cuentas con la pintura que lo inspiró: la del brasileño Antonio Henrique Amaral (1935-2015). Particularmente, nos referimos a su serie de bananas (o guineos) pintada, como brote del tropicalismo brasileño de 1960, entre 1968 y 1975; serie que constituye una respuesta en clave ante la realidad dictatorial que vivió Brasil de 1964 a 1985 (Barnitz 272). Tanto las bananas frescas, verdosas o tímidamente amarillosas, solipsistas y en close up (arte pop), pintadas en la serie conocida como Brasiliana (1968-72), como las de la serie de Campos de batalla (1973-74) –unas bananas estas más maduras, con manchas negras, ¿pasadas?, a veces clavadas por un tenedor impune que las ultraja o amarradas con una sogá que las estrangula; tanto unas como las otras, metáforas y metonimias de la brasileñidad en cuestión, evocan críticamente la política de las llamadas repúblicas bananeras del siglo XX en Centroamérica, el Caribe y el norte de Suramérica, incluido, por supuesto, Brasil. Como resume Edward Lucie-Smith en *Latin American Art of the XXth Century* (1993): “Amaral produced images which appeared to have some of the iconic authority of Pop Art, but this was associated with a sharply political content normally alien to the Pop ethos, which generally implies acceptance of things as they are” (98).

la poesía puertorriqueña del siglo XX, se arma como una arborescencia, aunque atípica, que estructura el texto como un árbol con tronco, ramas y flor, sin raíces. Arborescencia poética, la platanocéntrica que se plantea en complicidad con la de Palés Matos conforma una figura con raíces, tronco y ramas, sin flor, cuya centralidad radica en el tronco; no en las raíces.

Establecido el corpus platanocéntrico, subrayada la centralidad del tronco-canon, explicada la manera en que las ramas reinscriben el canon a la vez que lo modulan desde varias relaciones de poder –de género, del ser y del saber–, se plantea la defensa del platanocentrismo tras un ataque de clase propinado por el arte pop (Bernardo Medina, *Jibarito pop* [2016]), golpe que incide en la dimensión del ser colectivo. Defensa que activa el archivo platanocéntrico para salvaguardar la marca de identidad. Desde esa defensa, que incluye una reincorporación del ataque del arte pop (Bernardo Medina, *Plátanos* [2019]), y que al cabo del proceso se acopla con la prosa poética cubana de finales del siglo XIX, el imaginario platanocéntrico insiste en la centralidad dialógica del tronco-canon.

Este trabajo se plantea como una crítica literaria, en la que caben textos pictóricos, inscrita en el trabajo político (decolonial) de darle forma a un cuerpo de textos literarios y pictóricos que abogan por una identidad cultural dinámica, pero centrada. Crítica literaria que provee un anclaje geopoético –la arborescencia platanocéntrica– para mitigar la erosión de las marcas de identidad. En esa medida, el trabajo se concibe como una respuesta edificante a la arborescencia de *Tun tun de pasa y grifería* de Luis Palés Matos.

## Nueva arborescencia

Vayamos del impacto producido por el bananocentrismo político de Antonio Henríquez Amaral, un microuniverso poblado de guineos, al *frutalismo* boricua, donde el protagonismo del plátano ha dejado huellas desde el siglo XVI.<sup>2</sup> Huellas que hacen posible que, sobre todo a partir de finales del siglo XIX, se pueda hablar, como plantea este trabajo, de un imaginario platanocéntrico boricua; el cual, en su devenir, se construye como una arborescencia emblemática. Es decir, una figura con raíces, tronco y ramas.<sup>3</sup>

Del impacto del bananocentrismo político de Amaral pasamos a una ontología materialista del plátano, sobre todo desde la poesía, la pintura y la fotografía boricuas, para poner en marcha un imaginario platanocéntrico que contrapuntea

<sup>2</sup> Referencia *sine qua non* del *frutalismo* boricua contemporáneo, el “Bodegón californiano” (2008) de Julio Ramos reflexiona sobre la piña del artista puertorriqueño Nick Quijano, *Apiñada* (1992): “hipérbole de una fruta casi redonda... Los colores del cuadro están intensificados por el dinamismo interno de la fruta en el frágil instante de maduración, cuando la áspera superficie de la piña se ablanda y hiede, al punto de estallar en néctar antes de pudrirse” (29).

<sup>3</sup> No se plantea que el plátano sea un árbol, sino que su paso por la cultura boricua deja la huella de una arborescencia emblemática (raíces, tronco y ramas). Botánicamente, dice Cruz Miguel Ortiz Cuadra en *Puerto Rico en la olla*: “El plátano [...] es planta herbácea que carece de semillas ... Lo que parece ser el tronco de la nueva simiente, es, en realidad, una masa apretada de hojas finas envueltas sobre sí mismas [...] En la medida en que desarrolla el ‘falso tronco’, las hojas más viejas son empujadas [...]” (190).

el sentido de identidad cultural mediante varias relaciones de poder en tensión dinámica. Por supuesto, como figura arborescente, el plantanocentrismo crea una tensión productiva con el rizoma posmoderno de Deleuze y Guattari:

Un primer tipo de libro es el libro-raíz. El árbol es ya la imagen del mundo, o bien la raíz es la imagen del árbol-mundo. La naturaleza no se conduce así: las raíces mismas pivotan en ella, con una ramificación más numerosa, lateral y circular, no dicotómica. La lógica binaria es la realidad espiritual del árbol-raíz. (11-12)

En tensión dinámica con el rizoma posmoderno, al que, por su parte, la poeta boricua Áurea María Sotomayor, en un diálogo entre la literatura, el arte y la teoría posestructuralista, le dedica un poemario homónimo, *Rizoma* (1998),<sup>4</sup> la arborescencia platanocéntrica, siempre en movimiento, somete la lógica binaria a la crítica y la autocrítica, y desestima el protagonismo de las raíces, imantada como está hacia la arborescencia de *Tuntún de pasa y grifería*, texto poético estructurado a partir de una figura arbórea sin raíces, con tronco, ramas y flores, en la cual, según Margot Arce:

**Tronco** reúne aquellos [poemas] que expresan lo ancestral, las esencias étnicas, lo africano en su estado más puro: la danza, los ritos, el temperamento; **Rama**, los [poemas] que expresan los resultados del trasplante del negro africano a nuestras tierras [...] En **Flor**, el poeta se burla de los negros europeizados, elogia a Puerto Rico y a las Antillas mulatas [...] (cit. en López Baralt 13; negritas en el original)

A partir de la arborescencia no emblemática del poemario de Palés Matos (un árbol sin raíces), la arborescencia platanocéntrica hace los ajustes críticos necesarios para repetir con diferencia el árbol palesiano, ahora desde la figura emblemática del árbol, con raíces, tronco y ramas, pero sin flores, cuyo énfasis recae en el tronco, en vez de en las raíces, alejándose así del idealismo metafísico que se ampara en los orígenes.

De esa imantación crítica hacia el árbol de Palés Matos, la arborescencia platanocéntrica conforma un árbol con raíces (siglos XVI al XIX), tronco (finales del XIX) y ramas (siglos XX y XXI), para crear una arborescencia (sin flores) entre la poesía y las artes visuales (sobre todo pintura y fotografía) con protagonismo pictórico. Hay que subrayarlo: ha sido marcadamente la pintura, y no la literatura (a pesar del esfuerzo heroico de la décima de Llorens Torres desde la primera mitad del siglo XX), la que ha mantenido el discurso platanocéntrico a lo largo del siglo XX (la fotografía hace lo suyo en lo que va del XXI), lo cual queda testimoniado en el cuento más gastrocéntrico de la literatura boricua del siglo XX, “Historia de arroz con habichuelas” (1982) de Ana Lydia Vega, en el que el protagonismo del arroz y las habichuelas excluye el plátano —sin por ello menoscabar el plantanocentrismo— de la ecuación culinaria nacional y nacionalista.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Dice Sotomayor: “No creo en esa manida estética de la sorpresa [...] Todo, absolutamente todo, depende de ese ritmo que le imparte un nombre a los dedos y un sabor a la voz” (28).

<sup>5</sup> Sobre la feliz reconciliación política de los ingredientes clave (enemistados por la irrupción del hot dog usamericano) de la puertorriqueñidad (arroz y habichuelas), el cuento plantea: “Toda la cocina se alebrestó. Arroz se lució, en su afán por quedar mejor que nunca. No se amogolló. Ni se

En lo que sigue, se establecen tres claves de las raíces platanocéntricas (siglos XVI al XIX); se aborda el tronco (finales del siglo XIX), que es la casa del canon y por eso el centro de la arborescencia; se dividen las ramas (siglos XX y XXI) entre dos gruesas y cuatro jóvenes y delgadas; y se acude al archivo platanocéntrico ante la agresión de una propuesta pop (Bernardo Medina, *Jibarito pop* [2016]) que intenta infructuosamente socavar la identidad platanocéntrica.

## Raíces (XVI-XIX)

Con respecto al plátano, es importante percatarse que en el corpus del Reglamento Esclavista [siglo XIX], éste aparecía como alimento principal antes que otros tubérculos [...] Incluso [...] por encima de la carne, el bacalao y del arroz.

*Cruz Miguel Ortiz Cuadra, Puerto Rico en la olla 193*

Lo primero que hay que dejar claro sobre las raíces platanocéntricas es que, por no ser oriundo de las Antillas (como lo es la guayaba), el plátano no es una de las frutas a las que se refirió Cristóbal Colón en su primera epístola sobre el llamado Nuevo Mundo en la “Carta a Luis de Santángel” de 1493. Como dice el historiador Cruz Miguel Ortiz Cuadra en *Puerto Rico en la olla*:

Al parecer, el plátano llegó [de Canarias] primero a las Antillas. Su cultivo comenzó alrededor de 1516. Por ser planta de origen tropical, de zonas cálidas y húmedas, su reproducción en el Caribe no requirió de experimentos rigurosos. (189)

En el mismo libro, Ortiz Cuadra enmarca la historia del plátano en la isla, “el alimento que más reflexiones motivó de todos los comestibles básicos del país”, del siglo XVI al XIX, en el contexto de un “lenguaje” sobre el plátano que “cobró” dos significados (ambos negativos): el del “plátano-mantenimiento” (comida barata para muchos) y el del “plátano rural y bárbaro” (191).

En tanto raíces de la arborescencia platanocéntrica, el plátano de esta época (siglos XVI-XIX) es visto por “las mentalidades urbanas y letradas”, dice Ortiz Cuadra, como “pan de los negros”, “pan ordinario de los más pobres”, “único sustento de los pobres”, “pan vulgar de la isla” (194). Por supuesto, el plátano de esta época fue también, como plantea Yolanda Arroyo Pizarro en su poemario *Saeta, the poems* (2011), clave en la dieta de los esclavos africanos: “nuestra dieta [del esclavo] es plátano / siete plátanos si nadie nos castiga / cinco si nos hemos portado mal” (32). A diferencia de las élites “urbanas y letradas”, la mayoría de la población de la isla, plantea Ortiz Cuadra, vio el plátano con buenos ojos: “salvador de hambrunas (195).

pegó. Granosito y brillante [...] Habichuelas, por su parte, dirigió el combo del sabor como para Festival Casals: Calabaza se la comió con la conga; Pimiento le dio duro a los bongós; Cebolla se lució con el timbal; Jamón agitó las maracas con maestría. Campanas de pascua sacó Tocino del cencerro y Ajo desplegó sus dientes como piano de cola. La cosa es que aquella salsa sabía a gloria, que se le subía a cualquiera por los pies hasta las tripas, aceitándole la maquinaria al boricua más renegao.” (138)

Aunque no lo encontraremos en las cartas de Colón, el plátano sí está presente en las Crónicas de Indias (siglos XVI al XVIII). Sobre todo, será protagonista en la “perversión de la novela picaresca” (Zinni 58) *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690) del erudito novohispano Carlos de Sigüenza y Góngora, cuyo personaje principal, real o imaginario, constituye el primer puertorriqueño en darle la vuelta al mundo.<sup>6</sup> De ahí que, en la Península de Yucatán, el plátano salve a Alonso Ramírez de inanición: “Pasamos excesiva hambre, hasta que dando en un platanal, no sólo comimos hasta satisfacernos sino que proveídos de plátanos asados, se pasó adelante” (78).

Lo tercero y último que se plantea sobre las raíces platanocéntricas enlaza el plátano con la modernidad-colonialidad de la que hablan, entre otros, filósofos como Enrique Dussel en *El encubrimiento del otro* (1994):

La modernidad se originó en las ciudades europeas medievales, libres, centros de enorme creatividad. Pero ‘nació’ cuando Europa pudo confrontarse con ‘el Otro’ de Europa y controlarlo, vencerlo, violentarlo; cuando pudo definirse como un ‘ego’ descubridor, conquistador, colonizador de la Alteridad constitutiva de la misma Modernidad [...] ese Otro no fue ‘descubierto’ como Otro, sino que fue ‘en-cubierto’ como ‘lo Mismo’ que Europa ya era desde siempre. (10)

En la medida en que, como dramatizan los versos de Arroyo Pizarro citados antes, “siete plátanos si nadie nos castiga / cinco si nos hemos portado mal”, el plátano de las Antillas se hace dieta del esclavo, en esa misma medida hay que concluir que es consustancial de la modernidad-colonialidad. De ahí que el platanocentrismo se plantee como una respuesta crítica ante la manera en que la modernidad “encubridora” definió negativamente el plátano (colonialidad del ser y del sabor), ya fuera como “comida de mantenimiento” para alimentar a muchos con poco o como alimento “rural y bárbaro”. Sobre esa negatividad, plantea *Puerto Rico en la olla*:

En cierta manera, la prodigalidad de la planta, la escasa disciplina que requería para cuidarla y obtener de ella alimento, y sus pocas posibilidades de mercadeo en Europa, sirvieron para elaborar juicios adversos sobre la capacidad de trabajo y las formas de vida de los que poblaron los campos del país. (Ortiz Cuadra 194)<sup>7</sup>

<sup>6</sup> El historiador Mario Cancel duda de la puertorriqueñidad de Alonso: “También resalta el hecho de que una vez fuera de Puerto Rico, la mexicanidad de la narración se confirma por el intenso elogio que elabora la voz narrativa a la Ciudad de México, hecho que contrasta con la parquedad respecto a la Habana y Puebla y aún Puerto Rico” (s.p.).

<sup>7</sup> Un prejuicio parecido señala Michael Pollan respecto de la papa en Irlanda en *The Botany of Desire* (ver 198-206).

## Tronco (finales del siglo XIX)

La sopa de plátano entonces nos devuelve a toda nuestra negritud y mulatez, la espolvoreamos muy criolla y delicadamente con queso blanco rallado al momento de servirla.

Edgardo Rodríguez Juliá 127

Centro de una arborescencia con raíces coloniales, el tronco de esta figura arbórea, que hace también de canon platanocéntrico (tronco-canon), está constituido por dos pinturas de Francisco Oller (1833-1917): *Plátanos amarillos* (1893) y *El velorio* (1893). Del minimalismo radical de la primera, un bodegón heterodoxo (que no sigue las reglas espaciales del bodegón), a la multiplicidad interseccional de la segunda, una pintura grande (8 pies de alto por 13 de largo) que se plantea como retrato de los cruces de raza/etnicidad, género y clase de la puertorriqueñidad finisecular, el plátano se instala como radicalidad individual (*Plátanos amarillos*) y colectiva (*El velorio*) de la puertorriqueñidad.<sup>8</sup>

Por un lado, *Plátanos amarillos* somete la identidad platanera a un minimalismo feroz, el cual rompe con los arreglos espaciales del bodegón: “el racimo de plátano está colgando de la parte superior del lienzo y no tiene fondo alguno” (*Celabie* s.p.).<sup>9</sup> Minimalismo que a su vez, como un gerundio colgante y estático, dramatiza el paso del tiempo y la realidad del cambio; ferocidad de una identidad en dos colores (verde y amarillo), hecha de partes (cada plátano) que, si se quiere, se chupan el espacio, o, ferocidad de una unidad colgante que ella misma y por sí sola se convierte en el espacio del criollismo cultural (¡esa comida de la puertorriqueñidad!).

<sup>8</sup> Como la pintura más importante del arte puertorriqueño, *El velorio* ha generado una serie de piezas contemporáneas –como la serigrafía de Jorge Soto Sánchez, *El velorio de Oller en Nueva York* (1974/84) y la instalación de Rafael Trelles, *Visitas a ‘El velorio’ (homenaje a Francisco Oller)* (1991)– que resignifican el sentido de la puertorriqueñidad presentado por Oller. En *Copias al carbón: homenaje a ‘El velorio’* (2000), el artista Antonio Martorell celebra el legado de Oller, cuya obra magna Martorell transforma, además, en novela bilingüe (español/inglés) presta a darle voz (y voces) a la realidad sonora del cuadro: *El velorio (No vela) /Martorell’s Wake* (2010). En *La raza cómica del sujeto en Puerto Rico* (2002), Rubén Ríos Ávila hace una lectura psicoanalítica lacaniana de *El velorio* que pone al descubierto la construcción ruidosa de la puertorriqueñidad que lleva a cabo la pintura: “[...] *El velorio* constituye un evento para la cultura puertorriqueña, un modo privilegiado de concebir la desproporción en que se funda su subjetividad [...] En él escuchamos, sobre todo en ese centro vacío de su silencio [...] la resonancia de una quiebra en el orden del ser, que es el orden de la ley, o lo que es lo mismo, la ley del orden [...] crisis [...] orgía que la cultura reprime para funcionar. Es la ‘crisis de identidad’ en la que se funda toda subjetividad.” (62-63)

<sup>9</sup> *Celabie* es el nombre del blog de un crítico de arte (que no da su nombre), cuyo ensayo, “El plátano nuestro de cada día” (2016), ¿se puede pedir un título mejor?, está en la base del platanocentrismo aquí presentado; el ensayo incluye muchas de las pinturas aquí trabajadas, aunque desde otra interpretación (para la revisión de este trabajo durante el verano de 2020, *Celabie* había sido borrado de internet).



IMAGEN 1



Por otro lado, está *El velorio* y su propuesta de un platanocentrismo expuesto a la brega ruidosa con los puntos de contacto y las intersecciones de raza/etnicidad, género, clase, planos de realidad (como lo profano y lo religioso; lo culinario y lo musical; lo animal, lo vegetal y lo humano; lo interior y lo exterior; la quietud y el movimiento, entre otros). Desde la historia culinaria, *Puerto Rico en la olla* alumbra un detalle de la obra magna de Oller que es también, aunque Ortiz Cuadra no mencione en este caso el racimo de plátanos que está en la otra punta del maíz, el espacio de la identidad platanera:

Al contemplar la emblemática pintura *El velorio* si nos abstraemos del protagonismo de la figura humana en la composición, podemos apreciar, en el plano superior, más de una veintena de mazorcas de maíz colgadas. Las mazorcas no están sin razón en la escena de Oller [tampoco el racimo de plátanos], aun cuando el pintor parece centrar la atención en el primitivismo de los personajes y en el cerdo asado que matiza el centro. (113)

IMAGEN 2





Desde lo alto, el triángulo entre el plátano de los esclavos a la izquierda, el lechón ibérico al centro y el maíz prehispánico a la derecha absorbe el ruido y las tensiones sociales del velorio, sobre todo las fricciones de raza/etnicidad, género y clase; así como también absorbe –ese triángulo etnoculinario– las tensiones entre el realismo del espacio interior y el impresionismo del exterior. Como señala Osiris Delgado Mercado en *Cuatro siglos de pintura puertorriqueña* (1998):

En fin, todo lo expresa Oller con el realismo pictórico de un buen secuaz de Courbet. Pero además en la composición hay puertas y ventanas y por éstas se asoman paisajes con pequeñas y múltiples pinceladas de matices de verde que acusan el mejor linaje impresionista, casi elevado aquí, por su luz, a símbolo de esperanza. (19)

Entre *Plátanos amarillos* y *El velorio*, entre el solipsismo dramático del primero, un racimo en transformación que se chupa el espacio, y el dialogismo ruidoso del segundo, una heterogeneidad en contacto que multiplica el espacio –en *La raza cómica del sujeto en Puerto Rico*, Rubén Ríos Ávila dice que *El velorio* “es un cuadro insistentemente auricular en el que el ruido excede la imagen” (48)–,<sup>10</sup> el tronco de la arborescencia platanocéntrica, cuerpo del canon, ejercerá su influencia crítica y autocrítica sobre las ramas (pintura y fotografía de los dos próximos siglos).

## Ramas (siglos XX y XXI)

y qué fresco el platanal / de la orilla del río.

Luis Llorens Torres 136

Dormíamos a la intemperie acariciados por las hojas  
profusas y sedosas de las grandes y opulentas  
matas de plátano.

María Arrillaga 198

Compuesta de raíces hispanocoloniales (siglos XVI a finales del XIX) y tronco decimonónico finisecular (1893), las ramas de la arborescencia platanocéntrica, dos gruesas y cuatro delgadas (estas con predominio fotográfico), conforman los siglos XX y XXI. En cuanto a las ramas gruesas, está por un lado clave, demasiado clave, la pintura de Ramón Frade, *El pan nuestro* (1904), y por el otro, la de Carlos Irizarry, *La transculturación del puertorriqueño* (1975). En cuanto a las cuatro ramas más jóvenes y delgadas están la fotografía de Víctor

<sup>10</sup> Ruido al que se tiene que unir el ángulo crítico, “Oller se sitúa al lado del discurso letrado” que, en “De los plátanos de Oller a los Food Trucks” (2020), plantea Miguel Cruz Ortiz Cuadra respecto del racimo de plátanos en *El velorio*: “Oller los quiere encuadrar [a los campesinos] en el significado –elaborado por el mundo letrado de entonces–, de indolencia, de dejar pasar el tiempo sin preocupación, de resignación, de no tomar iniciativas ante circunstancias adversas, en fin de ‘aplatanamiento’” (33).

Vázquez, *El pan nuestro de cada día* (1998); la pintura de Pablo Marcano, *Sagrado corazón* (2002); la fotografía de Miguel Luciano, *Plantain Pride* (2006) y la de ADAL Maldonado, *Breeding the Last Plátano on Earth* (2015).

Entre las ramas gruesas, *El pan nuestro* y *La transculturación del puertorriqueño*, la poesía de Luis Llorens Torres, “La mancha de plátano” (1935), ontologiza el platanocentrismo de los siglos XX y XXI desde la décima:

Mata de plátano, a ti,  
a ti te debo la mancha  
que ni el jabón, ni la plancha  
quitan de encima de mí.  
Desque jíbaro nací  
al aire llevo el tesoro  
de tu racimo de oro  
y tu hoja verde y ancha;  
Llevaré siempre la mancha  
por *secula seculorum*.<sup>11</sup>

Clave en la transmisión canónica del platanocentrismo fraguado sobre todo en la pintura de Francisco Oller, la propuesta icónica de Ramón Frade (1875-1954), *El pan nuestro*, no hace sino condensar, para viabilizarlo y vitalizarlo, el tronco canónico decimonónico encarnado en *El velorio*. Relevo: de Oller a Frade. Continuidad y diferencia. Por eso, porque es la nueva cara condensada de *El velorio*, *El pan nuestro* de Frade es la más importante de las dos ramas gruesas del platanocentrismo —la otra, *La transculturación del puertorriqueño* de Carlos Irizarry (1938-2017), constituye una cita abierta de *El pan nuestro*—, pues de lo que se trata en esa condensación de *El pan nuestro* es de reinscribir el plantanocentrismo en la nueva realidad colonial del siglo XX.

Condensación; de la multiplicidad de fricciones de raza/etnicidad, género y clase en *El velorio*, *El pan nuestro* subsume esa diversidad en una corporalidad blanquiñosa, masculina y campesina (¿guerrera?) que, a principios del siglo XX, se alimenta con la dieta de los esclavos del siglo XVI. Dieta que se ha hecho también, en el transcurso de esos siglos, comida de los pobres. Condensación; el racimo de plátanos de *El velorio* no solo descende de las vigas del techo en *El pan nuestro*, sino que, además de subsumir el maíz y el cerdo, se pone al centro de la identidad material y metafórica en los brazos del jíbaro trabajador. Condensación y proliferación;<sup>12</sup> la intensidad platanocéntrica de *El pan nuestro* expande o explota el espacio montañoso y dividido de *El velorio*.

La dimensión lingüística del título, *El pan nuestro*, pide traducción (secular, no religiosa). De lo que se trata en esta comida diaria de la puertorriqueñidad que condensa la multiplicidad de *El velorio*, centralizada en la figura del mendigo negro —¡el único!— que se preocupa por el niño muerto; de lo que se

<sup>11</sup> Décima originalmente publicada en el periódico *Puerto Rico Ilustrado* (1935); usamos la edición de Arcadio Díaz Quiñones en *Luis Llorens Torres. Antología. Verso y prosa* (1996), donde aparece con su título original: “La mata de plátano de Peñuelas” (81).

<sup>12</sup> Uso de una manera muy general, a vuelo de pájaro, el lenguaje de Severo Sarduy (condensación/proliferación) en *Barroco* (1974).

trata en *El pan nuestro* es de la transculturación, entendida en el sentido del *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) de Fernando Ortiz, en el cual la pérdida de la aculturación es seguida por la transculturación (adoptiva y adaptiva): “doble trance de desajuste y reajuste [dice Ortiz], de *desculturación* o *exculturación* y de *aculturación* o *inculturación*, y al fin, de síntesis de *transculturación*” (93; cursivas en el original).

Transculturación platanocéntrica de *El pan nuestro*: ¡africanización! del jíbaro blanquiñoso que se alimenta con el “pan de los negros”.

### IMAGEN 3



La segunda rama gruesa del platanocentrismo, *La transculturación del puertorriqueño* de Carlos Irizarry, repite con diferencia *El pan nuestro*. ¡Homenaje neobarroco a Frade! Cita que dramatiza el cambio entre el original (*El pan nuestro*) y su propuesta vitalista, y la necropolítica de la copia (*La transculturación del puertorriqueño*). Una propuesta esta de la transculturación, contraria a la cubana, como muerte (lo que equivaldría a una aculturación) de la puertorriqueñidad; muerte que la figura ectoplásmica testimonia. Necropolítica que a su vez reduce, amurallándolo, el espacio que *El pan nuestro* había explayado.

La dimensión lingüística del título, *La transculturación del puertorriqueño*, pide traducción. De lo que se trata en esta propuesta de Irizarry es de que, como comida de la puertorriqueñidad, la transculturación usamericana de Puerto Rico constituye una dieta letal.

IMAGEN 4



A partir de *El pan nuestro* de Frade y de *La transculturación del puertorriqueño* de Irizarry, ¡ramas gruesas del platanocentrismo!, cuatro ramas más jóvenes y delgadas conforman la arborescencia. Cuatro ramas que, desde su imantación hacia *El pan nuestro*, que es siempre una reverencia a *Plátanos amarillos* y *El velorio*, modulan críticamente el canon platanocéntrico a través de varias relaciones de poder (de género, del ser y del saber).

Por un lado, como modulación de género, está la fotografía de Víctor Vázquez: *El pan nuestro de cada día*. Por otro lado, como modulación del ser, está la pintura de Pablo Marcano: *Sagrado corazón*. A su vez, como modulación del ser y el saber, está la fotografía de Miguel Luciano: *Plantain Pride*. Finalmente, como modulación del ser, está la fotografía de ADAL: *Breathing the Last Plátano on Earth*.

IMAGEN 5



En cuanto a la modulación de género, la fotografía de Víctor Vázquez, *El pan nuestro de cada día*, vuelve a la canonicidad condensada de Frade, *El pan nuestro*, para hacer estallar su masculinidad desde una crítica que parte de lo

matrial (las tetas). Como diría la literatura de Yván Silén frente a *El pan nuestro de cada día*: veo a la madre, no a la mujer (sin cara y sin sexo).<sup>13</sup> La crítica al patriarcado exacerbado (por la misoginia neoliberal) elimina el paisaje en un estallido áulico, demasiado áulico, que contrasta con la medio repetición del título canónico (*El pan nuestro*). La dimensión lingüística del título, *El pan nuestro de cada día*, pide traducción. No es que la transculturación sea la comida diaria de la puertorriqueñidad, ni que la americanización, como dieta de la misma, sea tóxica; no, de lo que se trata ahora es de una micropolítica de género como comida diaria de un patriarcado hiperbolizado.

En cuanto a la modulación del ser, la pintura de Pablo Marcano, *Sagrado corazón*, reposiciona, sin moverlo mucho, el racimo de plátanos que el jíbaro en *El pan nuestro* lleva en los brazos. En el contexto de un campesino menos empobrecido y de un campo más tupido de hojas, *Sagrado corazón* canjea el plátano por la flor (lo que cancela la violencia del machete). Trueque que, al llevarse a cabo al nivel del corazón, subraya lo afectivo. Solo la flor puede sustituir el plátano; solo este puede ocupar el lugar del corazón del jíbaro, que lo acopla a la naturaleza (siempre culturalizada). Punto de enganche rojo. La dimensión lingüística del título, *Sagrado corazón*, pide traducción. El Sagrado Corazón de Jesús de la tradición católica que evoca el título, se politiza; Cristo se hace un jíbaro con machete que vive en reciprocidad pagana, ética y estética, con la naturaleza, a través del sagrado (cristianizado y pagano) plátano.<sup>14</sup>

IMAGEN 6



<sup>13</sup> Estas y otras ideas las desarrollo en mi libro *Ensayos silenistas* (2016).

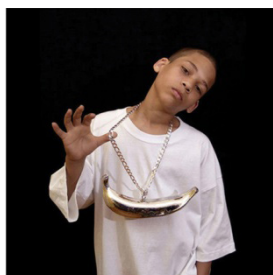
<sup>14</sup> Además de *Sagrado corazón*, Marcano crea un tríptico de patriotas puertorriqueños (Albizu Campos, Ramón Emeterio Betances y Eugenio María de Hostos, titulado *Mancha de plátano* (2004; ver “IPRAC Reception for Pablo Marcano García. Exhibition”: <https://www.slideshare.net/alejandroman/iprac-reception-ofr-pablo-marcano-garcia-exhibition>).

En cuanto a la modulación del ser y del saber (del ser-saber), la fotografía de Miguel Luciano, *Plantain Pride*, se acerca al espacio del plátano-corazón-brazos del legado platanocéntrico, pero también y sobre todo, en términos etnoraciales y de grupo generacional, se distancia.

Del jíbaro blanquiñoso que trabaja en la montaña en *El pan nuestro* pasamos al mozalbete amulatado y urbano, inscrito en otro espacio (otra vez áulico, como en *El pan nuestro de cada día*; sin paisaje) y en otro saber: el de la cultura de consumo. Plátano “blin-blin” reguetonero.<sup>15</sup> Orgullo US-latino (Latinx). En el contexto de la nueva subjetividad platanera, el protagonismo del “plátano blin blin” borra el paisaje, o quizás, como en el bodegón de Oller, *Plátanos amarillos*, el mismo plátano platinado se convierte en su propia espacialidad diaspórica.

¡Tensión! Como apuntan Raquel Rivera, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernández en su libro, *Reggaeton* (2009), en el mismo año en que Luciano exhibe *Plantain Pride*, 2006, el reguetonero clave del momento, Tego Calderón, viaja a Sierra Leona, donde descubre la explotación y la violación de derechos humanos que sufren los trabajadores que extraen los diamantes que el reguetón fetichiza; cuando regresa a Puerto Rico, Tego rechaza públicamente el uso del “blin blin” (215-216). ¡Tensión! La dimensión lingüística del título, *Plantain Pride*, pide traducción. El orgullo plantanero que define la subjetividad Latinx se suma al legado muchas veces ruidoso de la transculturación platanocéntrica.

IMAGEN 7



En cuanto a la cuarta y última rama joven de la arborescencia platanocéntrica, otra modulación del ser, en este caso del ser-poeta que se autorretrata en plena transacción poético-platanera, la fotografía de ADAL Maldonado, *Breathing the Last Plátano on Earth*, vuelve metafóricamente al espacio de *Sagrado corazón* (2002), pero ahora el plátano (enfrascado) está separado (aunque conectado) del cuerpo. Vuelta en español (plátano, que no plantain) que, a un primer nivel, reitera la dimensión afectiva de *Sagrado corazón*. A un segundo nivel, sin embargo, el autorretrato de ADAL plantea una propuesta tecnopoética.

<sup>15</sup> “Blin-blin” es un término onomatopéyico que hace referencia al uso de joyas, cadenas, sortijas, pulseras, brillantes, emblemáticos de la identidad artística reguetonera.



Con la ayuda filosófica de Francisco José Ramos en *La significación del lenguaje poético* (2012): “Sin palabras no hay lenguaje poético, pero sin el arte del espíritu, sin la fuerza de la respiración, las palabras se consumen en el letargo de su irrelevancia” (15), respirar el último plátano de la tierra, como reza la fotografía, sería equivalente a llegar al suspiro original de donde surge, según Ramos, la poesía (que en la fotografía sería la metáfora del plátano): “En ese arte del espíritu, esa fuerza de la respiración [fue] la que probablemente dio lugar a la invención de la escritura (15).

#### IMAGEN 8



### Desde el archivo platanocéntrico: defensa

palmeras al ciclón de las Antillas,  
cañaveral horneado a fuego lento,  
soufflé de platanales sobre el viento [...]

*Luis Palés Matos* 198

En el año 2016, el platanocentrismo rechaza la exhibición del artista Bernardo Medina, “Jibarito Pop”, llevada a cabo en el centro comercial Plaza las Américas, corazón del consumo tardomoderno de Puerto Rico y el Caribe.<sup>16</sup> Según el ensayo “El plátano nuestro de cada día”, “Uno de los elementos más utilizados por los artistas [puertorriqueños] para representar una idea de identidad nacional lo es el plátano” (*Celabie* s.p.). Los plátanos de Medina no responden a la tradición platanocéntrica legada por Francisco Oller, lo que supone un problema grave: “Los colores llamativos, la tecnología, la composición y el estilo

<sup>16</sup> Ver “BERNARDO MEDINA LLEVA SU SABOR A PLAZA LAS AMÉRICAS | Arte@PLAZA presenta “Jibarito Pop” su nueva exhibición” (<https://www.plazalasamericas.com/news/bernardo-medina-lleva-su-sabor-plaza-las-americanas/?lang=es>).

Pop [de los plátanos de Medina] parecen querer *borrar* la mancha de plátano” (*Celabie* s.p.; énfasis agregado).

Ante la agresión ontológica de borrar la mancha platanocéntrica, la décima de Luis Llorens Torres reitera su defensa criolla:

Mata de plátano, a ti,  
a ti te debo la mancha  
que ni el jabón, ni la plancha  
quitan de encima de mí.

Del archivo platanocéntrico, la complicidad crítica del artista Carlos Dávila Rinaldi, en *Esa mancha e' plátano no la quita nadie: La Gringomatic* (1998), sale al paso desde una literalidad rabiosa; representación pictórica de una máquina militar usamericana de lavar ropa, y sobre todo de borrar identidades subalternizadas como la boricua, en un intento colonial, aunque fallido, de purgar al hombre (el género es clave) puertorriqueño de su platanocentrismo, siempre politizado. La figura del hombre que cuelga desnudo de un hilo de lavar/secar ropa resignifica la también colgante figura ectoplásmica de *La transculturación del puertorriqueño*. Mancha de plátano; *La Gringomatic* se suma a la indeleblidad de la marca poética de la décima de Luis Llorens Torres.

Desde *Conceptual Jibaro Art* (1987), en solidaridad fundacional con la poesía y la pintura, la fotografía de ADAL dramatiza lúdicamente la mancha de plátano, ahora convertida en un bigote dalileano que circunda la cara y perfila la mirada del autorretrato, manchando inequívocamente la identidad del que porta el platanazo como bigote con puntas hacia arriba. Por su parte, en “Símbolos de la plantación: plátanos de José Camacho” (2015), Rocío Aranda-Alvarado, curadora del Museo del Barrio de Nueva York, plantea la solidaridad de los dibujos de Camacho con la mancha de plátano, no solo como una reinscripción de *Plátanos amarillos* de Oller sino también y sobre todo como una politización del arte pop que “Jibarito pop” (2016) despolitizó:

Como comentario al sistema de plantación, los plátanos de Camacho aplican mecanismos comerciales de producción artística a las narrativas de finales del siglo diecinueve. Los gestos del artista [Camacho] subrayan las conexiones entre el ente (‘racializado’), los bienes de consumo, la identidad nacional y la expansión capitalista del imperio. (s.p.)

El archivo platanocéntrico se llena de luz y sonido; en su apuesta por la permanencia desde el cambio, el homenaje a los plátanos amarillos de Oller que le rinde el artista Nelson Sambolín en *¡Amarillo, amarillo, los plátanos!* (2016) —obra que dona al Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico— quintuplica el racimo colgante de Oller en cuatro gradaciones de amarillo.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Según el portal de la Universidad de Puerto Rico: “El artista residente del Jardín Botánico de la Universidad de Puerto Rico (UPR), Nelson Sambolín, presentó anoche, durante una actividad llevada a cabo en el Recinto de Río Piedras, su obra en acrílico sobre lienzo *¡Amarillo, amarillo, los plátanos!*, la cual donó al Museo de Historia, Antropología y Arte (MHAA) de la UPR.” (s.p.).

Por su parte, reaparecen en la Bienal de la Habana, del 12 de abril al 12 de mayo de 2019, resignificados, cerca de las calles Prado y Malecón, en la acera, los plátanos de “Jibarito pop”, ahora en una proximidad dramática con el pueblo (fuera del mall); regreso del mismo racimo de plátanos pero a gran escala, “2.79 metros de ancho, 3.10m de largo y 1.50m de alto y peso de 250 kilogramos”, con un título más sobrio, *Plátanos*, y esta explicación del artista que intenta devolverles “la mancha” a los plátanos:

Plátanos es la fuerza y virilidad de nosotros los caribeños. El racimo de plátanos simboliza la hermandad, el poder y las raíces de quienes expusieron este alimento alrededor de todo el Caribe. Además, nos lleva a recordar momentos inolvidables de la infancia, cuando las abuelas cocinaban sus recetas a base de plátanos para sustentarnos. (*El vocero* s.p.)

El archivo platanocéntrico se reafirma en su política platanocéntrica. Desde sus raíces transcaribeñas, evoca el vino agrio de plátano de José Martí en la prosa poética de *Nuestra América* (1895).

## Obras citadas

- Aranda-Alvarado, Rocío. “Symbols of Plantation: José Camacho’s Plantains / Símbolos de la plantación: plátanos de José Camacho”. José Camacho Plantation, Visual Arts Center of New Jersey, January 8 - June 14, 2015. Web.
- Arrillaga, María. *Flamingos en San Juan / Flamingos in San Juan*. San Juan, PR: Ediciones Puerto, 2012. Impreso.
- Arroyo Pizarro, Yolanda. *Saeta: The Poems*. Carolina, P.R.: Boreales, 2011. Impreso.
- “Artista boricua en la Bienal de la Habana. BeMe presentará su nueva obra *Plátanos*”. *El Vocero de Puerto Rico.com*. 8 de abril 2019. Web.
- Barnitz, Jacqueline. *Twentieth Century Art of Latin America*. Austin: UT Press, 2001.
- Cancel, Mario. “Los Infortunios de Alonso Ramírez: fragmentos”. *Puerto Rico entre siglos: Historia y cultura*. 19 de febrero 2011. Web.
- Deleuze, Gilles y Feliz Guattari. *Rizoma*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 1977. Impreso.
- Delgado, Osiris. *Cuatro siglos de pintura puertorriqueña*. Madrid: Editorial del Banco de Santander. Electa, 1998. Impreso.
- Díaz Quiñones, Arcadio, *Luis Llorens Torres. Antología. Verso y prosa*. San Juan: Ediciones Huracán, 1996. Impreso.
- Dussel, Enrique. *El encubrimiento del otro*. Ecuador: Ediciones Abya-Ayala, 1994.
- “El plátano nuestro de cada día”. *Celabie*. Sin fecha. Web.
- Lucie-Smith, Edward. *Latin American Art of the XXth Century*. New York: Thames and Hudson, 1993. Impreso.
- Llorens Torres, Luis. *Voces de la campana mayor*. 1935 1ª ed. San Juan, Puerto Rico: Editorial Cordillera, 1970. Impreso.
- “Museo de la UPR recibe obra *Amarillo, amarillo, los plátanos* de Nelson Sambolín”. Portal de la Universidad de Puerto Rico. 21 de diciembre 2016. Web.
- Nieves-Mieles, Edgardo. *Los mejores placeres suelen ser verdes (texto para ser leído frente a una pieza de Egon Schiele)*. Kingwood, Texas: Mediaisla, 2013. Impreso.

- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco*. Prólogo y cronología de Julio Riverend. Caracas: Biblioteca Ayacucho 42, 1987. Impreso.
- Ortiz Cuadra, Cruz Miguel. *Puerto Rico en la olla. ¿Somos aún lo que comimos?* Aranjuez (Madrid): Doce Calle, 2006. Impreso.
- Ortiz Cuadra, Cruz Miguel. "Naturaleza y cultura en *El velorio de Oller*". *De los plátanos de Oller a los Food Trucks*. San Juan, P.R.: Isla Negra, 2020. 21-38. Impreso.
- Palés Matos, Luis. *Tuntún de pasa y grifería*. Ed. Mercedes López-Baralt. San Juan, P.R.: Instituto de Cultura Puertorriqueña/Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993. Impreso.
- Ramos, Francisco José. *La significación del lenguaje poético*. Madrid: Editorial Antígona, 2012. Impreso.
- Ramos, Julio. "Bodegón californiano". *Aletria: Revista de Estudios de Literatura* 17 (2008): 29-42. Impreso.
- Ríos Ávila, Rubén. *La raza cómica del sujeto en Puerto Rico*. San Juan, P.R.: Ediciones Callejón, 2002. Impreso.
- Rivera, Raquel, Wayne Marshall y Deborah Pacini Hernández. *Reggaeton*. Durham, North Carolina: Duke UP, 2009. Impreso.
- Rodríguez Juliá, Edgardo. *Elogio de la fonda*. Río Piedras, PR: Editorial Plaza Mayor, 2000. Impreso.
- Sigüenza y Góngora, Carlos. *Infortunios de Alonso Ramírez*. México: Premiá Eidtores, 1989. Impreso.
- Soto Vélez, Clemente. *Obra poética*. San Juan, PR: Instituto de Cultura Puertorriqueña, División de publicaciones y grabaciones, 1989. Impreso.
- Sotomayor, Áurea María. *Rizoma*. Universidad de Indiana: Libros Nómadas, 1998. Impreso.
- Vega, Ana Lydia. "Historia de arroz con habichuelas". *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*. San Juan, P.R.: Editorial Antillana, 1983. 133-141. Impreso.
- Zinni, Mariana. "Infortunios de Alonso Ramírez, de Carlos de Sigüenza y Góngora: aproximaciones a una geografía poscolonial". *Iberoamericana* 12/46 (2012): 57-73. Impreso.