

00261

3

Autorretrato de la máscara nacional puertorriqueña

**Tesis que para obtener su título de
Maestro en Artes Visuales
con orientación en Pintura
presenta Santiago Flores Charneco**



**Director de Tesis: Mtro. Carlos Blas Galindo M.
México, D.F. 2001**

**Universidad Nacional Autónoma de México
División de Estudios de Posgrado
Escuela Nacional de Artes Plásticas**



291574



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

0. Introducción.....	3
1. Introducción a la máscara.....	5
2. La razón del hombre para enmascararse y cómo identificamos a nuestros semejantes por sus 'caras'.....	9
3. El caso de Puerto Rico: la máscara de la negación y la imitación de otra personalidad (lo pitiyanqui).....	22
4. El otro rostro que reafirma la nacionalidad (puertorriqueños en Estados Unidos).....	33
5. La tradición festiva como elemento de la nacionalidad (el Carnaval en el Caribe).....	41
6. El disfraz como una forma para transgredir el poder; el travestido o la inversión del orden existente.....	62
7. A manera de conclusión La máscara como recurso metafórico.....	70
8. Adenda.....	72
9. Obras consultadas.....	74
10. Artículos de revistas y periódicos.....	77

0. Introducción

La identidad del pueblo de Puerto Rico ha sido uno de los temas que con más interés hemos tratado de abordar en nuestro trabajo plástico como artista? Hacer un arte de identificación nacional ha sido nuestra meta, partiendo de la concepción de que “Toda gran obra surgida entre nosotros tiene que ver con nuestra identidad en la medida en que se incorpora profundamente a la cultura y termina por volverse elemento esencial de su evolución. Toda gran obra habla siempre de nuestra identidad cultural, pues ayuda a constituirla”.¹

En Puerto Rico, el reclamo por hacer un arte de significación social, que afronte nuestro conflicto de identidad, ha sido el tema recurrente en la discusión de muchas generaciones de artistas e intelectuales. Esto ha ocurrido mayormente en aquellos momentos históricos en que ha sido ineludible “mantener la integridad cultural puertorriqueña, frente al empuje disolvente de la influencia cultural norteamericana.”² Innumerables personalidades del quehacer artístico, cultural, social y político del país han tenido algo que decir sobre el tema de la ‘identidad nacional’ o ‘identidad cultural’. Curiosamente, muchas de estas opiniones tratan el tema desde la perspectiva de una identidad ‘disfrazada’ y oculta tras una ‘máscara’ que ha permitido al pueblo puertorriqueño sobrevivir los distintos regímenes coloniales que ha padecido.

De esta conexión entre ‘arte’, ‘identidad nacional’ y la ‘máscara’ surgieron las primeras interrogantes nuestras que dieron pie a fijar el tema concreto de este trabajo de investigación: ¿Existe en Puerto Rico un arte de identificación nacional capaz de exaltar y afirmar lo puertorriqueño? ¿Cómo es que se identifican a sí mismos los puertorriqueños? ¿Por qué el tema de la máscara ha sido tan importante en el repertorio de los artistas en Puerto Rico? ¿Puede el artista promover la identidad nacional con el mero hecho de representar lo autóctono?

Para comenzar nuestra investigación, partimos del esquema original, donde señalaba que el objetivo de la tesis sería presentar el concepto de la máscara puertorriqueña como otro recurso plástico de reafirmación nacional. Los términos de ‘máscara’, ‘disfraz colonial’ y ‘carnaval’ serían discutidos en la tesis de forma metafórica con el único propósito de demostrar la utilidad del tema para definir el autorretrato nacional de los puertorriqueños y la validez de la máscara en el desarrollo de un arte de identificación nacional, que exalta y afirma lo puertorriqueño.

A medida que examinamos las primeras fuentes para establecer así los criterios de organización documental, nos llamó la atención los distintos ángulos en que se discutía el tema de la identidad nacional en Puerto Rico.

1. Raúl Dorra, “Identidad y literatura: Notas para un examen crítico”, en *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, ed. Saúl Yurkiévich, Madrid, 1986, p. 55

2. Eugenio Fernández Méndez. *Historia Cultural de Puerto Rico (1492-1968)*, colecciones El Cemí, San Juan, Puerto Rico, 1971, p. 40

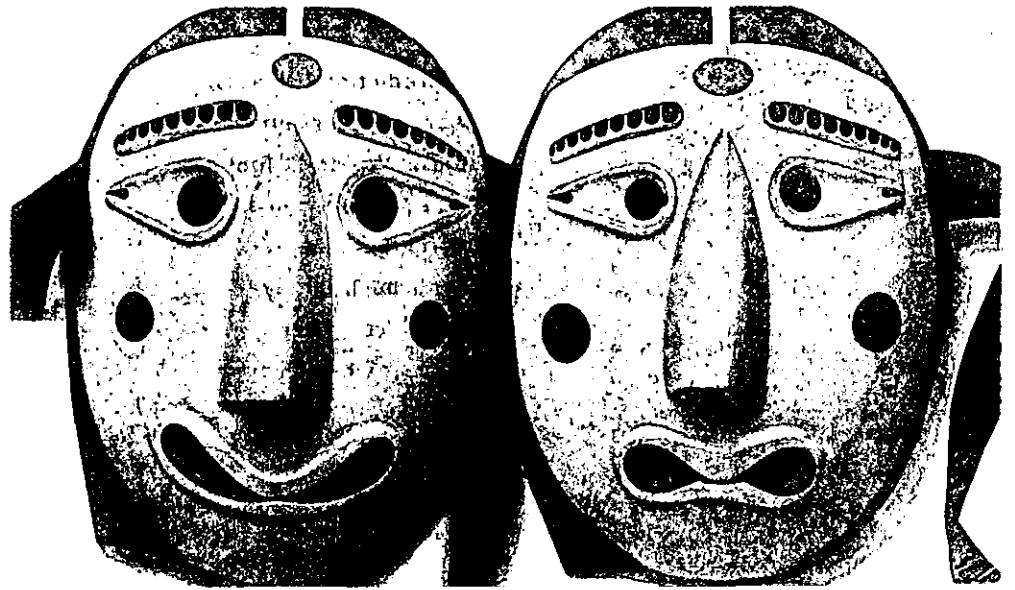
Examinamos fuentes que trataban el tema desde la perspectiva histórica; por ejemplo, una fuente consultada revelaba cómo, desde la época colonial, el español peninsular describía a los criollos puertorriqueños como un grupo con 'rostro único', pero capaz de 'transmutarse' en actores improvisados cuando el momento así lo requiriera.

Otras fuentes, de estudios sociológicos, nos planteaban que en Puerto Rico ha existido una nacionalidad oculta bajo una 'máscara de docilidad', mientras que estudios psicológicos con la población puertorriqueña en Estados Unidos señalaban a esta comunidad como un 'pueblo diferenciado' al estadounidense, con un estilo comunicativo, patrones de comportamiento y manejo corporal claramente definido, que lo identificaba como una nación.

Al investigar las fuentes sobre el carnaval nos encontramos la opinión de sociólogos que aseguran que el carnaval ha sido la base del nacionalismo isleño en el Caribe y que en la actualidad estas fiestas de pueblo son luchas metafóricas de un valor de transformación real, capaces de invertir el orden existente. En el renglón de la percepción visual en las artes, los estudios sobre interpretación del rostro y la percepción de la máscara, fueron de gran importancia para enfocar la dirección de nuestra investigación.

Una vez examinadas las diferentes perspectivas sobre el tema, la evidente correlación que existía entre las mismas nos llevó a madurar la hipótesis de la máscara como un arma de lucha y resistencia para un pueblo que confronta un conflicto de identidad. Entendimos que el término 'máscara' describía mucho más que el objeto en sí —el acto de esconder el rostro, ocultar lo que uno es, simular lo que no se es. El término 'máscara' pasó a ser indicio de negación de identidad, y del desprecio que siente el colonizado hacia su cultura, idioma, y ciudadanía. A la misma vez, comprendimos que todos llevamos un disfraz que nos distingue de otras personas, a la vez que nos sirve para identificar al grupo del cual formamos parte (una forma de afirmación de identidad). Finalmente, la 'máscara' pasa a ser una forma de resistencia, de transgresión al poder establecido, mediante la sátira que desenmascara los convencionalismos de la sociedad.

A través de la investigación hemos visto la utilidad del tema de la máscara para definir el autorretrato nacional de los puertorriqueños, y la validez de este recurso en el desarrollo de un arte de identificación nacional. La vigencia de la máscara como símbolo de nacionalidad en el arte puertorriqueño queda establecida en el estudio-panorama del arte pictórico que incluimos en la tesis. La máscara se convierte así en símbolo de una identidad cultural, de una existencia colectiva y de una historia compartida por todos los que se consideran nacionales de Puerto Rico.



Máscaras rituales del Asia,
Seúl, Corea.

1. Introducción a la máscara

Cuando hablamos de máscara generalmente nos referimos a una pieza de cartón, tela, etc., modelada como un rostro (humano, demoníaco, animal), muchas veces grotesco, que sirve para que una persona se tape la cara con un fin: (mágico ritual, religioso, bélico, decorativo, de espectáculo dramático, de espectáculo cómico) con unas funciones: (sociales, individuales, psicológicas) y con intención de disimular, mimetizar, atemorizar, transformar, o transferir.

A través de la historia, las funciones de la máscara han sido muy diversas, desde *máscaras ceremoniales* utilizadas como instrumentos de metamorfosis para conectarse con los dioses, *máscaras rituales* utilizadas con el fin de escapar de algún miedo o fuerza sobrenatural, hasta *máscaras mágicas* para controlar o modificar comportamientos, para curar enfermos, hacer exorcismo y realizar todo tipo de magia.

Dentro de la categoría de máscaras rituales podemos destacar la máscara *de índole defensivo*, como aquéllas utilizadas en los torneos de la Edad Media para proteger la cara de los luchadores y como las utilizadas actualmente por los japoneses en sus rituales guerreros. De índole defensivo son también las máscaras contra el polvo, o aquéllas con las que los obreros de hoy en día se protegen de los gases industriales que perjudican su salud u originan graves daños al enemigo cuando los mismos gases son lanzados con propósitos bélicos. Característico de este tipo de máscara guerrera es su diseño de intimidación, diseño que seguramente deriva de las antiguas formas de enmascararse o pintarse la cara antes de ir a la guerra ya que su función principal es aterrorizar al enemigo más que para resguardar la cara

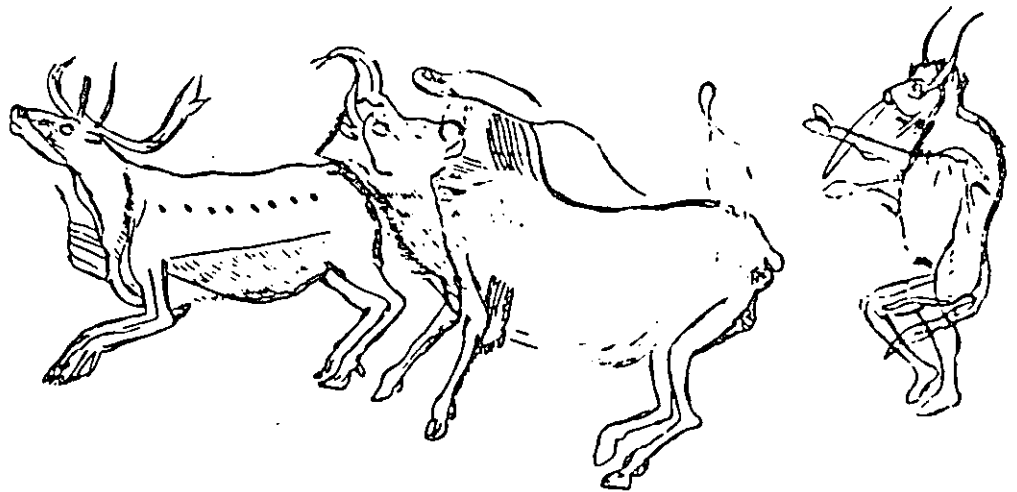
de los golpes del contrario.

La máscara con funciones *mágicas* ha sido un medio utilizado por el hombre a través del tiempo para identificarse con las fuerzas sobrenaturales; el sacerdote, brujo o "shaman" que utiliza este tipo de máscara entra en contacto, supuestamente, con una energía extrahumana, permitiendo así transformar su realidad humana. La máscara con funciones mágicas modifica la personalidad del individuo que la porta, evadiendo su propia condición humana y acrecentando su facultad de entrar en contacto con lo sobrenatural. Al usar una máscara con significado sobrenatural el portador personifica dicho poder, no como representación de lo divino sino como el dios mismo.

Otras máscaras tienen una función específicamente humana, como aquellas utilizadas durante ritos mágico-funerarios con el propósito de conservar el recuerdo de algún individuo luego de su muerte; a estas máscaras se les conoce comúnmente como *máscaras mortuorias*.

Precisamente, una de las primeras evidencias del uso de máscaras por humanos corresponde a la imagen prehistórica del cazador que porta una máscara de imitación propiciatoria. Nos referimos a la figura de un cazador del Paleolítico Superior, que aparece como pintura rupestre en las cuevas de Trois Frères, en Francia. El cazador ha asumido la forma del animal a cazar, aplacando así su presencia y propiciando con ello una caza fructífera.

Pintura rupestre de las cuevas Magdalena, Francia, mostrando un cazador enmascarado.



Como vemos, las formas de las máscaras son extremadamente diversas lo mismo que la función atribuida a estas formas, diversidad ésta que hace imposible reducir la máscara a unas pocas categorías, como tampoco permite hacer generalizaciones en cuanto a sus usos y significados. Dentro de toda esta diversidad de configuraciones podemos, sin embargo, definir algo característico y es el hecho de que la máscara es esencialmente un

objeto de uso práctico, un instrumento legado a las necesidades de la vida individual y comunitaria del hombre, con una finalidad eminentemente práctica.

Siendo la máscara un objeto práctico, tanto hoy como en el pasado, podemos inferir en las primeras manifestaciones de estas piezas alguna necesidad de conveniencia. Los cazadores prehistóricos seguramente se habrán dado cuenta de la conveniencia de portar máscaras parecidas a las cabezas de los animales perseguidos por ellos; máscaras que además les servirían de camuflaje y protección frente a cualquier movimiento imprevisto de estas criaturas potencialmente peligrosas.

En la actualidad también pudieramos concebir como 'máscaras' aquellos gestos petrificados e inexpressivos utilizados diariamente por los pasajeros del metro como un escudo para defenderse de otros pasajeros potencialmente peligrosos. La 'máscara' contemporánea sigue siendo una conveniencia como en la época prehistórica, y su finalidad práctica tan vigente como en cualquier época o circunstancia.



Delincuente de las *favelas* de Rio de Janeiro, en Brasil, utilizando una media de nilón sobre la cara; guerrillero Zapatista en la Selva Lacandona, México; obrero japonés utilizando máscara protectora.



Otro ejemplo contemporáneo de una máscara con finalidad práctica es aquélla que cubre la mitad superior de la cara. El popularmente conocido *antifaz* que formó parte de las herramientas de todo ladrón de bancos fue siempre una conveniencia práctica para encubrir la identidad del asaltante. Claro está que, en estos tiempos tecnológicos de cámaras de circuito cerrado y modernos sistemas de vigilancia electrónica, los personajes del bajo mundo ya no pueden pasar desapercibidos sencillamente usando aquellos antifaces o el consabido pañuelo blanco que cubría el rostro de los bandidos. Ahora, los transgresores de la ley se han adaptado a las nuevas circunstancias y encuentran más adecuado el uso de una media de nilón o, en el caso

de los rebeldes zapatistas, una máscara de esquí invernal para sus fines prácticos de encubrimiento.

Pero el término *máscara* describe muchas otras cosas más que la solitaria pieza con que el ser humano ha cubierto su faz para lograr un fin determinado. En nuestra cultura el término *máscara* se identifica, más allá del propio objeto, con el acto de ocultarse tras un disfraz u otros artificios a fin de que nadie reconozca nuestras verdaderas intenciones. Al utilizar una máscara escondemos nuestra personalidad, lo que es igual que adquirir una nueva identidad. Éste es justamente el papel distintivo de la máscara hoy en día, imitar otra personalidad, impresionar, actuar.



La máscara también puede ser un acto violento de imposición de identidad, como la que les tocó vivir a muchos indios Navajos como éste quien, tras su captura en la guerra de 1880, fue conducido a una escuela de adoctrinamiento hasta adquirir una nueva imagen —la de los blancos.

2 La razón del hombre para enmascararse y cómo identificamos a nuestros semejantes por sus 'caras'

Aunque de raíces muy antiguas, la costumbre de transformar la personalidad del hombre mediante el disfraz sigue siendo hoy parte de nuestra realidad cotidiana. Adolfo Best nos recuerda que esta costumbre de enmascararse persiste hoy en día en los "institutos de belleza, que maquillan y cambian el color de la piel y el del pelo, además la cirugía plástica que, con la intervención quirúrgica, corrige las facciones, quita las arrugas y devuelve la juventud al rostro, ...la cara modelándola al gusto, recortándola y remendándola como si fuera una verdadera máscara de carne, hasta poder hacerle perder sus características y darle otras nuevas".¹

La mujer se enmascara hoy tal como lo ha hecho desde épocas inmemoriales, para obtener el poder de la belleza al aplicarse el maquillaje que la hace más atractiva. También los hombres, sobre todo en el pasado, han usado máscaras, pelucas, barbas y grandes bigotes para obtener mayor prestigio e importancia. En el México prehispánico, donde proliferó el uso de máscaras rituales de oro con mosaico de turquesas, el portador de la máscara se convertía en un centro de importancia ritual y punto de resplandeciente irradiación. El esplendor del azul turquesa y el oro brillaron a los ojos del espectador no sólo para recrearle estéticamente sino para elevar el prestigio y dominio del portador.

Moya Rubio² nos comenta una antigua leyenda mexicana que confirma esta relación entre el adorno y la voluntad de dominio. Según la leyenda, al gran Quetzalcóatl, cuando fue conquistado, se le obliga ver su imagen en un espejo para que se humillara por lo que veía. Indignado por las arrugas de la edad, hizo que sus adoradores le pintaran su cuerpo, lo decoraran con plumas brillantes y lo cubrieran con una máscara de serpientes de turquesa.

La máscara permitió a Quetzalcóatl personificar a otra personalidad y convertirse en aquello que deseaba ser, *disfrazarse*. Por otro lado, cuando la intención del hombre es ocultarse, el disfraz le permite esconder su verdadera personalidad y, en ocasiones, pasar desapercibido. Un disfraz de payaso nos permite hacer comicidades aunque no seamos comediantes; una máscara de diablo nos permite hacer diabluras. Llevar un vestido blanco nos hace parecer puros, castos, o devotos. Un vestido formal autoriza al proletariado a ingresar al recinto de los poderosos. En el caso del vestido blanco, utilizamos el disfraz para *simular* lo que no somos; en el caso del obrero vestido formalmente, la máscara *disimula* lo que se es.

La máscara es un artefacto indispensable para los tiempos en que vivimos. Y es que todos llevamos máscaras en algún momento de nuestras vidas; somos actores interpretando uno de los papeles que la sociedad nos

1. Adolfo Best Maugard.
Máscaras mexicanas, México:
Sociedad de Arte Moderno,
1945, p. 17.

2. Víctor Moya Rubio. *Máscaras:
la otra cara de México*. 4ta.
edición, México: Universidad
Nacional Autónoma de México,
1990, p. 37.

asigna. El vestido, el recorte y la forma de llevar el cabello, los ademanes que utilizamos, todo forma parte del disfraz. Nos modelamos a nosotros mismos en función de las expectativas de los otros. Tanto así que terminamos por absorber la máscara o la personalidad que la vida nos asigna, asumiendo poco a poco "nuestro tipo" hasta el punto de que éste modela toda nuestra conducta, incluso nuestro modo de caminar y nuestra expresión facial.

La sociedad en que vivimos nos hace muy sensibles a estos disfraces que llevamos puestos. Las distintas categorías que hemos creado en nuestro subconsciente para identificar la personalidad de nuestros semejantes operan por medio de lo que percibimos en el disfraz que llevan puesto. Hemos aprendido, por ejemplo, a reconocer rápidamente el disfraz de una persona conservadora, una persona de tipo militarote, el artista bohemio, el funcionario holgazán, el académico, y así sucesivamente hasta completar la totalidad del elenco en la comedia de la vida. Este reconocimiento de los signos exteriores del disfraz nos permite reaccionar rápida y acertadamente en las relaciones con nuestros semejantes. De momento nos topamos con un militarote y con toda probabilidad pensaremos "será un machista empedernido, le gustarán las bebidas fuertes y le disgustará el arte moderno".

Reconocer el disfraz de nuestros semejantes nos permite, de entrada, descubrir algunas peculiaridades ocultas de la personalidad del seleccionado, y nos ahorra tiempo y esfuerzo.

Reconocer los rasgos distintivos de la cara puede ser de gran ayuda al momento de identificar la personalidad de nuestros semejantes.

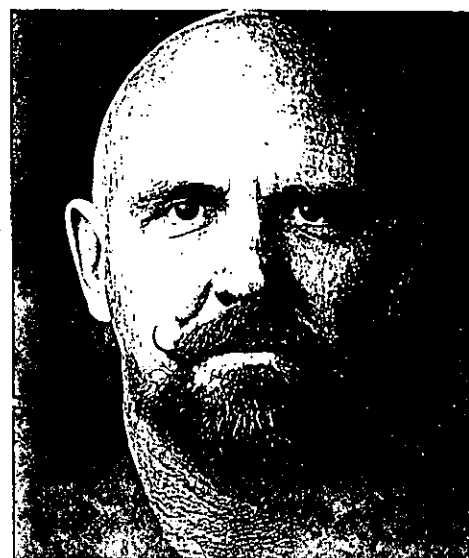
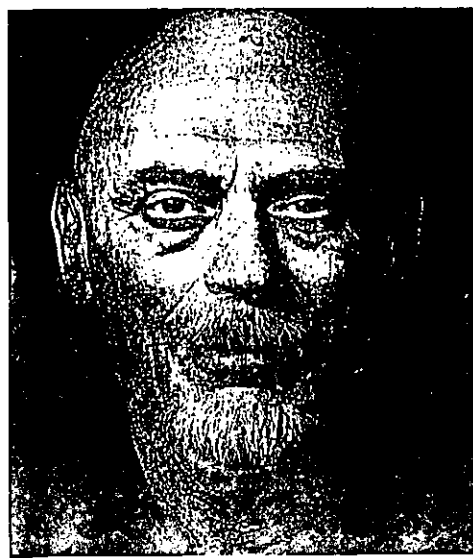
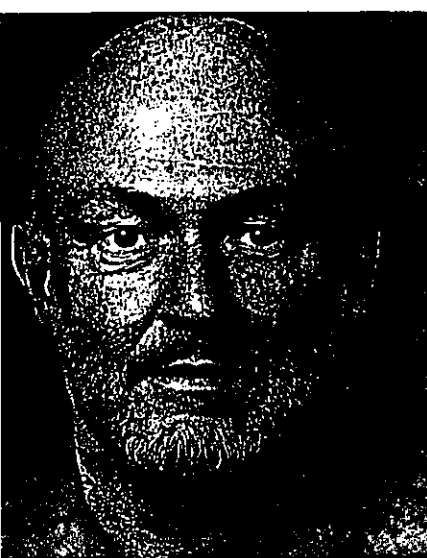
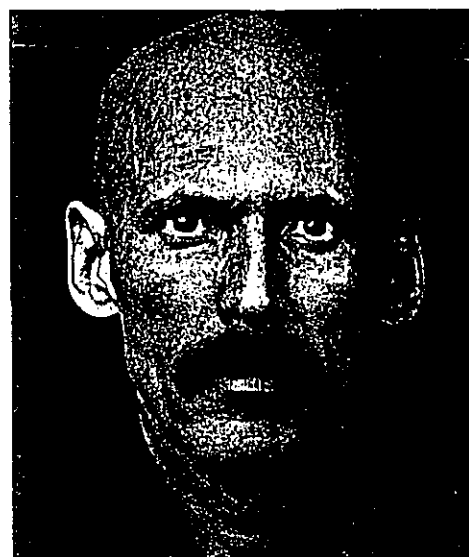
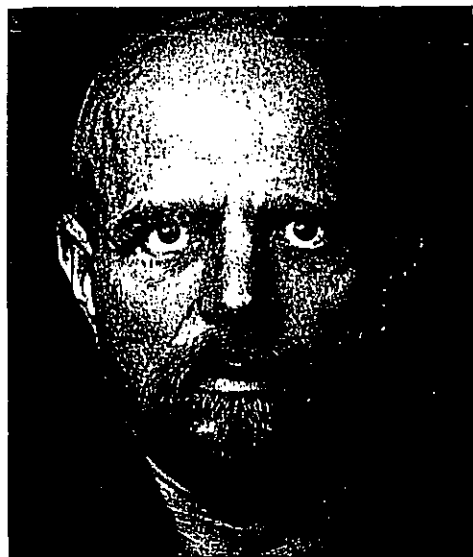


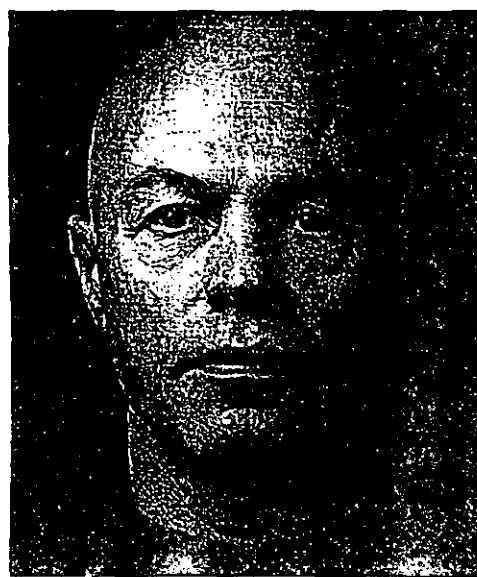
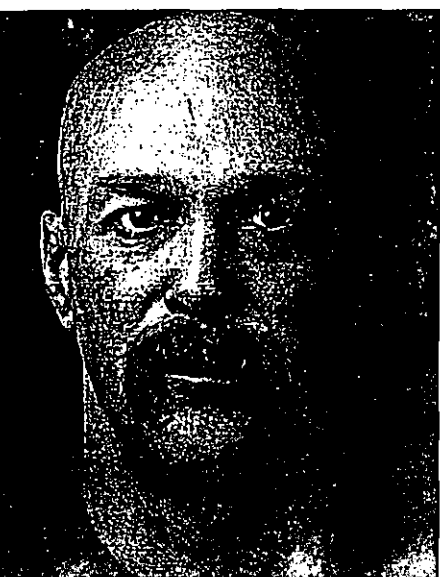
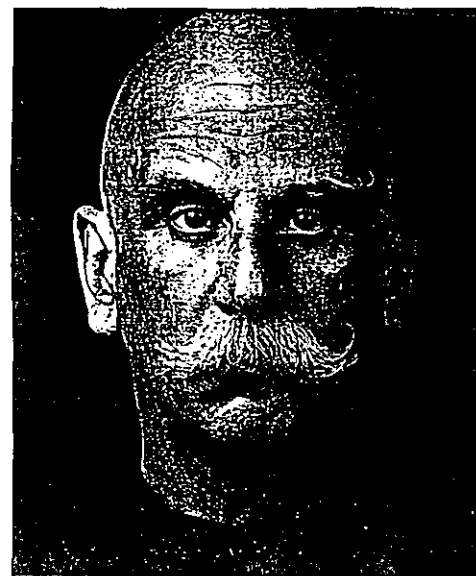
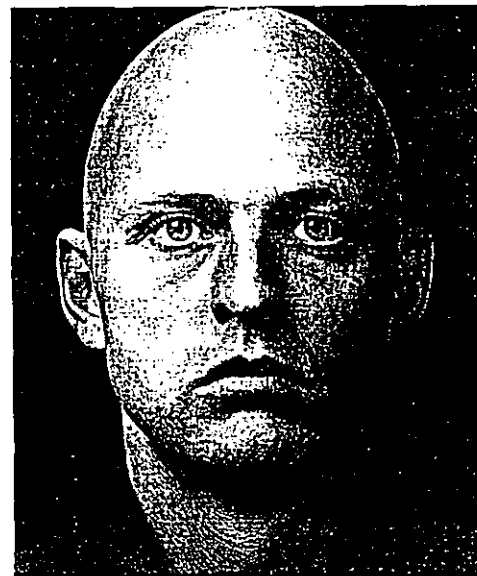
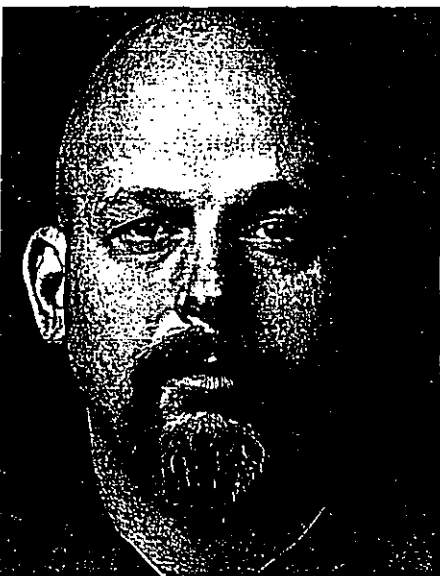
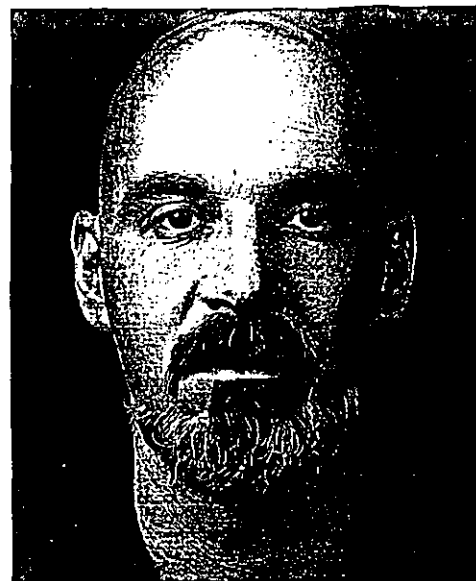
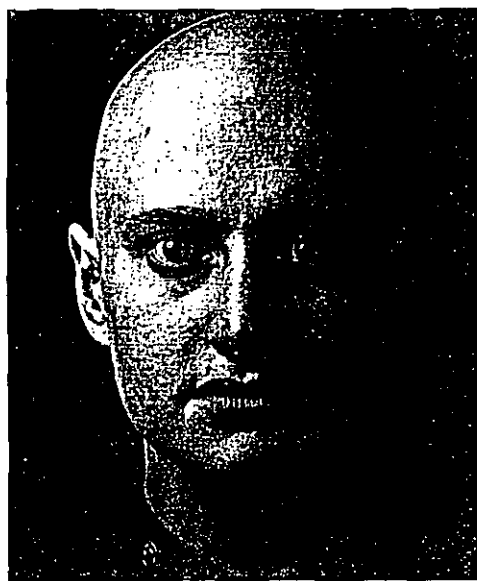
El disfraz representa, en este caso, todo aquello que resalta como diferente o que distingue al personaje de los demás; cualquier rasgo distintivo que nos atraiga tanto la atención como para servirnos de signo para el reconocimiento e identificación del personaje. La cara enrojecida del militarote, por ejemplo, es signo sintomático de su propensión a las bebidas.

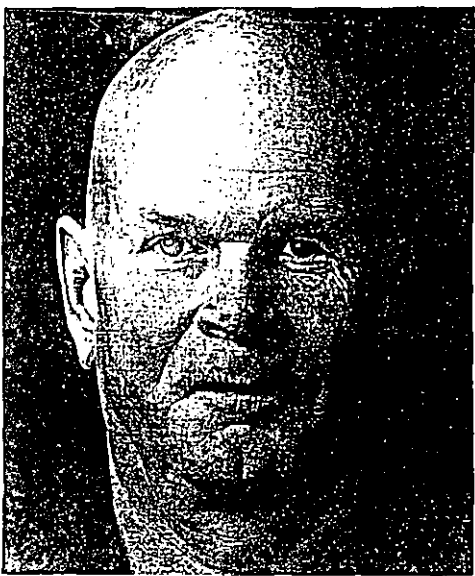
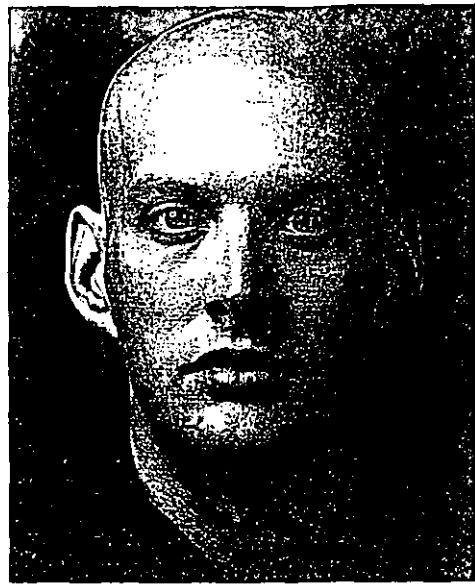
3. E. H. Gombrich. 'La máscara y la cara: la percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte', ensayo en *Arte, percepción y realidad*, E. H. Gombrich, J. Hochberg, M. Black, Barcelona: Ediciones Paidós, 1993, p. 30.

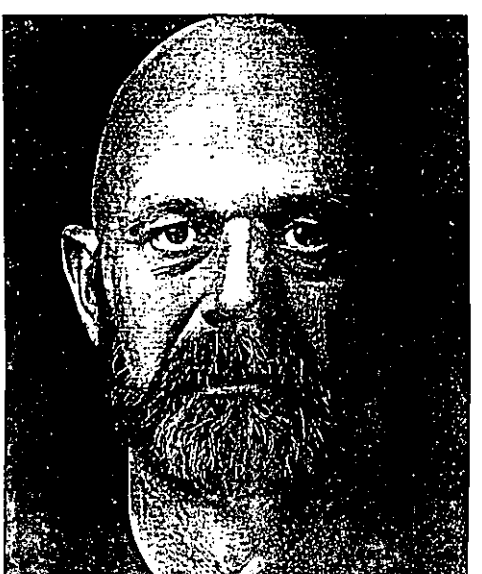
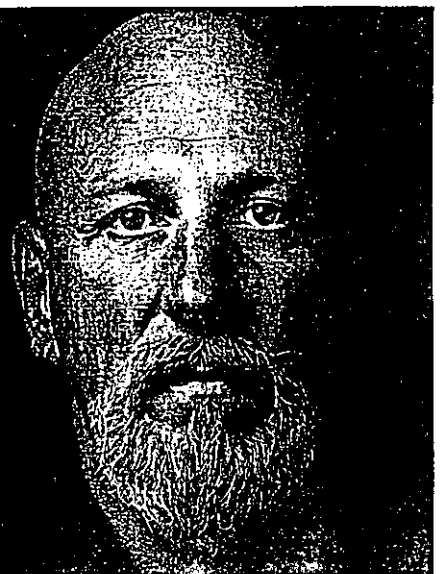
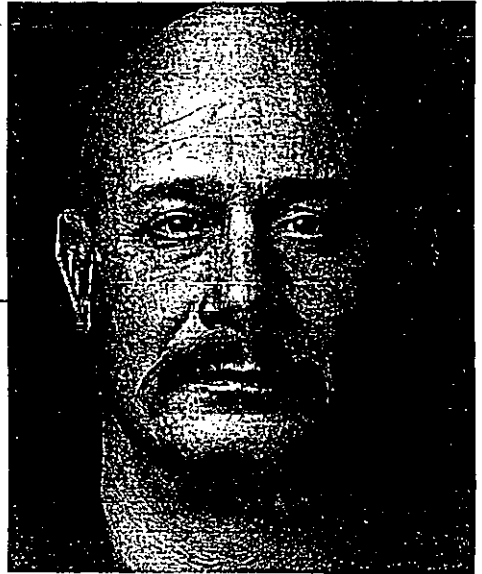
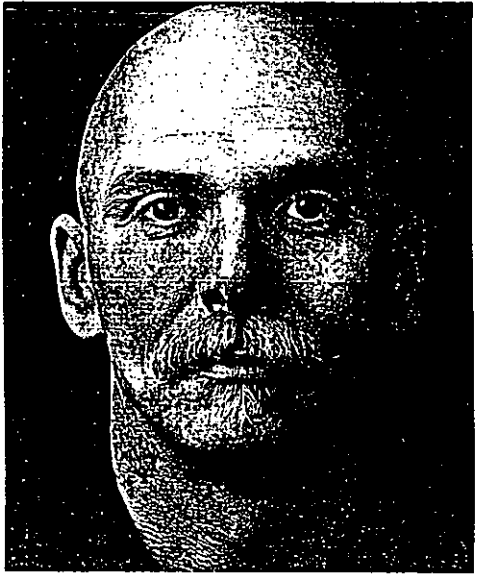
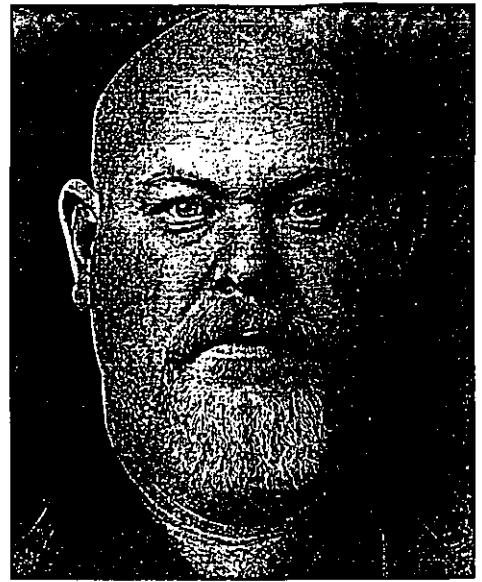
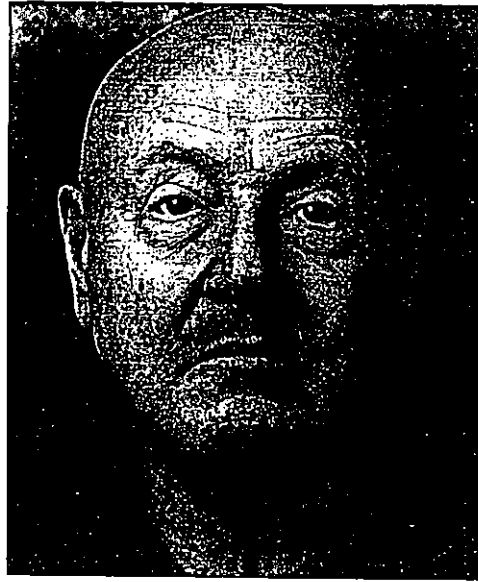
Alex Kayser. *Heads*, Nueva York: Abbeville Press, 1984.

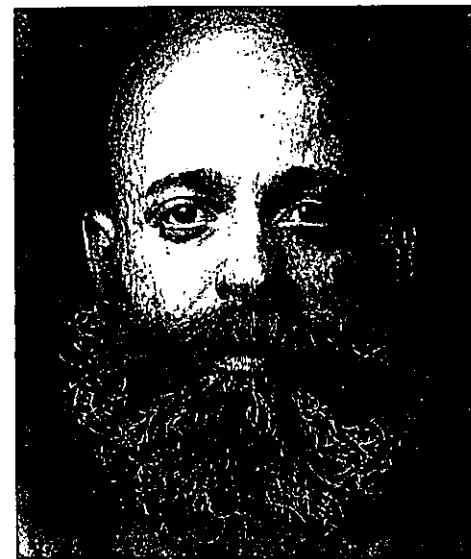
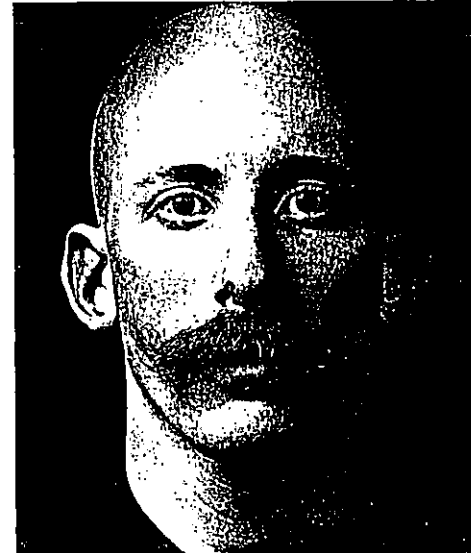
Esta forma de reconocer la identidad humana por medio de los rasgos diferentes del personaje se debe en parte a que, según Gombrich,³ los humanos no estamos originalmente programados para la percepción de la semejanza sino más bien para captar la diferencia, la desviación con respecto a la norma que sobresale y que se graba en la mente. Los humanos nos valemos de este tipo de mecanismo perceptivo siempre y cuando nos movamos en ambientes familiares como sería para un puertorriqueño el ambiente de cualquier centro urbano de Puerto Rico. Allí, el puertorriqueño puede fácilmente advertir las mínimas pero fundamentales diferencias que distinguen a un compatriota de otro, cosa que no ocurriría si ese mismo puertorriqueño se encontrara en medio de una plaza con cientos de chinos. Todos los chinos le parecerían iguales (a éstos les sucede lo mismo con los occidentales).











Gombrich nos revela la razón de este rasgo tan importante en la percepción —en este caso la percepción de un puertorriqueño en medio de cientos de chinos iguales o viceversa— al mencionar que “una impresión fuerte impide la percepción de umbrales inferiores” - los matices tenues. Rasgos tan poco familiares para un puertorriqueño, como los ojos oblicuos de los chinos, se imponen a nuestra atención como lo primero y dificultan la captación de las variaciones sutiles. “De ahí la eficacia de cualquier señal chocante o insólita como disfraz”.⁴

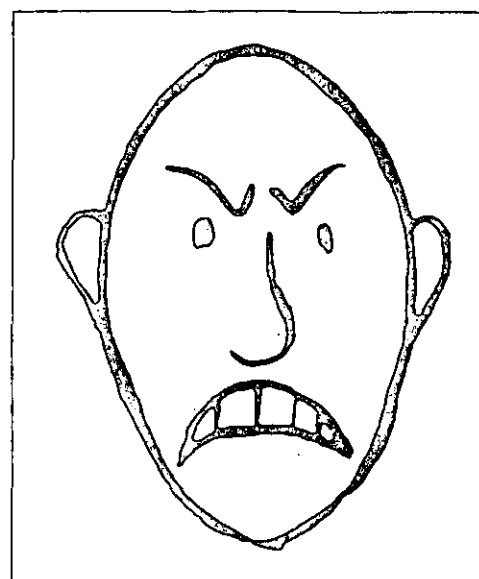
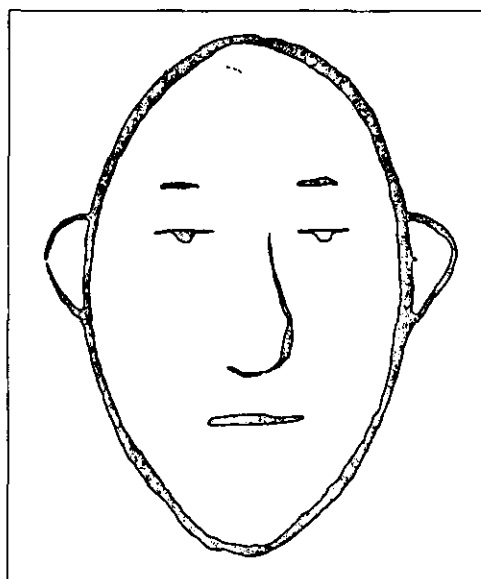
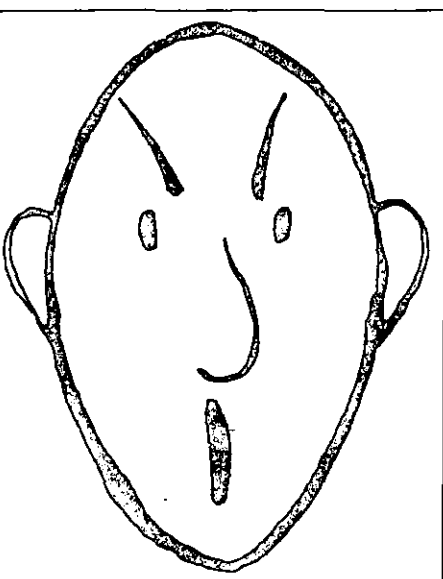
4. *Op. cit.*, p. 30, 31.

Por otro lado, la presencia de unos rasgos familiares que nos permitan identificar a nuestros compatriotas y distinguir quién pertenece o no al grupo del cual formamos parte, nos hace sentir *en casa* (casa no tanto como territorio geográfico sino como territorio retórico), nos permite sentirnos a gusto con la retórica de la gente con la que compartimos una historia o un espacio.

“Poner una cara larga, cara de palo o cara de perro”

La frase anterior, que sirve de título a esta sección, describe de forma metafórica varios estados de ánimo que pudiéramos definir como el de una persona ‘desilusionada’, con semblante ‘severo’ o una cara llena de ‘hostilidad’. Éstas son formas de identificar el humor de nuestros semejantes basándonos en semejanzas de tipo asociativo, en signos asociativos.

Ésta es otra forma de reconocer el disfraz de nuestros semejantes —por medio del ‘semblante’ de sus rostros (el rostro, más que ninguna otra parte del cuerpo, revela como un espejo la personalidad y las creencias del ser humano).



La cara tiene una fisionomía, una esencia, que nos permite hacer una conexión entre lo que vemos en el rostro de la persona y 'las pasiones' de su interior. Según Aristóteles, todas las pasiones del alma se ven vinculadas con un cuerpo, dando a entender con ello la existencia de una conexión entre el exterior y el interior del cuerpo, entre el rostro y el alma. Pero ¿cómo es que podemos captar el alma de una persona en las formas sensibles de su rostro?

La percepción del rostro y la información que éste nos puede adelantar de una persona, es una forma de conocimiento cotidiano, fundado sobre sutilezas difícilmente precisadas y a veces intraducibles verbalmente. Los rasgos del rostro se interpretan ya sea, por inferencias naturales o por medio de conexiones arbitrarias del que interpreta. Ejemplos de esta relación semiótica, determinada por conjeturas fundadas sobre la experiencia cotidiana, son la conexión entre una nariz aguileña y la rapacidad, o entre unos labios carnosos y la sensualidad.

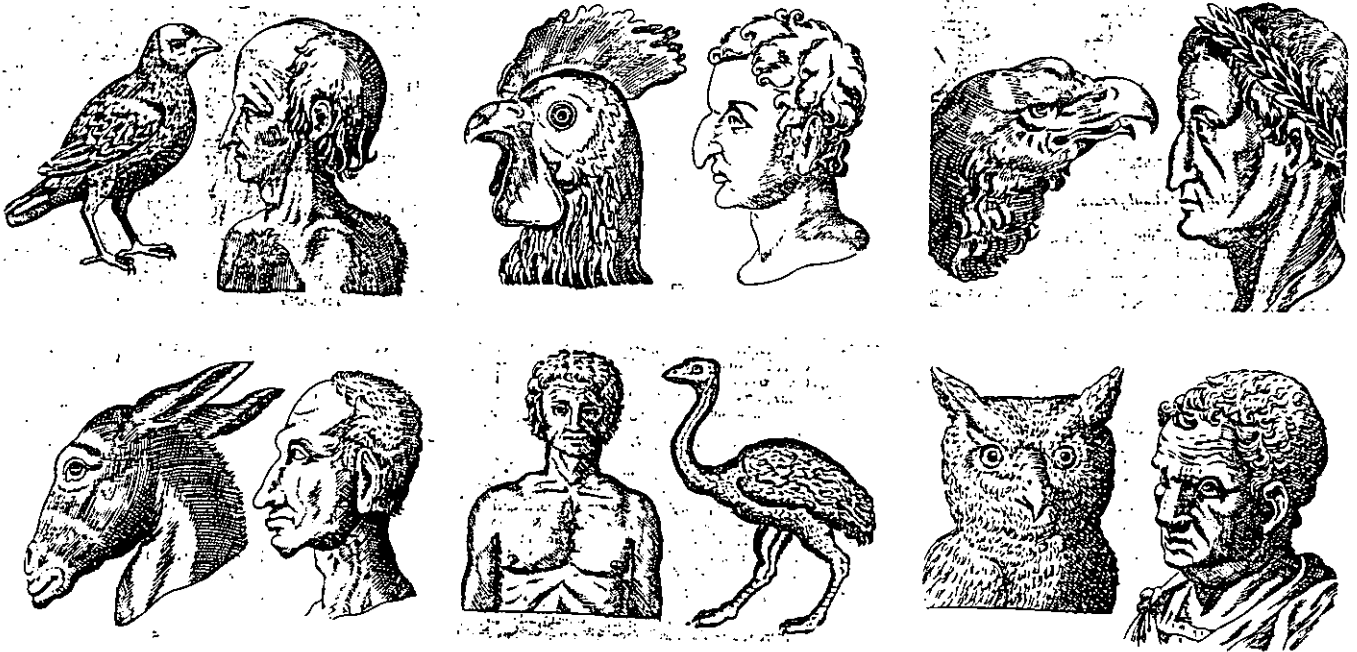
Charles Le Brun,
*Águila y Hombre: parecidos entre
las fisionomías humanas y animal*
(París, Biblioteca de Artes
Decorativas).



5. Patrizia Magli. 'El rostro y el alma', ensayo en *Fragments para una historia del cuerpo humano*, Segunda Parte. Michael Feher, Ramona Naddaff, Nadia Tazi, editores. Revista 'Praxis', Madrid: Ediciones Taurus, 1991, pp. 86-127

Este tipo de interpretación basada en conjeturas proliferó en todo el mundo clásico con sus tratados de fisonomía artística, en los bestiarios medievales e inclusive a lo largo de todo el siglo pasado, cuando las especulaciones sobre el rostro humano llevaron a muchos a hacer conexiones con el reino animal.⁵ Para entonces, la animalidad permitía al hombre reconocerse a sí mismo, de forma que la semejanza o diferencia del rostro humano con algún animal determinaba los medios para su identificación.

La interpretación del rostro se reglamentó en un sistema de equivalencias rígidamente codificadas, que permitía identificar hasta ochenta tipos que correspondían a otras tantas inclinaciones morales. El hombre podía ser fuerte como un león, engañoso como una zorra, manso como un cordero, necio como el asno, recalcitrante como la mula y vagabundo como las cabras.



G. B. Della Porta. *De humana physiognomia*, 1586. El autor describe la forma de cada animal, atribuyendo a esa figura un comportamiento y una apariencia, que luego transfiere a los humanos.

6. *Op. cit.*, p. 103.

En las posibles semejanzas entre hombres y animales los antiguos buscaban la clave para encontrar las cualidades morales transfiriendo por analogía sobre cada individuo humano las características que las fábulas atribuían a los animales. De este modo el león es fuerte, el oso es cruel y rabioso; el mono gusta de las bromas y las imitaciones, el cerdo se recrea en la inmundicia y es glotón. Citando a Della Porta, Patricia Magli nos comenta que "sus efigies convienen a sus costumbres. De ahí que si el hombre tiene alguna parte parecida a la de aquellos animales, deba advertírsele que tendrá parecidas costumbres".⁶ La forma humana se había convertido en imagen y símbolo, desplegando sobre ella todo un código de lenguaje moral.

Manipulación fotográfica por computadora que combina la fisionomía de Stalin, Mussolini, Mao, Hitler y Khomeini, teniendo como resultado el retrato genérico de un tirano. Alma Davenport. *The History of photography, an overview*. Boston: Focal Press, 1991, p. 89 [pp. 191]



Aún más extraño es el tipo de interpretación del rostro basado en conexiones psicológicas. Según este tipo de 'lectura', cualquier composición fisonómica que observamos en una cara provocará inmediatamente una interpretación del *carácter* del rostro observado. Por ejemplo, la más mínima variación de distancia entre los ojos puede influir de forma radical la expresión de una cara y, por consiguiente, el carácter atribuido a la persona con estas características.

Gombrich asegura que este tipo de interpretación intuitiva tiene su razón de ser en la facilidad con que el ser humano puede interpretar la 'máscara' de sus semejantes, a diferencia de 'la cara'.⁷ La máscara, en este caso, representa las distinciones toscas e inmediatas que distinguen a una persona de las demás. Son los rasgos distintivos utilizados por los caricaturistas para 'evocar' el parecido de la persona caricaturizada, para reducirlas a *lo esencial*.

Según Gombrich, ver un rostro significa producir inmediatamente un esquema simbólico, donde primero se capta *lo esencial* del rostro, separado de lo accidental y temporero.⁸ Para reconocer la esencia de un rostro específico es necesario captar su forma permanente 'media' —los rasgos invariables. Estos rasgos invariables del rostro son lo opuesto de aquellos rasgos que actúan como móviles, indicadores del cambio de las emociones. En efecto, Della Porta sostiene que no es posible conjeturar el verdadero carácter de las personas por los signos de las pasiones que transitan sobre sus caras: "Solamente cuando las emociones y pasiones del alma se han enfriado"⁹ es que podemos adivinar el carácter de una persona.

7. E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 29.

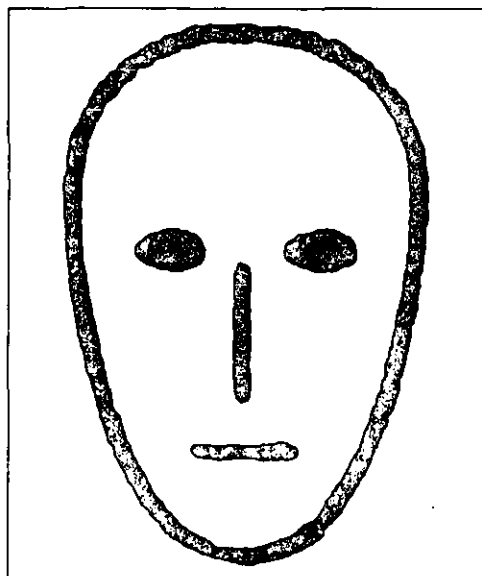
8. *Op. cit.*, p. 40.

9. C. B. Della Porta, *De Humana Physiognomia*, Nápoles, 1586

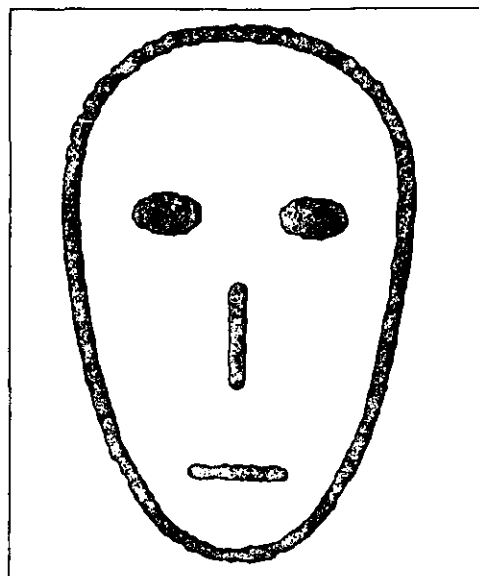
Basándose en el tipo de interpretación del rostro fundamentada en conexiones psicológicas Egon Brunswick realizó una serie de experimentos con representaciones esquemáticas de rostros humanos, prestando atención específicamente a los rasgos permanentes —como la forma de la nariz, la distancia entre los ojos o el ángulo de la cara— rasgos que, después de todo, son elementos de estructura ósea inalterables.¹⁰ Los resultados de estos experimentos demuestran que el más mínimo cambio en la disposición de las facciones influye radicalmente en la expresión dominante del rostro.

Vemos cómo unos ojos muy separados denotan una persona joven, en comparación con ojos juntos y altos que denotan una persona anciana, triste o antipática.

10. Egon Brunswick. *Perception and the Representative Design of Psychological Experiments*, Berkeley, 1956, 2^{da}. edición.



Alegre, joven



Triste, viejo, antipático

Catálogo de rasgos distintivos, donde se atribuye a la nariz diversas características de índole subjetivo. C.P. Zaner. *Portraiture, A Guide For The Beginner And An Inspiration For The Amateur*, Columbus, Ohio: Zanerion Art College, 1897.



Cuando decimos que alguien tiene “una cara de bebé” aun cuando reconocemos que se trata de un adulto o, por el contrario, cuando decimos que la expresión de un niño se “parece a un viejito” estamos en realidad afirmando algo que difícilmente podemos explicar verbalmente.

Esto confirma la extrema sensibilidad de nuestra percepción ante los cambios de expresión del rostro, aun cuando esta capacidad de percepción resulte tan difícil de explicar o precisar.

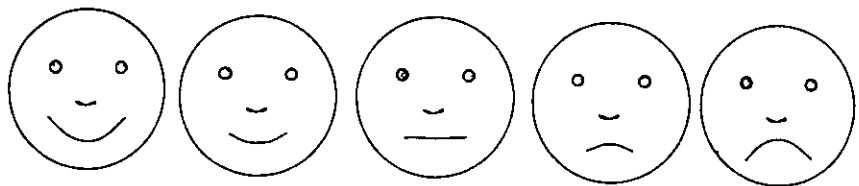
Brunswick aclara que no siempre resulta fácil predecir el sentido con que estos cambios pueden afectar la percepción del rostro, haciendo hincapié en el hecho de que cualquier alteración o nueva variable que se introduzca a la cara puede anular por completo el efecto observado en la interacción de las otras —el uso de un sombrero, por ejemplo.

Curiosamente, Brunswick termina despachando a sus lectores científicos a que busquen solución a estos problemas, no en el análisis factorial de sus experimentos, sino en los datos que puedan brindarles el especialista en maquillaje.

Para resumir: el llevar una máscara es algo ya natural en el diario vivir de los seres humanos. El disfraz que llevamos puesto modela nuestra conducta y nuestra personalidad, mientras que el disfraz de los otros seres humanos nos permite identificar la personalidad de éstos y, de paso, reconocer si esta personalidad es semejante a la nuestra.

Esta identificación *del otro* es una forma de conocimiento instintivo, difícil de precisar, pero indispensable al momento de percibir a nuestros semejantes, es decir, aquellos que comparten un espacio, un carácter o una ideología.

Cuestionario de un sondeo de opinión donde se pide al entrevistado describir su nivel de aceptación a alguna causa. Las distintas alternativas de caras corresponden a las respuestas “muy bien, bien, regular, mal, muy mal”; Instituto Franklin, Filadelfia, EUA (vea otros sistemas parecidos en Adenda 1).



3 El caso de Puerto Rico: la máscara de la negación y la imitación de otra personalidad (lo pitiyanqui*)

*Pitiyanqui: voz masculina de origen puertorriqueño que surge del francés 'petit' y la voz inglesa 'yankee', y que se aplica despectivamente al imitador del estadounidense.

La máscara, como instrumento de simulación, ha sido empleada contra pueblos colonizados en un intento por destruir la personalidad del colonizado y crear en su lugar una identidad simulada, compatible con los objetivos del poder interventor.

En el Caribe Antillano de 1667, podemos ya ver un ejemplo de estos actos de simulación. Un misionero francés avisa la conducta enmascarada - imitativa de unos indios de las islas quienes, en un intento por parecerse a sus amos franceses, recurren a prácticas bufonescas de comportamiento:

*"Un día, uno de los más viejos de la Dominica, llamado Amichón, habiendo visto al señor Gobernador de la Martinica con un gran pañuelo a lo marinero al cuello, que nosotros llamamos comúnmente corbata, creyó tener en su casa algo con lo que hacer ostentación imitando a su compadre, y era el resto de una vieja tela de una vela de chalupa con la cual él se dio dos o tres vueltas al cuello, dejando colgar el resto delante de sí. Vino a la Guadalupe con este atavío, donde puso a reír a todos los que lo vieron así vestido".*¹

1. Jean Baptiste Dutertre. "Histoire Gènèral Des Antilles Habitèes Par les Francais", París, 1667, en Cárdenas Ruíz, Manuel. *Crónicas de los indios caribes.*

Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1981, p. 446.

Esta anécdota de hace tres siglos ilustra perfectamente el modelo de comportamiento que muchos de los naturales de estas islas continúan sufriendo, escondiendo sus identidades detrás de diversos tipos de máscaras o disfraces, ya sea para parecerse al amo o para imitar una personalidad que no es la suya.

En Puerto Rico, esta práctica de imitación bufonesca para ocultar la personalidad étnica de sus habitantes ha sido un comportamiento recurrente de muchos de sus paisanos; comportamiento que, según los sociólogos, es una práctica común de pueblos esclavizados o que han estado bajo el yugo colonial. El deseo del puertorriqueño colonizado por parecerse al amo estadounidense es, según el escritor puertorriqueño René Marqués, "un irreparable impulso autodestructivo", y una condición patética que explica en parte "el grado de claudicación, humillación y servilismo" con que estas personas intentan anular su personalidad puertorriqueña.²

2. René Marqués. *Ensayos* (1953 - 1966), Río Piedras: Editorial Antillana, 1966, pp. 157-161.

Otro que coincide con esta definición del colonizado es Gordon Lewis, profesor de ciencias políticas de la Universidad de Puerto Rico. En su opinión, el desprecio que siente el colonizado hacia la cultura local alienta un correspondiente desprecio de los propios individuos en la colonia. Para algunos puertorriqueños, este desprecio hacia su cultura ha tomado "la forma de una ciega sumisión al estilo estadounidense, expresando un urgente anhelo, frecuentemente entendido sólo a medias por sus víctimas,

3. Gordon K. Lewis. *Main Currents in Caribbean Thought: The Historical Evolution of Caribbean Society in Its Ideological Aspects, 1492-1900*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1983.

4. Germán de Granada Gutiérrez, *Transculturación e interferencia lingüística en el Puerto Rico contemporáneo (1898 - 1968)*, Río Piedras: Editorial Edil, 1972, p. 112.

5. Carmen Dolores Hernández, 'Desmitificando al imperio: la escritura de George Lamming', en la *Revista Domingo* del periódico *El Nuevo Día*, 6 de abril de 1997, pp. 8-9.

de identificación con la elite de la potencia gobernante..."³

Más fatídicas aún resultan las palabras de Germán de Granada, en su ensayo *Transculturación e interferencia lingüística en el Puerto Rico contemporáneo (1898 - 1968)*, donde su autor relaciona este desprecio del puertorriqueño hacia su cultura con el fenómeno de *transculturación* operado en los últimos años bajo el dominio de los Estados Unidos. Comenta Germán de Granada que en Puerto Rico,

"Al penetrar los valores nuevos en el campo intelectual de los afectados por el proceso y quedar desplazados los anteriores, se produce un trauma psíquico de grandes y penosas consecuencias, tanto psicológicas como sociales.

Su causa es bien clara. Por una parte se trata de una básica reformulación de la personalidad, intentando adaptar los valores nuevos a un "fondo" total que no es el suyo. Y, por otra, se intenta rechazar definitivamente los elementos parciales originales y sustituirlos por los innovados. Todo ello no se logra plenamente, ni en un sentido ni en otro, sin una sensación de doble personalidad, de soledad y de incertidumbre mental y afectiva que puede derivar, y frecuentemente lo hace, hacia perturbaciones aún más profundas y trágicas".⁴

Este desprecio de los valores puertorriqueños no ocurre necesariamente de forma pareja en todo el pueblo; el desprecio no se dá *motu proprio* en el pueblo. Para lograr que éste ocurra el imperio cuenta con los llamados 'servidores públicos' —individuos que hacen las veces de capataces para mantener al pueblo a raya dentro de la colonia misma.

"En una situación colonial" nos explica George Lamming, un escritor de la isla de Barbados, "lo que pasa ...es que el colonizador escoge a ciertos individuos o grupos y les concede privilegios, creando así una clase de custodios. Y ...como en cualquier cultura, quien tiene privilegios, los protege. Y si protegerlos significa controlar a los demás a nombre del amo, entonces se hace... se crea entonces una estratificación social y se pone a una persona del lugar al mando, esa persona ayudará a institucionalizar el imperio. En dondequiera que hay una expansión imperial sucede esto".⁵

Una de las estrategias utilizadas más consistentemente por los custodios del pueblo de Puerto Rico a través de la historia ha sido la negación de la personalidad y de la identidad única del puertorriqueño. Negación ésta que podemos definir como una especie de disfraz colonial que encubre —haciendo invisible a quien lo lleva e impugnando la existencia misma del colonizado. A la vez que encubre la verdadera identidad del colonizado también revela la personificación anhelada del disfrazado.

Un ejemplo de este tipo de *negación disfrazada* de lo puertorriqueño es el uso del sustantivo "isla" para referirse a Puerto Rico, en lugar de 'nación',

'patria', o 'país'. Esta práctica, muy común en los medios informativos y de divulgación ideológica del país, denotan un evidente propósito de establecer una jerarquía con la intención de degradar a la nación.

Rara vez vemos a un político colonialista referirse a Puerto Rico como 'la nación' y muy pocas veces como 'la patria'. En lugar prefieren hablar de asuntos 'estatales', 'locales' o 'insulares', pero nunca 'nacionales'. Cuando hablan de 'la nación' indudablemente se refieren a los Estados Unidos queriendo decir con ello que, a esos efectos jerárquicos, Puerto Rico es una simple localidad y Estados Unidos en cambio es la nación.

De los políticos colonialistas que han dado este sentido tergiversado a la palabra *nación*, el exgobernador anexionista Luis A. Ferré ha sido uno de los más elocuentes cuando, en un discurso con motivo del día de la Raza, o la Hispanidad, afirmó que "Nación es un concepto de identificación política, social y humana. Patria es una adhesión del corazón al lugar en que se nace. Nuestra Nación, Estados Unidos. Nuestra Patria, Puerto Rico".⁶

Pero el Diccionario es meridianamente claro al señalar que *nación* es el "conjunto de los habitantes de un país regido por el mismo gobierno" y es el "conjunto de personas de un mismo origen étnico y que generalmente hablan un mismo idioma y tienen una tradición común".

Puerto Rico tiene, indiscutiblemente, todos los elementos constitutivos de lo que es una nación: un territorio definido, un mismo origen étnico, un folclor, un idioma que le define como pueblo. Es un país claramente configurado en el mapa, con un gobierno y poder judicial.

En definitiva, los puertorriqueños constituyen una nacionalidad, aun cuando existen fuerzas que niegan este hecho o que continúen enmascarando esta realidad.

Puerto Rico, un pueblo diferenciado culturalmente (un pueblo con rostro único)

La idea de llamar a Puerto Rico *nación* ha sido tema de muchos debates durante décadas recientes, aunque el concepto de la nacionalidad puertorriqueña ha estado presente desde tiempos inmemoriales. Tan temprano como a inicios del siglo dieciocho podemos ya advertir en Puerto Rico un pueblo que se identifica a sí mismo como un *rostro único* y con una diferente *manera de ser*.

Este *carácter* puertorriqueño, generado principalmente por las clases populares, lo saca a relucir el historiador español Ángel López Cantos⁷ luego de estudiar diversas fuentes en los Archivos de Sevilla donde se describe al puertorriqueño del Siglo XVIII como "grupo étnico", haciendo

6. Carlos Varo. *Puerto Rico: Radiografía de un pueblo asediado*, Río Piedras: Ediciones Puerto, 1973, p. 75.

7. Ángel López Cantos. 'Notas para una aproximación al carácter de los puertorriqueños en el Siglo XVIII', revista *Cruz Anzota*, Universidad Central de Bayamón, número 10, 1987, p. 99-137.

énfasis en el rasgo de coloración de la piel, en que “eran muy pocas las familias blancas sin mezcla”. Esa nacionalidad popular y mulata, según López Cantos, tiene hace siglos una homogeneidad, una muy clara “manera de ser”, que aún perdura en el Siglo XX y que no es muy distinta a la nacionalidad de 1701.

Algunas de las características apuntadas por los cronistas de 1701 no son muy distintas a nivel de pueblo de la nacionalidad del siglo veinte: preeminencia de los “pardos” entre la población; amor por “su tierra”, migratoriedad; solidaridad a nivel de pueblo frente a los agresores; novelería; genio audaz y soberbio; hospitalidad; inclinación a la ilegalidad y al contrabando; encubrimiento de los delincuentes como medida de protección; resistencia a trabajar para otros (confundida con ocio, pereza o dejadez por algunos observadores); carácter equívoco y pícaro; sobriedad en el comer y exceso en la bebida; fiesteros, sensuales y jugadores.

Este *pueblo diferenciado* ha existido en Puerto Rico desde hace siglos como nacionalidad, pero en forma disfrazada, sigilosamente disimulada y astutamente acomodada a las circunstancias históricas en que le ha tocado vivir. Sin poder político para afirmar su nacionalidad, cautivo de diferentes metrópolis, vigilado por diferentes mayordomos, el pueblo de Puerto Rico se acostumbró a manifestar su *manera de ser* por medio de formas que no fueran las políticas y que no atentaran contra el orden establecido.

La leyenda, la décima en la música popular, la tradición oral (ante su incapacidad de leer o escribir), fueron algunos de los medios utilizados por el puertorriqueño para definir y expresar su personalidad. El pueblo realizó por su cuenta una afirmación colectiva por medio de la cultura popular y el folclor, de tal magnitud y trascendencia que es hoy lo que mantiene al país con vida frente a las fuerzas que lo niegan, como pueblo y como nación.

Fue esta nacionalidad inmemorial (que aun los cronistas españoles admiten no es la de la hispanidad, sino muy propia de los *naturales* de la Isla), la que llevó a los invasores estadounidenses a concluir en 1904 que para su sorpresa, habían “llegado al medio de un pueblo extranjero a nosotros en su manera de pensar y distintivamente europeo en su vida institucional”.⁸ El pueblo puertorriqueño a fines del siglo XIX se había encontrado a sí mismo, tenía un carácter nacional que lo distinguía de cualquier otro pueblo del mundo. Y si el criollo se sentía distinto al español peninsular, y lo era de hecho, ¿cuánto más no lo sería del estadounidense?

Aun con todo esto, una vez se apoderaron del país, los Estados Unidos se embarcaron en la aventura de desnacionalizar al pueblo puertorriqueño. La primera etapa de esta aventura fue un intento de americanización a ultranza, despojando a los puertorriqueños de su ciudadanía e imponiéndoles la estadounidense. Todavía antes les habían impuesto el himno nacional

8. Juan M. García Passalacqua. ‘El fracaso de la americanización de los puertorriqueños’, periódico *Claridad* del 12 al 18 de agosto de 1994, pp. 14 y 31.

de los invasores, lo mismo que la bandera nacional, los héroes estadounidenses, y años más tarde la instrucción pública en idioma inglés.

En 1906, George M. Fowles señaló que la americanización de los puertorriqueños sería posible mediante la escuela pública en inglés, aunque aclaró que para lograr esto había que “destruir el sentido de autoconfianza del pueblo de Puerto Rico”.⁹ En términos absolutos podemos decir que, aun con la colaboración de una minoría cuyos intereses económicos rápidamente coincidieron con los del invasor, el pueblo puertorriqueño reaccionó a la defensiva ante los intentos de desmantelamiento espiritual al que se le estaba sometiendo.

Para 1937, Teodoro Roosevelt, quien había sido Gobernador de Puerto Rico, reconoce el fracaso de la americanización cuando dice: “no hay razón para continuar el esfuerzo sin esperanza de remodelar a todos los puertorriqueños para que se conviertan en similares en idioma, hábitos y manera de pensar a los americanos continentales”.¹⁰ El invasor norteamericano se daba por vencido pero aún no reconocía la existencia de la nacionalidad puertorriqueña.

En 1955, el autor Gordon K. Lewis afirma la existencia en Puerto Rico de una nacionalidad mulata y caribeña bajo *una máscara de docilidad*, mientras otros concluyen que en Puerto Rico no existe una cultura nacional, sino una serie de subculturas económicas. Más tarde (1959), Carl J. Friderich reconoce que “el orgullo en su cultura y el deseo pasional de retener su personalidad individual, es la esencia de la idea de asociación” de los puertorriqueños, mientras otros sociólogos estadounidenses llaman a esto un “nativismo” dañino que hay que erradicar, o “una adhesión místicamente romántica” a su país, que no es nacionalismo.

Para 1963, el senador estadounidense Daniel Patrick Moynihan advirtió, a base de la experiencia en Nueva York, que los puertorriqueños tenían una ‘identidad distinta’ que los hacía ‘inasimilables’ y Oscar Lewis (1966) plantea que al estudiar a los boricuas, “la persistencia de su forma de vida” le había convencido de “revisar mi prejuicio contra la idea de un carácter nacional puertorriqueño”, que había encontrado “en las clases bajas” donde vió “algo que es distintivo de un pueblo como un todo”.¹¹

A partir de las citas anteriores podemos ver que hace apenas tres décadas los teóricos del país invasor aún se contradecían sobre si reconocer o no la nacionalidad puertorriqueña, el rostro único del pueblo puertorriqueño.

9. George M. Fowles. *Down in Puerto Rico*. New York: Eaton & Mains, 1906, p. 50, 87.

10. García Passalacqua, *ibid.*

11. Oscar Lewis. *La vida: a Puerto Rican Family in the Culture of Poverty, San Juan and New York*, New York: Random House, 1966, p. XV.



La negación de la nacionalidad

La desvalorización del idioma vernáculo es uno de los medios utilizados por los propios puertorriqueños colonizados para negar su nacionalidad y su identidad única. Las causas para semejante comportamiento tienen una estrecha relación con la política de americanización instituida por el gobierno estadounidense a partir de la invasión a territorio puertorriqueño.

Hay que recordar que la nueva potencia dominadora, un país de idioma inglés, tenía una vasta experiencia en la expansión, transculturación y asimilación de territorios hispanoamericanos. Su política en cuanto al idioma de los puertorriqueños se refleja claramente en una carta del último cónsul de Estados Unidos en Puerto Rico, fechada el 25 de noviembre de 1898, donde éste asevera sin el menor recato: "Espero que también el idioma español sea cosa del pasado en esta Isla".¹²

12. Carmelo Delgado Cintrón. 'Razones para declarar el idioma español único oficial en Puerto Rico', en *Revista Universidad de América*, año 3, no. 1, Mayo 1991, p. 12.



Caricatura publicada en 1898 en el periódico estadounidense 'Minneapolis Journal' Méndez Saavedra, Manuel. 1898, *la guerra hispanoamericana en caricaturas*, San Juan, P.R., 1992

Luego de la invasión estadounidense, en 1899, los nuevos amos fundan en la Isla la Corte Federal, donde está proscrito el uso del idioma español e impera el idioma inglés, y en 1902, establecen la ley de dos idiomas oficiales, inglés y español, con la clara intención de hacer la vida más fácil a los nuevos ejecutivos que manejarían al país, todos estadounidenses.

Todos estos hechos estaban dirigidos a una meta ulterior: imponer el idioma inglés como vehículo de enseñanza en las escuelas públicas del país, erosionando así el vernáculo del pueblo intervenido. Así, desde 1906, cuando se hizo obligatoria la instrucción pública en inglés, la lucha por

valorizar y mantener el uso del idioma español en el país no ha tenido un momento de descanso.

Los estragos causados a la población con esta americanización a ultranza han sido tema principal de una gran variedad de estudios sociológicos en el país. También han servido de tema para acaloradas discusiones entre los políticos de turno, unos celebrando la alegada existencia de una cultura bilingüe en Puerto Rico, mientras que otros reconocen como nefastas las consecuencias de aquellas leyes.

Tan reciente como 1992, una ley para privilegiar el uso del idioma español en la vida pública puertorriqueña recibió un sinnúmero de descargas letales, vaticinando así el tormentoso futuro que dicha ley correría finalmente. La medida apuntaba a que todos los trámites oficiales del país debían conducirse en español, y aunque el propósito de la misma no fue obligar a los políticos a fijar posiciones sobre el tema de la supervivencia de la nacionalidad puertorriqueña, ésta fue una de sus consecuencias. El proyecto de ley polarizó al país en dos bandos: aquéllos que entendían que la ley no cambiaría nada el comportamiento diario del pueblo en cuanto al idioma, por lo que aprobaban su implantación, y aquéllos que vieron la medida como un mero escamoteo de un gobierno liberal con inclinaciones nacionalistas.

Durante los meses que duró la discusión antes de aprobarse la ley, el país pudo constatar las posiciones de negación de identidad de múltiples sectores de la sociedad, incluso bajo el disfraz demagógico de victimizar al inglés como el idioma agredido. Alegaban estos sectores que la nueva ley provocaría una pereza en la enseñanza del inglés como segundo idioma en Puerto Rico.

Los detractores de la medida también expresaron su oposición bajo el disfraz del bilingüismo, alegando que la mayoría de los puertorriqueños manejan tanto el idioma inglés como el vernáculo. Esta aseveración fue impugnada inmediatamente por un estudio, llevado a cabo en ocasión del debate de 1992, que reconoció como bilingües a sólo el 20% de los puertorriqueños encuestados,¹³ dato que hacía aún más sospechosas las intenciones de aquéllos que defienden el inglés como segundo idioma oficial.

En Puerto Rico, el sistema educativo supuestamente enseña tanto el idioma inglés como el español. No obstante, el manejo incorrecto tanto de una lengua como de la otra demuestra que su enseñanza se realiza sin éxito; lo que lleva a muchos académicos a opinar que en el país "se hablan dos medias lenguas que no suman una".

"No es de extrañar que el falso bilingüismo esté matando al español y al inglés, y provocando un tartamudeo en el pensamiento y el habla de los

13. El estudio, solicitado por el Ateneo Puertorriqueño, fue preparado por tres prestigiosos sociolingüistas: el Dr. Kenji Hakuta, consultor del Departamento de Educación de los E.U. y profesor de la Universidad de Stanford; la Dra. Leoni Huddy, profesora de la Universidad del Estado de N.Y.; y el Dr. David Sears, decano del Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad de California.

14. Lizette Cabrera Salcedo.
'Reiteran urgencia de fortalecer
el español', en el periódico
Diálogo de marzo de 1991, p. 10.

puertorriqueños", opina el profesor y periodista Rafael Castro Pereda,¹⁴ quien además sostiene que forzar el bilingüismo "mal encauzado como política pública y educativa, puede provocar estragos en la personalidad de individuos y pueblos y llevar a daños irreparables en las dos lenguas". Daños a la personalidad individual como pudieran ser los "sentimientos de inferioridad que a menudo se detectan en minorías" establecidas dentro de culturas ajenas a la suya.

Al respecto, muchos lingüistas coinciden en que para aprender cualquier lenguaje es necesario tener primero dominio de la lengua vernácula, lo cual facilita el aprendizaje de las otras. Sin embargo, como el tribalismo político-partidista es lo que en Puerto Rico determina toda decisión —inclusive aquéllas de carácter educativo— este hecho lingüístico, probado hasta la saciedad por abundantes estudios, se manipula políticamente con efectos evidentes y penosos en la expresión de los puertorriqueños.

La obsesión, de parte del sector asimilista, por la enseñanza del inglés en Puerto Rico no es, en palabras de Carlos Varo, "por su valor educativo en sí mismo, sino que tiene una finalidad pragmática instrumental, ...una intención económica, que es la de fabricar ciudadanos aptos para encarar, mantener y sacar provecho a una situación colonial".¹⁵

15. Carlos Varo, *op. cit.*, p. 299.

Un raro caso de reafirmación del vernáculo

A pesar de la lucha difícilísima que sobrellevó el vernáculo en Puerto Rico tras medio siglo de enseñanza obligatoria en inglés en las escuelas, el pueblo nunca se americanizó porque siguió viviendo el español como único medio de expresión y de su espíritu.

En buena parte como respuesta a aquella absurda política de americanización, en el país surgió una elite universitaria profundamente comprometida con la defensa del idioma y de la tradición hispánica en Puerto Rico. Una de sus más destacadas exponentes fue una abogada, Nilita Vientós Gastón, quien como Procuradora General Auxiliar del Departamento de Justicia intervino en un famoso caso que le devolvió al idioma nacional de los puertorriqueños su sentido de legitimidad.

Ocurrió en 1965, ante el reclamo de un abogado estadounidense de que los procesos judiciales en Puerto Rico se llevasen en inglés, ya que él no entendía español. El Tribunal Supremo de Puerto Rico determinó que la ley de 1902 de los dos idiomas oficiales "no confiere un derecho de opción... para elegir el idioma en que se deben ventilar los procesos judiciales". En dicha ocasión el Tribunal Supremo concluyó que en Puerto Rico el predominio del español sobre otros idiomas es "una realidad que no puede

16. Nilita Vientós Gastón. 'El Tribunal Supremo de Puerto Rico y la Lengua Española', en *Índice Cultural. Ensayos y Reseñas. Tomo V, 1963-1966*, Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1984, p. 197.

ser cambiada por ninguna ley" y ordenó que todos los procesos legales en el país debían conducirse en español.¹⁶

Sin embargo, es conveniente aclarar que, a pesar de los logros alcanzados en Puerto Rico en la defensa del vernáculo, aún existen muchas posiciones inauditas en cuanto a este tema. Tal es el caso de las Cortes estadounidenses en Puerto Rico las cuales exigen conducir todos sus trámites legales en idioma inglés, creando con ello casos insólitos como el del acusado puertorriqueño, cuyo vernáculo es el español, a quien se le traducen todas las instrucciones en inglés de un juez puertorriqueño, cuyo vernáculo es también el español. Las declaraciones del acusado son a su vez traducidas del español al inglés para que el juez puertorriqueño las escuche en el idioma de las cortes.

Igual de inaudito es el caso del titular del Departamento de Educación de Puerto Rico, a quien se le ocurrió recientemente la idea de imponer textos en inglés para la enseñanza de las ciencias y las matemáticas en las escuelas públicas del país.

Según este flamante Secretario de Educación, los textos en inglés ampliarían el uso de ese idioma y harían el aprendizaje del mismo más efectivo; propuesta que ha sido rechazada por educadores y sociólogos, al entender que la misma degradaría aún más la enseñanza de estas materias ya maltrechas de por sí.

Por su parte, los sindicatos de educadores en el país catalogaron la propuesta como una 'aberración histórica' que trae a la memoria la fracasada política de transculturación ensayada con los niños puertorriqueños durante los primeros años de la dominación colonial estadounidense.

"Pretender usar textos en inglés mientras se administran las clases en español tendría efectos pedagógicos desastrosos, ...los estudiantes tendrían primero que iniciar un proceso de traducción para tratar de entender el material escrito, y luego analizar la naturaleza de los ejercicios que se presentan —aprender la materia", señaló un líder magisterial opuesto a la propuesta.¹⁷

17. Juan Hernández. '¿Clases y textos en inglés?', periódico *Claridad*, del 14 al 20 de marzo de 1997, p.9.

La inferioridad de la "ciudadanía", otro tipo de negación

El *estado legal* de los puertorriqueños ha sido otro punto causal para que su nacionalidad se vea amenazada con sentimientos de inferioridad. Aun cuando los términos *ciudadanía* y *nacionalidad* son equivalentes o al menos muy cercanos entre sí, éstos han sido motivo de confusión y grandes controversias en Puerto Rico, especialmente durante los últimos tiempos.

Partiendo exclusivamente de las definiciones que ofrece el diccionario,

18. Pérez, Luz Nereida, *ibid.*

ciudadanía y nacionalidad pueden referirse a lo mismo, por lo cual pueden considerarse palabras sinónimas en el idioma español. Pero en Puerto Rico, distinto a la mayoría de los países hispanoparlantes, el término *ciudadanía* se utiliza para describir el "estado legal que corresponde a sus habitantes",¹⁸ en otras palabras, la ciudadanía estadounidense impuesta a los puertorriqueños en 1917.

Esta preferencia del puertorriqueño por utilizar el término *ciudadanía* para referirse al estado legal estadounidense no es un caso de simple elección de palabras sino un hecho lingüístico motivado más bien por la imposición de 1917. En Puerto Rico, la palabra *nacionalidad* conserva el significado original ligado al nacimiento físico y está cargada de valores afectivos relacionados con el origen de la persona; *ciudadanía* por otra parte, se refiere al estado jurídico adquirido por esa misma persona, independientemente de los derechos que le otorgue el nacimiento.

Esto explica el por qué para un nativo de otra región como México, adquirir la ciudadanía estadounidense no significa dejar de ser extranjero en la comunidad, puesto que la *nacionalidad* (o *ciudadanía natural*) no se adquiere, sino que 'se nace' con ella.

El concepto *nacionalidad* también se confunde en Puerto Rico con el de *soberanía política*. No es de extrañar que las personas más propensas a confundir estos dos términos sean también aquellas acostumbradas a negar la nacionalidad puertorriqueña; "al no haber soberanía política" dirían éstos "tampoco puede haber nacionalidad".

Uno de los que comparte esta opinión de negación de la nacionalidad es el actual gobernador anexionista del país Pedro Rosselló quien, confundiendo *nacionalidad* con *Estado Nacional*, declaró recientemente que Puerto Rico no es, ni nunca ha sido una nación. "El señor gobernador, al confundir nacionalidad con soberanía política, tendría que decir que India y Canadá antes de ser independientes de Inglaterra no eran naciones" le ripostó el arqueólogo Ricardo Alegría, coincidiendo con otros puertorriqueños al afirmar que Puerto Rico es una nación, aunque no tenga soberanía o reconocimiento internacional como tal. "Nación es un concepto étnico y cultural, fundamentalmente ...nadie puede negar que los judíos tienen una nacionalidad a pesar de que no tenían soberanía y ni siquiera tenían un territorio" añade Alegría.¹⁹

19. Estrada Resto, Nilka, 'Férrea defensa de la nacionalidad', en el periódico *El Nuevo Día*, miércoles 24 de enero de 1996, p. 28.

En resumen, podemos afirmar que Puerto Rico es un *pueblo diferenciado* que se identifica a sí mismo como un *rostro único* a pesar de sufrir "un intenso complejo de inferioridad" y una desvalorización de su propia personalidad como pueblo; comportamiento que está directamente relacionado con la política de americanización que el gobierno estadounidense mantiene en ese país.

4 El otro rostro que reafirma la nacionalidad (puertorriqueños en Estados Unidos)

Otra manera de abordar este asunto de la nacionalidad puertorriqueña, visto desde la perspectiva de grupo étnico - cultural, es a través de la comunidad puertorriqueña residente en los Estados Unidos; grupo éste que actualmente suma alrededor de cuatro millones de seres y cuyo futuro crecimiento en población seguramente hará que sobrepase la población de Puerto Rico.

Esta comunidad puertorriqueña en el exilio es el resultado de un fenómeno que se ha venido dando desde principios de los años treinta y que aún continúa ocurriendo; nos referimos a la emigración anual de miles de familias puertorriqueñas a territorio estadounidense en busca de trabajo o para aliviar la precaria situación económica que sufren en la Isla.

No ha sido, por supuesto, el afán de aventuras lo que ha empujado a estos puertorriqueños a abandonar su isla para adentrarse en la jungla de asfalto de ciudades estadounidenses como Chicago, Hartford o Nueva York. Las condiciones de vida de estos puertorriqueños son hartamente conocidas y denunciadas por muchos como inhumanas: hacinamiento en la vivienda, alimentación deficiente, falta de servicios de salud, largas jornadas de trabajo, y sobre todo, el desprecio que reciben estos puertorriqueños de los estadounidenses.



Al momento de identificar sus raíces étnicas como grupo, la gran mayoría de estos puertorriqueños en Estados Unidos se catalogan a sí mismos primero como *hispanos* o *latinos*, identificación que está basada, a su vez, en las categorías establecidas por los estadounidenses para encasillar a sus ciudadanos:

- Afroamericano —de origen no latino
- Blanco —de origen no latino
- Puertorriqueño
- Latino —de origen no puertorriqueño
- Indo-americano
- Nativo-alasqueño

Según estas categorías, los *hispanos* compartimos unas raíces culturales más que unas características raciales, siendo la lengua española un denominador común para todos en el grupo. Bien lo ha dicho Camilo José Cela, al referirse a este asunto de la cultura hispana, cuando nos recuerda que “los hispanohablantes, por fortuna para nosotros, somos el arquetipo del antirracismo, porque nuestro denominador común es la cultura, y no el color de la piel. En Estados Unidos, los hispanohablantes se llaman hispanos a sí mismos, con todo orgullo e incluso con muy diáfanos connotaciones políticas”.¹

1. Agencia EFE. ‘Arquetipo del antirracismo’, periódico *El Nuevo Día*, 10 de abril de 1997, p. 125

Por otro lado, cuando se trata de identificar su nacionalidad, los puertorriqueños en Estados Unidos se consideran nacionales de Puerto Rico; tan nacionales como sus compatriotas nacidos en la Isla, aun cuando muchos de estos emigrantes han nacido en los Estados Unidos, de padres puertorriqueños, o pertenecen a una segunda o tercera generación de emigrantes. Esta actitud del exilio puertorriqueño nos obliga a examinar, por ejemplo, cuan ‘boricua’ puede ser un puertorriqueño nacido en Nueva York que nunca haya visitado a la isla de Puerto Rico.

Al igual que otros grupos étnico/culturales definidos, los puertorriqueños entienden su nacionalidad como un estado anímico a través del cual cada miembro se siente cómodo y seguro con los otros integrantes del grupo. Este sentido de seguridad y de pertenencia nace, a su vez, de una historia común y de unos hábitos compartidos por el grupo; o dicho de otra forma, la identidad nacional del puertorriqueño es una especie de *medida de semejanza* que compartimos los puertorriqueños con unas personas y que no compartimos con otras.

Cuando abordamos este ejemplo de la comunidad puertorriqueña en Estados Unidos en realidad estamos tratando con una forma de existencia colectiva, de grupo étnico, cuya conexión con el puertorriqueño de la Isla se fundamenta en ese sentido de pertenencia. Los puertorriqueños en Estados Unidos pertenecen a la misma nacionalidad que los puertorriqueños de la

Isla. Obviamente, esta pertenencia a que hacemos referencia se relaciona con lo que pudiéramos llamar una herencia cultural, biológica o ambas, con la experiencia compartida por ambos grupos, y con la situación socio-cultural que ambos experimentan.

Según el sociólogo Juan Manuel Carrión, la formación en los Estados Unidos de grupos étnicos como el puertorriqueño tiene su razón de ser en lo que se ha llamado como el "mantenimiento de los bordes, ...es decir, los mecanismos de interacción social que sirven para delimitar quién pertenece y quién no pertenece al grupo".² Para propósitos de nuestro estudio, pudiéramos examinar las formas en que los puertorriqueños organizan su interacción social para 'mantener estos bordes' de lo puertorriqueño, y examinar de paso los aspectos de similitud que puedan existir entre los puertorriqueños de Estados Unidos y aquéllos que nunca han abandonado la isla de Puerto Rico.

Sobre este tema existen varios estudios de comportamiento, siendo uno de los más pertinentes a nuestro trabajo, aquél llevado a cabo por la maestra de escuela elemental e investigadora puertorriqueña, Carmen Nine Curt. La perspectiva principal de dicho estudio gira en torno a la dificultad que enfrentan los niños puertorriqueños en las escuelas estadounidenses, dificultad que, según Nine Curt, está íntimamente relacionada con el dominio de cierto 'estilo comunicativo' que ata a estos niños con una comunidad étnicamente definida como la puertorriqueña.

En su estudio, Nine Curt comenta que cuando un niño puertorriqueño nace, "éste se convierte en miembro de una familia, que a su vez pertenece a un grupo étnico-cultural particular. Muy pronto, el niño no sólo aprende el idioma de esa familia y de esa cultura, sino que, además, aprende con igual facilidad las características no verbales de interacción social".³ Según la misma autora, a la edad de cinco años, el niño ya ha madurado como una persona con cultura específica, lenguaje específico y con un sistema no verbal, todo ello manifestandose automáticamente y a nivel no consciente.

El estudio menciona que si observamos la interacción de un grupo de niños puertorriqueños nacidos en los Estados Unidos, es posible reconocer en su comportamiento algunas características no verbales de la cultura puertorriqueña, específicamente relacionadas con los gestos, con los movimientos y con el porte del cuerpo. Para corroborar la capacidad de estos niños en entender y compartir los gestos que se usan comúnmente en Puerto Rico, y saber hasta qué grado han retenido este aspecto no verbal de la cultura, Nine Curt desarrolló y ofreció una prueba de gestos a un grupo de niños puertorriqueños, haciendo lo posible por escoger aquellos nacidos y criados en los Estados Unidos.

Los niños puertorriqueños reconocieron sobre 3/4 partes de los gestos

2. Juan Manuel Carrión. 'La hispanidad en la definición de la etnicidad puertorriqueña', periódico *Claridad*, del 14 al 20 de febrero de 1992, p. 20-22

3. Carmen Judith Nine Curt. *Non-Verbal Communication*. (Segunda edición; Primera edición: 1977) Cambridge, Massachusetts: Evaluation, Dissemination and Assessment Center, Lesley College, 1984 (traducción al español de Malaret Serrano, Minette. *La comunicación no verbal en Puerto Rico...*, Tesis de Maestría en Traducción, Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1980, p. 147).

incluidos en la prueba, un porcentaje considerablemente más alto (40% más) que el obtenido por los niños estadounidenses. Los niños estadounidenses no sólo obtuvieron una puntuación baja al desconocer la mayoría de los gestos incluidos en la prueba, sino que además, se sintieron algo incómodos durante el examen debido a su incapacidad para entender muchos de los gestos y así lo expresaron.

Los resultados del estudio sugieren que los niños puertorriqueños nacidos y criados en los Estados Unidos son más 'boricuas' de lo que normalmente se piensa y que su cultura se manifiesta claramente a pesar de encontrarse tan lejos de su patria. Podemos concluir además que la fortaleza de la nacionalidad puertorriqueña está tanto en la Isla como en las ciudades norteamericanas, y que los emigrantes puertorriqueños, los que se fueron a los Estados Unidos, no se fueron de *la nación*, sino que por el contrario se la llevaron con ellos, la extendieron y la ahondaron.

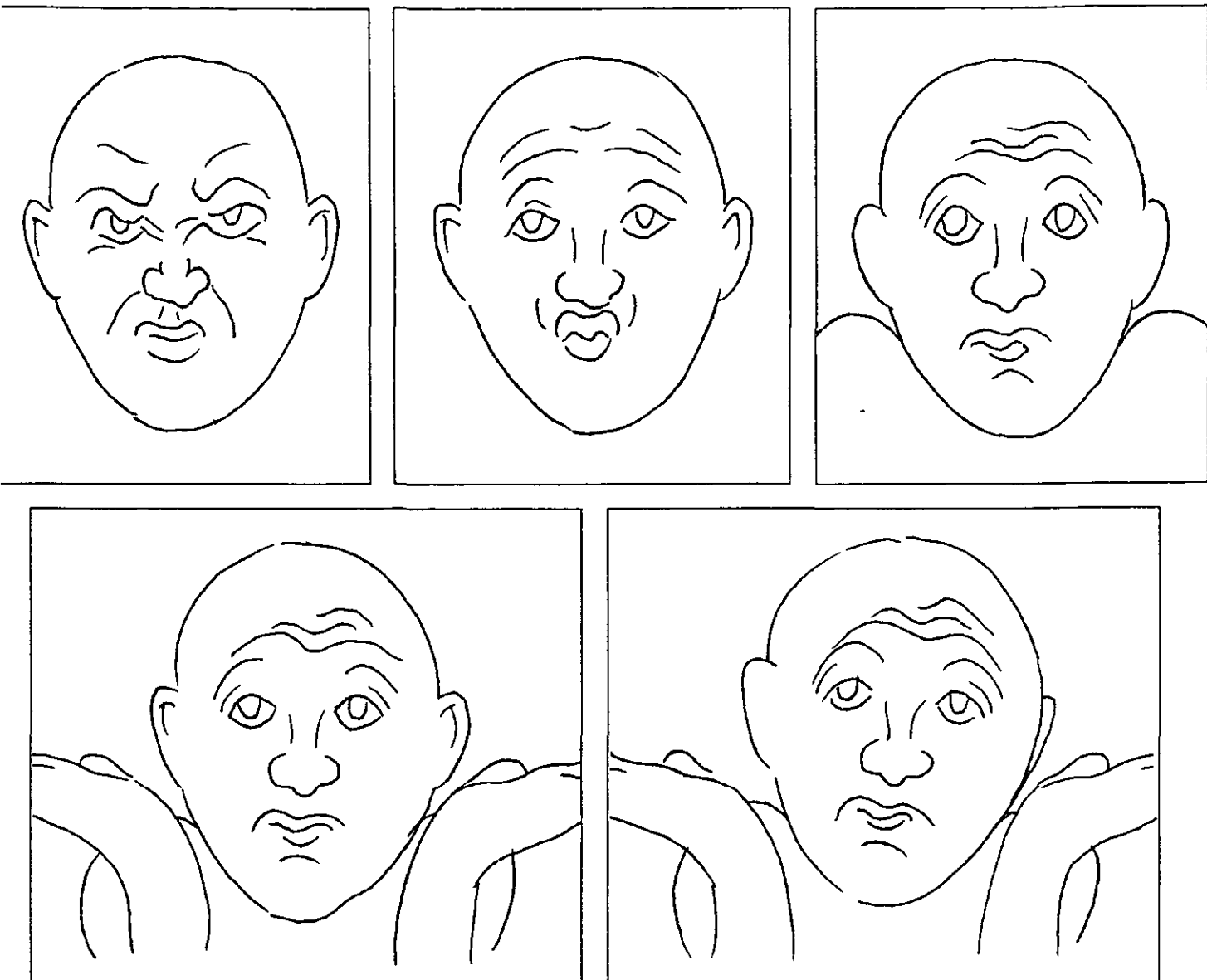
Los gestos como un aspecto no verbal de la comunicación entre los puertorriqueños

Toda conversación interpersonal se compone de varios niveles de actividad comunicativa, siendo el verbal tan sólo uno entre muchos otros. Existe el movimiento corporal, los gestos, la proximidad de las personas y el contacto físico al hablar, la comunicación por medio de la mirada; todas éstas características no verbales de una cultura o una forma de comunicación particular de grupo.

Aun cuando afirmamos que muchos puertorriqueños tienden a imitar inconscientemente el comportamiento de los estadounidenses, podríamos especular o teorizar que una conversación entre dos puertorriqueños debe ser perceptiblemente diferente a, digamos, una conversación entre dos angloamericanos. Para probar esto tendríamos que prestar especial atención a las características no verbales de la comunicación entre los puertorriqueños, especialmente aquellas prácticas que se manifiestan inconscientemente como son los movimientos expresivos del rostro, la gesticulación.

Durante el estudio de Nine Curt con niños puertorriqueños de Estados Unidos, llamó mucho la atención la cantidad de gestos utilizados por esta población de inmigrantes, observándose, por ejemplo, el siguiente comportamiento entre un adulto y uno de los niños: una de las maestras puertorriqueñas encogió la nariz para indicar una pregunta (¿qué dijiste?) obteniendo una respuesta del niño inmediatamente. El estudiante respondió a la *pregunta* encogiendo a su vez la nariz, lo que podríamos definir como un verdadero diálogo no verbal!⁴

4. *Op. cit.*, p. 148.



Un diálogo similar había sido observado entre dos adultos puertorriqueños residentes en los Estados Unidos: el primer puertorriqueño encoge la nariz y arruga la frente, mirando directamente a los ojos de la persona con quien se comunica, como queriendo decir: "¿qué dijiste?", "¿qué pasa?", "¿qué sucede?". El otro puertorriqueño señala con los labios abocinados y extendidos hacia otra persona en las inmediaciones (gesto que pudiera confundirse con un beso), comunicando lo siguiente: "El que está allí", "Aquéllos", "Allí", "Allá".

La conversación continúa cuando, habiendo encogido la nariz y señalado con los labios, se extienden los labios dejando caer los extremos. "¿Quién es el que está allí?". Se encogen los hombros hacia arriba, manteniéndolos así mientras se sube la palma de las manos a nivel de los hombros. Las comisuras de los labios caen al inclinar la cabeza, y el primer puertorriqueño

5. *Op. cit.*, p. 32, 33, 39.

concluye su diálogo gestual: "No sé. No tengo la menor idea", "Quién sabe", "Sólo Dios lo sabe".⁵

Obviamente, se trata de un 'estilo comunicativo' muy particular de una comunidad étnicamente definida; pero, no existiendo fonema alguno, secuencia de fonemas, entonación, articulación o cualquier tipo de énfasis en esta comunicación, ¿cómo explicar el hecho de que estas dos personas se hayan comunicado efectivamente?

6. Edward Sapir. 'Language, Culture and Personality' en *Selected Writings in Language, Culture and Personality*, David G. Mandelbaum, ed., Berkeley: University of California Press, 1949, p. 156.

Sapir opina que los humanos "respondemos a los gestos con extrema viveza y... de acuerdo con un código complejo y secreto que no aparece escrito en ninguna parte, el cual nadie conoce, pero que todos entienden".⁶ Sería ilógico suponer, sin embargo, que un código de gestos tan complejo como éste descrito por Sapir pueda ser entendido de forma similar por todos los pueblos y culturas del mundo. Al respecto el antropólogo estadounidense Ray L. Birdwhistell nos aclara que los gestos son prácticas con un significado muy particular, contrario a aquellas prácticas con significado universal, y dice desconocer la existencia de un gesto o movimiento corporal que tenga un mismo significado social para todas las sociedades. "No hay un movimiento corporal o gesto que se pueda considerar como símbolo universal. Ni siquiera la sonrisa", concluye Birdwhistell.⁷

7. Ray L. Birdwhistell. *Kinesics and Context*, Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1970, p. 81.

Con esto podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que los puertorriqueños emigrantes a Estados Unidos dominan un 'cierto estilo comunicativo' muy similar al de los puertorriqueños residentes en la Isla, y que esta habilidad comunicativa compartida es otra forma más de entender a Puerto Rico como un grupo étnico-cultural definido.

8. Alan Lomax. *Folk Songs Style and Culture*, Washington, D.C.: American Association for the Advancement of Science, Publicación no. 88, 1968, p. 5.

Como dijera Alan Lomax: "...la estabilidad emocional de una persona es la función de su dominio de cierto estilo comunicativo que lo ata a una comunidad humana con una historia".⁸ De un conocimiento sencillo y profundo y una comprensión hondamente sentida de su identidad, la persona puede entonces proceder a descubrir los 'estilos de comunicación' de otros pueblos.

La proximidad y el movimiento del cuerpo

Llevando aún más lejos esta idea del 'estilo comunicativo' de los puertorriqueños —en contraposición con el de los angloamericanos, pudiéramos enfocar nuestra atención a otras formas de actividad no verbal que reflejen una diferenciación más evidente entre ambos grupos étnicos. Nos referimos a la proximidad, al movimiento corporal y al contacto físico durante la actividad comunicativa.

9. Birdwhistell, *ibid.*

Al referirse a los gestos o movimientos del cuerpo o a ambos, Birdwhistell comenta que “los métodos de organizar el movimiento corporal en un comportamiento comunicativo por las diversas sociedades puede ser tan variado como la estructura de los lenguajes de estas mismas sociedades”,⁹ indicando con esto que el movimiento corporal tiene en definitiva una estructura comparable con la del lenguaje.

Según el mismo autor, en una conversación típica entre dos personas el 65% del significado social de la interacción se lleva a cabo por medio de actividades comunicativas no verbales —como sería el movimiento corporal— y “no más del 35%... por medio de las palabras”.

10. Nine Curt, *op. cit.*, p. 185.

El porte, la proximidad en la conversación, y la manera de llevar el torso humano al caminar son varios ejemplos de este tipo de actividad comunicativa no verbal que diferencia a una cultura de otras. Así opina Nine Curt,¹⁰ quien nos aclara que los angloamericanos manejan el torso como una sola unidad, manteniéndolo rígido, similar a un bloque, mientras que los hispanos —específicamente los del área del Caribe— manejan el torso como si se tratara de varias unidades, moviendo la pelvis, el pecho y los hombros, con articulaciones separadas y definidas.

Algunos sociólogos han llegado al extremo de vincular la forma de caminar de las personas con su capacidad para el baile, conexión que nos permite entender mejor la diferencia de movimientos que podemos esperar de un bailarín caribeño y uno anglosajón. También nos permite entender porqué a un angloamericano le resulta tan difícil bailar un *merengue* dominicano, una *rumba* cubana, una *bomba* puertorriqueña, o un *flamenco* del sur de España.

11. *Op. cit.*, p. 73-74.

Como posible explicación para esta diferencia en el manejo corporal de los puertorriqueños, Nine Curt comenta que “los países del Caribe fueron poblados mayormente por españoles de los pueblos costeros de España, quienes trajeron consigo una informalidad y espontaneidad que contrasta notablemente con la seriedad y la ceremonia de la gente de otras ciudades hispanoamericanas como Bogotá, Ciudad de México, San José, La Paz y Lima, las cuales fueron pobladas en su mayoría por castellanos”.¹¹

12. *Op. cit.*, p. 74.

Al visitar estas ciudades, los antillanos sienten que entran a una especie de España antigua con personajes que emplean elaboradas formas de saludos y despedidas, acompañadas por lo general de gestos y movimientos corporales más elegantes y teatrales. Según Nine Curt, este comportamiento “se manifiesta sobre todo entre los hombres”.¹²

Por otro lado, para los hispanoamericanos de descendencia castellana, los antillanos son extremadamente informales y, a veces, demasiado impertinentes, comparables muchas veces con la gente de regiones costaneras en sus propios países; éstos también descienden de españoles

meridionales y otros pobladores de la costa de España.

Las diferencias que hasta ahora hemos observado entre el comportamiento angloamericano y el hispano nos permite entonces asumir como válido el siguiente postulado: "lo que es aceptable para una de estas culturas es prácticamente inaceptable para la otra".¹³

13. *Op. cit.*, p. 58.

Nine Curt entiende que esta diferenciación cultural tan marcada tiene una explicación muy sencilla, y a continuación señala dos términos con los que explica esta diferencia: *monocronismo* y *policronismo*. El término *mono* (uno) *crónico* (tiempo) define a la cultura que practica una cosa a la vez, mientras que *poli* (muchos) *crónico* (tiempo) define a la que practica muchas cosas al mismo tiempo.

Según Nine Curt, la cultura estadounidense es monocrónica a diferencia de la hispana que es policrónica: "En el mundo angloamericano la mayor parte de las relaciones interpersonales ...se efectúan en un orden de sucesión lineal, de uno en uno, ... atendiendo un solo asunto a la vez, ...siempre orientados a la eficiencia en el trabajo, al horario de trabajo y al silencio".¹⁴ No debe extrañarnos, entonces, que hayan sido estas culturas monocrónicas las que hicieron posible la Revolución Industrial.

14. *ibid.*

Los puertorriqueños, por otro lado, pertenecen a una cultura hispana que presta atención a más de un asunto a la vez y a más de una persona al mismo tiempo. Las personas de culturas policrónicas organizan su actividad de forma circular, son ruidosos, repetitivos en su forma de hablar, y tratan informalmente aquellos asuntos relacionados con el tiempo, tal como sucede con muchos puertorriqueños.

Para los nacionales de Puerto Rico, su cultura es, en definitiva, la suma de los patrones de comportamiento que han sido transmitidos de generación en generación, aprendidos desde la niñez, que funcionan a nivel consciente y no consciente; la cultura es un modo de vida que los caracteriza como pueblo diferenciado.

Para los caribeños —comenta Nine Curt— "sus bailes, su forma de cantar y sus fiestas constituyen la herencia de gente muy espontánea (españoles de la costa) que le dio rienda suelta al movimiento del cuerpo, ...a la risa y las bromas".¹⁵

15. *Op. cit.*, p. 99.

5 La tradición festiva como elemento de la nacionalidad (el Carnaval en el Caribe)

Curiosamente, la región del Caribe Antillano se distingue por una tradición festiva con la cual asociamos inmediatamente a los diversos pueblos que conforman esta área; a decir, Cuba, Jamaica, Brasil, Trinidad, Martinica, Puerto Rico, etc.

Según Gordon Lewis, esta tradición fiestera caribeña, originada en las plantaciones esclavas de las islas, evolucionó con el tiempo hasta convertirse en la base del nacionalismo isleño que hoy conocemos: "Desde sus comienzos, la tradición del carnaval en Trinidad, con sus bandas de acero y su música de *Calipso*, formó parte integral de la expresión folclórica del negro de estas islas, aun cuando los orígenes de esta tradición tuvieran una influencia del francés".¹

El mismo autor comenta que la tradición del *Calipso* trinitario surgió dentro de las circunstancias de adversidad de sus intérpretes, en su mayoría esclavos y proletarios, quienes descubrieron en este estilo de música un arma efectiva contra la política colonial inglesa que controló sus destinos por cientos de años.

La música y las melodías ejecutadas en los barriles metálicos de la banda de acero pasaron de Trinidad a otras islas del Caribe, entre éstas a Islas Vírgenes y Puerto Rico, generando una demanda por la música de *Calipso* en toda el área, especialmente durante la época del carnaval. Poco a poco, el *Calipso* fue sustituido por otras melodías propias de cada isla, aunque ejecutadas en los mismos barriles de las bandas de acero, dejando así una marcada huella de la tradición del carnaval trinitario.

La conexión entre las festividades carnavalescas y las luchas de afirmación nacional han sido, al parecer, cosa recurrente en muchas de las antiguas colonias del Caribe, como lo evidencia la abundante información histórica que al respecto tenemos de esta área. En Cuba, el carnaval constituyó un medio de comunicación entre los combatientes de la manigua y aquellos residentes de la ciudad que conspiraban para continuar la lucha contra España. Palacios Estrade nos comenta como grupos de guerrilleros cubanos "disfrazados de comparseros penetraban en la ciudad para llevar mensajes de los familiares que peleaban en los campos de Cuba libre y así transmitían y recibían noticias de carácter estratégico".²

Del Caribe inglés también tenemos noticias que sugieren la presencia de un carácter subversivo en muchos desfiles públicos de carnaval. Una actividad muy bien documentada, ocurrida en la isla de Antigua el 3 de octubre de 1773, fue la coronación de un personaje apodado 'Court' frente a una multitud de por lo menos dos mil espectadores, como el rey de los

1. Gordon K. Lewis. *Main Currents in Caribbean Thought; The Historical Evolution of Caribbean Society in Its Ideological Aspects, 1492-1900*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1983, p. 21.

2. Manuel Palacios Estrades. 'El carnaval santiaguero durante la Guerra de los Diez Años', en *Revista Del Caribe*, año IV, núm. 10, 1987, p. 92.

3. Judith Bettelheim. 'Ethnicity, Gender, and Power: Carnival in Santiago de Cuba', en *Negotiating Performance. Gender, Sexuality, & the Theatricality in Latin/America*. Diana Taylor, Juan Villegas, ed., Durham: Duke University Press, 1994, p. 261.

4. Angel López Cantos. *Fiestas y juegos en Puerto Rico (Siglo XVIII)*, San Juan: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 1990, p. 202.

5. Bettelheim, *op. cit.*, p. 268.

6. Néstor García Canclini. *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Editorial Grijalbo / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989, p. 326.

7. *ibid.*

coromantees de aquella isla. Estas coronaciones de fantasía, según Judith Bettelheim,³ eran a menudo un preámbulo de revueltas esclavas contra los amos, o un mero pretexto para concentrar el mayor número de esclavos antes de convocar a una sublevación contra el poder imperial (el 35% de las revueltas de esclavos ocurrieron durante esta época de fiestas).

En Puerto Rico, el historiador López Cantos cita varios documentos inéditos del siglo XIX donde se da noticia de como los isleños se divertían con mascaradas y mojigangas, tanto en conmemoraciones reales —como la ocurrida en 1832 con el nacimiento de la futura reina de España— lo mismo que durante las fiestas patronales, ferias y festejos públicos que anualmente se celebraban. Según el autor, "los puertorriqueños aprovechaban cualquier celebración para *transmutarse* en actores improvisados, que interpretaban aquellos héroes que admiraban o detestaban, aunque fuera por un tiempo corto y fugaz".⁴

Algo muy parecido sucedía en las fiestas y reinados de fantasía en la isla de Antigua, donde los esclavos ejecutaban ciertos pasos de baile imitando a sus amos europeos, como burla y en un claro desafío a la autoridad que estos europeos tenían sobre la población esclava. Judith Bettelheim, estudió bailes de esclavos similares en Cuba y Jamaica y comenta que muchos de ellos: "acompañados de cantos de doble sentido, escondían mensajes satíricos alusivos al comportamiento de la aristocracia y los gobernantes de estas colonias".⁵

García Canclini señala que en muchos carnavales de América, las danzas bailadas por indígenas y mestizos parodian a los conquistadores españoles, usando grotescamente sus trajes y la parafernalia bélica que trajeron para la conquista. En el carnaval brasileño, agrega García Canclini, los órdenes tradicionales de negros y blancos son invertidos, los hombres se disfrazan de mujeres, y los negros proletarios aparecen "enseñando el placer de vivir actualizado en el canto, en la danza y en la samba".⁶

Este autor atribuye al carnaval un poder para *transponer* los límites por donde se puede pasar, "satirizando a las autoridades en las danzas... y erigiendo desafíos enmascarados... ante la imposibilidad de construir un orden distinto".⁷

Para muchos sociólogos, el carnaval es un acto de sublevación de masas, mientras que otros lo consideran meramente como una válvula de escape para canalizar las pasiones del vulgo; pasiones que de otra forma pudieran desembocar en insurrecciones revolucionarias. Como poco, el carnaval caribeño es un momento durante el cual el orden civil queda detenido para permitir el exceso, las travesuras y la transgresión. Opera además como un mecanismo de identificación y de pertenencia de algunos grupos étnicos definidos; identificación con una herencia cultural, y una nacionalidad.

La máscara que se repite

La palabra 'carnaval' o 'carne-vale' está unida a la idea de abstinencia de la carne, algo así como 'adiós a la carne'. El origen más lógico del vocablo, llevado al castellano a través de la lengua italiana, es la frase latina 'carnem levare', o 'dejar la carne', en alusión a la entrada de la Cuaresma, cuando la Iglesia Católica prohíbe a sus fieles comer carne (carne - levare, en latín), conmemorando así los cuarenta días que ayunó Jesucristo en el desierto.

Antiguamente el carnaval era una fiesta un poco desenfrenada donde el pueblo liberaba sus pasiones, ya que a partir del miércoles de ceniza comenzaba la Cuaresma y los consecutivos viernes de abstinencia total, donde además se imponía una actitud de reverencia hasta el sábado de gloria. Teóricamente, el carnaval es un prelude a los rigores de la Cuaresma; es un lapso de tres días de locura, que se celebra en muchas ciudades del mundo donde se practica la religión católica.

En Puerto Rico, nos dice Marcelino Canino,⁸ esta celebración ha perdido toda relación religiosa inmediata y está casi a punto de convertirse en el estereotipo de carnaval para turistas que se ofrecen en algunas de las Islas Vírgenes, así como en las zonas más metropolitanas de Brasil. Aún así, el carnaval conserva muchas de las costumbres de antaño relacionadas al ritual religioso de la Cuaresma.

Un ejemplo de esto es el llamado entierro de la sardina que se da la noche del martes de carnaval, el último día de esas festividades, y que consiste en llevar a cabo, burlesca y ruidosamente, el entierro de un muñeco que representa la difunta sardina.

Teodoro Vidal⁹ nos dice que esta costumbre es característica del carnaval madrileño, y entiende que el ritual del entierro de la sardina se originó en tiempos remotos cuando, para simbolizar la terminación del carnaval y el comienzo de la Cuaresma, días de abstinencia de carne, se enterraba, como símbolo de ello, una canal de puerco conocida con el nombre de sardina. Con el correr de los años, la canal de puerco se sustituyó por el pez del mismo nombre.

Otro vestigio que permanece inalterado en el carnaval puertorriqueño son sus personajes enmascarados: *el vejigante de Ponce*, *el vejigante* y *el caballero de Loíza*, y la pareja del *viejito* y *la loca negra* que tanto abunda en las celebraciones carnalescas de la Isla.

El entierro de la sardina,
pintura de Francisco Goya, 1836;
Academia de San Fernando, Madrid.



8. Marcelino Canino Salgado. 'Carnaval, Cuaresma, Semana Santa', en *La Gran Enciclopedia de Puerto Rico*, Vicente Báez, ed., vol. XII, Madrid, 1976, p. 65. [pp. 65-67]

9. Teodoro Vidal. *Las caretas de cartón del carnaval de Ponce*. Puerto Rico: Ediciones Alba, 1983, p. 97.



Tres enmascarados del Carnaval en Puerto Rico: *el vejigante* de Loíza, símbolo católico del mal, *el caballero*, identificado en Loíza como el soldado español que lucha contra los moros, y *la negra loca*, hombres vestidos de mujeres negras, alocadas y sobrepeso.

Son dos los enmascarados conocidos con el nombre de *vejigante*, el de Loíza y el de la ciudad de Ponce, en Puerto Rico. Ambos personajes se asemejan mucho entre sí: llevan cuernos en sus caretas, como diablos; sus vestidos son parecidos —amplios, con volantes, en vivos colores— y sus máscaras lucen colores similares —principalmente rojo, amarillo y negro— acompañados de puntos y manchas pintadas.

La mayor diferencia entre estos dos *vejigantes* radica en los materiales utilizados para la confección de sus caretas: en la de Loíza se utilizan cocos de agua vaciados y los cuernos, que suelen ser rectos, son de madera. El *vejigante* ponceño utiliza la técnica del ‘papier mache’ para la confección de su máscara.

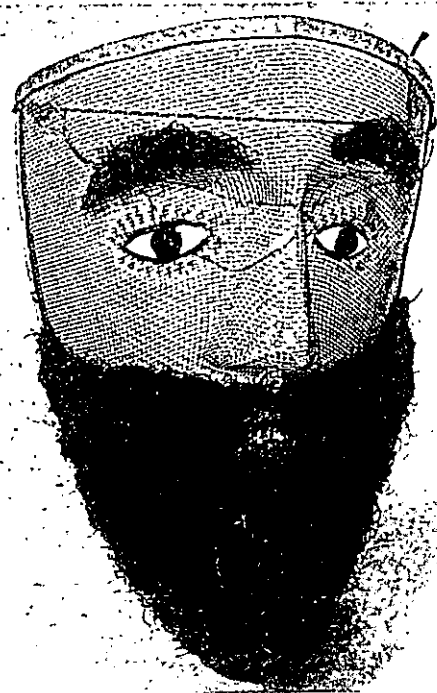
Característico del *vejigante* de Loíza es su interacción con otro personaje del carnaval puertorriqueño, *el caballero*, que representa la imagen de un antiguo soldado español y cuya máscara está construida con tela de alambre fino al que se le da la forma de la cara sobre un molde duro. Esta interacción del *vejigante* con *el caballero* soldado nos lleva a interpretar esta pareja de enmascarados como la representación cristiana del bien en contra del mal, es decir, el cristianismo contra el paganismo. Según la tradición el *vejigante* representa a los enemigos de Santiago Apóstol —los moros— que fueron combatidos por este santo con la ayuda de soldados españoles representados aquí por la máscara del *caballero*.

Por último está el personaje de *la negra loca*, una especie de travesti callejero con cara tiznada y con una combinación de atributos cómicos entre los que se incluye a otro personaje, *el viejito negro*, que la acompaña y con quien comparte sus bailes y travesuras.



En Puerto Rico *los caballeros* "llevan un sombrero de paja del país, al cual se le dá la forma tradicional (de soldado) y luego se forra con pedazos de tela

adornados a su vez con pequeños espejos, cascabeles, cintas de diversos colores y, en algunos casos, con flores de papel." (Ricardo Alegría, 1958)



Arriba, máscara mexicana hecha de tela de alambre fino y crín de caballo para las cejas y la barba; utilizada en la *Danza de los Chinelos*, en Tepoztlán, Morelos. Según Moya Rubio, esta danza pudiera ser una versión de la *Danza de los Moros y Cristianos*, destacándose sobre todo el vestuario que llevan los danzantes, con sombrero muy llamativo adornado con figuras de cháquira y lentejuela.

Los personajes del carnaval en Puerto Rico

El disfraz de negro para hacer reír

En muchos de los carnavales que se celebran en Puerto Rico concurren unos personajes que son atípicos a la simbología cristiana del carnaval europeo. Estos corresponden a los *viejitos negros* y *las negras locas*, personajes enmascarados cuya presencia es recurrente en otros carnavales del Caribe.

Los 'viejitos negros' de Puerto Rico son muy parecidos a los 'prietos velhos' de Brasil, los 'congos viejos' del carnaval cubano y los 'capitanes negros' del carnaval de Veracruz, en México. Como éstos, van vestidos con ropa desarreglada, harapienta y rota, llevan la cara tiznada con cenizas e imitan el andar con bastón de los ancianos, formando en ocasiones grupos musicales con los que deambulan por las calles pidiendo dinero.

El personaje del 'viejito negro' acompaña muchas veces al de 'la negra loca', hombres disfrazados de mujeres bien dotadas con las que forman parejas para bailar. En repetidas ocasiones y en diversos carnavales estos personajes acostumbran andar en parejas, ambos representados por hombres maduros de tez blanca que llevan el rostro pintado de negro para simular a personas de la raza negra. Aun sin portar una careta, la pintura negra con que transforman sus rostros, brazos y piernas convierte a estos personajes también en enmascarados.

En Puerto Rico el disfraz de 'las negras locas' consiste de falda y blusa de tela estampada, delantal blanco y pañuelo en la cabeza, vestimenta que hace referencia a las esclavas negras de la época de las grandes plantaciones. Las 'negras locas' rellenan sus vestidos para crear pechos y caderas desmesuradas, contrastando así sus voluptuosas figuras con las del frágil 'viejito negro' al que entusiasman y seducen en medio del baile. Los 'viejitos negros' persiguen a 'las negras locas' pegándoles en las nalgas con sus bastones y llevando en sus manos una lata con monedas sueltas con las que piden limosna al público al que divierten.

Las 'locas' hablan incoherentemente y llevan una escoba acompañada de material de limpieza, con los cuales limpian la calle y los balcones de las casas, pidiendo después una recompensa. La escoba seguramente tenga una función de limpieza ritual —"barrer lo malo"— semejante al despojo de los malos espíritus practicado por otros grupos disfrazados en República Dominicana como el *gagá*.

Vestido con sombrero y ropa rota y harapienta, reconocemos al personaje del 'viejito negro' por su cara y cuerpo tiznados de cenizas. Aparece aquí en el Festival de Hatillo, Puerto Rico, acompañado de una versión blanca de 'la loca negra', cubierta de talco para acentuar lo chistoso de la pareja.



El personaje de 'la negra loca' es casi siempre representado por hombres de rasgos toscos, masculinos y de bigotes poblados. Esta forma ambigua de disfrazarse es uno de los medios más comúnmente utilizados en el carnaval para mover a la risa —ostentar un disfraz femenino sobre un cuerpo marcadamente masculino. Para 'la negra loca' el acto de 'hacerse mujer' durante el carnaval no necesariamente equivale a asumir un cuerpo femenino, de ahí que aun los hombres más toscos puedan apropiarse de este cuerpo-disfraz. Para el hombre disfrazado como 'la negra loca' la clasificación de mujer se reduce a criterios muy nebulosos.

La imagen femenina utilizada con fines cómicos por lo general se representa en el carnaval como 'fea', negra y sobrepeso, elementos risibles dentro de esta percepción de lo chistoso. Para acentuar lo cómico de este personaje, 'la negra loca' también presenta carencias que reafirman su construcción social: la falta de un hombre o el tener que conformarse con uno viejo, como consecuencia de alguna violación a la belleza, ya sea en términos de raza, edad o peso. Lo gracioso de esta imagen construida de la feminidad se sustenta en la idea de que lo feo es sancionable por medio de la risa.

En México aparece el personaje del 'viejito negro' en el Carnaval de El Coyolillo, una comunidad afromestiza de la región central de Veracruz. Este personaje anciano, conocido aquí como *el Capitán*, se encarga de mantener el orden durante el desfile y su único disfraz consiste en tiznarse con ceniza toda la cara, portando un sable como símbolo de su autoridad. También de la región central de Veracruz es el Carnaval de Yanga,¹⁰ una fiesta mexicana

10. Sagrario Cruz Carretero, et. al. *El carnaval en Yanga, Notas y comentarios sobre una fiesta de la negritud*. México: Cuadernos de Trabajo de la Unidad Regional del Centro de Veracruz, 1990, [pp. 48]

que conmemora la rebelión de un grupo de negros cimarrones durante la época colonial. La trascendencia de la hazaña libertaria de los negros cimarrones de Yanga ha motivado que dicha celebración se haya convertido en un *Carnaval de la negritud*, apareciendo varios de los personajes negros característicos de otros carnavales del Caribe.

Aun cuando la población negra en Yanga es muy escasa, el tizne en las caras y los cuerpos del pueblo mestizo se ha convertido en la conmemoración, la representación y la revitalización del color de la piel de los negros que encabezaron la primera rebelión anticolonial en América.¹¹

11. Se ha hablado de rebeliones aún más tempranas a las que encabezó Yanga, pero parece ser que el mérito de esta última reside en el hecho de haber sido la primera rebelión que tuvo como resultado el reconocimiento de los negros rebeldes como hombres libres en una sociedad colonial sustentada, en buena parte, en el trabajo de los esclavos negros.



Un elemento representativo del carnaval de Yanga es el baile de coronación de la reina y el rey feo, lo mismo que el personaje de 'la negra Tomasa', hombres disfrazados de mujer, que generalmente van acompañados de otro personaje vestido de caballero con traje, bastón y sombrero, a quien se le conoce como 'el negrito'.

12. Cruz Carretero, et. al. *Op. cit.*, p. 26, 27.

Vemos aquí cómo los protagonistas de este carnaval mexicano toman un personaje que les simboliza el 'ser negro'; lo satirizan y lo adoptan como elemento de su propia identidad. La máscara del Carnaval de Yanga tiene "la función de reactivar el tiempo pasado, el tiempo histórico, el de la presencia de los esclavos negros en rebelión contra la Corona española", contribuyendo a su vez a "la formación de un *nosotros*, de una identidad que implica, por lo menos, el autorreconocimiento de un pasado histórico común";¹² —la conciencia colectiva.

13. Es significativo que en Puerto Rico los pueblos con mayor tradición de carnaval son los de la zona costera: Ponce, Hatillo, y Loíza Aldea, precisamente las regiones donde vivían grandes poblaciones de negros. El pueblo de Loíza Aldea tiene raíces casi enteramente africanas: su población la forman los descendientes de los negros cimarrones y los libertos que la fundaron.

Lo mismo podemos decir de los personajes negroides del Carnaval en Puerto Rico, representantes éstos de una resistencia cultural y de la identidad racial con la que identificamos la nacionalidad puertorriqueña.¹³

Otro personaje del carnaval puertorriqueño La máscara del 'vejigante'

El otro personaje principal del carnaval en Puerto Rico es un enmascarado que guarda relación íntima con el tema religioso del mal —los demonios. El personaje del 'diablito' consiste de una máscara con cuernos erectos, en la que dominan los rasgos humanos como la barbilla en punta y la mirada de soslayo. Hoy en día los 'diablitos' aparecen durante la época del carnaval para divertir al público, justo antes de comenzar la Cuaresma, aunque en tiempos pasados seguramente tuvieron una función mucho más directa con los ritos y procesiones públicas religiosas.

Tan temprano como para la época medieval, las ciudades españolas conocían ya los llamados 'diablitos', personajes disfrazados que salían a la calle durante fiestas y procesiones de la Iglesia Católica vestidos de rojo y negro, llevando caretas con cuernos y facciones luciferinas. Estos individuos disfrazados de demonio, abrían paso al cortejo procesional dando golpes a la multitud que se apiñaba a lo largo del camino. Para asestar los golpes utilizaban vejigas secas de vaca, infladas con aire, lo que permitía al disfrazado producir un gran ruido con cada golpe que pegaban a la multitud.

Con la llegada de los españoles al Nuevo Mundo, el personaje del 'diablito' pasó a formar parte de los cultos religiosos en la América indígena y, más tarde, del sincretismo negro en el Caribe. Muchos de los ritos populares de España se fundieron con las prácticas religiosas de los indígenas de América, quienes transformaron muchas de éstas, readaptándolas a los significados y simbolismos de los invasores europeos.

Escena en la plaza mayor de
Bruselas, el 31 de mayo de 1615.
Pintura de Dionisio van Alsloot.
El ommegegong en Bruselas, Victoria
and Albert Museum, Londres.



En México, según Moya Rubio, los evangelizadores españoles tuvieron tanta dificultad en la conversión de los indios al catolicismo que tuvieron que emplear medios poco comunes para lograr sus objetivos. Uno de estos medios, utilizados por frailes agustinos, fue la representación de "diablos enmascarados, que se apoderaban del alma de aquellos ...indios que practicaban tales vicios como la gula, la avaricia, la envidia o los placeres".¹⁴ Hoy en día vemos como en México y Centroamérica aún se conservan muchos de estos reajustes y mestizajes rituales.

En el resto del Caribe, fueron los negros africanos quienes con más entusiasmo aceptaron las imágenes de los 'diablitos' durante los días de regocijo público, tanto en el Corpus Christi como en los carnavales. Al respecto, el antropólogo cubano Fernando Ortiz describe esta afinidad del negro con la imagen del 'diablito' como una especie de sincretismo que permitió a esta población de esclavos, desgarrada de sus tierras de origen, mantener "sus rituales pantomímicos, donde eran comunes las figuras representativas de los espíritus antepasados y de los númenes tribales, que los cristianos interpretaron genéricamente como 'diablos' ".¹⁵

Actualmente existen en Cuba 'diablitos negros' como parte de ritos negroides de grupos secretos; en Santo Domingo y Venezuela los 'diablitos' son todavía personajes indispensables en muchas fiestas de los Santos Patronos; y en Puerto Rico existen los 'diablitos' de Ponce y de Loíza, mejor conocidos por el nombre de 'vejigantes', palabra que alude directamente al uso de la vejiga de vaca como complemento determinante de este personaje.

Es muy probable que algunos elementos del vejigante provengan de una máscara española llamada *bojiganga* que ya era conocida a principios del siglo diecisiete y que Cervantes describe en 'El Quijote' de la siguiente manera: "Uno de la compañía, que venía vestido de boxiganga con muchos cascabeles, y en la punta de un palo traía tres vejigas de vaca hinchadas".

En Puerto Rico existe testimonio documental que revela el uso de caretas en celebraciones públicas tan temprano como el siglo diecisiete. Pero noticias específicas del vejigante aparecen por primera vez en 1747. Según el documento de ese año, como parte de la celebración del ascenso de Fernando VI al trono español, hubo en San Juan días de fiesta en las que figuraron máscaras, entre ellas el vejigante; al que ya se conocía con ese nombre.

López Cantos cita otro documento, fechado en Ponce, Puerto Rico, el 21 de noviembre de 1859, como, durante las fiestas de San Juan de aquel año "todos los domingos (del mes) salen diversas máscaras a caballo, a pie danzan, y una infinidad de negros vestidos de demonios a los cuales les dan el nombre de vejigante (sic.)".¹⁶

14. Victor José Moya Rubio. *Máscaras: la otra cara de México*, México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, p. 104. [pp. 216] (primera edición: 1978)

15. Fernando Ortiz. 'Los "Diablitos" Negros de Puerto Rico', en la *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, San Juan: año V, núm. 16, julio-septiembre, 1962, p. 43-46.

16. López Cantos. *op. cit.*, p. 204.

Dos vejigantes recorren las calles de la ciudad de Ponce, al sur de Puerto Rico, durante la celebración del carnaval.



Descripción del vejigante puertorriqueño

El vejigante de estos tiempos lleva una careta hecha de cartón piedra representando un rostro animalesco y demoniaco. Las facciones del rostro tienen unas dimensiones sobrehumanas, con impresionantes cuernos y unos ojos de soslayo, pesados párpados y una sonrisa lasciva y dentada. Los ojos son representados mediante huecos por donde el disfrazado puede ver, aunque existen caretas donde el artífice se desentiende de los huecos, pintando arriba de éstos unos extraños ojos.

La boca del vejigante está abierta amenazadoramente, en muchos casos con afilados dientes que la hacen ver más temible. Usualmente estos dientes son puntiagudos, pintados o hechos separadamente de cartulina, aunque en la antigüedad se utilizaron dientes de vaca o de caballo, una variante que "hasta hace relativamente poco tiempo era frecuente", según nos comenta Teodoro Vidal.¹⁷

17. Teodoro Vidal. *op. cit.*, p. 27.

En su libro sobre el vejigante, este autor describe un caso, ocurrido en la ciudad de Ponce, donde el fabricante "...aprovecha las tapitas metálicas que se quitan para abrir las latas de cerveza y de algunas bebidas gaseosas, tapitas que cuidadosamente incrusta a todo lo largo de las grandes mandíbulas que sus máscaras usualmente tienen".¹⁸

18. *ibid.*

Los cuernos de la careta son lo que dan a estas piezas su temible apariencia; cuernos que suelen estar colocados en la parte superior de la careta (en la frente o las sienes), aunque también aparecen en los lados, en la quijada inferior y hasta en el hocico.

Los colores que generalmente se utilizan para pintar estas caretas son el rojo y el amarillo, muy parecidos a los utilizados en la provincia de Guadalupe, en España, para pintar las máscaras de 'diablito'.¹⁹ En algunos casos, la mitad de la máscara es de un color y la otra mitad de otro; lo mismo sucede con los cuernos, cuyas puntas son generalmente de colores distintos al resto de la pieza. Otro rasgo particular del vejigante es una infinidad de puntos, de diversos colores, que muchas veces cubren la totalidad de la careta; ornamentación que seguramente deriva de antiguas formas de pintura corporal de África. La combinación del amarillo y el rojo es especialmente común en las caretas del vejigante; aparece incluso en las letanías cantadas durante el carnaval:

*mascarita, mascará
amarilla y colorá*

*Vejigante está pintao
de amarillo y colorao*

El traje del vejigante consiste de un pantalón y una camisa unidos, muy holgados, para facilitar los movimientos extravagantes que estas máscaras hacen. Completan el disfraz una gran capa con borlas y unas aletas de tela que le hacen parecer un pájaro monstruoso y sobrenatural.

La conciencia del vejigante, símbolo de puertorriqueñidad

Ser un vejigante no es lo mismo que vestirse de vejigante. Cualquiera puede colocarse el disfraz y salir a la calle a probar suerte durante el carnaval. Vestirse de vejigante sería lo mismo que disfrazarse de bruja o de vampiro: un disfraz prestado, superficial, que sólo nos permite ocultar quienes somos para lograr algún fin práctico o de diversión. Ser un vejigante es algo más complicado.

El vejigante es un personaje populachero, su comportamiento es de la calle, de libertinaje y de una marcada propensión a la transgresión. Algunos vejigantes acostumbran servir como cortesés escoltas para comparsas femeninas, establecen el orden entre los espectadores y abren paso entre la muchedumbre a comitivas carnalescas que ellos suelen encabezar. Pero el verdadero vejigante es irreverente, se la pasa persiguiendo a la gente para golpearla con sus vejigas, hace piruetas e intenta asustar tanto a las muchachas jóvenes como a los niños más indefensos.

Su asunto es la libertad de movimiento, el gusto por exhibirse y pavo-

19. *Op. cit.*, p. 18.

nearse, bailar y saltar por las calles. Algunos hacen acrobacia, andan en peligrosas manadas, pero a ninguno le interesa la coreografía grupal. La esencia del vejigante es transgredir todo lo que queda a su alcance, romper los parámetros del comportamiento *decente*, e invadir los límites de toda conducta humana establecida.

Para la mayoría de los puertorriqueños, la figura del vejigante ha pasado a ser mucho más que el personaje del carnaval isleño y se ha convertido en un símbolo de la cultura nacional. La mera presencia de ejércitos de vejigantes durante los desfiles que la comunidad puertorriqueña celebra anualmente en Estados Unidos es una muestra irrefutable de la transformación de este personaje. Para los puertorriqueños, el vejigante es un emblema tan importante como su pendón nacional.

Para ser un vejigante el puertorriqueño que se disfraza tiene que "asumir la identidad de un personaje histórico..." (histórico porque lleva con nosotros casi cinco siglos), "...pero a la vez imaginario" (ya que desaparece al quitarnos el disfraz). "Vestirse de vejigante es el inicio de una convocatoria sobrenatural: una memoria cultural que se hace presente con propósitos ceremoniales".²⁰

El vejigante es símbolo de una existencia colectiva, de una herencia cultural y de una historia compartida por todos los que se consideran nacionales de Puerto Rico. En eso radica la fuerza de convocatoria de esta máscara.

La máscara de vejigante, emblema de una existencia colectiva, en la obra pictórica de los artistas nacionales

En Puerto Rico, los artistas han sido uno de los principales promotores de la identidad nacional y quienes han tenido "la responsabilidad de configurar una imagen reconocible de lo puertorriqueño, con el fin de neutralizar la erosión espiritual que ha acarreado los cinco siglos de colonialismo."²¹ La producción del artista puertorriqueño se ha convertido en el muro de contención a los intentos de asimilación cultural en el país, teniendo así una importancia social trascendental frente al conflicto de identidad y la lucha del pueblo por sobrevivir.

Se atribuye también al sentimiento nacionalista de estos artistas el éxito obtenido en el desarrollo de un arte de identificación nacional, que ha exaltado y afirmado lo puertorriqueño. La valoración de la tradición popular ha sido incorporada en la obra de estos artistas como una forma de reconocer y exaltar lo puertorriqueño, de la misma manera que lo han hecho los escritores, los poetas, los dramaturgos, los cineastas y los músicos en

20. Ramón López. 'Instrucciones imprecisas para ser un vejigante', en el periódico *Claridad* del 16 al 22 de junio de 1995, p. 20.

21. José A. Torres Martínó. "Las artes gráficas en Puerto Rico", en *Puerto Rico: Arte e Identidad*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1998, p. 149

otras formas de expresión artística. La tradición popular de la máscara de vejigante aparece en todas las expresiones artísticas del país, habiendo obtenido un lugar prominente en el repertorio incorporado por los artistas plásticos, en especial aquellos comprometidos con valorizar lo nacional.

Del reconocimiento nostálgico, a la resistencia política

Las primeras obras de arte que incorporan el vejigante aparecen en Puerto Rico durante este último medio siglo, cuando una nueva generación de artistas se identifica con la realidad del pueblo y las difíciles condiciones por las que atravesaba el país. Según estos artistas, la manera más efectiva para enfrentar el problema de la identidad nacional era mediante la utilización de un lenguaje realista y la representación de lo autóctono, es decir, el uso de referentes reconocibles como nuestros (el paisaje, los personajes típicos, la máscara de vejigante).

Tan temprano como para 1948 ya despunta el tema del enmascarado en una obra de Rafael Ríos Rey, titulada precisamente "Vejigante" (lámina 1), mural que nos recuerda la obra del pintor mexicano Diego Rivera "El sueño de una tarde dominical en el Alameda Central", obra también de 1948. Igual que el mural del maestro mexicano, la obra de Ríos Rey muestra un fuerte compromiso con el tema de la identidad nacional, en medio de un país en acelerado proceso de cambio y modernización. El compromiso de ambos artistas es uno introspectivo, enfocado a exaltar las fiestas tradicionales y la revaloración de lo nacional.

Igual propósito vemos en la obra "Día de los inocentes" (lámina 2), de 1951, donde el artista Samuel Sánchez trae a nuestra atención otra fiesta tradicional puertorriqueña, al ubicar al vejigante como los soldados que, según la tradición cristiana, persiguieron a niños y recién nacidos, bajo ordenes del rey Herodes de dar muerte al niño Jesús.

Jorge Rechany recrea también una fiesta popular en su obra "Procesión de Santiago Apóstol" (lámina 3), de 1956, una pintura de gran formato donde el artista destaca la figura del vejigante para representar las fuerzas del mal frente a los caballeros enmascarados que cargan la imagen del santo patrono.

Jorge Rechany y Samuel Sánchez forman parte de la llamada 'generación del 50', un grupo de artistas fundadores de talleres colectivos y gremios con una clara orientación de afirmación nacional. En palabras de un integrante de estos gremios, el objetivo de estas organizaciones fue crear una "iconografía de lo autóctono",²² por lo que no debe sorprendernos la importancia que estos gremios asignaron a imágenes como las del vejigante.

22. José A. Torres Martínó. "El Centro de Arte Puertorriqueño", catálogo: *Pintura y Gráfica de los años cincuenta*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1975, p. 23



2. Samuel Sánchez. *Estampas de San Juan: Día de los Inocentes*, 1951, 6 1/4" x 8 3/4"

1. Rafael Ríos Rey. *Vejigante*, 1948, mural al óleo sobre tela, 96" x 70"



3. Jorge Rechany. *Procesión de Santiago Apóstol*, 1956, óleo sobre lienzo, 78" x 67"



4. Carlos Raquel Rivera. *Nenen de la ruta mora*, 1955, cartel en serigrafía, 28 1/2" x 17 1/2"

En 1955, otro artista de esta generación recurre a la imagen del vejigante en varios grabados y carteles cinematográficos donde la máscara es proyectada como el icono central de la obra. Se trata de Carlos Raquel Rivera, autor del cartel para la película "Nenén de la Ruta Mora" (lámina 4), donde las caretas de vejigante abarcan la totalidad del espacio. Para la época de estas obras que hemos señalado, la imagen mascarada del vejigante es tratada por los artistas como una forma *nostálgica* de reconocimiento, mientras que en los años subsiguientes el vejigante comienza a ser presentado como símbolo de *etnicidad* y de *resistencia política*.

Antonio Martorell y José Alicea combinan la máscara de vejigante con el tema negroide, en dos piezas de grabado: Martorell en un cartel serigráfico, de 1970, donde se anuncia las "Fiestas de Loíza Aldea" (lámina 5), un pueblo costero de Puerto Rico cuyas raíces son casi enteramente africanas, y Alicea, en 1969, en uno de los conjuntos gráficos más poderosos de la gráfica puertorriqueña titulado "El Baquiné." El tema de estos grabados es de origen popular y recuerda los versos que el artista había escuchado en su niñez, cuando su madre los cantaba mientras ejercía el oficio de planchadora. El grabado "Zape, zape" (lámina 6), combina la figura del vejigante, al fondo, con varias mujeres cantando en primer plano.

En la ciudad de Nueva York, otro artista puertorriqueño confronta el racismo, mientras analiza apasionadamente su identidad como hijo de emigrantes isleños. Juan Sánchez es parte de una comunidad de artistas y activistas envueltos en la creación artística como práctica de resistencia política. Su obra "Negritud a la bomba y plena Portorro" (lámina 7), de 1987, se caracteriza por el uso de símbolos recurrentes, como el vejigante atrapado y el carimbo de los negros esclavos —marca del cautiverio y la opresión de ese pueblo que ha tenido que optar por la migración masiva para sobrevivir.

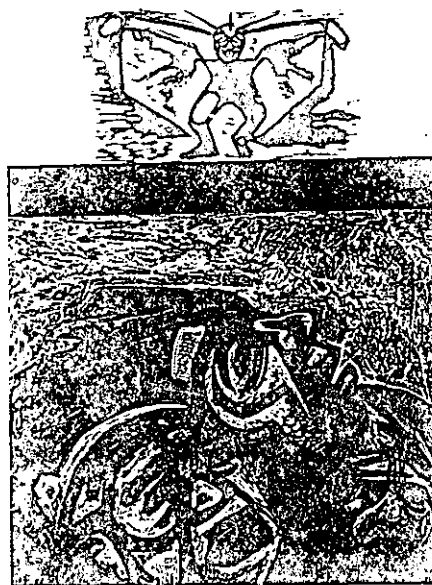
Félix Rodríguez Báez es otro artista de la generación del 50 que recurre a la figura del vejigante para simbolizar la resistencia política de los puertorriqueños. Su obra "Máscara de nuestra historia" (lámina 8), realizada en ocasión del centenario de la invasión estadounidense a Puerto Rico, nos presenta un vejigante de tres cuernos, cada uno representando eventos de nuestra infame historia como pueblo colonizado: la invasión a nuestro territorio en 1898, la farsa de 1951, con la creación del Estado Libre Asociado, para lavarle la cara al coloniaje, y el plebiscito de 1998, donde el gobierno anexionista de turno intentó sin éxito impulsar la anexión de Puerto Rico a Estados Unidos.

Muchos años antes, Antonio Martorell había ya manifestado la futilidad de estos eventos plebiscitarios en Puerto Rico, al presentar una obra donde el presidente estadounidense Lyndon Johnson, vestido de vejigante en

5. Antonio Martorell.
Fiesta de Loíza Aldea, 1970, cartel
en serigrafía, 33 ³/₈" x 21 ³/₈"



6. José R. Alicea. *Zape, zape*, 1969,
medio mixto, 27 ¹/₈" x 19 ¹/₈"



7. Juan Sánchez. *Negritud a la
bomba y plena Portorro*, 1987,
óleo, medio mixto sobre tela,
36" x 84 ¹/₂"



8. Félix Rodríguez Báez.
Máscara de nuestra historia, 1998,
óleo sobre tela, 36" x 30"



pleno carnaval eleccionario, aparece escogiendo la máscara más conveniente a los intereses de su país: la del entonces gobernador colonial Luis Muñoz Marín, o la del empresario anexionista Luis A. Ferré. La mordacidad de este dibujo nos revela aquel intento de 1967 para limitar los poderes del Congreso estadounidense sobre Puerto Rico, como un "Carnaval plebiscitario" (lámina 9) que, a fin de cuentas, no tuvo repercusión política alguna en el país.

Obras más recientes, como las de Camilo Carrión Zayas (lámina 10) y Elizam Escobar, demuestran cómo la figura del vejigante continúa siendo incorporada en los trabajos de artistas plásticos contemporáneos, unas veces como símbolo celebratorio y otras como símbolo de resistencia. Para Elizam Escobar, la figura del enmascarado siempre ha sido una constante en su trabajo pictórico realizado durante los 19 años que permaneció encarcelado como prisionero político en Estados Unidos. En el catálogo de la exhibición donde se presentó "El vejigante" (lámina 11), de 1984, el artista nos recuerda que "la cultura es, en un sentido, una máscara que todos nosotros usamos para esconder (la clase, el individuo)" por lo que debemos quitarnos el disfraz "tanto como podamos y dondequiera que podamos."²³

Del mismo artista son "La Indecisión" (lámina 12), de 1985, donde el vejigante mira a uno y otro lado, en la búsqueda sin fin de lo que queremos ser como pueblo, y "Bakiné de Eros" (lámina 13), de 1991, donde el vejigante se enfrenta a la muerte de un niño negro —el líder nacionalista Pedro Albizu Campos, haciendo referencia a la antigua costumbre de los negros en Puerto Rico de celebrar la muerte de los niños, porque de esta forma escapan del infierno terrenal de la esclavitud.

La abstracción de lo reconocible

Además de servir como símbolo celebratorio o de resistencia política, la imagen del vejigante ha sido incorporada en el repertorio de muchos artistas abstractos de país. Julio Rosado del Valle es uno de los primeros exponentes del expresionismo abstracto en Puerto Rico que incorpora el vejigante en su trabajo. La obra "Vejigante" (lámina 14), de 1955, a pesar de que tiene la figuración como punto de partida, es un claro ejemplo de este tipo de trabajo abstracto. Según la historiadora del arte Marimar Benítez, muchos artistas abstractos como Rosado del Valle "abandonaron el planteamiento de la misión social del artista en pos de una expresión más claramente formalista,"²⁴ aunque siempre conservaron "la responsabilidad de configurar una imagen reconocible de lo puertorriqueño."

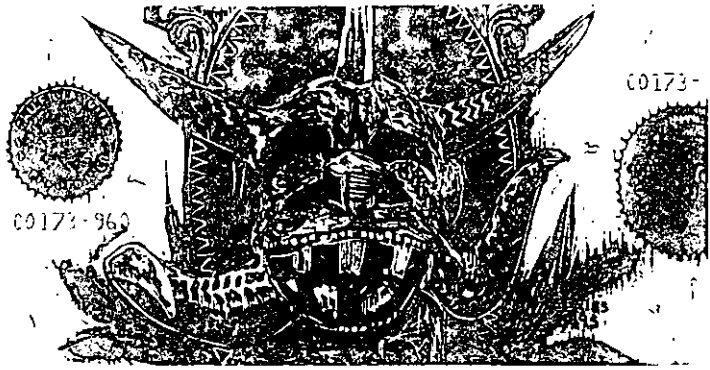
23. Elizam Escobar. *El arte como acto de liberación: pinturas y dibujos*, Editorial Coquí, Chicago, 1991

24. Marimar Benítez. "La década de los cincuenta: afirmación y reacción", en *Puerto Rico: Arte e Identidad*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1998, p. 130

CARNAVAL PLEBISCITARIO



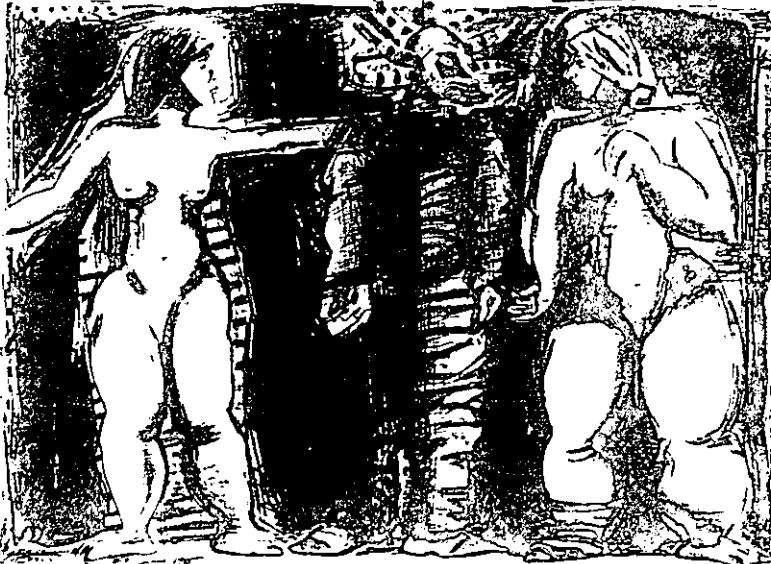
9. Antonio Martorell. *Carnaval Plebiscitario*, 1967, tinta sobre cartón, 11" x 8"



10. Camilo Carrión Zayas. *Come cocos*, 1996, xilografía, 12 1/2" x 24"



11. Elizam Escobar. *El vejigante*, 1984, acrílico sobre masonite, 24" x 17 1/2"



12. Elizam Escobar. *La Indecisión*, 1985, tinta sobre cartón, 14" x 20"



13. Elizam Escobar. *Bakine de Eros*, 1987, acrílico, óleo sobre tela, 70" x 48"



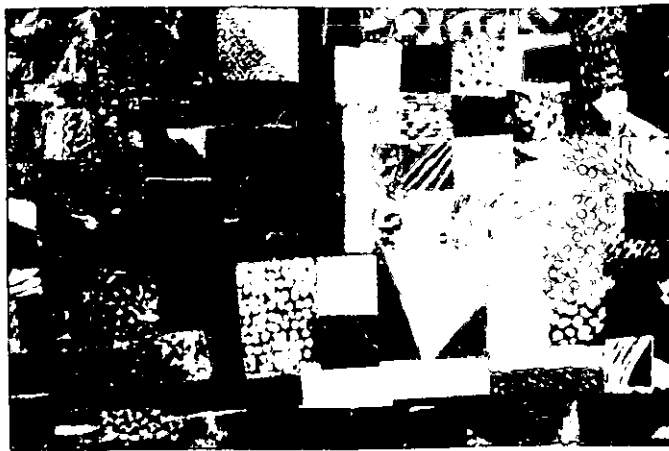
14. Julio Rosado del Valle. *Vejiante*,
1955, óleo sobre tabla, 31 ³/₄" x 32"



15. Luis A. Maisonet Ramos. *Carnaval*,
1999, óleo y esmalte, 68" x 68"



16. Humberto Figueroa. *Lagarto
de cordillera*, 1985, dibujo sobre
papel, 50" x 58"



17. Santiago Flores Chameco.
Piel amarilla y colorá, (detalle),
1995, costura y óleo sobre tela,
66" x 66"

La anterior afirmación describiría muy bien un sinnúmero de obras de arte contemporáneo, entre las que podemos señalar "Carnaval" (lámina 15), de 1999, por Luis Maisonet Ramos, "Lagarto de cordillera" (lámina 16), de 1985, de Humberto Figueroa, y "Piel amarilla y colorá" (lámina 17), de 1995, de Santiago Flores Charneco, obras donde el artista ha recurrido a la gestualidad y el colorido que identifican la figura del vejigante, manteniendo así "la imagen reconocible de lo puertorriqueño", a pesar de tratarse de obras mayormente abstractas.

Al contemplar el arte puertorriqueño de este último medio siglo, podemos constatar que a pesar de los nuevos talentos, de nuevas técnicas, de los nuevos enfoques de viejas técnicas, el trabajo de los artistas sigue siendo uno de los recursos más aptos para la resistencia cultural. Acosados por la confusa y mortificante realidad de la colonia, los artistas siguen sintiéndose complacidos a hacer obra de denuncia política o exaltación de los valores autóctonos, cumpliendo así el cometido que impone la indefinición política del país.

6 El disfraz como una forma para transgredir el poder El travestido o la inversión del orden existente

"Cuando no logramos cambiar al gobernante, lo satirizamos en las danzas del carnaval, en el humor periodístico, en los grafitis..." comenta García Canclini, refiriéndose a la lucha de clases que se da en este tipo de actividad humorística como es el carnaval. El mismo autor entiende que estas actividades son, más bien, luchas metafóricas inocentes, de doble sentido, pero a partir de las cuales pudieran aparecer "prácticas transformadoras o inéditas".¹ En eso radica su potencial de cambio.

El humor carnavalesco podríamos definirlo como un acto de transgresión social que refleja las condiciones cotidianas de un pueblo a la vez que permite al pueblo participar en las transformaciones de esas condiciones. Lo cómico se entiende como la transgresión de la norma, como la inversión potencial y la destrucción de los valores aceptados e institucionalizados por la misma sociedad que participa del carnaval. Como sugiere Ivanov,² el carnaval es la expresión de una tendencia hacia la "inversión del orden existente".

Esta propensión a la inversión de valores durante el carnaval se debe en parte a la naturaleza misma de la festividad; como fiesta que es, el carnaval está lleno de excesos desenfrenados, pasiones exaltadas e inversiones en las actitudes de la gente y su vida cotidiana. El contraste del comportamiento carnavalesco y la vida cotidiana se puede atribuir al hecho de que el carnaval supone la aglomeración de un pueblo agitado y ruidoso que prefiere desentenderse, al menos temporalmente, de los rigores de la vida cotidiana, asumiendo un aparente desequilibrio entre comportamientos extremos y ambiguos. El carnaval es la locura, por lo tanto, todo es permitido.

Una de las inversiones más recurrentes del carnaval, desde el punto de vista de interrelación social, es el uso de máscaras del sexo opuesto por participantes que durante la fiesta ocultan su género transponiendo los papeles sexuales; tal es el caso de la mujer enmascarada que saca a bailar a un hombre sin máscara, una transgresión de los roles establecidos.

Otro es el caso de los *travestis*, hombres vestidos como mujeres quienes, en un intento por hacernos reír, toman prestadas la construcción social de lo que debe ser una mujer y las expectativas sociales construidas culturalmente alrededor del género femenino (códigos de vestimenta, comportamiento y vocabulario gestual).

Esta risa no censurada tiende a desafiar el orden establecido de lo masculino y a subvertir los significados establecidos de la cultura, a la vez que alienta una respuesta o participación anárquica del público. Desde el disfraz de mujer, el hombre convertido en travesti juega con la sexualidad

1. Néstor García Canclini. *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Editorial Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989, p. 326

2. V.V. Ivanov. 'La teoría semiótica del carnaval como la inversión de opuestos bipolares', en *¡Carnaval! México*: Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 22

¡BAILE DE MASCARAS!



Baile de máscaras, caricatura por Xandaro, Puerto Rico Ilustrado, 26 de febrero de 1911, #52

hecha tabú. La atracción por el cuerpo femenino de un hombre disfrazado de mujer que premia a sus congéneres con besos —celebrados por la risa no censurada— explora verdaderamente los ritos amorosos negados y suprimidos. El carnaval le permite al travesti lanzarse a la caza de besos y risas que se sostienen gracias a la supresión social de dichas prácticas homoeróticas.

Frente a una sexualidad suprimida por el machismo, el travesti carnalero desafía ese orden establecido; ante la imposibilidad de construir un orden distinto, el travesti produce un desafío enmascarado. Pero este desafío frente a un grupo de personas con una 'frontera' distinta a la suya es en realidad un desafío metafórico, no es una descarga frontal y mortífera. Al llenar de besos a los hombres inmóviles durante el carnaval, el travesti está ejerciendo una expresión simbólica para sostener una demanda.

En el carnaval, al igual que en toda 'frontera', existen alambres rígidos y alambres caídos; alambres que el travesti aprovecha para trasponer los límites por donde se puede pasar.

Pero no todos los desafíos travestis son enmascarados o metafóricos; algunos llegan a ser verdaderos actos subversivos, como el ocurrido en el carnaval de la Argentina de principios de siglo. Allí se dio un movimiento de homosexuales travestis que, además de desafiar el orden establecido de

3. Jorge Salessi, Patrick O'Connor. 'For Carnival, Clinic, and Camera: Argentina's Turn-of-the-Century Drag Culture Performs "Woman"', en *Negotiating Performance, Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*, Londres: Duke University Press, 1994, p. 260

4. *ibid.*

aquella sociedad, adquirió ribetes de una parodia subversiva en público. Ocurrió específicamente en la ciudad de Buenos Aires, donde hizo su aparición una subcultura de homosexuales que, acostumbrados a vestirse como mujeres, celebraban grandes fiestas, intercambiaban fotos entre sí y se paseaban extravagantemente por las vías públicas, "aprovechando el carnaval para hacerse públicos adquiriendo una visibilidad que rayaba en lo subversivo".³

Noticias de estos hechos aparecen, nada menos que, en los archivos de los médicos, criminólogos y empleados de salud pública que les tocó enfrentarse con estos casos de 'sexualidad marginal' y que catalogaron entonces como 'grupos de simuladores'.⁴ El hecho de que fuera la comunidad científica quien manejara este asunto, de transposición de géneros, evidencia el grado de peligrosidad que se le atribuyó a este movimiento de simuladores.

Uno de estos científicos, un médico criminólogo, comentaba entonces su preocupación por el hecho de que estos simuladores no sólo vestían como mujeres durante el carnaval, sino que "se entregaban completamente" a una vida simulada y a una realidad totalmente teatral y fingida.

Para este médico, lo peligroso de estas parodias travestis no era el escándalo público que provocaba su visibilidad en Buenos Aires sino el desafío que estas parodias representaban para las ceremonias del diario vivir y costumbres tradicionales de la sociedad argentina. Era como si la parodia carnavalesca se convirtiera en una realidad de todos los días.

El travestido llamado 'Aida', quien se conduce con mucha discreción en su trabajo (vestido de hombre), aparece aquí imitando la 'mujer honesta'. Monógamo y de hablar refinado, sostiene que no saca placer alguno del acto sexual con "su marido".





"Andy Warhol in Drag", pieza donde el artista estadounidense juega con la simulación.

5. V.V. Ivanov, *op. cit.*, p. 21.

El desafío travesti lo podríamos entender como una degradación de los valores sociales y de las actitudes ceremoniosas que, según el travesti, llegan a asfixiar la espontaneidad de vivir. El desafío del travesti nos obliga a mirar, siquiera por un instante, la máscara de la mentira social en que vivimos y los embustes cotidianos de nuestra existencia.

Así, por un momento, la rigidez de las convenciones sociales se viene al piso, dejando al descubierto las actitudes ceremoniosas y provocando la risa o carcajada que alivia nuestro espíritu. El travesti nos sumerge en la degradación de la inversión pero nos invita a su vez a salir de ella, mediante la risa.

Al respecto, Ivanov nos recuerda que este tipo de 'parodia de la inversión' es muy común en todas las sociedades, manifestándose en ocasiones, no como una inversión sexual, sino como una inversión en la posición social de los participantes. Da como ejemplo la parodia llevada a cabo por oficiales del ejército británico durante la época navideña, cuando éstos se convierten en los sirvientes de sus soldados, un ritual muy común en Inglaterra. Según Ivanov, en estos ritos "la gente de posición inferior ejercen una autoridad ritual sobre sus superiores", muchas veces utilizando "una conducta verbal y no verbal de índole vulgar, tratando burlescamente a sus superiores, ridiculizándolos y dirigiéndose a ellos con obscenidades".⁵

Esta actuación ritual de los inferiores se convierte en una parodia exagerada del orden jerárquico normal de los superiores —algo similar a lo que ocurre en las parodias de los travestis. Son parodias exageradísimas, que llegan al extremo de caricaturizar la imagen simulada.

El rostro exageradamente pintorreteado del típico travesti, los cabellos rizados, las caderas y pechos protuberantes, ropa ajustada capaz de impedir hasta el suspiro, todo esto forma parte de la imagen construida y exagerada de lo que se supone sea una mujer; imagen que a medida que aumenta en complejidad se vuelve más fácil de emular por el travestido. Cualquiera que se apropie de esa elemental iconografía de la imagen construida puede llamarse con propiedad 'mujer'. La feminización carnavalesca es, más que una inversión sexual, una parodia —una simple caricatura social.

El escritor cubano Severo Sarduy nos ofrece un ejemplo de este tipo de caricatura social, cuando describe sus experiencias como travesti en el carnaval de Santiago de la siguiente manera:

*"Se nos ocurre, con mi padre, disfrazarnos. Él, de mamarracho... yo, con los atuendos más relumbrones de una gaveta materna heredada. ...¿Simulo? ¿Qué? ¿Quién? ¿Mi madre, una mujer, la mujer de mi padre, la mujer? O bien: la mujer ideal, la esencia, es decir, el modelo y la copia... hay que aceptar que me habita no la dualidad, sino una intensidad de simulación que constituye su propio fin".*⁶

6. Severo Sarduy. *La Simulación*.
Venezuela: Monte Avila Editores,
1982, p. 11.

En este caso, la acción del travesti no se limita a reproducir el modelo real de la mujer, sino que, rebasando esta meta, el travesti se ha lanzado en la búsqueda de una irrealidad infinita —ser cada vez más mujer hasta sobrepasar el límite, yendo más allá de la mujer.

Esta búsqueda inalcanzable del efecto femenino la podemos ver reflejada en el típico atuendo travesti: su deseo inmesurado de fastuosidad cromática, su necesidad de desplegar colores, transparencias, texturas y formas llamativas, unido a su exigencia de lujo y su compulsión por lo ornamental y vistoso, van más allá del simple acto de simulación; la mujer no es el límite donde se detiene la simulación. Para el travesti, su fin mimético es la imagen abstracta, icónica de la mujer. Las mujeres los imitan.

Esto puede explicar, a su vez, la importancia que el travesti confiere al efecto exagerado, intimidante y aterrador de su representación; el maquillaje recargado, combinado con afeites evidentes, los bigotazos visibles y los escotes llenos de vello —todo este exceso y desajuste caprichoso termina por paralizar a cualquier hijo de vecino, aterrorizando al más ingenuo o provocando desasosiego al más valiente.

La transgresión del travesti está dirigida contra el orden establecido de la masculinidad, pero nos preguntamos, ¿tendrán algún efecto estas parodias subversivas frente a una sociedad machista? ¿lograrán socavar la rigidez de las convenciones sociales, como se alega? García Canclini menciona que es muy difícil valorar políticamente estas acciones metafóricas y su capacidad de producir modificaciones inmediatas y verificables en el público. "Se espera que los espectadores respondan a las supuestas acciones *concientizadoras con tomas de conciencia y cambios reales* en sus conductas. Como esto no ocurre casi nunca, se llega a conclusiones pesimistas sobre la eficacia de los mensajes artísticos".⁷

El mismo autor nos recuerda, sin embargo, que las prácticas culturales como el carnaval son, más que acciones, actuaciones sociales que representan y simulan las acciones sociales. La eficacia de estas actuaciones simbólicas, como las del travesti, está en el hecho de que las mismas desafían los valores establecidos desenmascarando lo oblicuo y simulado que hay en toda acción social. Este tipo de sátira resulta peligrosa y amenazante para muchos, sobre todo porque muestra precisamente cuán arbitrarias son las estructuras de clase, género y raza, entre otras.

Por otro lado, esta teoría de reconocer un poder de liberación en las prácticas culturales como el carnaval tiene sus detractores. Según éstos, la conducta cómica, en lugar de transgredir el orden de las cosas, lo que provoca es un adormecimiento de los sentidos, sirviendo más bien como un instrumento de control social que como una forma de criticar al *statu quo*.

Al respecto, Umberto Eco señala que si la comicidad fuera una forma de

7. Nestor García Canclini. *Op. cit.*, p. 327

8. Umberto Eco. 'Los marcos de la "libertad" cómica', en *¡Carnaval!*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 12

9. *Ibid.*

10. *Op. cit.*, p. 17

11. *Op. cit.*, p. 19

transgredir el *statu quo*... ¿cómo explicar el hecho de que el poder político a lo largo de los siglos haya utilizado el circo para calmar a las multitudes? "¿porqué las dictaduras más represivas han censurado siempre las parodias y las sátiras, pero no las payasadas?"⁸

Hoy en día, "los medios masivos de comunicación, que sin duda son instrumentos de control social, se basan principalmente en lo chistoso, en lo ridículo, o sea, en la carnavalización continua de la vida".⁹ En este sentido, la comedia y el carnaval no son quehaceres de transgresión real: al contrario, el carnaval sólo puede existir como una transgresión autorizada, ya sea en el tiempo, como ocurría en el antiguo carnaval religioso, o en el espacio, como ocurre en el carnaval moderno que está reservado a ciertos lugares, ciertas calles, o enmarcado en la pantalla de la televisión. La comedia y el carnaval, según Eco, "representan claros ejemplos del reforzamiento de la ley".¹⁰

Sin embargo, no todo es pesimismo en cuanto al carnaval y su capacidad para producir cambios en el público. En opinión de Eco, el *humor* sí puede llegar a transgredir el orden establecido: "Si hay una posibilidad de transgresión, está más bien en el humor que en lo cómico".¹¹ Para sustentar esta opinión, el autor señala el hecho de que muchos gobiernos represivos consideran el humor como algo sospechoso, mientras que el circo y la comicidad son considerados como elementos inocentes que a todos nos divierte.

Según Eco, el *humor* nos permite descubrir la estructura de nuestros propios límites como pueblo; nos recuerda la imposibilidad de la liberación, al recordarnos la existencia de las leyes que más nos incomoda obedecer. Al hacerlo, el *humor* termina socavando la razón de las leyes y nos hace sentir la molestia de vivir bajo las mismas; por eso resulta tan peligroso para el *statu quo*.

Esta parece ser la intención real detrás de muchos personajes del carnaval: parodiar los rituales, los comportamientos del diario vivir y las reglas establecidas, mirando así aquellas leyes que prohíben comportamientos específicos. Lo mismo parece ocurrir con algunos cómicos que se presentan públicamente como parodias o caricaturas de la sociedad y sus costumbres.

Tomemos el caso particular de dos personajes, conocidos en la televisión de Puerto Rico como *Minga y Petraca*; dos mujeres balconeras, chismosas, que viven del bochínche y se comportan como urracas parlanchinas. Mal vestidas, sus cabellos aprisionados por unos rolos de colores chillones y con un maquillaje exagerado, de forma que el pintalabios, el colorete y las cejas postizas no oculten los bigotazos de los actores que las interpretan.

"Minga y Petraca son dos máscaras que divierten porque son ridículas y grotescas, son estridentes y zafias", concluye el escritor Luis Rafael Sánchez.

12. Luis Rafael Sánchez. *Minga y Petraca al Nuevo Senado*, Periódico El Nuevo Día, 21 de marzo de 1995, p. 51

“Quien las ve y quien las oye acaba por relacionarse con eso que los puertorriqueños denominamos cafrería. La cafrería se distingue por el chillido y el infundio. También por la faena de arrancarle al prójimo hasta la última tela de pellejo. Y por el libertinaje con que se habla de panties y de verijas, de sobacos y de letrinas, de excrementos y mucosidades. La cafrería se distingue por el espíritu baratón y la ausencia de modales. La cafrería puede catalogarse como la forma ultrajante de la vulgaridad”.¹²

La cita anterior aparece en una columna de periódico donde su autor propone las candidaturas de *Minga y Petraca* al Senado de Puerto Rico, comparando la vulgaridad de estos dos personajes con la “cafrería” de los senadores puertorriqueños que en forma indecorosa se habían sometido, en pleno Capitolio y ante la Prensa, a una bochornosa prueba de orina para detectar el uso de drogas.

“Salta a la vista que, por cafres, la Minga y la Petraca están harto capacitadas para ocupar una silla curul en el Senado de Puerto Rico” escribió irónicamente Sánchez en su columna, comentario que provocó al día siguiente una manifestación de público delirante que abarrotó el edificio del Capitolio, a donde se trasladó la grabación del programa cómico *Minga y Petraca*.¹³

13. *Al ruedo político Minga y Petraca*. Sección Entrelíneas, periódico El Nuevo Día, 24 de marzo de 1995, p. 3

Minga y Petraca, durante la manifestación de apoyo a sus candidaturas para el Senado de Puerto Rico.



El pueblo que asistió a la manifestación y que participó del programa televisado entendió perfectamente la metáfora de *Minga y Petraca* como dignas representantes del Senado y, a su vez, aceptó como divertida la transgresión contra los vulgares legisladores. Al Senado, por otro lado, no le quedó más remedio que celebrar la broma televisada, 'como quien no quiere la cosa'.

El humor y la sátira de *Minga y Petraca* son actuaciones sociales que representan acciones del diario vivir de los puertorriqueños. La sátira de estos dos personajes desenmascara lo oblicuo que hay en estas acciones sociales.

Al igual que en el carnaval, las parodias de *Minga y Petraca* consisten principalmente de actuaciones exageradas que, por un lado juegan con la reafirmación de las tradiciones sociales del pueblo y por otra parte subvierten las creencias habituales de la gente —todo esto dentro de un período limitado de tiempo, luego del cual se reingresa al *statu quo*.

Como señalara García Canclini, refiriéndose a las parodias del carnaval, éstas "no liquidan las jerarquías ni las desigualdades, pero su irreverencia abre una relación más libre, menos fatalista, con las convenciones heredadas".¹⁴

14. Nestor García Canclini.
Op. cit., p. 206

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

7 A manera de conclusión

La máscara como recurso metafórico

El empleo de la máscara como recurso metafórico en este trabajo ha servido de base para examinar cómo es que los puertorriqueños se ven a sí mismos y, de paso, inferir como un pueblo enmascarado como el puertorriqueño ha sabido mantener su coherencia étnica y su identificación como pueblo a través de la reafirmación cultural.

La máscara nos ha servido, no sólo para identificar al autorretrato del puertorriqueño de estos tiempos, sino también para descubrir el potencial que tiene este artefacto de simulación para transgredir y derrotar los múltiples intentos de impugnación de la identidad puertorriqueña.

La inclusión en este escrito del tema del disfraz colonial ha servido también para hacer una reflexión sobre los múltiples ángulos en torno al debate de afirmación *versus* negación de la nacionalidad en Puerto Rico:

a. Por un lado, hemos discutido la existencia de un *rostro único* y una *manera de ser* que identifica al puertorriqueño como grupo étnico y como pueblo diferenciado; reconociendo también que esta identidad ha existido desde hace siglos en Puerto Rico como nacionalidad disfrazada que ha preferido manifestarse a través de medios que no fueran políticos.

b. Hemos discutido cómo, en Puerto Rico, el disfraz colonial nos permite ver la personalidad oculta del disfrazado, a la vez que nos permite entender los rasgos psicológicos que provocan este comportamiento de negación de identidad; vemos cómo la máscara esconde la identidad misma del disfrazado, a la vez que revela la personalidad anhelada que se intenta conseguir mediante el disfraz.

c. Hemos discutido cómo la desvalorización del idioma vernáculo ha sido utilizada como un arma para socavar los cimientos de la identidad puertorriqueña, todo esto bajo el disfraz demagógico del ciudadano bilingüe y la imposición del idioma inglés como vehículo de enseñanza en el país.

d. El *estado legal* de los puertorriqueños también ha sufrido una desvalorización similar, al confundirse el concepto de *nacionalidad* con el de *soberanía política*; de esta forma, identificando a los puertorriqueños como un grupo de ciudadanos estadounidenses residentes en una isla, llamada Puerto Rico, que no goza de soberanía política.

e. De otra parte, hemos señalado cómo los puertorriqueños nacidos en los Estados Unidos se consideran *nacionales de Puerto Rico*, entendiendo esta nacionalidad como un estado anímico, una medida de semejanza que delimita quién pertenece o no al grupo nacional (el estilo comunicativo de los puertorriqueños, con sus características no verbales y su interacción social son parte fundamental de esta medida de semejanza).

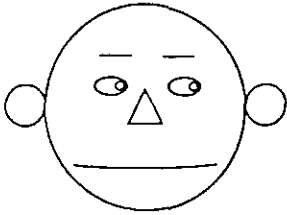
f. Por último, hemos abordado el tema de la máscara de vejigante, símbolo de una identidad cultural, de una existencia colectiva y de una historia compartida por todos los que se consideran nacionales de Puerto Rico.

Entendemos que la situación de ambigüedad política que sufre Puerto Rico actualmente es lo que mantiene la relevancia de la cultura como un fundamento para definir la soberanía nacional y la identidad nacional de los puertorriqueños.

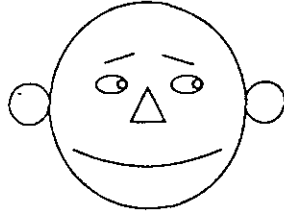
El nacionalismo cultural es el resultado de las limitaciones impuestas por la colonia a un pueblo que no ha podido definirse políticamente como Estado - Nación y que ha tenido que recurrir a lo cultural como su único 'dominio de soberanía'. La cultura es la única vía para el reconocimiento del autorretrato nacional del puertorriqueño.

Adenda 1

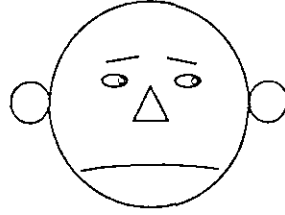
Maxwell
31 12 86



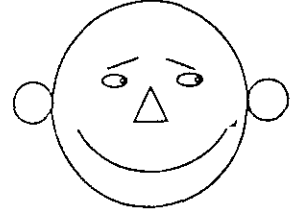
Maxwell
31 12 87



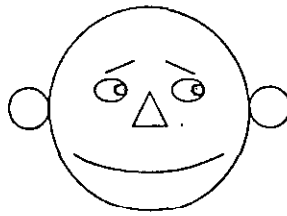
Maxwell
31 03 89



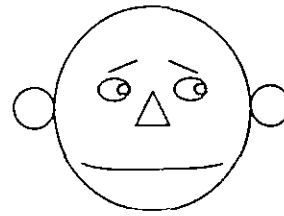
Maxwell
31 03 90



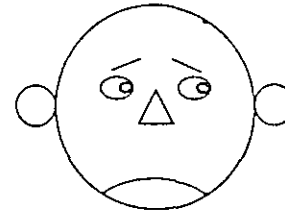
Pentos
31 12 90



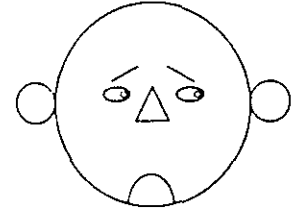
Pentos
31 12 91



Pentos
31 12 92



Pentos
31 12 93



Las emociones primero se leen en el semblante

Esta facilidad del ser humano para interpretar la expresión de un rostro ha sido aprovechada en un sinnúmero de proyectos de comunicación gráfica; sistemas de signos, fáciles de entender, que utilizan rostros en lugar de palabras. Tal es el caso del sistema gráfico, ideado en 1990 por dos profesores universitarios¹ con el fin de facilitar la lectura de información financiera de compañías de diversa índole. Según sus autores, el objetivo principal de este sistema gráfico era ofrecer a los analistas de información financiera una mayor rapidez en la interpretación de los datos numéricos. Partían de una premisa: la mayoría de las personas pueden 'leer' un rostro humano con mucha más facilidad que una serie de números y cifras financieras.

Así surgió el sistema "Improving Communication of Accounting Information through Cartoon Graphics",² basado en una serie de caricaturas cuyos rostros tenían rasgos que simbolizarían las 'principales relaciones financieras' de las compañías estudiadas. El sistema asigna a cada relación financiera un rasgo distinto en las caricaturas —la curvatura y tamaño de la

1. Richard Taffler, de la Escuela de Comercio del 'London City University' y Malcolm Smith, de la Universidad de Murdoch en Perth, Australia

2. Michael Evamy. 'Face value', en la revista *Graphics International*, # 33, Londres: abril 1996, p.19

boca serviría para identificar cuán lucrativa es la empresa, lo mismo que la separación y tamaño de los ojos y pupilas que identificarían el poder de influencia de la compañía.

El tamaño de la nariz representa el capital de trabajo empresarial; la posición e inclinación de las cejas determinan la liquidez de la compañía.

El sistema fue diseñado para ofrecer a los accionistas y analistas financieros un resumen rápido e inmediato de la salud financiera de cualquier compañía, de forma que éstos no tuvieran que incursionar en complicadas tablas numéricas y gráficas explicativas para tener una idea de las compañías que más les interesaran. Según Taffler, uno de los autores, "los accionistas tienen que analizar una gran cantidad de compañías en sus estudios; este sistema permite identificar rápidamente las compañías con mayores posibilidades de éxito para así luego poder analizarlas con mayor detenimiento. El sistema permite eliminar de un vistazo hasta un 70% - 80% de las compañías estudiadas".³

3. *ibid.*

La principal ventaja de este sistema de caricaturas estriba en que las caras ofrecen al lector una impresión total y abarcadora, un *Gestalt*, de la situación financiera de la empresa que representan. La facilidad con que una persona puede 'leer' los rasgos de una cara permite además reaccionar emotivamente a este tipo de información figurativa, muy distinto de tener que reaccionar a, digamos, información escrita.

Muchos psicólogos entienden que los seres humanos somos muy sensitivos a cualquier cambio en los rasgos de las caras de nuestros semejantes, por más pequeña que sea esta variación. Los psicólogos también han identificado los tres rasgos principales que afectan la expresión de una cara, llegando a vincular algunos movimientos del rostro con sentimientos o reacciones emocionales particulares.

Los ojos, las cejas y la boca son los tres elementos principales de cambio en el rostro cuando se trata de reacciones emocionales (a nadie sorprende lo insignificante que resultan las orejas para expresar cambios emocionales en el ser humano). Dentro del sistema gráfico de Taffler y Smith, la posición e inclinación de las cejas determinan la liquidez de la compañía; "inclinación de cejas que, además de la curvatura de la boca, proporcionan una fuerza muy efectiva en la comunicación de un significado",⁴ concluye Taffler.

4. *ibid.*

Obras consultadas

- Benítez, Marimar. "La década de los cincuenta: afirmación y reacción", en *Puerto Rico: Arte e Identidad*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1998, p. 115-139 [pp. 451]
- Best Maugard, Adolfo. *Máscaras mexicanas*, México: Sociedad de Arte Moderno, 1945, [pp. 89]
- Bettelheim, Judith. 'Ethnicity, Gender, and Power: Carnival in Santiago de Cuba', en *Negotiating Performance. Gender, Sexuality, & the Theatricality in Latin/o America*. Diana Taylor, Juan Villegas, ed., Durham: Duke University Press, 1994, [pp. 356]
- Birdwhistell, Ray L., *Kinesics and Context, essays on body motion communication*, Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1970, [pp. 338] [Traducción al español: *El lenguaje de la expresión corporal*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979 (pp. 298)]
- Brunswick, Egon. *Perception and the Representative Design of Psychological Experiments*, Berkeley: [s. n.] 1956, 2da. edición, [pp. 102]
- Canino Salgado, Marcelino. 'Carnaval, Cuaresma, Semana Santa', en *La Gran Enciclopedia de Puerto Rico*, Vicente Báez, ed., vol. XII, Madrid, 1976, [pp. 65-67]
- Cruz Carretero, Sagrario, et. al. *El carnaval de Yanga, Notas y comentarios sobre una fiesta de la negritud*. México: Cuadernos de Trabajo de la Unidad Regional del Centro de Veracruz, 1990, [pp. 48]
- Davenport, Alma. *The History of photography: an overview*, Boston: Focal Press, 1991 [pp. 191]
- Della Porta, G. B. *De Humana Physiognomia*, Nápoles, 1586
- Dorra, Raúl. "Identidad y literatura: Notas para un examen crítico", en *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, ed. Saúl Yurkiévich, Madrid, 1986
- Dutertre, Jean Baptiste. "Historie Generale Des Antilles Habitées Par les Francais", París, 1667, en Cárdenas Ruíz, Manuel. *Crónicas de los indios caribes*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1981, [pp. 624]
- Eco, Umberto. 'Los marcos de la "libertad" cómica', en *¡Carnaval!*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 9-20 [pp. 200] [Título original: *Carnival!*, publicado en inglés por Mouton Publishers, Nueva York, 1984]
- Escobar, Elizam. *El arte como acto de liberación: pinturas y dibujos*, Editorial Coquí, Chicago, 1991
- Fernández Méndez, Eugenio. *Historia Cultural de Puerto Rico (1492-1968)*, colecciones El Cemí, San Juan, Puerto Rico, 1971

- Fowles, George M. *Down in Puerto Rico*. New York: Eaton & Mains, 1906, [pp. 186]
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Editorial Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989, [pp. 363]
- Gombrich, E. H. 'La máscara y la cara: la percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte', ensayo en *Arte, percepción y realidad*, E. H. Gombrich, J. Hochberg, M. Black, Barcelona: Ediciones Paidós, 1993 [pp. 175] [Título original: *Art, perception and reality*, publicado en inglés por The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1972, [pp. 136]
- Granada Gutiérrez, Germán de. *Transculturación e interferencia lingüística en el Puerto Rico contemporáneo (1898 - 1968)*, Río Piedras: Editorial Edil, 1972, [pp. 227]
- Ivanov, V. V. 'La teoría semiótica del carnaval como la inversión de opuestos bipolares', en *!Carnaval!* México: Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 21-47 [pp. 200]
- Kayser, Alex. *Heads*, Nueva York: Abbeville Press, 1984 [pp. 127]
- Lewis, Gordon K.. *Main Currents in Caribbean Thought: The Historical Evolution of Caribbean Society in Its Ideological Aspects, 1492-1900*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1983, [pp. 375]
- Lewis, Oscar. *La vida: a Puerto Rican Family in the Culture of Poverty, San Juan and New York*, New York: Random House, 1966, [pp. 669]
- Lomax, Alan. *Folk Songs Style and Culture*, Washington, D.C.: American Association for the Advancement of Science, Publicación no. 88, 1968, [pp. 625]
- López Cantos, Ángel. *Fiestas y juegos en Puerto Rico (Siglo XVIII)*, San Juan: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 1990, [pp. 376]
- Marqués, René. *Ensayos (1953 - 1966)*, Río Piedras: Editorial Antillana, 1966, [pp. 306]
- Méndez Saavedra, Manuel. *1898, la guerra hispanoamericana en caricaturas*, San Juan, P. R.: [s. n.] 1992, [pp. 197]
- Moya Rubio, Víctor José. *Máscaras: la otra cara de México*, México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, [pp. 253] [primera edición: 1978]
- Nine Curt, Carmen Judith. *Non-Verbal Communication*. Cambridge, Massachusetts: Evaluation, Dissemination and Assessment Center, Lesley College, 1984 [Primera edición: 1977] [traducción al español de: Malaret Serrano, Minette. *La comunicación no verbal en Puerto Rico...*, Tesis de Maestría en Traducción, Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1980, [pp. 311]

- Salessi, Jorge; O'Connor, Patrick. 'For Carnival, Clinic, and Camera: Argentina's Turn-of-the Century Drag Culture Performs "Woman" ', en *Negotiating Performance, Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*, Londres: Duke University Press, 1994, [pp. 356]
- Sapir, Edward. 'Language, Culture and Personality' en *Selected Writings in Language, Culture and Personality*, David G. Mandelbaum, ed., Berkeley: University of California Press, 1949, [pp. 207]
- Sarduy, Severo. *La Simulación*, Venezuela: Monte Avila Editores, 1982, [pp. 134]
- Torres Martinó, José A. "El Centro de Arte Puertorriqueño", catálogo: *Pintura y Gráfica de los años cincuenta*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1975
- —————. "Las artes gráficas en Puerto Rico", en *Puerto Rico: Arte e Identidad*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1998, p. 149-170 [pp.451]
- Varo, Carlos. *Puerto Rico: Radiografía de un pueblo asediado*, Río Piedras: Ediciones Puerto, 1973, [pp. 479]
- Vidal, Teodoro. *Las caretas de cartón del carnaval de Ponce*. Puerto Rico: Ediciones Alba, 1983, [pp. 107]
- Zaner, C. P. *Portraiture, A Guide For Beginner And An Inspiration For The Amateur*, Colombus, Ohio: Zanerion Art College, 1897 [pp. 294]

Artículos de revistas y periódicos

- Agencia EFE. 'Arquetipo del antirracismo', periódico *El Nuevo Día*, 10 de abril de 1997, p. 125
- *Al ruedo político Minga y Petraca*, Sección Entrelíneas, periódico *El Nuevo Día*, 24 de marzo de 1995, p. 3
- Cabrera Salcedo, Lizette. 'Reiteran urgencia de fortalecer el español', en el periódico *Diálogo* de marzo de 1991, p. 10
- Carrión, Juan Manuel. 'La hispanidad en la definición de la etnicidad puertorriqueña', periódico *Claridad*, del 14 al 20 de febrero de 1992, pp. 20-22
- Delgado Cintrón, Carmelo. 'Razones para declarar el idioma español único oficial en Puerto Rico', en *Revista Universidad de América*, año 3, no. 1, Mayo 1991, pp. 10-16
- Estrada Resto, Nilka, 'Férrea defensa de la nacionalidad', en el periódico *El Nuevo Día*, miércoles 24 de enero de 1996, p. 28
- Evamy, Michael. 'Face value', en la revista *Graphics International*, # 33, Londres, abril 1996, p. 19
- García Passalacqua, Juan M. 'El fracaso de la americanización de los puertorriqueños', periódico *Claridad* del 12 al 18 de agosto de 1994, pp. 14 y 31
- Hernández, Juan A. '¿Clases y textos en inglés?', en el periódico *Claridad*, del 14 al 20 de marzo de 1997, p. 9
- Hernández, Carmen Dolores. 'Desmitificando al imperio: la escritura de George Lamming', en la *Revista Domingo* del periódico *El Nuevo Día*, 6 de abril de 1997, pp. 8-9
- López, Ramón. 'Instrucciones imprecisas para ser un vejigante', en el periódico *Claridad* del 16 al 22 de junio de 1995, p. 20
- López Cantos, Ángel. 'Notas para una aproximación al carácter de los puertorriqueños en el Siglo XVIII', revista *Cruz Anzata*, Universidad Central de Bayamón, número 10, 1987, pp. 99-137
- Magli, Patrizia. 'El rostro y el alma', ensayo en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Segunda Parte. Michael Feher, Ramona Naddaff, Nadia Tazi, editores. Revista 'Praxis', Madrid: Ediciones Taurus, 1991, pp. 86-127
- Ortiz, Fernando. 'Los "Diablitos" Negros de Puerto Rico', en la *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, San Juan: año V, núm. 16, julio a septiembre, 1962, pp. 43-46
- Palacios Estrades, Manuel. 'El carnaval santiaguero durante la Guerra de los Diez Años', en *Revista Del Caribe*, año IV, núm. 10, 1987, p. 92.
- Pérez, Luz Nereida. 'Puerto Rico es una nación', en el periódico *Claridad* del 30 de junio al 6 de julio de 1995, p. 10

- *Puerto Rico Ilustrado*, #52, 26 de febrero de 1911
- Sánchez, Luis Rafael. *Minga y Petraca al Nuevo Senado*, periódico El Nuevo Día, 21 de marzo de 1995, p. 51
- Vientós Gastón, Nilita. 'El Tribunal Supremo de Puerto Rico y la lengua Española', en *Índice Cultural. Ensayos y Reseñas. Tomo V, 1963-1966*, Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1984, pp. 195-197 [pp. 247]