

The Puerto Rico Review

No. 2

Contenido

<i>Editores</i>	Cristina Pérez Díaz Jorge Lefevre Tavárez
<i>Dirección de arte, diseño, portada y contraportada</i>	Gonzalo Menevichian
<i>Diagramación</i>	Edder González Palacios
<i>Distribución en Nueva York</i>	Topos Press
<i>Ilustración de portada y contraportada</i>	Frances Gallardo, "Murmuration", 2017, 6 pies de diámetro, instalación de papel cor- tado con láser sujetado a la pared con alfileres. Instalada en la Fresh Window Gallery en Brooklyn, 2017. Foto por Nora Maité Nieves.

The Puerto Rico Review es una revista bianual publicada por Cristina Pérez Díaz y Jorge Lefevre Tavárez, 435 West 119th Street #7E, New York, NY 10027. Impreso en Puerto Rico y Nueva York. Copyright 2018. Vol. 1, No. 2, marzo 2018. Esta revista se publica sin fines de lucro, el dinero recuperado se utiliza exclusivamente para la elaboración e impresión de los números siguientes, ni los editores ni los colaboradores son remunerados. The Puerto Rico Review acepta colaboraciones no solicitadas, pero no se compromete a su publicación. Para colaboraciones e información escribir a review@thepuertoricoreview.com

Número 2

EDITORIAL

POESÍA

Claudia Becerra, <i>Versión del viaje</i> (selección)	11
Rubén Ramos, <i>Éxodo y pompeya</i>	73
Guillermo Rebollo Gil, <i>La música de nuestra era</i>	35

ENSAYO

Luis Othoniel Rosa, <i>Los cuentos antes que las cuentas II: Julia de Burgos</i>	19
Gustavo Quintero Vera, <i>Las múltiples despedidas de "Pepe" Liboy</i>	63
Rojo Robles, <i>Nenén de la ruta mora: conflictos de representación</i>	81

ARTES VISUALES

Frances Gallardo, <i>Pentagramas</i>	57
--	----

INVITACIONES A LA LECTURA

Laurie Garriga, <i>Christian Ibarra, ventana adentro</i>	93
--	----

ARCHIVO

Alicia la roja	97
----------------------	----

COLABORADORES..... 101

PORTADA Y CONTRAPORTADA

Frances Gallardo, "Murmuration", 2017, 6 pies de diámetro, instalación de papel cortado con láser sujetado a la pared con alfileres. Instalada en la Fresh Window Gallery en Brooklyn, 2017.
Foto por Nora Maité Nieves.

12. (Levadura)

El gato maúlla. El martes
vuelve flaco, como mismo surge el sexo;
Esta imposible terquedad. La espiga
que se muele para el pan.

13. (Ennui)

Potencial es aire,
lo que sale de la seda
tras largo sueño,
a flotar brevemente.

Nenén de la ruta mora: conflictos de representación

ROJO ROBLES



Un capítulo de la historia del cine en Puerto Rico fue redescubierto durante la última década, con la publicación en línea de las películas de la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO) por el Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP). Lecturas y análisis de los filmes o del funcionamiento de la unidad de cine de la DIVEDCO han empezado a surgir. Ciertos académicos se han enfocado en la reproducción visual de poéticas rurales y nacionalistas imperantes en la época (Esterrich 2009), otros en los aspectos logísticos e ideológicos de las producciones y proyecciones (Colón 2011) o, en sintonía con este trabajo, en la construcción de una cultura visual negra en Puerto Rico (Lloréns 2014).

Estas intervenciones críticas en torno a la historia del cine puertorriqueño me parecen vitales y me uno al esfuerzo. Con esto en mente ofreceré una lectura de la película *Nenén de la ruta mora* (1955), enfocándome en la representación de la cultura afro descendiente. Para abordar este tema, primero estableceré los parámetros ideológicos que guiaban a la DIVEDCO y ciertos aspectos de su evolución como institución estatal. Siendo *Nenén* un proyecto financiado y producido por el estado, esta relación no debe ser ignorada, sobre todo porque las películas de la DI-

VEDCO buscaban generar un discurso acerca de la puertorriqueñidad. *Nenén* fue quizás el primer esfuerzo por incluir a la población negra de las costas dentro del sistema audiovisual institucional.

Al igual que otros filmes de la DIVEDCO que tratan temáticas afrodescendientes, como *El resplandor* (1962) o *La plena* (1966), con *Nenén* se puede hacer un análisis acerca de la representación conflictiva y muchas veces condescendiente de la cultura negra. El paradigma dominante en este filme es el de construir una representación de los afro puertorriqueños a partir casi exclusivamente de un folklor codificado institucionalmente. Sin embargo, yo argumentaré que, por medio de la inserción de secuencias documentales, *Nenén* ofrece también imágenes y sonidos menos afectados o mediatizados, permitiéndole al espectador acceso a unos momentos privilegiados de la historia cultural negra en la costa norte de la Isla.

LA UNIDAD CINEMATOGRAFICA DE LA DIVEDCO

Creada en 1949, la división cinematográfica de la DIVEDCO formaba parte de una campaña más amplia de alfabetización y educación en las artes promovida y financiada por el gobierno del Partido Popular Democrático (PPD), entonces en el poder. El proyecto buscaba resguardar la autonomía interna del país por medio de una ideología afianzada en el nacionalismo cultural y el desarrollismo. El gobierno buscaba reforzar los valores democráticos en las áreas rurales de la isla y construir un estado capitalista moderno que pudiera relacionarse, en un supuesto estado fraterno, con la metrópolis estadounidense, como se vio muy pronto con el llamado Estado Libre Asociado fundado en 1952. A partir de esta negociación, Estados Unidos aún mantiene el control de las fronteras, la defensa, la moneda y el comercio. Dentro de la soberanía parcial y limitada, el gobierno puertorriqueño apostó por un nuevo nacionalismo cultural basado en primera instancia en el ícono del campesino blanqueado—el jíbaro—y posteriormente, luego de la fundación del Instituto de Cultura Puertorriqueña en 1955, en la idea de la mezcla armoniosa de razas y un folklor mestizo. Durante su historia todas las ramificaciones de la DIVEDCO tuvieron que responder directamente a estas distintas agendas.

La socióloga cultural Mariam Colón sugiere en su ensayo "The Schoolhouse on the Screen" que la unidad de cine de la DIVEDCO quiso en un principio insertarse culturalmente en las comunidades rurales de la isla a través de los medios de comunicación. Con la producción y proyección de películas en el campo, la DIVEDCO tenía la misión de promover la autogestión y procesar a su vez las experiencias rurales de la población. La meta final era celebrar el pensamiento y la conducta democrática. Así, la unidad cinematográfica de la DIVEDCO fue el primer "estudio" en el caribe responsable de producir contenidos filmicos de interés educativo (Colón 166-8).

En consonancia con estas ideas, la unidad de cine comenzó a producir docudramas que se creaban y proyectaban en las mismas comunidades. La DIVEDCO funcionaba en los pueblos como una casa productora y de proyección móvil sin fines de lucro al servicio del estado. Creó un trabajo filmico de bajo presupuesto en los pueblos del campo usando los medios a disposición y a la población local como inspiración para las historias y como actores. Jack Delano, artista visual norteamericano, y uno de los fundadores de la DIVEDCO, describe en su autobiografía *Photographic Memories* la nueva relación entre la población rural y la unidad filmica:

When it was quite dark, the projector was turned on. A sudden hush fell on the gathering. The people stood open-mouthed, transfixed by the images flickering on the screen. Sometimes they would point at the screen and laugh in delight at the familiar faces and scenes they recognized. This was no Hollywood movie with gorgeous, otherworldly ladies and gentlemen. They were looking at people just like themselves. (120)

La cita de Delano muestra que la DIVEDCO dio acceso a e introdujo en las comunidades por primera vez el medio cinematográfico. La mirada generada por este cine documental fue una mirada propia de reconocimiento, pero también de una construcción ciudadana definida institucionalmente. La DIVEDCO fue instrumental en la modernización cultural de las poblaciones marginales, las cuales hasta entonces

no habían tenido acceso, o quizás un acceso mínimo, a los medios de comunicación audiovisuales (169-170).

Las primeras películas de la DIVEDCO dieron visibilidad y abordaron la existencia de las comunidades jíbaras en los pueblos de la montaña. El jíbaro o trabajador campesino se convirtió en ícono del PPD y en la figura central de su narrativa, desde los años 40 hasta su crisis a finales de los años 60. Según esta narrativa, el jíbaro, con su esfuerzo diario, su cultura campesina hispánica y su amor a la patria, encarnaba al puertorriqueño ideal. El proceso de modernización de la Isla dio al traste con esta figura. Resultó contradictorio mantener esta idealización rural frente a la evolución capitalista. Para finales de los 60, el modelo económico agrario había cambiado a uno industrial y corporativo. Cabe recordar que al día de hoy el jíbaro es utilizado como ícono del partido y como significante principal del nacionalismo cultural, aunque ya de manera descontextualizada.

Todavía cuando se usa como adjetivo, la palabra "jíbaro" connota el ambiente socio cultural y los valores del campo, así como un sentimiento de amor profundo por el país. Las primeras películas de la DIVEDCO hacían referencia a, y fueron instrumentales para celebrar, el significante "jíbaro", pero también presentaban unas disyuntivas importantes. Si por un lado los filmes documentaban la vida de las comunidades rurales y encomiaban la producción sociocultural de las mismas, por otro, implícitamente se sugería la necesidad de reestructurar y modernizarlas. El cine de la DIVEDCO cumplió ambas funciones. Intentaron hacer un registro de la vida campestre y también intervinieron y reclamaron cambios sustanciales en la manera en que estas comunidades estaban organizadas y relacionadas con las agencias del gobierno.

La etnógrafa Isar Godreau, en *Scripts of Blackness*, señala que la población negra estaba principalmente localizada en los pueblos de la costa inicialmente porque las haciendas azucareras se encontraban en los valles costeros, pero que, sin embargo, eso no significa que no hubiera una población negra en otros espacios de la isla. Según Godreau, al promover una nueva producción cultural, el estado llevó a cabo un proceso de racialización en el cual configuró el espacio rural como un espacio

nacional blanco que excluía al negro. Simultáneamente, borró las comunidades costeras negras de los registros de la cultura (87-90).

Esta última observación es importante para nuestro ensayo, ya que cuadra con el desarrollo y las omisiones de la unidad cinematográfica de la DIVEDCO. El filme que analizaré a continuación es uno de los pocos que abordan a las comunidades negras de la costa en un corpus de más de 100 filmes. Dicho brevemente, la experiencia afro puertorriqueña fue, y hasta cierto punto sigue siendo, ignorada en la cultura nacional audiovisual. En lo que sigue veremos cómo la DIVEDCO trabajará y registrará el tema sólo a través del prisma del folklor oficial promovido por instituciones como el Instituto de Cultura Puertorriqueña o el Departamento de Educación.

ALUCINANDO CON EL VEJIGANTE: FIESTA Y MÚSICA AFRO EN NENÉN DE LA RUTA MORA

Nenén de la ruta mora es un docudrama; es decir, en la película los bordes entre ficción y no ficción son porosos. El film utiliza una narración en *voice over* que intenta contextualizar a la población negra del pueblo de Loíza, su música y lo que se concibió como su folklor. La película y la narración también tienen la misión ideológica de sugerir una afro puertorriqueñidad hasta entonces ignorada.

Escrita y dirigida por Oscar Torres, *Nenén* explora las fiestas de Santiago Apóstol a través de la relación amistosa entre un niño negro, Nenén, y Cumbé, un vejigante. Como la antropóloga cultural Hilda Lloréns explica en su ensayo "The Rise of Cultural Nationalism and Filmic Narratives of Blackness, 1948-1970", el vejigante o demonio burlón es el signifi-
cante más reconocido de las tradiciones culturales afro puertorriqueñas:

His folkloric traits are not associated with suffering and enslavement, but rather with joy, dancing, playfulness, sexuality and trickery. Far from representing a sorrowful rendition of the African in Puerto Rico, the vejigante is exactly the opposite: colorful, whimsical, and moody. (129)

Nenén empieza con un montaje de tomas de paisajes de la costa de Loíza, mientras el narrador, por medio de un *voice over*, reproduce un supuesto acento negro y establece unos contornos de identidad basados en la conexión de los locales con el río, el mar, la caña y las palmas de coco. El narrador describe cómo en la aldea los niños todavía creen en el cuco y el mal de ojo, las comadres se auxilian con el poder de las hierbas y los hombres bregan con o temen a la brujería. Después, el narrador aclara que su comunidad es humilde, buena y generosa. Los de Loíza aldea son diestros cuenteros de lo fantástico también. Él declara que están orgullosos de ser puertorriqueños y de la doble herencia racial: el narrador termina explicando que España les dio la religión y su patrón Santiago Apóstol, mientras que África les brindó la bomba, el baquiné, los vejigantes y la habilidad de tocar el tambor. Este *voice over*, probablemente pensado para una audiencia que desconoce la cultura negra de Loíza, presenta a los habitantes del pueblo como aislados, pre modernos, prestos a supersticiones pero a la vez patrióticos y conscientes de las tradiciones y los procesos de transculturación. El *voice over* da a entender el discurso oficial de la DIVEDCO al momento de emprender este proyecto. Su uso como técnica busca organizar el documental semánticamente.

La historia de *Nenén* empieza en el patio de su abuela, un lugar ruidoso lleno de moscas y perros realengos. Reforzando la idea de una aldea pre moderna, los cineastas localizaron esta primera parte en un grupo de bohíos. La abuela de *Nenén* y sus vecinos están entretenidos pintando máscaras de vejigantes hechas de coco. A *Nenén*, que andaba sin camisa jugando con las máscaras, se le pide de favor que busque madera. Antes de salir, la abuela y los vecinos lo regañan por estar descamisado y porque su pelo grifo está fuera de control: "Y aplasta bien esa pasita que la tienes bastante alborotá". Inmediatamente, un viejo delirante le advierte acerca de la posibilidad de encontrarse con el cuco, el monstruo que vigila a los niños desde los cocales. Aterrorizado, *Nenén* sale a buscar la leña. El mix de sonido puntualiza el terror de *Nenén* al añadir un efecto de eco a la risa maniaca del viejo. Progresivamente, esta risa se mezcla con coros tradicionales de la fiesta de Santiago Apóstol, cantados por el narrador.

La letra de los coros se burla de los labios grandes y rojos de los negros: "Tú tiené' la bamba colorá, tú tiené' la bamba colorá". Al llegar a la playa, *Nenén* descubre que el cuco es simplemente un vejigante bromista pero buena gente llamado Cumbé, a quien le gusta imitar a los coquíes y a los perros realengos de la aldea. *Nenén* se da cuenta de que no hay por qué tener miedo, ya que Cumbé solo quiere llevarlo en una aventura a celebrar a Santiaguito, el patrón de los niños. *Nenén* y Cumbé se alejan de la aldea y se dirigen al centro del pueblo de Loíza al ritmo de bomba, mientras un grupo de niños desnudos bañándose en la playa les dicen adiós con mucho entusiasmo.

Las escenas antes descritas están llenas de estereotipos acerca de la cultura negra en Loíza. En su pretensión de cotidianidad, la DIVEDCO naturaliza nociones geográficas, socioculturales, religiosas, económicas y raciales. Por ejemplo, aunque Loíza todavía es un municipio pobre, la representación de una aldea con bohíos para los años 50 es probablemente incorrecta. La información de la película a la cual he tenido acceso no indica si estos bohíos realmente pertenecían a los miembros de la comunidad o no. Sin embargo, de haber existido, es muy probable que no fuera el único tipo de vivienda en Loíza. Como muestran fotografías de la época, ya durante la década de los 50 muchas personas de la zona vivían en casas de madera, de cemento o en una mezcla entre ambos. Si bien el proceso de modernización en Puerto Rico fue y sigue siendo desigual, me parece que el director Oscar Torres y su equipo se esforzaron por mostrar cuán "atrasada" estaba la comunidad negra en Loíza. Además, aunque la narrativa se desarrolla en un día de fiesta, la impresión que genera el docudrama es que en el barrio de *Nenén* nadie trabaja. Los vecinos del área viven en el ocio o, en el mejor de los casos, haciendo artesanías. El tipo de vida que presenta la película es anacrónico. La comunidad vive fuera de las dinámicas de la producción. El hecho de que Loíza sea un pueblo pesquero o uno de los espacios culinarios principales del país es ignorado por completo, quizás por su carácter económico no oficial. Empero, el director no escatimó en presentar a los niños o incluso a bebés sin ningún tipo de supervisión adulta, destacar los supuestos problemas de sus cualidades físicas y fenotipo negro o

mostrar las creencias de los mayores como ridículas e incluso tenebrosas.

Aunque bien intencionada, pero sin duda con prejuicios y sin matices, la unidad de cine de la DIVEDCO presentó a la población negra en el proyecto audiovisual nacional como un grupo retirado, pagano y alejado de la modernidad. Dicho esto, yo argumentaré que el segundo segmento del filme es más exitoso al momento de representar la comunidad negra de Loíza, ya que el narrador prácticamente desaparece, al igual que Cumbé. Los cineastas documentaron y montaron una edición de las fiestas de Santiago Apóstol de ese año, limitando las narrativas extra de la primera parte o los comentarios del narrador. Nenén se mantiene en la película como un guía informal que se mueve libremente por las distintas localidades de la fiesta popular desde la iglesia católica hasta la procesión al barrio Las Carreras, donde se celebra un bombazo.

Coincidiendo con aspectos de la narración en *voice over*, el académico del performance Lowell Fiet describe las fiestas de Santiago Apóstol como un evento artístico sincrético y comunal (23) de posible influencia yoruba y bantu (35). Loíza celebra la transformación de Santiago Apóstol: de asesino de moros, Santiago se convierte en el libertador de los negros y protector de los niños, los marginados, los enfermos y los pobres (39). Fiet considera la celebración como una zona de creatividad que combina la música de bomba, la cocina, las artes visuales, la confección de máscaras y disfraces y el performance colectivo carnavalesco (21). En el performance callejero suele haber cuatro personajes principales: el vejigante, el caballero, la loca y el viejo (22). Todos estos personajes populares aparecen en distintos momentos del docudrama. Ampliando lo ya dicho, Fiet explica que el vejigante es un personaje afro criollo muy dinámico que representa tanto lo sagrado como lo profano. Su presencia señala simultáneamente a lo sensual, lo cómico y lo fantasmagórico (113). El caballero, por su parte, representa al santo Santiago. Él supervisa y controla las fiestas. También permite la intervención de los elementos africanos y populares dentro de la celebración cristiana (71). Por último, la loca y el viejo son personajes satíricos que cuestionan las dinámicas sexuales, raciales y coloniales. Al subvertir las expectativas de género, es-

tos personajes entran en lo que se considera actualmente como estéticas e intervenciones políticas queer. La loca es la reina travesti de la festividad, mientras que el viejo representa a los colonos blancos que abusaban sexualmente de las mujeres negras (126-8). Ambos están constantemente en una lucha performativa. Excepto el vejigante, en *Nenén de la ruta mora* los personajes arriba descritos aparecen sólo brevemente, probablemente por su carácter transgresor. Queda claro que la unidad de cine de la DIVEDCO quiso enfocarse en aspectos "benignos" de las fiestas en vez de los complicados performances de poder colonial y sexual.

Sin embargo, los cineastas dedicaron cerca de un tercio del filme a la procesión hacia el barrio Las Carreras y el bombazo final. A través de un montaje del pietaje capturado durante las fiestas, en este segmento la audiencia puede ver un retrato más fidedigno de la población negra de Loíza. Ya que se abandona parcialmente la ficción que inició la película, esta vez los habitantes del pueblo son presentados como miembros de una sociedad en pleno proceso de modernización. Las casas, los vehículos y objetos modernos ofrecen una información visual diferente y mucho más contemporánea que al menos pone en duda la manera en que esas primeras escenas de la película representaron a la población costeña. Ya que se trata de una fiesta, el montaje muestra personas de todas las edades envueltos en la procesión de distintas maneras: algunos tocan instrumentos musicales, otros bailan y saltan al ritmo de la música y otros realizan rituales religiosos. El corte muestra el carácter tanto sacro como mundano del evento, así como la preponderancia de la música.

Una vez empieza el toque de bomba, la narración en *voice over* regresa. Al hablar de la bomba, el narrador describe el género musical como una respuesta al dolor diario de la población. También sintetiza la bomba como la manera en que los locales experimentan su herencia africana y como una táctica popular de sentirse bien frente a las adversidades. Aunque se sugiere superficialmente cierto tipo de opresión o tema de clases, el narrador evita cualquier interpretación política de la música. Esta narrativa inofensiva, sin ser necesariamente falsa, evade el hecho de que la bomba desde sus orígenes fue y sigue siendo un espacio

de reunión, organización, identificación, conectividad y resistencia sociocultural para las comunidades negras de la Isla.

Si ciertamente *Nenén de la ruta mora* no es un docudrama del todo logrado y muchos aspectos de la representación de la comunidad negra de Loíza son problemáticos o cuestionables, sobre todo en la primera parte ficcional, el filme de la DIVEDCO no deja de ser valioso. Ya que muchas tradiciones de las fiestas de Santiago han cambiado, tener un documento audiovisual de las procesiones religiosas y los performances callejeros y musicales tal como sucedían en los 50 es importante a nivel historiográfico. Además, el docudrama ofrece la oportunidad de examinar críticamente el discurso oficial del cine estatal de entonces. Mucho todavía se podría extrapolar. Los elementos documentales de *Nenén* nos permiten a nosotros, audiencias del siglo 21, explorar la festividad como un rito de renovación, como un método de procesar los dramas sociales de la comunidad y, por supuesto, como una manera de reconocer, darle visibilidad e interactuar con el imaginario afro puertorriqueño.

BIBLIOGRAFÍA

Colón, Mariam. "The Schoolhouse on the Screen." *Poetic Pragmatism: The Puerto Rican Division of Community Education (DIVEDCO) and the Politics of Cultural Production, 1949-1968*. deepblue.lib.umich.edu. 2011 12/12/2016. https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/84541/colonm_1.pdf%3Bsequence=1

Delano, Jack. *Photographic Memories*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1997.

Fiet, Lowell. *Caballeros, Vegigantes, Locas y Viejos: Santiago Apóstol y los Performeros Afropuertorriqueños*. San Juan: Terranova Editores, 2007.

Godreau, Isar. *Scripts of Blackness*. Chicago: University of Illinois Press, 2015.

Lloréns, Hilda. "The Rise of Cultural Nationalism and Filmic Narratives of Blackness, 1948-1970." *Imaging The Great Puerto Rican Family: Framing*

Nation, Race, and Gender during the American Century. Maryland: Lexington Books, 2014.

Torres, Oscar. "Nenén de la ruta mora." *YouTube: theriverbends*, 2014. YouTube. 29/11/2016. <https://youtu.be/Ch-OfKT6SbA>