

Paralelismos de invisibilidad y resistencia cultural afrodescendiente en Brasil y Puerto Rico. El humor en la representación de lo sacro y profano en la cultura

Heidi Quintero Rodríguez ^(*)

Resumen: A partir del análisis de las representaciones en la cultura afrobrasileña (Magalhães, 2024; Pellegrini, Marques, Pereira de Andrade, & Rinaldi Magrin, 2022-2023; Barbosa de Souza, 2024), este texto estudia analogías en la visibilidad de la identidad afrocaribeña en Puerto Rico. Apoyados en la sátira, el humor y lo experiencial, la obra de Francisco Oller, La plena, y las máscaras para la fiesta de Santiago Apóstol en Loíza Aldea, permiten una comprensión del mundo sincrético afro puertorriqueño. Además de articular un comentario social, cuestionan el abordaje de la diversidad racial y plantean rupturas identitarias en el contexto de nuevas ideologías y valores.

Palabras clave: resistencia cultural - sincretismo - afropuertorriqueño - La plena - baquiné - máscaras de Loíza Aldea

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 174]

^(*) Maestranda en Diseño Interior de la Universidad de Salamanca; BA en Historia del Arte de UPR, RP; y un GA en Diseño de Interiores de la UPR, Carolina. Profesora de diseño, teoría, crítica e historia del arte, Coordinadora del Programa de Diseño, miembro del Comité de Actividades Culturales, y de la Comisión de Desarrollo Económico y Social Sustentable en la UIPR, Recinto Metropolitano.

El arte de resistir desde el humor. Espacios de afirmación y rebelión

La risa, a menudo subestimada, ha ejercido un rol destabilizador. Desde la sátira y el humor, se desafía el poder, se subvierten normas y definen identidades. La construcción y negociación de la identidad, como producto de la cultura, ha quedado inmortalizada en diversas expresiones artísticas.

Tanto Magalhes en *Mister Brau. Producción Artística de la Serie*, así como Pellegrini, Marques, Pereira de Andrade y Rinaldi Magrin, en *¿Trabajadores o arquitectos de la pelota?* El diseño de la dimensión mediática de las estrellas deportivas, auscultan la capacidad del humor y la sátira a partir del diseño y el arte, para abordar temas de diversidad racial en los medios, y su capacidad para cambiar la visión social. (Magalhães, 2024; Pellegrini, Marques, Pereira de Andrade, & Rinaldi;)

Posso Quicino (2020) advierte que el tema de la invisibilidad racial en Latinoamérica se vincula con una valoración ennoblecida de lo europeo en contraste a todo lo considerado por fuera, como expresión de lo inculto. (p. 122) Próximo a este pensamiento, Dacosta (2017) identifica en Occidente, un proceso de construcción social del otro a partir de su deshumanización, tanto física como moral. En este sentido, se erige una diferenciación entre lo civilizado y lo bárbaro, que da paso a la cosificación del ‘hombre salvaje’ articulado en una liminariedad de exclusión cultural y espacial. (pp. 108- 112) En este contexto, el humor emerge y se consolida como un esfuerzo de afirmación y rebelión en el que individuos y grupos discriminados e invisibilizados, afirman su identidad con lenguaje propio. Billing (2002) en *Freud and the language of humour* apunta que:

Jokes, like dreams and slips of the tongue, bear the traces of repressed desires.
... Humor then becomes a way of rebelling against the demands of social order.
As Freud wrote in a later essay, ‘humor is not resigned it is rebellious.’¹ (p. 453)

En el arte, la música y el diseño, la sátira y el humor han permitido explorar las tensiones sociales entre el ámbito sacro y profano, individual y colectivo; visible e invisible. La fenomenología ofrece un referente conceptual valioso para analizar el rol del humor en estas expresiones. (Merleau-Ponty, 1957, pp. 150-153) Al proveer una mirada inmersiva a las vivencias individuales y colectivas, la fenomenología promueve una comprensión de cómo el humor y la sátira en su dimensión espacio-corporal, se experimentan desde la resistencia y visibilidad cultural afropuertorriqueña.

A partir de una mirada comparada, artistas como Francisco Oller (Bayamón 1833 – San Juan 1917), Lorenzo Homar (San Juan 1913- 2004) y Rafael Tufiño (Nueva York 1922- San Juan 2008), así los creadores de las máscaras de Loíza utilizan el humor y la sátira para desafiar las normas sociales, visibilizar experiencias de grupos marginados y construir nuevas formas de identidad. Tal como se observa en las composiciones de los pleneros, sus obras plantean la posibilidad de ganar espacio para la transformación social, a partir de la reflexión sobre la diversidad racial.

¿De cómo nos vemos a cómo nos ven? El arte de resistir desde espacios de afirmación y rebelión.

En 1935, Tomás Blanco (San Juan 1896- 1975) escribió *Elogio a “La Plena”*, en la que citó un comentario que le hicieran en ocasión de esgrimir una defensa de este género musical:

“La plena es cosa de negros salvajes.” (p. 98) El escrito de Blanco ocurría en un contexto problemático en cuanto a la construcción de una identidad puertorriqueña y antillana, que diera cuenta de “la negritud como elemento estético, cultural y ontológico en la cultura.” (Irizarry Natal, 2022-2023, p. 53) Advierte el autor, el prejuicio al género musical visibilizaba el discrimen por razón de raza, prevaleciente en la época, pero aún más, y en sus palabras: “el horror irrazonable de ser tomado por mulato”. (Blanco, 1935, p. 98) Entonces, la sociedad puertorriqueña se debatía entre consideraciones eurocentristas sobre sí mismos, y en contraste, aquello llamado “criollismo y negroidismo”. (Irizarry Natal, 2022-2023) El cambio de soberanía de 1898 y el deseo de un sector por estrechar vínculos con la cultura estadounidense, dificulta la concepción unitaria de un ideal identitario antillano. Según experimentado a través del arte, la literatura y la música, la identidad puertorriqueña resultó de un entramado de visiones polarizantes, invisibilizaciones y contradicciones. Surgida entre finales del siglo XIX y principios del XX, la plena se caracteriza por una estética sencilla y de repetición. (Ley para designar al barrio San Antón de Ponce como “Cuna de la Plena”, 2010) Su letra satírica no escapa a eventos notables de su tiempo. Originalmente, se cantaba y bailaba al aire libre, “bajo una primorosa luna llena o luna plena. ... se llegó a hacer tan excitante que alguien poseído de tan extraño frenesí, desde su inconsciente exclamó: Plena: Desde entonces todos siguieron llamando plena al nuevo baile.” (Ley para designar al barrio San Antón de Ponce como “Cuna de la Plena”, 2010, p. 2) Como expresión acuñada en el seno humilde afrodescendiente de la clase trabajadora de la caña, se consideró indecente y hasta proscrito su baile dentro de los límites de la ciudad, por ordenanza en 1917. (Caulfield, Chambers, & Putnam, 2005) Advierte Ramón López sobre la plena: “[es] de lengua suelta, plena sin que se quede nada por dentro, plena de corazón en la mano, plena que se pasa de la raya, plena que no se deja joder, plena que se las canta a cualquiera, plena que grita a los cuatro vientos, plena como ají picante.” (Colón Montijo, 2011) La plena El Obispo, escrita cerca del 1925, aborda de manera satírica y sin mesura, la conducta del recién nombrado obispo de Ponce, Monseñor Edwin Vincent Byrne.

Mamita, mira el obispo
el obispo llegó de Roma.
Mamita, si tú lo vieras
qué cosa linda, qué cosa mona.
Dicen que no bebe ron,
pero lo bebe por cuarterolas.
Mamita, si tú lo vieras,
qué cosa linda, ¡qué cosa mona!
El obispo juega topos,
se emborracha y se enamora.
Mamita, si tú lo vieras,
qué cosa linda, ¡qué cosa mona!
Tiene los dientes de oro,
y en los de abajo tiene coronas.
Mamita, si tú lo vieras,

qué cosa linda, ¡qué cosa mona! (Puerto Rico is Music, n.d.)

Del extracto se desprende que la conducta nocturna del obispo español no pasaba desapercibida entre la población que lo veía acudir al bar Rarabueyón, frecuentado por prostitutas. (Puerto Rico is Music, n.d.) No es de sorprender que, por develar la conducta profana del obispo de Ponce, se proscriba la canción por escandalosa y obscena.

Retomando a Blanco y López, la plena encarnó con fuerza, desde el humor y el ingenio, un espacio de resistencia y afirmación en comunidad, que cuestionó frontalmente, la moral y los valores de la clase dominante.

Tanta vanidad, tanta hipocresía
si tu cuerpo después de muerto
pertenece a la tumba fría.
(repite)
cuando bajes a la tumba
sin orgullo y sin rencores
te pondré un ramo de flores
donde tu cuerpo repose
para que guardes en tu fosa
recuerdos de mis amores
(...)
si yo muero primero
allí te voy a esperar
y te voy a demostrar
que mi amor era sincero
y si tú mueres primero
iría a la tumba a rezar. (Puerto Rico is Music, n.d.)

Mientras, las expresiones afropuertorriqueñas eran infra caracterizadas como: “colores estridentes, ... desarticulada música y el espectáculo primitivo de una raza cuyo valor no trasciende [lo] pintoresco” (Irizarry Natal, 2022-2023, p. 55), los sonidos de los panderos, güiro y cordófonos operaban como termómetro moral.

El esfuerzo de Blanco y otros, por aproximar el género a la sociedad en pleno, tomó varias décadas y desde una visión paternalista. Estas iniciativas no dejaron de ser intentos conscientes por regular y controlar una música que era incómoda a un sector de la sociedad. En palabras de Ramón López fue: “un intento de imponer orden a lo que se considera desordenado. Pero lo desordenado de la plena no es meramente caótico: es contestatario.” (Colón Montijo, 2011)

En el contexto de una sociedad polarizada, el asunto social en la plena, a principios del siglo XX, aportó en la construcción de una identidad puertorriqueña-antillana. Sin embargo, esta gesta se había iniciado desde mediados del siglo XIX, en la literatura y la pintura. En 1893, Francisco Oller y Cestero pintó *El velorio*, obra que presenta una mirada crítica al interior de la puertorriqueñidad.

Cojan ese niño
 póngalo en la mesa
 para que su madre no tenga tristeza.
 Cojan ese niño
 llévenlo a enterrar
 a ver si su madre
 deja de llorar.
 No lo llores madre
 no lo llores más
 que ese ángel tiene
 las alas moiás[sic]. ... (Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1998)

Según la tradición sincrética del Caribe, la obra exhibe la celebración del baquiné ² de un infante. Sita en el interior de un bohío, acompañan familiares y amigos al niño, acostado sobre un mantel blanco con encajes y flores, en su tránsito hacia el cielo. Durante el festejo, los invitados cantan, beben, bailan y juegan. Comenta Delgado que, en la representación que Oller hace de estos personajes, por vez primera, se concibe un estudio de la tipología física del puertorriqueño, sus variantes étnicas y los rasgos personales que le distinguen -tanto físicos, psicológicos como actitudinales. (Delgado, 1998, p. 43) En este retrato de la puertorriqueñidad, solamente una figura contempla al fallecido con ceremonial recato: el 'negro Pablo'. La sacralidad de este encuentro acalla la algarabía del entorno. Ubicado al centro de la composición, el diseño de la escena dispone al 'negro Pablo' en comunión con el niño. Su transmutación expresa mediante el haz de luz filtrado por la rendija de tablonés del bohío; mientras, la madre, el padre y el cura celebran la irrupción del lechón a la vara.

Agobiado por los años, y más aún por los rigores de la pasada servidumbre, se apoya en robusto báculo; y en las acentuadas líneas de su rostro venerable, coronado de blanquísimo cabello y lengua barba, se refleja el profundo pensamiento que lo domina. ... El espectáculo del festín que le rodea le es de todo punto indiferente: sólo llama su atención aquel niño muerto ... no cree, como los fanáticos que le rodean en vergonzosa orgía, que la muerte del niño sea la dicha porque le aguarden las eternas dulzuras de la vida celestial, sino porque considera la muerte como la forma más completa de libertad (Canino Salgado, 2006, p. 9)

Advierte M. E. Torres Muñoz en su conferencia Las artes visuales como resistencia: Lo afropuertorriqueño: "¿A quién le pinta Oller, a los europeos o a los boricuas? ... ¿Será el negro Pablo, o será Babalú Ayé o San Lázaro...el resucitado, mirando al niño muerto mientras desde las esquinas y puertas de la casa lo miran otros negros, y en otra esquina lo cantan y lo bailan?" (Pérez Renta, 2022) Oller, comprometido con el estilo pictórico del realismo courbetiano de mediados del siglo XIX ³, es el primer artista en representar y abogar por la abolición de la esclavitud en Puerto Rico. Con el pincel, visibiliza las contradicciones entre lo racial y sincrético en la sociedad. Desde el interior del bohío, cuestiona

y opone esta celebración de la libertad, a un paisaje de la tierra, luminoso, de factura impresionista, que se cuela a través de puertas y ventanas, pero en el que nadie repara. En este sentido, desde lo sacro y profano de la escena, el ‘negro Pablo’ (a quien Oller conocía y era esclavo liberto) se constituye como símbolo de la conciencia puertorriqueña. En él, Oller encarna la cuestión filosófica de la libertad en una sociedad esclavizada por prejuicios raciales y supersticiones. (Delgado, 1998, pp. 42-43)

De la misma manera que en lenguaje satírico, la plena y la obra de Oller encarnan la cuestión filosófica y el ejercicio de libertad, el diseño de las máscaras para las Fiestas de Santiago Apóstol en Loíza Aldea y su uso, representan la pervivencia de una expresión colectiva de tradiciones sincréticas. En las anteriores, los prejuicios raciales, según discutidos por Posso Quicino (2020), transitan a través de la idea merleau-pontyana fenomenológica. (pp. 122-123) En la construcción del otro salvaje, se inserta el binomio vicios-virtudes concebidos desde sesgos eurocéntricos que en palabras de Said (1978) citadas por Merleau-Ponty (2017) expresan, “una profunda tensión entre la repulsión y la fascinación occidental por el otro.” (p. 110) No es de sorprender por tanto que, en lugar de su deconstrucción, se capitalice en su develamiento. (Merleau-Ponty, 1957, p. 113)

La pervivencia de costumbres y creencias africanas ha prevalecido, no obstante, la imposición del cristianismo, lo que derivó en su adaptación a nuevas circunstancias. Un ejemplo son las Fiestas de Santiago en Loíza, donde elementos de la religión yoruba y el catolicismo se entrelazan para festejar al apóstol. (Alegría, La herencia africana, 2012, p. 96)

En Loíza, Santiago encuentra sus más fieles devotos en la población negra, de origen africano, qué fue concentrada en las haciendas de la región. ... [su] llegada ... a América, donde se les inicia en el cristianismo, da lugar a un interesante fenómeno de sincretismo religioso. ... Shangó es el dios yoruba del rayo, trueno y tempestad, poderoso y valiente guererro. Representado como guererro a caballo. Estos atributos son similares a los de Santiago Matamoros. ... como el “Hijo del Trueno” con poderes para hacer descender fuego del cielo y aniquilar a los infieles. (Alegría, La fiesta de Santiago Apóstol en Loíza Aldea, 1958, p. 34)

Originada del sincretismo religioso, esta fiesta cumple con una función religiosa que en palabras de Alegría sirve: “para expresar su devoción por el santo ... quienes han pedido favores al santo [pagando] en regalos a la imagen preferida o en servicios al santo” (Alegría, La fiesta de Santiago Apóstol en Loíza Aldea, 1958, p. 44)

Para esta festividad, se fabrican máscaras a ser utilizadas por distintos participantes, principalmente, la de los caballeros y los vejigantes. La primera procura representar el bien en la lucha contra el mal, el cristianismo contra el paganismo, a partir de la figura de antiguos caballeros españoles. Para ello, confeccionan máscaras de alambre sobre la que pintan facciones hispanas. La conducta exhibida por estos personajes muestra seriedad y recato. Por el contrario, los vejigantes representan el mal, el diablo o los infieles. Visten mamelucos confeccionados con telas coloridas y económicas, de amplias mangas y se cubren las manos con calcetines. Las máscaras en este caso, realizadas entonces por los pescadores de la Medianía Alta, son talladas sobre la superficie de cocos, cartón o latas. Portan dos o tres cuernos de madera, pueden llevar bigotes o barbas hechas con pelo de cabra o crin

de caballo y se pintan de rojo, negro, azul, gris o rojo. Apunta Alegría que: “Igual que las yorubas, son caras grotescas de gran expresión, policromas ... [presentan] rasgos faciales exagerados [de] forma ovoide. La escultura africana se conservó en los descendientes de esclavos yorubas.” (Alegría, *La fiesta de Santiago Apóstol en Loíza Aldea*, 1958, p. 42) Contrastada con la conducta de los caballeros, los vejigantes recorren las calles del pueblo dando saltos asustan a niños y mujeres, como si estuvieran poseídos.

Acompaña a la tradicional festividad, música afrocaribeña realizada con instrumentos de percusión tales como: bombas, bongós, panderetas, así como aquellos de procedencia indígena: güiros y maracas. Los bailes que se efectúan son versiones de la bomba africana. (Alegría, *La fiesta de Santiago Apóstol en Loíza Aldea*, 1958, p. 43)

El sincretismo religioso presente en las fiestas de Santiago Apóstol, en la letra de la plena y adelantado en El Velorio de Oller, dan lugar a una diversidad cultural constructora de la identidad puertorriqueña a partir de la visibilización de sus raíces afrodescendientes. En 1954, los artistas Lorenzo Homar y Rafael Tufiño realizaron el portafolio de Las plenas para el Centro de Arte Puertorriqueño (CAP). En palabras de Teresa Tió, estas ilustraciones en xilografía que incorporan fragmentos de las plenas constituyeron: “un acto de afirmación de los valores inherentes en el arte popular y ... una manera de rescatar una expresión del pueblo para reconocer su categoría y originalidad.” (Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1996, p. 17) Según se aprecia del grabado de la plena titulada El obispo, realizada por Homar, el rol de estos artistas procuró resignificar el género en un contexto nuevamente, de retos en cuanto a la construcción de la identidad puertorriqueña a mediados de siglo XX.

El plan de americanizar a Puerto Rico durante las primeras décadas del siglo XX no logró los resultados esperados. Antes lo contrario, se fortaleció el nacionalismo como bastión de defensa cultural, pero desde un sesgo hispano. (Castro Arroyo & Luque Sánchez, 2001, pp. 310-373) Tras la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), la Unión Soviética y sus aliados le imputaba en la ONU, a EE. UU. la tenencia de una colonia en el Caribe y la violación de derechos humanos. Con la elección del primer gobernador puertorriqueño en 1948, el plan para descolonizar a PR se hizo urgente. Para ello, unificar a los puertorriqueños bajo una identidad homogénea era impostergable. (Castro Arroyo & Luque Sánchez, 2001, pp. 386-392; 410-413)

En este contexto, los artistas de la generación del 50 asumieron el rol de visibilizar “los tipos comunes para darle voz y hacerlos tangibles ... [creando] un repertorio visual significativo ... presente en el subconsciente colectivo [y contribuir] a nuestro sentido de identidad y aprecio [de] nuestra cultura.” (Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1996, p. 17)

Las representaciones afro puertorriqueñas invitan a mirar la otredad desde sus propios términos. Asimismo, desde sus instancias sacras y profanas como espacios de resistencia, afirmación y rebelión. Barbosa de Souza en Religiosidad afro brasileira. Resignificando prácticas y saberes en la Academia: Diseño como objeto y método en la investigación decolonial cuestiona la comprensión del mundo en el contexto de las religiones afrodescendientes, según experimentada por los grupos involucrados. Interesa cómo se significan y estudian desde el establishment, los bienes materiales e inmateriales negados y silenciados de la otredad.

Notas

1. Traducción: “Los chistes, como los sueños y los lapsus linguae, llevan las huellas de los deseos reprimidos. ... El humor se convierte entonces en una forma de rebelarse contra las exigencias del orden social. Como escribió Freud en un ensayo posterior, “el humor no es resignación, es rebeldía””
2. Velatorio que se practicaba en las plantaciones de esclavos en el Caribe. Su origen y procedencia aún es punto de debate entre estudiosos que le identifican como práctica procedente del mundo católico en el que se celebraba el “velatorio de un angelito”, y otros, de la cultura africana con los baquiné, baquiní o quinibán. (Canino Salgado, 2006, pp. 7-17) En Puerto Rico, es una celebración de la vida de la persona y su transitar hacia la muerte. Los niños entre las edades de 0-7 años se entendían seres inocentes que al morir, iban directo al cielo. (Llorens Alicea, 2004, p. 335)
3. Francisco Oller se formó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid y en el taller de Gustave Courbet (Ornans 1819 – La Tour-de-Peilz 1877) y Thomas Couture (Senlis 1815 – Villiers-le-Bel 1879). Tras vivir en España entre 1877-1884 y fungir como Caballero de la Real y Distinguida Orden de Carlos III, así como Pintor de la Real Cámara, regresó en 1896 a la isla.

Referencias

- Alegria, R. E. (1958). La fiesta de Santiago Apóstol en Loíza Aldea. Retrieved noviembre 10, 2024 from Revistas UPR: <https://revistas.upr.edu/index.php/rcs/article/view/10032>
- Alegria, R. E. (2012). La herencia africana. San Juan: Museo de las Américas.
- Barbosa de Souza, L. (2024). Religiosidad afro brasileira. Resignificando prácticas y saberes en la Academia: Diseño como objeto y método en la investigación decolonial. Religiosidad, Dirección en el arte. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Billig, M. (2002, September). Freud and the language of humour. *The Psychologist*, 15(9), 452-455.
- Blanco, T. (1935). Elogio de "La Plena". *Revista del Ateneo Puertorriqueño*, 1(1), 97-106.
- Cabrera García, M. I. (2008). El poder de las ideas: dirigismo y control estatal de la cultura artística en la Europa de la primera mitad del siglo XX. *Cuaderno de Arte*, 39, 197-212.
- Canino Salgado, M. (2006, mayo 18). La aportación de los negros a la religiosidad popular de Puerto Rico. Retrieved noviembre 20, 2024 from Academia: https://www.academia.edu/26252809/La_aportaci%C3%B3n_de_los_negros_a_la_religiosidad_popular_de_Puerto_Rico
- Castro Arroyo, M. d., & Luque Sánchez, M. D. (2001). Puerto Rico en su historia. El rescate de la memoria. Río Piedras: Editorial La Biblioteca.
- Caulfield, S., Chambers, S. C., & Putnam, L. (2005). Honor, Status, and Law in Modern Latin America. Durham: Duke University Press.
- Colón Montijo, C. (2011, febrero 4). Los bembeteos de Ramón. 80 grados. Prensa sin prisa. Retrieved noviembre 29, 2024 from 80 grados. Prensa sin prisa: <https://www.80grados.com>

- net/los-bembeteos-de-ramon/
- Dacosta, A. (2017). Lo salvaje en nosotros: la reconceptualización de la otredad en la obra de Roger Bartra. *Alteridades*, 27(54), 107-117.
- Delgado, O. (1998). Francisco Oller y Cestero en el proceso forjador de la identidad cultural puertorriqueña. In H. d. Rico, *Puerto Rico: Arte e Identidad* (pp. 41-49). San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Instituto de Cultura Puertorriqueña. (1996). Catálogo de exhibición, La hoja liberada: El portafolios en la gráfica puertorriqueña. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Instituto de Cultura Puertorriqueña. (1998). Juegos y canciones folklóricas infantiles de Puerto Rico. *Boletín de Artes Populares*, 7(2da ed.), 32. Retrieved noviembre 29, 2024 from https://issuu.com/boletinartespopulares-icp/docs/boletin_artes_popularaes_7?utm_medium=referral&utm_source=cdn.embedly.com
- Irizarry Natal, F. (2022-2023). La problemática racial en la década del 30 en Puerto Rico: El debate público entre Luis Palés Matos y José de Diego Padró. *Ceiba*, 22(1 [Segunda Época]), 53-58.
- Ley para designar al barrio San Antón de Ponce como "Cuna de la Plena". (2010, julio 26). Retrieved noviembre 28, 2024 from Gobierno de Puerto Rico: <https://bvirtualogp.pr.gov/ogp/Bvirtual/leyesreferencia/PDF/91-2010.pdf>
- Llorens Alicea, I. (2004). "Sincretismo religioso: pervivencia de las creencias yorubas en la isla de Puerto Rico," Ph.D. diss. Madrid: Universidad Complutense.
- López, R. (2008). Los bembeteos de la plena puertorriqueña. San Juan: Ediciones Huracán.
- Magalhães, A. (2024). *Mister Brau. Producción Artística de la Serie. Religiosidad, Dirección en el Arte*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Merleau-Ponty, M. (1957). *Fenomenología de la Percepción*. México: FCE.
- Pellegrini, A. A., Marques, J. C., Pereira de Andrade, A. B., & Rinaldi Magrin, L. (2022-2023). ¿Trabajadores o arquitectos de la pelota? El diseño de la dimensión mediática de las estrellas deportivas. *Cuaderno 166 Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 59-68.
- Pérez Renta, L. N. (2022, noviembre 26). Las artes visuales como resistencia: Lo afropuertorriqueño. Retrieved noviembre 24, 2024 from Puerto Rico Art News: <https://www.puertoricoartnews.com/2020/07/las-artes-visuales-como-resistencia-lo.html>
- Posso Quicino, J. L. (2020). Racismo e invisibilización de las poblaciones negras. In *La inserción laboral de las mujeres inmigrantes negras en el servicio doméstico en la ciudad de Cali*. Cali: Editorial Universidad del Valle.
- Puerto Rico is Music. (n.d.). Plena El Obispo. Retrieved noviembre 29, 2024 from Puerto Rico is Music!: https://puertoricoismusic.org/plena-el-obispo/?_gl=1*1nzq3d1*_ga*OTU0MDEzNzg5LjE3MzI3NjczMzg.*_ga_L4K5MRYBY0*MTczMjkwNDUzNy4zLjEuMTczMjkwNDYwNC4wLjAuMA..
- Puerto Rico is Music. (n.d.). Plena Tanta Vanidad. Retrieved noviembre 29, 2024 from Puerto Rico is Music!: https://puertoricoismusic.org/plena-tanta-vanidad/?_gl=1*15ychx*_ga*OTU0MDEzNzg5LjE3MzI3NjczMzg.*_ga_L4K5MRYBY0*MTczMjkwNDUzNy4zLjEuMTczMjkwNTM4Ny4wLjAuMA..

Abstract: Based on the analysis of representations in Afro-Brazilian culture (Magalhães, 2024; Pellegrini, Marques, Pereira de Andrade, & Rinaldi Magrin, 2022-2023; Barbosa de Souza, 2024), this text studies analogies in the visibility of Afro-Caribbean identity in Puerto Rico. Supported by satire, humor, and experience, Francisco Oller's work of art, *La plena*, and the masks for Festival de Santiago Apóstol in Loíza Aldea, allow an understanding of the syncretic Afro-Puerto Rican world. In addition to articulating a social commentary, they question the approach to racial diversity and raise identity ruptures in the context of new ideologies and values.

Keywords: cultural resistance - syncretism - Afro - Puerto Rican - *La plena* - baquiné - Loíza Aldea masks

Resumo: A partir da análise das representações da cultura afro-brasileira (Magalhães, 2024; Pellegrini, Marques, Pereira de Andrade, & Rinaldi Magrin, 2022-2023; Barbosa de Souza, 2024), este texto estuda analogias na visibilidade da cultura afro-caribenha identidade em Porto Rico. Apoiadas na sátira, no humor e no experiencial, a obra de Francisco Oller, *La plena*, e as máscaras para a festa de Santiago Apóstol em Loíza Aldea, permitem uma compreensão do mundo sincrético afro-porto-riquenho. Além de articular um comentário social, questionam a abordagem da diversidade racial e levantam rupturas identitárias no contexto de novas ideologias e valores.

Palavras-chave: resistência cultural - sincretismo - Afro-porto-riquenho - *La plena* - baquiné - Máscaras de Loíza Aldea

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]
