

Dialéctica de lo blanco y lo negro en Vejigantes de Francisco Arriví

Marta, el personaje más conflictivo de *Vejigantes*, es una mujer atrapada entre dos realidades: una blanca y otra negra. Hija del español Benedicto y de la mulata oscura Toña, se ha casado con un «gallego», del cual ha tenido, a su vez, a Clarita, cuyo nombre es evidente alusión al color de su piel. Marta, por estar más cerca que su hija de los ancestros negros, para ocultar la parte que de ellos le ha tocado, se cubre la cabeza con un turbante y la cara y las manos con una mascarilla de polvos blancos. En el segundo acto, Marta, en un diálogo con Clarita, sintetiza la naturaleza de su conflicto, motor de la obra:

MARTA: Tú (*señalando hacia el cuadro del esposo*). Antes de casarme con tu padre ya pensaba en tí. En verdad, lo enamoré por tí. Te quería más blanca que yo. He creído que librarte de mi herencia africana, oculta en mi turbante, significaba tu dicha. Lo creo.

CLARITA: (*con lágrimas*) ¡Ah! Tu locura del turbante... ¡Cuánta amargura innecesarial...

MARTA: (*valiente*) No puedes imaginarte cuánta felicidad me concede el turbante. Oculta un pelo ensortijado, duro, que grita contra la paz de mi hija... Me permite, para bien de ella, pasar por blanca.

CLARITA: Y llevarla de la mano hasta el reino de los ángeles rubios.

MARTA: (*carne de su idea fija*) Salvarla de insultos que deforman el alma. Salvarla de miedos que desgarran la voluntad. Salvarla de rencores que estrangulan el corazón. Salvarla... Salvarla... Entre-gársela libre al reino de los blancos¹.

¹ Francisco Arriví, *Vejigantes* (Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Cultura, 1974), págs. 62-63.

El autor deja aquí constancia de su agradecimiento a The Pennsylvania State University por la licencia sabática que le ha permitido la preparación de este estudio.

Richard Jackson considera dos aspectos claves para la comprensión del comportamiento de Marta: lo que él llama la «máscara de blancura» («mask of whiteness») en relación con la actitud de los mulatos que en Hispanoamérica pueden «pasar» por blancos (con particular referencia a la trilogía *Máscara puertorriqueña* de Arriví), y el «linchamiento étnico», término acuñado antes por Juan Comas².

Jackson anota que:

(...) whites try to get rid of blacks in the United States through extermination (and birth control) and in Latin American through racial amalgamation or *linchamiento étnico* («ethnic or white lynching»)³

Según este aserto, la sociedad blanca, en cierto modo, estimula el proceso de cruce racial para que, a medida que se sucedan las generaciones, se vayan desvaneciendo los rasgos negroides. Este progresivo cruce de razas llevará, pues, según Jackson, gracias al esfuerzo consciente del mundo blanco, a una sociedad donde los vestigios (culturales, raciales, etc.) de la raza negra sean imperceptibles. El punto débil de esta teoría es que, como los personajes de Toña y Marta demuestran, no parece que este proceso de «blanqueamiento» por el cruce de razas sea inducido por los blancos más que, si acaso, indirectamente. Lo que afirma Jackson podría justificarse tal vez en el caso de la mulata Marta, que trata de «mejorar la raza»: ella ha sufrido en su propia carne y ha visto sufrir a su madre las consecuencias de ser negro en un mundo de blancos. Por ello se explica que Marta quiera que su hija sea blanca y que para lograrlo se case con un blanco y esconda bajo el turbante su pelo ensortijado y, en el cuarto de atrás de la casa, oculte a su madre casi negra. Pero, ¿cómo explicar el primer paso de «cruce» que da Toña? Su atracción hacia Benedicto es genuina. El acto sexual que une sus vidas responde a un deseo espontáneo y recíproco, alimentado durante algún tiempo y avivado con fuerza en una noche de fiesta. Y ésta es la realidad del Caribe que Arriví ha captado tan bien. Nadie fuerza a nadie en este cruce o cuasi-pecado original; por lo general, no se piensa entonces en el «mejoramiento de la raza». Y si hay casos de relaciones sexuales con negras o mulatas forzadas por el blanco —o «lo blanco»—, dichas relaciones suelen tener por fin el mero disfrute carnal.

Es más lícito pensar que, como ejemplifica Marta, el «cruce» es induci-

² Juan Comas, «Latin America», *Research on Race Relations*, París, UNESCO, 1966.

³ Richard Jackson, *The Black Image in Latin American Literature* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1976), p. 4.

do, planeado, por el propio individuo que se encuentra racialmente entre esos dos mundos, el negro y el blanco, para que las generaciones venideras puedan «funcionar» con mayor libertad, con más respeto, que sus progenitores. Si Jackson opina que la sociedad dominada por los blancos lleva a este cruce indirectamente, entonces estamos de acuerdo con él; lo expuesto por él se aplicaría al grupo negro, o mulato, que vive en aquella encrucijada racial, pero sólo a éste. Sería absurdo pensar en un *complot* del mundo blanco para establecer la limpieza, si no de la raza —lo cual es imposible—, al menos de la piel.

Marta vive, como ella misma dice, en el miedo, en el miedo de ser descubierta, porque en una sociedad que establece distinciones raciales y donde al negro le toca la peor parte, se cree en la obligación —por el futuro de su hija— de ocultar lo que realmente es. La disyuntiva del personaje es, pues, la aceptación del pasado ancestral o la continuación del engaño, algo que se hace más evidente aún en la pieza en el personaje de Clarita, quien, al fin, tiene que tomar una decisión. Jackson apunta a este respecto:

Arriví's dramas of racial shame raise critical choices for Puerto Rico as well as for the larger Latin-American societies. These choices seem to be either continuation of a fraudulent denial of an African heritage, though running the risk of discovery, or acceptance of the African heritage, a choice that can bear positive consequences only if racism and racial shame are collectively put aside. Arriví throws the full weight of his dramatic forces behind the second choice as he admonishes his public to cast aside the mask of deception and to decondition themselves from the white superiority syndrome⁴.

Claro que el propósito moralizante o ejemplar de Arriví es demasiado obvio. Clarita, al final de la pieza, decide aceptar su origen negro, mucho menos evidente —casi imposible de detectar— que el de su madre. Si no estuviéramos ante un caso, a fin de cuentas, de «invención», podríamos cuestionar cuál habría sido la verdadera decisión de la verdadera Clarita. El «mensaje» de Arriví, pues, es muy claro. Pero la realidad puertorriqueña retratada en la pieza queda desvirtuada con este improbable final. Quizás haya que poner más énfasis en el hecho de que la obra es, ante todo, creación y no mero retrato de la sociedad puertorriqueña y sus conflictos raciales. Porque la pieza se vale de un buen número de recursos

⁴ Jackson, p. 10. Véase además la página 9 donde Jackson aclara aspectos interesantes sobre la intención de Arriví en su serie *Máscara Puertorriqueña* (Río Piedras, Puerto Rico: Editorial Cultura, 1971), de la cual *Vejigantes* forma parte.

que tienen una fuerte carga simbólica: el «vejigante», las «máscaras», los «disfraces», el «turbante», el «jardín», entre muchos otros.

Frank Dauster se refiere a dos de estos símbolos presentes al final cuando Marta se quita el turbante y comienza a limpiarse el «blanquete» de la cara y las manos:

Ya se quitó el turbante, símbolo de su vergüenza; literalmente se quitó la máscara que encubría su conciencia, la máscara que imponen la hipocresía y el miedo a un pueblo temeroso de su propio ser⁵.

A lo largo de la pieza vemos a Marta encasquetarse el turbante una y otra vez — especie de «leitmotiv» físico — para ocultar la verdad de su pelo, que es la verdad de su origen. Marta pugna por liberarse del mundo negro (el de su madre, Toña) para darle a su hija Clarita «la salvación» del otro mundo, el blanco. Para esto se vale de la máscara. Pero Toña y Clarita funcionan respecto a Marta como agentes estabilizantes: Toña obra como catalítico, pues no queriendo ser otra cosa que la mulata oscura que es, trata de llevar a Marta a su auténtica realidad racial; la hija, afirmando su voluntad, convence finalmente a Marta para que abandone los engaños de «la máscara», Mamá Toña aconseja a Marta:

MAMA TOÑA: (*después de una pausa*) Marta. Créeme. Esta vida de máscaras no conduce a la vereda real. Tu padre, vestido de vejigante, me alejó de ella, y ese turbante parece cortado de aquellos colorines⁶.

Y en otra ocasión es Clarita quien le advierte:

CLARITA: (*firme*) Mamá, vivamos de frente a esa realidad puertorriqueña. Sin los disfraces que convierten al país en una pesadilla de máscaras. Nos sobrarán fuerzas para vencer este embrujo de vejigantes y buscar una dicha real⁷.

Es Clarita quien toma la iniciativa y se descubre ante Bill, su enamorado americano de Alabama, blanco y rubio, como descendiente por igual de blancos y de negros. Es ella quien opta por quitarse la máscara y descubrir su origen:

⁵ Frank Dauster, *Ensayos sobre teatro hispanoamericano* (México: SepSetentas, 1975), p. 97. Dauster, por cierto, no desarrolla el tema del jardín sugerido en el título de su ensayo («Francisco Arriví: la máscara y el jardín»).

⁶ Arriví, *Vejigantes*, p. 42.

⁷ Arriví, *Vejigantes*, p. 106.

CLARITA: No. No. He actuado con toda la verdad de mi conciencia. Quiero librar mi corazón del disfraz de vejigante y amar a mi gente como es⁸.

Y más tarde justifica su acción:

CLARITA: Las máscaras hubieran engañado a Bill hasta un día... Y en justicia, ¿qué valemos si dejamos crecer las culpas?

Pero la problemática de «la máscara» es mucho más compleja de lo que parece y no se limita a los polvos blancos y el turbante de Marta. Según el propio Arriví, los vejigantes son, de entrada, símbolo del engaño:

Quando los puertorriqueños niegan su herencia racial africana —quiere decir— se convierten en vejigantes, esto es, en seres enmascarados, insuficientes moralmente, lo que les impulsa en muchas ocasiones a conducirse diabólicamente¹⁰.

Lo curioso es que este disfraz de vejigantes se ajusta bien tanto a blancos como a mulatos o negros, porque al principio de la pieza es Benedicto, el español, quien usa el disfraz para bailar como negro —aunque torpemente— alrededor de Toña y atraerla hacia las arenas donde se consuma el acto sexual. Pero en esta ocasión no hay más engaño que el de la máscara literal. Toña sabe bien que se trata de Benedicto, un Benedicto con quien había soñado, con quien, después del coito que, como profetizaba su sueño, traería a Marta al mundo, confiesa haber soñado:

CABALLERO 1: ¿Y qué soñaste?

TOÑA: Que mi cuerpo se convertía en un níspero maduro.

CABALLERO 1: ¡Hum! ¡Tú estás enamorada!

TOÑA: Un cuchillo de fuego abrió en dos el níspero.

CABALLERO 1: Veo. Te quedaste dormida (*señalando el flamboyán*) mirando el flamboyán. Dicen que éstos se enamoran para el tiempo de la florecida. Y que necesitan besar y besar hasta cubrir de flores la última rama.

TOÑA: Eso dicen...

CABALLERO 1: ¿Y qué más soñaste?

TOÑA: Del almíbar nació una niña más blanca que yo.

⁸ Arriví, *Vejigantes*, p. 116.

⁹ Arriví, *Vejigantes*, p. 118.

¹⁰ Arriví, *Areyto mayor* (San Juan de Puerto Rico: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1966), p. 49.

CABALLERO 2: El sueño de todas las prietas. Hijos blancos...
 Dicen que el gallego Benedicto te ha perseguido por el palmar¹¹.

Debe tenerse muy en cuenta que el sueño de Toña de dar a luz una hija más blanca que ella no denota un propósito definido de «mejorar la raza». Su sueño es, en definitiva, sueño de maternidad de hembra enamorada; su hija se concibe en el sueño necesariamente a imagen y semejanza del amado.

Benedicto, por su parte, tanto como Marta, representa al pueblo enmascarado; por medio del disfraz, el «gallego» se acerca a la negra Toña, objeto de su deseo; por medio del turbante —otro disfraz—, la mulata puertorriqueña trata de alcanzar a través de su hija y para ésta, el mundo blanco de Bill.

Mundo de contrastes es éste, en fin, entre lo blanco y lo negro, donde sufren tal vez el mayor tormento —por su problemática ubicación— los que quedan, como Marta y, en menor grado, Clarita, atrapados en el medio. La antítesis entre los dos mundos, entre los dos colores, ha sido marcada por Arriví a todo lo largo de la pieza. Pero la realidad puertorriqueña está determinada por todo lo que representa Marta: la mezcla de los opuestos.

La fiesta con que comienza la obra es española y africana a la vez. Toña, después de su unión con Benedicto, aparece, de modo sugerente, sentada sobre las arenas blancas. Del mismo modo se establecen estos contrastes de color entre Puerto Rico (lo negro) y España o Estados Unidos (lo blanco —los maridos «gallegos» y Bill, respectivamente). Ahora bien, como la tesis de Arriví es la de la unificación de esos mundos y colores, y, más que la unificación, la aceptación de tal compleja realidad, desde el principio se ocupa de sugerir también la fusión de sus diversos elementos. Benedicto grita mientras baila: «¡Viva España y Puerto Rico», y después, «¡Viva Alfonso XIII y Toña de Loíza!»¹²

Las diferencias y/o mezclas no se reducen, en la obra, al color de la piel, determinante principal del conflicto. Van mucho más allá, en un rico despliegue simbólico. Recuérdese que la casa de El Condado donde viven las tres mujeres tiene un jardín rodeado de unas rejas. Este jardín queda expuesto a las miradas de paseantes y vecinos. Toña es el ancestro negro que hay que ocultar. A ella el jardín le está vedado. A este jardín podría salir Marta únicamente con su máscara y su turbante. Y, desde luego, en él podría pasearse Clarita. Sin embargo, el jardín se presenta como una alternativa que ninguna de las tres mujeres aprovecha, porque este jardín es mucho más que eso. Cuando los arreglos para que Clarita y Bill se casen están llegando a su punto culminante, Bill la invita a pasear

¹¹ Arriví, *Vejigantes*, p. 24.

¹² Arriví, *Vejigantes*, p. 12.

por el jardín entre los flamboyanes. Clarita se niega diciéndole: «Debemos pasear entre ellos con la conciencia clara. De lo contrario, los veremos empañados»¹³. Bill la invita a tomar un cóctel y le dice: «Te animará. El alcohol le enciende brillos a la vida. Verás un paraíso por jardín»¹⁴, a lo que Clarita responde: «No es justo que pasees en el jardín sin saber toda la verdad»¹⁵. Y de esto se trata, precisamente.

Para poder pasear en ese jardín que, como veremos, es el paraíso que vislumbra Bill, hay que quitarse el disfraz, la máscara, una especie de desnudarse para estar a tono con la «pureza» de color que ese paraíso-jardín-origen representa. Una vez que Clarita ha confesado a Bill la verdad y éste se ha marchado para siempre, está preparada —limpia de toda mancha— para entrar al jardín:

CLARITA: En tercer lugar..., nos iremos a pasear por el jardín.

MAMA TOÑA: (*asustada*) ¿Todas?

CLARITA: Pues claro. Las tres... Este jardín pertenece a todas. Tenemos el mismo derecho a disfrutar de los flamboyanes¹⁶.

No es pura coincidencia que el flamboyán que se vislumbra al fondo del jardín sea el mismo que aparece significativamente al principio de la pieza. En la flor roja del árbol se reúne la sangre de todos los hombres, como apunta Clarita antes de entrar en el jardín al concluir la obra. El flamboyán preside el mismo paraíso donde Toña, un día, cuarenta y ocho años atrás, sin prejuicios de raza concibió a su hija Marta. Mamá Toña recuerda:

MAMA TOÑA: Ay, mi hija... Yo era feliz en el palmar de Loíza. Jugaba en las arenas blancas, corría suelta frente al mar azul y podía bailar la bomba bajo las flores del flamboyán¹⁷.

En este mundo perdido, paraíso traicionado por el engaño a que Marta se somete a sí misma y somete a su madre, no hay solamente lo blanco y lo negro, sino una exuberancia de colores primordiales donde el azul del mar y el rojo de los flamboyanes enmarcan el mismo estado paradisíaco que Clarita recobrará en el jardín de la mansión de El Condado. Una vez que Toña se somete a ocultar su condición de concubina y a hacer el papel de criada del padre de su hija, y luego a vivir como fantasma en la casa de El Condado, pierde el paraíso multicolor y cae en un mundo de

¹³ Arriví, *Vejigantes*, p. 100.

¹⁴ Arriví, *Vejigantes*, p. 101.

¹⁵ Arriví, *Vejigantes*, p. 101.

¹⁶ Arriví, *Vejigantes*, p. 124.

¹⁷ Arriví, *Vejigantes*, pp. 35-36.

sombras donde predominan el blanco y el negro contrastantes: esta pérdida es a su vez la de la alegría de su *habitat* natural, cuando bailaba al compás de la bomba.

Con la acción de Clarita, las tres quedan al desnudo, paseando por el jardín a la vista de todos, escuchando la antigua bomba que ahora revive la radiola. Toña sale de nuevo a la luz, Clarita se enfrenta a un futuro sin mentiras, Marta se limpia las máscara blanca. Los flamboyanes presiden el regreso al paraíso donde no hay claro-oscuros sino pieles al natural en variados matices, cada cual en su propio estado de «pureza».

LUIS F. GONZÁLEZ-CRUZ
The Pennsylvania State University
at New Kensington (E.E.U.U.)