



El Oído Pensante
ISSN: 2250-7116
eloidopensante@gmail.com
Universidad de Buenos Aires
Argentina

Modos de escucha, imaginarios nacionales y políticas culturales: trayectorias de la investigación musical en Puerto Rico y desafíos ante las políticas del neoliberalismo colonial

Quintero Rivera, Mareia

Modos de escucha, imaginarios nacionales y políticas culturales: trayectorias de la investigación musical en Puerto Rico y desafíos ante las políticas del neoliberalismo colonial

El Oído Pensante, vol. 9, núm. 1, 2021

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=552967624009>

DOI: <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v9n1.8863>

Modos de escucha, imaginarios nacionales y políticas culturales: trayectorias de la investigación musical en Puerto Rico y desafíos ante las políticas del neoliberalismo colonial

Modos de escuta, imaginários nacionais e políticas culturais: trajetórias da pesquisa musical em Porto Rico e desafios perante as políticas do neoliberalismo colonial

Modes of Listening, National Imaginaries, and Cultural Policies: Trajectories of Musical Research in Puerto Rico and Challenges in the Face of Neoliberal Colonial Policies

Mareia Quintero Rivera
Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico
mareiaquintero@yahoo.com

DOI: <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v9n1.8863>
Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=552967624009>

Recepción: 01 Septiembre 2020
Aprobación: 01 Diciembre 2020

RESUMEN:

En menos de un lustro, Puerto Rico ha vivido un conjunto de experiencias sociales que han exacerbado las paradojas y contradicciones de lo que ha sido el modelo de desarrollo del país, anclado en nuestra centenaria subordinación colonial a los Estados Unidos. ¿Cuál ha sido el devenir de la investigación musical en tiempos de capitalismo del desastre y de acentuadas políticas de austeridad? Para acercarnos a responder dicha pregunta, este artículo propone una mirada histórica a los escritos e investigaciones sobre música en vínculo con sus contextos de enunciación. ¿De qué modos han sido escuchadas las prácticas musicales populares por parte del Estado y de la intelectualidad letrada y qué rol han jugado las narrativas sobre la música en los debates socioculturales y políticos del país? ¿Qué incidencias han tenido estos modos de escucha en el desarrollo de las políticas culturales y educativas? ¿Cuál ha sido el papel de los propios músicos en la producción de conocimientos sobre las prácticas y tradiciones musicales, así como en la configuración de esquemas valorativos en torno a éstas? ¿Cómo la coyuntura actual está transformando los modos de escucha y qué nuevos acercamientos a la producción de saberes musicales se perfilan en el horizonte?

PALABRAS CLAVE: investigación musical, Puerto Rico, políticas culturales, imaginarios nacionales.

RESUMO:

Em menos de cinco anos, Porto Rico viveu um conjunto de experiências sociais que exacerbaram os paradoxos e contradições do modelo de desenvolvimento do país, ancorado em nossa secular subordinação colonial aos Estados Unidos. Qual tem sido a evolução da pesquisa musical em tempos de capitalismo de desastre e políticas de austeridade? Para encarar essa questão, este artigo propõe um olhar histórico sobre os escritos e as pesquisas sobre música em seus contextos de enunciação. De que forma as práticas musicais populares têm sido ouvidas pelo Estado e pela intelectualidade letrada e qual o papel das narrativas sobre a música nos debates socioculturais e políticos do país? Qual o impacto dessas formas de escuta no desenvolvimento das políticas culturais e educacionais? Qual tem sido o papel dos próprios músicos na produção de conhecimento sobre as práticas e tradições musicais, bem como na configuração dos esquemas valorativos em torno delas? Como a situação atual está transformando os modos de escuta e que novas abordagens para a produção de saberes musicais estão surgindo no horizonte?

PALAVRAS-CHAVE: pesquisa musical, Porto Rico, políticas culturais, imaginários nacionais.

ABSTRACT:

NOTAS DE AUTOR

Mareia Quintero Rivera
Profesora e investigadora de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, donde se desempeñó como directora de la Maestría en Gestión y Administración Cultural y del Programa en Estudios Interdisciplinarios de la Facultad de Humanidades. Graduada de música por la Universidad de Puerto Rico, cuenta con una maestría en integración de América Latina de la Universidad de São Paulo, Brasil y un doctorado en historia social por la misma institución. Sus investigaciones y publicaciones abordan temas como la crítica cultural en el Caribe y el Brasil y los debates en torno a "raza" y nación; los entrecruces entre arte y política; la gestión de políticas culturales; y los vínculos entre educación popular y gestión cultural.

In less than five years, Puerto Rico has lived through a set of social experiences that exacerbated the paradoxes and contradictions of the country's development model, anchored in our colonial subordination to the United States. What has been the evolution of musical research in times of disaster capitalism and accentuated austerity policies? To address this question, the article proposes a historical look at the writings and research on music, considering their contexts of enunciation. In what ways have popular musical practices been listened to by the State and the literate intelligentsia, and what role have narratives on music played in the country's sociocultural and political debates? What impact have these ways of listening had in the development of cultural and educational policies? What has been the role of the musicians themselves in the production of knowledge about musical practices and traditions, as well as in the configuration of evaluative schemes around them? How is the current situation transforming listening modes and what new approaches to the production of musical knowledge are emerging on the horizon?

KEYWORDS: Music research, Puerto Rico, cultural policies, national imaginaries.

MODOS DE ESCUCHA, IMAGINARIOS NACIONALES Y POLÍTICAS CULTURALES: TRAYECTORIAS DE LA INVESTIGACIÓN MUSICAL EN PUERTO RICO Y DESAFÍOS ANTE LAS POLÍTICAS DEL NEOLIBERALISMO COLONIAL

Puerto Rico, esa isla vista por décadas como una apacible colonia norteamericana en el Caribe, vive momentos de alta intensidad sociopolítica e incertidumbre. Muy lejos ha quedado el reflejo de aquella vitrina del desarrollo y la democracia, de un pueblo dócil y musical al amparo de la beneficencia norteamericana. Tras quince años de recesión económica y una crisis fiscal de grandes proporciones –ante una billonaria deuda pública– en a penas cinco años el país ha experimentado la imposición por parte del Congreso de los Estados Unidos de una Junta de Control Fiscal, el paso de los devastadores huracanes Irma y María, en septiembre de 2017, una ola masiva de protesta social que condujo a la renuncia del gobernador Ricardo Roselló en el verano de 2019, un enjambre sísmico de inusual intensidad en el suroeste del país –que al día de hoy sigue activo– y las secuelas de la pandemia global del COVID-19, en la que todavía estamos inmersos. Esta secuencia de eventos no sólo ha acentuado los niveles de pobreza de gran parte de la población, sino que ha sacudido algunos de nuestros imaginarios colectivos, de nuestras estructuras del sentir.

Las políticas neoliberales no son un fenómeno nuevo en Puerto Rico. A partir de los años 1980, propuestas de privatización y de modificación significativa de la legislación laboral comenzaron a erosionar el soporte institucional y las políticas sociales que, en las décadas de 1950 y 1960, proveyeron el marco para una mejora sustancial en los niveles de vida de los puertorriqueños, aún dentro de las contradicciones de un desarrollo económico dependiente. Esta tendencia se acentuó en la década de 1990 con la privatización de algunos servicios esenciales y, más adelante, la Ley 7 de 2009 facultó al ejecutivo a poner en vigor cesantías masivas de empleados públicos, suspendiendo la vigencia de los convenios colectivos y sentando las bases para una drástica reducción del aparato gubernamental. Durante el último cuatrienio, este proceso ha continuado agudizándose, con la imposición por parte de la Junta de Control Fiscal de nuevas medidas de austeridad y sustanciales recortes al gasto público. En ese panorama, destacan los recortes a la principal institución de educación superior del país, la Universidad de Puerto Rico (UPR), que en tres años ha visto su presupuesto reducido en una tercera parte y aún enfrenta exigencias de considerables recortes adicionales, y la política de cierre de planteles escolares, siendo la educación pública en todos los niveles uno de los sectores más duramente golpeados por las políticas vigentes.

La investigación en música en nuestro contexto no cuenta con espacios institucionales consolidados. No existen centros de investigación musical con financiamiento público, ni programas académicos en musicología o etnomusicología. Sin embargo, el desarrollo del campo ha estado estrechamente vinculado a las instituciones públicas de educación superior, como la UPR y el Conservatorio de Música de Puerto Rico, a cuyas facultades históricamente han pertenecido buena parte de los investigadores que aportan al mismo. En las décadas de 1950 y 1960, sobretodo, instituciones culturales estatales como la División de Educación de la Comunidad y el Instituto de Cultura Puertorriqueña, en particular su División de Música, jugaron un importante rol en el registro sonoro y audiovisual de las prácticas musicales, en la promoción y publicación

de investigaciones y en el rescate de colecciones documentales. Los dramáticos recortes presupuestarios a las instituciones educativas y culturales públicas, inevitablemente afectan las condiciones para la investigación. Sin embargo, a pesar de este contexto económica e ideológicamente adverso, el panorama de los estudios musicales en el país muestra algunos signos esperanzadores, como discutiré más adelante.

En este artículo me propongo explorar la investigación sobre música en Puerto Rico como un ámbito de intensa interlocución entre sonoridades, prácticas socioculturales y procesos de documentación, análisis y reflexión. La propia falta de soportes institucionales, así como la colonialidad de las disciplinas en que hemos sido formados, ha hecho muy difícil el que reconozcamos las tradiciones propias que han forjado la evolución de nuestros estudios musicales; los modos de escucha que nos preceden e informan nuestros acercamientos. En ese sentido, comienzo esta reflexión con una mirada, en perspectiva histórica, a escritos sobre música en distintos registros –crónicas, artículos en prensa, etnografías, investigaciones históricas y sociológicas, entre otros– que nos permiten indagar en los modos de escucha y cómo estos se relacionan con los contextos de enunciación de conocimientos y pareceres sobre lo sonoro.¹ En la última sección de este artículo regreso a la coyuntura contemporánea para explorar qué nuevos modos de escucha y de producción de saberes musicales emergen en el contrapunto entre el “capitalismo del desastre” (Klein, 2007) y la movilización comunitaria y ciudadana, aspectos que caracterizan nuestra coyuntura presente.

LA ESCUCHA MUSICAL EN EL ARCHIVO COLONIAL ENTRE LOS SIGLOS XVI Y XVIII

La escucha musical, atenta, admirada, apasionada, incómoda o irritada, ha originado escritos en muy diversos registros. Textos que, a su vez, producen resonancias en las sonoridades, en ocasiones de forma inmediata y, otras veces, con el paso del tiempo. Esta mirada histórica a los escritos sobre música en el contexto puertorriqueño se propone plantear algunas preguntas en torno a dicha relación de ida y vuelta entre las prácticas musicales y el pensamiento que genera su escucha. Dicho interés nace, por una parte, de observar el lugar protagónico que ha tenido la música en los debates en torno a raza y nación en Puerto Rico –tema que he abordado en escritos anteriores (Quintero, M., 2000 y 2005)– y, por otra, de la sospecha de que los aportes más significativos a la investigación musical contemporánea son resultado de una intensa relación con las prácticas sonoras. Es decir, me interesa valorar una tradición de investigaciones musicales permeada por el disfrute de tocar la música, gestarla, bailarla, escucharla con el cuerpo y saborearla en sus múltiples dimensiones. Por otra parte, resulta imperioso tomar distancia crítica de aquellos acercamientos que, a través de la música, han contribuido a perpetuar imaginarios y prácticas cargados de prejuicios y exclusiones en lo que atañe a raza, clase social y género. Finalmente, me interesa también que este acercamiento provea elementos que abonen a una reflexión en torno a la formación de las nuevas generaciones de investigadorxs, músicxs y gestorxs culturales. Se trata, por supuesto, de una agenda abarcadora, que sin duda demanda análisis más profundos.

Los primeros registros sobre la actividad musical en el Caribe provienen de las crónicas de la Conquista. Los escritos de Fray Ramón Pané, Fernando Colón, Fray Bartolomé Las Casas y Gonzalo Fernández de Oviedo –que datan del siglo XVI– recogen descripciones de instrumentos y prácticas musicales y danzarias de los indígenas de Puerto Rico y las Antillas Mayores (Thompson, 1981). Estos han sido sucesivamente citados como fuente primordial para acercarnos a dicho pasado musical indígena, cuya memoria oral fue aniquilada en el proceso de conquista. Fernández de Oviedo, el que más profusamente describe los areytos² –los cuales dice haber presenciado en el año 1515–, insiste en su funcionalidad como memoria oral de hazañas y acontecimientos pasados, incluyendo el paso de huracanes, genealogías de los caciques y victorias en batallas. Lejos de extrañarse ante esta práctica, el cronista la compara con los romances y canciones de los labradores en España e Italia y recalca: “en Flandes he yo visto la misma forma de cantar, baylando hombres y mugeres en muchos coros, respondiendo a uno que los guía o se anticipa en el cantar”³ (en Fernández, 1981, p. 76). El único elemento que parece incomodar el oído del cronista es el uso de un tambor de madera que

“rebomba de mala gracia” y “suena como los atambores sordos que hacen los negros” (p. 75). La repulsa a las sonoridades percutivas africanas y afrodescendientes será un tropo que se repite históricamente en los escritos sobre prácticas musicales en Puerto Rico, producidos por extranjeros o criollos, al menos hasta entrado el siglo XX, e incluso aflora en debates contemporáneos.

Durante los siglos XVI, XVII y XVIII, las referencias a la actividad musical en Puerto Rico provienen principalmente de documentos eclesiásticos y administrativos. El músico Fernando Callejo, en su libro pionero de 1915, *Música y músicos portorriqueños*, traza por primera vez un cuadro histórico de la actividad musical de la época a partir de estas fuentes, panorama que amplía luego María Luisa Muñoz en su tesis de 1958 para la Universidad de Columbia, que fuera publicada en español como *La música en Puerto Rico* en 1966. En trabajos recientes, Noel Allende Goitia (2012) ha abordado estas fuentes documentales, examinando particularmente la presencia musical de afrodescendientes en las festividades religiosas y populares, así como las ansiedades de las autoridades cívicas y religiosas ante dicha presencia, haciendo alusión a los modos en que las tensiones raciales y las relaciones de poder en la colonia atravesaban el universo de las sonoridades.

Las crónicas del clérigo Fray Iñigo Abbad y Lassiera y del naturalista André Pierre Ledru, que datan del último tercio del siglo XVIII, aportan las primeras descripciones de las tradiciones musicales de la población rural –la música jíbara y la bomba, respectivamente–, referencias que han sido citadas profusamente por autores posteriores. Abbad, quien vivió en la isla entre el 1771 y el 1778, incluyó en su libro un capítulo dedicado a los usos y costumbres de los habitantes, en el cual incluye referencias a los bailes campesinos. La narración de Abbad es pródiga en observaciones sobre las formas de interacción y la sociabilidad que propician los bailes. Aunque no abunda en las sonoridades, menciona los instrumentos utilizados, la canción de saludo con que comienza el baile y elementos de la coreografía en parejas. Enfatiza en la inclinación de los campesinos al baile, indicando que es “la diversión más apreciable para estos isleños”; “los tienen sin más motivo que el de pasar el tiempo” y “acuden á centenares de todas partes aunque no sean llamados” (Abbad y Lasierra, 2002, p. 501). Por su parte, Ledru narra un baile que presenciará en 1797 a orillas del Río Grande de Loíza, organizado por el mayordomo de una hacienda de la zona para celebrar el nacimiento del primogénito. Según el cronista, en el mismo se ejecutaron bailes negros y criollos, “al son de la guitarra y del tamboril llamado vulgarmente bamboula” (Ledru, 2013, pp. 82-84). El cronista incluye una nota al calce indicando que el baile que presenció en Loíza era semejante a la calenda, descrita por el sacerdote Antoine Joseph Pernety en crónica de viaje a Montevideo entre 1763 y 1764. Interesantemente, Ledru registra en signo positivo la heterogeneidad racial de los asistentes al baile, indicando que: “La mezcla de blancos, mulatos y negros libres formaba un grupo bastante agradable” (p. 81) y reafirma la observación de otros cronistas respecto a la afición por el baile: “Algunos habían venido desde seis leguas de distancia, ya que a estos hombres, de ordinario indolentes, les apasiona el baile” (p. 81). Esta referencia a la indolencia, muy afín a las observaciones de Abbad –para quien los isleños se mostraban frugales, conformistas y con muy poca iniciativa para el desarrollo de la agricultura comercial–, es un asunto que resuena en los debates sobre la idiosincrasia puertorriqueña hasta nuestros días.

La música jíbara y la bomba, de cuya existencia estas crónicas nos dan una pequeña embocadura, constituyen dos grandes troncos de nuestra tradición musical popular y por más de dos siglos han sido tema de escritos en diversos registros, así como de llamativos silencios. A pesar de que en la descripción de Ledru no hay mención de la población esclava, es en los documentos relativos a la esclavitud que aparecen mayores referencias a la bomba durante el siglo XIX. En registros relacionados a las rebeliones y fugas de esclavos, aparecen recurrentes alusiones a los bailes de bomba. Según el historiador Guillermo Baralt (1982), entre 1821 y 1826, cuatro conspiraciones de esclavos en distintos pueblos de la isla se habían planificado en bailes de bomba, razón por la cual el reglamento de esclavos de 1826 impone restricciones a los “bailes de bombas de pellejo y otras sonajas de que usan los bozales, o de guitarra y vilhuela que suelen tocar los criollos” (citado en Baralt, 1982, p. 71). Asimismo, en 1838, el ayuntamiento de Aguadilla toma medidas para prevenir las

frecuentes fugas de esclavizados por mar en dirección a Saint Domingue, la isla vecina donde había triunfado una revolución de esclavizados y cimarrones, la Revolución Haitiana. A tales efectos, aprueba ordenanza para “prohibir que los esclavos se mezclen en los bailes con los artesanos” (citado en Nistal-Moret, 2000, p. 236). Más que una crítica estética a las sonoridades de la bomba, estos documentos evidencian que, para las autoridades civiles de la colonia esclavista, las prácticas musicales de esclavos y afrodescendientes libres representaban una amenaza política al sistema, asociándolas a fugas, conspiraciones y sublevaciones.

EL OÍDO LETRADO FRENTE A LO POPULAR

Los registros de la actividad musical en el Siglo XIX son considerablemente más abundantes que en siglos anteriores. La llegada de la imprenta al país en la primera década del siglo abre las puertas a la proliferación de publicaciones periódicas, así como de obras literarias que hacen alusión a la música. La prensa local constituye una fuente que no ha sido suficientemente explorada por la historiografía musical.⁴ Mayor atención ha recibido la literatura costumbrista y ensayística de la época, donde la música ocupa un lugar de destaque en la configuración de narrativas en torno a lo nacional. Obras como *El Gibaro* (1849) de Manuel Alonso, “La danza puertorriqueña” (1884) de Salvador Brau, *El campesino puertorriqueño* (1887) de Francisco Valle Atiles y las memorias de Alejandro Tapia y Rivera, publicadas póstumamente en 1928, nos permiten reflexionar sobre los modos en que las sonoridades populares han ingresado en el registro letrado. Aquí la escucha musical aparece atravesada por las preocupaciones de sus autores respecto al desarrollo sociocultural del país, así como por su ideología de clase y su imaginario racial.

Escrito desde la península, donde su autor cursaba estudios en medicina, el texto de Alonso (1849) intercala cuadros de costumbres en prosa y en verso, entre los cuales se destaca un capítulo dedicado a los bailes y una crónica titulada “Aguinaldos”, que describe una trulla musical a caballo en la víspera del Día de Reyes. Alonso aborda las tradiciones musicales puertorriqueñas como derivaciones de músicas peninsulares. En el caso de los bailes de salón, presentados como “un eco repetido de los de Europa” (p. 58), destaca la evolución positiva que ha tenido la contradanza en la isla, donde “sus pasos adquieren mayor encanto gracias a las hijas del Trópico” (p. 58) que, según Alonso, presentan una “voluptuosidad encantadora que solo nace de nuestro clima” (p. 59). Se trata de una transformación sutil que Alonso musicalmente no logra explicar, pero observa perspicazmente que un pianista experimentado de la península no es capaz de interpretar la contradanza americana con la gracia con que lo hace una pianista cubana, aunque de menor formación musical. En el caso de los “bailes de garabato”, como llama el autor a la música jíbara, también les adscribe origen peninsular, pero con ingredientes indígenas -los cuales no especifica. Algunos bailes, como el fandango y el sonduro, los encuentra “mal aclimatados”, mientras que destaca la vitalidad del seis y especialmente de las cadenas, que compara a “una hermosa mestiza” (p. 64). Finalmente menciona los bailes de “los negros de África y de los criollos de Curazao” que indica “no merecen incluirse bajo el título de esta escena; pues, aunque se ven en Puerto Rico, nunca se han generalizado” (p. 67). Esta interpretación de Alonso funda una narrativa esencializada de las tradiciones musicales del país, en la cual la bomba y las manifestaciones afrodescendientes se representan aisladas del resto de la sociedad, mientras la contradanza americana y la música jíbara se caracterizan como esencialmente españolas.

El ensayo sobre la danza de Salvador Brau elabora una interpretación de dicha manifestación musical que contrasta con la narrativa esencializada de Alonso. Es verdad que, en cuatro décadas, la contradanza había evolucionado en direcciones variadas, con manifestaciones de una danza más popular y otras más de salón. Pero, a diferencia de Alonso, Brau destaca la hibridez de esta tradición musical. Aunque reconoce como punto de partida la contradanza española, llegada con los inmigrantes europeos que se establecen en Puerto Rico a partir de las guerras de independencia en Hispanoamérica, Brau reconoce en la danza la presencia de elementos indígenas, africanos, árabes y peninsulares de distintas regiones. Como argumenta Ángel G. Quintero, Brau se sirve de la danza como ejemplo de “la estratificada integración sobre la cual la

ideología hacendada articula el concepto de la gran familia” (Quintero, A., 1988, p. 221). Si bien el discurso que ha prevalecido respecto a la danza, tiende a omitir esta heterogeneidad de influencias, la representación de las tradiciones musicales como lugar de entrecrucos y mestizajes inaugura otro motivo recurrente en las narrativas en torno a la música puertorriqueña. Esta perspectiva, por un lado, asume una visión apologética del mestizaje que prolifera en el contexto de los debates intelectuales sobre la identidad puertorriqueña en las décadas de 1920 al 1940, para luego asentarse en la política pública a partir de la década de 1950. Por otra parte, los análisis musicales de Luis Manuel Álvarez (1992), los acercamientos sociológicos de Ángel G. Quintero Rivera (1998, 2009 y 2020) y las investigaciones históricas de Noel Allende Goitia (2010 y 2012), entre otros, destacan los múltiples entrecrucos culturales que caracterizan las prácticas musicales puertorriqueñas en su contexto histórico, contribuyendo a desmontar las narrativas esencializadas de los géneros musicales.

LA ESCUCHA EN LA ERA DE LA REPRODUCCIÓN MECÁNICA: DEBATES EN PRENSA Y REGISTROS FONOGRÁFICOS

El surgimiento de las técnicas de grabación y radiodifusión tuvo un impacto significativo en el desarrollo de las prácticas musicales populares a partir de las primeras décadas del siglo XX. Incidió también en los acercamientos investigativos desde disciplinas como la antropología, la lingüística y los estudios de folklore. En el caso puertorriqueño, estas transformaciones se dan en el marco del traspaso de la isla de España a los Estados Unidos en 1898, tras la derrota peninsular en la Guerra Hispano-Cubano-Americana. En 1913, la Academia de las Ciencias de Nueva York, con el auspicio del gobierno insular inició un abarcador proyecto de recolección de datos geológicos, botánicos, zoológicos, paleontológicos y antropológicos sobre Puerto Rico y las Islas Vírgenes. El componente antropológico estaba dirigido por Franz Boas con la colaboración de un equipo de jóvenes investigadores, entre quienes se encontraba John Alden Mason, quien estuvo a cargo del proyecto de recolección del folklore oral. Boas se dedicó primordialmente a la excavación de lo que hoy conocemos como el Centro Ceremonial Indígena de Caguana en Utuado y a la recopilación de medidas antropométricas, como parte de sus investigaciones sobre los efectos de la mezcla racial. Por su parte Mason, con la colaboración de las autoridades locales, recogió cientos de cuentos populares, adivinanzas, canciones y rimas, redactadas por los niños en escuelas de varios pueblos de la isla (Ocasio, 2020). Además, realizó registros fonográficos del folklore oral, incluyendo la grabación de décimas, aguinaldos, guarachas, bombas, canciones de cuna, rosarios cantados, canciones de baquiné y coplas (Viera, 2008).

Aunque no estaba dentro de su plan de trabajo inicial, Mason hizo investigación y grabaciones en el pueblo de Loíza, donde entrevistó a un exesclavo, nacido en África de nombre Melitón Congo. Sus hallazgos sobre Loíza, incluyendo dicha entrevista, sin embargo, nunca fueron publicados, a diferencia de muchos de los datos colectados en Utuado y en las escuelas de diferentes pueblos, que aparecieron en el *Journal of American Folklore*. Curiosamente es en la correspondencia de Mason con Ricardo Alegría, primer director del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP), donde se encuentra la documentación existente relativa a las investigaciones de Mason en Loíza (Ocasio, 2020). El trabajo de Mason parece haber constituido un referente para Alegría, quien en el contexto de la fundación del ICP, en el 1955, le invita a Puerto Rico a visitar el sitio arqueológico de Caguana, recién adquirido por el Instituto. Cabe destacar, además, que Loíza era un pueblo de especial interés para Alegría, quien había desarrollado excavaciones arqueológicas en la zona, así como una investigación antropológica de las Fiestas de Santiago Apóstol en el año 1949, bajo los auspicios del Centro de Investigaciones Arqueológicas y Etnológicas de la UPR, que produjo el documental *Las Fiestas de Santiago Apóstol en Loíza Aldea 5* y la publicación de un libro con prólogo del reconocido antropólogo cubano Fernando Ortiz (Alegría, 1954).

Las grabaciones comerciales, que desde las primeras décadas del siglo XX comienzan a registrarse, constituyen hoy un valioso acervo para la investigación. En el caso puertorriqueño, los primeros registros

que se conocen se llevaron a cabo en la ciudad de Nueva York, en particular por la casa Edison en 1909. Custodiados por el Archivo General de Puerto Rico, 11 de estos cilindros fueron digitalizados tan reciente como en el 2019.⁶ Entre las piezas digitalizadas, se encuentran varios seises campesinos, danzas de Juan Morell Campos con diversa instrumentación, la versión popular de la canción Bellísima trigueña que se convertiría en el himno nacional de Puerto Rico y una versión instrumental del himno, entre otros.⁷ Desde Nueva York se grabarían también las primeras plenas, por Canario y su grupo, para la Víctor y la Columbia, a fines de los años 1920 y durante la década siguiente.

Inspirado por estas grabaciones de Canario, el escritor Tomás Blanco –quien las mostraba con orgullo a sus amigos españoles y sudamericanos– publica en 1934 su polémico ensayo *Elogio de la Plena*. En este Blanco critica la falta de valoración de la plena por la intelectualidad y los críticos musicales de la época. La razón para este silencio la encuentra Blanco en el reconocimiento de rasgos afrodescendientes en el género, a lo que el autor responde con una disquisición sobre el carácter mestizo de la plena, en la cual él escucha el predominio de los elementos hispánicos (Blanco, 1953). Se trata de una perspectiva del mestizaje como proceso de blanqueamiento que, si bien hoy resulta totalmente inaceptable, en su momento representó una ruptura con discursos acentuadamente racistas que circulaban en la prensa de la época en torno a la plena y otras manifestaciones musicales que se asociaban a la afrodescendencia.

Desde el siglo XIX, la prensa fue vehículo de debates y polémicas respecto a ciertos géneros de música bailable considerados indecentes o incivilizados. En Puerto Rico, como en el resto del Caribe y del mundo afroamericano, estas discusiones estarían atravesadas por las ansiedades de los sectores hegemónicos respecto a la composición racial de la población (Quintero, M., 2000). Con el surgimiento de los primeros bailes de salón de parejas en el Caribe, géneros como la danza puertorriqueña, también conocida entonces como merengue o upa, fueron objeto de controversias entre los letrados, por lo que se consideraban sus movimientos lascivos y reminiscencias de tradiciones musicales afropuertorriqueñas, como la bomba (Quintero, A., 1988, 1998 y 2009). Algunas décadas más tarde, las percepciones en torno a la danza se habían transformado considerablemente. Desde las páginas de la revista Puerto Rico Ilustrado, un conjunto de intelectuales lanzaba en 1937 una campaña para rescatar la danza de “su estado de abandono”. Se convocaba a directores de orquesta, casinos, radioemisoras, así como a compositores nativos y al público, a auspiciar el resurgimiento de la danza que se veía desplazada por otros géneros de moda. Preocupaba a los intelectuales, especialmente, la penetración e influencia de los ritmos afrocubanos. A juicio de Ernesto Arjona Siaca:

La última década ha presenciado una lenta pero segura degeneración artística de las masas, en su predilección manifiesta por estas composiciones de arte musical negroide, en que, so pretexto de un colorido impuro sabor criollo, se trata de encubrir y prestigiar el mero alarido africano (1937, p. 7).

Durante las primeras décadas del siglo XX, la prensa de la ciudad de Ponce recoge un sinnúmero de noticias y polémicas en torno a la plena. Compilados por Néstor Murray- Irizarry (Murray-Irizarry y Dufrasne González, 2018), estos escritos no sólo hacen referencia a la popularidad del género, sino a las críticas que recibiera por parte de algunos sectores. Por ejemplo, en un comunicado publicado por el periódico *El Águila* de Puerto Rico, en 1927, un nutrido grupo de músicos ponceños hacían un llamado a que las autoridades de la ciudad pusiesen en vigor una ordenanza municipal del año 1912, que imponía multas por la ejecución de la plena, así como otras medidas para “extirpar la plaga que nos ocupa” (Murray-Irizarry y Dufrasne González, 2018). La valorización de la plena que ambicionaba Blanco se consolida alrededor de dos décadas más tarde de la publicación de su ensayo, a través de la producción artística y audiovisual de la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO). A pesar del reconocimiento institucional que adquiere el género, el ICP no promovió su investigación y su transmisión de la forma en que fomentó la música campesina con los trabajos de Francisco López Cruz, los concursos de trovadores, certámenes de construcción de instrumentos, y clases de cuatro puertorriqueño, entre otros. En el caso de la plena, esta labor investigativa y de irradiación ha estado principalmente a cargo de investigadores y gestores independientes, así como de algunas agrupaciones

pleneras, que a partir de la década de 1970 asumen la educación cultural como parte de su quehacer musical. Destacan los trabajos investigativos de Félix Echevarría Alvarado (1984), J. Emanuel Dufrasne González (1994) y Ramón López (2008). Cabe mencionar, también, los aportes de agrupaciones e investigadores de la diáspora, como Juan Flores (1997), y las norteamericanas Ruth Glasser y Roberta Singer, entre otros.

ENTRE LA MÚSICA ACADÉMICA Y EL FOLKLORE: LA ESCUCHA DESDE LA NUEVA INSTITUCIONALIDAD CULTURAL

Más allá de las polémicas que tuvieron lugar en la prensa en torno a los géneros musicales bailables, así como de la tradición ensayística, durante la primera mitad del siglo XX van tomando forma dos tipos de acercamiento investigativo a la música. Por un lado, músicos de formación académica, como Fernando Callejo, María Luisa Muñoz y Arístides Chavier, comienzan a sistematizar las fuentes históricas sobre la música en el país y, por otra parte, se ocupan en sus escritos de la vida musical de su época. Estos acercamientos están marcados por el interés de robustecer el campo musical, incluyendo la creación de instituciones educativas. Con la implantación de un programa de Actividades Culturales y la inauguración de su Teatro, en 1939, la UPR vendrá a jugar un rol significativo en el proceso de expandir el público de la música académica, con seminarios de apreciación musical y temporadas gratuitas de conciertos “de buena música”.⁸ Ya en las décadas de 1940 y 1950, el ambiente musical se consolida bajo los auspicios del estado, con la creación de instituciones como: las Escuelas Libres de Música (1946); la emisora radial del gobierno WIPR (1949) con su Orquesta Sinfónica y su Sinfonietta dirigida por Rafael Hernández; el ICP y su División de Música (1955); el Festival Casals (1957); la nueva Orquesta Sinfónica de Puerto Rico (1958); y el Conservatorio de Música de Puerto Rico (1959). En el ámbito de la investigación musical, fue importante la creación del Archivo de Música en 1959, adscrito al ICP, bajo la dirección del compositor y estudioso Amaury Veray.

Por otra parte, los acercamientos a las tradiciones musicales populares, poco a poco, comienzan a adquirir mayor rigurosidad. La consecución de tesis doctorales ha sido, desde entonces hasta el presente, una instancia clave para el desarrollo de la investigación musical. En 1933, María Cadilla de Martínez completa su tesis doctoral en la Universidad de Madrid titulada *La poesía popular en Puerto Rico*, la cual será publicada veinte años más tarde. El estudio se enfoca en la décima y otras formas poéticas de la tradición campesina. Los cimientos de la investigación de la música tradicional se dan con los trabajos de Francisco López Cruz, quien en 1953 completa su tesis doctoral en la Universidad de Madrid, titulada *La música folklórica de Puerto Rico*. López Cruz había crecido en el ambiente de la música campesina y, habiendo emigrado a Nueva York, se gana la vida en su juventud como guitarrista de reconocidos conjuntos populares, como Canario y su grupo y el Cuarteto Victoria de Rafael Hernández. En 1956, el ICP publica *El Aguinaldo y el Villancico en el Folklore de Puerto Rico*, una compilación de letras y transcripciones, que tenía por objetivo el dar a conocer estas tradiciones entre los compositores del país, para que pudiesen elaborarlas y “aumentar el repertorio de las grandes formas musicales” (López, 1956, p. X). López Cruz, quien se desempeñara como profesor de la UPR, sería también el idealizador de los cursos de cuatro puertorriqueño ofrecidos por el ICP, así como el autor del primer método para la enseñanza del cuatro puertorriqueño, publicado en el 1967.

La Revista del ICP pronto se convirtió en un espacio para la promoción y divulgación de la investigación musical. En ella aparecen los primeros acercamientos investigativos a las tradiciones musicales afropuertorriqueñas, como el ensayo pionero “Los sones de la bomba en la tradición popular de la costa sur de Puerto Rico” de Edwin Figueroa Berrios (1963), quien fuera profesor de lingüística y literatura en la UPR. También se publica en 1959 un breve ensayo del reconocido intelectual español Federico De Onís, titulado “El velorio que oyó Palés de niño en Guayama”, acompañado de una transcripción realizada por el compositor Jack Delano, de un canto de baquiné registrado en un disco fonográfico por el propio Onís en Nueva York en el año 1932, en voz de una muchacha recién llegada a Nueva York y original del pueblo de Patillas. En

su escrito, Onís compara los versos de baquiné que registra el poeta Luis Palés Matos en su memoria Litoral, con los que le escuchara a la joven de Patillas.

Algunos de los primeros registros audiovisuales de las tradiciones musicales puertorriqueñas se los debemos a las películas de la DIVEDCO, que solían incorporar tanto música original de compositores puertorriqueños contemporáneos –como Amaury Veray, Héctor Campos Parsi y Jack Delano–, como interpretaciones por distintas agrupaciones de música popular. Se produjeron, además, cortos y documentales sobre música. Por otra parte, en 1959, el ICP crea su programa de grabaciones. Entre los primeros registros, se destacan las plenas de Canario, una colección del cantar folklórico infantil recopilado por Montserrat Deliz, varias grabaciones de música campesina, interpretaciones de tríos y cuartetos, música de bandas y discos dedicados a la música de Rafael Hernández y Silvia Rexach, entre otros. No se llevó a cabo ninguna grabación de la bomba.

Más allá del estudio pionero de Alegría (1954) sobre las Fiestas de Santiago Apóstol y del acercamiento de Figueroa sobre la bomba en el sur, la investigación de las tradiciones musicales afropuertorriqueñas hasta la década de 1960 era todavía incipiente. María Luisa Muñoz (1966) incluye en su libro un capítulo titulado “La cultura africana”, en el cual, a pesar de la forma esencializada en que aborda los aportes musicales de los afrodescendientes, contiene referencias interesantes a entrevistas y visitas de campo a bailes de bomba en distintos puntos geográficos del país. El título del capítulo resulta problemático, pues supone una homogeneidad cultural en todo un vasto y diverso continente y no reconoce las manifestaciones afrodescendientes como propias, sino que las define como “africanas”. Por otra parte, Muñoz enuncia ciertas apreciaciones que revelan una visión esencializada y prejuiciada, como el pasaje en que describe las estrofas que acompañan el baile de bomba, cuya repetición afirma, “se convierte en una monotonía intolerable para el oído blanco” (p. 85). Pero aún con sus escrúpulos, Muñoz asiste en 1949 a un baile de bomba en casa de Dominguito, un reconocido bailador del pueblo de Cataño. Allí registra algunas estrofas, según las escucha y transcribe su melodía, que luego reproduce en el libro. También recoge testimonio de Candita, la hija del célebre bailador, describe los movimientos del baile –que le parecen elegantes–, da cuenta de los ritmos interpretados y destaca la habilidad de Juan Lagué, uno de los tocadores. El capítulo incluye también referencia a los mejores bailadores de bomba del área sur, describe las características y función de los tambores y hace referencia a la marímbola, otro instrumento de la tradición afropuertorriqueña. Sus propios hallazgos parecen contradecir su apreciación de que la bomba “va desapareciendo de nuestro panorama folklórico” (Muñoz, 1966, p. 83). A pesar de los aportes definitivos que la creación de instituciones culturales como el ICP y el Conservatorio trajeron a la práctica, la educación y la investigación musical, ha tomado décadas el replantear los discursos hegemónicos que produjeron en sus etapas fundadoras.

LA ESCUCHA DE LOS SONIDOS SILENCIADOS: PIONEROS DE LA ETNOMUSICOLOGÍA, LA NUEVA HISTORIA Y LOS ESTUDIOS CULTURALES

A partir de la década de 1970, una nueva generación de estudiosos de la música –los primeros entrenados académicamente en la etnomusicología– emprenden investigaciones sustantivas que proveen una apreciación muy diferente de la presencia africana en la música puertorriqueña y de los aportes musicales de los afrodescendientes. Héctor Vega Druet inicia el estudio de la bomba, la plena y el rosario francés, en tesis de maestría defendida en 1969 en Hunter College, investigación que prosigue en su tesis doctoral sobre los orígenes africanos de la bomba de Loíza, presentada en la Wesleyan University, en 1979. Luis Manuel Álvarez, ese mismo año, presenta su tesis en la Universidad de Indiana, donde aborda los elementos africanos en la música jíbara, tema que cuestiona las narrativas racializadas de los géneros musicales del país. Finalmente, J. Emanuel Dufrasne defiende una tesis en la Universidad de California en Los Ángeles, en 1982, en la cual compara el folklore musical afropuertorriqueño de los pueblos de Guayama y Loíza, contribuyendo a una mejor comprensión de las diferencias regionales en la bomba. Estos tres investigadores se han desempeñado como profesores de la UPR, estando Dufrasne y Álvarez todavía activos en la institución. Además de

una trayectoria como compositor de música académica, Álvarez fundó el Conjunto Criollo, un taller de formación en la tradición jíbara para estudiantes universitarios. Por su parte, Dufrasne fundó en 1979 el grupo Paracumbé, especializado en plena y bomba de la tradición del sur de Puerto Rico, el cual ha mantenido una presencia activa desde su creación.

Estos abordajes pioneros en el campo de la etnomusicología convergen con las investigaciones que, desde la nueva historiografía, se estaban desarrollando en torno a los sectores subalternos, abarcando temas como: las formas de resistencia a la esclavitud, el cimarronaje, las prácticas políticas y culturales de los obreros y el rol de la mujer en estos procesos, entre otros. El Centro de Estudios de la Realidad Puertorriqueña (CEREP), fundado en el 1970 y activo hasta el 1995, aglutinó investigadores de diversos campos, que compartían el interés por cuestionar las visiones hegemónicas de la historia del país. Con el propósito de que los hallazgos de sus investigaciones tuvieran una circulación más amplia, CEREP creó un proyecto de divulgación popular, el cual produjo materiales diversos, como cuadernos, libros de educación popular, documentales filmicos y exposiciones, entre otros. *La herencia de un tambor* (1983), un documental de Lydia Milagros González y Mario Vissepó, es un ejemplo del modo en que estas investigaciones históricas y etnomusicológicas se tradujeron a un lenguaje filmico, el cual a su vez produjo nuevos conocimientos, gracias al registro audiovisual de entrevistas y manifestaciones musicales. El documental enfoca en la bomba de Loíza, presentada en su dimensión comunitaria. A diferencia de las visiones mencionadas anteriormente respecto a la bomba, como una manifestación en vías de desaparición, el filme la presenta como una tradición viva, destacando la participación activa de los niños y su proceso de aprendizaje comunitario de la tradición. González, quien dirigió el programa de divulgación popular de CEREP, gestó en el 1992 el proyecto *La tercera raíz: Presencia africana en Puerto Rico*, un importante esfuerzo de revalorización de los aportes socioculturales de los afrodescendientes, que incluyó una exposición, un libro de ensayos, conferencias y conciertos. El proyecto de divulgación popular de CEREP afianzó una importante tradición puertorriqueña y latinoamericana de esfuerzos por vincular el saber académico a las luchas populares y, en ese proceso, aprender a valorar otros saberes -como el que emana de las prácticas musicales-, por sus aportes significativos a la comprensión de las sociedades desde otros paradigmas, que hoy llamaríamos decoloniales.

Los acercamientos de Ángel G. Quintero Rivera a la investigación de las expresiones sonoras en su relación con las sociedades que las producen y las disfrutan, despuntan en dicha confluencia entre el análisis social crítico, el interés por promover una conversación social que trascendiese el campo intelectual, y la emergencia de investigaciones que, desde la etnomusicología y los estudios culturales, replanteaban las concepciones en torno a la cultura puertorriqueña y caribeña. Sus primeras aproximaciones al estudio de expresiones como la danza y la música jíbara serían cruciales en la formulación de la cimarronería como concepto heurístico que le permite replantearse dimensiones “hasta ese momento insospechadas [...] de la realidad sociocultural del Caribe, Afro-América y el mundo” (Quintero, A., 2009, p. 19). Más adelante, sus indagaciones se centran en la salsa, manifestación que para el autor constituye un importante desafío a los cánones de la modernidad occidental, desde sus prácticas sonoras y el baile (Quintero, A., 1998). Con base en los estudios culturales y la etnomusicología, investigadores como Juan Otero Garabís (2000) y, más recientemente, César Colón Montijo (2018), amplian la comprensión de la salsa y otras manifestaciones musicales, como elementos clave en la configuración de las estructuras de sentimiento, formas de sociabilidad y resistencia de los sectores populares en Puerto Rico y el gran Caribe.

Así como las sonoridades de la música puertorriqueña han participado históricamente de un intenso ir y venir entre Puerto Rico y su diáspora en los EEUU, los trabajos de Juan Flores (1997), Ramón López (2008) y Raquel Rivera (2003 y 2018) navegan la geografía isleña y continental en que se ha desarrollado la vida puertorriqueña durante los siglos XX y XXI. A Flores le debemos acercamientos pioneros a la producción cultural de la diáspora puertorriqueña en Estados Unidos, como dimensión fundamental para una interpretación sociohistórica de las configuraciones de la cultura puertorriqueña. Cabe mencionar la importancia que reviste para los estudios musicales la labor del Centro de Estudios Puertorriqueños

de CUNY, fundado en 1973 y dirigido por Flores durante varios años. No sólo el Centro ha albergado investigadores que han hecho aportes fundamentales al campo –como la propia Raquel Rivera y más recientemente Omar Ruiz Vega– sino que ha hecho disponibles importantes colecciones de música popular y ha promovido la documentación audiovisual de las prácticas musicales boricuas en la diáspora, como ejemplifica el documental de Pedro Ángel Rivera y Susan Zeig, *Plena is work, plena is song* (1989).

El ir y venir boricua-diaspórico tanto de Ramón López, como de Raquel Rivera, está permeado también por un vaivén entre la investigación, la práctica creativa y el activismo, trazo que no sólo ha enriquecido sus reflexiones, sino que ha inspirado a nuevas generaciones de investigadores/intérpretes/activistas. López fue integrante de la reconocida agrupación Los pleneros de la 23 abajo, e innovador artesano del tapiz. Durante un tiempo, dirigió el Centro de Investigaciones de las Artes Populares del ICP, aunque la mayor parte de sus investigaciones fueron desarrolladas desde la autogestión y se caracterizan, según sus propias, palabras por su “irreverencia anti-folclórica, [...] poetización acelerada y musicalización de la construcción sintáctica, porque lo que escribo tiene la musiquita por dentro” (López, 2008, p. 9). Por su parte, la socióloga, escritora, cantante y activista, Raquel Rivera ha transitado en sus investigaciones entre el rap, el reggaetón y las tradiciones afrocaribeñas en la diáspora. Rivera –quien también dirige el proyecto musical Ojos de Sofía, con quien grabó el CD *Las 7 Salves de la Magdalena*– propone el concepto de “mitologías de la liberación” para describir las narrativas emancipadoras inscritas en un quehacer musical que hurga en las historias de resistencia de los afrodescendientes para “confrontar las actuales injusticias que enfrenta esta población y construir sueños de liberación para el futuro” (Rivera, 2018, p. 210). Finalmente, cabe mencionar las investigaciones de Errol Montes Pizarro (2018) que abordan los intercambios sonoros entre África y el Caribe, como un proceso continuo de irs y venires, en lugar de una vía unidireccional de influencias musicales. Esta perspectiva ha venido a enriquecer enormemente la concepción de nuestros saberes musicales afrodiáspóricos.

MOVILIZACIÓN DE SABERES MUSICALES EN TIEMPOS DE CAPITALISMO DEL DESASTRE

Trazar un mapa actual de los estudios musicales en Puerto Rico resulta tarea imposible ante las limitaciones de espacio de este artículo y la dispersión que caracteriza el campo en nuestro contexto. A modo de conclusión, quisiera aludir a tres formas en que la investigación musical contemporánea se articula a: 1) iniciativas de educación cultural e intercambio comunitario de saberes; 2) luchas por la justicia social y la conciencia ambiental; 3) proyectos de puesta en valor del patrimonio sonoro popular. En trabajo anterior, abordé proyectos e iniciativas gestadas por los propios músicos, que develan transformaciones en los sentidos identitarios asociados a la música tradicional (Quintero, M., 2009). Me refería, entre otras cosas, al fenómeno de los bombazos y plenazos, que reactualizó estas tradiciones en su dimensión comunitaria, más allá del proceso de consolidación de grupos profesionales y de exposición en tarimas que, en décadas anteriores, había aportado mayor legitimidad simbólica a dichos géneros. El fenómeno de los bombazos y plenazos, contextos en que se desdibujan las distinciones entre practicantes y espectadores, se ha fortalecido como lugar de intercambio de saberes, de encuentro intergeneracional y de nuevas formas de sociabilidad, paralelamente a la proliferación de nuevos espacios donde se ofrecen clases de percusión y de baile. Bárbara Abadía-Rexach (2015) ha venido estudiando lo que ella denomina como el “nuevo movimiento de la bomba” (NMB), examinando no sólo la variedad de nuevos contextos en que se desarrolla el género, sino también los modos en que este movimiento se vincula a la revisión de procesos de identificación racial y étnica en la Isla y en la diáspora. Para la autora, el NMB ha contribuido al cuestionamiento de las ideas hegemónicas en torno al mestizaje, así como los roles de género. Por su parte, la tesis doctoral de José Javier Peña Aguayo (2015) hace una abarcadora revisión de las transformaciones musicales y sociales en la práctica de la bomba, incluyendo un fecundo diálogo creativo con otros lenguajes sonoros, como el jazz, el pop-rock y la música académica.

Desde la Universidad de la música y las artes escénicas de Viena, Javier Silvestrini investiga el movimiento plenero contemporáneo, enfocando en los nuevos contextos de aprendizaje y transmisión de saberes

(Silvestrini, 2018). Se trata de innovadoras modalidades de pedagogía popular y disfrute colectivo del quehacer musical, como ejemplifican los talleres a adultos y niños que Tito Matos –director del grupo Viento de Agua y uno de los gestores de los plenazos callejeros– ofreció durante la pandemia, actividad que conectó a miles de personas en varios continentes, en un momento de tanta zozobra. Grupos como Decimanía y Cambio en Clave han ampliado considerablemente el alcance de la enseñanza de la trova campesina y del baile de salsa, respectivamente, con acercamientos novedosos. Por otra parte, reconocidos intérpretes de la música tradicional y popular, como Orlando Laureano, Nelie Lebrón Robles, Ricardo Pons y Pablo Luis Rivera –quienes son también profesores universitarios– han promovido la creación de cursos sobre instrumentos y géneros tradicionales, incorporando otros saberes a la formación musical académica.

Si bien la bomba y la plena han sido reconocidas como músicas de resistencia –asociada la bomba a las luchas de los esclavos por su liberación y la plena al movimiento obrero– hasta hace unos años, se percibían como prácticas que reproducían las relaciones patriarcales entre géneros, con predominancia casi absoluta de liderazgos masculinos. Sin embargo, en la última década este panorama se ha transformado sustantivamente. Hoy la bomba y la plena son protagonistas del movimiento feminista. La movilización en Puerto Rico del Paro Internacional de Mujeres de 2017 culminó con un batey de bomba en plena avenida del distrito financiero, en un mano a mano entre discursos de activistas, canciones, toques y baile. Las mujeres han incursionado decisivamente en la percusión y en el liderazgo de grupos, mientras las construcciones de género asociadas al baile de bomba se subvierten en la bomba queer, como espacio de profunda liberación personal, según recogen varios de los ensayos que componen el volumen especial dedicado a la bomba del Centro Journal publicado en 2019. Más allá de los géneros de la bomba y la plena, la investigación sobre las mujeres en la música va abriéndose caminos, con trabajos como los de Ana María Hernández Candelas (2020) sobre las mujeres compositoras. Hernández, en colaboración con investigadoras y músicas de distintos géneros, recientemente ha promovido la creación de la Red Puertorriqueña de Mujeres en la Música.⁹ Ante el recrudecimiento de la violencia racial en los EEUU y el surgimiento del movimiento Black Lives Matter, ha ganado mayor visibilidad el trabajo que organizaciones antirracistas en Puerto Rico han venido desarrollando por años y se ha promovido la reflexión sobre el tema del discriminación racial en distintos ámbitos de la sociedad, incluyendo las prácticas musicales. En la última edición del Simposio de Educación Musical del Conservatorio de Música de Puerto Rico, celebrado en octubre de 2020, por ejemplo, se incluyó un conversatorio sobre el tema del discriminación racial en los escenarios de la educación musical en el país. Por otra parte, la vinculación entre la música y las luchas ambientales tiene larga trayectoria en nuestro contexto, pero en los últimos años va ganando un interesante sustrato teórico-investigativo, como se evidenció en las presentaciones del 4to Simposio de Investigación Musical del Conservatorio de Música de Puerto Rico, titulado Conciencias Sonoras: Reflexiones pos-María desde la música y el arte al cambio climático,¹⁰ que tuvo lugar en abril de 2018. Organizado por Jaime O. Bofill Calero, el simposio abordó las relaciones entre música, sonido y medioambiente, desde las perspectivas de compositores, intérpretes, estudiosos de los géneros tradicionales, científicos y activistas ambientales, y productores de radios comunitarias, entre otros.

El desarrollo de tecnologías digitales y plataformas de internet ha estimulado el surgimiento de proyectos dirigidos a la salvaguardia y puesta en valor del patrimonio sonoro, desde una perspectiva comunitaria. En alguna medida, estas iniciativas son herederas de una notable tradición de colecciónismo musical ciudadano, que se consolidara en la década de 1980 con la fundación de la Asociación de Coleccionistas de Música Popular, la cual llegó a contar con 800 afiliados, realizaba encuentros anuales y publicaba la revista La canción popular. Entre los proyectos recientes, destaca la Plataforma Digital de la Fundación Ismael Rivera,¹¹ que busca preservar y dar a conocer el legado del “sonero mayor”, así como proveer un espacio para las afroconexiones a nivel internacional, procurando la reafirmación y valoración de la afrodescendencia. Roberto Beltrán, quien es el gestor de dicho proyecto, ya había desarrollado la iniciativa Santurce Sonoro,¹² una plataforma que incluye testimonios, músicas y otros paisajes sonoros del barrio. Asimismo, en la Maestría en gestión y administración cultural se han desarrollado varios proyectos de tesis dirigidos a la preservación

de patrimonios sonoros, entre los que destacan el Archivo Digital de la Tuna de Puerto Rico,¹³ Salsoteca,¹⁴ Memorias radiofónicas,¹⁵ Archivo de mujeres bomberas,¹⁶ y Hasta' Bajo Proyect¹⁷ –iniciativa para la construcción de un archivo histórico del reggaetón puertorriqueño– así como el componente sonoro del Archivo Virtual del ICP,¹⁸ desarrollado por Darío Morales Collazo.

El rugir atronador del viento huracanado; la ausencia del canto de los coquíes tras la tormenta; el lento regreso del trino de las aves; el ensordecedor zumbido de las plantas eléctricas; una Orquesta Sinfónica tocando a los damnificados en medio de la devastación; una voz cantando por altoparlante “Yo quiero un pueblo que ría y que cante” sobre el chirrido de una multitudinaria caravana de motoras, exigiendo la renuncia del gobernador; el trotar de cientos de caballos entrando en cabalgata al Viejo San Juan; más de medio millón de personas caminando y cantando en la Marcha del pueblo; el retumbar del perreo combativo frente a la Catedral; coros; barriles; panderos; consignas; cacerolazos; el grito de celebración; el estruendo que anuncia un movimiento sísmico; el silencio de escuelas vacías durante la pandemia; la conversación incomprendible porque hay mala señal. Nuestro paisaje sonoro nos habla de experiencias que nos sacuden, de tiempos indescifrables, de temores y euforias, de abrumadoras incertidumbres. En ese contexto, la investigación musical avanza, poniendo oído en tierra, prestando atención a los silencios, disfrutando la música, e intentando contribuir a la descolonización de nuestras prácticas e imaginarios.

BIBLIOGRAFÍA

Abadía-Rexach, B. I. (2015). *¡Saludando al Tambor! El Nuevo Movimiento de la Bomba Puertorriqueña*. (Tesis doctoral). The University of Texas, Austin, USA.

Abbad y Lasierra, I. (2002). *Historia Geográfica, Civil y Natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico*. Madrid: Doce Calles

Alegría, R. (1954). *La fiesta de Santiago Apóstol en Loíza Aldea*. San Juan: Colección de Estudios Puertorriqueños.

Allende-Goitia, N. (2010). *De Margarita al Cumbanchero. Vida musical, imaginación racial y discurso histórico en la sociedad*. San Juan: Ediciones Puerto

Allende-Goitia, N. (2012). *Las músicas de los Puerto Ricos*. En L. E. González Valesy M. D. Luque (Eds.) *Historia de Puerto Rico* (pp. 609-634). Madrid: Doce Calles.

Alonso, Manuel A. (1849). *El Gíbaro. Cuadro de costumbres de la isla de Puerto Rico*. Barcelona: Juan Oliveres, Impresor de S.M.

Álvarez, L. M. (1992). *La presencia negra en la música puertorriqueña*. En L. M. González (Ed.), *La tercera raíz. Presencia africana en Puerto Rico* (29-42). San Juan: CEREP.

Arjona Siaca, E. (Ed.). (1937). *Juan Morel Campos 1857-1896*. Ponce: Tipografía Morel Campos.

Baralt, G. A. (1982). *Esclavos rebeldes. Conspiraciones y sublevaciones de esclavos en Puerto Rico (1795-1873)*. Río Piedras: Huracán.

Blanco, T. (1953). *Elogio de la Plena*. En *Antología de Ensayos*. México: Ed. Orión.

Cadilla, M. (1938). *Costumbres y tradicionalismos de mi tierra*. San Juan: Imprenta Venezuela.

Callejo Ferrer, F. (1915). *Música y músicos puertorriqueños*. San Juan: Editores Cantero Fernández & Co. Recuperado de <https://archive.org/details/msicaymsicos00call/page/10/mode/2up>

Colón Montijo, C. (2018). *Specters of Maelo: An Ethnographic Biography of Ismael 'Maelo' Rivera*. (Tesis doctoral). Columbia University, New York, USA.

Díaz Ayala, C. (2009). *San Juan-New York: Discografía de la música puertorriqueña 1900-1942*. San Juan: Gaviota.

Dufrasne, J. E. (1994). *Puerto Rico tambié#n tiene... ¡tambo#! Recopilació#n de arti#culos sobre la plena y la bomba*. San Juan: Paracumbe#.

Echevarri#a Alvarado, F. (1984). *La plena, origen, sentido y desarrollo en el folklore puertorriqueño*. s.l.: s. ed.

Fernández Méndez, E. (1981). Crónicas de Puerto Rico. Desde la conquista hasta nuestros días (1493-1955). Río Piedras: Editorial UPR.

Figueroa Berri#os, E. (1963). Los sones de la bomba en la tradicio#n popular de la costa sur de Puerto Rico. Revista del ICP, 21.

Flores, J. (1997). La venganza de Cortijo y otros ensayos. Río Piedras: Ediciones Huracán.

González, L. M. (investigación y guión) y Vissepó, M. (director). (1983). La herencia de un tambor. Puerto Rico: Cinetel.

Gutierrez, J. (2014). Una madreperla musical en el Caribe: música y cultura en Ponce durante la segunda mitad del siglo XIX. (Tesis de maestría). Universidad de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico.

Hernández Candelas, A. M. (2020). Compositoras puertorriqueñas de música clásica. Memorias del IX Coloquio de investigación de historia de las mujeres. Recuperado de <http://senriquezseiders.blogspot.com/p/memorias-vii-coloquio.html>

Klein, N. (2007). La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre. Barcelona: Paidós Ibérica.

Ledrú, A. P. (2013). Viaje a la isla de Puerto Rico. (Edición bilingüe). San Juan: Oficina del Historiador Oficial de Puerto Rico.

López Cruz, F. (1956). El aguinaldo y el villancico en el folklore puertorriqueño. San Juan: ICP.

López, R. (2008). Los bembeteos de la plena puertorriqueña. San Juan: Huracán.

Montes Pizarro, E. L. (2018). Más ramas que raíces. Diálogos musicales entre el Caribe y el continente africano. San Juan: Callejón.

Muñoz, M. L. (1966). La música en Puerto Rico. Panorama histórico-cultural. Sharon, Connecticut: The Troutman Press.

Murray-Irizarry, N. y Dufrasne González, J. E. (2018). Puerto Rico y su plena: nuevas fuentes para su estudio. Vol. 1. Ponce, Puerto Rico: Guilarde editores.

Nistal-Moret, B. (2000). Esclavos, prófugos y cimarrones: Puerto Rico 1770-1870. San Juan: Editorial UPR.

Ocasio, R. (2020). Race and Nation in Puerto Rican Folklore. Franz Boas y John Alden Mason in Puerto Rico. New Brunswick: Rutgers University Press.

Ochoa, A. M. (2014). Aularity. Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia. Durham: Duke University Press.

Oni#s, F. de. (1959). El Velorio que oyo# Pale#s de nin#o en Guayama. Revista del ICP, 5.

Otero Garabís, J. (2000). Nación y ritmo: "descargas" desde el Caribe. San Juan: Callejón.

Peña Aguayo, J. J. (2015). La bomba puertorriqueña en la cultura musical contemporánea. (Tesis doctoral). Universidad de Valencia, Valencia, España.

Quintero Rivera, A. G. (1988). Patricios y plebeyos: burgueses, hacendados, artesanos y obreros. Las relaciones de clase en el Puerto Rico de cambio de siglo. Río Piedras: Huracán.

Quintero Rivera, A. G. (1998). Salsa, sabor y control: Sociología de la música tropical. México: Siglo XXI.

Quintero Rivera, A. G. (2009). Cuerpo y cultura. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.

Quintero Rivera, A. G. (2020). La danza de la insurrección. Para una sociología de la música latinoamericana. Buenos Aires: Clacso.

Quintero Rivera, M. (2000). A cor e o som da nação. A idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe Hispánico e do Brasil. São Paulo: Annablume.

Quintero Rivera, M. (2005). La moderna tradición del mestizaje: crítica musical e idea de nación en el Caribe hispano y Brasil (1920-1940). Revista del Centro de Investigaciones Históricas, 16, 221-250.

Quintero Rivera, M. (2009). Debates identitarios y capital simbólico: políticas culturales en torno a la música tradicional puertorriqueña. Latin American Research Review, 48, 30-49.

Rivera, R. Z. (2003). New York Ricans from the Hip Hop Zone. New York: Palgrave Macmillan.

Rivera, R. Z. (2018). Bomba puertorriqueña y palos dominicanos en Nueva York: de diásporas y mitologías de la liberación. En A. Santory y M. Quintero, *Antología del pensamiento crítico puertorriqueño contemporáneo* (pp. 201-230). Buenos Aires: Clacso.

Rivera, R. Z., Marshall, W. y Pacini Hernández, D. (Eds). (2009). *Reggaeton*. Durham DC: Duke University Press.

Silvestrini, J. (2018). Learning Plena in the Streets of San Juan: El Bonanza - El Bar Bero. En PH Publico: *Impulse aus Wissenschaft, Forschung und pädagogische Praxis* 14 (pp. 45-52). Eisenstadt, Austria: Weber Verlag.

Thompson, D. (1981). Music Research in Puerto Rico. *Educación*, 49-50, 117-133.

Viera, H. (2008). La colección John Alden Manson: Una documentación sonora para la historia de Puerto Rico. *Caribbean Studies*, 36(2), 161-168.

NOTAS

- 1 Hago uso del concepto de “escucha” según lo desarrolla Ana María Ochoa (2014), a partir del llamado “giro acústico” en la antropología y el desarrollo de nuevas concepciones como las de “paisaje sonoro” y “auralidad”
- 2 Allende-Goitia apunta a que estos cronistas hacen referencia a los areytos como una manifestación homogénea, cuando se trataba de “una gran variedad de formas celebratorias, musicales y danzarias que claramente eran prácticas diferenciadas” (2012, p. 611).
- 3 Todas las citas siguen la ortografía de la versión publicada que ha sido consultada.
- 4 Juan Gutierrez (2014) apunta a la considerable presencia de la música en la prensa ponceña y su potencial como fuente para la investigación de la vida musical decimonónica.
- 5 https://www.youtube.com/watch?v=ooU43HobJaM&feature=emb_logo
- 6 <https://www.archivoicp.com/primeras-grabaciones-coleccion-de-cilindros>
- 7 Algunos de estos cilindros habían sido identificados en el Archivo General por el investigador Cristóbal Díaz Ayala y utilizados como parte de la exposición Acángana, un siglo de música popular puertorriqueña, auspiciada por el Banco Popular de Puerto Rico en el 1999. Díaz Ayala también da cuenta de grabaciones de danzas puertorriqueña realizadas unos años antes en La Habana, así como de lo que aparentan ser los primeros registros realizados en San Juan en 1910 por la casa Columbia, ocasión en que se grabó a las orquestas de Domingo Cruz “Cocolía”, de Manuel Tizol y a la Banda del Regimiento de Puerto Rico, entre otras agrupaciones (Díaz, 2009).
- 8 La Colección Monserrate Deliz en la Biblioteca de Música de la UPR contiene interesante documentación respecto a las actividades musicales en la institución desde la década de 1930.
- 9 <https://www.facebook.com/mujeresenlamusicapr>
- 10 <https://issuu.com/revistamusike>
- 11 <https://fundacionismaelrivera.org/2020/10/05/afroconexiones-mas-alla-de-ismael-rivera/>
- 12 <http://santurcesonoro.com/>
- 13 <https://adtunauprrp.wixsite.com/adtunauprrp>
- 14 <https://josianbruno.wixsite.com/salsoteca>
- 15 <https://www.memoriasradiofonicas.com/>
- 16 <https://sites.google.com/view/archivo-bomba-mujeres-pr/inicio?authuser=0>
- 17 <https://www.hastabajoproject.com/sobre-nosotros>
- 18 <https://www.archivoicp.com/colección-por-series>