

Copyright

by

Bárbara Idalisse Abadía-Rexach

2015

**The Dissertation Committee for Bárbara Idalisse Abadía-Rexach Certifies that this
is the approved version of the following dissertation:**

¡SALUDANDO AL TAMBOR!

EI NUEVO MOVIMIENTO DE LA BOMBA PUERTORRIQUEÑA /

SALUTING THE DRUM!

THE NEW PUERTO RICAN BOMBA MOVEMENT

Committee:

Edmund T. Gordon, Supervisor

João Vargas

Charles Hale

Jossianna Arroyo Martínez

Robin Moore

Jorge Duany

¡SALUDANDO AL TAMBOR!
EI NUEVO MOVIMIENTO DE LA BOMBA PUERTORRIQUEÑA /
SALUTING THE DRUM!
THE NEW PUERTO RICAN BOMBA MOVEMENT

by

Bárbara Idalisse Abadía-Rexach, B.A. Public Comm.;
M.A. Communication

Dissertation

Presented to the Faculty of the Graduate School of
The University of Texas at Austin
in Partial Fulfillment
of the Requirements
for the Degree of

Doctor of Philosophy
The University of Texas at Austin
May 2015

Dedicatoria

A mi Madre, Olga Esther Rexach-Ayala (1951-2010). Mami, aunque ya no estás en este mundo, no has dejado de acompañarme... Te amo, *Idali*

Reconocimientos

Por ocho años, muchas personas, de una manera u otra, se han cruzado en mi camino hacia el Doctorado. A todas, les agradezco el apoyo, las palabras de aliento, las sonrisas, los abrazos, el compartir en espacios académicos y no académicos, las visitas a Austin, las recomendaciones, los consejos y los ejemplos que intenté emular.

Comencé esta travesía desde el momento en que Manuel Gerardo Avilés-Santiago me estimuló para que solicitara a un programa doctoral fuera de Puerto Rico. Aún recuerdo la espera de una respuesta, las felicitaciones anticipadas y la llamada telefónica del doctor Edmund T. Gordon para informarme que había sido admitida al programa doctoral en Antropología Social de la Universidad de Tejas en Austin.

Creo que desde ese momento, empezaron a manifestarse los síntomas de mi ‘OCD’ (Obsessive-compulsive disorder). Las llamadas a Rosa María Corrada, Danny Méndez, Jossianna Arroyo-Martínez y Juan Carlos López y los correos electrónicos al Departamento de Antropología y a mis futuros compañeros de clase (Christopher Anthony Loperena Martínez, Sonia dos Santos, Márcia Regina Valeriano Lopes, Raquel de Souza y Jaime Amparo Alves) para que me orientaran sobre el proceso del doctorado y la vida en Austin se hicieron innumerables. Las horas que dediqué, junto a Manolo, a hacer búsquedas por Internet de apartamentos, a hacer listas de objetos que debía comprar, a empacar, etcétera, me hubiesen servido para escribir una disertación...

Llegué a Austin, TX un 8 de agosto de 2006 derramando lágrimas de tristeza. Y es que dejé atrás, en mi querido Puerto Rico, a una familia y a un grupo de amigas y amigos. Sin embargo, en todo este tiempo, han estado presente a pesar de la distancia: Mami (RIP), Papi, mis “Chimichangas”, Abuela Prin, Abuela Gilia (RIP), Titi Mayita

(RIP), Madrina Ileana, Padrino Pablo, Tío Gilberto, Titi Milagros, Karen Yanitza, Israel Rodríguez, Luis Santiago, Jessica Escobar, Lilu Agosto, Ivette Soto, Vivianna de Jesús, Xiomara Feliberty, Fredy Oropeza, Lina Gómez, Noel Algarín, Melody Fonseca, Merbby Gutiérrez, Beatriz Cruz, Maritza Rosario, Amary Santiago, Suyín Huerta, Rebecca Banuchi, Jazmín Castillo, Arvid Volden, Dra. Silvia Álvarez-Curbelo, Dr. Juan Carlos Vadi-Fantauzzi y Dra. Annette López de Méndez.

Mirando hacia atrás, esas lágrimas me anticipaban lo que sería mi Doctorado. Un proceso que ha ido de la mano del duelo y las pérdidas. Pero para no sonar tan pesimista y negativa, debo añadir que este proceso ha contribuido a mi crecimiento personal, intelectual y profesional. Hoy, soy una mujer que celebra ver cumplido uno de sus más grandes anhelos. La hija de Olga y Germán, contra viento y marea, viviendo sola “allá afuera”, con un hiato de cinco semestres fuera del hermoso campus universitario de UT-Austin, se convirtió en la primera mujer de su familia en obtener un Doctorado.

Y para mi fortuna, el Doctorado me regaló una nueva familia cuyos lazos de amistad perdurarán para siempre: Alexy Avilés, Ashley Peña, mis queridxs “Excessives”: Chris Loperena, Márcia Lopes, Sandra Cañas, Jaime Alves, Elvia Mendoza, Gwendolyn Ferreti, Alix Chapman, Naomi Reed, Alysia Childs, Hafeez Jamali & Nedra Lee; Silvia Lorenzo, Adèle Douglin, Tania Camacho, Beliza Torres, María Cavazos, Beatriz Rutzen, Helga Torres, Denis Martínez, Gabriela García, Danilo Contreras, Zazil Reyes, Andreia Lisboa, Gonzalo Sierra, Steve Álvarez, Luciane Rocha, Laura Boria, Blake C. Scott, Célia Cordeiro, Brendan Regan, Ana María Navas y Fer Candil.

Al Departamento de Español y Portugués, por confiar en mí y brindarme la oportunidad de desarrollar mi pasión por la enseñanza del Español, le estoy profundamente agradecida. Gracias Laura Rodríguez, Delia Montesinos, Silvia Ramírez, Mina Ogando & Melissa Murphy.

A Manuel Gerardo Avilés-Santiago, le reconozco especialmente por su amistad y hermandad durante todos estos años. Gracias por comenzar este trayecto y por recorrerlo incansablemente conmigo. Te adoro y te admiro.

Leonor Margarita Díaz, a ti, te escribo GRACIAS con mayúsculas. Agradezco a la vida que te haya puesto en mi camino, pues nunca es tarde para tropezarse con la gente que te enseña a asimilar las experiencias de vida para que se conviertan en lecciones imperecederas y te motiva a celebrar cada experiencia de crecimiento. Tu envi3n fue el detonante para ponerle punto final a este capítulo (y a otros capítulos) de mi vida. GRACIAS a ti recordé que “Still I Rise”.

Agradezco a todas las maestras y maestros que tuve en la escuela elemental Ramón Quiñones Pacheco, en el grupo piloto de la escuela intermedia Antonio Valero de Bernabé, en la escuela superior Santiago Veve Calzada y en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. La educación y formación obtenidas en el sistema público de enseñanza de mi patria me brindaron las herramientas que me permitieron culminar con éxito mis estudios doctorales en la Universidad de Tejas en Austin.

Al comité de disertación, muchísimas gracias por la paciencia y guía al final del camino.

No puedo ponerle punto final a este texto sin expresar mi gratitud a todas las bombeadoras y los bombeadores que me inspiraron a contar algunas de las historias de mi país en esta disertación doctoral. Sin su existencia y compromiso por musicalizar la cultura Afro puertorriqueña, nada hubiera sido posible.

A todas y todos, de aquí y de allá, a las personas que están y a las que ya no están, les reconozco en estas líneas con profundo agradecimiento, pues gracias a ustedes sobreviví victoriosa.

¡SALUDANDO AL TAMBOR!
EI NUEVO MOVIMIENTO DE LA BOMBA PUERTORRIQUEÑA /
SALUTING THE DRUM!
THE NEW PUERTO RICAN BOMBA MOVEMENT

Bárbara Idalisse Abadía-Rexach, Ph.D.

The University of Texas at Austin, 2015

Supervisor: Edmund T. Gordon

Drawing upon Critical Race and racialization theories, this dissertation aims at providing a different approach to “The New Puerto Rican Bomba Movement”. Bomba is a musical genre of African roots developed in Puerto Rico upon the arrival of African populations during the slave trade in the sixteenth century. In the last two decades, a proliferation of Bomba groups and schools performing and teaching this peculiar rhythm has taken place. Through the study of Bomba, I seek to contribute to the understanding of racial dynamics in Puerto Rico, and their intersectionalities with class, gender, and national discourses.

Through extended participant observation of Bomba performances, unstructured and structured interviews with Bomba musicians, teachers, and scholars and archival research, my purpose is to question and explore constructions of race in Puerto Rican music, and show how processes of racialization operate both socially and politically in the island. In this sense, Bomba will allow me to analyze how Puerto Rican national

identity has been constructed in recent years, which elements have been adopted as a national heritage and which have been forgotten or rejected. At the same time, it will shed light on how national discourse aligns or deviates from current social conditions and racial relationships.

Through the case study of “The New Puerto Rican Bomba Movement”, I attempt to unravel two interrelated paradoxes: (1) despite hegemonic discourses on Puerto Rican nationalism, which portray the Puerto Rican subject as mixed race, most Puerto Ricans self-identify racially as white or Black. (2) Based on the assumption of a racially mixed national subject, Puerto Rico reaffirms itself as a racial democracy, “The great Puerto Rican family”. This discourse contrasts with daily speeches and practices that emphasize racial exclusions and inequalities.

Paradoxically, despite the fact that Puerto Ricans are considered a racially mixed nation, in the 2000 Census, 80.5 % self identified as white, whereas 8 % chose to identify as Black. A decade later, the results of the 2010 Census showed that 12.4 % of the population identified as Black and 75.8 % as white.

TABLA DE CONTENIDO

LISTA DE IMÁGENES	xiv
INTRODUCCIÓN: LA POLIFONÍA DE LA BOMBA PUERTORRIQUEÑA	1
BabyBomba	1
Bomba Aeróbicos.	4
Las bellezas de la bomba	6
La Promesa de Reyes de Norma Salazar	9
La bomba y la tensión racial en Puerto Rico	11
Temas de análisis	16
¡Yo soy Boricua! Raza e identidad en el discurso puertorriqueño contemporáneo	17
Teorías de la racialización	23
La racialización y la música	25
La música como expresión social	30
Diseño metodológico	35
Políticas de la investigación	53
Importancia de la investigación	55
Limitaciones de la investigación	55
Bosquejo del estudio	57
CAPÍTULO 1: LA COLONIZACIÓN DE LA BOMBA PUERTORRIQUEÑA ...	62
Toque de bomba en el batey	63
La colonización española: Génesis de la bomba puertorriqueña	72
La invasión estadounidense y la puertorriqueñización de la bomba	84

El Estado Libre Asociado y la bomba nacional	88
El nuevo movimiento de la bomba puertorriqueña	93
Escuelas de bomba puertorriqueña	96
Bombazos: La bomba es del pueblo	99
Diáspora: Boricua Pride!	100
Conclusión	106
CAPÍTULO 2: ¡ALEGRÍA Y BOMBA E'!: VISIBILIZANDO LA NEGRITUD ..	108
La bomba en el Viejo San Juan	108
Repiques y piquetes del nuevo movimiento de la bomba puertorriqueña	118
Apuntes metodológicos	122
Musicalizando la Negritud	127
Las mediaciones de la Negritud	132
Haciendo cultura al son de la bomba	141
Nación: Puerto Rico baila bomba	145
Raza: Bomba, la expresión más africana	146
Género: Travestismos musicales	149
Comercialización: La bomba no está 'pegá'	162
La bomba contemporánea	165
Conclusión	166
CAPÍTULO 3: BOMBA Y RAZA. LA BOMBA PUERTORRIQUEÑA COMO ELEMENTO REPRESENTATIVO DE LA NEGRITUD	169
Pirulo el Colora'o: ¿Y tu agüela a'onde ejtá?	169
Una noche de bomba en Santurce	171
Discursos sobre la raza	174

Un cancionero racializado: La desvalorización de la bomba puertorriqueña ..	183
Los paralelismos en torno a la Negritud: El Caribe hispano	191
Conclusión	197
CAPÍTULO 4: BOMBA, RAZA, DIÁSPORA Y NACIÓN. “¡MULATO, SACA TU TRIGUEÑA PA' QUE BAILE BOMBA, BOMBA PUERTORRIQUEÑA!”	202
“La bomba es educación, recreación y cultura”	203
Más allá del 100 x 35	206
El multiculturalismo neoliberal en la bomba puertorriqueña	208
Los nacionalismos como proyectos raciales en el Caribe hispano	220
Diáspora: Raza, identidad nacional y cultura popular en el Caribe hispano ...	224
Conclusión	226
CONCLUSIONES: INNOVACIONES & HALLAZGOS.....	227
APÉNDICES	240
Apéndice #1: Mapa de la Bomba en Puerto Rico	240
Apéndice #2: Dissertation Summary & Conclusions (English version)	242
REFERENCIAS	255
Vita	264

LISTA DE IMÁGENES

Imagen 1. Denise Quiñones, Miss Universe 2001	6
Imagen 2. Rossana López bailando bomba	9
Imagen 3. Niñxs en el Día de la Puertorriqueñidad	18
Imagen 4. El artista Samuel Lind	65
Imagen 5. “Los Ayala” de Samuel Lind	66
Imagen 6. Samuel Lind tocando el tambor	67
Imagen 7. El vejigante	68
Imagen 8. Bailadora de bomba en el batey	72
Imagen 9. Bailadora de bomba en el batey	72
Imagen 10. Grupo “Desde Cero”	81
Imagen 11. Niña de la Escuela de Bomba y Plena Caridad Brenes de Cepeda	97
Imagen 12. Niño de la Escuela de Bomba y Plena Caridad Brenes de Cepeda	97
Imagen 13. Salsa & Bomba Festival en Austin, TX	105
Imagen 14. Grupo “Tendencias”	110
Imagen 15. Transformista Gabriel Burgos Ortiz como “Yara Sofía”	149
Imagen 16. Transformista Gabriel Burgos Ortiz como “Yara Sofía”	149
Imagen 17. Joven bailadora en La Hoja	173
Imagen 18. Bombeadores en The Mall of San Juan	183
Imagen 19. Tico Fuentes y el Puerto Rican Fokloric Dance	204

INTRODUCCIÓN: LA POLIFONÍA DE LA BOMBA PUERTORRIQUEÑA

BabyBomba

La primera vez que escuché “BabyBomba” me sorprendí. Fue en 2011. Una amiga me escribió para decirme que había inscrito a su hija de un año en clases de bomba. Me pareció genial que hubiese optado por la bomba. Ella y su esposo estaban fascinados con la experiencia de acudir los sábados al Taller Tamboricua. Allí, compartían con su unigénita y otras familias con infantes una hora y treinta minutos al ritmo de la bomba puertorriqueña.

En las clases de BabyBomba, se persigue que los niños, entre los seis meses y cuatro años de edad, desarrollen sus destrezas motoras, la memorización, la coordinación, la autoestima y la seguridad. Además de las habilidades que se fortalecen en el taller, los niños aprenden a tocar instrumentos de percusión y se relacionan con las tradicionales y artesanales máscaras de vejigantes y cabezudos.¹ Para Elia Cortés, fundadora de Tamboricua, enseñar la cultura puertorriqueña es esencial en el proceso de crianza. En principio, BabyBomba surgió como una idea para transmitirle a su hija el gusto por el baile y las tradiciones locales a la par que se divertían juntas. Por ello, la educadora y coreógrafa mezcló sus dos pasiones y desarrolló el proyecto BabyBomba en 1998. La

¹ El origen del vejigante remite a las batallas entre moros y cristianos, lideradas por el Apóstol Santiago. Posteriormente, en el folclor, los vejigantes representaban el mal. En Puerto Rico, es una figura presente en los carnavales. En Loíza, se construyen máscaras de vejigantes con cocos; en Ponce, con papel maché. Por su parte, los cabezudos son figuras a escala humana con cabezas de tamaños exagerados. Tanto los vejigantes como los cabezudos, son parte del folclor puertorriqueño.

idea llamó mi atención y me dispuse a conocer más sobre la iniciativa, que enmarco dentro del nuevo movimiento de la bomba puertorriqueña (NMB).²

Aquel sábado, me desperté muy temprano. A las once de la mañana, debía estar en el Taller Tamboricua de Río Piedras para asistir a una clase de BabyBomba. Me estacioné en la Avenida Ponce de León y caminé hasta mi destino. El sonido de los tambores me iba dirigiendo escalón tras escalón hacia el taller, ubicado en el segundo piso. Cortés me esperaba sonriente. De inmediato, me mostró el taller, los instrumentos musicales, las faldas, los cabezudos que han usado en algunas de sus presentaciones, me habló detalladamente sobre la próxima presentación artística del Taller, me vendió un boleto para que acudiera y me presentó a su equipo de trabajo: tres tocadores, que interrumpieron sus repiques para extenderme sus manos, y una cantante. En el salón principal, cuyas ventanas son puertas que abren al balcón con vista a la calle, estaban listos los contenedores plásticos con los instrumentos que utilizarían los niños durante la clase.

Poco a poco, el salón se iba llenando. Fueron llegando las familias con sus pequeños bombeadores.³ Elia les iba acomodando en un círculo y les proveía maracas, palos de madera y pequeños panderos. Esa mañana, la clase la componían seis niñas y cuatro niños, todos menores de cuatro años. Una madre me confesó que las clases de BabyBomba habían ayudado a su hija de tres años a ser más extrovertida. La niña corría

² En este texto, utilizo las siglas NMB para referirme al concepto “nuevo movimiento de la bomba puertorriqueña”.

³ Adopté el término “bombedor/a”, acuñado por Pablo Luis Rivera (2013), para referirme a la persona que practica la bomba. Comúnmente, se le llama “bomber/a”, pero se confunde con la persona que se dedica a extinguir fuegos.

de un lado para el otro del salón; a veces, bailaba; otras veces, daba vueltas para ver el movimiento divertido de los vaporosos volantes de su amplia falda. Un niño insistía en tocar uno de los tambores. Un músico le permitía dar repiques con su diminuta mano. Otra niña no quiso tocar los palos de madera, pues prefirió chupar el dedo pulgar de su mano derecha durante toda la clase. Aún así, su mamá y su papá seguían las instrucciones de la maestra, intentando despertar el interés de la pequeña.

Durante los 90 minutos que duró la clase, reinó la diversión. A Elia, los tres tocadores y la cantante, se sumaron un grupo de cuatro mujeres que hacía coros y otras jóvenes que bailaban mientras esperaban que comenzara su clase de baile. Los pequeños jugaron peregrina, entre otros juegos infantiles tradicionales. También, mientras eran fotografiados y grabados con los celulares de sus madres y padres, cantaron y bailaron “La señorita Elena”, “Chequi morena” y otras canciones. Sin duda, hubo un desenvolvimiento musical entre aquellos niños y todos los presentes.

En esa primera experiencia en una clase de este tipo, desfilaron ante mí varios patrones que he identificado en el NMB. En primer lugar, los talleres se encuentran en el casco urbano de Río Piedras, en el centro de San Juan; de esa forma el espacio de performance del género se ha vuelto más asequible a un público diverso, en vez de en las comunidades predominantemente Negras en las afueras de San Juan. En segundo lugar, la maestra es una mujer que no se autoidentifica como Negra.⁴ Asimismo, el grupo de músicos colaboradores luce fenotípicamente mezclado. Estas personas se autoidentifican

⁴ Es una prerrogativa de la autora escribir Negra(s), Negro(s), Negritud y Afro con N y A mayúsculas en todo el texto. En principio, es un acto político de visibilización. Por otro lado, en este texto, utilizo Negra(o) y Afro puertorriqueña(o) como sinónimos cuando me refiero a la fenotipia de personas evidentemente Negras, que se autoidentifican y son interpeladas como tal en Puerto Rico.

racialmente como no-Negros y coinciden en haber aprendido la bomba a través de bombeadores Negros en un contexto tradicional. Ninguno de los diez niños que tomaron la clase esa mañana ni sus padres eran personas Afro puertorriqueñas. Por lo tanto, BabyBomba no sólo apunta a una apertura de la bomba puertorriqueña desde el ámbito generacional; también, a nivel racial.

En tercer lugar, cada vez más, la mujer juega un papel protagónico dentro del movimiento. En la clase de BabyBomba, la maestra no solo fungía como educadora y bailadora; también, como tocadora. A su vez, el elemento femenino estaba presente en el interés de las madres, las niñas, jóvenes y otras mujeres, que eran la mayoría en aquel salón. En cuarto lugar, Elia Cortés enfatizó que enseñar la bomba a los niños es una herramienta para educarles sobre las raíces y la esencia de lo que es ser puertorriqueño; ese involucramiento directo con una tradición de herencia Afro puertorriqueña representa un fenómeno nuevo. A través del taller de BabyBomba se crea un nuevo frente para la lucha a favor de la visibilización de la cultura puertorriqueña, y se hace hincapié en los elementos Afro de la sociedad.

La estampa que he descrito ejemplifica al NMB en tanto aparecen nuevos actores en escena, nuevos espacios de desarrollo del género musical y nuevos usos de la herencia Negra. También, se presta para la discusión sobre qué es lo Negro en Puerto Rico, qué transgresiones ocurren y por qué, y para definir qué es cultura dentro del discurso nacional puertorriqueño.

Bomba Aeróbicos

Esta vez, la cita era a las 10 de la mañana en el Coliseo Héctor Solá Bezares del municipio de Caguas. Acompañé a Elia Cortés y al joven Carmelo Torres, percusionista de Tamboricua, a una clase de Bomba Aeróbicos, auspiciada por una compañía de seguros de salud. Cortés me explicó que, mediante pasos básicos del baile de bomba, se realiza una rutina de aeróbicos y trabajo cardiovascular. Primero, se hace una secuencia de calentamiento y se aumenta gradualmente la intensidad hasta llegar a movimientos de alto impacto. Los participantes queman calorías al ritmo de música en vivo.

Una vez entré al coliseo, fui testigo del entusiasmo de un centenar de participantes, todos mayores de 65 años de edad. Cortés y Torres fueron recibidos con apretones de manos y abrazos prolongados. A mí, me miraban y me sonreían con curiosidad. Hubo quienes me preguntaron si haría la rutina de ejercicios con ellos; otros, me bautizaron como la niña de la clase. Con estricto orden y puntualidad, las viejas y los viejos ocuparon sus puestos en el tablero de la cancha. Cortés subió a una pequeña tarima, se puso su falda y se acomodó el micrófono con auricular. Entre tanto, Torres ensayaba repiques en el tambor. Al son de canciones tradicionales de la bomba, los 125 participantes, en su mayoría féminas, ejercitaron sus cuerpos por 45 minutos.

Aquella escena no solo era fascinante por la energía y actitud de los estudiantes; inclusive, por el interés que les generaba el ritmo musical utilizado para hacer ejercicios. Más de la mitad de los participantes no había tenido contacto directo con la bomba anteriormente. En este sentido, los Bomba Aeróbicos logran aglutinar a un grupo de personas con un uso distinto de esta tradición musical. Aquel grupo fenotípicamente blanco y mezclado está compuesto por nuevos actores que, también, dan vida al NMB.

Las bellezas de la bomba

En el año 1972, Puerto Rico se convirtió, por primera vez, en el escenario de la vigésimo primera edición del certamen de belleza Miss Universe.⁵ Para tal ocasión, la presentación de la isla se redujo a imágenes de algunas de las playas del país y a la participación del cantante puertorriqueño Chucho Avellanet. Sin embargo, 29 años después, el 11 de mayo de 2001, Puerto Rico volvió a ser la sede de Miss Universe.⁶ La presentación de las 77 candidatas, ataviadas en sus trajes típicos, estuvo amenizada por música puertorriqueña. A los ritmos de plena y salsa, se les sumó la bomba. De esta manera, el público que se dio cita al certamen y los millones de televidentes que sintonizaron la transmisión alrededor del mundo pudieron ver a un cuerpo de bailarines danzando una muestra de la cultura musical y popular puertorriqueña.

Esa noche, en el municipio de Bayamón, resultó ganadora la representante de Puerto Rico, Denise Marie Quiñones-August.



Imagen 1: Denise Quiñones, Miss Universe 2001 (<http://missuniver.yolasite.com/2001.php>)

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=i3kKXNAYOEU>

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=xuF_xx0O2Rs

Catorce años después de su reinado, Denise Quiñones sigue modelando, actuando y bailando; así lo aseguró la exreina al periódico *El Nuevo Día*. En el diario, se publicó el 3 de febrero de 2015 que la Miss Universo 2001 está aprendiendo a bailar bomba en el Taller Tambuyé.⁷ Quiñones manifestó que tenía muchas ganas por aprender el arte del baile.

A la par con la inmersión de Denise Quiñones en la bomba, resulta interesante la presencia del ritmo en el ámbito del modelaje. Por ejemplo, dos modelos de la tienda de ropa interior femenina Victoria's Secret fueron grabadas bailando bomba en el Viejo San Juan como parte del Victoria's Secret Swim Special 2015.⁸ La modelo Afro puertorriqueña Joan Smalls y su compañera de trabajo Behati Prinsloo salen agitando sus faldas blancas y bailando alegremente junto a un par de bombeadoras y dos tocadores de bomba.⁹ Prinsloo, nacida en Namibia, comparó el baile de bomba con un 'workout' y añadió que lo haría diariamente.

La escena actual de la bomba puertorriqueña se caracteriza por el aumento en la cantidad de personas de distintas generaciones, autoidentificadas como no-Negras, que se involucran activamente como tocadoras y bailadoras. Además de la ex Miss Universo, decenas de mujeres y hombres se matriculan en las escuelas y talleres que contribuyen a la permanencia del ritmo como un elemento identitario de Puerto Rico. Sin embargo, es la particular incursión de Denise Quiñones la que genera una nota periodística. Es la

⁷ <http://www.elnuevodia.com/entretenimiento/cine/nota/denisequinonesaprendeabailarbomba-2003131/>

⁸ <http://www.elnuevodia.com/estilosdevida/moda/nota/victoriasscretdestacalabellezasdepuertorico-2010646/>

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=y2LxS6ZXZsY>

figura de Denise la que genera cuestionamientos de por qué está tomando clases de bomba. El hecho de que Denise Quiñones esté aprendiendo a bailar la pone de manifiesto que, aunque a la bomba se le considera un ritmo nacional puertorriqueño, se valora de acuerdo a quién la ejecute. Sin duda, hay una escasez de información sobre qué está pasando en el efervescente ambiente hoy en día. Paralelamente, esa ausencia en los medios de comunicación es compensada con la presencia activa en las redes sociales.

En fin, hoy, la bomba está en incesante ebullición; esta es otra característica del NMB. Una música con sus raíces en la cultura de los esclavos de siglos anteriores, que en ciertas épocas aún después ha sido marginada y despreciada por las clases dominantes, de pronto está de moda. Se trata de una década y media de crecimiento constante, aunque no abandone el batey¹⁰, las calles y los talleres. A veces, la bomba consigue estar al alcance de la mirada que ignora su existencia y práctica. Lo que en la década de los 70s no se veía al publicitar a Puerto Rico, se vio en el Miss Universe 2001 y en el Victoria's Secret Swim Special 2015.

La senadora Rossana López-León¹¹ es otra figura pública que ha expresado su interés por el baile de la bomba. Para López, quien comenzó a tomar clases en 2010, el baile le brinda distracción y es su forma de canalizar el estrés. Interesantemente, en 2013, la senadora logró que el doctor Pablo Luis Rivera ofreciera una conferencia magistral

¹⁰ El batey es una palabra indígena, de origen Caribe, que define al espacio, casi siempre rectangular y demarcado con piedras, donde los indígenas taínos llevaban a cabo sus ceremonias y juegos. Alrededor del batey, construían sus viviendas, llamadas bohíos. En el contexto de los ingenios azucareros, el batey era el espacio ocupado por los almacenes, calderas, trapiches, etc. Aquí uso el término para hacer referencia a los sitios humildes, de clase obrera, al margen de los medios masivos.

¹¹ <http://www.primerahora.com/noticias/gobierno-politica/nota/rossanalopezexhibesusdotesdebailarinaenconvencionvideo-946631/>

sobre bomba, con motivo del Día de la Raza (22 de marzo) en el Senado. Allí, los senadores aprendieron sobre el ritmo y pudieron ver una demostración e hicieron gala de sus talentos musicales. La senadora López ha señalado insistentemente que la bomba le ha permitido entender muchos aspectos de la historia y la cultura de Puerto Rico. El argumento de que aprender bomba refuerza el conocimiento sobre la historia del país¹² es uno que se repite entre las personas que demuestran interés por aprenderla. También, se enfatiza el vínculo entre la bomba y la cultura. Sobre todo, durante las festividades tradicionales se exageran las manifestaciones musicales y culturales. Es aquí cuando la bomba cobra un papel protagónico.



Imagen 2: Rossana López bailando bomba en una convención anual del Partido Popular Democrático de Puerto Rico¹³

La Promesa de Reyes de Norma Salazar¹⁴

¹² Referirse a Puerto Rico como un “país” o “nación” genera debate dada la condición política de la isla. Sin embargo, para la mayoría de los puertorriqueños y, sobre todo, para los bombeadores, Puerto Rico sí es una nación. Partiendo de la redefinición de “nación” que hace Jorge Duany (2002) en la que la nación es entendida como una comunidad translocal por su conciencia colectiva de una historia, lengua y cultura compartidas, utilizo ambos conceptos indistintamente en esta disertación.

¹³ http://receph.apextech.netdna-cdn.com/images/tnph3/295/379/0/0/295/379/2013/08/17/crop_rossana-lopez-130817.jpg Ver nota periodística en: <http://www.primerahora.com/noticias/gobierno-politica/nota/rossanalopezexhibesusdotesdebailarinaenconvencion-video-946631/>

¹⁴ Norma Salazar fue una destacada folclorista, declamadora de poesía negrista y escritora puertorriqueña. Fundó el grupo de bomba y plena PleniBom y se destacó por preservar la tradición de la Promesa de Reyes.

En la víspera del Día de Reyes, el 5 de enero de 2015, asistí a una Promesa de Reyes en el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe (CEAPRC) en el Viejo San Juan. Por más de 30 años, la bombeadora Norma Salazar organizó el evento. Tras su fallecimiento en mayo de 2014, su hermana Monina Salazar decidió continuar la tradición. Al fondo del patio interior del CEAPRC, se observaba una enorme foto de Norma, vestida con un traje blanco de bombeadora y con un pañuelo amarillo en su cabeza. En la imagen, Norma aparece con sus brazos extendidos, una expresión de absoluta alegría y rodeada de varias bailadoras de bomba. Además de la foto, se destacaba la presencia de un altar con coloridas tallas de los tres Reyes Magos.

Durante el evento nocturno, se reza y se canta, todo al ritmo de la bomba. Aquella noche, Monina Salazar estaba sentada frente al altar leyendo los rezos y entonando canciones; al lado derecho, la acompañaban miembros del grupo de bomba y plena PleniBom. Al terminar la Promesa, Monina hizo sus piquetes ante los repiques de África Clivilles, una pionera en el arte de la percusión de bomba, lo que dio paso a que el espacio se convirtiera en un batey y comenzara un bombazo que se extendió por varias horas. Esa noche vi el desfile de un puñado de rostros femeninos Negros, los mismos que acostumbraba ver mientras hacía la etnografía en otras actividades. Aquella Promesa no sólo era un evento espiritual; a su vez, un acto de activismo y protagonismo femenino Negro. Aquel grupo también se aprovechó de la nueva visibilidad de la bomba para promover una agenda activista que enfatizaba las asociaciones entre la bomba, la comunidad Negra y las aspiraciones y necesidades propias a ella.

Todas las escenas descritas aquí, de alguna manera, simbolizan la polifonía del NMB. Simultáneamente, hay nuevos agentes y nuevos espacios que convergen con viejos actores y lugares tradicionales. A su vez, hay nuevas maneras de diseminar la visión sobre lo que es la bomba. En el conjunto de repiques y piquetes -nuevos y diversos- de los niños, los viejos, las modelos y los políticos, se forma una armonía. Es una prueba de que tanto en la bomba como en la sociedad puertorriqueña la Negritud adquiere relevancia cuando se transgrede, se mezcla, se difumina.

La bomba y la tensión racial en Puerto Rico

La amplia recepción de la bomba puertorriqueña coexiste con otros movimientos cuyo fin primordial es visibilizar lo que históricamente ha sido marginado: la Negritud. Como parte de ese movimiento y con el fin de reflexionar sobre el alcance del problema hoy en día, la antropóloga Isar Godreau publicó *Arrancando mitos de raíz: Guía para una enseñanza antirracista* (2013). A raíz de una extensa investigación en las escuelas públicas de la isla, arrojó tres resultados principales: (1) desde edades muy tempranas los niños Negros son víctimas de acoso¹⁵ de parte de sus pares, (2) hay una carencia de material sobre la herencia africana y las aportaciones de los Negros, y (3) permea una resistencia e ignorancia de los maestros a educar sobre el tema. Según Godreau, los discursos que celebran la mezcla racial niegan la existencia del racismo. En su estudio, se parte de la premisa de que la raza es una construcción social que tiene consecuencias en

¹⁵ Los niños reciben rechazo por la textura del cabello, el color de la piel y la forma de los labios. Son víctimas de mofas relacionadas con la higiene. Son comunes los insultos vinculados a su supuesta hipersexualidad. Hay un rechazo a los juguetes que representan una figura de persona Negra. Y es común que se cuestione su pertenencia a un núcleo familiar o comunidad particular.

la vida de las personas Negras en Puerto Rico. En la isla, lo Negro se asocia con cualidades negativas: fealdad, criminalidad, peligro, ignorancia, etc.; lo blanco se asocia con belleza, inteligencia, modernidad, etc.

El texto de Godreau enumera varios mitos que reproducen el racismo en el aula y que se extrapolan fuera de la cultura escolar. Se repite la idea de que África es un lugar homogéneo y primitivo. Para los niños, el gentilicio africano es sinónimo de insulto. Por las imágenes de personas Negras encadenadas y recibiendo latigazos y por los textos a los que tienen acceso, los niños aprenden que los esclavos fueron víctimas pasivas durante el período colonial. Crecen con la idea de que todas las personas Negras eran esclavas antes de la abolición de la esclavitud el 22 de marzo de 1873. Aprenden que a los Negros se les atribuye únicamente aportaciones en la música, el deporte, el folclor y la mano de obra. Y está el mito de que en Puerto Rico hay muy poca gente Negra. Quien se ve y es interpelado como mixto, prefiere autoidentificarse racialmente como blanco y no como Negro.

Por su parte, la organización de mujeres Negras, Colectivo Ilé, llevó a cabo una campaña para promover la categoría étnico-racial Afro puertorriqueño, y que fuera utilizada por los puertorriqueños Negros al completar el Censo de 2000. El Colectivo Ilé ofrece periódicamente los talleres “África en mi piel, África en mi ser” que desde una perspectiva interdisciplinaria promueve el liderato en las mujeres y las educan sobre el uso de turbantes, medicina ancestral, entre otros temas que fortalecen el movimiento antirracista en Puerto Rico. A su vez, la cantante Choco Orta es la autora de la campaña

“Soy Negra, soy Negro”. La campaña mediática busca visibilizar los rostros de las Negras y los Negros.

Estas iniciativas a favor de la educación sobre la cultura Negra y nacional puertorriqueña van a la par con otras que manifiestan las desigualdades que existen. No solamente hay manifestaciones en las calles; a través de las redes sociales, se han generado otros movimientos a favor de los derechos de la comunidad LGBTT y la excarcelación del líder independentista Oscar López Rivera.¹⁶ Incluso, recientemente, el Departamento de Educación de Puerto Rico aprobó la implementación de la enseñanza con perspectiva de género en el currículo a partir de agosto de 2015. La discusión sobre la equidad de género reavivó el debate sobre la separación entre la iglesia y el Estado, y se llevaron a cabo marchas a favor y en contra de la educación con perspectiva de género. En un momento en que esa discusión estaba efervescente, una mujer fue atropellada y se cuestionó su dignidad por haber estado cruzando una avenida de San Juan a la una de la madrugada. La indignación que causaron las expresiones desacertadas de un teniente de la policía de Puerto Rico dio paso a que cientos de mujeres se tomaran fotos en la calle usando el ‘hashtag’ #andandolacallesola.

Evidentemente, el acceso más amplio a las redes sociales por parte de grupos marginados últimamente ha logrado crear un ambiente general de resistencia y lucha en Puerto Rico. En esta coyuntura, el NMB con su presencia cada vez más constante, ha matizado las tensiones raciales existentes, donde la discriminación y el prejuicio hacia los

¹⁶ Oscar López Rivera (n. 1943) es un líder nacionalista puertorriqueño que formó parte de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN). Desde 1981, ha estado encarcelado en varias prisiones de EE.UU. por el delito de conspiración sediciosa en contra del gobierno estadounidense. Antes de ser convicto, el hombre vivía en Chicago, Illinois y fue soldado en la Guerra de Vietnam.

Negros continúa. Con el objetivo de reinventarse, bombeadores Afro puertorriqueños como Tata Cepeda y Pablo Luis Rivera publican constantemente iniciativas y avances de sus proyectos e insisten en promover la bomba como un espacio de apertura y como herramienta de aprendizaje cultural. Este proceso podría explicarse a la luz de lo que Cornel West (1999) manifestó sobre la Afro-Americanización de la música popular en EE.UU. Para West, resulta irónico que el fenómeno de apropiarse e imitar músicas Negras, como el blues espiritual, el jazz be-bop y el rap, se diera a la par con el desafío que enfrentaban las propias comunidades Afro estadounidenses con sus tradiciones musicales (era la época de la guerra de Vietnam y del consumo masivo de drogas por parte de Afro norteamericanos).

Todavía parece irónico que una música Negra, de repente, haya ganado amplia aceptación a pesar de la constante discriminación hacia los Negros. Desde esta perspectiva, el NMB es una cuestionable Afro-Puertorriqueñización. Textos como *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940* (Moore, 1997) y *Music, Race, and Nation: Música Tropical in Colombia* (Wade, 2000) ya han estudiado la persistencia de las tensiones raciales a la par con la amplia difusión de los ritmos musicales Negros en Latinoamérica desde una perspectiva histórica. Sin embargo, la bomba provee la oportunidad de ver cambios parecidos en los discursos y prácticas culturales en un contexto contemporáneo. Por ello, me pregunto: ¿Cómo podemos entender la contradicción que el NMB, con su creciente participación de no-Negros y la aceptación general como típicamente puertorriqueño, es entendido como evidencia del desplazamiento de la sociedad puertorriqueña hacia la inclusión de los

Negros y al aumento de la democracia racial, mientras que la jerarquía racial puertorriqueña permanece sin cambios sustanciales y los Negros continúan ocupando una posición de inferioridad en la sociedad?

Por medio del trabajo etnográfico que realicé en Puerto Rico y a través de las redes sociales, sugiero una explicación para entender el contexto actual en el que sobrevive la bomba. Ha habido una evolución del género musical en los últimos veinte años: su práctica y ejecución se han flexibilizado. Aunque la bomba no se ha desasociado de la Negritud, ha habido una apertura a la participación de otros públicos. El hecho de que la bomba haya logrado una visibilización a través de las redes sociales, ayudó a convertirla en una música inteligible. Inclusive, poco a poco, dejó de circunscribirse a un espacio geográfico marginal o folclorizado.

A su vez, individuos no-Negros se percataron de que la bomba ofrece una forma de entretenimiento y tiene distintos propósitos. Hoy día, queda demostrado de que la bomba es compatible con la cultura nacional puertorriqueña que persigue aglutinar a distintas generaciones bajo un fin común. El NMB exhibe una negociación entre dos sectores cuyos intereses no se contradicen. Los Negros logran su cometido de mantener a la bomba dentro del imaginario cultural-nacional puertorriqueño; a la par, los no-Negros encuentran en la bomba un nuevo espacio de esparcimiento a través del cual ocurre una reapropiación, resignificación y reformulación de la identidad racial y nacional. A la vez, el NMB muestra otras formas de pensar la raza en Puerto Rico. Ya no es únicamente desde la marginalidad o la oficialidad separadas; es más bien, desde un frente híbrido y complejo.

Temas de análisis

Cuestionar y explorar las construcciones sobre la raza en la bomba revela cómo los procesos de racialización operan social, económica y políticamente. A través de la música, puedo analizar cómo la identidad puertorriqueña se ha formulado en los últimos años, qué se ha adoptado como patrimonio común, lo que se ha olvidado o rechazado, cómo el discurso en los medios se alinea o se desvía de las condiciones sociales objetivas y cómo se desarrollan relaciones donde la raza opera como vector porque la música emerge y le da forma a estos discursos.

Específicamente, trato de entender los procesos raciales desenredando dos paradojas íntimamente interrelacionadas: (1) a pesar de que los discursos hegemónicos del nacionalismo puertorriqueño, en los cuales el sujeto isleño es entendido como mezclado, la mayoría de la población se autoidentifica racialmente como blancos o Negros; (2) basado en esa suposición de un sujeto nacional racialmente mezclado, Puerto Rico reafirma una democracia racial, “la gran familia puertorriqueña”, a pesar de que diariamente se pronuncian discursos y se llevan a cabo prácticas de indudable desigualdad por razón de raza.¹⁷ Busco examinar estas paradojas, enfocándome en las políticas de identidad cultural de los músicos puertorriqueños y la música que producen de indudable raigambre africana como lo es la bomba. Ciertamente, “Construcciones de *mestizaje*... rara vez reconocen la contribución de personas de descendencia Africana a la composición racial de la nación...” (Gordon, 1998, p. 121). Este desfase de no reconocer

¹⁷ En *Silencing Race. Disentangling Blackness, Colonialism, and National Identities in Puerto Rico* (2012), Ileana Rodríguez-Silva investiga las formas multidireccionales en las que opera la racialización; prestando atención a los discursos sobre la fenotipia, la clase, el linaje, la creencias culturales y el comportamiento social. Sobre todo, la autora discute cómo se borra y se reconstruye la Negritud en Puerto Rico.

la contribución Negra subyace en el mito del mestizaje. En Puerto Rico, el discurso de la mezcla de razas, la democracia racial y el mestizaje a menudo silencia y deslegitima las identidades raciales como resultado de las dinámicas racistas de privilegio o de la exclusión y la marginación (Godreau, 2015, p. 238). En el NMB, lo que ocurre es que la retórica del mestizaje solapa la esencia de la Negritud en la bomba.

¡Yo soy Boricua! Raza e identidad en el discurso puertorriqueño contemporáneo

La historia oficial de los puertorriqueños enfatiza en su fenotipo y constitución racialmente mixta, aunque la tendencia al autoidentificarse racialmente sea dicotómica, como he mencionado: blanco o Negro. Desde pequeños, se les enseña a los niños a través de los textos escolares que la “gran familia puertorriqueña” es una fusión heterogénea de tres razas: del indígena Taíno, del europeo (particularmente, español) y del Negro africano. Esta mezcla se celebra cada 19 de noviembre en conmemoración del Día del Descubrimiento de Puerto Rico. El “Día de la puertorriqueñidad”, como comúnmente se le llama, la mayoría de los niños que asisten a las escuelas públicas del país visten el tradicional disfraz de jíbaros con el machete, que simboliza la identidad nacional, autenticidad y herencia blanca de los antepasados conquistadores españoles. A esta estampa, se le añaden niñas vestidas como “Pocahontas” y niños que parecen emular a los indios Cherokee de Estados Unidos.



Imagen 3. Niñas y niños en el Día de la Puertorriqueñidad¹⁸

Una parte fundamental de la celebración consiste en las caracterizaciones de los niños bailando al ritmo de las tradicionales bomba y plena. Para el baile, visten muy similar a los jíbaros, pero les añaden colorido a sus pintorescos ajuares; los niños llevan un pañuelo en el cuello y las niñas usan pañuelos en la cabeza al estilo de la antigua imagen “Aunt Jemima”. Estos son los Negros que representan los antepasados africanos. De manera que la herencia africana se representa únicamente en el baile en estas representaciones artísticas. Según Godreau (2008), se reduce la Negritud a la esclavitud y al elemento africano como lo extranjero.

En estas celebraciones, la referencia a la brutalidad de la trata de esclavos se borra; en su lugar, se celebra la herencia como un fenómeno aislado con cabida para todos los puertorriqueños. De esta forma, el mestizaje sirve para encubrir y despolitizar la historia. El pasado multirracial es entendido como el origen de una población nacional

¹⁸ Imagen tomada de: <http://home.coqui.net/colnsc/puertorriqueñidad.htm>

que es mezclada. Por otra parte, esta naturaleza mixta es asumida por muchos puertorriqueños como la razón para la ausencia de racismo en la nación (Godreau, 2008). En otras palabras, las narrativas puertorriqueñas oficiales afirman que el hecho de la mezcla racial ha dado como resultado a una nación con una democracia racial.

Paradójicamente, los resultados de los últimos dos censos sobre la auto-identificación racial de cada persona lo contradicen.¹⁹ La mayoría de los puertorriqueños se autoidentifica como blanco o Negro lo que desmiente la idea de la gran familia puertorriqueña.

Categoría >	White	Black or African American
Censo 2000	80.5%	8%
Censo 2010	75.8%	12.4%

Por su parte, las categorías de mestizos e indígenas han existido en los expedientes oficiales del censo en Puerto Rico desde 1899, aunque pocos se identifican con ellas. La categoría mulato fue incluida hasta 1920; luego, esa categoría colapsó con ‘de color’ y ‘no blanco’. En el 2000, como ocurrió en EE.UU., la opción de alguna otra raza (“other”) fue añadida.

Hay que preguntarse a qué se debe el lento aumento de personas que se identifican como Negras en Puerto Rico recientemente. Anderson (2009) explica que, en las sociedades racializadas, hay estructuras de inclusión y exclusión que operan simultáneamente y que influyen en cómo se identifican los individuos. Sobre todo,

¹⁹ http://www2.census.gov/geo/maps/dc10_thematic/2010_Profile/2010_Profile_Map_Puerto_Rico_sp.pdf

cuando las sociedades tienen contactos con los símbolos y productos de otros países y reciben sus influencias, se observan modos de formación de identidades que coexisten en tensión con los discursos nacionales y locales. La relación de Puerto Rico como colonia de EE.UU. podría apuntar a posibles razones sobre el aumento de la identificación racial Negra. Los puertorriqueños que se consideraban blancos en la isla internalizan en EE.UU. que se les asigna otra categoría a pesar de poseer la ciudadanía estadounidense. Además,

- Aun si el discurso nacional no explica estos fenómenos, la discusión sobre los resultados irrisorios del Censo 2000 puede haber llevado a muchas personas a replantearse su identidad racial.
- Las discusiones públicas sobre las divisiones de clase en la isla, ligadas a la raza, igualmente, han jugado un papel importante en las identidades que asumen los puertorriqueños últimamente.
- Ha habido más exposición en los medios de comunicación de personas evidentemente Negras, y de los elementos del folclor Negro puertorriqueño.
- La elección de Barack Obama como el primer presidente evidentemente Negro en EE.UU. tuvo un efecto en la conciencia de muchos puertorriqueños que dudaban de la posibilidad de que los estadounidenses eligieran a un hombre Negro para dirigir al país.
- Se llevó a cabo una campaña para que los Afro descendientes en EE.UU. utilizaran el espacio en blanco que provee el Censo para escribir, por ejemplo, Afro boricua o Afro puertorriqueño.

- El Colectivo Ilé y otras organizaciones de base realizaron esfuerzos para promover el concepto Afro puertorriqueño y que las personas se autoidentificaran como tal en el Censo 2010.
- El impacto de la migración y el vaivén de los boricuas a EE.UU. pueden contribuir a explicar los fenómenos del aumento de Negros en P.R. y el NMB.

En este contexto social del Puerto Rico contemporáneo, se desarrolla el nuevo movimiento de la bomba. Y es que la bomba ha encontrado la coyuntura idónea para un resurgimiento.

Indudablemente, la noción del Puerto Rico racialmente mezclado y democrático es un mito. Diariamente, gente Negra en Puerto Rico experimenta discriminación y prejuicio por razón de raza de forma latente, tema que se explora en la sección siguiente. ¿Por qué se identifican como Negros si el discurso nacional sobre la raza dice que los puertorriqueños son mezclados? Una razón clara es porque son interpelados como Negros y discriminados como tal.

En abril de 2012, en la cuenta de Twitter de la expresidenta de la Cámara de Representantes de Puerto Rico (Speaker of the Puerto Rican House of Representatives 1993-1996), Zaida Hernández Torres, apareció la imagen del candidato Afro puertorriqueño a Comisionado Residente en Washington (2012) por el Partido Popular Democrático Rafael Cox Alomar con la frase “R.I.P. Yuyo”. Yuyo fue un popular chimpancé que falleció en el Parque de las Ciencias de Bayamón, Puerto Rico. A raíz de ese ‘tweet’, se reavivó la discusión sobre el racismo hacia los Negros en la isla.

Hernández Torres modera un programa radial, fue jueza y se desempeña como asesora de la ex ‘speaker’ cameral (2008-2012), Jenniffer González. En junio de 2012, otra asesora de Jenniffer González, Heidi Anne Wys Toro, escribió en su cuenta de Twitter los siguientes mensajes que aluden al presidente Barack Obama y a su esposa Michelle Robinson:

- Wah! Wah! I feel like vomiting! Dinner with a guy born in Kenya and claims he was born in Hawaii! (June 18, 2012)
- @BarackObama Who cares? Take her to Burger King, buy her a sundae with double banana, take her to your homeland, Kenya!
- Periodistas que quieren hacer issue x comentario sobre Obama: NoSoyRacista Mis sobrinas más queridas son prietas! Soy ANTIOBAMA! Lo combato!
- @noticel Mis sobrinas más queridas son prietas! Combato a Obama con todas las fuerzas de mi corazón y pasión como descendiente de alemanes!!

Comentarios como estos proliferan en las redes sociales y ponen de manifiesto cuán arraigado está el racismo, entre otras formas de discrimen y prejuicio por razón de raza. Estudios recientes (Godreau 2013 & 2015) constatan que estas manifestaciones se trasladan de la escuela, el hogar, el trabajo, la comunidad, la tienda, etc. a las redes sociales. De hecho, en *Tuning Out Blackness: Race and Nation in the History of Puerto Rican Television* (2005), Yeidy Rivero muestra que las representaciones en la televisión

puertorriqueña han desmentido el igualitarismo racial que supuestamente impregna la cultura nacional. Hay un patrón estandarizado de minusvaloración al sujeto Negro.

Paralelamente, vemos a personas, a través de los medios de comunicación que reafirman sus orígenes africanos por medio de letras musicales y el peinado Afro; por ejemplo, Welmo y Tego ‘El Aballarde’ Calderón. También, es cada vez más común ver a mujeres evidentemente Negras, de todas las edades, lucir sus cabellos rizos de forma natural. Emulando iniciativas estadounidenses, hay grupos como “Diosas al natural”²⁰ que promueven los estilos Afro en los cabellos de las mujeres Afro puertorriqueñas. De hecho, han surgido más certámenes de belleza exclusivos para niñas y jóvenes Negras.

Aunque no falta quien afirme que: “... el cantante negro [puertorriqueño] que aspire a convertirse en una estrella primero tiene que esconder la bamba, operarse la nariz, raparse la cabeza y vestir de Versace o Armani” (Torres, 2000, p. 122) y que los Negros en la televisión local siguen siendo representados “como compulsivamente musical, inepto e inferior” (Fuller, 2001, p. 121); algunos artistas como El Aballarde se manifiestan orgullosos “...de tener mucha bamba y grandes narices...” (Calderón, canción “Loíza”, 2002).

Teorías de la racialización

²⁰ “Diosas al natural” es el nombre de una iniciativa creada por un puertorriqueño y su novia, una Afro estadounidense. En sus páginas de Facebook e Instagram, resaltan, a través de fotos, la belleza de las mujeres Afro puertorriqueñas que lucen sus cabellos al natural. Ambos manifiestan que no critican a las mujeres que se someten a procesos químicos para cambiar la apariencia de sus cabellos. Para Ruddy Joaquín Medina y Kali Blocker, las mujeres deben tener el derecho de elegir cómo llevar sus cabellos. Tener el cabello rizo y natural es solo una opción. Aquí el enlace: <https://www.facebook.com/DiosasAlNatural>

Sobre la racialización, Marable (2004) recordó la advertencia que hiciera W.E.B. Du Bois en 1900 de que al diferenciar a las personas por su color de piel se perpetuarían las diferencias sociales. Para Du Bois, el problema del siglo XX era la construcción de jerarquías sociales basadas en la inequidad entre los blancos y los Negros. Para Omi y Winant (2015), la racialización es dotar de significado racial una relación, práctica social o grupo que no había sido clasificado racialmente con anterioridad. Estos añaden que los fenotipos raciales como el blanco y el Negro se han construido y codificado a través del lenguaje de la raza. Entre tanto, Ybelice Briceño (2001) define la racialización como un:

... procedimiento discursivo de definición de un individuo a partir de su adscripción (asignación) a una raza, o a un grupo humano fenotípicamente homogéneo cuyas características comunes, de naturaleza hereditaria, determinan sus capacidades y comportamiento. Además, esta adscripción racial suele venir acompañada de juicios negativos de valor, en función de una jerarquización de tales grupos humanos...

Estoy de acuerdo con Ian Haney (2000) quien plantea que las divisiones raciales son subjetivas y no reflejan divisiones genéticas fundamentales (p. 166). Verbigracia, la capacidad para discriminar no es genéticamente heredada; se trata de un comportamiento que se asume a raíz de modelos y circunstancias ocurridas en un entorno social. Aixa Merino (2004) plantea: "... la transmisión del prejuicio ... puede moldear la personalidad del individuo desde muy temprana edad. Esto podría significar el posible manejo del

proceso educativo como instrumento forjador y reproductor de ideologías de carácter racista” (p. 56).

Ciertamente, la racialización es un concepto teórico que afirma que la raza es el eje central para cualquier práctica social y cultural. Refiere a la función estructurante de la raza, “... el uso de ‘raza’ en la estructuración de las relaciones sociales” (Darder & Torres en Oboler & Dzidzienyo, 2005, p. 3). En Puerto Rico, no es tan evidente el binomio blanco-Negro como lo es en EE.UU.; sin embargo, la raza posee un carácter estructurante. El discurso cultural dominante de las tres razas y las prácticas generalizadas de mestizaje suscriben una visión de que la raza no importa en el fondo, pues “todos somos puertorriqueños”.

La racialización y la música

De una parte, Puerto Rico es un país racializado donde el discurso sobre la raza organiza cognitivamente a los individuos y sus acciones. De otra parte, la música sirve como un mecanismo para negociar o enfrentar el discurso sobre la raza impuesto por los sistemas sociales. Por ejemplo, canciones como “Loíza” (2002) de Tego Calderón y “Raza”²¹ (2014) de Welmo Romero Joseph ponen de manifiesto la desigualdad racial. Sendas canciones enumeran ejemplos concretos de prejuicio racial, y critican las prácticas discriminatorias. Históricamente, los músicos Negros y los géneros musicales que practicaban estaban subyugados, y la música de la corriente dominante (*mainstream*)

²¹ <https://soundcloud.com/welmo/raza-del-disco-bajobateria>

era la danza que se tocaba y bailaba en los salones de baile acaparados por gente evidentemente blanca. Rafael Cortijo, un músico Afro boricua, decía que aceptaba ser discriminado si recibía la oportunidad de entretener a otras personas con su música (Quintero, 2002). Es *vox pópuli* que los músicos Negros en Puerto Rico no podían utilizar la misma entrada que las personas interpeladas como blancas. Estos ejemplos de discriminación son evidencia de cómo opera la racialización en Puerto Rico a través de la música, entre ellos los bombeadores.

Algunos investigadores han escrito sobre la intersección entre la música y la raza en Puerto Rico; por ejemplo: Ángel Quintero Rivera, Cristóbal Díaz Ayala, Marie Ramos, Juan Flores, Juan Otero Garabís, Juan Carlos Quintero Herencia, Jorge Giovannetti, Raquel Rivera y Frances Aparicio. Sin embargo, su énfasis no privilegia los análisis de discurso y contenido ni las voces de la gente que hace música en Puerto Rico. En sus trabajos, se destacan el desarrollo de la música y la presencia africana en los instrumentos y ritmos. Sin duda, estos académicos han contribuido a pensar la música más allá de la arena típica, y, sobre todo, pensarla como objeto de estudio para analizar las cuestiones sociales. El problema radica en la falta de análisis sobre quiénes componen la música, quiénes la escuchan y bailan y qué nuevos movimientos mantienen la música como un producto cultural/racial en constante evolución. Con los años, han ido apareciendo nuevos grupos de bomba y movimientos de promoción de la Negritud a través del folclor que, a su vez, denuncian y critican la desigualdad racial que impera. El

estudio del uso de la música en ese sentido ha quedado fuera de los escritos académicos hasta la fecha, y es donde veo que puedo hacer una contribución a la literatura.

En esta disertación, defino como Negros a personas cuyo fenotipo evidente así lo constituye. Ciertamente, lo Negro no se define de forma uniforme y cualquier definición puede resultar relativa. En una entrevista telefónica, efectuada el 31 de noviembre de 2001, la periodista ancla de Telenoticias (Telemundo – Canal 2) Ivonne Solla²² señaló:

... nuestra cultura es fundamentalmente mixta. El que quiere negar su negritud que mire a su familia; en esta mezcla, el negro es predominante. Hay otros que quieren negar lo mixto. Yo lo veo como una perspectiva limitante de que éste es blanco; éste es negro. Ojalá y yo fuera negra pura. Yo soy mixta; soy puertorriqueña aunque me percibo más negra y estoy orgullosa de mis raíces negras. Una cosa es la percepción y otra es la realidad. Cada cual ve las cosas desde la óptica que quiere verlo...

Al tono de piel asociado con los Negros, uno podría añadir otros rasgos físicos como el pelo, la nariz, los labios, los glúteos...

En su tesis doctoral sobre la *Construcción social de la imagen de persona Negra en medios de comunicación visual en Puerto Rico*, Doris G. Quiñones Hernández (1999) establece dos categorías para identificar a los sujetos que utilizó en su investigación, y que adopto para propósitos de esta investigación. Quiñones define como “Persona

²² Esta entrevista se realizó para propósitos de una investigación, en el 2001, sobre la participación de la mujer Negra en la televisión puertorriqueña.

evidentemente Negra” a “... aquella que mediante la observación, resulta ser notable un conjunto de las siguientes características físicas en orden de prioridad: tonalidad de piel oscura, cabello crespo o rizado, nariz y/o labios anchos (p. 71). Por otra parte, la “Persona Negra no evidente” “... posee varias de las características como nariz y/o labios anchos, cabello crespo o rizado, pero la tonalidad de piel es más clara o menos acentuada en oscuridad...” (p. 71). “Si no existieran organizaciones anatómicas diferentes –incluyendo la cantidad relativa de la melanina en la piel– no hubiera prejuicios raciales... los prejuicios no son biológicamente heredados sino aprendidos” (Zenón, 1975, p. 76). Dado que los músicos suelen autoidentificarse racialmente al preguntárseles sobre su interés por la bomba, me refiero a Negros y no-Negros para hablar de quiénes son los bombeadores en el NMB.

Desde 2003, comencé a estudiar la racialización en Puerto Rico a través de la música. Específicamente, realicé una tesis de Maestría en la que entrevisté a nueve músicos Negros puertorriqueños y analicé las letras de diez canciones. Los hallazgos de esa investigación, el único trabajo académico que se ha publicado²³ en Puerto Rico que combina la voz de los Afro boricuas con un análisis de canciones, me confirmó la necesidad de seguir investigando cómo se construyen a las mujeres y a los hombres puertorriqueños a través de producciones culturales y folclóricas que aluden a la Negritud. Sobre todo, me parece pertinente hablar de racialización y estudiar la Negritud desde otra óptica en la que el racismo no sea protagonista. Ciertamente, hablar sobre

²³ *Musicalizando la raza. La racialización en Puerto Rico a través de la música.* (Abadía, 2012, Ediciones Puerto).

Negritud en Puerto Rico provoca hablar sobre racismo, pero mi intención como antropóloga social es dar cuenta de cómo opera la raza en la sociedad puertorriqueña a la luz de la música, particularmente, la bomba.

Además de mi interés en responder a la pregunta central, incluyo las siguientes interrogantes:

- ¿Cómo los bombeadores (músicos y maestros de bomba, blancos, mulatos y negros) reflejan y/o expresan, a través de sus producciones, su posicionamiento individual sobre la Negritud en Puerto Rico?
- ¿Cómo la bomba contribuye a la jerarquización racial en la sociedad puertorriqueña?
- ¿Dónde la jerarquización racial de la sociedad puertorriqueña posiciona a la bomba?
- ¿Cuáles son los discursos sobre la raza, la clase, el género, el cuerpo, la cultura y la nacionalidad que emergen alrededor de la bomba? ¿Cómo se intersecan?

Estas preguntas son el resultado de mis observaciones durante el trabajo de campo. En la investigación etnográfica, constaté que hablar sobre Negritud en Puerto Rico puede generar diversas reacciones. Hubo quienes, de entrada, se posicionaron como no-Negros; otros, rechazaron hablar sobre la relación entre la Negritud y la bomba. Sin duda, el

posicionamiento sobre la identidad racial deriva de las experiencias personales de los individuos entrevistados.

Las respuestas a qué tipo de bomba tocan, dónde la practican, con quiénes la ejecutan, para quiénes y con cuál propósito son ejemplos de cuestionamientos que afloraron durante la etapa investigativa y que me permitieron determinar las dinámicas raciales en la isla desde la bomba. Al entrar en contacto con diversos actores del NMB, también pude confirmar qué jerarquías se establecen en la práctica del género musical. Por ejemplo, la mención de los hombres Negros bombeadores tradicionales como los maestros coloca en una posición de subordinación a los nuevos músicos y a las mujeres. Además, la ausencia de la bomba en la radio nacional y en otros escenarios principales del país da cuenta de qué nivel ocupa la bomba dentro de la cultura puertorriqueña masiva. A su vez, pude explorar otros temas que están presentes en el NMB como lo son: la clase, el género, el cuerpo, la cultura y la noción sobre la nación puertorriqueña. Los bombeadores y bombeadoras de hoy provienen de distintos trasfondos sociales y sus motivaciones para entrar en el mundo de la bomba son diversas. La mayoría enfatiza en que ejecuta la bomba puertorriqueña como una reafirmación cultural. En fin, las figuras que dan vida al NMB dotan de sentido los entramados del discurso nacional sobre la identidad racial.

La música como expresión social

La investigación a través de la música, como asegura Juan Otero Garabís (2000), permite que se vean los fenómenos desde diversas perspectivas sin circunscribirse a un solo lado del asunto. A su juicio, a través de la música se puede apreciar una transculturación; incluso, "...una nueva configuración del imaginario social y nacional" (p. 14). De igual modo, Mareia Quintero Rivera (2002) señala (en relación con el uso de la música con fines investigativos):

El papel de la música es redescubierto no sólo como expresión de lo social, sino como elemento partícipe en los complejos procesos de construcción de identidad, en la conformación de imágenes de lo nacional, en sus relaciones con la expresión corporal (a través del baile) y verbal (en la lírica de las canciones); como espacio de resistencia y contestación frente a las ideologías dominantes; como elemento clave para la comprensión de procesos migratorios, de las dinámicas de la globalización y los circuitos transnacionales... (p. 260).

La música permite estudiar las relaciones entre la cultura y las estructuras sociales. Este es un planteamiento que se desprende del ensayo bibliográfico escrito por Quintero. Dichas líneas me permitieron reiterar el poder de la música para analizar cómo se construye al Negro y a la Negra en un ritmo como la bomba y cómo lo recibe e interpreta el sujeto puertorriqueño. Inclusive, como indica la cita antes expuesta, a través del nuevo movimiento puedo estudiar si realmente existen resistencias y contestaciones ante la ideología dominante sobre el discurso racial.

La música es una práctica cultural que permite interpretar la nación y la idea del mestizaje por su intertextualidad. “Los estudios musicales contemporáneos apuntan hacia una integración de herramientas metodológicas diversas para el análisis de la actividad musical, de sus prácticas, su lenguaje expresivo y su recepción social” (p. 264). De modo que para realizar mi estudio, utilicé múltiples recursos que me facilitaron la producción de un texto amplio y abarcador. De esta manera, cumplo con mi interés de estudiar las intersecciones entre raza, clase, género, cuerpo y nacionalidad.

Juan Otero Garabís, autor de *Nación y Ritmo: “descargas” desde el Caribe*, agrega: “... el cine, la industria disquera, la radio y la televisión provocan y promueven nuevas formas de representación social que afectan las maneras en que las comunidades nacionales se conciben a sí mismas” (2000, p. 15). Por esto, “Al cambiar las condiciones históricas es de suponer que el imaginario nacional tenga que reconfigurarse como producto de nuevas alianzas y negociaciones, con la participación de sectores que fueron ignorados en los imaginarios anteriores o con nuevas relaciones entre ellos” (p. 15). Así que a través de la negociación, se consume, y a su vez, se produce la hibridez cultural. Y esto puede verse reflejado en la bomba puertorriqueña de hoy día.

Concurro con Otero Garabís que el marginado, en ocasiones, se somete para poder sentirse parte de lo que se considera mayoría, importante, con poder, etc. Es decir, “... el precio a pagar por la divulgación masiva de la cultura popular²⁴ es la transformación y desvirtuación de los aspectos de expresión particular de la música

²⁴ Para Otero-Garabís, lo popular está constituido por productos que consiguen una amplia difusión y recepción.

producida por ‘el pueblo’ a raíz de lo que llama ‘colonización musical’” (p. 17). Es convertir la producción de minorías en productos mercadeables. Un planteamiento de relevancia para este estudio es el siguiente: “... los escritores, compositores, músicos y artistas han decidido negociar su producción lidiando con la industria” (p. 21). En el caso particular de la bomba, algunos bombeadores están grabando y distribuyendo sus producciones musicales sin recurrir a las grandes casas disqueras. Su aparición en producciones populares ocurre cuando se fusiona la bomba con otros géneros musicales.

Otero postula: “... el contrapunteo racial, a nivel simbólico, incorporó las culturas negras y mulatas dentro de los discursos dominantes como signo de identidad nacional, pero, a nivel material, mantuvo marginados a los sectores sociales productores de dichas culturas” (p. 28). Esto es consistente con los datos existentes sobre las oportunidades educativas y de empleo para los puertorriqueños Negros, lo que sugiere una inequidad por razón de raza en el país y que se observa en la música también. Estas desigualdades no únicamente se ven en las letras de Calderón y Romero; se perciben en la puesta en escena de la bomba contemporánea.

En el texto *La moderna tradición del mestizaje: Crítica musical e idea de nación en el Caribe hispano y Brasil (décadas del 30-40)*, Mareia Quintero Rivera (2002) logra “... trazar el proceso de ‘redescubrimiento’ del Otro, en el seno de las sociedades cubana, dominicana, puertorriqueña y brasileña, lo cual daría sustento a una percepción positiva del mestizaje como nuevo paradigma nacional” (p. 250). De Quintero se desprenden varios planteamientos que resultaron muy útiles para la elaboración de esta disertación.

Por ejemplo, cómo se producen los procesos de separar a la sociedad por su color de piel aún cuando el mestizaje es evidente. En el texto, hace mención de Tomás Blanco²⁵ a quien califica como uno de los que “... sedimentaron la valorización del mestizaje como respuesta a la incómoda heterogeneidad de razas” (p. 246). Esta apreciación del mestizaje es la que se ve en Puerto Rico al día de hoy en el discurso celebratorio de las tres razas, pero que en el fondo perpetúa la jerarquización racial.

Por su parte, el etnomusicólogo Luis Manuel Álvarez enfatiza la centralidad e importancia de la herencia africana en la tradición musical puertorriqueña. Álvarez enaltece la presencia Negro-africana en la música puertorriqueña.

A pesar del tradicional prejuicio de raza y clase que impuso y sigue imponiendo la hegemonía blanca en las dos Américas, Puerto Rico cierra el siglo XX emergiendo como una de las nuevas culturas producto de la amalgama de grupos étnicos y culturas diversas que caracteriza los pueblos del Nuevo Mundo. Y en esa amalgama de grupos étnicos-culturales que forman la cultura puertorriqueña, la presencia negro-africana pudo filtrarse e integrarse a la música puertorriqueña como uno de los elementos fundamentales que añaden chispa, expresión, dinamismo, y vitalidad rítmica a nuestro lenguaje musical (Álvarez, p. 1).

²⁵ Tomás Blanco (1896-1975) fue un médico y escritor de la Generación del Treinta. En sus escritos, discutía sobre la identidad nacional frente a la presencia de EE.UU. en la isla. El autor puertorriqueño decía que, en Puerto Rico, el mestizaje se había dado de manera pacífica. Entre sus textos, se destacan: *Prontuario histórico de Puerto Rico* (1935) y *El prejuicio racial en Puerto Rico* (1942).

Sin lugar a dudas, la música no puede desligarse de la raza al ser un discurso que pone de relieve situaciones de clase social —raza, clase, género, cuerpo y nacionalidad— no sólo a través de sus letras, sus emisores y sus receptores. Ese es el caso de la música puertorriqueña, una expresión popular que se adscribe a la raza Negra aunque representa sólo un 12 por ciento de la población. Entonces, se supone que los mensajes asociados con la música deben reflejar la realidad racial de los boricuas, sobre todo, sus posiciones con respecto a la Negritud.

Diseño Metodológico

“Caramba, no creo que tenga yo autoridad alguna para opinar a ese respecto. Mucho éxito”, respondió una mujer Afro boricua a quien le pedí su opinión sobre la bomba puertorriqueña. A ella, la he visto bailar bomba en innumerables ocasiones. De hecho, le he tomado fotos y la he etiquetado en Facebook para que conserve las imágenes. Otra mujer Negra, a quien le pregunté “¿Cómo ve el nuevo movimiento de la bomba en Puerto Rico?”, me respondió: “No creo que deba ser quien responda a esa pregunta”. Otras mujeres Negras, bailadoras del ritmo, simplemente, no respondieron a mi pregunta general y abierta sobre la bomba.

En principio, me embargó la frustración. ¿Cómo voy a obtener información si las personas se rehúsan a hablar? También, me invadió el coraje. ¿Cómo es posible que no haya solidaridad entre mujeres Negras puertorriqueñas? ¿Por qué no quieren responderme una pregunta tan simple? Es como si les preguntara qué creen de la salsa, el merengue o la bachata, pensé. ¿Qué hace diferente a la bomba puertorriqueña? ¿Por qué no se atreven

a responder? ¿Por qué estas mujeres Negras creen que deben tener autoridad para dar una opinión sobre un ritmo musical que practican frecuentemente? ¿Bailarlo y disfrutarlo no les otorga suficiente potestad? ¿Me rechazan a mí? ¡Imposible!; esa no puede ser la razón, me respondí a mí misma. Soy una mujer Negra puertorriqueña al igual que ellas.

Por un lado, resultaría fácil suponer muchas razones para la negativa de estas mujeres Negras, y vincularlas al personalismo. ¿Quién se cree esta mujer que me está haciendo preguntas? ¿Por qué quiere saber de nuestra música si ni siquiera la baila? Ciertamente, reconozco el elemento de incomodidad que produce la figura de una persona que se dedica a observar, a tomar notas, a fotografiar y a formular preguntas. Por otro lado, es difícil conocer las causas reales que tuvieron estas mujeres para no responderme. Quizás, cada una tuvo motivaciones distintas. Entonces, recordé todas las veces en las que me ha incomodado que las personas asuman que sé bailar salsa, reggaetón²⁶ y bomba. Cuantas veces he dicho: ¡No, no sé! También, me vinieron a la mente los momentos en los que personas que hablan español me han hablado en inglés, asumiendo que no hablo español; o bien, todas las ocasiones en las que he sido yo la que les habla español a personas que por su fenotipia casan con mis imaginarios del hispanoparlante.

De una parte, no puedo descartar el asunto de los prejuicios y de los imaginarios. Si bien es cierto que estas mujeres son parte del escenario de la bomba puertorriqueña, también es cierto que generalicé y asumí que ellas debían estar dispuestas a responder a

²⁶ Adopté la manera en la que Raquel Z. Rivera escribe “reggaeton” en el libro *Reggaeton*, publicado en 2009, y lo acentúo como palabra aguda en español.

mi pregunta, principalmente, porque son fenotípicamente Negras. Por otra parte, hice conjeturas que, más allá de sonar contradictorias e increíbles, reflejan las dinámicas complejas que acarrea la bomba.

Cuando digo que estudio raza y música en Puerto Rico, pues se me hace más sencillo que decir: racialización en Puerto Rico a través de la bomba o las interseccionalidades en la bomba puertorriqueña, a mucha gente le suena divertido. Piensan que me paso de fiesta en fiesta o bailando. Hay quienes me han dicho: ¡Así cualquiera es antropóloga! Muchas veces, he tenido que reflexionar sobre la importancia de mi investigación. En principio, si se compara con otras investigaciones antropológicas que abordan temas de violencia explícita, de supresión de derechos humanos, entre otros, podría parecer que el estudio de un ritmo musical carece de importancia. Después de muchos ejercicios de cavilación, no me queda duda de que a través de este trabajo se apunta a la comprensión de las dinámicas raciales que tienen lugar en mi país. En realidad, hubiese querido investigar sobre otro tema que no me doliera tanto personalmente.

“¡Saludando al tambor! El nuevo movimiento de la bomba puertorriqueña” nace de mi interés personal por explorar una de las manifestaciones que, a mi juicio, mejor revela lo espinoso e intrincado que es hablar sobre raza en Puerto Rico. Al principio, yo quería ver la raza únicamente desde un espacio marginal, desde las voces de sujetos que han sido discriminados; digamos, desde el contradiscurso. Sin embargo, en el trayecto he aprendido a desasociar el fuerte vínculo entre la bomba y la gente Negra en Puerto Rico con lo marginal para tener una perspectiva más abarcadora; sobre todo, continuar

explorando la racialización en Puerto Rico más allá de la retórica unilateral del racismo. Por ello, con esta disertación aspiro a que se formulen nuevos cuestionamientos y que se develen distintas prácticas que ejemplifican que la bomba y lo Negro en Puerto Rico y en las diásporas no necesariamente son un fenómeno invariablemente ligado. Esta disertación, a su vez, estudia el estado actual de una música que ha sido marginada hasta hace poco, igual como lo han hecho otros investigadores en épocas pasadas.

He ahí, uno de los aspectos más interesantes del estudio del NMB. Esta nueva corriente plantea nuevas formas de resistencia y de acogimiento de la cultura Afro diaspórica. A través de mi trabajo etnográfico, puedo señalar que aunque la bomba sigue siendo vista como un ícono exclusivo de la Negritud en Puerto Rico, ha aumentado su ocupación de otros nichos. Este hecho diferencia a la bomba de otros géneros como la salsa.

En la historia de la salsa, hay figuras prominentes evidentemente Negras que lograron internacionalizar y comercializar su música desde sus orígenes (Celia Cruz, Pete “El Conde” Rodríguez, etc.). Interesantemente, músicos como Rafael Cortijo e Ismael Rivera utilizaron la bomba dentro de su repertorio musical, además del son y la salsa. Es decir, la bomba, a través de exponentes mayormente Negros de la salsa, salió de sus cunas (Loíza, Santurce, Cataño, Guayama, Ponce y Mayagüez; ver Apéndice #1) y pasó a New York hace más de seis décadas. Sin embargo, a los exponentes actuales (y algunos tradicionales) de la bomba se les sigue haciendo cuesta arriba sacar la bomba del batey. Pues a pesar de lo que exhibe el NMB, la amplia aceptación del género no es el resultado

único de cómo los Negros se han agenciado del ritmo; ha sido un proceso complejo que involucra la incursión y apropiación por parte de sujetos no-Negros.

Mi intención era observar los escenarios de la bomba y qué dinámicas se llevaban a cabo. Por ello, los datos que deseaba recoger principalmente eran observaciones que me permitieran describir detalladamente quiénes hacen bomba, por qué y cómo la hacen. De esa forma, podría establecer si había un patrón y analizarlo desde un contexto macro de qué estaba ocurriendo en el entorno social. Para llevar a cabo esta investigación, utilicé los siguientes métodos.

a) Observación:

En esta etapa del estudio, me enfoqué en el proceso investigativo y no en satisfacer mi interés de aprender a bailar, cantar y tocar bomba. Ponderé que matricularme en un taller de bomba requería un compromiso que por razones de tiempo no podría cumplir y, además, me limitaría de ser testigo de lo que ocurría en otras escuelas y escenarios. Comencé a llevar a cabo las observaciones desde el mes de enero de 2010 y las seguí, con algunas pausas, hasta el mes de agosto de 2014. A través de la intensa observación en escuelas de bomba y establecimientos en los que se ameniza con bomba, compartí con instructores y estudiantes, músicos, bailarines y público en general que gusta del popular ritmo Afro puertorriqueño.

El propósito de utilizar esta técnica de investigación fue observar la socialización de los individuos involucrados y, a su vez, prestar atención a las dinámicas que tienen lugar durante las clases y las presentaciones artísticas. Sobre todo me interesaba describir

quiénes bailan y cómo lo hacen, entre otros elementos que podían ser identificados, que apuntaban hacia los discursos raciales.

Para armar un mapa sobre la racialización en la bomba, estuve inmersa como observadora en las escuelas de bomba del área norte de Puerto Rico. Escogí esa zona del país porque es donde resido cuando estoy en la isla, por lo cual se me facilitaba la movilidad y el acceso a las escuelas. Además, es ahí donde ha habido una proliferación de grupos de bomba y de personas interesadas en aprender a bailar el peculiar ritmo y en conocer cómo se tocan los instrumentos de percusión empleados en el género:

1. Taller Tamboricua, (En este taller se imparten cursos de “baby bomba”, bomba aeróbicos y bomba)
2. Escuela de bomba y plena Rafael Cepeda Atilas
3. Escuela de bomba y plena doña Caridad Brenes de Cepeda
4. Corporación Piñones se integra (COPI)
5. Restauración cultural (Agrupación que imparte clases gratuitas de bomba en la plaza pública del municipio de Carolina)

Además, asistí a las presentaciones artísticas que se llevaron a cabo en establecimientos de los pueblos de Loíza y San Juan:

1. Búho’s Café -- Piñones, Loíza, P.R. – Durante los fines de semana, viernes a domingo, se ofrecen espectáculos en vivo de bomba en el establecimiento de comidas y bebidas.

2. El boricua -- Río Piedras, San Juan, P.R. – Este local es muy frecuentado de jueves a domingo en la noche por estudiantes universitarios y jóvenes profesionales que terminan su jornada del día compartiendo y tomando bebidas alcohólicas con amistades. Regularmente, grupos de bomba y plena amenizan con su música mientras personas bailan adentro y fuera del local.
3. El taller -- Río Piedras, San Juan, P.R. – En este espacio, con ambiente de ‘nightclub’, se llevan a cabo exposiciones artísticas, presentaciones de libros y discos y espectáculos culturales diversos. Semanalmente, escogen un día para llevar a cabo ‘toques de bomba’ con diferentes grupos locales.
4. Baobab -- Río Piedras, San Juan, P.R. – El establecimiento comercial, cuyo nombre alude al árbol africano Baobab, además de vender alimentos y bebidas alcohólicas, los viernes y sábado ofrece espectáculos de bomba a su clientela.
5. La hoja – Santurce, San Juan, P.R. – Aquí, los sábados, a partir de las 11:00 p.m., el grupo “Desde cero” toca bomba, y mayormente mujeres –sacan sus faldas de sus carteras- salen al batey a bailar. La hoja es un restaurante-bar cuya propuesta persigue fomentar las artes a través de exposiciones de arte, dedicando noches a distintos géneros musicales y promoviendo la conservación del medio ambiente.

Particularmente, fui partícipe de las presentaciones que llevaron a cabo durante los fines de semana los siguientes grupos:

1. Tamboricua (Elia Cortés)

2. Restauración cultural (Pablo Luis Rivera)
3. Taller Yuba Iré (Héctor Calderón)
4. Tambuyé (Marién Torres)
5. Paracumbé (Emanuel Dufrasne)

Inclusive, observé presentaciones artísticas en las que se incluía la bomba del Puerto Rican Folkloric Dance de Austin, Texas.

Por lo general, permanecía en esos lugares el tiempo que duraba una clase o una presentación. Por ello, me relacionaba con los participantes como una espectadora interesada en aprender sobre la bomba, aunque me había comunicado con varios líderes del movimiento a través de Facebook y correos electrónicos. Utilizaba una cámara y un iPad para tomar fotos, grabar vídeos y hacer anotaciones breves de las observaciones; sin embargo, he recurrido a la memoria y al material gráfico para escribir las observaciones y analizarlas. Por su parte, mantuve contacto con los maestros y músicos a través de sus perfiles en Facebook y de las páginas de Internet: bombapr.com y www.copipr.com, que me permitían saber sobre los eventos que se estaban llevando a cabo. Finalmente, utilicé el documental producido por el percusionista Jerry Ferrao, “Ayeres de la bomba” (2012), presentado los días 4 y 5 de agosto de 2012 en el teatro Francisco Arriví de la zona de Santurce, Puerto Rico, que me sirvió para contextualizar historiográficamente la bomba en Puerto Rico. Estas observaciones provocaron la discusión sobre cómo el NMB sirve para explicar que la racialización es un proceso dinámico en el cual lo Negro está supeditado a la aceptación que reciba de la corriente principal del país.

b) Entrevistas²⁷:

Me propuse entrevistar a maestros, músicos y académicos de la bomba durante el mes de diciembre de 2012, enero de 2013 y los meses de marzo y agosto de 2014, durante mis visitas a la isla de Puerto Rico. Básicamente, intenté forjar hipótesis a la luz de las opiniones de estos artistas sobre las representaciones que circulan en la música popular sobre la Negritud. Sobre todo, ausculté cómo la raza organiza cognitivamente a la sociedad, y cómo los individuos conforman su identidad racial desde concepciones fundamentalmente binarias. Por lo tanto, organicé mi investigación desde el concepto de la racialización como dispositivo teórico y desde la noción de la música popular como archivo donde operan dinámicas de racialización de distinta orientación, pero con gran capacidad de reproducción.

Esta técnica de investigación me permitió conocer la opinión, cara a cara, de músicos y maestros de bomba. Las entrevistas se desarrollaron de manera abierta y semiestructurada por temas; formulé preguntas demográficas, relativas a la producción musical y sobre la raza. Inclusive, consideré cada entrevista como una conversación espontánea y flexible, pues como entrevistadora me guíé de acuerdo a la información provista por el/la entrevistado/a para formular interrogantes sobre sus experiencias como músicos, maestros y estudiosos de la bomba.

²⁷ La lista de posibles entrevistados que aparece más adelante en la disertación, es donde único se van a leer los nombres de personas vinculadas a la bomba puertorriqueña a las que les hice el acercamiento de participar voluntariamente en la investigación. De modo que no hay una identificación directa de quiénes accedieron en afirmativa a hablar sobre la bomba puertorriqueña. En el resto del texto, no se identificarán a las personas por sus nombres; se les llamarán informantes. Sus palabras textuales citadas en esta disertación, están entre comillas. De esta forma, como autora de la disertación cumplo con las disposiciones de la autorización que recibí del Institutional Review Board (IRB) del Human Subject Research de la Universidad de Texas en Austin.

La entrevista en profundidad es... un constructo comunicativo y no un simple registro de discursos que ‘hablan al sujeto’. Los discursos no son así preexistentes de una manera absoluta a la operación de toma que sería la entrevista, sino que constituyen un marco social de la situación de la entrevista. El discurso aparece, pues, como respuesta a una interrogación difundida en una situación dual y conversacional, con su presencia y participación, cada uno de los interlocutores (entrevistador y entrevistado) co-construye en cada instante ese discurso (...)

Cada investigador realiza una entrevista diferente según su cultura, sensibilidad y conocimiento particular del tema y, lo que es más importante, según sea el contexto espacial, temporal o social en el que se está llevando a cabo de una manera efectiva (Alonso, 1994, p. 230, en Valles, 2000, p. 195).

La entrevista en profundidad, como método de investigación posee seis singulares ventajas según Valles (2000):

1. Riqueza informativa: intensiva, holística, contextualizada y personalizada
2. Posibilidad de indagación por derroteros no previstos incluso
3. Flexibilidad, diligencia y economía
4. Contrapunto cualitativo de resultados cuantitativos
5. Accesibilidad a información difícil de observar
6. Preferible por su intimidad y comodidad (p. 198)

Además, su guión:

... contiene los temas y subtemas que deben cubrirse, de acuerdo con los objetivos informativos de la investigación, pero no proporciona las formulaciones textuales de preguntas ni sugiere las opciones de respuestas. Más bien se trata de un esquema con los puntos a tratar, pero que no se considera cerrado y cuyo orden no tiene que seguirse necesariamente (p. 204).

Los 16 entrevistados fueron músicos, maestros y estudiosos de la bomba que accedieron voluntariamente a participar de la investigación. La selección de los participantes correspondió a la tipología conocida como muestra de expertos, por lo que fue no probabilística. Identifiqué a las siguientes personas que podrían ser entrevistadas:

1. Elia Cortés – Bailadora, percusionista y maestra de bomba, fundadora del “Taller Tamboricua”. Imparte clases de bomba aeróbicos a viejos y Baby bomba a infantes y niños.
2. Jerry Ferrao – Músico y percusionista de bomba, fundador de “Los rebuleadores de San Juan”, maestro, historiador, compositor, autor del documental *Ayeres de la bomba* y del CD *Tiempo al tiempo*.
3. Tata Cepeda – Bailadora y maestra de bomba en la Escuela de Bomba y Plena Doña Caridad Brenes de Cepeda.
4. Dr. Pablo Luis Rivera – Historiador, bailador, percusionista y maestro de bomba. Fundador de “Restauración Cultural” y de la Escuela y Centro Especializado de Restauración Cultural. En 2013, defendió su disertación doctoral sobre *La historia de la bomba en Puerto Rico* como parte de los

requisitos para obtener el grado de doctor del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe.

5. Los hermanos Ayala – Grupo tradicional folclórico de bomba del pueblo de Loíza.
6. Jesús Cepeda Brenes – Director del grupo folclórico nacional Los hermanos Cepeda, del área de Santurce, San Juan, P.R.
7. Dra. Marie Ramos Rosado – Bailadora, profesora universitaria, autora de: *La mujer negra en la literatura puertorriqueña* (1999) y “Destellos de la negritud” (2012) y fundadora del grupo de bomba Calabó.
8. Oli Carmona – Percusionista, músico y maestro de bomba en el pueblo de Fajardo, Puerto Rico
9. Marién Torres – Gestora cultural, bailadora y maestra de baile y percusión de bomba. Fundó el “Taller Tambuyé” y el grupo femenino de bomba “Ausuba”.
10. Dr. Ángel Quintero-Rivera – Sociólogo, profesor universitario y entonces director del Centro de Investigaciones Sociales de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Ha escrito varios libros sobre música y raza en Puerto Rico.
11. Dr. Noel Allende-Goitía – Profesor universitario e investigador que ha publicado extensamente sobre música en Puerto Rico.
12. Dr. Errol Montes-Pizarro – Profesor universitario, investigador y creador del espacio radial Rumba africana de Radio Universidad de Puerto Rico.

13. Lydia Milagros González – Investigadora, bailadora y documentalista que tiene a su haber varias publicaciones y producciones fílmicas sobre música, raza y Negritud en Puerto Rico.
14. Lcda. Melissa Hernández Romero – Abogada, bailadora de bomba y gestora cultural.
15. Dra. Tekina-eirú Maynard – Doctora en ingeniería, fundadora y directora artística del Puerto Rican Folkloric Dance and Cultural Center en Austin, Texas.
16. Alex Lasalle – Músico y fundador del grupo neoyorquino Alma Moyó.
17. Afrika Clivilles – Miembro del “Colectivo Ilé” (organización anti racismo y otras formas de opresión en Puerto Rico) y fue pionera como percusionista de bomba.
18. Manuela Arciniegas – Directora del grupo femenino neoyorquino “Legacy Women”.
19. Jorge Emmanuelli – Músico de bomba, radicado en Chicago. A él y a su familia se les reconoce en Puerto Rico como los creadores de los Bombazos.²⁸
20. Dra. Raquel Z. Rivera – Socióloga, editora del libro *Reggaeton* (2009), autora de *New York Rican from the Hip Hop Zone* (2003), cantautora, bailadora, percusionista de bomba y otros ritmos Afro caribeños.

²⁸ Los bombazos son actividades públicas, generalmente realizadas en plazas públicas, sin costo y abiertas al público en general en las que todas las personas interesadas en tocar y bailar bomba obtienen un turno para ejecutar sus habilidades y destrezas en la bomba. Parte del espectáculo, incluye a un sinnúmero de percusionistas –expertos y estudiantes- tocando a la vez y a hombres y mujeres que se van acercando al batey para bailar.

c) Redes sociales:

La presencia de la bomba en la redes sociales ha adquirido mayor visibilidad en el último lustro. La cantidad de perfiles de Facebook destinados a la bomba puertorriqueña ha ido *crescendo*. Por ello, realicé etnografía a través del Internet, como un recurso complementario, para ver vídeos, fotografías y comentarios sobre la bomba y mantenerme en comunicación con líderes del nuevo movimiento.

d) Análisis de los datos:

El análisis de los datos se llevó a cabo a lo largo de la investigación de campo y al finalizar las fases etnográficas, a saber, observación y entrevistas. Como cuestión de hecho, establecí dos categorías de análisis para interpretar los hallazgos que obtuve de ambos métodos de investigación, etnográfica y de entrevistas.

De acuerdo a los objetivos propuestos en la investigación y a las preguntas formuladas, identifiqué dos categorías de análisis: representación y mediación, que están enmarcadas en la base teórica de la investigación. Presté particular atención a las instancias en las que se perciben operativos de legitimación, de crítica, de discrepancia y de resistencia en sus ejecuciones y discursos orales al hablar de la bomba. Además, identifiqué qué usos o funciones presentan las clases que se imparten y las presentaciones musicales en las que se utiliza el ritmo de la bomba, siguiendo el modelo de Merriam (2001):

1. entretenimiento
2. comunicación
3. representación simbólica

4. respuesta física
5. refuerzo de la conformidad de las normas sociales, de las instituciones sociales y ritos religiosos, contribución a la continuidad y estabilidad de una cultura y contribución a la integración de la sociedad.

Al trabajar en las representaciones de la Negritud a partir de la producción y exposición de la bomba ausculté cómo los músicos hablan sobre la Negritud, trazan su identidad racial en el contexto nacional puertorriqueño, construyen discursos sobre la raza y enfatizan las diferencias del cuerpo, el poder, la clase, la categoría y el lugar que ocupan en la sociedad con las prácticas musicales que producen.

La representación significa utilizar el lenguaje para decir algo significativo o para representar el mundo de manera significativa a otras personas... es una parte esencial del proceso mediante el cual se produce e intercambia el sentido entre los miembros de una cultura... implica el uso del lenguaje, los signos y las imágenes... (Wilson y Gutiérrez, 1995, p. 15).

En el escenario de la bomba emergen diversas representaciones sobre la Negritud. A través de las letras y el baile, se dotan de significado las situaciones y hechos que se intercambian social y culturalmente. Estos significados permanecen o se modifican en los imaginarios de los individuos de una generación a otra y viabilizan que los receptores de estos textos se identifiquen con ellos y que sus emisores adquieran visibilidad. Por medio del uso de la representación como categoría de análisis, puedo

constatar o evidenciar cómo “... ese racismo implícito en lo que podría llamarse ‘la folclorización de la negritud’ tiene efectos particularmente insidiosos sobre la representación del cuerpo de la mujer negra” (Godreau, 2003), pues la participación de la mujer Negra en el NMB es relevante.

En efecto, “representaciones populares de ‘diferencia’ racial... [énfasis] la condición de subordinación y ‘pereza innata’ de los negros -para la que nacen equipados naturalmente- la servidumbre, pero, al mismo tiempo, tercamente dispuestos a trabajar de acuerdo a su naturaleza y rentabilidad para sus amos... (Hall, 1997, p. 244). Presté atención particular a cuatro tipos de representaciones:

- 1) Representaciones relacionadas a las condiciones sociales/económicas de discriminación experimentadas por sujetos Negros como la pobreza, carencias sociales, prejuicios de clase, etc.
- 2) Representaciones relacionadas a comportamientos colectivos, creencias y valores sostenidos por los sujetos Negros como tradiciones, fiestas, alimentación, etc.
- 3) Representaciones relacionadas a las condiciones de la mujer Negra y el hombre Negro como su aspecto físico y su sexualidad.
- 4) Representaciones relacionadas a la puertorriqueñidad y a los discursos sobre la nacionalidad.

Al observar estas representaciones, me enfoqué no únicamente en qué actitudes están cambiando en torno a la bomba; también si representan un cambio con respecto a la

marginalización y los estereotipos con los que se asocia a los sujetos Negros. Sobre todo, estas representaciones dan indicio a qué está ausente en el discurso racial en un contexto en que se percibe una apropiación de la bomba por parte de sujetos no-Negros.

La segunda categoría de análisis que apliqué es la de mediación, que defino como las instancias en las que el músico, la música, la maestra o el maestro se resiste, asume o enfrenta, a través de la producción y exposición de la bomba, las situaciones de discrimen, minusvaloración o prejuicio que le ha tocado vivir o testimoniar. Para McQuail (2000),

... se refiere a la transmisión de versiones ajenas (o de terceras partes) de acontecimientos y condiciones que no podemos observar directamente... se refiere a los esfuerzos de las otras instancias e instituciones de la sociedad para entrar en contacto con nosotros para sus propios fines (o para nuestro bien)” (p. 117).

En este sentido, observé cómo los músicos, músicas, maestras y maestros se enfrentaron o manejaron temas como la pobreza, el prejuicio, la hipersexualidad adscrita a los Negros, la minusvaloración en términos de inteligencia o prestigio. Me interesaba ver los niveles de eufemismo, conformismo, adecuación, resistencia, denuncia y otras formas de agencia social y política que la música puede asumir.

También quise identificar en los espacios donde se practica la bomba “... articulaciones entre prácticas de comunicación y movimientos sociales, a las diferentes

temporalidades y la pluralidad de matrices culturales” (Martin-Barbero, 2001, p. 203).

Para ello, recurrí a las metáforas de la mediación establecidas por Denis McQuail (2000):

- una ventana sobre los acontecimientos y experiencias, que amplía nuestra visión y nos capacita para ver, por nosotros mismos y sin interferencias ajenas, lo que está ocurriendo;
- un espejo de los acontecimientos en la sociedad; esto implica un reflejo fiel (aunque con inversión y posibles distorsiones de la imagen), a pesar de que el ángulo y la dirección del espejo la decidan otros, y tengamos menos libertad de ver lo que queramos;
- un filtro o vigilante, que selecciona partes de la experiencia para una atención especial y bloquea, intencionalmente o no, otras voces y opiniones;
- una señal, guía o intérprete, que indican el camino y explican lo que de otro modo parecería desconcertante o fragmentado;
- un foro o plataforma para la presentación de información e ideas a una audiencia, a menudo con posibilidad de respuesta o ‘feedback’ (retroalimentación);
- una pantalla o barrera, que representan la posibilidad de que los media nos impidan el acceso a la realidad, dándonos una visión del mundo falseada por fantasías escapistas o por la propaganda (p. 118).

Al igual que las representaciones, las mediaciones que identifiqué a través de las entrevistas arrojaron información sobre cómo los actores del nuevo movimiento negocian

la visibilización de la bomba. Además, las mediaciones sirvieron para establecer un panorama claro sobre cuáles son los objetivos de los ejecutantes de la bomba en relación a la raza.

En el NMB, en las escuelas visitadas por Isar Godreau (2013) y en los resultados de los censos 2000 y 2010, se perciben patrones similares. Los mitos de la Negritud siguen presentes en el discurso nacional y el imaginario social del puertorriqueño. Por ello, en Puerto Rico la discusión sobre la raza apunta a que al desasociarse de la Negritud se obtiene visibilidad y aceptación.

Políticas de la investigación

Nací y me crié en una familia compuesta por músicos. Mi abuelo materno, don Emilio “Millo” Rexach Figueroa (1928-2010) fue un percusionista autodidacta. Tocaba congas (barriles) y panderetas desde joven. Formó parte del grupo de plena liderado por el ponceño Gumersindo Mangual Oppenheimer, un ícono de la plena puertorriqueña. Mi abuelo Millo fue el fundador del grupo de plena “Millo y su plena”, que duró más de cuarenta años. Sus hijos Olga Esther Rexach Ayala (1951-2010), mi madre, y José Gilberto Rexach Ayala aprendieron a tocar con él. Así, la enseñanza sobre la plena pasó a mis hermanos Germán y Félix Juan y a mis primos Emilio Gilberto Rexach (1974-2009) y Leniell José Rexach, que a sus 13 años toca congas, batería y timbales. Por el lado paterno, mis tías María Victoria (1939-2008) y Carmen Leticia cantaban desde pequeñas aunque nunca se desarrollaron profesionalmente.

De modo que desde mi infancia he estado en contacto con la música, sobre todo, la plena, que es otro género musical representativo de la cultura puertorriqueña. Aunque desde mi niñez he sentido un interés por la bomba también, se incrementó mi deseo de auscultar sobre este género puertorriqueño a raíz de la proliferación de grupos de bomba en la zona metropolitana de Puerto Rico, donde he residido varios años de mi vida. Inclusive, recuerdo el éxito que tuvo el cantante puertorriqueño Ricky Martin con la canción “La bomba” (2006) y sus presentaciones en las que incorporaba el uso de los tambores y músicos Afro boricuas. Eso sucedió a pesar de que hoy día en Puerto Rico la bomba al parecer representa un espacio racialmente heterogéneo. Por ello, me interesaba estudiar la bomba desde los músicos y maestros y las intersecciones que se manifiestan sobre raza, clase, género, cuerpo y cultura. Así que, para propósitos de la disertación doctoral, escogí estudiar el NMB desde una perspectiva holística; principalmente, por razones de tiempo. Sin embargo, sabía que estudiar la bomba me comprometería a explorar otros aspectos de la práctica musical y personalmente a adoptar el género como un estilo de vida.

Como mujer Negra puertorriqueña, comunicadora y antropóloga, quiero hacer una contribución al exponer la voz de esos Afro puertorriqueños que no tienen la oportunidad de explicar y entender cómo opera la Negritud, desde sus propias experiencias de vida, en el archipiélago y sus diásporas. Utilizando mi conocimiento intelectual y académico como herramientas, he sido capaz de explorar la raza a través de la música popular puertorriqueña, en particular la bomba, para iluminar sobre la racialización hoy día.

Importancia de la investigación

Mi objetivo es establecer la base para futuros estudios sobre la Negritud en Puerto Rico, un tema que excepcionalmente se discute, y del que rara vez se publica. Este proyecto parece ser una importante contribución para reducir al mínimo el mito racial de “la gran familia puertorriqueña”, impactar y dismantelar las prácticas socio-políticas de la raza que prevalecen en la isla.

El estudio etnográfico sitúa la experiencia de los Afro puertorriqueños dentro de amplios debates teóricos sobre formación de la identidad racial y en los ámbitos del Caribe hispano. Las identidades –racial, nacional y transnacional- son un sitio crucial de la lucha de las minorías raciales y étnicas y un eje a través del cual se construye la subjetividad de los músicos, de las políticas y las nociones de la Negritud y de la puertorriqueñidad.

Esta disertación es necesaria para hacer frente a las grandes cuestiones de justicia social y racial de los puertorriqueños Negros, caribeños, latinos y Afro en su compromiso para enfrentar el legado colonial, las estructuras ideológicas y la posición de ellos como ciudadanos inferiores que no tienen acceso pleno a los derechos y bienes. En suma, los resultados de la investigación podrán servir de base para avanzar en la antropología sociocultural y las nuevas rutas para buscar el conocimiento, y servir de modelo para entender y explicar la racialización en Puerto Rico y sus diásporas.

Limitaciones de la investigación

Como en casi toda investigación académica, los planes propuestos suelen trastocarse y, a veces, los resultados del trabajo investigativo se obtienen desde metodologías que parecen distanciarse de lo que se planteó al inicio. Comencé en el programa doctoral de Antropología Social de la Universidad de Texas en Austin en agosto de 2006. Completé los cursos para el año 2008, e inicié el proceso de desarrollar una propuesta de disertación a la par que comenzaba a preparar las listas bibliográficas para los exámenes calificativos. En diciembre de 2009, abandoné Austin para atender a mi Madre enferma en Puerto Rico.

A pesar de que hubo un hiato de cinco semestres en el que estuve fuera de UT-Austin, comencé a realizar trabajo etnográfico por mi cuenta en Puerto Rico. Agradadamente, tuve la oportunidad de enseñar cinco materias distintas en el Departamento de Sociología y Antropología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Durante ese tiempo, reafirmé mi deseo por disertar sobre la racialización en Puerto Rico a través de la bomba. Desde enero de 2010 hasta agosto de 2014 estuve haciendo trabajo etnográfico. Digamos que la limitación principal fue no seguir el ritmo “normal” que han seguido otros colegas del Departamento de Antropología y estudiantes doctorales en general. A mí, me tocó realizar la etnografía interrumpidamente, pues decidí regresar a la Universidad en agosto de 2012 para defender la propuesta de disertación y, posteriormente, en febrero de 2013, tomar los exámenes de grado.

La falta de apoyo económico me obligó a trabajar como instructora de Español durante todo el proceso del Doctorado. Sin duda, dividir el tiempo entre dictar un curso –

con todo lo que esa responsabilidad acarrea-, investigar y escribir una disertación fue una limitación mayor. Esa dinámica intensa de estudio y trabajo se dio en un escenario enmarcado por el duelo. Perdí a cinco miembros de mi familia, incluyendo a mi adorada Madre.

Aún así, entre “sís” y “nos” de personas a las que les hacía acercamientos para entrevistar y de situaciones incómodas que tuve que experimentar durante todo el proceso de investigación, hoy, puedo decir que aprendí que las limitaciones son necesarias para reafirmar el objetivo principal de mi disertación doctoral. A pesar de las múltiples limitaciones, cumplo con mi reto personal y académico de contribuir a que la voz de muchas mujeres Negras y hombres Negros que la historia ha tratado de invisibilizar y callar sea escuchada. Las limitaciones que encontré en este camino no son nada en comparación con las limitaciones que vive a diario mi gran familia Negra -de mi ancestral África, de Puerto Rico, el Caribe Hispano y Latinoamérica y la de todas las comunidades Afro diaspóricas.

Bosquejo del estudio

De una parte, la bomba, como objeto de estudio, me coloca en la trastienda. Soy la antropóloga que ve desde afuera –aún, cuando me inserte literalmente en los espacios donde se produce y se practica el género musical y, sobre todo, anhele sentirme entre las bombeadoras y bombeadores como una más, no como la extraña etnógrafa. Voy analizando los movimientos corporales, los espacios, las dinámicas, las relaciones interpersonales y aquellas relaciones entre las personas y la música, en primer lugar, con

curiosidad personal e intelectual, propia de mi formación académica como periodista y antropóloga. Sin embargo, cuando me detengo a pensar en mi posicionamiento (positionality) y mi responsabilidad (accountability) con este trabajo de investigación, no me cabe la menor duda de que es necesario hablar de cómo ha evolucionado la bomba y qué ocurre en ese escenario musical hoy día, para entender las dinámicas raciales en Puerto Rico en el contexto actual y evitar la producción de un relato etnográfico mercantilizado.

Utilizo la bomba como un mecanismo para explicar cómo opera la racialización en el país. Inclusive, el NMB, como denomino al período que comprende el último lustro del siglo XX hasta hoy, permite explorar los procesos transnacionales y Afro diaspóricos de formación de identidad que, de hecho, no son esencialistas. Obviamente, hay muchas maneras a través de las cuales se puede abordar el tema de la raza y su vínculo con el discurso de identidad nacional. No obstante, la bomba constituye un cosmos heterogéneo, con múltiples interseccionalidades que provocan innumerables interrogantes. Sobre todo, cuestiona cómo se (re)construye el discurso sobre la identidad racial de las personas puertorriqueñas. En la teoría, el discurso nacional unifica; en la práctica, categoriza, jerarquiza, margina y subvalora.

La bomba, un género musical Afro puertorriqueño de indudable raigambre africana, es un escenario en el que emergen mecanismos de construcción de identidades, valores y utopías. A su vez, el NMB sirve para discernir lo que el consenso socio-cultural adjudica como Negro y no-Negro en Puerto Rico. En la bomba, se escenifican prácticas simultáneas de afirmación, apropiación, crítica, enfrentamiento y resistencia. Los

músicos, bailarines y el público que sigue la bomba en Puerto Rico calibran la Negritud desde sus experiencias ligadas a la marginación, exclusión y subestimación de habilidades intelectuales y talentos musicales.

Las diferencias que he identificado entre la bomba puertorriqueña de hoy día versus las etapas anteriores demuestran que, a la par, están ocurriendo transformaciones importantes con relación a la identidad nacional puertorriqueña y el lugar que ocupa la Negritud dentro de ese discurso de la nación. Ya sea desde la retórica del mestizaje o desde el blanqueamiento, la tendencia en la práctica del NMB es a alejarse de la Negritud. La bomba ha sido tradicionalmente un signo del primitivismo y la alteridad racial-cultural. El NMB como movimiento cultural está evolucionando hacia una noción multicultural que se ha ido expandiendo y que incluye lo Negro. Sin embargo, la apropiación de la bomba por parte de puertorriqueños no-Negros y como signo de nacionalismo no ha cambiado significativamente las jerarquías raciales de la sociedad.

El primer capítulo, “La colonización de la bomba puertorriqueña”, consta de una descripción detallada y un repaso histórico del ritmo musical dividido en cuatro etapas principales: la colonización española, la invasión estadounidense, el Estado Libre Asociado y el NMB. Reviso los temas de la transnacionalización y las diásporas al exponer un panorama general de la bomba en Estados Unidos (particularmente en las ciudades de Austin, Texas, Nueva York y Chicago, Illinois). Finalmente, introduzco el diálogo sobre el NMB haciendo énfasis en la discusión central de la disertación sobre cómo se (re)construye la identidad racial a la luz del discurso nacional.

En el segundo capítulo, “¡Alegría y bomba e’!: Visibilizando la Negritud,” protagonizan las voces de músicos, bailadores y bailadoras, maestros y maestras de bomba y académicos y académicas que estudian la música y la raza en Puerto Rico y sus diásporas. Analizo las ejecuciones musicales en la bomba desde dos categorías matrices: representación y mediación. A través de los actores de la escena de la bomba, exploro qué es hacer cultura. Incluso, trabajo las significaciones y resignificaciones de las construcciones sobre el hombre y la mujer puertorriqueños Negros. Inclusive, exploro cómo a través del baile y el performance de la bomba emergen dinámicas sobre el poder relacionadas a los cuerpos. Me aproximo a lo “queer”, cuáles son los espacios alternativos que cuestionan los discursos hegemónicos sobre el género, la relación entre el bailarador y la bailadora con el tambor y otras metáforas relativas al cuerpo danzante.

El tercer capítulo, “Bomba y raza. La bomba puertorriqueña como elemento representativo de la Negritud” trata sobre cómo la bomba legitima el uso de la raza como categoría para diferenciar lo Negro de lo no-Negro en Puerto Rico. Ciertamente, inquiero en el tema de la raza sin perder de perspectiva las discusiones sobre la hibridez racial (una Negritud híbrida) que impera en los ámbitos sociales. A su vez, en la bomba, una música no comercial que ahora se desarrolla en espacios populares urbanos, se exhiben las jerarquías por razón de clase. La clase y la raza son dos categorías íntimamente relacionadas y yuxtapuestas a través de las cuales se puede analizar el uso polisémico y la desvalorización de la bomba.

En el cuarto capítulo, “Bomba, raza, diáspora y nación. “¡Mulato, saca tu trigueña pa’ que baile bomba, bomba puertorriqueña!””, arguyo sobre la percibida transgresión al

discurso nacional de la identidad racial de los puertorriqueños que celebra el mestizaje y enfatiza que los puertorriqueños son la mezcla de tres razas. En este capítulo, desarrollo un análisis, desde un acercamiento al multiculturalismo neoliberal (propuesto por Hale, 2007), sobre lo que denomino una tríada trastocada. Aquí, se desmantela la idea de la “gran familia” (Rivero, 2005) pues, indiscutiblemente, han salido a la luz las prácticas cotidianas de discriminación por razón de raza.

CAPÍTULO 1: LA COLONIZACIÓN DE LA BOMBA PUERTORRIQUEÑA

En este capítulo, trazo una línea histórica de la bomba puertorriqueña. Siguiendo el modelo de los cuatro pisos de José Luis González (1980), identifiqué el origen de la bomba puertorriqueña durante la colonización española y demarco su desarrollo desde la invasión estadounidense hasta hoy día. Para González, Puerto Rico constaba de cuatro pisos: el primer piso estaba definido por la cultura popular Afro antillana; el segundo piso se caracterizó por la presencia europea en la isla durante el siglo XIX; entre tanto, el tercer piso alude a la llegada de los estadounidenses en 1898; finalmente, el cuarto piso exhibe la modernización de Puerto Rico desde la década de 1940 y la fundación del Estado Libre Asociado en 1952 en adelante. En *El país de cuatro pisos*, González rechaza la asimilación del puertorriqueño ante cualquier presencia externa; manifiesta que los Afro criollos fueron los precursores del nacionalismo puertorriqueño. Al dividir a la sociedad entre opresores y oprimidos, define a la cultura nacional como la de los opresores y dominantes versus la cultura popular constituida por los oprimidos. Por ello, contradice la idea de que la intervención de EE.UU. trastornó la cultura puertorriqueña y creó una norteamericanización en la isla.

La bomba puertorriqueña nació en la isla en el siglo XVI con la llegada de los Negros. Durante esa etapa de colonización española y posteriormente ante la presencia estadounidense en la isla, logró sobrevivir pese a la prohibición a la que fue sometida. En el siglo XX, empezó a despuntar como un elemento de la identidad cultural y nacional puertorriqueña. Hoy, en el siglo XXI, la bomba puertorriqueña exhibe nuevas formas de

resistencia. Por lo tanto, los cuatro pisos de la bomba puertorriqueña revelan dinámicas asociadas a la Negritud y a la nacionalidad puertorriqueñas, y sirven para explicar la racialización en Puerto Rico desde la cultura popular.

Toque de bomba en el batey

Estando en Austin, Texas, en junio de 2013, vi un vídeo²⁹ de promoción, en Facebook, que anunciaba el toque de bomba anual de los Hermanos Ayala. Rápidamente, anoté la fecha en mi agenda. Para mí, era imperativo acudir al evento durante mis vacaciones de verano en Puerto Rico. Al fin, volvería a asistir a un evento de bomba, pues, por estar lejos del país, me había perdido muchas actividades que evidencian el crecimiento y la difusión de la bomba puertorriqueña hoy día.

A las 11:00 a.m. del sábado, 27 de julio de 2013 tendría mi reencuentro con la bomba y con muchos de los rostros que ya se me hacen familiares en esos escenarios. Al llegar al pueblo de Loíza, “la capital de la tradición”, me topé con una caravana de una escasa decena de autos y motocicletas. Mujeres y hombres iban vestidos como indígenas. En Puerto Rico, el disfraz de indígena conlleva pintarse el rostro con líneas oscuras en la frente, pómulos y brazos y llevar un taparrabos o traje en tela de saco. Usualmente, añaden un pedazo de cinta que amarran alrededor de la cabeza. No puedo negar la sorpresa que me causó la singular manifestación en el municipio puertorriqueño con el mayor porcentaje de personas evidentemente Negras. Me resultó muy interesante que,

²⁹ http://www.youtube.com/watch?v=ny_KEpOHxDE

por primera vez en mi vida, así me recibiera Loíza. De esa forma, en direcciones opuestas, me alejé de la caravana y continué la marcha hacia el Batey de los Hermanos Ayala.

Llegué puntual al Batey de los Hermanos Ayala, pero aún no estaba listo. Entonces, decidí cruzar la calle y caminar al Estudio de Arte Samuel Lind. Cabe destacar que en el letrero del Estudio, además, dice: naturaleza y cultura. Una casa de madera, de dos niveles, con múltiples plantas colgadas del balcón, cuyos tiestos son cáscaras de coco pintadas, y más vegetación en la parte frontal de la propiedad constituyen el Estudio de Arte. A pesar de que conocía algunas de las piezas de Lind, no había tenido la oportunidad de conocer al artista personalmente.

Mientras contemplaba detenidamente las piezas del artista, su esposa -una mujer mulata de baja estatura y cabello largo ondulado- entró al Estudio y me dijo espontáneamente que Samuel estaba arriba atendiendo a un grupo de extranjeros; agregó que no tendría tiempo de atenderme a mí. Sorprendida por la interrupción y el comentario, le respondí: “¡No se preocupe, gracias!” Fascinada por las pinturas, serigrafías y piezas artesanales de Lind, continué mi recorrido exploratorio por los recovecos del primer nivel del Estudio.

Posteriormente, decidí subir las escaleras que dan acceso al segundo nivel del Estudio. De escalón a escalón, un olor a la inconfundible comida criolla se hacía cada vez más perceptible. Allí arriba, encontré a Samuel Lind haciendo un esfuerzo magnánimo por conversar en inglés con un grupo de visitantes. La conversación era grabada en vídeo.

Al verme, aunque fenotípicamente yo lucía igual que la visita, compuesta por dos mujeres y un hombre evidentemente Negros, me preguntó en español si era parte del grupo de personas con las que conversaba. Moví mi cabeza de un lado a otro para hacerle saber que no.



Imagen 4. El artista Samuel Lind e invitados (julio de 2013 – por: Bárbara Abadía-Rexach)

El delgado Samuel Lind, un hombre Negro, vestía un mahón (jean) y una camiseta sin mangas con una emblemática imagen del fenecido líder independentista Pedro Albizu Campos. Además del rostro de Albizu, que parece estar gritando, había una cita que leía: “Los que reniegan de su origen son seres despreciables condenados a la ignominia de la esclavitud”. Amablemente, me hizo partícipe del grupo. Con humildad, mostraba sus obras y explicaba brevemente sus orígenes. En ocasiones, buscaba palabras en inglés en su mente por lo que –voluntariamente- le serví de intérprete en algunos momentos. Entre cada relato, Lind aprovechaba para hacerles saber a las tres personas

que Puerto Rico es una colonia de los Estados Unidos de América, y que antes había sido una colonia de España.

De fondo, persistían los olores a comida y la voz de su esposa que repetía con escasa simpatía a otras personas que entraban libremente al Estudio, que Samuel estaba ocupado con un grupo de extranjeros. Terminó con los extranjeros y continuó mostrándome la más reciente serigrafía que realizó semanas atrás para la Fiestas Tradicionales de Loíza en honor a Santiago Apóstol. Con mucho gusto, respondía a mis preguntas y curiosidades sobre sus obras de arte, en su mayoría, dedicadas a resaltar los elementos negristas de la cultura puertorriqueña. Muchas piezas retratan a las mujeres bailarinas de bomba, particularmente sus vistosos trajes, tambores y elementos que privilegian el sincretismo religioso que impera en el pueblo de Loíza.



Imagen 5. "Los Ayala" de Samuel Lind.

Lind buscó, entre sus espacios repletos de pinceles, lápices, tintas de colores, papeles e instrumentos de trabajo, un álbum con imágenes de sus más conocidas

serigrafías y lo colocó en mis manos. Una a una, me iba contando para qué ocasión o colección las había realizado. Me autorizó a tomar fotos de todo lo que quisiera y posó para mi lente repicando un tambor. El sonido del tambor me hizo recordar el propósito principal de mi visita al pueblo de Loíza aquel sábado.



Imagen 6. El artista Samuel Lind (julio de 2013– por: Bárbara Abadía-Rexach)

Caminé nuevamente al Batey de los Hermanos Ayala. A la entrada, se observa un letrero en madera, con la figura de un vejigante verde, amarillo y rojo, que dice: “Artesanías Castor Ayala”. Al frente está el batey, un espacio amplio, de piso en cemento. Al fondo, ubica la residencia de la familia Ayala. Al lado izquierdo de la entrada, hay una verja adornada con un vejigante pintado como la bandera de Puerto Rico.



Imagen 7. Figura de un vejigante con la bandera de Puerto Rico (julio de 2013 – por: Bárbara Abadía-Rexach)

También, hay una casa pequeña, de madera, con ventanas que abren hacia afuera, que sirve de museo, pues posee múltiples recortes de periódicos y revistas en las paredes que reseñan la trayectoria musical de los Hermanos Ayala, y tienda de artesanías, hechas con coco en su mayoría. Frente a la casa de artesanías, había una señora exhibiendo accesorios artesanales: aretes, pulseras, etc. con figuras de vejigantes y la bandera de Puerto Rico para la venta.

Saqué mi cámara fotográfica, mi libreta y un bolígrafo y me ubiqué en el balcón de la casa de las artesanías. Desde ese lugar, tendría una vista completa de los músicos, bailarinas y bailarines y del público. Poco a poco, iba llegando la gente: familiares, vecinos, amigos, espectadores y curiosos. Los amigos y familiares de los Ayala desfilaban por el batey y tenían acceso a la residencia. Desde adentro de la casa, salían con cervezas y comida. Todas las personas se acomodaban haciendo un semicírculo. Al

fondo del batey, se colocarían los músicos. En fila, había cinco tambores para los percusionistas y cuatro micrófonos para los cantantes y coristas.

A mi lado, se colocó una mujer de tez blanca y cabello rubio. Al verme tomar notas, muy sonriente, me saludó, me dijo que se llama Chelo y me presentó a su esposo Manuel. Prosiguió con la pregunta: “¿Bailas bomba?” Le respondí que no sabía bailar bomba. Me miró incrédula y me dijo que ella sí sabía bailar bomba aunque era blanca. Aprovechó para contarme de uno de sus viajes memorables a África y me mostró el collar que llevaba puesto esa tarde, que tenía el mapa del continente africano. Mientras continuaban los preparativos para dar comienzo al toque de bomba y el lugar comenzaba a llenarse de más personas, Chelo y Manuel me interrogaron. Resulta que ambos son muy amigos de un exprofesor de Sociología de la Comunicación que tuve en mis años de bachillerato en la Escuela de Comunicación de la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras.

La música grabada de bomba y plena comenzó a escucharse estridentemente. Un vehículo Hummer, conducido por una mujer extremadamente delgada y de baja estatura, entró al batey. La mujer se bajó del automóvil y pidió ayuda a varios hombres para sacar numerosos moldes de aluminio con comida. La temperatura que sobrepasaba los 95°F obligaba a las personas a tomar la cerveza nacional Medalla y botellas de agua para hidratarse. Era cerca de la 1:00 p.m., por lo que las personas también comían pastelillos y alcapurrias, frituras típicas de la zona.

De pronto, el heredero de los Ayala, don Marcos, tomó uno de los micrófonos y anunció que en breve comenzaría la actividad. Pidió la cooperación de la multitud para

que dejaran espacio para la presentación del ballet folclórico. Ayala aseguró que todas las personas que desearan bailar tendrían la oportunidad de hacerlo de forma organizada. Ayala agradeció el patrocinio a las personas presentes, saludó a las amigas y los amigos, repitió que el orden y el respeto debía imperar en el batey de los Ayala, anunció la venta de camisetas alusivas al Toque de Bomba 2013 profundos del Ballet Folclórico Hermanos Ayala y pidió al público que se acercara a una esquina del batey donde tenían “pitorro”³⁰ para compartir gratuitamente.

En un ambiente de alegría, comenzó la Fiesta en el Batey de los Hermanos Ayala. Al son de cinco tambores, un cantante, tres coristas y tres bailarinas del Ballet Folclórico Hermanos Ayala, se escuchó:

Un belén para Adolfina Villanueva³¹
que quiso defender su hogar
y por eso pereció
con un machete en la mano
por culpa del mayoral...

Ese belén en memoria de Adolfina Villanueva rompió el hielo para la fiesta que se extendió hasta el anochecer. Casi todas las canciones son coplas populares que cuentan historias del baquiné, del diario vivir de hombres trabajadores, de la mujer, las relaciones amorosas, entre otros temas. A veces, las letras contienen palabras de origen africano.

³⁰ El pitorro o ron caña es una bebida alcohólica, que se confecciona en alambiques, de forma clandestina y cuya producción y venta es ilegal en Puerto Rico. Mayormente, se consume en la época navideña y existe una variedad de sabores del peculiar ron.

³¹ El 6 de febrero de 1980, Adolfina Villanueva murió tras recibir un disparo proveniente del arma de un policía. Varios alguaciles y policías llegaron con una orden judicial de desahucio al hogar de Villanueva. Villanueva vivía con su esposo, Agustín Carrasquillo Pinet, en un terreno que le obsequió su padre, ubicado en el barrio Tocones de Loíza. A pesar de que la letra de la bomba dice que Adolfina tenía un machete en la mano, don Agustín siempre desmintió esa versión, y ha asegurado que ambos estaban desarmados cuando llegó la policía a intervenir con el hogar donde vivieron desde que se casaron y vieron nacer a sus tres hijos.

... Debajo de la penca
hay un juey zambuco...

Las bailarinas, una a una, hacían un solo en el rito típico del baile de bomba, que exige saludar al tambor y bailar intentando dirigir los repiques del tambor. De pronto, entró un bailarín con sombrero y dos palos de caña en la mano, caracterizando al personaje de Remigio Tombé:

En el barrio Martín Peña,
desapareció Remigio Tombé
más nunca apareció
porque en el monte se metió.

Las bailarinas siguen bailando al son de los tambores y de las canciones interpretadas por el cantante:

Esa negrita Dolores,
ay Negro, yo te dije
que te cuides de Dolores
porque ella baila bomba
por los rincones...

Después de varias canciones, las bailarinas comenzaron a escoltar a mujeres y hombres del público para que entraran al centro a hacer sus solos.



Imágenes 8 & 9. Bailadoras de bomba en el Batey (Julio, 2013 – por: Bárbara Abadía-Rexach)

De esa forma, personas de fenotipia diversa y de todas las edades se acercaban a bailar bomba en el batey, entretejiendo los discursos sobre la raza y la cultura propios del NMB. Y es que esta estampa en el batey de los Hermanos Ayala representa la evolución de una historia que inició en Puerto Rico hace quinientos años.

La colonización española: Génesis de la bomba puertorriqueña

La historia que se ha oficializado en los libros de texto señala que la isla de Puerto Rico fue descubierta por Cristóbal Colón el 19 de noviembre de 1493, durante el segundo viaje del explorador oriundo de Génova, Italia. Según Loida Figueroa (1976): “En el siglo XVI los españoles consiguieron con éxito afianzar su planta en el Boriquén aruaco cubriendo todas las fases culturales; el dominio político, la economía, la religión, el idioma y las costumbres” (p. 91). Sobre los habitantes que se hallaron en la isla durante la conquista, dice: “Según los cronistas españoles los aborígenes eran de color cobrizo, con

cabello lacio, pero áspero; pómulos salientes y los ojos negros y ligeramente oblicuos” (p. 31).

Cuenta Scarano (1993) que durante la conquista, ocurrió el encuentro entre españoles e indios. Luego, hubo una pérdida significativa de indígenas que produjo una escasez crítica de trabajadores. Ahí se promovió la introducción de hombres y mujeres de África³² como esclavos. Para el historiador puertorriqueño Jalil Sued Badillo (1986), la esclavitud se inició cuando las órdenes religiosas españolas propusieron la sustitución del indio por el Negro. Según Sued, los Negros eran preferidos por su experiencia no por su superioridad física ni intelectual. En el período de la trata, llegaron más africanos que europeos; por ejemplo, se estima que entre 1500 y 1865 se transportaron al Caribe más de 12 millones de africanos. La mayoría de los africanos provenían de Sudán, Guinea, África central y meridional (Bantú) y África oriental.

Añade Scarano: “Y es que los africanos traídos a Puerto Rico venían de una multitud de tribus, grupos étnicos y estados, cada uno dueño de una historia y una tradición propias...” (p. 105). Por su parte, Sued dice: “Como sobre el resto de América, África se virtió sobre Puerto Rico en toda su variedad y en toda su complejidad. Los cientos de miles de africanos arrancados de su lar nativo provinieron de numerosas unidades culturales que se diferenciaron entre sí por el idioma, la religión, las costumbres y los rasgos físicos” (1986, p. 168).

³² Dice Scarano (1993): “África fue la cuna de la humanidad, donde el ser humano registra uno de sus pasados más antiguos” (p. 98).

Primero, entre los grupos étnicos de África que llegaron a Puerto Rico, hubo Negros ladinos nacidos y/o criados entre Portugal y España. Segundo, se identificaron Negros bozales de diversas tribus y pueblos de Sudán occidental (Senegal, Gambia y Nigeria). Tercero, llegaron bozales del África Bantú. Cuarto, Negros de cuna africana o afroamericana de puntos del mapa colonial español o extranjero del Mar Caribe se anclaron también. En fin, el Caribe recibió influencias de los: gelofes, mandingas, fula, biafadas, gangá, Ashanti, lucumís, bozales, congos, angolos, mozambiques, entre otros grupos étnicos africanos. Cabe señalar que durante la primera mitad del siglo XVI, muchos libertos, dada la manumisión, emigraron a América desde Sevilla. Para Rivera (2001):

El proceso de colonización de América y Puerto Rico fue uno peculiar y desafortunado para millones de seres humanos que fueron traídos forzosamente desde África en un horrible tráfico de esclavos que se desarrolló comenzando en 1500 y finalizando allá para el 1865. Los colonizadores españoles, luego de exterminar a los aborígenes borincanos, sustituyeron la mano de obra con el elemento africano (p. 83).

Con la llegada obligada de los africanos a comienzos del siglo XVI, se intensificó de manera sistemática el discrimen y el prejuicio por razón de raza en el Caribe. Ahora, no sólo los indígenas eran víctimas de prejuicio; los africanos también. Las manifestaciones del racismo hacia los Negros en Puerto Rico, parte de ese mapa caribeño

de esclavitud, se han diversificado más allá del ámbito laboral que fue uno de los que más caracterizó la época, ya abolida, de la esclavitud.

Así comenzó la era de la legalizada pero ilícita, trata negrera que institucionalizó la explotación del hombre negro por el hombre blanco, hecho nefasto y ensombrecedor de la historia social de América. La suerte del negro quedó a merced de los tiempos venideros en manos de los hombres blancos (Rivera, 2001, p. 21).

En una publicación de la Comisión de Derechos Civiles (1998), se reconoce el racismo³³ en Puerto Rico como una retórica de convivencia:

Dado que el nuestro es un pueblo predominantemente mestizo en el que históricamente ha prevalecido una gran interacción y coexistencia racial, muchos han concluido que no existe el racismo. La verdad es que en nuestro país el racismo coexiste con el mestizaje³⁴ y la confraternización racial y que podemos ver sus manifestaciones tanto en el seno de nuestras familias como en la vida pública. ¿O es que no fueron nuestros abuelos, tíos y padres quienes por primera vez nos advirtieron de la importancia de “mejorar la raza”? ¿Quién no conoce (o sufrido en carne propia) a familias que rehúsan aceptar que uno de sus miembros se case con una persona negra? ¿Cuántas veces hemos escuchado a padres

³³ “Racismo es conferir cualidades de superioridad o inferioridad a individuos o grupos en virtud de su raza” (Comisión Derechos Civiles, 1998, p. 13).

³⁴ “... mestizaje constitutes, for the most part, one of the most masterful forms of racism in Latin America” (Dulitzky, 2005, p. 49).

lamentarse del pelo malo de sus hijos? ¿Podríamos afirmar que figuras de la estatura de José Celso Barbosa y Ernesto Ramos Antonini no fueron víctimas del racismo? ... Se manifiesta también cuando un joven es detenido por un oficial de seguridad, no por su comportamiento, sino por el color de su piel... Se percibe en los medios de comunicación en la poca y estereotipada presencia negra en la televisión (p. 19).

Sin lugar a dudas, “El racismo no es una invención reciente. Ya en 1872, Fray Iñigo Abbad y Lasierra comentaba en la primera historia de Puerto Rico que ‘no hay cosa más afrentosa en esta Isla que ser negro, o descendiente de ellos’” (p. 23).

El racismo en Puerto Rico no es un asunto trivial ni un prejuicio social inconsecuente. Todo lo contrario. El racismo es como un cáncer que progresivamente atenta contra la calidad de vida de miles de puertorriqueños y residentes de Puerto Rico al privarles de iguales oportunidades de educación, empleo, vivienda y salud. El racismo, además, niega los derechos civiles, la seguridad y la participación en la vida pública de muchos ciudadanos, lo que constituye una amenaza a nuestro sistema democrático y a la cohesión misma de nuestro pueblo (Comisión de Derechos Civiles, 1998, p. 13).

El racismo hacia los Negros se ejecuta de dos formas: prejuicio racial y discrimen racial. El primero “... es creer que los negros tienen un sentido del ritmo natural e inherente a su raza, o que los blancos son esencialmente inteligentes y racionales” (p. 27). Muñoz &

Alegría (1999), en otra publicación de la Comisión de Derechos Civiles, añaden a la definición de prejuicio racial: "... acción de juzgar a priori en función de la raza, como la creencia de que los negros tienen unas características particulares que se «naturalizan» en la raza (habilidad musical, depravación moral o social)" (p. 7).

Con relación al discrimen, el informe de la Comisión lo define como: "... la acción de manipular las oportunidades de un grupo o individuo en función de su raza" (Comisión de Derechos Civiles, 1998, p. 27). La discriminación racial hacia los negros y "... la devaluación de rasgos físicos asociados con 'la raza negra' puede trazarse a procesos que se iniciaron desde el siglo 16" (Godreau, 2002, p. 104). Sin embargo, fue en los siglos posteriores cuando comenzó a tornarse violenta. El blanqueamiento produjo "... la degradación de prácticas culturales de evidente raigambre africana... la representación de rasgos tales como la piel oscura, la nariz ancha, los labios carnosos o el pelo crespo como hipersexuales, indecentes o, simplemente, feos" (p. 105).

A pesar de la indudable influencia y presencia de africanos Negros y africanas Negras³⁵, se insiste en blanquear a Puerto Rico:

De acuerdo con los censos, Puerto Rico parece ser la más blanca de las Antillas, siguiéndole Cuba, la República Dominicana, Haití y Jamaica. Hay que tener en cuenta que estos censos pueden ser engañosos en los casos de mezcla, pues el mayor o el menor por ciento de blancura depende del criterio del censor (p. 15).

³⁵ De acuerdo a Sued-Badillo y López-Cantos (1986), la preferencia por esclavos de uno u otro sexo era determinada por la sociedad particular. En Sevilla, la esclava era mejor cotizada que el varón. Sin embargo, en la Antillas, ocurrió lo contrario, y en todos los tipos de procesos productivos se prefirió al varón.

También, se habla muy poco sobre la cimarronería Negra, y autores -destaco al historiador sevillano Ángel López Cantos (1986)- enfatizan en la pasividad del Negro. A su vez, muchos textos reiteran que a los esclavos se les comunicaba culturalmente (mezclándolos entre distintas etnias) para que no se pudieran comunicar entre sí y planificar rebeliones; es decir, “para mantenerlos en paz” (Sued & López, 1986, p. 168).

Estas versiones se contraponen a las historias sobre la cimarronería Negra (Aponte, 1985; Cruz, 1958; Morales, 1984 & 1991). Por ejemplo, Aponte (1985) asegura que para 1775 en la zona de San Mateo de Cangrejos, hoy conocida como Santurce, un sector de San Juan, predominaban los Negros libres. El autor señala que la esclavitud en Cangrejos no echó raíces como tampoco el crecimiento de la población blanca en esa región del país. En 1759, esa población fue utilizada como cuerpo militar contra los ingleses y, posteriormente, contra los holandeses que atracaron por la costa norte del país. “San Mateo de Cangrejos presenta un caso único en nuestra historia nacional. Un poblado constituido por negros libertos, prófugos, fugitivos y cimarrones... San Mateo de Cangrejos es negro y caribeño, además de puertorriqueño” (Aponte, 1985, p. 48). Por su parte, la constitución de la población del pueblo de Loíza, mayoritariamente Negra, demuestra la resistencia de esa comunidad ante la presencia de la dominación extranjera.

También, es mínimo lo que se dice sobre las aportaciones de los africanos a la cultura puertorriqueña. El licenciado Marcos Rivera Ortiz en su libro *Justicia negra: Casos y cosas* (2001) afirma: “Esos negros que vinieron del África, eran portadores de una rica cultura. Eran seres pensantes, formados en el Continente Africano, cuna de la creación de nuestra especie, donde la historia registra el inicio de la civilización” (p. 83).

Conocido como el Poeta de la Justicia Étnica, el abogado loiceño pondera en su texto el tema de la discriminación racial hacia los negros desde una perspectiva histórica y desde el campo de la ley. Para Rivera (2001), su texto "... representa un tratado sobre la doctrina cristiana del amor entre los seres humanos y de la máxima universal que reconoce la igualdad de la raza ante un ser supremo" (p. 9); Rivera agrega:

Con el negro arribaron a estas tierras los cimientos de nuestro desarrollo económico, el trabajo en equipo, el ornato personal, el enriquecimiento de nuestro vernáculo y expresiones artísticas y musicales, impregnada en espiritualismos propios del corazón de África, sus tradiciones y costumbres (2001, p. 29).

De ahí la importancia clave que tienen los sistemas educativos y de aprendizaje cívico así como las instituciones y prácticas de la memoria pública con relación al racismo:

Está claro que el racismo se perpetúa a través del aprendizaje tanto en las esferas informales de la familia y la comunidad como en los medios formales – incluyendo el sistema educativo. En Puerto Rico hacen falta programas dirigidos a corregir las actitudes y patrones de comportamiento resultantes de ese aprendizaje erróneo que hemos recibido. Es menester habilitar al individuo con valores que lo conduzcan al convencimiento de que la pigmentación de la piel no determina la capacidad y la conducta de las personas. Ello debe provocar a un proceso de autodisciplina que rechace toda actitud, comentario o acto racista (Comisión de Derechos Civiles, 1998, p. 37).

Este contexto histórico traza la génesis de la bomba puertorriqueña. La interacción multiétnica de los Negros no solo se dio a nivel del trabajo forzoso que compartían, pues en la música encontraron el espacio idóneo para mantener su vínculo con sus raíces africanas y seguir ejerciendo su religiosidad a través del sincretismo y el camuflaje.³⁶ Manuel Álvarez Nazario (1974) define la bomba de la siguiente manera:

La denominación de baile de bomba se deriva evidentemente del nombre del tambor que provee el acompañamiento musical para el mismo. Equivale así a la de baile de tambor que se daba antiguamente entre los negros cubanos y persiste hoy día entre los de Venezuela, Colombia y Ecuador (en este último país, además donde bomba es también, como en Puerto Rico, nombre de cierto tambor de los negros, la misma palabra denomina igualmente, por extensión, a determinado género musical, cantable yailable (pp. 304-305).

Para la doctora Marie Ramos Rosado (2011):

La bomba es muestra de la herencia africana en la música típica puertorriqueña. Antes de terminar el primer cuarto de siglo XVI, llegaron a nuestras costas los primeros grupos de la raza negra, traídos como esclavos con el objetivo de trabajar en la caña. Éstos no pudieron traerse sus tambores, pero en Puerto Rico y

³⁶ “El estilo afro-puertorriqueño más importante es la bomba, derivado de los ritmos Yoruba de África Occidental... Como se les prohibía practicar sus religiones africanas, los esclavos añadieron sus creencias espirituales a las celebraciones cristianas... Los bailes en estas celebraciones se convirtieron rápidamente en un medio de identidad, una fuente de fuerza espiritual y de vez en cuando una forma de resistencia” (Brill, 2011, p. 147).

el Caribe los construyeron con los barriles de ron y tocino para dar nacimiento al barril de bomba... (p. 37)

La bomba “es principalmente una tradición de danza, con canto de llamada y respuesta...” (Brill, 2011, p. 147). Los instrumentos que se utilizan para tocar bomba son: el barril³⁷ buleador (o segundo), el barril primo (o subidor), dos palos de madera a los que llaman cuá y una maraca. El buleador mantiene el ritmo; entre tanto, el primo dialoga con los danzantes produciendo patrones rítmicos o improvisa si no hay nadie bailando.



Imagen 10. Grupo “Desde Cero” en La Hoja Eco Bar (Marzo, 2014 – por: Bárbara Abadía-Rexach)

³⁷ “El instrumento africano primario, por supuesto, era el tambor, que, con sus complejas prácticas rítmicas, apoyó una cultura que anhelaba volver a conectar con la comodidad de la patria africana. Uno de los usos del tambor era como un medio de comunicación, y por esta razón, algunos europeos por temor a la rebelión a menudo reprimida o prohibió su uso, aunque incluso en estos casos, las tradiciones de tambores a menudo continuaron creciendo clandestinamente. Por el contrario, en otras islas, tambores se creía para que los esclavos trabajen más duro, y por lo tanto se les permitió e incluso animó. Como resultado, los tambores caribeños desarrollan de diferentes maneras en diferentes islas, y aparecen en una gran diversidad de formas y tamaños, con técnicas de interpretación innumerables y funciones” (Brill, 2011, p. 117).

Puntualiza Ramos (2011), “La melodía puede ser interpretada por hombres y mujeres en el área norte, pero en el sur, sólo cantan las mujeres” (p. 38). La bomba se divide entre dos ritmos: sones (son en el sur) y seises (seis en el norte). Algunos tipos son:

Balancé	Cocobalé	Cunyá	Holandé	Rulé
Bambulaé	Congo	Danué	Leró	Seis corrido
Belén	Corvé	Gracimá	Mariandá	Sicá
Calindá	Cuembé	Güembé	Paulé	Yubá o Anaízo

Estas variaciones dependen de cómo la mano golpee el tambor y qué parte del tambor se toque. Los timbres que se logran constituyen las variaciones de sonidos. Raquel Rivera (2010) recalca la influencia francesa en la bomba y la relación del ritmo con otras músicas Negras del Caribe. Por ejemplo, “leró” proviene de *les roses*, las rosas en francés. Hay una relación directa entre la bomba y la tumba francesa de Cuba, el rara de Haití y el gagá de la República Dominicana. Muchos de estos ritmos se atravesaron en las rutas caribeñas luego de la Revolución Haitiana (1804) y las migraciones que entraron por el pueblo de Mayagüez, Puerto Rico. Hoy día, se juntan esas tradiciones en la diáspora Afro caribeña en Nueva York, según asegura Raquel Z. Rivera (2010).

Sobre el baile, del ritmo traído por los esclavos Ashanti de Ghana, añade Ramos:

Es un baile que puede ser cantado o no. Generalmente, lo baila una pareja, de forma muy dramatizada, desarrollándose una “conversación no verbal” o controversia entre (la) o el bailarín (a) y el tocador... Este baile tiene su razón de

ser, pues era el medio de liberación que tenían estos seres humanos negros frente al blanco explotador o colonizador” (2011, p. 37).

Brill (2011) describe el baile de bomba de la siguiente manera:

En el corazón de la bomba, está el doble diálogo entre el cantante y el coro, por un lado, y los bailarines y percusionistas por el otro. Al igual que en algunas tradiciones de las islas caribeñas de habla francesa, los bailarines dictan los ritmos de los tambores. Uno de los bailarines desafía al subidor, bailando una secuencia de pasos llamados piquetes. El tocador debe responder al desafío improvisando su respuesta -el repiqueo- que tiene como objetivo transmitir e imitar los movimientos de los bailarines. Otros desafíos, cada uno más rápido y más vivo que el anterior, mantiene el nivel de energía en un punto álgido. Las canciones normalmente contienen pocas letras, con el solista improvisando variaciones cortas en una idea principal -normalmente comentando eventos de la comunidad- y el coro responde después de cada variación (p. 147).

Pablo Luis Rivera (2013) agrega:

Típicamente, una bomba comienza con una solista, que canta una frase que evoca una llamada ancestral. El coro hace una respuesta a esta llamada mientras los músicos tocan instrumentos de percusión. Por supuesto, el canto es uno de los elementos importantes que definen esta música de raíz africana... Mientras tanto, los bailadores proceden con sus movimientos, en pares y sin contacto a la hora de improvisar. Si entran en pareja pueden entrar uno al lado del otro solo teniendo

contacto con la mano y luego de efectuar el paseo o desplazamiento por el área de baile, la dama baila primero y el caballero baila después. El tambor afinado más agudo marca los pasos de la persona que improvisa. También se puede entrar a bailar individualmente (pp. 89-90).

De ese ritual musical desarrollado por los Negros en Puerto Rico durante la colonización española, se destaca su poder de resistencia. A pesar de que carecían de una lengua común, la bomba les sirvió de idioma unificador. El tambor se convirtió en una herramienta de comunicación que sembraba el terror entre los amos de las plantaciones (Rivera, 2010). Aunque eran vigilados y no se les permitía tener contacto con Negros libres ni de otras plantaciones y se les restringía sus tiempos de ocio para que no planificaran rebeliones y continuaran transformando el trabajo esclavo por el libre, mantuvieron una práctica que se niega a desaparecer.

La invasión estadounidense y la puertorriqueñización de la bomba

Entonces, España fue el primer colonizador de Puerto Rico en 1493 y mantuvo su poderío en el país caribeño hasta que en 1898 se vio obligada a ceder la isla caribeña a Estados Unidos como “botín de guerra”, tras perder la Guerra Hispanoamericana. Ese traspaso colonial se dio en virtud del llamado Tratado de París. Desde ese momento, la isla pasó de ser una colonia de España a ser una colonia de Estados Unidos, situación política que se mantiene hasta el presente.

Las relaciones entre Estados Unidos y Puerto Rico han sido problemáticas desde que Puerto Rico fue adquirido por los Estados Unidos en las postrimerías de la Guerra Hispanoamericana. Hay muchas buenas razones, que van desde el choque de culturas a sus disparidades económicas, pero la dificultad básica ha sido la relación en sí misma, que los puertorriqueños tienden a ver como uno entre el gobernante y los gobernados. A pesar de los avances que se han hecho en los últimos años, la disputa sobre la supuesta condición colonial de Puerto Rico adquirió dimensiones internacionales como puertorriqueños trataron de involucrar a las Naciones Unidas en la situación del estatus.³⁸

Puerto Rico tiene una relación política con Estados Unidos desde 1898 que ha controlado su desarrollo socioeconómico, pero que simultáneamente se ha distinguido por la resistencia de los puertorriqueños a la asimilación cultural. Es por eso que en términos culturales, Puerto Rico es una nación caribeña y latinoamericana, con el español como lengua materna (la cual ha defendido contra estrategias sistemáticas de asimilación angloamericana), un himno (“La borinqueña”³⁹) y una bandera que flota junto a la bandera estadounidense en todas las instituciones gubernamentales del país; y en términos económicos tiene un ingreso per cápita mayor al de otras islas de la región caribeña.

³⁸ Esas líneas constituyen el primer párrafo del prólogo escrito por M.J. Rossant, director de The Twentieth Century Fund, para el libro *Puerto Rico: A Colonial Experiment* (Carr, 1984, p. vii).

³⁹El himno nacional de Puerto Rico, “La borinqueña” fue escrito en 1903 por el español Manuel Fernández Juncos. Se hizo una petición de que se sustituyera el himno original, escrito en 1868 por Lola Rodríguez de Tió, por considerarse subversivo.

Para Loida Figueroa (1976): “En otro sentido nuestra patria es frontera de choque entre dos pueblos: el anglosajón y el latino, aunque se le quiera llamar puente entre las dos culturas” (p. 18). Agrega Carr (1984), “La americanización ha producido una isla que no es ni una imagen de América ni esencialmente una sociedad latinoamericana y caribeña como República Dominicana. Puerto Rico es un híbrido cultural; sus habitantes son víctimas de una esquizofrenia cultural que todo lo penetra” (p. 290). Ni siquiera la imposición del inglés por parte del gobierno de Estados Unidos en las escuelas públicas puertorriqueñas, durante las primeras décadas del siglo XX, logró que Puerto Rico dejara de ser un país hispanohablante. Entre tanto, para la senadora independentista María de Lourdes Santiago⁴⁰, en Puerto Rico ha habido un proceso fallido de transculturación y un apego a las raíces caribeñas y latinoamericanas.

Durante los primeros cincuenta años de la colonización estadounidense, la bomba se vio amenazada desde un flanco principal: el prejuicio racial. A principios del siglo XX, se establecieron códigos de orden público que prohibían que se tocara y bailara bomba en las plazas y lugares públicos de la isla. Los Afro criollos vivieron momentos álgidos debido a la discriminación racial. La bomba era asociada con actos de santería, y los Negros habían sido estigmatizados como vulgares, primitivos, perezosos, borrachos y predispuestos genéticamente a la violencia.

En esta coyuntura, la bomba pervivió a través de la tradición oral que pasó de generación en generación. En esta etapa, se les adjudica a las llamadas “familias

⁴⁰ La entrevista completa, realizada por Walter Martínez en el programa “Dossier” de Telesur se puede ver en: <http://www.youtube.com/watch?v=05ryPxdEwg4>

tradicionales” la permanencia de la bomba. Por ejemplo, se reconoce a don Rafael Cepeda Atilas, que nació en Santurce en 1910, como el padre de la bomba y la tradición. Cepeda, autor de la reconocida bomba “A la Verdegué”, contaba que sus ancestros habían sido bombeadores y que nació en medio de un baile de bomba. En 1932, se casó con doña Caridad Brenes y procrearon diez hijos. Doña Caridad fue una bailadora, coreógrafa y diseñadora de vestuarios de bomba, y junto a Rafael fueron los pilares de una de las principales familias bombeadoras del país.

Don Castor Ayala Fuentes (Loíza, 1911), cortador de caña, pintor y artesano, fue el gestor de los “Hermanos Ayala”. En 1959, creó el primer ballet de bomba que se presentó en el programa de televisión “Show Time” de la cadena Telemundo. A raíz de esa experiencia, formó el grupo folclórico que lideran sus herederos y que al día de hoy se destaca por mostrar elementos relacionados a la idiosincrasia Negra de Loíza. En el repertorio artístico de los “Hermanos Ayala”, se simulan despojos, peleas de gallos y se alude a la pesca y caza de jueyes. A pesar de la larga trayectoria de esta familia, sólo han grabado un disco.

A Rafael Cortijo (Santurce, 1928), se le atribuye haber sacado la bomba del arrabal. El músico Afro puertorriqueño formó parte de varias orquestas del país como percusionista; fundió el repique de los barriles de bomba con otros sonidos característicos de ritmos tropicales. En 1954, creó la agrupación “Cortijo y su combo”, a la que se unió Ismael Rivera en 1955, y popularizaron varias bombas y plenas. A ambos, se les considera los pioneros al llevar la bomba a los medios de comunicación y al extranjero. De igual manera, hubo otras familias bombeadoras en Ponce, Guayama, Cataño y

Mayagüez que reclamaban sus raíces africanas ancestrales y que se les considera maestras originales de la educación formal de la bomba puertorriqueña. Alegando un compromiso social con la patria, estas familias tradicionales fueron las gestoras de la puertorriqueñización de la bomba.

El Estado Libre Asociado y la bomba nacional

Puerto Rico es un Estado Libre Asociado (ELA) con Estados Unidos desde 1952. Antes de ese año, y desde la invasión norteamericana de 1898, Estados Unidos controlaba casi la totalidad de la política insular, hasta llegar al punto de nombrar a los gobernadores de Puerto Rico, puesto que ocupa el máximo jefe político de la Isla. El establecimiento del Estado Libre Asociado de Puerto Rico, a mediados del siglo XX, fue producto de varios factores internacionales y locales, que incluyeron la posibilidad de sanciones por parte de la Organización de Naciones Unidas (ONU) a los países que mantuvieran colonias o subordinados, luego de terminada la llamada Guerra Fría. Esto dio paso a que en 1950, el Congreso de Estados Unidos aprobara la Ley 600, estatuto que autorizaba a los puertorriqueños a regirse bajo una Constitución redactada por sí mismos. Así fue que el 25 de julio de 1952 se adoptó la Constitución del Estado Libre Asociado de Puerto Rico, mediante la cual Estados Unidos traspasó algunos poderes a los puertorriqueños.

El Estado Libre Asociado, como fórmula de “estatus”, permitió el establecimiento de un gobierno autónomo en Puerto Rico, con potestad en asuntos locales, pero sin soberanía política. Esa “autonomía” limitada contribuyó a ocultar por décadas la condición colonial de la Isla. Aunque no existe consenso político en el país en que Puerto

Rico es una colonia, la situación sí ha sido denunciada ante el Comité de Descolonización de las Naciones Unidas.

Además, el caso de Puerto Rico se ventila ante el Comité de Descolonización de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) con resultados cada vez más desfavorables para los Estados Unidos, que rechazan la intervención del organismo mundial en lo que pretendidamente es un asunto interno de este país. La presión que ejerce la ONU es tanto más incómoda cuanto algunos grupos de estadistas y autonomistas empiezan a acudir en 1978 a las reuniones del Comité de Descolonización en el que se discute el caso puertorriqueño, uniéndose allí a los independentistas y socialistas, que habían hecho del viaje anual a Nueva York un ritual de la izquierda boricua. El consenso anticolonial se va forjando, pues no sólo al calor de la política partidista dentro de la Isla, sino también bajo las luces brillantes y reveladoras de las principales organizaciones internacionales (Scarano, 1993, p. 850).

Es por medio de esta relación política que Puerto Rico mantiene la defensa militar⁴¹ y moneda común (el dólar estadounidense) con Estados Unidos. Aunque existía el libre acceso a Estados Unidos, la ciudadanía estadounidense, que ya les había sido impuesta a

⁴¹ En 1903, el presidente estadounidense y Premio Nobel de la Paz 1906, Theodore Roosevelt convirtió a la isla de Culebra (uno de los municipios del archipiélago puertorriqueño que ubica a 17 millas de la isla de Puerto Rico) en una reserva naval. De 1939 a 1975, la Marina del Ejército de EE.UU. (U.S. Navy) utilizó la pequeña isla para llevar a cabo prácticas militares. A su vez, la Marina se instaló en Vieques, otra isla-municipio de Puerto Rico, de 1941 a 2003, aunque el cese de las prácticas militares se llevó a cabo en 2001. La dimisión del bombardeo y la contaminación se consideran logros de varios sectores del país que se unieron en desobediencia civil para protestar contra la presencia de la Marina en Vieques tras el asesinato, producido por dos bombas, del guardia civil viequense David Sanes en 1999.

los puertorriqueños con anterioridad, en 1917, a través de un estatuto aprobado por el Congreso estadounidense, conocido como la Ley Jones, facilitó el flujo de puertorriqueños de un lado a otro. Sin embargo, los puertorriqueños no pueden votar por el presidente de Estados Unidos y solo tienen un representante con voz, pero sin voto, en el Congreso estadounidense (Resident Commissioner in Washington). Los tribunales de Estados Unidos también tienen jurisdicción en Puerto Rico en casos de violación de leyes federales y derechos civiles y de interferencia con el comercio interestatal, entre otros. Aún así, la historia demuestra que este tribunal se ha inmiscuido en asuntos fuera de su jurisdicción en Puerto Rico, como en asuntos electorales de la Isla. Existe una corte de Estados Unidos para el distrito de Puerto Rico en San Juan, la capital de la Isla.

La realidad es que bajo el estatus colonial actual, Puerto Rico no puede, entre múltiples restricciones, tener relaciones comerciales con otros países porque Estados Unidos prohíbe que barcos que no sean de bandera norteamericana traigan mercancía al país caribeño. Puerto Rico tampoco tiene control de sus costas, de su sistema de aduanas ni de migración. Menos aún, puede establecer relaciones diplomáticas con otros gobiernos sin autorización previa de Estados Unidos. Dietz (2002), quien se ha especializado en la historia del desarrollo económico de Puerto Rico, apunta:

La dominación extranjera y el control colonial han fijado el curso del desarrollo socioeconómico de Puerto Rico, han limitado grandemente sus posibilidades, y han condicionado y estimulado las reacciones a él. De modo que la historia de Puerto Rico no ha sido totalmente obra de los puertorriqueños; la experiencia colonial ha impuesto límites a la acción y ha contribuido a las “reglas de juego”, y

el poder colonial siempre ha estado dispuesto a usar la fuerza para defender sus intereses coloniales (p. 22).

La única representación internacional que Puerto Rico tiene por derecho propio, bajo su bandera, es en eventos deportivos, como las Olimpiadas, y en concursos de belleza como Miss Universo. Sin duda, hay una ausencia de vínculos extranjeros sustanciales con la vida y el desarrollo puertorriqueños.

Sin lugar a dudas, la situación colonial del país y la influencia que ejerce EE.UU. sobre la isla vulneran y debilitan cualquier intento por atender, no solo el tema del estatus del país, sino, además, la manera en que se racializa a los puertorriqueños –y se racializan entre sí- en y fuera de la isla. No ha habido un proyecto político para atender la falta de educación sobre los elementos Negros en Puerto Rico y mucho menos para manejar el prejuicio y el discrimen por razón de raza en la isla. En Puerto Rico, se estila decir que si en EE.UU. se “superó” el racismo ya no quedan vestigios en suelo insular.

Bajo el ELA, el Instituto de Cultura Puertorriqueña (fundado en 1955) reconoce a la bomba como parte del patrimonio cultural de la isla, que no debe ser exclusivo de una clase social particular. A raíz de esa reafirmación de identidad cultural, se empezó a ver la bomba como un arte, se reconoció la labor de las familias tradicionales y se fomentó la creación de ballets folclóricos. Por un lado, se promueve la preservación de la tradición a través de la difusión y la educación de la bomba. Por el otro, en el proceso de folclorización de la bomba, se perpetúa la noción de la pasividad de los Negros, la rigidez histórica de la práctica musical y la homogeneidad del género. En cierta medida, se

fosiliza la perspectiva nacional sobre la bomba por dos razones: (1) no se incentiva el desarrollo de los ballets y (2) permea una resistencia por la comercialización de la bomba.

Soto Torres hace mención de don Modesto Cepeda quien indica que la bomba no ha podido lograr lo que la plena ha alcanzado.

La Bomba, ay qué rica es... Ese estribillo es uno muy repetido en jolgorios navideños y celebraciones masivas... Luego de un par de tragos, todos nombramos ese ritmo afroboricua y dejamos que su cadencia se posesione del cuerpo. Pero, la sobriedad recuperada pareciera recordarnos la herencia africana de este ritmo, y volvemos a ocultarla en la trastienda cultural. En nuestro escaparate musical, preferimos exhibir la 'blancura' de los ritmos nacidos en la montaña, o la 'elegancia' de una Danza (Soto, 2000, p. 1).

Y esto pese a que sociólogos como Ángel Quintero Rivera (2003) señalan:

La música de bomba que perdura hasta hoy, no es estrictamente africana. Es música puertorriqueña de clara raíz africana, que incorpora también elementos de otras herencias en nuestra formación, y las experiencias sociales de unos negros y mulatos cuya vida diaria transcurría en intercambio con personas de otras procedencias (p. 6).

A juicio de Soto, la plena, por tener ingredientes europeos y ser más urbana, ha recibido mayor aceptación social. Por el contrario, la bomba, estrechamente vinculada a la

esclavitud e indudablemente de raigambre africana, no ha tenido la misma suerte. Cepeda (citado por Soto), fundador (1973) de la Escuela de Bomba y Plena Rafael Cepeda, ubicada en el sector Playita de Villa Palmeras en Santurce, se pregunta: “¿Por qué todos los géneros musicales, menos la Bomba, han llegado a presentarse en Bellas Artes?” (2000, p. 1). No obstante, grupos como: “Areyto”, “Mayombe”, “Guateque”, “Jíbaro de Puerto Rico”, “Raíces”, “Calabó”, “Paracumbé”, entre otros, continúan siendo referentes para la generación de bombeadores que encabeza el NMB.

El nuevo movimiento de la bomba puertorriqueña

El nuevo movimiento de la bomba puertorriqueña, período que demarco desde 1995 hasta hoy, propone nuevas formas de ver y analizar la bomba contemporánea, que en varios aspectos se distancia de la bomba tradicional. Para Ricardo Pons (2012):

Hoy en día se toca mucha más bomba que hace un par de generaciones. Esto se debe, en gran medida, a que la generación de los 90's se apoderó de la tradición, se acercaron a aprender las diferentes regiones tanto en música como en baile y, al aprender, hicieron suya su misión de la bomba. Se desbancaron los gurúes de la tradición como únicos proponentes del género y se ha hecho accesible a cualquiera que demuestre interés. El lado negativo de esta proliferación de la bomba en la actualidad es que se está homogeneizando; las sutilezas que marcan los regionalismos están desapareciendo poco a poco (pp. 246-247).

Es curioso que, a pesar de que el número y la variedad de grupos está en aumento y posee innegable diversidad, hay un consenso paralelo sobre algunos asuntos inherentes a la bomba. Al hablar con personas de distintas generaciones, hombres y mujeres, de grupos de bomba diferentes, que llegaron a la bomba a través de circunstancias diversas, resuena el tema de la cultura.

Las bombeadoras y los bombeadores se enorgullecen al proclamar que están haciendo cultura. Para la mayoría, el mero hecho de continuar desarrollando y promoviendo el ritmo de la bomba -a través de la creación de grupos, la apertura de escuelas, las presentaciones públicas, las charlas que proveen, etc.- es una forma clara de que están cumpliendo con un deber ministerial. Asumen con gallardía su responsabilidad no solo de ejecutar y bailar el ritmo sino de enseñarlo a futuras generaciones.

Gran parte del NMB está compuesto por jóvenes adultos menores de 40 años. En su mayoría, fueron universitarios para finales de la década de los noventa. En esa época, combinaban sus estudios con actividades sociales en la área metropolitana del país. Algunos comenzaron a tomar clases de bomba y, posteriormente, pertenecieron a agrupaciones dirigidas por maestras y maestros educados por los “mayores” (personas vinculadas a las familias tradicionales de la bomba en Puerto Rico). En esos eventos, pueden trazar su evolución dentro del género, cómo fueron despuntando poco a poco hasta llegar a ser lo que son hoy en el mundo de la bomba puertorriqueña.

Dentro del NMB, se destacan agrupaciones como: “Son del Batey” (1998), que comenzó a tocar en ‘pubs’ y discotecas en Mayagüez y San Juan, y, paralelamente, “Restauración Cultural” (1998). Ambas agrupaciones incursionaron en el ámbito de la

educación sobre la bomba también; por ejemplo, “Restauración Cultural” ofrece talleres a maestros de escuela intermedia del Departamento de Educación, a la población de edad avanzada, fuera de la isla como parte del “Proyecto Unión” (organización que aglutina grupos de bomba de la isla y la diáspora y promueve sus eventos) y abrió la “Escuela y Centro Especializado de Restauración Cultural” en 2011. Otros grupos de bomba destacados son: “Majestad Negra” (Loíza, 2000), “Tambuyé” (2003), “Gracimá” (2003) y “Desde Cero” (2004). Vale destacar que “Desde Cero” está compuesto por hombres y mujeres que intercambian sus roles de bailadores, cantadores y tocadores en escena. Tanto “Tambuyé” como “Desde Cero” publicaron sus primeros discos en 2013; “Tambuyé y “Semillas de identidad” respectivamente.

El músico Afro puertorriqueño Jorge Emmanuelli-Náter divide la bomba en cuatro eras; señala que la primera etapa de la bomba remite a la época de la esclavitud. A su juicio, la segunda era transcurrió de 1873 a 1960 con el desarrollo de la bomba comunitaria a cargo de los descendientes de los Negros. Luego, surgen los grupos folclóricos en la tercera era. Posteriormente, para 1994, Emmanuelli y sus hermanos crearon los “bombazos” y volvieron a llevar la bomba a la calle. Esta última era es la que sigue en constante desarrollo y evolución y se ha diseminado por toda la isla y sus diásporas.

A pesar de que no existe un discurso político que explique la razón por la cual la bomba está adquiriendo mayor visibilidad en Puerto Rico y sus diásporas, es evidente su crecimiento vertiginoso; la proliferación de escuelas, talleres y grupos del ritmo Afro puertorriqueño es innegable.

Está ocurriendo el reavivamiento de un género que tuvo un lapsus de silencio, reprimido, pero no desaparecido. Prohibiciones, persecuciones y prácticas íntimas conocidas solo por los asistentes a las actividades y las personas aledañas mantuvieron a la bomba en un anonimato que caducó por el esfuerzo de organizaciones que decidieron difundirla, experimentar y transformar la exposición que hasta el momento del surgimiento de estos grupos no existía (Rivera, 2013, p. 147).

En los siguientes capítulos, utilizo las teorías de formación racial y mestizaje con el objetivo de estudiar este género musical y construir un análisis que, por lo menos, apunte a posibles explicaciones sobre el fenómeno del NMB, en el que, además, se destaca la creación de escuelas, los bombazos y la presencia de la bomba en la diáspora.

Escuelas de bomba puertorriqueña



Imágenes 11 & 12. Niños de la Escuela de Bomba y Plena Caridad Brenes (Diciembre, 2013 – por: Bárbara Abadía-Rexach)

La apertura de escuelas privadas de bomba se está dando, mayormente, en la zona metropolitana de San Juan. Sin embargo, el aumento en la enseñanza de bomba incluye, a su vez, los talleres que se ofrecen en las escuelas de bellas artes de varios municipios alrededor de la isla. Estos nuevos espacios de enseñanza de la bomba se suman a escuelas legendarias ubicadas en Santurce (un sector de la capital sanjuanera) y Loíza. Para Pablo Luis Rivera (2013),

... el surgimiento de las escuelas y grupos con nuevos conceptos ha marcado una nueva etapa en la difusión de los conocimientos de este género. Hoy día, las escuelas de bomba han roto con la tradición de ‘exclusividad’ y están propagando libremente estos conocimientos. Por una parte, al dedicarse a la pedagogía, se llena el vacío existente en la niñez y en la adolescencia, debido a que no está estipulado como política educativa del país el que se enseñe bomba como parte del currículo de las escuelas. Por otra parte, también atienden el derecho de la población adulta a reaprender y a reencontrar sus raíces afro boricuas. Para ello,

unas veces utilizan un enfoque anagógico y otros sobresale la educación informal. Esto ocurre en los bombazos de las plazas, en las iniciativas de recreación de los municipios y hasta en escuelas privadas en las que ya existe una clientela dispuesta a pagar por aprender a cantar, tocar y bailar la bomba puertorriqueña (p. 188).

Rivera añade:

... podemos decir que en la transformación de sus contextos, la bomba ha logrado diseminarse y está más generalizada en Puerto Rico que nunca antes en su historia. La enorme mayoría de los puertorriqueños y puertorriqueñas reconocen su valor artístico-cultural, y cada día, más jóvenes están aprendiendo a bailarla y a tocarla. Es importante señalar que existen diversos programas en muchos de los pueblos del territorio isleño con este propósito difusivo y educativo. De hecho, el surgimiento de las escuelas constituye un fenómeno que transforma la bomba y la lleva a otra etapa significativa. Esto es así porque históricamente, el aprendizaje que se daba relacionado con la bomba por lo general ostentaba distintas maneras de difusión que no necesariamente enfocaban en la instrucción directa. Hasta los años recientes, la enseñanza de la bomba y otros géneros usualmente se sustentó en la tradición oral, muy especialmente en la observación por parte de quien la quería ejecutar. La manera más común de aprender era al hacerse parte de los grupos que ejecutaban el género (Rivera, 2013, pp. 162-163).

Las escuelas rompen con la barrera del espacio cerrado que representaban las familias tradicionales.

En conjunto, todas las escuelas han contribuido a preservar y hacer renacer los rasgos culturales que nos distinguen como pueblo que nos fueron legados por los afrodescendientes que los adquirieron de sus antepasados africanos. Nos han permitido ver con su constancia y acción quiénes somos, de dónde venimos, para poder decidir qué vamos a hacer y hacia dónde vamos... (Rivera, 2013, p. 189).

Bombazos: La bomba es del pueblo

Los años noventa representaron un cambio generacional que da un nuevo enfoque y una nueva perspectiva a la bomba. Los grupos de bomba comenzaron un proceso sumamente interesante y distinto al observado hasta ese momento. Sobresalen los bombazos en Mayagüez (1995) y Ponce (1999), el “Festival de Bomba Rafael Cepeda” (1998) y el “Encuentro de tambores” (Juncos, 2009).⁴² Por lo general, los grupos se presentaban en festivales, actividades públicas y privadas presentando un formato que establece una “barrera” imaginaria entre el grupo y el público que observa las presentaciones. En este formato, se llevaba a la tarima, a manera de espectáculo, una representación que le daba uniformidad a la vestimenta, se creaban coreografías atemperadas a canciones específicas que tienen el formato responsorial de la bomba

⁴² En el vídeo, se observa a la delegación de Loíza, dirigida por Tico Fuentes, en el “Encuentro de tambores” llevado a cabo en el municipio de Juncos en 2013:

<https://www.youtube.com/watch?v=ZummXOaoXuo>

(verso y coro constante) y se utilizaban los instrumentos tradicionales: tambores barriles o bombas, cuá y maraca.

Incluso otros grupos presentan estampas establecidas de manera folclórica para el disfrute del espectador. Sin embargo, los años noventa presentaron un formato nuevo. En este periodo, la bomba se lleva de ser una actividad oficial (de presentaciones en tarima o festivales) o privada (de fiestas particulares de las personas que ejecutaban la bomba en sus casas, solares, bateyes, tablados) a un formato que ya no utilizaba la vestimenta uniforme, tradicional o formal. Es importante indicar que en esta época se bajó de la tarima o espacio tradicional para presentarse en negocios nocturnos o ejecutarse en el suelo o sin la tarima acostumbrada. En fin, “todas estas iniciativas han renovado el espíritu de la bomba puertorriqueña, logrando que un género que se pudo haber extinguido continúe propagándose cada vez más y con mayor fuerza” (Rivera, 2013, p. 189).

Diáspora: Boricua Pride!

La efervescencia del NMB, también, se observa en la diáspora puertorriqueña en EE.UU. Para Raquel Z. Rivera (2004):

La bomba que se toca y se vive en Nueva York no es menos que la de Puerto Rico. Ni es menos legítima ni menos magistral ni menos cruda ni menos viva ni menos ingeniosa. La bomba en Nueva York tiene vida e historia propia. Navega las fronteras de lo profano y lo sagrado. Converge de peculiares maneras con la plena, la música jíbara, la rumba, el hip hop y los palos dominicanos. Tiene gran

arraigo a nivel de vecindario. Es tradición reclamada, cultura en movimiento. Y tiene una magia muy particular (p. 30).

“Nuestras raíces se extienden más allá de nuestras costas y es la manera que tienen nuestros hermanos ausentes de sentir su patria”, reflexionó una informante. En los estados de Nueva York, California, Illinois, Florida y Texas, por mencionar algunos, la bomba puertorriqueña se está haciendo cada vez más presente como una manifestación transnacional, cultural y diaspórica. Hay grupos de Puerto Rico que salen al Caribe, Latinoamérica y Estados Unidos a hacer presentaciones, dar talleres, etc., pero, hay muchos grupos originados en la diáspora. Las personas entrevistadas apuntan a varias razones para explicar el fenómeno. Por ejemplo, una informante manifestó: “Yo creo que el efecto de la globalización ha llegado a la bomba”. La ingeniera de profesión y directora del Puerto Rican Folkloric Dance and Cultural Center en Austin, Texas, lo atribuyó a que: “La celebración de la cultura se ha perdido en Puerto Rico; se aprecia más afuera. Tekina-eirú Maynard reveló que mucha gente puertorriqueña que toma sus clases o asiste a los eventos folclóricos y culturales que organiza le dice que ha aprendido más aquí en Austin, Texas que en toda la vida en Puerto Rico. Agregó: “A los boricuas de acá, les interesa más la cultura. En los eventos, meto salsa para atraer a los de allá, who think they don’t care about cultura. Awakening a boricua pride”.

Por supuesto, se reavivan las luchas de autenticidad. Un informante expresó: “La gente subestima a los que hacen bomba en la diáspora y los ve como menos”. El profesor Allende advirtió que “los contextos varían los cambios que se dan en el escenario de la

bomba aquí y allá”. Para una informante, “la migración y el blanqueamiento han provocado la evolución de la bomba. Hay gente que veía en la bomba un estancamiento y el movimiento se reinicia en EE.UU. por el sentido de identidad y nostalgia”. Para Pablo Luis Rivera, “hay un vacío en la estructura de lo que nos define como pueblo. Más aún, se solidifica cuando se da la situación de la diáspora, que empiezan a buscar cuáles son los elementos que los van a acercar más a la puertorriqueñidad”. El profesor Allende advirtió que “los contextos varían los cambios que se dan en el escenario de la bomba aquí y allá”. En la diáspora, la bomba se ratifica como un elemento de afirmación cultural y de identidad nacional.

En el blog “cascabel de cobre”, Raquel Z. Rivera compartió un relato que alude a la memoria. En la entrada del blog, publicada el 1ro de julio de 2009, Rivera describe en detalle su participación en un toque de bomba la Noche de San Juan (23 de junio) en Orchard Beach, Nueva York. Las canciones que cantaron esa noche remitían a eventos del pasado. Por ejemplo, recuerda cómo su amiga Manuela Arciniegas improvisó el siguiente verso:

Yo llegué aquí marinero,
buscando mi tierra natal.
Móntame encima una ola,
que la memoria me va a llevar.

El verso fue producto de una conversación que ambas tuvieron en la que discutían:

Aquella vez en la sala de su casa, Manuela cerró los ojos y empezó a improvisar la canción del marinero. Yo me quedé con la boca abierta. Tanta habladera y

mira, ahí lo dijo Manuela en ese coro de 4 líneas: el dolor de sentirnos desterrados, el mar como el subconsciente que podemos navegar o donde podemos naufragar, la memoria como la ola que nos llevará de “regreso” a donde quizás nunca hemos estado... a esa tierra natal que está adentro, bien adentro de cada uno... a la utopía que cada uno imagina de manera distinta... a la paz.

A pesar de que los puertorriqueños son ciudadanos estadounidenses desde 1917 y que el movimiento de ida y vuelta entre la isla y los EE.UU. ha sido imparable actualmente, existe una conciencia de pertenecer a una diáspora. En el cruce del borde geográfico, se producen relaciones de identidad y pertenencia, y se vincula el lugar de origen con el de llegada. Es en el traspaso de la frontera nacional donde se reconfigura la noción del lugar local por el translocal. A su vez, hay una reproducción cultural y una hibridez, pero permea la noción de la nación de origen como la raíz arraigada. En ocasiones, la raíz es tan perceptible que no parecería haberse trastocado en el proceso de transnacionalismo. Por eso, al examinar la bomba puertorriqueña en las diásporas, se perciben espacios de activismo político y nacional. En la diáspora, la bomba sirve para negociar la identidad puertorriqueña.

En Austin, Texas, la doctora Ana María Tekina-eirú Maynard dirige el “Puerto Rican Folkloric Dance and Cultural Center desde 1997. Maynard es ingeniera de profesión, pero desde que llegó a Austin en 1992, por motivos de trabajo, comenzó a bailar en un grupo mexicano de ballet folclórico. Nació y se crió en Nueva York, dice

que se desarrolló en un mundo bilingüe neoyorquino, que “era como estar en Puerto Rico”. Sus padres le hablaban en español y le inculcaron el aprecio por la cultura puertorriqueña. En el año 2000, en uno de sus viajes a Puerto Rico, asistió a un toque de bomba. Entonces, desde 2001, incorpora la bomba puertorriqueña en los espectáculos musicales que desarrolla y en las clases que dicta en su centro cultural en Austin, Texas. Anualmente, Maynard va a la isla en busca de historias que representen la puertorriqueñidad, para contarlas y mantenerlas vivas en la diáspora boricua y latina en Austin.

El Puerto Rican Folkloric Dance and Cultural Center celebra dos grandes eventos al año. He asistido a varios de sus eventos desde 2012. En todas las ocasiones, la bomba puertorriqueña ha sido parte del repertorio artístico musical. El pasado 21 de junio de 2014 celebraron el espectáculo veraniego al que titularon: *Salsa & Bomba Festival*. Al preguntarle a Maynard sobre el propósito del evento, esta me confesó: “Los boricuas que vienen de la isla no están interesados en la bomba; los de acá sí están interesados en las tradiciones. Así que para atraer a más gente, incluí la salsa”. El espectáculo, aunque incluyó un areito taíno -pues Tekina-eirú se autoidentifica como india taína- plena y salsa, se centró en un taller didáctico de baile y percusión de bomba a cargo del maestro puertorriqueño Jorge Emmanuelli Náter.



Imagen 13. Salsa & Bomba Festival en Austin, TX (Junio, 2014 – por: Bárbara Abadía-Rexach)

En la ciudad de Nueva York, ha habido muchos grupos de plena siempre, pero poco a poco han ido incorporando la bomba. Muchas agrupaciones practican plena y bomba. Sin embargo, el auge del nuevo movimiento de la bomba se está manifestando en la ciudad con el mayor número de puertorriqueños fuera de Puerto Rico. Por ejemplo, Alex Lasalle dirige el grupo Alma Moyo, desde 2002, cuando apenas contaba con 23 años de edad, y organizó el evento “Bompleno 2014” en el verano en N.Y. Interesantemente, Lasalle nació en Nueva York, de madre puertorriqueña-haitiana. Su esposa, Manuela Arciniegas, por su parte, es la fundadora de Legacy Women. Arciniegas fue cofundadora, junto a la socióloga puertorriqueña Raquel Z. Rivera, del grupo Yaya, el primer grupo feminil de bomba con base en Nueva York. Todas estas agrupaciones aunque practican otros ritmos Afro caribeños, ponen énfasis al ritmo de la bomba.

De otro lado, Jorge Emmanuelli Náter se destaca en la ciudad de Chicago, Illinois como anciano y maestro contemporáneo de percusión, canto, baile y composición de

bomba y plena. Es el director artístico y musical del Chicago Afro-Puerto Rican Ensemble. Además, fundó “La primera familia de la evolución de la bomba y la plena – Hermanos Emmanuelli Náter”. Al referirse a la bomba, todos coincidieron en que es una manera de mantener sus raíces puertorriqueñas fuera de la isla. Reconocieron la herencia africana de la bomba puertorriqueña, pero enfatizaron en el elemento nacional, mas no racial. Maynard, Lasalle, Arciniegas y Emmanuelli están de acuerdo en que al enseñar las tradiciones musicales de Puerto Rico en la diáspora, logran “embrace our culture” (abrazar nuestra cultura).

Conclusión

A pesar del reconocimiento de la bomba como un elemento Afro puertorriqueño, los ejecutantes del NMB insisten en referirse a la bomba como un elemento representativo de la cultura nacional puertorriqueña. En la transnacionalización de la bomba puertorriqueña, se acentúa la referencia al ritmo como sello de la puertorriqueñidad. Por lo mismo, el NMB exhibe una evolución en la que se palpa una (re)construcción de la identidad racial puertorriqueña. Con esta aseveración, me refiero a que la bomba se asume y se acepta como Negra en tanto ritmo musical; sin embargo, en su evolución e incorporación de sujetos no Negros es común que se le defina como música popular y ejemplo de una manifestación cultural puertorriqueña. En cierta medida, se trata de una (re)construcción acomodaticia de la identidad racial.

He identificado, por lo menos, cuatro instancias en las que el diálogo sobre la identidad racial se pone de manifiesto en la bomba puertorriqueña. La primera apela a los sujetos Negros que ejecutan la bomba y la asumen como una práctica de autodeterminación y como un movimiento político y contestatario de resistencia y afirmación Negra. A su vez, personas que se no se identifican como Negras entienden que es un acto necesario el unirse al movimiento de la bomba como un ejercicio solidario en pro de la lucha por los derechos y la igualdad racial. Muchas personas evidentemente Negras del NMB han propagado el discurso del género democrático, cultural y nacional, alejándose u obviando el aspecto racial. Finalmente, he registrado instancias en las que no-Negros hacen la salvedad de que aunque la bomba es un ritmo Negro, ellos sí pueden transgredir ese espacio. Es pues, una democracia racial que traspasa la fenotipia. Incluso, son múltiples los usos de la Negritud.

La negritud como la solidaridad y la tristeza, la negritud como la movilización y el movimiento, la negritud como la autoayuda y la crítica social son herramientas poderosas para la supervivencia individual y colectiva, y para la transformación social. Las diversas formas de la negritud que surgen de la experiencia de la discriminación racial son los planos para las estrategias contra la marginación impuesta, así como para el establecimiento de un mundo social que aún no se conoce (Costa-Vargas, 2006, p. 215).

Con esta premisa, es posible acercarse al mundo social puertorriqueño desde el NMB.

CAPÍTULO 2: ¡ALEGRÍA Y BOMBA E'!: VISIBILIZANDO LA NEGRITUD

En este capítulo etnográfico, subrayo la ironía de la bomba puertorriqueña y cómo se contradicen los discursos sobre la importancia de este patrimonio nacional. Sobre todo, pongo a dialogar a los diferentes actores de la bomba actual desde sus relaciones particulares con la bomba. Obviamente, estos nuevos actores sí tienen un vínculo con los bombeadores tradicionales, pues muchos de los viejos músicos, predominantemente Negros, siguen teniendo un rol imprescindible en la escena como maestros o mentores. En general, la vieja guardia de bombeadores reconoce los esfuerzos de la nueva cepa y agradece que le den continuidad a un proyecto que entiende necesario para preservar una tradición Afro puertorriqueña. No obstante, en las posturas en torno a la bomba, que tienen los nuevos gestores, se ve lo que denomino como NMB y cómo un género musical es reflejo de otros momentos importantes que tienen lugar en la isla y sus diásporas.

A través de las voces de músicos, bailadores y bailadoras, maestros y maestras de bomba y académicos y académicas que estudian la música y la raza en Puerto Rico y sus diásporas, analizo el NMB desde dos categorías matrices: representación y mediación. Por medio de los actores de la escena de la bomba, exploro qué es hacer cultura. Incluso, trabajo las significaciones y resignificaciones de las construcciones sobre el hombre y la mujer puertorriqueños Negros. En fin, este capítulo es la base de la disertación en el que me permito discutir la raza y la nación desde la bomba puertorriqueña.

La bomba en el Viejo San Juan

En enero de 2015, vi en Facebook el enlace de un vídeo que me llamó la atención. El vídeo se grabó durante las Fiestas de la Calle San Sebastián.⁴³ Las fiestas de la Calle San Sebastián nacieron en la década de 1950 cuando un párroco católico quiso recaudar fondos para restaurar la conocida calle, pero al ser trasladado a otra parroquia, cesó la celebración. Posteriormente, para los años 70, el fenecido arqueólogo e historiador Ricardo Alegría⁴⁴ retomó la idea de celebrar las fiestas, en las que se exhiben elementos de la cultura puertorriqueña. Los días que duran las fiestas, la música y las artesanías tienen un espacio primordial.

Históricamente, los organizadores de las Fiestas de la Calle San Sebastián han incluido a la bomba en la oferta musical. Al menos, dentro del programa vespertino, los tradicionales ballets folclóricos de bomba no han estado excluidos de las fiestas típicas. Sin embargo, no es hasta finales de los años 90 que la bomba comenzó a escucharse persistentemente en el Viejo San Juan. Grupos como “Son del Batey” y “Los Rebuleadores de San Juan” fueron pioneros en tocar semanalmente en locales como Nuyorican Café y el extinto Café Seda. Más recientemente, la Plaza Colón y el Callejón de la Tanca sirven de escenario para la bomba durante los fines de semana; hecho que no se veía en el Viejo San Juan 20 años atrás.

⁴³ En el 2014, la alcaldesa de San Juan, Carmen Yulín Cruz-Soto les cambió el nombre a “Fiestas de la Calle”, pues alega que las fiestas se celebran más allá de la calle San Sebastián. Las fiestas se han tornado en un espacio disputado por ciertos sectores dentro del ELA. Ver: <http://www.elnuevodia.com/noticias/politica/nota/cambianelnombredelasfiestasdelacallesansebastian-1900181/>

⁴⁴ Ricardo Alegría Gallardo (1921-2011) completó su bachillerato en Arqueología en la Universidad de Puerto Rico y, posteriormente, hizo una Maestría en Antropología e Historia de la Universidad de Chicago y un doctorado en Antropología de la Universidad de Harvard. Dirigió el Instituto de Cultura Puertorriqueña y fundó el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe. Entre sus temas de interés académico, se encontraban el mestizaje en Puerto Rico y la noción de la puertorriqueñidad para definir la identidad nacional de los puertorriqueños.

En la edición número 45 de las Fiestas de la Calle San Sebastián, celebradas en el Viejo San Juan del 15 al 18 de enero de 2015, hubo varios grupos de bomba que tocaron por las calles de la zona histórica de la capital puertorriqueña. Además, el Café Cuatro Sombras, localizado en la calle Recinto Sur, invitó al grupo “Tendencias” a tocar bomba frente al local, en la calle, con motivo de su cuarto aniversario.



Imagen 14: Grupo Tendencias (Foto tomada de: <https://www.facebook.com/Tendencias787>)

Ante los sonoros repiques de los músicos de “Tendencias”: Pablo Luis Rivera, Rafael Maya, Amauro Febres y Gregory Palos, la joven Glory Mar González-Mejías entró al batey a hacer sus piquetes. La escena fue observada por cientos de personas, locales y turistas, que se aglomeraron en la calle; grabada en vídeo⁴⁵ y publicada en la red social Facebook. Como cuestión de hecho, el vídeo amateur ha sido visto por más de 400,000 personas y compartido por más de 14,500 usuarios de Facebook.

⁴⁵ https://www.youtube.com/watch?v=s0M_gps1XHA

Gloriann Sacha Antonetty Lebrón, revivió detalladamente los 50 segundos de duración del vídeo en una entrada publicada del blog “Afrofémica”. La reseña/reflexión crítica escrita por Antonetty se titula: “Sublevación de una mujer afroboricua”⁴⁶:

Eran las Fiestas de la Calle San Sebastián y la mujer hizo el paseo de la mano de un caballero con una camiseta de Súper Man. El batey, los adoquines de la ciudad amurallada del Viejo San Juan. Suena de los barriles, el cuá y las maracas un Seis Corrido. La mujer vestida de tonos violetas, le hace la reverencia acostumbrada al tocador en el primo. De inmediato da cinco piquetes con una mano en su cintura y la otra aguantando su falda invisible. Mueve sus pies en avanzada provocando el movimiento de sus caderas. Hace una pausa con un piquete fuerte de hombros descansando sus puños nuevamente en las caderas. Su seriedad lo dice todo. Actitud de concentración y fortaleza en sus movimientos, en el reto al tocador. La multitud grita con cada paso firme que da. Continúa con el piquete acercándose cada vez más al tocador, creando un ritmo constante. Cruza sus piernas y avanza. Sigue con los puños cerrados apostados en su cintura, repite seis veces el piquete. Abre las manos y menea sus hombros y sus senos demostrando que no le teme a nada, que es dueña de su todo y del batey. El tocador no falla y recoge cada movimiento. Ella se inclina un poco, poniendo sus nalgas en alzada y moviendo en pasos pequeños hacia atrás todo su cuerpo. Vuelve a coger de manera simulada la falda y pide el toque. Se sacude todo con su saya. La mueve a los lados cada

⁴⁶ <http://afrofeminas.com/2015/01/29/sublevacion-de-una-mujer-afroboricua/>

vez más cerca al tocador. Vuelve a dar su piquete favorito, arraigando sus puños a la cintura, agita los hombros y termina su baile. Vuelve a hacer reverencia al tambor y sale del batey sabiendo que dominó cada paso. Los aplausos de la gente lo confirman.

A la par del vídeo original, se publicó un breve metraje en el que se manipuló la velocidad de los movimientos corporales de Glory Mar. Su sobrepeso, voluminosas caderas, los contundentes movimientos de su busto y su trasero fueron ridiculizados. Ese metraje alterado provocó críticas negativas con respecto a la ejecución de la mujer. Se decía que Glory Mar estaba ebria y que estaba haciendo el ridículo. En Puerto Rico, el acoso y la burla hacia las personas obesas son muy comunes. Si a ese hecho se le añade el desconocimiento insular sobre cómo se baila la bomba, no causa sorpresa que Glory Mar haya sido víctima de manifestaciones producidas por la ignorancia. Lo que comenzó, quizás, como una broma, cobró importancia al confirmar cuál es la visión de un sector de la sociedad al ver a una mujer bailando bomba en la calle.⁴⁷ Glory Mar, en total control de su cuerpo, reflejó seguridad y se apoderó de la calle. Sorprendió el poder que ejerció con su cuerpo, que atrajo la atención de los espectadores y que demostró la dinámica del baile entre la bailadora y el tocador del tambor. Sobre todo, se ratificó la noción de que la

⁴⁷ El 8 de diciembre de 2014 dos mujeres, de 38 y 47 años de edad, fueron encontradas asesinadas en una carretera del municipio de Arecibo. Las mujeres, que eran primas, acostumbraban salir a ejercitarse a las 6:00 a.m. Fueron halladas desnudas y sus cuerpos presentaban varios impactos de bala. Dos meses después, el 8 de febrero de 2015, la cantautora Ivania Zayas fue arrollada por un conductor que se dio a la fuga. La discusión de los trágicos sucesos reveló que los cuerpos de las víctimas se convirtieron en victimarios. A las mujeres asesinadas, se les considera provocadoras y seductoras; se cuestiona la presencia del cuerpo femenino en los espacios públicos. Hay una insistencia recurrente por controlar los espacios y los cuerpos (Martínez-Vergne, 1999).

bomba puede interpretarse como una música popular poco relevante, carente de valor, calidad y significación.

La reacción de Glory Mar, publicada en su perfil de Facebook el 19 de enero, se hizo pública en varios medios también:

Entonces veo que se publica un breve video, de la mano de muchos otros alusivos al desmadre y las cosas negativas ocurridas en las Fiestas de la Calle San Sebastián, en el que salgo bailando bomba puertorriqueña; gente inculta reacciona, no cuestiona, ni se inmuta en averiguar pero emiten comentarios soeces sobre los movimientos como si tuvieran pleno conocimiento de lo que allí pasó...pero sabes que, te voy explicando:

Soy una mujer afropuertorriqueña que pertenece a un núcleo de personas que sacan la cara por ti y los tuyos en cuestión al arte, la música y la cultura de tu país; tanto yo como muchos otros no tenemos inseguridades de nuestra identidad y tenemos sumamente claro lo que nos define como pueblo, que llevamos en nuestra sangre, de dónde venimos y hacia dónde queremos llegar como país.

Nos educamos e informamos de los orígenes de la bomba puertorriqueña y como se debe entrar a un “batey”, repicar frente a un tambor “primo” o “subidor” para retarle y como movernos y disfrutamos de ello sanamente sin prejuicios y teniendo en mente que es para el gozo de todos los boricuas.

Para nada me siento aludida en relación a comentarios inoportunos, más bien siento lástima de quienes desconocen de sus riquezas culturales; sobre todo con un ritmo como el seis corrido que es uno de los más arraigados a su pueblo de

Loíza. Si para ti es una ofensa que yo, tanto como otros excelentes músicos, bailadores y seguidores de este género, disfrutemos de la bomba en un evento cultural... mejor no le llegues, porque esto SÍ es de aquí, es mucho más antiguo que tú y hay mucha gente que se esfuerza por preservar nuestras raíces.

Edúcate e infórmate sobre tu cultura, es clave para el éxito... dicho sea de paso, dejo el video completo para que deguste quien quiera, en este Facebook se respeta la liberta de expresión.

PD: gracias a ese corillo de gente, de otras escuelas y proyectos, que sacaron metralletas de sabiduría y opacaron al ignorante...¡más que agradecida!

El músico Pablo Luis Rivera⁴⁸, asimismo, reseñó el momento en su página de Facebook, y manifestó:

Tal y como sucede en estas ocasiones algunas personas, (que se convierten en la nota discordante), trataron de subir un video donde una dama (Glory Mar González Mejías) que disfrutaba de su cultura bailando bomba con (el grupo) “Tendencias”, utilizando su cuerpo como instrumento, ejecutando sus piquetes para que el tocador del primo o subidor marcara sus pasos simultáneamente, fuera tomado para tratar de ridiculizar la escena y a la persona en cuestión. La energía de la presentación, el ritmo que se ejecutaba en ese momento, (seis corrido de Loíza), la euforia del público en la calle escuchando las voces y canciones, los tambores, barriles de bomba, el cuá, los distintos sonos, ritmos y seisés,

⁴⁸ <https://www.facebook.com/pablo.l.rivera.7/posts/10155075294600322>

provocaron que todas las personas bailaran con una fuerza y emoción inigualable. Sin embargo, las personas que subieron el mencionado vídeo, y muchos de los que comentaron, no conocen lo que es la música tradicional de su país y peor aún, tienen un prejuicio muy grande, especialmente contra los elementos negros, demostraron una gran distorsión en su conocimiento, demostraron que lamentablemente desconocían de que se trataba la presentación, y se trataron de mofar de las personas que ejecutaron y bailaron, y de los componentes de raíz africana en nuestra nación presentados en este espacio, lo que también demuestra muchos otros prejuicios y odios que no abonan a una mejor sociedad y demuestran una gran falta de educación en nuestro país reflejado en la voz de algunas de estas personas.

La popularidad del vídeo y la acogida de las manifestaciones de Glory Mar han sido tales que la versión digital del periódico *Metro* publicó una nota titulada: “Joven defiende la cultura afropuertorriqueña de las críticas”.⁴⁹ Por su parte, el portal en línea *TuNoticiaPR.com* tituló su reseña: “Mujer saca la cara por la tradición en las Fiestas de la Calle San Sebastián”.⁵⁰ Finalmente, en el programa de televisión *Día a Día*, contaron con la presencia de Glory Mar, y dedicaron el segmento titulado “Bailarina de bomba de

⁴⁹ <http://www.metro.pr/locales/joven-defiende-la-cultura-afropuertorriqueña-de-las-criticas/pGXoat!N8gq5RmdEiQk/>

⁵⁰ <http://www.tunoticiapr.com/puerto-rico-pa-lante/1516285556-Video:-Mujer-Saca-la-Cara-por-la-tradici%C3%B3n-en-las-Fiestas-de-la-Calle-San-Sebasti%C3%A1n->

la SanSe saca la cara por la tradición puertorriqueña”⁵¹ a platicar con ella sobre qué ocurrió, y por qué reaccionó públicamente. Glory Mar, acompañada de dos mujeres tocadoras del tambor, hizo una breve demostración de cómo se baila la bomba puertorriqueña. Incluso, Glory Mar enfatizó en que la bomba es parte de la cultura e identidad puertorriqueñas.

La escena que se originó en una calle adoquinada del Viejo San Juan trascendió y recorrió las redes sociales y los medios de comunicación del país. La participación espontánea de Glory Mar González-Mejías, una mujer de 26 años, nacida en el pueblo de Ponce y que se autoidentifica racialmente como Negra, provocó un debate mediático sobre la bomba puertorriqueña. Glory Mar es bailadora de bomba desde hace un lustro. Además, toma clases de percusión y forma parte del grupo folclórico “Gracimá”, dirigido por Tata Cepeda, una de las bombeadoras más reconocidas del país. Resulta interesante que a pesar de la brevedad del vídeo, se ponen de manifiesto los contrastes entre la bomba tradicional y la bomba contemporánea.

Así que ver al grupo de bomba “Tendencias” tocando en la calle Recinto Sur, un nuevo espacio, como parte de la celebración del cuarto aniversario del Café Cuatro Sombras y en la coyuntura de las Fiestas de la Calle San Sebastián es novedoso. Por ello, de entrada, llama la atención que el suceso se produjo en una de las principales calles del Viejo San Juan y no en uno de los establecimientos antes mencionados, plazas, callejones o en un batey de Loíza o Ponce, por mencionar dos de los pueblos donde la bomba tiene

⁵¹ <http://www.telemundopr.com/programas/dia-a-dia/videos/Bailarina-de-bomba-de-la-SanSe-saca-la-cara-por-la-tradicion-puertorriquena-289349301.html>

mayor arraigo en Puerto Rico. Hoy día, la bomba puertorriqueña tiene una presencia notable en la capital.

Otro hecho atípico, que salta a la vista en el vídeo de Glory Mar, es que dos de los integrantes de “Tendencias”, Rafael Maya y Gregory Palos, no son fenotípicamente Negros como solían ser los bombeadores tradicionales. La bomba contemporánea exhibe nuevos actores que escenifican una integración racial. Este hecho representa un cambio. Ver grupos de bomba integrados por personas no-Negras significa que la bomba ha logrado impactar a otros sectores de la sociedad puertorriqueña en los últimos 20 años.

Es evidente que Glory Mar, una experta ejecutante de la bomba, bailó espontáneamente. Glory Mar salió a bailar el seis corrido sin una falda como típicamente bailaban las mujeres bombeadoras. Por ello, son más preclaros los movimientos rítmicos que ejecuta con su cuerpo. A mi juicio, la proliferación de grupos de bomba, el aumento de espacios donde se pueden ver grupos de bomba tocando y la aparición de nuevos actores, la mayoría jóvenes, ha provocado que la rigurosidad de la práctica tradicional del baile de bomba se haya tornado laxa. Hoy día, el ajuar típico de la bailadora de bomba es prescindible. Por un lado, esa práctica es atrayente; por el otro, para los observadores, la falta del traje puede prestarse a malinterpretaciones. En el caso de Glory Mar, ver los movimientos tan marcados y al descubierto puso en duda el significado de lo que ella estaba haciendo en la calle al son de los repiques de “Tendencias”.

A pesar de la proliferación de talleres y grupos de bomba en la zona metropolitana de Puerto Rico, la escena durante las Fiestas de la Calle San Sebastián ha dado voz a

quienes se consideran “hacedores de la cultura puertorriqueña”⁵² y a las personas que muestran interés por la bomba, y aseguran que hay mucha ignorancia sobre esa tradición. De los comentarios que ha recibido Glory Mar, hay un consenso por llamar a la bomba puertorriqueña como un elemento tradicional, cultural y nacional. Se asume que la bomba es un símbolo inalienable de la identidad puertorriqueña. De ese discurso, se desprende que la identidad puertorriqueña es unificadora. Glory Mar insta a los puertorriqueños a aprender sobre sus raíces y su cultura, lo que implica aprender sobre la bomba y conocer el porqué de los movimientos que se emplean al bailarla. Por ello, el performance de la bomba cumple con los roles de entretener, atraer y educar.

Repiques y piquetes del nuevo movimiento de la bomba puertorriqueña

Los comentarios de Glory Mar son representativos de una nueva generación de bombeadoras comprometidas con el género musical y su vínculo a la identidad nacional puertorriqueña. Aunque la lucha por visibilizar la bomba no es nueva, la forma directa de manifestar la necesidad de que se reconozca el ritmo sí lo es. Esos escasos 50 segundos de su ejecución fueron reveladores. No es solamente la lectura que se le puede dar a ella como bailadora de bomba, al espacio donde se llevó a cabo, a la composición del grupo “Tendencias”, a los observadores, a los comentarios provocados por sendos vídeos; es en sí lo que dice el conjunto de elementos sobre qué está pasando con la bomba puertorriqueña hoy día. En primer lugar, no existe evidencia de una escena como la

⁵² Los bombeadores se hacen llamar hacedores y gestores de la cultura puertorriqueña. Para ellos, producir bomba es un claro ejemplo de cómo mantienen vivas las tradiciones culturales de la isla.

descrita de hace 20 años atrás. La escena protagonizada por Glory Mar es una que se ha ido repitiendo cada vez más en la última década. Por ello, se habla de un nuevo momento en la bomba, y se parte de un nuevo movimiento. El NMB persigue su incorporación fija y permanente entre las prácticas de cultura popular del país y busca apropiarse de las calles y de otros escenarios fuera de los tradicionalmente asignados a la bomba.

De igual manera, los titulares de los artículos citados reflejan las intersecciones que trae consigo la práctica de la bomba en referencia a la cultura, la raza, la nación y el género. De un modo interesante, el uso de la palabra *sublevación* remite al discurso sobre la esclavitud. Se plantea que Glory Mar ha promovido la indignación y la protesta sobre una manifestación tradicional de la cultura puertorriqueña. Y es que a pesar de que se insiste en que la bomba pertenece a todos los puertorriqueños, el debate generado, los titulares y las expresiones de Glory Mar lo contradicen. Por un lado, se subleva una mujer Negra que baila bomba y defiende la cultura de los Afro puertorriqueños; por el otro, esa mujer Negra es defensora de una tradición cultural puertorriqueña que se vende como homogénea.

Atribuirle a la bomba puertorriqueña una raíz Negra no es un hecho fortuito. La historia establece que la bomba puertorriqueña es un ritmo Negro, y el discurso nacional así lo confirma. Sin embargo, ha evolucionado no solo en cómo y dónde se practica y quién la ejecuta sino también en la forma en que se manifiesta con ímpetu su inherente Negritud. La fuerte afirmación de la importancia del patrimonio Afro puertorriqueño desde la voz de una persona como Glory Mar representa una nueva voz, la voz de una mujer de a pie como tantas otras que se siguen sumando al grupo de mujeres jóvenes,

Negras y no-Negras, bombeadoras. Cuando Glory Mar dice: “... yo como muchos otros no tenemos inseguridades de nuestra identidad y tenemos sumamente claro lo que nos define como pueblo, que llevamos en nuestra sangre, de dónde venimos y hacia dónde queremos llegar como país” permite interpretar el significado del momento en el que se vive la bomba hoy y cómo se dilucidan cambios en las dinámicas culturales recientes.

La escena que tuvo lugar en el Viejo San Juan durante las Fiestas de la Calle San Sebastián es un ejemplo del NMB invariablemente. A pesar de que el pentagrama se pinta como uno diverso, hoy por hoy, la bomba sigue siendo un ritmo con una ideología homogénea con respecto a la Negritud, adscrito a los Afro puertorriqueños y, por ende, marginalizado. Los nuevos actores Afro puertorriqueños, como Glory Mar, Gloriann y Pablo Luis, coinciden en la necesidad de la educación y el aprendizaje sobre una de las raíces culturales heredadas en la cultura puertorriqueña. Glory Mar bailando bomba al ritmo de “Tendencias” pone de manifiesto que el NMB es único en tanto revive las discusiones sobre la identidad racial y nacional de los puertorriqueños, los roles de género que se ejercen en la bomba y la definición de lo que es cultura para el país y para los hacedores de la bomba actual. Con la estampa protagonizada por Glory Mar, sugiero que a pesar del discurso nacional sobre la identidad nacional y la cultura puertorriqueñas, aún la bomba sigue generando debates y controversias. A diferencia de la salsa y la plena, que se consagran como ritmos puertorriqueños, la bomba tiene diferentes significados para los puertorriqueños, y la tendencia es a la marginalización del ritmo.

Lógicamente, los cambios recientes no reciben la aprobación de todos los bombeadores antiguos; sobre todo, porque en su legítimo derecho piensan que se ha

perdido la esencia de lo que es tocar y bailar bomba. Es más una molestia con respecto al ritual, aunque también deriva de la existencia de nuevos bombeadores no-Negros, considerados usurpadores de un legado Negro. Sin embargo, ante la ausencia de una postura por parte del gobierno sobre cómo integrar la Negritud al currículo educativo o cuán relevante debe ser la bomba para la sociedad puertorriqueña, hay un consenso entre los bombeadores con relación a la importancia de seguir haciendo bomba, *haciendo cultura*.

Así, los académicos coinciden en que lo que está ocurriendo con la bomba hoy es indicativo de que falta mucho por explorar sobre la Negritud en Puerto Rico y, sobre todo, de cómo aproximarse al tema desde lo cotidiano, alejándose de los tabúes y los discursos que perpetúan la invisibilización de lo Negro en Puerto Rico. De modo que lo que está ocurriendo en la isla se ha extrapolado a la diáspora en EE.UU. En lugares como Nueva York y Chicago, el NMB se manifiesta muy similar. El vínculo entre qué es ser puertorriqueño, qué es hacer cultura, qué es tener un apego a las raíces de la patria aún en la distancia es el mismo que manifiesta Glory Mar desde San Juan, Puerto Rico.

Aquí, hablan las bombeadoras y los bombeadores que tienen a su haber la permanencia de la bomba puertorriqueña en Puerto Rico y sus diásporas. A través de sus relatos, se manifiestan los múltiples intersticios, representaciones y mediaciones que enriquecen el mapa sobre la racialización en la nación puertorriqueña. Sobre todo, se identifican las transformaciones entre la relación de las nociones de raza, cultura y nación. Más importante aún, se evidencia cómo operan las jerarquizaciones de raza y género en el NMB. De manera que en este capítulo se puede entender la contradicción

entre el desplazamiento y aceptación de la bomba versus la permanencia de la mitológica democracia racial puertorriqueña.

Apuntes metodológicos

Para analizar las entrevistas y observaciones, primero, identifiqué los usos y funciones del NMB. Presté particular atención a cinco usos. Es decir, si la bomba (1) sirve para entretener, (2) comunicar, (3) representar simbólicamente, (4) responder físicamente y/o (5) reforzar la conformidad de las normas sociales, instituciones sociales, rituales, contribuyendo a la continuidad y estabilidad de la cultura y a la integración social. Sin duda, la mayoría de los entrevistados acepta que les entretiene practicar la bomba. Por supuesto, ver al público reír, bailar, distraerse, pasar un rato agradable obedece a que se entretiene.

Al hablar de comunicación, la bomba comunica un estado de ánimo, pero entre otras cosas, comunica la persistencia de una música Negra puertorriqueña. Hay una representación simbólica de una raíz africana a través del baile. El baile, sobre todo, es la clave para pensar en las formas en las que los Negros traídos al país y sus descendientes se entretenían y comunicaban entre sí. El baile de la bomba, también, evidencia una respuesta física en la medida en la que el cuerpo danzante manifiesta sus emociones a través de los movimientos que ejecuta. Finalmente, pude observar que la bomba refuerza unos rituales, que aunque con ciertos cambios y una evidente evolución, aún remiten a lo tradicional. Sobre este particular, Raquel Z. Rivera (2004) coincide y cita al arquitecto alemán Karl Schinkel, quien expresó que “la tradición inspira a la innovación, pero la

innovación es lo que mantiene viva a la tradición” (p. 30). La democracia en la bomba, que se explica desde la relación simbiótica entre los bombeadores Negros y lo no-Negros, la participación activa de sujetos no-Negros y la transgresión en los roles tradicionales de la práctica, contribuye a la continuidad y estabilidad de la cultura y a la integración social. Retomando la estabilidad de la cultura, es constante el discurso de hacer cultura que verbalizan las bombeadoras y los bombeadores.

Hay cuatro representaciones específicas que observé. En primer lugar, las representaciones de la Negritud se relacionan con las condiciones socioeconómicas de los ejecutantes de la bomba. El perfil de la mayoría de los bombeadores y bombeadoras los coloca en el sector de clase media y media baja del país, de acuerdo a sus ingresos. La bomba no es su única fuente de ingreso. Es fuente de ingreso principal solamente para algunas maestras y maestros. En segundo lugar, las representaciones de la Negritud relacionadas a los comportamientos colectivos, creencias, valores, tradiciones y fiestas son evidentes en la manera en que personas repetidamente se aglutinan y forman casi una familia entre bombeadoras y bombeadores.

En tercer lugar, las representaciones de la Negritud relacionadas a las condiciones de la mujer se observan en los roles predispuestos que tiene la mujer en el escenario de la bomba como bailarina exponiendo su físico y sexualidad a través del baile. Entre tanto, las representaciones de la Negritud relacionadas al hombre Negro, de igual manera, se aprecian en su función de músico, su vestimenta, estilo de baile y el control del tambor, que remiten a su fuerza física, virilidad y sexualidad. La sexualidad y la seducción son elementos significativos del tradicional baile, pues hay una comunicación entre la

persona que baila y la persona que toca el tambor. En cuarto lugar, las representaciones de la Negritud relacionadas a la puertorriqueñidad y la nacionalidad quedan expuestas en el vínculo inseparable entre la bomba y lo popular, folclórico y nacional puertorriqueño.

De todas las entrevistas que realicé durante mi trabajo de campo, hubo una particularmente fascinante y reveladora. En la primera conversación, que a veces era interrumpida por la lavadora de ropa, los avisos de llamadas y mensajes de texto en el celular de la informante o los sonidos de los vecinos entrando y saliendo por el patio comunal, salieron a relucir todos los temas que dan pie a esta disertación. La informante, una mujer de 33 años, cuyo padre es puertorriqueño y su madre es peruana, recuerda perfectamente cómo fue su primer acercamiento a la bomba. De pequeña, sus padres la llevaban a las fiestas de Santiago Apóstol en el pueblo de Loíza. Extasiada, disfrutaba ver a las personas, sobre todo a las mujeres Negras corpulentas, bailando bomba. Los pasos que observaba los imitaba frente al espejo de su habitación en compañía de su hermana, rememoró. Una vez llegó a la Universidad de Puerto Rico, decidió formar parte de un grupo de bomba y plena llamado “PleniBom.” A su vez, se convirtió en una asistente asidua de toques de bomba en Loíza, San Juan y Mayagüez. Señaló que fueron muchas las luchas que tuvo que librar para llegar al lugar que ocupa hoy en el NMB. Hoy día, es gestora cultural, instructora, cantadora, bailadora, tocadora los barriles y compositora de bombas.

En primer lugar, es una mujer blanca a la luz de quienes la interpelan y según se autoidentifica racialmente. Le preguntaban: “¿Qué tú haces aquí si tú no eres Negra?” En segundo lugar, es una mujer y se sentía desplazada. La informante indicó que tuvo que

educarse sobre la historia de la esclavitud en Puerto Rico para comprender la bomba y sus dinámicas. Esta confesión captó mi atención. A juicio de la informante, la bomba puertorriqueña ha evolucionado, pero no lo suficiente. Por ello, sigue intrincado el vínculo histórico entre la esclavitud y la bomba. Además, señaló que es necesario aprender sobre esclavitud para entender la bomba y para contribuir a dar otro giro al NMB. “Antes hablaban de esclavitud porque ésa era su realidad, pero nosotros vamos a hablar de esto que nos pasa ahora”, indicó la informante. La informante mencionó la violencia machista y la inequidad de género como algunos de los temas que le competen. A través de la educación y de ese conocimiento adquirido sobre la esclavitud e historia de Puerto Rico, la informante sintió que podía identificarse con el género musical y abrirse paso como bombeadora, pues fenotípicamente no lograba ser visibilizada entre las bombeadoras y los bombeadores.

Su persistencia la llevó a acercarse a los mayores de Loíza, “gente que la ha encaminado en su trayectoria cultural y artística”, y a conseguir que la apadrinaran y le permitieran demostrar su interés genuino por la bomba. Con los mayores, la informante creó relaciones para familiarizarse con la bomba, se ganó su confianza y consiguió que le contaran historias que enriquecían sus conocimientos sobre el género y que, hoy por hoy, comparte con sus estudiantes. A ella, le tocó aprender a bailar como las Negras de Loíza. “¡Tú, pa’ ser blanca, bailas bien!”, le decían. Desde esta óptica, la Negritud es entendida como cultural y no racial. “La bomba loiceña es la más africana; es la que mantiene esa esencia más viva”, manifestó. Además, recuerda que aprendió a reconocer los tipos de bomba y los pasos básicos e improvisación con un reconocido exponente de la bomba. En

otra faceta en la que rompió con los estereotipos, fue en su interés por aprender a tocar los tambores. Le decían: “Te ves más linda bailando”, compartió. Asumió la bomba como una postura política para concienciar y como una identidad sobre su puertorriqueñidad. Dijo: “La bomba brinda un espacio para la sanación, la expresión y la liberación”.

Al preguntarle sobre cómo ve el movimiento hoy día, respondió: “Ahora, es diferente porque somos otra generación de bomberas y bomberos y no somos de familia bombera. Venimos de un ambiente universitario y no hay prejuicios. La bomba une; es compartir, tolerancia, entender y respetar”. Sin duda, esta opinión contrasta con gran parte de mi experiencia como etnógrafa. Incluso, se distancia de las negativas que recibí cuando me acerqué a bombeadoras que se rehusaron a hablarme sobre sus experiencias en la bomba, de bombeadores que cuestionaban mi trabajo de investigación y a las observaciones que hice durante el tiempo que estuve inmersa en los escenarios del NMB en el área metropolitana de San Juan, Puerto Rico. Reconozco que la opinión de esta informante se hace eco de las expresiones que compartieron conmigo otras personas entrevistadas que, curiosamente, pertenecen a la misma generación de bombeadoras y bombeadores. Aquellas personas a las que les ha costado más trabajo incursionar en la bomba coinciden en que la bomba actual es un espacio más democrático. A diferencia de estas personas, los informantes que provienen de las familias tradicionales solían enfatizar en cierta exclusividad del género musical.

Sin embargo, la informante insistió en que, al principio, siempre “la gente tradicional ve la incursión de gente nueva como una amenaza o peligro”. Según ella, el NMB goza de una unidad, pues sus miembros están sintonizados y hacen que sus

estudiantes compartan a pesar de tener proyectos distintos. Para la informante, hay que eliminar los malos ratos que ellos vivieron cuando se iniciaban en la bomba. “Lo que se toca ahora responde a la realidad actual, pero es importante que se mantenga la esencia aunque haya diversidad”, comentó. Enfatizó que lo importante es preguntarse: “¿Qué yo voy a aportar a la bomba?”.

Musicalizando la Negritud

Sin duda, en la inmersión de la informante al espacio de la bomba, se desplazan varias representaciones de la Negritud, pues no es únicamente lo que ella representa para un movimiento identificado con lo Negro en Puerto Rico; también, cómo ella lo define y lo asume como propio. En una conversación que sostuve con el profesor Ángel Quintero-Rivera, este manifestó que: “En la bomba, el asunto de la Negritud va más allá del pigmento”. La informante a la que he hecho referencia no es fenotípicamente Negra, pero se le avalúa desde la óptica de la mujer Negra. Ella incorpora una identidad femenina Negra para bailar y una identidad asociada al hombre Negro al tocar los barriles de la bomba. En ella, a su vez, se perciben las representaciones de la Negritud relacionadas a las condiciones sociales y económicas (discrimen, pobreza, carencias, prejuicios, etc.) cuando manifiesta que ha sido discriminada por ser mujer no-Negra y se asume que carece de unas destrezas básicas para ejecutar la bomba.

Hay otras instancias en las que se representa la Negritud en la bomba; por ejemplo, cuando se piensa al género como una manifestación del comportamiento colectivo, de las creencias, valores, tradiciones y fiestas. Lydia Milagros González, una

investigadora que labora en el Departamento de Educación del Gobierno de Puerto Rico, hizo hincapié en que en la bomba se observa un “refinamiento”. Esta idea de que la bomba es una música refinada contribuye a valorar el ritmo en un rango de prestigio. Entonces, se valoran igualmente los cuerpos femeninos y masculinos y sus sexualidades como representaciones de la Negritud. La informante que aprendió a bailar como las mujeres Negras y corpulentas del pueblo de Loíza destacó que “tu cuerpo va a ser un instrumento musical”. Interesantemente, no hay diferencias significativas entre el baile femenino versus el masculino, pero aún persisten las competencias y retos entre bailadoras y bailadores que remiten al origen de la bomba en la época de la esclavitud. En cuanto a las representaciones de la Negritud relacionadas a la puertorriqueñidad y la nacionalidad, el profesor Noel Allende-Goitía compartió: “Hay una apropiación por parte del Estado como forma de domesticar las expresiones culturales. Por ejemplo, el Instituto de Cultura Puertorriqueña construyó un discurso sobre la bomba. Si el Estado dice que somos una mezcla, pues con la bomba ya cumplen”. Para Allende, la bomba produjo un impacto en el proceso puertorriqueño de folclorización tanto en la isla como en sus diásporas.

A raíz de las conversaciones que tuve con varios entrevistados, puedo inferir que la bomba puertorriqueña legitima su origen Negro. La investigadora González opinó que “A Cortijo no se le consideraba salsero precisamente porque le incorporó la bomba”. El profesor Quintero dijo: “Sigue siendo como una cosa de afirmación, a mi juicio”. Aún en las discrepancias, se sostiene el binomio bomba-Negritud. Añade Quintero: “Tú ves que hay muchos blanquitos bailando, pero no son líderes de los grupos o, por lo menos, si

hay, son pocos. Los líderes siguen siendo gente como Pablo, que él puede tener (blancos) en su grupo, pero el fuerte es gente como él, como el que toca la conga que es un Negro grande”, enfatizó acompañado de un gesto corporal para simular musculatura.

Para González, que reside en el pueblo de Loíza, “en Loíza, la bomba es más comunitaria y democrática. Las diferencias se han ido menguando”. Al mismo tiempo, suspiró y exclamó: “es difícil entrar ahí, al ámbito de la bomba, pero la bailo en mi casa”. Otra informante confesó: “El ambiente de la bomba es muy hostil, lamentablemente”. El profesor Allende atribuye las discrepancias sobre la democratización y sentido democrático de la bomba a los “debates de autenticidad”. Por su parte, la informante que aprendió bomba en Loíza sostuvo: “promuevo que la gente se meta a bailar como le dé la gana. Lo hermoso que tiene la bomba es la diversidad”.

La bomba tiene varios usos y funciones, según los entrevistados. Por ejemplo, entretiene. El profesor Quintero dijo: “La bomba no se había grabado hasta Cortijo. Era bien marginal; estaba segmentada. Cortijo graba esas bombas para convertir la bomba en un género de la música tropicalailable”. De acuerdo a González, “el entretenimiento al menos permite un espacio para este tipo de tradición. La improvisación del baile es lo más maravilloso”. Según otra informante, una mujer Negra, abogada y gestora cultural, la bomba, además, comunica y unifica a distintas regiones del país: “La transportación ha ayudado a que se borren las diferencias de las bombas de Puerto Rico”.

El baile de bomba es, también, una representación simbólica de la Negritud. La informante que “aprendió a bailar como Negra” reconoció que en el baile:

El reto no puede ser lo primero que se da. No puedes ir a un batey y tratar de

coger al primo (tambor) de bobo. La improvisación del baile se va dando poco a poco; construyendo una conversación entre el primo y el bailarín. Tienes que escuchar la canción y bailar en sintonía energética con la música. Hay que estudiar al primo para poder hacer el solo y construir una musicalidad mientras vas expresando tus sentimientos. Puedes olvidarte de la musicalidad, pero si dejas de expresar tus sentimientos, ya nos estás ‘bombeando’. Una tiene que salir victoriosa de un batey siempre. Donde se marca el momento de que el primo no te puede quitar los ojos de encima, eso es un vestigio de espiritualidad dentro de la bomba.

Esta descripción le hace eco a los textos que definen el origen de la bomba en Puerto Rico. Mis observaciones me permiten asegurar que el baile de bomba es toda una ciencia, que representa la respuesta física a una tradición pero, a la vez, los bombeadores responden con su ejecución al orden socialmente impuesto entre el hombre y la mujer. Para la informante que decidió estudiar la historia de la esclavitud en Puerto Rico:

En el baile, el hombre, con su mano izquierda, agarra a la mujer por el lado derecho. Esos son los códigos de la vieja guardia. Todo tiene una intención. Los piquetes son los movimientos fuera del paso básico. El primo hace el sonido o repique y va justo al terminar el piquete. Cada piquete tiene una preparación que el primo reconoce y puede saber cuál será el piquete. Puedes convertir un gesto en un piquete, de acuerdo a lo que desees expresar. Cuando el barrilero se tira sobre el primo es porque ha ganado el reto. Por eso, hay que lograr comunicación con el

primo. Retar es cuando el bailaror hace piquetes con preparaciones casi nulas; hace figuras o movimientos bien rápidos, preparación en contratiempo, que sea impredecible.

Por su parte, el doctor Pablo Luis Rivera define el baile de la siguiente manera: “Tú estás creando patrones rítmicos y ese tambor te los está marcando”.

Otros usos de la bomba son su capacidad para reforzar la conformidad de las normas sociales, instituciones y ritos religiosos y su contribución a la continuidad y estabilidad de la cultura e integración social. Muchos informantes coincidieron en que la bomba conecta con los ancestros. Por ejemplo, se estila bailar con los pies descalzos para sentir la tierra. La informante que ha asumido la bomba como parte de su identidad puertorriqueña dijo: “La bomba no es un ritmo religioso ni un género religioso porque todo eso ha cambiado, pero sí carga espiritualidad”. En octubre de 2011, asistí a una misa en honor al fenecido cantante Afro puertorriqueño Ismael Rivera. La actividad se llevó a cabo en la Parroquia San Fernando del pueblo de Carolina. Allí, el homenaje se hizo al son de la bomba. El grupo “Paracumbé” entonó canciones del ritual católico al ritmo de la bomba.

En el caso de la bomba de Loíza, ha tenido continuidad porque el municipio estaba aislado del resto de la isla hasta la década de 1980. Solo se podía llegar a Loíza a través de una embarcación. Ese hecho contribuyó a que se haya mantenido un estilo único; se hace un paseo de entrada, se saluda al tocador del primo, hay contacto visual, se despide del primo y se da el paseo de retirada, coincidieron los entrevistados con relación

al ritual del baile de bomba. Mi informante señaló: “Con la bomba, va a pasar como con la plena, que venden panderetas hasta en *Walgreens* porque llegó al pueblo. Eso va a pasar con la bomba. Como una tradición asumida por el pueblo; de ahí, a asumir la filosofía de la bomba que es una herramienta muy efectiva.” Para el director de la agrupación “Restauración Cultural”, Pablo Luis Rivera, “la bomba es una forma de vida”.

Las mediaciones de la Negritud

Otra de las categorías a través de las cuales observo las dinámicas raciales que se generan y llevan a cabo en el NMB es la mediación. Con esta categoría en mente, me propuse identificar las instancias en las que los practicantes de la bomba aludían a cómo enfrentan situaciones del *status quo* con las que no simpatizan, cómo manejan temas que degradan la figura del sujeto Negro u otros temas que históricamente están vinculados a los Negros en y fuera del país y cómo aluden a temas de minusvaloración. En el quehacer de la bomba, identifiqué a la mediación no sólo como una categoría útil para mi análisis de los datos recopilados; es también un recurso eficaz para cumplir con algunos de los objetivos que señalan las bombeadoras y los bombeadores por los cuales reclaman la importancia de la bomba puertorriqueña.

Cuando digo que por medio de la bomba se usa la mediación para enfrentar, me refiero a que la mera existencia y persistencia del género musical evidentemente Negro se enfrentan al discurso nacional racial que celebra el mestizaje a la vez que menosprecia la Negritud. Como he reiterado a lo largo de este texto, la bomba sí ha roto con el estigma de ser exclusivamente Negra en algunas ocasiones e incluso hoy día hay una amalgama

de colores (metafóricamente hablando) entre sus rostros; sin embargo, sigue siendo la bomba Negra, heredada de los africanos Negros que llegaron a la isla. Así que la bomba enfrenta y contradice en sus prácticas lo que la historia oficial repite. Por otro lado, cuando la bomba sale del batey, se manejan discursos sobre la pobreza y el prejuicio.

Llevar la bomba a otros escenarios (Bellas Artes, Capitolio, EE.UU.) rompe con el estereotipo de que es solo una música de Negros pobres. A través de presentaciones públicas fuera del batey, se media para hacer hincapié en que el ritmo Negro es capaz de ganar y generar otros adeptos fuera de la población Afro descendiente. Inclusive, el uso de la bomba para la creación de talleres educativos rompe drásticamente con la minusvaloración del sujeto Negro en términos de su inteligencia y prestigio. Ahora, es el Negro el educador y no el personaje victimizado e invisibilizado. La incursión de otros rostros también contribuye a minimizar el mito de la hipersexualización del hombre y la mujer evidentemente Negros.

Utilizando la mediación, inclusive, palpé el uso del eufemismo de parte de los que hacen bomba hoy día. Hay un malestar general por la imperiosa necesidad de continuar llevando la bomba a distintos escenarios, de educar sobre su origen y desarrollo y lograr el interés por el ritmo. Hay, además, adecuación que nace de una lucha que a veces se vislumbra perdida por las puertas que se cierran. Por ello, puede generarse un conformismo con que la bomba permanezca fuera del orden convencional de la música en la isla. La bomba provoca que el eufemismo, la adecuación y el conformismo convivan armoniosamente con la resistencia, la denuncia y la agencia. Es decir, el NMB es un fenómeno complicado por las intersecciones que le son inherentes.

Hay seis metáforas principales de la mediación que se pueden reconocer en el NMB: ventana, espejo, filtro, señal o guía, foro y pantalla o barrera. La bomba es sin duda una ventana para dar a conocer las identidades raciales de las puertorriqueñas y puertorriqueños. Es un ritmo musical revelador de cómo se asumen las identidades raciales y nacionales en la bomba. A su vez, es un espejo que refleja cuán complejas son las relaciones entre los individuos y cuán alta es la tendencia a categorizar y hacer divisiones jerárquicas. Es un filtro en tanto logra mantener un micro discurso sobre lo que es en sí y su función ministerial de hacer cultura.

Hoy día, es una señal clara de cambios paulatinos -me refiero a la democratización de la bomba- y guía de un camino espinoso e interminable por recorrer. Es un foro adecuado para poner de relieve el espectáculo de hibridez racial existente en la isla, pero que insiste en distinguir lo Negro y no-Negro. Finalmente, las guerras internas que emergen en el NMB -las facciones en ebullición constante- no contribuyen en lo absoluto a un desarrollo digno del movimiento, por lo cual se torna en una barrera. El hecho de que haya desunión entre grupos, que salgan a la luz sus discrepancias sinsentido y que se den faltas de respeto no propician un ambiente de solidaridad en pro de un bien común para la bomba. El NMB hace de la mediación una herramienta de doble filo.

Muchos bombeadores creen en la combinación del entretenimiento con la enseñanza del género como forma de enfrentarse al desprestigio de la bomba como música Negra irrelevante y únicamente folclórica. Se media al manejar temas de pobreza, prejuicio e hipersexualidad. La abogada informante expresó:

La sexualización y trivialización de la bomba es por ignorancia y carencia de educación. La exigencia del público es menor. Hay un mito de que es algo sencillo, fácil, menos formal. Eso es racismo. Los criterios de evaluación para los ‘shows’ son menores. Se equivocan porque hay que tener rigor para treparse en la tarima.

La profesora Marie Ramos Rosado, reconocida en la isla como “Marie Calabó”, ha utilizado la bomba como una herramienta para mediar contra la minusvaloración de su inteligencia y prestigio. Manifestó: “yo no soy una puertorra cualquiera”. Esta hizo mención de su preparación académica, de sus publicaciones, sus logros académicos, profesionales, culturales y artísticos. Dijo que tiene que recalcarlo para que la tomen en cuenta. Fundó el grupo “Calabó” a finales de la década de los setenta. El propósito de la agrupación era tener un proyecto político para denunciar las injusticias en el país e internacionales ligadas al racismo. Como ser músico de bomba no es una fuente de ingreso sustancial, los bombeadores y bombeadoras recurren a participar en diferentes proyectos y a ver la bomba como un pasatiempo.

La bomba y sus bailes son un espejo y, también, “expresiones de mi espíritu”, según el profesor Rivera. El NMB es un reflejo de cambios significativos que están ocurriendo en la sociedad puertorriqueña. Hoy día, está sirviendo de filtro para poner atención especial y bloquear el discurso del Estado sobre la bomba única y exclusivamente folclórica y familiar. El desarrollo de la bomba contemporánea, democrática y comunitaria opera como guía que indica que hay un largo camino por

recorrer para explicar el auge del movimiento. El profesor Quintero arguyó: “Ahora, se baila bomba más que nunca en Puerto Rico”. De igual manera, el NMB constituye un foro rico en información dado a los ejecutantes y sus crecientes audiencias. Quintero planteó que dado a la incorporación de la bomba en nuevos escenarios y fuera de las tarimas tradicionales “se abrió a que los grupos de la bomba cruda fueran desarrollándose. Se está llevando la bomba cruda al escenario también”. Sin duda, la bomba está por todas partes de la isla y sus diásporas y ni el Estado ni los medios de comunicación han podido derrumbar esa barrera cultural.

Otras metáforas de la mediación que se ven en la bomba, de acuerdo a las observaciones que hice y a las opiniones de los expertos e informantes, son: eufemismo, adecuación, conformismo, resistencia, denuncia y agencia. El profesor Allende rememoró un ejemplo de eufemismo usado en la bomba, cuando en el siglo XIX se decía: “¡Hasta los Negros salieron a bailar!” como si no tuvieran el derecho o la capacidad de hacerlo. Lydia Milagros González mencionó que “Cortijo describió a la bomba como Tomás Blanco: un grupo de negros esclavos contoneándose”.

En referencia a la adecuación, vale la pena destacar que el fenecido músico Afro puertorriqueño Rafael Cortijo cambió los barriles de bomba por las congas de la salsa para llevar la bomba a Nueva York. Según González, la adecuación también se ve en que “hay más grupos de escenario, a diferencia de la tradición comunitaria en Loíza. Se trata de la tradición urbana vs. la tradición de Loíza”. La investigadora agregó que para adecuarse a los escenarios debe haber “importancia del despliegue estético”. Otra manera de adecuarse a la evolución de la bomba es desde el vestuario. Una informante dijo: “lo

importante es bailar bomba con el cuerpo, sin la falda”. Ramos añadió que, en su grupo “Calabó”, hacían bomba experimental. Mezclaban ritmos en yubá con poesía y declamaban con una falda y un pañuelo amarrado al estilo africano, pero sin el traje tradicional de la bomba puertorriqueña. Sobre la adecuación en las letras de las canciones, una de las informantes agregó:

Ahora, las letras son de amor, de tecatos (adictos a drogas), baquiné, violencia de género, amor patrio, etc. Están actualizadas. Hubo crisis de cantadores y compositores de bomba. ¿De qué hablarán las bombas de nuestra generación? ¿De la esclavitud? ¡No! Por eso, provocó que escribiéramos, que hubiera un rompimiento, una liberación. Una evolución, pero sin perder la esencia. Todas las generaciones tienen que escribir sus propias canciones.

Varios informantes reiteraron que la proliferación de la bomba ha sido producto del bajar la bomba del escenario. Uno de ellos afirmó:

Ya, no es cuestión de dar un espectáculo para que la gente nos mire y se entretenga. La gente se identificó y quiso aprender, pero, a la misma vez, son gente que no son de ambientes de bomba. Son los primeros que hacen bomba en su familia posiblemente y ellos han asumido la bomba propia y eso ha hecho de que impacten de donde provienen o los lugares a donde van y siguen impactando pequeños círculos.

A tono con la expansión de la bomba a otros espacios, un informante expresó que la proliferación de grupos y talleres de bomba también está relacionada con la evolución del ritmo y cómo se manifiesta en la actualidad; dijo: “Obviamente, ya no es visualmente tan Negro, porque muchos líderes e instructores no son Negros. Eso hace que atraiga a gente no Negra”. Para el doctor Pablo Luis Rivera, quien acuñó el término bombeador, las aportaciones que hace al nuevo movimiento de la bomba van dirigidas a “crear un currículo que atienda a todas las personas interesadas en cualquier parte del país, desde todos los niveles de enseñanza, conversatorios, talleres, educación a los políticos, maestros de las escuelas, etc.” De modo que el NMB tiene un reto mayor adecuándose a las expectativas de la sociedad que desconoce en gran medida la importancia de la bomba puertorriqueña.

“La bomba cruda va incorporándose a músicas más elaboradas”, dijo el profesor Quintero. Entre tanto, González observó: “Yo le veo muchas cosas buenas a lo que está pasando con la bomba, aunque para mí es doloroso la pérdida, sobre todo, de la conciencia de todo un mundo ritual que sí viene de esa presencia africana. Al hablar sobre el conformismo, Ramos criticó: “Si no se tiene un discurso contestatario, te publican; de lo contrario, no”. Entonces, se perciben formas de cómo la bomba recurre al conformismo para subsistir con otras manifestaciones populares en el país y sus diásporas.

También, la bomba exhibe resistencia. La bombeadora y abogada que entrevisté reconoció: “Hay resistencia como todo, pero es evidente el interés de los grupos jóvenes de hacer su aportación al género y dejar huella, aunque se salgan del rigor tradicional”. El

profesor Quintero abonó al particular retornando al pasado: “Al grabar e incorporar la bomba a la salsa hubo una irrupción, una rebelión”. La abogada y gestora cultural reflexionó: “Que la bomba sirva como un instrumento como le sirvió a los que la originaron -los esclavos, cimarrones y Negros libres- para narrar su experiencia o expresarse. Que nosotros tengamos la capacidad de utilizarla para nuestra realidad, como un vehículo, un instrumento para narrar nuestra realidad y enfrentarnos, también, a ella”.

Como instrumento de denuncia, Ramos recuerda cómo “Calabó” denunciaba a través de sus canciones. Me cantó durante la entrevista: “¡Ya se escucha el grito bien desesperado, pues la raza Negra se ha movilizado. Óyelo bien se llama Apartheid, un mal gobierno que impone la ley, es un gobierno cruel e inhumano. A todos los Negros tiene marginados”. Para el profesor Allende, “la bomba obliga a tratar temas que no se tratan de ordinario”. En este sentido, todos los entrevistados se hicieron eco al manifestar que el NMB sí está tratando de componer canciones con temas de denuncia social actual, como se logra con la plena, pero que el reto estriba en que la bomba no tiene la movilidad de instrumentos y vestuarios que se da con la plena.

En cuanto a la agencia a través de la bomba, el profesor Quintero reconoció: “Hay un asunto y es la riqueza de la bomba. La bomba es riquísima como música, y el baile igual... esa manifestación del cuerpo. La plena es bien sencilla al lado de la bomba. Eliminándole la cosa racista, se ha podido manifestar por su propio valor estético y musical”. El grupo “Calabó” fue un vivo ejemplo de agencia, pues hacía bombas folclóricas teatralizadas, con canciones de historias de Loíza, por ejemplo. Para su creadora, Marie Ramos:

Era un taller político con contenido puertorriqueño e internacional. Proponíamos el discurso de ‘no a la víctima’. Para nosotros, los vejigantes no eran bufones. Era bomba experimental con contenido progresista y político e investigación histórica. Yo declamaba poesía de línea política como preámbulo, antes de cantar y bailar. Denunciábamos el racismo y defendíamos la Negritud.

Por su parte, la abogada Afro puertorriqueña sostuvo que:

La bomba es una disciplina como cualquier otra. Tiene su técnica aunque se puede usar para entretener, pero hay que saber improvisar con sentido y musicalidad. Yo pienso que va a seguir creciendo precisamente porque rompimos con la noción de que la bomba quienes la dirigen y la expresan son solamente ciertas familias.

Se evidencia la agencia en la intención de los ejecutantes entrevistados de que “la bomba no debe crear más clones ni ranchos. Hay que romper con los estereotipos y paradigmas de la bomba tradicional, de familia. Con la creación de nuevas escuelas, “se abre el espacio de la bomba y se democratiza”, indicó el doctor Afro puertorriqueño Pablo Luis Rivera. Según él, hay una apertura que permite la incursión de nuevos actores en la bomba. A mi entender, esa democratización se observa en no solo con la presencia de gente no-Negra; también, en el interés creciente de mujeres tocando los tambores y en la presencia de la bomba en más lugares de la isla, etc.

Haciendo cultura al son de la bomba

Por más de dos años consecutivos, me dediqué a asistir a toques de bomba en la zona metropolitana de San Juan, aunque asistí a eventos en Carolina y Loíza también. Identifiqué varios lugares en los que se toca la bomba puertorriqueña semanalmente. Varios jueves asistí a la Plaza de Recreo de Carolina donde el grupo “Restauración Cultural” ofrece clases de bomba al aire libre. Los jueves en la noche iba a El Boricua en Río Piedras. Los viernes asistía a Baobab; los sábados, acudía desde las 11:00 a.m. al Taller Tamboricua para observar las clases de Baby Bomba y otros talleres de percusión. Algunos domingos fui a Búhos Café en Loíza. De hecho, en varias ocasiones, acompañé a Elia Cortés, creadora de Tamboricua, a las clases de Bomba Aeróbicos impartidas a los viejos en diversos pueblos de Puerto Rico. Bomba Aeróbicos es un programa para personas mayores de 65 años de edad, auspiciado por una compañía de seguros de salud. También, asistía a El Taller, Nuyorican Café y al desaparecido Café Seda con regularidad.

En todos estos escenarios, muchas veces, sentía que se repetía la misma película en mi mente. Al llegar y ubicarme desde un lugar que me permitiera una visión panóptica, comenzaba a ver el desfile de rostros Negros, en su mayoría, que ya me regalaban sonrisas y saludos de “¡Qué bueno verte otra vez!”. En las presentaciones nocturnas, el público llegaba, comenzaba a saludar a sus amigos, comprar su bebida alcohólica y ubicarse lo más cerca del área de los músicos como si estuvieran estableciendo su turno para bailar. Los músicos, varones en su totalidad, comenzaban a

ubicarse en sus lugares estratégicos y a preparar sus instrumentos. Mientras se alistaban para comenzar a tocar, recibían saludos y abrazos de algunos asistentes.

Comenzaban a tocar. El repertorio musical también se repetía presentación tras presentación. Caras que se me hacían familiares, de una en una, se iban apareciendo en la pista de baile. Por varios minutos, hacían gala de sus habilidades para el baile de bomba. La mayoría de las personas que se acercaban a bailar eran mujeres, quienes cargaban en sus carteras sus faldas o pedazos de tela que se colocaban en su cintura antes de saludar al tambor. Los hombres bailadores se sacaban un pañuelo del bolsillo para ejecutar sus pasos en los que los pies se convertían en el foco de atención del público. Así, entre canción y canción, muchas letras compuestas de palabras africanas, manos callosas golpeando fuertemente los tambores y bailadoras y bailadores bailando individualmente, el público, incluyéndome, aplaudía en señal de aprobación. Así, en Puerto Rico, los bombeadores, músicos, bailadores de bomba puertorriqueña y sus espectadores, se apropian de pequeños y humildes espacios, en zonas populares, para “hacer cultura”.

“We are a cultural center. The only cultural center on the planet. We teach all of our roots, folklor, but we added taíno traditions”, expresó Tekina-eirú Maynard, directora del Puerto Rican Folkloric Dance and Cultural Center en Austin, Texas. Cuando se habla de cultura, las opiniones de los entrevistados se entrelazan. Para todos, la bomba es una manifestación de la cultura puertorriqueña. “El que nuestro ritmo se haya desarrollado de la manera que lo ha hecho refleja el respeto a nuestra cultura”, indicó una mujer Negra que aprendió a bailar bomba a los dos años de edad, en la década de los años 50, gracias a

su padre. Sin embargo, todos tuvieron que detenerse a pensar por qué utilizan bomba y cultura como sinónimos.

A través de mi trabajo de campo, escuché constantemente el dicho: “¡Estamos haciendo cultura!” como otra manera de decir estamos tocando/haciendo bomba. Para el doctor Rivera, “la cultura tiene un sinnúmero de definiciones en términos de lo que se crea y se desarrolla socialmente. Ha sido un gancho para atraer a las personas hacia lo de ellos, a lo que los define como pueblo; por ejemplo, la bomba”. Esta aseveración contrasta con el discurso de que hay que enseñarle a la gente lo que es la bomba; se parte de la premisa de que la bomba no es un elemento identitario común de los puertorriqueños, que une, pero a aquellos que se interesan por el género. Rivera indicó que la agrupación que dirige, “Restauración Cultural”, lleva ese nombre:

Precisamente, porque había una distorsión de lo que era el conocimiento histórico en el país y queríamos asumir un reto desde una trinchera que fuera ya sin el recurso de que el Instituto de Cultura Puertorriqueña tenía que estar o alguna institución... Nosotros como responsables también de lo que es la historia de nuestro país, transmitirla y, sobre todo, crear espacios de discusión y de investigación que son tan importantes.

De otra parte, la profesora Ramos señaló que el binomio inseparable bomba-cultura “es una forma positiva y afirmativa” de referirse al ritmo Afro puertorriqueño. La bombeadora y abogada entrevistada manifestó pensativa:

Yo lo uso porque es parte de una línea que yo debo seguir, pero mi visión de cultura es más amplia. Es el lenguaje del nicho. Diantre, yo no sé si en el fondo hay una necesidad de reafirmarnos y de procurar no extinguirnos porque hay un pánico por la cuestión de la extinción, aunque a mí no me da miedo que la bomba se extinga; yo no creo que eso va a pasar. Esto es lo nuestro, esto es cultura; lo demás, no es.

Otro informante destacó: “La bomba es parte de la cultura, pero la cultura es un concepto amplio, para entender muchas cosas. La cultura no es solo bomba. Cultura es igual a bomba porque es colectivo, no solo folclor. La bomba es una práctica cultural porque es colectiva”. Finalmente, el profesor Allende agregó que no se puede obviar una realidad: “culturalmente, los Negros colonizaron elementos culturales del colonizador y otros colonizados”; hizo énfasis al mestizaje cultural que subyace en la bomba puertorriqueña, que no es otra cosa que la criollización, y que definió como “la africanización de lo europeo”.

Es decir, tocar bomba es hacer cultura, preservar la tradición, según lo han manifestado las bombeadoras y los bombeadores a lo largo de la historia. La frase “hacer cultura” es una que repiten los músicos, una y otra vez, cuando se les pregunta: ¿qué les motiva a tocar bomba? Por un lado, hay una agencia –consciente o inconsciente– de dar continuidad a un legado histórico, a un ritmo musical que en el pasado representaba un espacio de esparcimiento o de fraguar rebeliones para individuos esclavizados. Y aunque la esclavitud se abolió en Puerto Rico en 1873, la bomba sigue siendo un ritmo

marginado. De manera que hay un activismo que va creciendo y que negocia una presencia y visibilidad de la bomba puertorriqueña, aunque, a veces, esa visibilidad es una nota musical que se aparea con otras notas de ritmos categorizados como no-Negros.

Nación: Puerto Rico baila bomba

El profesor Allende-Goitía exploró el tema de la nacionalidad al decir que “se ha pospuesto la conversación de los debates de la identidad puertorriqueña”. A su juicio, “la bomba sustituye a la salsa como marca de identidad, aunque ver la bomba como un género uniforme en la isla es un mito”. El doctor Rivera confirmó que “el estado no ha canalizado el interés con el vaivén político. Lamentablemente, hay una colonización de lo que se enseña. La idea es que el país conozca sus tradiciones y lo que nos rodea (el Caribe). Por ejemplo, las escuelas de bomba vienen a satisfacer esa necesidad, ese vacío que hay de enseñanza cultural puertorriqueña”.

“Yo pienso que Puerto Rico tiene una necesidad. Tantos años de coloniaje han hecho que se pierda o se deje de mirar, aunque se practica (la bomba) to’ los días. La gente da por sentado o no saben o no reconocen la herencia y la identidad de quién tú eres y de dónde tú vienes”, admitió una informante que asume a la bomba como un elemento de la identidad nacional puertorriqueña. Para el profesor Rivera, “ya la evolución del género ha llevado a que las personas que la practican ya no lo hacen porque son de un grupo específico sino ya lo ven como que es una bandera de puertorriqueñidad. Esto es de nosotros los puertorriqueños. Es un fenómeno nacional que se va dando a falta de

símbolos”. Según González, “los nuevos grupos de bomba han puesto a todo Puerto Rico a bailar bomba”. Otra informante subrayó:

Yo siento que este es un género que le pertenece al pueblo y siento que hay mucha gente apropiándose de él. Me encanta. Yo veo la bomba como un género que es de aquí, puertorriqueño; yo no lo veo como un género que es de África. Le veo más similitudes con las Antillas, pero sí reconozco que es nuestra expresión más africana.

Entre tanto, otra informante Afro puertorriqueña que se inició en la bomba en 2010 destacó:

Aún queda trabajo cultural pendiente. Hay un total desconocimiento sobre nuestras raíces afroantillanas. Comprendo que la bomba hoy en día, al igual que los demás géneros musicales autóctonos, debería formar parte de nuestra educación desde temprana edad como método de identidad cultural. Lamentable que se tenga que limitar a que algunos puedan tener experiencias culturales en la semana de la puertorriqueñidad o en actividades navideñas, pues comprendo que somos borincanos todo el año, sin intermedios. Comprendo que nuestras riquezas culturales deben ir en aumento, mientras luchemos por preservar la esencia de nuestra puertorriqueñidad podremos mantenerla viva.

Raza: Bomba, la expresión más africana

“La bomba es mi vinculación con mis ancestros, desde aquellos que raptaron en África hasta mi padre. Es mi forma de comunicarme con ellos”, expresó una entrevistada Negra de más de 50 años. Hablar de bomba puertorriqueña es reconocer la existencia y persistencia del elemento Negro en la isla; aunque es un hecho que lo Negro es un tema álgido, controvertido y espinoso. Para Lydía Milagros González, “de lo Negro en Puerto Rico, es la bomba lo más aceptado”. El doctor y bombeador Pablo Luis Rivera compartió:

Hay una resistencia a reconocer lo que es de herencia africana, y se debe en gran medida a la enseñanza de que lo Negro es lo menos y lo no Negro es lo más. En Puerto Rico, tenemos un problema grave de reconocimiento de la africanidad, de los elementos sólidos heredados de África, la base africana. Hay que darle duro a los elementos de la africanidad en Puerto Rico. Es lamentable que entre los bomberos cada vez hay menos Negros. No hay diez Negros para hacer un espectáculo. Ni los líderes del movimiento ya son, en su mayoría, evidentemente Negros. Yo utilizo la bomba como recurso para traer esa discusión de reconocer el continente africano. Se desconoce sobremanera la herencia africana y la procedencia de las etnias que circularon por el Caribe y Puerto Rico. Es el problema de ver lo Negro como sinónimo de esclavo, no como que los esclavizaron sino como una condición natural.

Mientras, una informante, integrante del grupo de bomba “Gracimá”, compartió:

En una presentación de “Gracimá”, hubo gente fascinada y otra que preguntó porqué no habían más negros en el grupo, como si fuera un problema. A mí, lo que no me gusta es que últimamente yo estoy viendo que se están acercando a lo africano desde lo exótico. Entonces, a veces la bomba ha tenido esa apertura desde un punto de vista que pa’ mí sigue siendo racista. Hay más apertura por ese discurso de lo exótico, lo africano y de lo sexualizado también... con eso yo tengo issues. Me alegra que nuestra expresión musical más africana esté ganando espacios, y nos tocará a nosotros ese trabajo educativo. Ese mismo mestizaje que se ha dado, ha permitido que se amplíe... causa impacto.

Curiosamente, alegó Marie Ramos que: “Calabó rompió la barrera para que los grupos de bomba empezaran a reafirmarse con la Negritud. Mucha gente de “Calabó” no era fenotípicamente Negra, pero se sentían y se veían como Negros. Una Negritud desde el concepto de la cultura”. Una vez más, se confirma que la bomba ha servido para folclorizar la Negritud y afianzar el vínculo entre lo Negro y la cultura. Mi informante de raíces peruanas puntualizó:

Ya la cuestión racial es irrelevante. La bomba no se puede restringir a una raza o a una identidad nada más. Lo importante es saber de dónde viene. Precisamente, surge por una mezcla. La gente jamás se imagina que yo soy bombera. La gente dice que yo bailo como Negra. Yo soy Afro descendiente también, aunque no soy de tez Negra. Esto no se limita porque todos tenemos herencia Negra. Es una cuestión de qué tú asumes como propio.

Otra informante bombeadora, socióloga y escritora, al hablar de cómo fue su proceso de incursionar en la bomba, recordó: “Yo, jincha y de ojos verdes, que no ostento *pedigree* bombero”.

Género⁵³: Travestismos musicales

En el performance de la bomba, se pueden hacer aproximaciones a lo alternativo, lo no heteronormativo y no tradicional, que cuestiona los discursos hegemónicos sobre el género y la Negritud en el NMB. Las narrativas del género, la raza –lo Negro y lo no-Negro- y la bomba intersecan, modifican y conjugan con el discurso nacional sobre la democracia racial puertorriqueña.



Imágenes 15 & 16. Transformista Gabriel Burgos Ortiz como “Yara Sofía”.

⁵³ Para Judith Butler (1988) el género no puede ser entendido como un papel que expresa o disimula un yo interior, si ese yo es sexuado o no. El género es un acto, en un sentido amplio, que construye la ficción social de su propia interioridad psicológica.

Gabriel Burgos Ortiz es un transformista (drag queen) puertorriqueño, de 30 años, que participó en la tercera temporada del *reality show* RuPaul's Drag Race en 2011. En una de sus presentaciones, Yara Sofía⁵⁴, nombre con el que se le conoce en el ambiente artístico, lució el tradicional traje de bailarina de bomba puertorriqueña con el que dio algunos pasos de baile. Al despojarse del vistoso atuendo color blanco y del pañuelo del mismo color que llevaba en la cabeza, quedó exhibiendo una peluca rubia y un traje de baño alusivo a la bandera de Puerto Rico.

Esa breve representación de Yara Sofía está dotada de significaciones y resignificaciones. Por un lado, Yara Sofía manifiesta su identidad nacional puertorriqueña haciendo uso de dos elementos adscritos al folclor y la cultura de Puerto Rico: la evocación a la bomba a través del vestuario y el baile y la exhibición de la bandera de su país natal. Por otro lado, el travesti dismantela las construcciones socialmente aprendidas sobre lo que es ser mujer y hombre. Gabriel-Yara, un cuerpo hibridado o desdoblado, problematiza los discursos sobre el género en Puerto Rico. La polisémica figura de Yara Sofía metaforiza las complejidades de los discursos sobre la Negritud⁵⁵ y el género en Puerto Rico. Yara Sofía se convierte en un “cultural drag” (Arroyo, 2003); un sujeto caribeño transnacional cuyo cuerpo racializado articula narrativas raciales y culturales.

Hace unos meses atrás, comenzó a circular en Facebook un vídeo grabado en el local “El boricua” del sector Río Piedras en San Juan, Puerto Rico. El vídeo se titula “El gay en El boricua”⁵⁶ y fue publicado por el músico Jerry Ferrao. Mientras el grupo de

⁵⁴ En el minuto 1:06 del siguiente video: http://www.youtube.com/watch?v=6u_pPf1q11k se observa la aparición de Yara Sofía vestida de bailarina de bomba y con un traje de baño alusivo a la bandera puertorriqueña.

⁵⁵ Curiosamente, Ru Paul le preguntó a Yara Sofía si iba a matar una gallina, pues asoció su vestimenta con la santería Afro cubana.

⁵⁶ “El gay en El Boricua”: http://www.youtube.com/watch?v=yqiCevRVA4k&feature=player_embedded

bomba “Los rebuleadores de San Juan”, dirigido por Ferrao, tocaban una pieza musical cuyo coro dice:

... lo llevaron ante la ley
por ponerse una falda
pa’ bailar bomba en el batey...

salió a la pista de baile un joven con una falda de bailar bomba. El hombre ejecuta perfectamente los pasos del baile de bomba puertorriqueña y hace un uso magistral de la falda. Se trata de un cuerpo que reta el discurso dominante sobre el género en Puerto Rico. La falda es simplemente un accesorio –cuyo uso se atribuye exclusivamente al género femenino. Por ello, el bailarador es clasificado como gay por transgredir la concepción sobre lo femenino.

En la puesta en escena de la bomba, se hacen eco las prácticas de inequidad de género que predominan en Puerto Rico. La bomba es un espacio sexualizado donde lo femenino se cosifica en contraposición a la hipermasculinidad explícita. Según Carlos Álamo-Pastrana, la bomba se utiliza y se experimenta de forma diferente por sus ejecutantes femeninos y masculinos (2009, p. 573). Basta con echarle un vistazo a la dinámica entre la posición privilegiada y protagónica de los hombres músicos –tocando los tambores de bomba- que determinan la intervención de la mujer. A mi juicio, la mujer tiene un rol limitado en el baile de bomba. A ésta, le toca enfrentarse a los músicos y al tambor que la retan y marcan sus pasos de baile.

Indudablemente, hay intersecciones de historia, tradición, cultura y la reconfiguración de normas de género en la bomba puertorriqueña. Agrega Álamo-Pastrana:

El imaginario fijo de los jóvenes bombera/os (...) sigue siendo una forma vital de compromiso crítico y resistencia a las imposiciones peligrosas impuestas a diferentes cuerpos puertorriqueños a través de representaciones populares y relaciones sociales desiguales basadas en historias de la raza, el colonialismo y las relaciones de género desiguales (2009, p. 593).

Aunque reconoce la disparidad entre géneros, Álamo señala que el rol de la mujer bombeadora ha evolucionado hoy día en Puerto Rico:

... bailar bomba también es importante en el contexto de la producción de conocimiento para los hombres y las mujeres en asociación con sus identidades de género. Mientras los hombres bailarines de bomba utilizan la oportunidad de bailar como una salida para representar masculinidades disidentes en la esfera pública, a las mujeres también se les permiten ciertas formas de agencia y creatividad que han sido pasados por alto o que tradicionalmente les fueron negadas (p. 594).

A pesar de que los roles de género han estado muy definidos en la bomba desde su origen, a lo largo de la historia, se han observado transgresiones. La bomba como ritmo se origina en un ambiente donde predominaban los hombres. Los hombres tocaban

los tambores, cantaban y bailaban. Poco a poco, se fueron incorporando a la bomba más mujeres. Aunque se presume que nunca estuvieron ajenas a la música de raigambre africana, el número de mujeres que llegó de África era mucho más reducido en proporción a la cantidad de hombres.

En la mayoría de los pueblos donde se desarrolla la bomba con más fervor (Loíza, Cangrejos, San Juan; Cataño, Mayagüez, Ponce y Guayama) el hombre sigue teniendo el rol protagónico. Casi todas las agrupaciones están compuestas por hombres. La incursión femenina se da cuando se abre el espacio para el baile. La mujer hace su entrada, saluda al tocador y comienza a bailar en conversación con uno de los tambores. Curiosamente, en el municipio de Ponce, la bomba evolucionó de forma distinta. En Ponce, las mujeres son las que cantan. En el resto de los municipios, pueden cantar hombres y mujeres, pero predominan las voces masculinas. De manera que en este pueblo de la costa sur del país, a pesar de su cercanía con Guayama, el estilo de la bomba es diferente. Y aquí se exhibe una transgresión a los roles de género tradicionales.

En Ponce, además, la bomba se baila en pareja. En el resto de los pueblos donde tradicionalmente se ha desarrollado la bomba puertorriqueña (San Juan, Cataño, Mayagüez, Loíza y Guayama), se baila de forma individual. Ponce es una de las ciudades más grandes del país. Curiosamente, ha logrado un reconocimiento especial a nivel nacional. Ponce y su gente, las ponceñas y los ponceños, celebran a sus innumerables próceres, atletas y artistas, sus peculiaridades y distinciones, que les hacen únicos y diferentes al resto de los puertorriqueños con un orgullo indescriptible. Se ha popularizado un dicho que reza: “Ponce es Ponce y lo demás es parking”. Es decir, el

“parking” es el resto de la isla. Esta dinámica de elaborar e internalizar un sentido de pertenencia regional que se explica tan bien utilizando el ejemplo del municipio de Ponce, La perla del Sur, sirve para explicar algunos de los intersticios de la bomba puertorriqueña relacionados con el género musical.

Resulta interesante que la manera que muchas mujeres han encontrado para disputar la desigualdad por razón de género en la bomba es a través de la creación de grupos estrictamente conformados por féminas. En la actualidad, existen varios grupos de bomba puertorriqueña enteramente femeninos. Por ejemplo, el grupo “Ausuba” es uno de los grupos femeninos de bomba que actualmente está en la escena de la bomba en la isla. También, en Nueva York, existe el grupo “Legacy Women” y “Las bombeadoras de la bahía” en California. “Legacy Women”, interesantemente, está compuesto por mujeres puertorriqueñas y dominicanas. Por lo tanto, su enfoque es más hacia las músicas Negras Afro caribeñas. Estos grupos femeniles -de allá y acá- procuran resaltar el género femenino en todo su esplendor. No es solamente ver a un quinteto, un sexteto o más de mujeres juntas en una tarima tocando, cantando y bailando rítmica y coordinadamente, pues sus letras también tratan sobre temas de mujeres. La mayoría de los temas que interpretan son compuestos por ellas mismas. Es un fenómeno que en el pasado no tuvo el éxito que se esperaba, pero que ahora ha resurgido. Sin duda, las bombeadoras, además de músicas, suelen ser profesionales, amas de casa, madres, esposas, etc. Por lo tanto, dividir el tiempo entre múltiples faenas, aunque posible, es más cuesta arriba. A eso se debe la difícil tarea de mantener un grupo de bomba femenil, a diferencia de un grupo masculino o mixto.

Estas mujeres se han apropiado de un espacio tradicionalmente masculino. En Puerto Rico, hubo otro grupo, “Nandí” (2003), pero fracasó. Como he mencionado anteriormente, al igual que los hombres, practicar bomba no puede ser un trabajo a tiempo completo para casi ninguno de los ejecutantes de la bomba. Por lo tanto, las mujeres bombeadoras suelen tener otros trabajos remunerados a tiempo completo. Algunas, además, son estudiantes, madres, amas de casa y esposas a la par; por lo que poseen múltiples responsabilidades simultáneas. En la mayoría de los grupos femeniles, las músicas escriben sus propias letras. Por lo tanto, no solo son grupos compuestos por mujeres músicas, cantantes y bailadoras; también, las canciones están concebidas desde la óptica femenina. Es, entonces, una celebración a la mujer. De un modo interesante, casi todas las mujeres que integran grupos femeniles además participan de otros grupos mayoritariamente masculinos como bailadoras o coristas.

En la bomba, se perpetúan los discursos sobre los roles de género desde la infancia. En Puerto Rico y sus diásporas, es relativamente reciente el fenómeno de las mujeres bombeadoras percusionistas. Tradicionalmente, son los hombres los percusionistas. Como en otros géneros musicales, se destaca más el rol de la mujer en el baile y el de los hombres como músicos. Así ocurre en la bomba puertorriqueña. Aunque pocas, siempre, ha habido mujeres que han roto con los estereotipos al convertirse en tocadoras de bomba. No obstante, siguen siendo minorías. Todavía, las clases de percusión están integradas casi en su totalidad por niños; a las niñas, las ponen a bailar desde muy temprano.

Hablar de género en la bomba remite a la figura de Áfrika Clivilles⁵⁷. A esta mujer puertorriqueña Negra, se le atribuye ser una de las primeras mujeres en ejecutar la bomba con un tambor en la década de los 80. Personas de diversas generaciones recuerdan a Áfrika tocando el tambor cuando esa empresa era una labor de los hombres únicamente. Así que Áfrika representa una transgresión al *status quo* de la bomba puertorriqueña. Los tambores eran tocados exclusivamente por los hombres. Desde entonces, otras mujeres han seguido su ejemplo. En los cursos de percusión que ofrece la mayoría de las escuelas de bomba, se pueden ver mujeres adultas [durante mi trabajo etnográfico, no vi niñas ni jóvenes] matriculadas para aprender a repicar los tambores. Hay un deseo por aprender bomba de una manera holística que traspasa los roles de género socialmente impuestos. Las escuelas proveen cursos de historia general de la bomba, percusión, diversos niveles de baile -en este sentido sí se educa a las mujeres y a los hombres de forma diferente- y a veces tocan temas sobre el canto y la composición de los temas para ampliar el repertorio y combinarlos con las letras clásicas que no desean abandonar.

Evidentemente, aunque los cursos en teoría están abiertos a todo el público, en la práctica se estila qué deben hacer las niñas versus los niños. En las escuelas de bomba, se dividen las clases no sólo por niveles: básico, intermedio, avanzado y percusión; también, por edades y por género, sobre todo, en el baile. El baile que se les enseña a las mujeres no es distinto a las técnicas y pasos que se les inculca a los hombres. Por la indumentaria

⁵⁷ Ginet Áfrika Clivilles es una mujer Afro puertorriqueña que aprendió a bailar bomba de la mano de su padre. A pesar de que perdió a su padre cuando tenía dos años de edad, su madre le cuenta que él la enseñó a bailar, pues era un bombeador. Cuando Áfrika se mudó al área de San Juan, comenzó a tocar tambores de forma autodidacta.

que se prefiere utilizar a la hora de bailar, se destacan los movimientos de los brazos y el manejo de la falda en el caso de las mujeres; en cuanto a los hombres, los movimientos que hacen con los pies son más perceptibles.

Como ocurre en Ponce en relación con el resto de los boricuas, en la bomba puertorriqueña, hay roles de género firmemente estipulados. Vale la pena discutir las masculinidades y feminidades de la bomba puertorriqueña contemporánea. Para empezar, la vestimenta de la mujer se diferencia de la del hombre. El hombre continúa con el uso de una camisa y un pantalón y añade el uso de un sombrero (opcional) y un pañuelo. La mujer usa una amplia falda y un pañuelo en la cabeza. Si bien es cierto que el movimiento de la falda de la mujer hace del baile un arte; no deja de ser pesada, calurosa e incómoda a veces. Aún así, la mujer se las ingenia para llevar con gracia la falda. En el caso de los hombres, llevan pantalones. Por lo tanto, aunque mueven todo su cuerpo, el movimiento de las piernas capta más la atención de los observadores. El juego de los pies es la herramienta más útil para el niño/hombre ejecutante. De modo que el baile puede variar entre mujeres y hombres por la indumentaria. A los hombres, se les puede apreciar mejor los movimientos corporales; sobre todo cómo mueven los pies. En el caso de las mujeres, los pies quedan semiocultos bajo la falda.

Hoy día, no es un requisito obligatorio salir al batey con una falda. Aclaro que en el caso de los grupos folclóricos, estar uniformados es importante e imprescindible, por lo que es una excepción. Aquellas mujeres que determinan usar falda, usualmente, tienen una cantidad de tela apropiada que les facilite el manejo de la falda. Hay que agarrar la falda con las manos, y hacer piquetes con los movimientos de la falda, los pies y el resto

del cuerpo, particularmente, las caderas. Cuando las mujeres deciden bailar sin falda o sin ningún pedazo de tela que haga la función de la falda, transgreden igualmente el género. Al bailar así, ejecutan de manera muy similar a como ejecutan los hombres en el batey. El NMB exhibe otra transgresión de género, pues son más mujeres inmersas en la música que hombres. Aún así la figura masculina⁵⁸ tiende a ser preponderante.

Los nuevos exponentes y practicantes del género han creado fusiones de los distintos estilos, que combinan repiques del sur de la isla combinados con repiques característicos del norte y así sucesivamente. Sin embargo, no ha perdido el sello de ser un ritmo casi exclusivamente de factura africana por su polirritmia. De esta forma, la bomba puertorriqueña constituye una manera de representar la Negritud en la isla (y en la diáspora también). En la bomba, el performance de la Negritud no solo se ve desde la fenotipia evidentemente Negra y mulata de la mayoría de los practicantes. Al Puerto Rico ser un país racializado, esas dinámicas sobre las identidades raciales se ven perfectamente puestas en marcha en las prácticas musicales Negras.

Históricamente, los principales exponentes de la bomba a nivel nacional eran familias compuestas por puertorriqueños evidentemente Negros. Hubo artistas Negros como Ismael Rivera y Rafael Cortijo que llevaron la bomba a la diáspora: "... Cortijo y su combo fue la primera bomba en la que la música bomba predominó sus álbumes. Como han dicho muchos estudiosos, sacaron la bomba fuera de los barrios de Santurce y

⁵⁸ "El hijo de Ruby" (2014) es un documental, dirigido por Gisela Rosario Ramos, que presenta la historia de un hombre joven que baila bomba en los lugares que le hacen recordar a su fenecido padre. La bomba reconecta al hijo con su padre en la búsqueda del perdón.

la metieron a los estudios de grabación. La bomba se convirtió en algo que todo el mundo se puso a bailar” (Esterrich, 2013, p. 18).

En algunas canciones, los cantantes mencionaban la palabra bomba como igualmente lo hacían al decir Negro, Negra, Negrita, mulato, trigueño, etc. en sus letras, improvisaciones y soneos. Generalmente, las letras aluden a situaciones particulares que relataban hechos experimentados por gente Negra. Los barriles utilizados en la bomba, también, remiten a la herencia africana en Puerto Rico. Hoy día, el NMB refleja las dinámicas complejas con respecto a la Negritud en Puerto Rico. Lo Negro no es un asunto exclusivo de gente evidentemente Negra. Muchos practicantes de la bomba hacen hincapié en que están haciendo cultura, destacando las raíces Negras, aunque no se autoidentifiquen como Negros. Otros bombeadores Negros reafirman su identidad Negra a través de las prácticas musicales. Para todos, se resalta lo Negro de la bomba, pero más allá del espacio cerrado, tradicional y familiar al que estaba sometida la bomba puertorriqueña en el pasado. Así se ve la racialización en Puerto Rico. Es un proceso complejo, no lineal, heterogéneo, triangulado.

Sin duda, las diferencias por razón de género no se escapan ni se borran en el escenario de la bomba. Al contrario, he podido observar que las diferencias se agudizan. A la mujer, se le asigna un espacio marginado dentro del NMB. Aunque muchas mujeres son instructoras de bomba, la mayor parte de los grupos están compuestos por hombres. La participación de la mujer, tradicionalmente, se reduce al baile. Mientras, el hombre toca, baila y canta.

En el NMB, se enfatizan patrones ligados a los roles de género, pero, a la par, se liberalizan prácticas tradicionales. Es decir, todavía, no se han roto todos los estereotipos que desfilan en el escenario de la bomba puertorriqueña. Por ejemplo, González observó que “hoy día, en Loíza, se ven pasos femeninos en el baile del hombre”. Sin embargo, en los talleres y escuelas de bomba, se dan clases de baile separadas para hombres y mujeres. Una maestra de bomba me explicó que, al separar los cursos de baile, atraen a más personas a los talleres. También, la matrícula en los cursos de percusión, en su mayoría, está compuesta por hombres. Una informante justificó este hecho al decir que “los varones tienden a identificarse con la percusión”. Una informante que es reconocida por haberse atrevido a tocar el tambor hace más de 20 años atrás confirmó:

El estar vinculada al ambiente cultural me dio la oportunidad de sentarme frente a un tambor y atreverme a tocar en público. Aprendí mirando y luego un amigo me dio una pequeña asesoría. Me encanta. Mi ser responde al retumbe del tambor. Es curioso cómo la gente me observaba, pues cuando comencé a tocar, no se estilaba que las mujeres tocaran el tambor. Ahora, las mujeres bailamos, tocamos el buleador y hasta subimos en el primo. Es importante la aportación femenina en el desarrollo histórico de la bomba puertorriqueña.

De otra parte, la investigadora González agregó que “se está estableciendo un patrón de que la bailadora no tenga la falda para bailar”.

En estos aspectos del vestuario y los estilos del baile, coinciden los informantes y lo comprobé a través de mis observaciones etnográficas. Sin embargo, las mujeres

entrevistadas comparten la experiencia de haber sido rechazadas o cuestionadas cuando han manifestado su deseo de aprender a tocar los barriles de bomba. Todavía, son muy pocas las mujeres que lo hacen. Todos los entrevistados hicieron mención de Áfrika Clivilles, una mujer Afro puertorriqueña que fue pionera en Puerto Rico. Una de las informantes señaló: “Todavía hay tensión entre ciertos grupos que son más conservadores versus los liberales y ni hablar de las mujeres en los tambores, con la comunidad gay igual. Es la macharranería (una forma popular de referirse al sexismo) en la bomba”. El profesor Rivera opinó lo contrario: “La bomba, hasta ahora, había sido un género sumamente machista. Lo que hace que se dé esa apertura es que unas valientes mujeres deciden aprender a tocar porque las mujeres en la bomba solamente cantaban, bailaban y si tocaban algún instrumento era la maraca para cantar”.

La doctora Ramos recordó cuán difícil se le hizo recibir apoyo y apertura para su grupo “Calabó”, fundado en 1979. Dijo: “Tuve que sacar mucho pecho porque no me tomaban en serio”. A principios del siglo XXI, surgió el grupo de bomba femenil “Nandí”, precisamente, “para romper con el sexismo y el paternalismo”, admitió una de sus fundadoras. Desafortunadamente, las agendas de las integrantes como madres, esposas, estudiantes, trabajadoras a tiempo completo en y fuera de sus hogares no permitieron que la agrupación durara mucho tiempo. En fin, las diferencias por razones de género siguen latentes en la bomba. Depende desde la óptica con la que se mire, las opiniones pueden variar, pero tanto hombres como mujeres entrevistadas reconocen que imperan (o han imperado) las diferencias y que los avances a veces son tímidos. Lo interesante es que “hay mucho interés de jóvenes y mujeres que siempre quisieron

aprender bomba”, confirmó una informante. Por ejemplo, en 2011 se creó el grupo “Ausuba”, compuesto por seis mujeres. Ellas cantan, tocan, bailan y componen las letras de las canciones que interpretan.

Comercialización: La bomba no está ‘pegá’

El tema de la comercialización de la bomba causó animosidad entre los entrevistados. Algunos resienten el hecho de que la bomba no haya llegado a ser un género convencional como la salsa o el reggaeton por ejemplo. Le atribuyen a la minusvaloración del género el que no se graben discos o se escuche en la radio bomba puertorriqueña. Para otros informantes, la comercialización no es necesaria. Preferirían que el género Afro puertorriqueño no se convirtiera en un negocio para compañías de la industria discográfica y mantener la esencia del género como uno comunitario, del pueblo. El profesor Quintero explicó: “Como en la bomba cruda es tan importante esa relación entre el bailarín y el tambor; es otra cosa... La grabación se pierde. Discos hay relativamente pocos”. Para él, se debe comercializar el espectáculo, pues es la forma de vivir de muchos bombeadores de la isla. Lydia Milagros González coincide en que al grabar: “Se están perdiendo elementos constitutivos de la bomba como el saludo al tambor, el pañuelo rojo, el temblor del bailarín, que es una reminiscencia de cuando la persona cae posesa”. Por su parte, Marie Ramos fue enfática al decir por qué no grabó con su grupo: “Calabó”, era un proyecto político; por eso, veía oneroso grabar y comercializar nuestra música”.

Para una informante, grabar discos de bomba no es costo-efectivo. “El que no es un fiebrú (fanático) escucha un CD de bomba y se aburre. No es una música comercial; es muy repetitiva, monótona y no está el elemento del baile”, enfatizó. Otro informante añadió: “La comercialización de la bomba tiene que ir por la línea de expresar nuestra realidad cotidiana, hacer canciones del momento, con la jerga de nuestro diario vivir, porque es el reflejo de lo que nosotros somos”. En contraste, el profesor Pablo Luis Rivera arguyó:

Me parece que estamos en pañales. Mientras no suene en la radio, no va a pasar nada. Es la obstinación de que pase con la bomba lo que no pasa con otros géneros. No llegan a 30 los discos de bomba, y todos por la misma línea de la bomba cruda. Si vimos el éxito de Cortijo, ¿por qué no se replica la fórmula de lo que pasó ahí? El celo por el fundamento. Tenemos el problema de que en la bomba se es demasiado purista y los proyectos que pueden transformarla, para que personas fuera del género la visualicen como una opción, no se están dando cuando tiene más recursos que otros géneros. La bomba tiene más de 20 ritmos. Es bien sacrificado, más cuando estás en un género que no está pega'o.

Son muy pocos los discos de bomba que se han grabado. Hoy día, grupos como “Tambuyé” (de Marién Torres) y “Los rebuleadores de San Juan” (de Jerry Ferrao) han lanzado producciones discográficas. De hecho, Jerry Ferrao produjo un documental sobre la historia de la bomba, que tituló “Ayeres de la bomba” (2012). El primer programa radial dedicado exclusivamente a la bomba se originó en Mayagüez y se llamó: “Bomba,

plena y algo más”. Más recientemente, hubo un programa de breve duración que se llamó “Repicando” en Bonita Radio. Un informante Negro que reside en Chicago, Illinois, describió qué valor se le otorga a la bomba a nivel gubernamental, popular y artístico en Puerto Rico:

A nivel gubernamental, a la bomba se le da cero valor. Los políticos solo están interesados en su ganancia político-partidista. El Instituto de Cultura Puertorriqueña opera basado en la percepción que brinda la historia maquillada, lo cual los ha llevado a favorecer de manera casi completamente parcializada todo lo que en su percepción tiene mayor influencia europea. Con esto quiero decir que la danza y la música de la montaña y aún la plena han recibido mucho más atención y difusión que la bomba de parte del ICP. A nivel popular, el pueblo puertorriqueño disfruta de su música grandemente, cuando la tiene a su alcance, pero ha sido entrenado para no respaldar económicamente a la bomba o ninguna otra música del patio. En otras palabras, le encanta escuchar y ver la bomba, pero de gratis o por casi nada. Por otra parte, también, ha sido entrenado para respaldar económicamente cualquier otra expresión musical que venga de afuera, como la salsa cubana y el merengue dominicano, etcétera. El pueblo puertorriqueño no tiene ningún problema en pagar un precio de taquilla exorbitante para ver y escuchar a Madonna o a El Gran Combo en el Coliseo Roberto Clemente, pero no está dispuesto a pagar el mismo precio para ver y escuchar bomba, aunque fuera presentada en la sala principal de Bellas Artes. Los puertorriqueños en la isla apoyan y disfrutan la bomba si es de gratis, pero no pagando. A nivel artístico, el

único sector que respalda la bomba 100% económicamente, como arte y como manifestación social del pueblo, son los trabajadores de la cultura. Los trabajadores e investigadores independientes de nuestra cultura hemos sido los responsables de respaldar el progreso comunitario y artístico de la misma utilizando nuestros fondos privados y personales. Todos los adelantos comunitarios y artísticos que ha tenido la bomba dentro y fuera de Puerto Rico durante las últimas tres décadas se han debido a iniciativas privadas de los trabajadores de la cultura los cuales hemos creado programaciones, eventos y currículos educativos respaldados por nuestro capital privado para educar a un pueblo plagado del analfabetismo cultural proveniente de la mentalidad colonial colectiva.

Aunque se percibe una incongruencia en cuanto al crecimiento y aceptación de la bomba versus su ausencia en la radio, por ejemplo, hay una presencia activa en las redes sociales.

La bomba contemporánea

El NMB se encuentra en plena ebullición tanto en Puerto Rico como en sus diásporas en EE.UU. Se reconocen muchos éxitos y logros, pero falta mucho por hacer, según compartieron los entrevistados. Siguen surgiendo escuelas que enseñan: historia, baile básico, intermedio y avanzado y percusión a hombres y mujeres entres las edades de 6 meses en adelante. También, se abren nuevos escenarios para la ejecución de la bomba.

Por ejemplo, “tocar en pubs da una inyección a la juventud. Hay más participación del pueblo en actividades, que era necesaria, pero menos participación en festivales. Hay que hacerlo bien no importa si eres primero o no”, expresó un informante.

Para otra informante, “el nuevo movimiento aportó a crear interés en nuevas generaciones. La gente que uno impactó va a impactar a otros”. “Tengo el ánimo de que to’ el mundo lo asuma como propio. Yo tuve la herramienta de tener a unos viejos vivos. Me pregunto, ¿cuándo llegará el día que una llegue a un bombazo y no conozcas a nadie? Siempre, somos los mismos. Todos nos conocemos”. Otro informante, coincidió: “muchos integrantes están en varios grupos a la vez porque hubo una etapa en la que éramos muy pocos. Con las escuelas, eso cambiará, pues hay nuevas perspectivas de cómo ejecutar”. Pablo Luis Rivera afirmó que: “surgen grupos que ya no ven la bomba como regional y local. Se empiezan a rescatar los ritmos y se incorporan a los repertorios de los grupos”.

Una bailadora y percusionista explicó que “hay que reconocer que la bomba ha sufrido cambios, se ha fusionado a otros ritmos, pero no ha perdido su esencia, su fundamento. Rivera enfatizó: “La música se va adaptando a la época, va evolucionando. Tengo que ver como sigo enamorando a la gente para que conozca el fundamento y después desarrolle y haga lo que quiera hacer. Lo que hará que la bomba se siga enriqueciendo y expandiendo es que las personas oigan letras nuevas y se identifiquen con esas letras. Éste exhortó a que las personas interesadas en la bomba hagan autogestión; ahí, le ve un futuro prometedor al nuevo movimiento del a bomba.

Conclusión

Las voces de las bombeadoras y los bombeadores ponen de manifiesto que el NMB es un terreno fértil para visibilizar la Negritud. Sin embargo, esa visibilización

opera desde una apropiación cultural de parte de sujetos no-Negros que explica la contradicción entre el desplazamiento y la aceptación de la bomba versus la marginalización de lo Negro en Puerto Rico. En el proceso de hacer cultura, como denominan los bombeadores a la práctica de mantener la bomba activa, se perpetúa la folclorización de la Negritud. Y es que en el NMB, la bomba posee un carácter inconfundible de supeditación, que se refleja en los aspectos menos tangibles de la Negritud.

Por ejemplo, los signos de género están supeditados a las señales de la Negritud. Por ello, el género no es una mera adición en el análisis por razón de raza. Hay un vínculo innegable entre los roles de género asignados a los ejecutantes a partir de su adscripción racial. Sin embargo, a pesar de los avances que se han alcanzado en cómo se representa la Negritud y en las resignificaciones de género en la bomba, aún se jerarquiza desde esa óptica en el NMB. Los remanentes de las feminidades y masculinidades (por ejemplo, el exotismo y la hipersexualización) en la representación de la Negritud de la bomba tradicional siguen presentes en la puesta en escena del NMB. Nuevamente, se percibe en la bomba, como espacio micro, un reflejo del Puerto Rico en general.

Por otra parte, el NMB visibiliza y reclama una Negritud que permanece justamente porque ha evolucionado. El NMB ratifica la jerarquización en la sociedad puertorriqueña en tanto las nociones del Puerto Rico mezclado, asumidas desde el discurso nacional, y las nociones de la Negritud, que traspasan la fenotipia, están cambiando. Es decir, las mediaciones y representaciones que ocurren en la bomba denotan una transformación de la tradición; en ocasiones, el ritmo transmuta en un elemento de reafirmación étnica. Pero al mismo tiempo, la bomba demuestra que la democracia racial en Puerto Rico es un mito. Por un lado, se rompe con lo primitivo; se

crea un movimiento alterno. Por el otro, no se desasocia lo Negro, pero hay una apropiación de lo Negro desde lo no-Negro.

En fin, en la bomba puertorriqueña, emergen intersecciones intrínsecamente relacionadas a las cambiantes identidades raciales, nacionales y de género de los Afro puertorriqueños. Hoy día, el NMB no es únicamente un proyecto contestatario ante la supremacía blanca; es, a su vez, un espacio para agenciar visibilidad en un país que aparenta celebrar su mestizaje y alardea de exhibir institucionalmente una democracia racial a la par que degrada lo Negro como elemento constitutivo. Paralelamente, la bomba modula y modifica las narrativas discursivas sobre el género. El impacto en la isla de estas dinámicas persistentes, entre la lucha de lo Negro versus las sistemáticas acciones anti-Negritud merece seguir siendo estudiado por las complejidades que representa.

CAPÍTULO 3: BOMBA Y RAZA. LA BOMBA PUERTORRIQUEÑA COMO ELEMENTO REPRESENTATIVO DE LA NEGRITUD

En este capítulo, argumento que en el NMB se legitima el uso de la raza para diferenciar lo Negro de lo no-Negro en Puerto Rico, a pesar de que la raza subyace como un artefacto social que sobrepasa la fenotipia. Con base en la evidencia que me proveyó el trabajo etnográfico, reseñado en el capítulo anterior, subrayo que la asociación de la bomba con la Negritud propicia la subvaloración del ritmo. Al día de hoy, en el escenario de la bomba puertorriqueña, se exhibe la perpetuación de un racismo socialmente heredado. Inclusive, el NMB apunta a prácticas de desigualdad por razón de clase en la isla. Concluyo señalando que la bomba, como ocurre con otras músicas Negras en el Caribe hispano y Latinoamérica, se propone como una manifestación cultural que celebra una identidad nacional puertorriqueña homogénea por encima del mestizaje racial. Sin embargo, los músicos Afro puertorriqueños confirman la invisibilización del ritmo musical Negro.

Pirulo el Colora'o⁵⁹: ¿Y tu agüela a'onde ejtá?⁶⁰

En la década de los noventa, el comediante puertorriqueño Raymond Arrieta⁶¹ le dio vida al personaje de “Pirulo el Colora'o” en el programa de televisión *¡Qué Vacilón!* Arrieta cuenta que vio un grafiti en el pueblo de Loíza que leía “Pirulo”. Ese nombre le llamó la atención y pensó que era perfecto para bautizar a un personaje cómico.

⁵⁹ <http://www.primerahora.com/entretenimiento/farandula/nota/piruloelcoloraoreviveconmassabor-998101/>

⁶⁰ “¿Y tu agüela a'onde ejtá?” (significa ¿Y tu abuela dónde está?) es un poema negrista de Fortunato Vizcarrondo (1895-1977). El poema fue musicalizado al ritmo de son e interpretado por Ruth Fernández (1919-2012). Ver interpretación de Fernández a partir del minuto 5:47 en: https://www.youtube.com/watch?v=f6fUd82w_VE

⁶¹ Ramón Emilio “Raymond” Arrieta Vázquez nació en San Juan, P.R. en 1965. Estudió Producción de Radio y Televisión en la Universidad del Sagrado Corazón. Se dedicaba a tocar piano e imitar las voces de cantantes antes de iniciar su carrera en la radio y la televisión puertorriqueñas. Ha trabajado como comediante por más de dos décadas ininterrumpidas.

Posteriormente, se inspiró en el singular plenero puertorriqueño Billy Van⁶² para caracterizar a “Pirulo”. “Pirulo” viste enteramente de rojo con pantalón, camisa, bolero, botas, peluca de cabello rizo y pañuelo, con el que aparenta espantar las malas vibras.⁶³ El rostro pintado –“blackface”-⁶⁴ de Arrieta, un hombre fenotípicamente blanco, completa la caracterización del personaje que representa a un sujeto Negro. “Pirulo” baila e improvisa versos al son de la bomba y anima al público a repetir constantemente ¿Y tu agüela a’onde ejtá? En marzo de 2014, en el programa *Día a Día*, “Pirulo” retornó a la televisión después de varios años de ausencia. El regreso lo hizo acompañado del ballet folclórico de los “Hermanos Ayala”.

No es casualidad que Arrieta haya relacionado el nombre “Pirulo”, que leyó en Loíza, con un hombre Negro. Tampoco sorprende que el personaje baile bomba y repita estribillos como: “¿Y tu agüela a’onde ejtá?” y “Toco, toco, toco, toco, vejigante come coco” que están inscritos en el imaginario de la cultura popular Negra y de Loíza particularmente. La pregunta que formula la estrofa ¿Y tu agüela a’onde ejtá? implica que todos los puertorriqueños tienen raíces Negras. El poema con el mismo título alude a la desigualdad por razón de raza en Puerto Rico. La Negritud y la bomba son símbolos permanentes de Loíza, el pueblo con más Afro puertorriqueños (un 64 % de la población se autoidentifica como Negra). Por ello, las asociaciones de Arrieta cobran sentido. Sobre

⁶² Billy Van, hermano del extinto salsero Marvin Santiago, es un plenero que se dio a conocer por su canción “Mata la cucaracha” y su peculiar estilo al bailar plena con un chequeré. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=Tck7oZk4XdE> Además, es el autor de la plena “Hay un negro” que alude al presidente Barack Obama y dice: “con nariz grandota y la bamba ancha, tiene limosina (limusina) con cien guardaespaldas” (<https://www.youtube.com/watch?v=PO2oQ9DiTt0>).

⁶³ <https://www.youtube.com/watch?v=mv7yiyfZ2v4>

⁶⁴ Arrieta no es el primer “blackface” que aparece en la televisión puertorriqueña. En la década de los cincuenta, Ramón Rivero (1909-1956) creó un personaje Afro puertorriqueño de comedia al que llamó “Diplo”. A Rivero, se le considera el comediante más influyente de la televisión puertorriqueña. Cincuenta años después, el locutor y comediante Félix Vélez incorporó el personaje de “Peyo el Prieto” a la televisión. “Peyo” bailaba la bomba “A la Verdegúe” y recitaba versos en el programa “Anda pa’l cará”.

todo, se repiten en los medios de comunicación que han contribuido a la visibilización del NMB.

Para el antropólogo Jorge Duany, los discursos raciales dominantes en la isla les asignan a los individuos de piel oscura, labios gruesos, nariz ancha y pelo rizado un lugar subordinado en la escala de valores estéticos y éticos. Igualmente, presuponen que los comportamientos, capacidades y talentos de tales individuos están determinados genéticamente y no socialmente. De ahí que se siga vinculando popularmente a los Negros con la música y el baile, como si estas prácticas culturales formaran parte de una herencia biológica africana. Por lo tanto, la industria musical, con algunas excepciones notables, reproduce el imaginario racial tradicional en Puerto Rico. Ese imaginario anti-Negritud se nutre de la ideología de supremacía blanca heredada de la época de la esclavitud Negra, el colonialismo español y estadounidense; es decir, desde el siglo XVI hasta hoy día.⁶⁵ Por ejemplo, la supremacía blanca, en el NMB, subordina las prácticas musicales y comerciales que se mantienen al margen de la corriente principal. Para Godreau (2003), en Puerto Rico, muchas veces, la Negritud se asocia con estampas nostálgicas que se manejan socialmente como fetiches.

Una noche de bomba en Santurce⁶⁶

En marzo de 2014, participé en la conferencia académica “Caribbean Without Borders: Beyond the Can[n]on’s Range”, que tuvo lugar en el recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico. Aproveché mi viaje a la isla para asistir a un evento de bomba. Recuerdo que convoqué a varias amistades para que me acompañaran a La Hoja

⁶⁵ Presentación del libro *Musicalizando la raza: la racialización en Puerto Rico a través de la música*, de Bárbara Abadía-Rexach, en El Taller, Río Piedras, P.R., el 14 de marzo de 2012.

⁶⁶ Santurce es un sector de San Juan, la capital de Puerto Rico. Se formó como un pueblo de Negros libres.

Eco Bar la noche del sábado. Pensé que podía “matar dos pájaros de un tiro”, como decimos en Puerto Rico: hacía observación y compartía con mis amigas y amigos a quienes no volvería a ver hasta agosto. El día anterior una amiga que supo que yo estaba en Puerto Rico me llamó para darme la grata noticia de que me obsequiaría un boleto para ir al concierto del cantautor cubano Pablo Milanés. Por supuesto, acepté el regalo. Entonces, les avisé a mis amistades –nadie me había confirmado aún- que iría a La Hoja cuando terminara el concierto de Milanés. Por suerte, el concierto fue en el Centro de Bellas Artes de Santurce, a poca distancia de La Hoja. Disfruté el espectáculo de Pablo, crucé la Avenida Ponce de León y caminé a La Hoja poco después de las 10 de la noche.

Al llegar a La Hoja, sólo encontré a tres amigas. Cuando nos juntamos las cuatro, nos hacemos llamar las “Diosas al natural”. Las cuatro somos Afro puertorriqueñas y, actualmente, llevamos los cabellos rizos. Poco a poco, empezaron a llegar los mensajes de texto de amigas y amigos que no irían a verme en mi corta estancia en suelo boricua. Alegaban que era demasiado tarde para andar por las calles de Santurce. Comencé a mirar a mi alrededor. El público de La Hoja era completamente distinto a los espectadores que acababan de codearme en el Centro de Bellas Artes, pues, en su mayoría, era gente joven con vestimenta informal. Ni modo. Mis amigas y yo aprovechamos para ponernos al día y felicitarnos por mantener nuestras abultadas y rizas cabelleras. Mientras los músicos del grupo “Desde cero” se preparaban para empezar el show, compartimos ceviche, arepas con coco y nos tomamos algunas bebidas. El lugar empezaba a llenarse de rostros conocidos para mí. ¡La escena de la bomba puertorriqueña es un pañuelo!, pensé.

Los tambores comenzaron a retumbar. Automáticamente, el público hizo un semicírculo. Ya, yo no le presté más atención a mis tres amigas. Mis ojos empezaron a recorrer el local y empecé a ver a algunas mujeres sacar sus faldas de las carteras y a

algunos hombres aproximarse al batey. Supuse que serían las bailadoras y bailarores de la noche. Me sorprendió que muchos jóvenes, entre los veinte años, eran los que más estaban bailando bomba esa noche.



Imagen 17. Joven bailadora en La Hoja (marzo de 2014 – por: Bárbara Abadía-Rexach)

Casi una decena de mujeres y hombres jóvenes salieron a bailar durante la primera actuación de “Desde cero”. Mientras la agrupación tocaba y los ejecutantes bailaban individualmente, el resto de las personas observaba, tomaba fotos, consumía comidas y bebidas. Sin embargo, la atención se centraba en el bailaror o la bailadora. El grupo tomó un receso. La Hoja volvió a parecer un bar un sábado en la noche, repleto de jóvenes compartiendo con sus conocidos. Durante la segunda intervención, se repitió la dinámica de prestar atención a lo que ocurría en el batey. Interesantemente, esa noche reafirmé cómo se valora la bomba puertorriqueña. A las 8 de la noche, la gente que pasaba frente a La Hoja en dirección al Centro de Bellas Artes lucía sus mejores galas. Asistir a los eventos del CBA otorga prestigio. En contraste, ir a La Hoja a ver a un grupo

de bomba puede resultar peligroso. Se reiteran los patrones de diferenciación y jerarquización entre la bomba y dónde se presenta versus otras músicas. En este caso, la bomba contrasta con la trova del espectáculo de Pablo Milanés que tuvo lugar en el Centro de Bellas Artes.

Discursos sobre la raza

A través de la educación y de discursos mediáticos, los puertorriqueños aprenden que son producto de la mezcla entre aborígenes, europeos y africanos (Rivero, 2005). La raza posee un carácter estructurante aunque el discurso cultural dominante de las tres razas y prácticas generalizadas de mestizaje suscriben una visión de que la raza no importa, pues en el fondo, todos somos puertorriqueños, miembros de una gran familia. Sin embargo, la idea del puertorriqueño mezclado y el discurso sobre la democracia racial son mitos ya que el racismo en la isla es un hecho fehaciente. A pesar de los discursos hegemónicos sobre el nacionalismo en el cual el sujeto caribeño universal es entendido como mezclado, la mayoría de los puertorriqueños se autoidentifican racialmente como blancos o Negros. En este sentido, emergen cuestionamientos sobre cómo se autoidentifican racialmente los Afro puertorriqueños y de cómo son interpelados.

Para Franz Fanon (1988), la raza no es un rasgo biológico; es un artefacto que, a través de la historia, se ha construido socialmente y que ha sido impuesto y mediatizado por vía de la cultura. En su discusión sobre la raza, plantea que la marginalidad (yo prefiero utilizar el término otredad) del Negro existe en función de su relación con el blanco. Mientras el Negro se vea a la luz del blanco, se creará inferior. En esa relación, se

polarizan las dos oposiciones. Hay una construcción social de la Negritud que no es creada únicamente por el blanco sino asumida por el Negro. Fanon proponía la emancipación y la revolución del Negro a toda costa en su genuino anhelo por lograr la igualdad y la integración de los individuos.

A través de la bomba, se pueden esbozar diálogos que les hacen eco a los discursos de Fanon y que son importantes para analizar las dinámicas raciales que tienen lugar en el NMB. En primer lugar, en el NMB, se comprueba que la Negritud es una identidad que sobrepasa la fenotipia. Pensar la raza como un artefacto social permite entender la incursión de sujetos no-Negros dentro de la bomba. En segundo lugar, estas prácticas musicales Negras se entienden como subversivas cuando ponen de manifiesto la existencia de una raíz Negra que socialmente se ha querido enterrar. En una conversación que tuve con un informante, este me indicó que la bomba de hoy volvió a ser una bomba cimarrona. Por ello, los acercamientos de Fanon sobre la construcción de la Negritud se contraponen a posturas como las de Paul Gilroy y el llamado “Black Atlantic”. A mi juicio, resulta problemático argüir que la música popular puertorriqueña es una mezcla de diferentes tradiciones culturales además de las provenientes de África. En la bomba, predominan la expresiones de la Negritud.

Para Loury, la raza es un asunto fundamental que define los asuntos sociales. A pesar de la retórica que lo contradice, el color de la piel define la inequidad en América (2000, en Hall, 2005, p. 120). Al invisibilizarse las diferencias por razón de raza y asumir el “color blind” (no reconocimiento del color) (Gotanda, 2000), se ponen de manifiesto la

represión y enajenación. En primera instancia, por parte de los individuos de raza Negra, pues si estos mismos no asumen su Negritud, no se identifican como Negros.

De la lectura de los censos puertorriqueños, podría derivarse la idea de la raza puertorriqueña como ‘mixture-integration’, pues los números califican a los puertorriqueños como no-negros. De 1900 a 1930, para clasificar a los negros se establecieron dos categorías: ‘black’ y ‘mulatto’; por supuesto, hubo más mulatos que negros. De 1940 a 1960, se redujo a ‘black’ y más de un 80 % de la población dijo ser ‘white’. De 1970 a 1990, se añadió a la categoría ‘black’ la palabra ‘negro’: ‘Negro or Black’. No obstante, este intento por criollizar el Censo no incrementó la cantidad de afroboricuas. Finalmente, en el año 2000, se ratificó la historia del siglo XX; un mínimo porcentaje de puertorriqueños, exactamente 8 % de los pobladores de la Isla, seleccionó ser: “Black or African American” (Duany, 2002). En el 2010, un 12.4 % de la población puertorriqueña eligió ‘black’.

Durante las últimas décadas, los puertorriqueños en los Estados Unidos han cambiado su percepción racial de sí mismos de una población predominantemente blanca a una híbrida (Duany, 2002, p. 254). Se prefiere otorgar una categoría fija para la raza que predomine en el individuo censado. Entonces, seguiremos formando parte de unos porcentajes que poco tienen que ver con nuestra historia demográfica. Y quizás, una explicación viable es el deseo de ser reconocido como parte de la mayoría, y así legitimar, directa o indirectamente, los discursos dominantes sobre la blancura.

Esta situación produce en los niños una crisis de identidad, pues la sociedad crea un símbolo de pelo lacio, tez clara, rasgos afinados como requisito para éxito en la

vida ... el negro se ve en la necesidad de escoger entre ‘atenuar’ o ‘imitar’ rasgos blancos (López, 1982, p.6).

En la isla, el blanqueamiento más que la invisibilización racial ha sido objeto de estudio, pues “el blanqueamiento de la población puertorriqueña no se debe a la ausencia de prejuicio racial, sino más bien a su propia presencia: muchas personas prefieren identificarse como blancos para evitar la estigmatización racial” (Duany, 2005, p. 177). Por esto, existe una proliferación de términos raciales en la Isla en un intento por alejarse de la Negritud. A su vez, a lo largo de la historia, el incremento de los blancos en los Censos en Puerto Rico es sorprendente. Para muchos estadounidenses, en Puerto Rico no hay negros por los resultados censales que les sirven de referencia y por los modelos de boricuas que ven a través de los medios como Ricky Martin, pero esto contrasta con la realidad a la que se enfrentan muchos investigadores que llegan a la Isla.

Para muchos estudiosos, Puerto Rico (junto con Brasil) parecía ser un paraíso racial, sobre todo, debido a la prevalencia y la aceptación popular de la mezcla racial en la isla. En comparación con el sur de Estados Unidos, Puerto Rico parecía ser una democracia racial donde negros, blancos y mulatos vivían en armonía. El prejuicio racial y la discriminación parecían menos generalizados y destructivos en la isla que en el continente (Duany, 2005, p. 239).

Para Flores (1993), ocurre el “blanqueamiento de la historia cultural puertorriqueña” (p. 64). Es por ello que Merino (2004) urge una “reinvestigación del pasado” tras la escasez de estudios historiográficos de temas que tradicionalmente se han

excluido. La noción esclavista de los africanos es la que prevalece y su legado musical y costumbrista. La autora de *Raza, género y clase social: El discrimen contra las mujeres afropuertorriqueñas* agrega: "... se configura un imaginario popular que fundamenta las prácticas cotidianas con una fuerte dosis de marginalidad y valida paradigmas educativos con una gran cuota de exclusivismo" (p. 70). Es decir, la marginalización de lo Negro y el blanqueamiento opera desde distintos registros sociales, culturales y educativos.

Aunque se promueve a menudo un discurso de la multirracialidad, lo que ocurre es más bien un proceso de re-racialización (Ramos, 2003). O bien, como manifestó Franz Fanon, más radicalmente, a finales de la década del sesenta: "el racismo genera construcciones psicológicas nocivas que ciegan al hombre negro al sometimiento de una norma blanca universalizada y alienan su conciencia" (1967, p.1). Por su parte, Duany (2005) postula con relación a los puertorriqueños: "la negación de lo negro tiene sus raíces en una larga historia de discriminación racial contra las personas de origen africano en Puerto Rico (p. 184).

Por ende, la indefinida raza y la importancia que se le asigna a la pigmentación de la piel de los individuos continúan constituyendo la forma de construir los discursos y representar las relaciones entre los individuos. Y aunque hayan resignificaciones como plantea Flores (1993, 2000 y 2001), las divisiones permanecen por la herencia de la educación que día a día se recibe, pues como promulgó Neal (2002) no son los Negros los que escriben la historia. De ahí que los estereotipos e insultos se retransmitan generacionalmente (Delgado, 2000). Por ello, el "color-blind" y el "nonconsciousness of

race” (inconciencia de la raza) (Gotanda, 2000) son meramente otra forma de no reconocer y seguir negando el racismo (Dulitzky, 2005). El discurso del “nonconsciousness of race” (Gotanda, 2000) en el fondo confirma la inequidad racial.

De acuerdo a Cornel West (2001), se perpetúa la idea de que los negros se destacan por ser víctimas y victimarios de la violencia por ser los principales consumidores de drogas, convictos y ejecutados en la silla eléctrica por pertenecer al más alto nivel del desempleo que agudiza la inequidad de la riqueza y por poseer el mayor número de casos de mortalidad infantil, educación especial y depresión. A pesar de ello, reconoce que ha habido un incremento por parte de los negros en puestos de envergadura. West (2001) coincide con múltiples investigadores sobre la visión generalizada que se tiene de los seres humanos de raza Negra al señalar lo siguiente:

Los mitos ofrecen criaturas distorsionadas y deshumanizadas cuyos cuerpos - color de la piel, la forma de la nariz y los labios, el tipo de cabello, el tamaño de las caderas- están ya distinguidos de la norma blanca de la belleza y cuyas actividades sexuales temerosas se consideran desagradables, sucias, o cobardes y menos aceptables (p. 120).

Para Jossianna Arroyo (2010), “Aunque la raza es silenciada por discursos tradicionales y hegemónicos de la democracia racial que niegan la presencia del racismo en Puerto Rico, en la diáspora, y en Puerto Rico, los puertorriqueños y los latinos en Estados Unidos actualmente están remodelando estos imaginarios de raza en términos sociopolíticos y culturales” (p. 197). Según la autora, “La música en particular, y otros

géneros Afrodiaspóricos de expresión y su representación en el folclor proporcionan espacios para la identificación, alianzas y conexiones que van más allá de las fronteras nacionales en la experiencia de otros grupos, como los afroamericanos y otros latinos” (p. 199).

La teoría crítica de raza plantea que no se necesita a un individuo racista para que haya racismo, la sedimentación institucional y cultural es suficiente condición de posibilidad. En marzo de 2012, durante la presentación de mi libro: *Musicalizando la raza. La racialización en Puerto Rico a través de la música* (Ediciones Puerto, 2012), el antropólogo Jorge Duany manifestó:

A pesar del desprestigio científico del concepto de raza, mucha gente aún sostiene que los seres humanos se pueden describir, clasificar y evaluar según su aspecto físico o ascendencia biológica. ...Hoy día, gran parte de la vida diaria está racializada, incluyendo los patrones de salud, vivienda, educación, trabajo, amistad y matrimonio. Las disparidades sociales entre blancos y Negros siguen siendo notables en Puerto Rico.

En su libro *Locked In, Locked Out: Gated Communities in a Puerto Rican City* (2013), Zaire Dinzey-Flores relata algunas de sus experiencias personales como Afro dominicana nacida y criada en Ponce, Puerto Rico. Dinzey revela la segregación social de la que fue víctima. En su texto, enfatiza “cómo las imaginaciones y creencias sociales llegan a ser reales, congeladas en el espacio, y a su vez, refuerzan las fronteras y las

desigualdades sociales” (p. xiii). La autora añade: “Todos estamos entrelazados de manera permanente en identidades ‘solapadas’ que nos posicionan de manera diferente en relación con realidades situacionales; las identidades están en movimiento, en afluencia y en tránsito” (p. 5).

Aunque Dinzey basa su argumento en su análisis de las comunidades con acceso controlado en su natal Ponce, la idea del espacio para demarcar y separar por categorías de clase y raza, de lo que está adentro (inside) y de lo que está afuera (outside), sirve para analizar el espacio del NMB en Puerto Rico. Y es que para ella “raza y clase se elaboran a través del espacio en el Puerto Rico actual y, a su vez, como el espacio codifica y demarca esas desigualdades” (p. 7). Si bien es cierto que el espacio de la bomba puertorriqueña se está ampliando hoy día, también es cierto que sigue siendo un espacio cerrado y exclusivo. Hay un cierre que remite a las puertas (gates) que aíslan y asumen que hay un enemigo afuera del que hay que protegerse (Dinzey, 2013). En la bomba, se protege el legado cultural Afro, se manifiestan símbolos de poder y se exhibe una estética de exclusión que no casa con el discurso celebratorio del mestizaje boricua.

Los discursos sobre la raza en Puerto Rico operan desde diversos registros y son complicadas producciones de sentido. Inclusive, evidencian las paradojas que sitúan este escenario como uno armonioso y racialmente mezclado, pero que es, a su vez, un espacio de marcadas diferencias que se revelan diariamente. Por un lado se celebra la mezcla racial; por el otro, se privilegia la aportación europea en el desarrollo de la nación puertorriqueña. Por ello, enfatizo en que se invisibiliza la Negritud. Emergen prácticas sociales y culturales que rechazan la negación de lo Negro, pero, a veces, tienen que

camuflarse creando un panorama difícilmente entendido como contestatario. En el NMB, identifiqué un rechazo solapado a lo Negro; en contraposición, se ve la bomba como cultura mientras se aleja de la Negritud. En ese sentido, es problemático definir si esa es una práctica contestataria.

La racialización, en tanto, matriz de producción de sentidos, es inseparable en la producción de discursos musicales que estructuran un imaginario de la Negritud de los Afro puertorriqueños. En el NMB de la bomba, se percibe la racialización como una matriz de construcción de identidades y mundos, y dispositivo principal en la construcción e interpretación de las relaciones humanas. Es palpable la diferenciación entre lo Negro y lo no-Negro no solo en el espacio y sus ocupantes; también, en la clase. Basta con pensar en la informante cuya madre es peruana, que aprendió a bailar como Negra mientras estudiaba en la Universidad de Puerto Rico, o con echarle un vistazo a esta imagen⁶⁷ tomada el 26 de marzo en la apertura del centro comercial de lujo The Mall of San Juan⁶⁸:

⁶⁷ <https://www.facebook.com/RadioIsla1320AM?fref=photo>

⁶⁸ Para construir The Mall of San Juan, se implotaron varios edificios que habitaban personas de escasos recursos económicos.



Imagen 18: Bombeadores en The Mall of San Juan, San Juan, Puerto Rico

En la foto, se ve un vejigante, un cabezudo de una bombeadora y unos músicos de bomba y plena. Aparentan animar, desde afuera, a través del folclor, a los clientes que acudan a hacer sus compras en tiendas como Nordstrom y Saks Fifth Avenue.

Un cancionero racializado: La desvalorización de la bomba puertorriqueña

El NMB suscribe que la sociedad puertorriqueña desvaloriza la música popular. La música es un dispositivo socializador como sostiene Merriam (2001):

La música, así, es un punto de encuentro alrededor del cual los miembros de la sociedad se unen para participar en actividades que requieren la cooperación y la coordinación del grupo... cada sociedad tiene marcadas como musicales ciertas ocasiones que reúnen a sus miembros y les recuerdan su unidad... La música es

claramente indispensable para la ejecución cabal de actividades constitutivas para la sociedad; se trata de un comportamiento humano universal sin el cual es cuestionable que el hombre pueda llamarse verdaderamente hombre, con todo lo que eso implica (p. 294).

La investigación a través de la música, como asegura Juan Otero Garabís (2000), permite que se vean los fenómenos desde diversas perspectivas sin circunscribirse a un sólo lado del asunto. A su juicio, a través de la música, se puede apreciar una transculturación; incluso, "...una nueva configuración del imaginario social y nacional" (p. 14). Este hecho se constata en el NMB donde la reapropiación de la bomba por parte de sujetos no-Negros contribuye a matizar la desigualdad por razón de raza. Sin embargo, a través de las manifestaciones de mis informantes y del estado actual de la bomba se evidencia que el ritmo popular continúa en un plan de supervivencia.

Simon Frith (2001) hace una distinción entre la música seria y la popular: "La música seria es importante porque trasciende las fuerzas sociales; la música popular carece de valor estético porque está condicionada por ellas (porque es "útil" o "utilitaria") (p. 413). A su vez, se cuestiona cómo surgen los 'hits' y los 'fans'.

... porque ese 'hit' suena de esa determinada manera, las respuestas sociológicas pueden agruparse en dos apartados. Ante todo, encontraremos respuestas que se refieren a cuestiones técnicas y tecnológicas: producimos y consumimos la música que somos capaces de producir y de consumir (afirmación que puede parecer muy obvia pero que implica importantes cuestiones sobre capacidades,

preparación y educación, que referidas a la música popular no atañen tanto a los compositores cuanto a los grupos sociales) (p. 415).

Este investigador no pasa por alto el asunto de la comercialización: “... el análisis siempre parte de la idea de que la música se hace para ser vendida... quién toma las decisiones de marketing y por qué lo hace, y en la manera en que se construyen colectivos en torno a unos determinados gustos... la sociología académica sobre música popular... equipara el juicio estético al juicio comercial” (p. 416). Y en esta valoración estética, la bomba permanece inscrita como una música popular y de la calle.

Ismael Rivera (1931-1987) una de las figuras icónicas de la música popular puertorriqueña, fue un músico Afro puertorriqueño que tiene a su haber la interpretación de numerosos éxitos que continúan vigentes al día de hoy en Puerto Rico y en otros países donde la salsa es uno de los ritmos prominentes. Mientras pertenecía a la Orquesta de Cortijo y su Combo, popularizó canciones como: “El negro bembón”⁶⁹, “Severa”⁷⁰ y “Si te cojo”⁷¹. En esta última, Rivera canta:

Mira Mami, si te cojo coqueteando, verás.
Mira ponte a lavar; yo quiero mi ropa limpia.
Mi pantalón, restriégalo, restriégalo, restriégalo.
Dame una papa, sí. Deja ver, luego ponte a fregar.
Mira yo no como cuento, ummm...
... Con todito y lo buena que estás,
ya verás, que trompa' te voy a pegar.
Si yo llego y mi papa no está,

⁶⁹ “El negro bembón”, interpretada por Ismael Rivera: <http://www.youtube.com/watch?v=ecrhF5zB34E>

⁷⁰ “Severa”, interpretada por Ismael Rivera: <http://www.youtube.com/watch?v=KjUw12D4Ha8>

⁷¹ “Si te cojo”, interpretada por Ismael Rivera: <http://www.youtube.com/watch?v=eQEUBmfCNP8>

Un piñazo en un ojo te voy a dar.
Tú no ves que yo me paso sudando pa' ti.
Ya verás, que trompa' te voy a pegar.
Para que tú coquetees por ahí,
Un piñazo en un ojo te voy a dar,
Palo, palo, puño y bofeta'...

Más allá de la letra sexista y misógina que merece un análisis separado, “Si te cojo” es un ejemplo de una bomba sicá que se grabó con instrumentos adicionales a los tambores. Ismael Rivera, también, grabó “Controversia”⁷² y “Caballero, qué bomba”⁷³ al ritmo de la bomba⁷⁴. Para Pablo Luis Rivera (2013):

Es interesante que a pesar del éxito de Cortijo y su combo no se continuara la práctica de la bomba orquestada y se difundiera con mayor ahínco, y todavía perdure la bomba cruda o sin orquestación. Esto quizás se deba a la falta de conocimiento formal de los ejecutantes dado que la bomba se transmite por tradición oral. Además de la férrea defensa de la raíz cultural (p. 198).

Por su parte, Ray Barretto (1929-2006), un reconocido percusionista puertorriqueño de Latin Jazz, también, grabó “Tumba’o africano”⁷⁵ cuyo título y coro,

⁷² “Controversia”, interpretada por Ismael Rivera:

<http://www.youtube.com/watch?v=EuYDNBBP5h0&list=RD02PehO11pWqgg>

⁷³ “Caballero, qué bomba”, interpretada por Ismael Rivera:

<http://www.youtube.com/watch?v=vda4Jz7gyIU>

⁷⁴ “In the 1960’s and 1970’s, *bomba* and *plena* began to change, becoming more “saldified,” adopting a shiny modern personality and glossy production values, in the process shedding their roots as the music of common folk of Puerto Rico. Still based on traditional drum rhythms, *bomba* now added more (usually Cuban) percussion as well as bass, guitar, and brass. Ensembles performed in theaters or nightclubs, concentrating more on the music than on the crucial dialogue between dancers and drummers that were at the root of the style” (Brill, 2011, p. 151).

⁷⁵ “Tumbao africano”, de la orquesta de Ray Barretto: <http://www.youtube.com/watch?v=PLwYQ45Ch8c>

además de la prominencia de la percusión en la pieza musical, proponen, si se quiere, un homenaje a la herencia africana en la música puertorriqueña.

Vengo a triunfar dicen los santos,
voy a triunfar con la espada en la mano.
Yo le dedico a todos los santos este tumba' o,
tumba' o africano...

Los músicos de salsa Mon Rivera y Willie Colón, a su vez, grabaron “Baila mi bomba”⁷⁶. Willie Colón y Héctor Lavoe popularizaron “Ghana'e”⁷⁷, una bomba que incorpora matices de otras músicas caribeñas y de Brasil. El Gran Combo, en sus inicios, incluso grabó bombas en las voces de Pellín Rodríguez y Andy Montañez.

Más recientemente, Tego Calderón ha hecho uso de la hibridación de elementos para sus producciones “urbanas”. En el vídeo de la canción “Robin Hood”⁷⁸, la introducción es al son de la bomba. Como cuestión de hecho, en “Robin Hood”, Calderón representa la odisea de muchos dominicanos que deciden burlar las leyes y poner en riesgo su supervivencia para atravesar el Mar Caribe y llegar a Puerto Rico. Calderón habla del Robin Hood moderno que ayuda a los desprotegidos. Calderón, además, es el cantautor de la canción “Loíza”⁷⁹ que, al ritmo de la bomba, denuncia la desigualdad por razón de raza en Puerto Rico.

Me quiere hacer pensar
que soy parte de una trilogía racial
donde to' el mundo es igual, sin trato especial...

⁷⁶ “Baila mi bomba” en la voz de Mon Rivera y Willie Colón:

<http://www.youtube.com/watch?v=mdMrl7qMDVU>

⁷⁷ “Ghana'e”, en la voz de Héctor Lavoe: <http://www.youtube.com/watch?v=biRPzDRXN3A>

⁷⁸ Vídeo musical de “Robin Hood” de Tego Calderón: <http://www.youtube.com/watch?v=nksJyLzyCK4>

⁷⁹ “Loíza”, compuesta e interpretada por Tego Calderón: <http://www.youtube.com/watch?v=AaE-UDK1pyE>

Todos con Vieques,
¿mi pueblo negro no padece?...
Yo soy niche,
orgulloso de mis raíces,
de tener mucha bamba y grandes narices...

Sin duda, la estética Negra y Afro diaspórica⁸⁰ domina la música popular en Puerto Rico. Ejemplos como los antes mencionados se repiten constantemente. Las fusiones musicales entre los ritmos no-Negros que se apropian de elementos Negros son la orden del día. Ángel Quintero Rivera y Luis Manuel Álvarez han manifestado que los ritmos de bomba aparecen en los toques del cuatro de la música jíbara. Esta aseveración sobre la melodización de ritmos sirve para argumentar que la bomba es central en toda la música puertorriqueña. Por el contrario, informantes han señalado que la hibridización debe denominarse como una transculturación de la bomba, un fenómeno deliberado para eliminar la bomba puertorriqueña o apaciguar su crecimiento y desarrollo, de manera que se reciban y adopten las formas culturales que provienen de otros grupos, por lo tanto, sustituyendo en mayor o menor medida ciertas prácticas culturales.

Es decir, estas nuevas resignificaciones de lo popular en la música proponen un hecho que podría parecer contradictorio si se extrapola al discurso nacional sobre raza en Puerto Rico. Me explico, lo Negro no casa con lo blanco hasta que no sea necesario

⁸⁰ Existen otros ritmos de herencia africana muy similares a la bomba puertorriqueña en otros países del Caribe y América Latina. El *Gwo ka* (<http://www.youtube.com/watch?v=y6h1MJNchoQ>), de la isla de Guadalupe, es el género musical caribeño más parecido a la bomba puertorriqueña. En este ritmo, aparece el reto del bailaror con el tambor como se practica en la bomba de Puerto Rico. Hay otros géneros musicales que utilizan ritmos parecidos a la bomba como: el *Belé* de Martinica (<http://www.youtube.com/watch?v=reZCnVNkneE>), la *Tumba francesa* de Cuba (<http://www.youtube.com/watch?v=RGD70-ikN0s>), el *Sanguero* de Venezuela (<http://www.youtube.com/watch?v=9fXrhMwb0pQ>), otros de República Dominicana y hasta la música Garífuna (<http://www.youtube.com/watch?v=YK4Bb40YZQk>).

incursionar en el espacio del folclor y urja llamar la atención de las masas. Sin duda, el estudio de la bomba puertorriqueña apuntala a la agencia y al activismo de los Negros por mantener viva una tradición que si bien es cierto ha sido colocada en la trastienda, también, evidencia la importancia del uso efectivo de estéticas musicales Afro diaspóricas en el quehacer musical puertorriqueño contemporáneo. El NMB, como lo he descrito en esta disertación y lo he evidenciado en el capítulo anterior, refleja la persistencia del sujeto Negro, su activismo y agencia para mantener viva una tradición musical Negra históricamente vilipendiada.

Hace un tiempo atrás, mientras conducía por las calles de Austin, Texas escuché en Caliente, una emisora dedicada a los ritmos tropicales en Sirius Satellite Radio, la canción “Han cogido la cosa”⁸¹ de la orquesta colombiana de salsa Grupo Niche:

Han cogido la cosa que pa’ reírse se burlan de mí.
Han cogido la cosa que pa’ reírse me agarran a mí.
Que tengo grande la boca y la nariz, que nada bueno me encuentran a mí,
que yo soy prieto, que soy Carabalí...
Blanco corriendo, atleta; Negro corriendo, ratero.
Blanco sin grado, doctor y el Negrito yerbatero...

Luego, un amigo puertorriqueño me advirtió sobre la canción “Dale Pascual”⁸² del grupo mejicano de rock en español “Los enanitos verdes” en la que, también, utilizan la frase: “trabajar como un negro y vivir como un perro”. “Dale Pascual” se popularizó en la década de los noventa en Puerto Rico y muchos jóvenes rockeros la cantaban con entusiasmo. Inclusive, me vino a la memoria una discusión generada en Facebook, casi

⁸¹ Vídeo de “Han cogido la cosa”: <http://www.youtube.com/watch?v=s7XSybNJIqs>.

⁸² Los enanitos verdes, “Dale Pascual”: <http://www.youtube.com/watch?v=Yq9eSGIVDvQ>

un año atrás, tras el lanzamiento del videoclip de la canción “Kong”⁸³ del cantante brasileño Alexandre Pires. En el vídeo, los hombres están vestidos de gorilas, como King Kong, para cortejar a varias mujeres ataviadas por diminutos trajes de baño. En este caso, algunas amigas brasileñas criticaban a su compatriota Pires, pues alegan que él nunca ha abogado por los derechos de los Afro brasileños. A juicio de éstas, Pires, un Afro brasileño, perpetúa el racismo hacia los Negros y contribuye a la exacerbación de los estereotipos vinculados a la figura hipersexualizada del hombre Negro en Brasil.

En el corpus de canciones que analicé en mi libro *Musicalizando la raza. La racialización en Puerto Rico a través de la música* (2012), aparecen canciones popularizadas en Puerto Rico, República Dominicana y en la diáspora caribeña en Estados Unidos que aluden a los sujetos Negros del Caribe hispano. Los textos de estas canciones pueden extrapolarse y servir de referente a otros escenarios de Latinoamérica. Se destacan canciones como “El negro bembón”⁸⁴, compuesta por Bobby Capó⁸⁵ y cantada por el boricua Ismael Rivera, en la que se relata la historia que un hombre Negro fue asesinado por tener los labios grandes. También, “Capullo y Sorullo”⁸⁶ compuesta por Bobby Capó y cantada por el dominicano Johnny Ventura, cuya letra refiere a un matrimonio caucásico que tiene 8 hijos blancos y un hijo Negro. Además, “El africano”⁸⁷ compuesta por el colombiano Calixto Ochoa y cantada por el dominicano Wilfrido

⁸³ Alexandre Pires, “Kong”: <http://www.youtube.com/watch?v=2exXi9Ysab8>

⁸⁴ Ismael Rivera interpretando “El negro bembón”: <http://www.youtube.com/watch?v=ecrhF5zB34E>

⁸⁵ Félix Manuel “Bobby” Rodríguez Capó fue un prolífico cantautor puertorriqueño (1922-1989).

⁸⁶ Johnny Ventura cantando “Capullo y Sorullo”: http://www.youtube.com/watch?v=H_TwWi4GCtI

⁸⁷ La orquesta de merengue de Wilfredo Vargas interpretando “El africano”:

http://www.youtube.com/watch?v=kU0TzSDPv_Q

Vargas, en la que se alude a un matrimonio compuesto por una mujer Negra y un hombre Negro.

Constantemente, personas se me acercan para enumerarme otras canciones que debí incluir en mi análisis. Por ejemplo, “El muñeco de la ciudad”⁸⁸ del puertorriqueño Cano Estremera, “Rebelión”⁸⁹ del fenecido colombiano Joe Arroyo y “Ligia Elena”⁹⁰ del cantautor panameño Rubén Blades, salen a relucir a la hora de recordar letras de canciones que aluden a la Negritud o rechazan el prejuicio y el discrimen por razón de raza en el Caribe hispano y Latinoamérica. Por un lado, hay un sentimiento anti-Negritud. Por el otro, hay un intento por hacer una representación de la Negritud como acto contestatario. De modo que en las letras de las canciones el acercamiento a la Negritud se produce desde diversos registros, aunque todos tienen una raíz en común basada en la desigualdad del hombre Negro y la mujer Negra.

Los paralelismos en torno a la Negritud: El Caribe hispano

Como discuten Robin Moore en sus textos sobre la música en Cuba (1997, 2006 & 2010) y Paul Auterlitz en su libro sobre el merengue en la República Dominicana (1997), en el Caribe hispano se entrelazan los discursos sobre la Negritud, amparados en el mito de la democracia racial, con el discurso de la identidad nacional. En cierta

⁸⁸ Cano Estremera, un hombre albino, perteneció a la orquesta del Afro puertorriqueño Bobby Valentín. En “El muñeco de la ciudad”, Estremera comienza diciendo: “Hasta a mí me tocan números (canciones) de prieto en esta banda. Además, dice: “No hay racismo” y “Salsa blanca”. El coro de la canción es: “Negro que baila sabroso, Negro que toca el tambor, Negro que suena el timbal con ritmo en el corazón”. Escuchar en: <http://www.youtube.com/watch?v=nXW57K4qJYE>

⁸⁹ Joe Arroyo, “Rebelión”: http://www.youtube.com/watch?v=oWBf9hfW_4Y

⁹⁰ Rubén Blades, “Ligia Elena”: <http://www.youtube.com/watch?v=s03reWhECA4>

medida, lo Negro y las manifestaciones culturales vinculadas a la Negritud se rechazan. Lo Negro representa a África y se sigue refiriendo exclusivamente a la esclavitud y a las prácticas que llevaban a cabo los africanos en rechazo a la asimilación de la cultura europea. Lo Negro es el folclórico tambor (usado en la bomba y en la plena de Puerto Rico, en el merengue y la bachata dominicana y en la rumba cubana) y las religiones de origen africano. En los tres países del Caribe hispano (Puerto Rico, República Dominicana y Cuba), se repite el esquema de cómo lo Negro es retóricamente parte fundamental de la cultura y de la identidad nacional, según los discursos oficiales, pero en la práctica se limita a lo popular y folclórico.

Vale la pena destacar que en los géneros musicales populares en el Caribe hispano (como bomba, plena, salsa, reggaetón, merengue, bachata y la rumba) emergen discursos sobre los cuerpos Negros en cuanto a sus movimientos al bailar y a los roles en las dinámicas del baile. Además de las letras que enfatizan en los roles de género y en los estereotipos que degradan sus figuras y las deshumanizan, en el baile se observan las luchas por el control y el poder corporal. Por ejemplo, en la bomba, el elemento masculino, ya sea el hombre tocador o el tambor como artefacto fálico, subordinan a la mujer. Si la mujer está amenazando con sus piquetes la habilidad del tocador que hace los repiques en el tambor, el hombre se acerca a la mujer y se coloca sobre el tambor para ejercer el poder y tomar el control de la escena. Tanto en la salsa como en el merengue y en la bachata, el hombre dirige a la mujer y marca los pasos en el baile. En el reggaetón, los movimientos sensuales y el llamado “perreo” (alude a la copulación entre los perros para reproducirse), con connotaciones sexuales explícitas, privilegian la satisfacción

masculina. Estas manifestaciones bien pueden ser una metáfora entre el colonizador y el colonizado en tanto son una reminiscencia de la experiencia de la esclavitud y el sometimiento del hombre Negro ante el amo blanco. En estas instancias, se repiten los patrones; el hombre es el colonizador; la mujer es la colonizada.

En la rumba cubana y la bomba puertorriqueña, la mujer intenta ser la protagonista en una batalla en contra del hombre para evitar que la “vacune” (en el caso de la rumba) o ser derrotada por el tambor, que en la bomba puertorriqueña es el elemento masculino, y su tocador. La figura femenina se reduce al cuerpo danzante, a los atributos físicos, a la sensualidad. De hecho, son muy pocas las mujeres que han tenido reconocimiento como exponentes de estos géneros musicales caribeños. Puedo mencionar a Choco Orta, una percusionista, bailarina y cantante Afro puertorriqueña; a las hermanas Milly y Jocelyn Quezada, Afro dominicanas; a la escritora dominicana Rita Indiana, y a las raperas Afro cubanas Krudas que representan otra mirada a la Negritud desde la música.

Sin lugar a dudas, todos estos géneros musicales desarrollados en el Caribe hispano son de extracción humilde, provienen de áreas rurales y sectores populares y han estado supeditados al uso folclórico que el Estado les ha atribuido y a los espacios en los que les ha permitido visibilizarse. De modo que las músicas populares del Caribe hispano, de raigambre africana indudable, frecuentemente disputan los discursos hegemónicos, o se asimilan a estos, pero en todo caso, exponen las contradicciones que acarrearán las identidades nacionales en función de las exclusiones que se hacen a la luz de la raza.

En su libro *Merengue. Dominican Music and Dominican Identity* (1997), Paul Austerlitz expone un “acercamiento teórico al merengue y la identidad nacional, sugiriendo que la música deriva simultáneamente su eficacia como un símbolo dominicano mediante la codificación de varios aspectos, a menudo contradictorios, de la vida dominicana” (p. xv). En el texto, destaca la postura de algunos estudiosos de la música dominicana que rechazan el origen africano del merengue en lo que Austerlitz denomina “anti-haitian sentiment”. Por un lado, hay quienes plantean que el merengue es una música europea y mestiza. Sin embargo, Austerlitz estudia cómo el merengue representa una propagación de la ‘dominicanidad’ y explica cómo bajo el régimen dictatorial de Rafael Leonidas Trujillo (1930-1961) se utilizó el merengue como una herramienta de propaganda política nacional. Antes del ‘Trujillato’, el merengue era rechazado, no se escuchaba en las ondas radiales y se prohibía su baile, que era considerado lascivo. Bajo el ‘Trujillato’, se creó la orquesta oficial del gobierno dominicano –Orquesta Presidente Trujillo– y se le dedicaron al Trujillo más de 300 composiciones. A través del merengue se reflejan aspectos de la sociedad dominicana: “sincrética, multivalente y fluida; el merengue ha perdurado como símbolo de la identidad dominicana por su propio éxito en la articulación de las fuerzas contradictorias en juego en la vida dominicana” (p. 8).

Por un lado, el sector elite de la sociedad dominicana sentía aversión por Trujillo, sobre todo, por su extracción humilde. Por otro lado, Trujillo rechazaba a los haitianos a pesar de que su abuela había nacido en Haití. En un acto cruel, bajo su régimen, en 1937, se llevó a cabo una masacre haitiana que denominó “Dominicanization of the border” (p.

64). Finalmente, Trujillo rechazaba las religiones mágicas de influencia Negra, pero las practicaba; rechazaba las músicas africanas, pero utilizaba el merengue como arma populista.

En *Nationalizing Blackness* (1997), Robin Moore busca determinar cómo la música de una minoría Afro descendiente fue central en la construcción de una identidad nacional cubana. En el libro, Moore introduce el término “Afrocubanismo” para referirse a cómo las expresiones subalternas penetran en la conciencia y los discursos nacionales. Posteriormente, en 2006, Moore publicó *Music and Revolution. Cultural Change in Socialist Cuba* en el que discute cómo el discurso nacionalista cubano asume la música de influencia africana como unitaria. Moore agrega que el folclor cubano no quedó estático en una época pasada sino que es dinámico; sobre todo porque la comunidad Negra ha creado nuevos ritmos y danzas para proyectar una cultura obsoleta en la corriente principal. Esas dinámicas han servido durante décadas como uno de los pocos medios que han tenido los cubanos para promover los marcadores de la Negritud y sus preocupaciones raciales (p. 196).

Luego, en 2010, Moore publicó otro interesante libro titulado: *Music in the Hispanic Caribbean. Experiencing Music, Expressing Culture* en el que habla del “racial blending” (mezcla racial) del Caribe Hispano (Puerto Rico, República Dominicana y Cuba) y la “creolization” (criollización) a través de la música. Dice:

Toda la historia de la creación musical en el Caribe hispano ha girado en torno a las cuestiones de cómo resolver las divisiones sociales y culturales que quedan en

la estela del colonialismo y la trata de esclavos en el Atlántico. Líderes de Cuba, la República Dominicana y Puerto Rico todos enfrentan enormes obstáculos siguiendo la independencia de España en su intento de crear un proyecto nacionalista forjando un sentimiento común de identidad (p. 205).

El siguiente planteamiento de Moore cobra sentido en el análisis sobre el NMB:

La búsqueda permanente de las representaciones culturales colectivas significativas es evidente en la música de estas islas, y de hecho la música es uno de los sitios principales donde las disputas sobre la identidad han sido manifestadas, especialmente las que giran alrededor del papel del patrimonio proveniente de África dentro de la expresión nacional” (p. 205).

Peter Wade, en su libro *Music, Race, and Nation. Música Tropical in Colombia* (2000), explora cómo la música es central en la expresión y negociación de la identidad colombiana, pero lo problematiza arguyendo que hay que estudiar, además, la autenticidad de la música. Wade se cuestiona cómo la música de herencia Africana en Colombia se ha convertido en popular en una nación que celebra y privilegia su herencia europea.

Desde la sociología, la historia, la etnomusicología y la antropología se han revelado paradigmas que apuntan a que las músicas Negras en América Latina y el Caribe hispano constituyen narrativas diversas sobre la Negritud. Sobre todo, en Puerto

Rico, Cuba, República Dominicana, Brasil o Colombia, por mencionar algunos países, los discursos variados sobre la Negritud contenidos en las músicas Negras reflejan la complejidad de las nociones sobre la raza y su vínculo en la formación de identidades nacionales. Interesantemente, en el Caribe hispano, las músicas Negras han sido rechazadas por el discurso dominante, pero reclamadas como parte del folclor nacional. A pesar de estas similitudes, los procesos han sido muy individuales basados en sus contextos históricos y políticos particulares.

Existen múltiples paralelismos entre el NMB y las discusiones de Moore, Austerlitz y Wade sobre las músicas Negras del Caribe hispano y Colombia. Ciertamente, en la bomba puertorriqueña se entrelazan discursos de la Negritud. A pesar de ello, se utiliza la bomba como un demarcador de la democracia racial y del discursos unificador de identidad nacional. Como dice Peter Manuel (2006), hay una asociación de la música popular con una clase social marginada, que paradójicamente se celebra como expresión nacional. Ahí, se manifiestan las contradicciones de la vida puertorriqueña cotidiana. La bomba es una expresión subalterna utilizada para enfatizar la puertorriqueñidad, que subsiste como un modo folclórico y dinámico de expresión.

Conclusión

Si partimos de la premisa inicial de que la racialización está constantemente presente en la vida diaria de los puertorriqueños, es más fácil advertir sobre cuáles son las repercusiones de este hecho en la cultura popular. Concurro con Diego vonVacano, que

precisa que la idea de raza, que a muchos les gustaría ignorarla, para no darle validez, es una categoría social central de la época moderna y, como tal, es parte integrante de la vida cotidiana y la identidad personal (2012, p. 5). Con el estudio de la bomba puertorriqueña, se enfatizan primordialmente tres momentos importantes intrínsecamente relacionados a las nociones de raza que se tienen en Puerto Rico.

Primero, en el escenario de la bomba, se establecen jerarquías raciales. Éstas tienen que ver, principalmente, con la destreza que se posee a la hora de ejecutar. Al ser un ritmo Negro, se adjudica pericia, por herencia o por aprendizaje, a sujetos evidentemente Negros. No obstante, algunas personas no-Negras indican que han adquirido la habilidad al haber sido entrenadas por Negros. La jerarquización también se evidencia en la participación de la mujer dentro de la bomba. Como expliqué anteriormente, se privilegia la figura masculina; el hombre coloniza el batey de bomba.

Otro momento en el que identifiqué la diferenciación entre lo Negro y lo no-Negro cuando figuras mediáticas de la televisión puertorriqueña como Pirulo el Colora'o o Peyo el Prieto recurren a pintar sus rostros de Negro (blackface) y a utilizar la bomba dentro de sus ejecuciones artísticas para identificarse como Afro puertorriqueños. Ver al sujeto Negro desde dos personajes con sus rostros pintados apunta a la indudable invisibilización de la Negritud, pues resulta paradójico que se tenga que forzar la mirada a entender la Negritud desde personajes en "blackface". Se niega una Negritud existente que no debería ser sustituida por personajes ficticios y folclorizados y a la falta de un movimiento activo en contra de un sentimiento anti-Negritud.

En un ejemplo de activismo Negro contestatario, recientemente, 33 mujeres⁹¹ Afro puertorriqueñas se manifestaron en el municipio de San Juan para pedir la excarcelación del independentista Oscar López Rivera. A pesar de que ya existía un movimiento de “33 Mujeres por Oscar”⁹²; estas Negras hicieron su acto de protesta por separado y utilizaron la bomba para entonar canciones durante la demostración de apoyo. Diferenciar entre lo Negro y lo no-Negro no solo opera desde lo que se ve; también, desde lo que no se percibe claramente. El hecho de que 33 mujeres hagan actos de protesta mensualmente sin usar la bomba y que cuando 33 mujeres Negras lo hagan usen bomba lo evidencia.

Segundo, por lo visto durante la investigación y de acuerdo con el relato de muchas de las personas entrevistadas, la clase es un sello que se relaciona directamente con la adscripción racial de los individuos. Sin temor a equivocarme, todos los bombecedores y bombeadoras que entrevisté o con los que he tenido algún tipo de comunicación pertenecen a la clase media del país. Dedicarse única y exclusivamente a la bomba no es una opción viable para subsistir. He aquí uno de los ejemplos de la desvalorización del género musical y, por ende, de sus ejecutantes.

El tercer momento que identifiqué se relaciona con la hibridez de la bomba puertorriqueña. En primer lugar, la bomba es híbrida porque es el producto de la mezcla entre múltiples etnias africanas. Sin embargo, la relación entre la raza y la hibridez se

⁹¹ En este vídeo, publicado por Edda I. López-Serrano, líder feminista e independentista Afro puertorriqueña, se ve a África Clivilles y Choco Orta tocando y a la Dra. Marie Ramos bailando: <https://www.facebook.com/video.php?v=10153212432406209&set=vb.742871208&type=3&theater>

⁹² El colectivo “33 mujeres por Oscar”, grupo que encabezan la licenciada Maria Dolores Fernón y Clarisa López, hija de Oscar López, se reúne una vez al mes en el Puente Dos Hermanos de la isleta de San Juan. Por 33 minutos, cantan y se manifiestan en favor de la excarcelación del preso político.

observa también en el mestizaje que impera en el NMB. Es híbrida en tanto posee un carácter polisémico. Su polisemia estriba no únicamente en la transnacionalización e incorporación del ritmo a otros géneros musicales; es, sobre todo, en la complejidad y riqueza semántica que permite dismantelar el mito sobre la democracia racial en Puerto Rico y sus diásporas. Es imperativo que “En lugar de descartar o rechazar la idea de la raza, debemos reconceptualizarla porque es una realidad social de gran alcance en la vida de la mayoría o de casi toda la gente moderna de alguna manera u otra” (vonVacano, 2012, p. 3).

En la práctica de la bomba puertorriqueña, se legitima la categoría racial para jerarquizar a los individuos en la sociedad. Interesantemente, cuando se unen la raza y la clase en los discursos de las músicas Negras puertorriqueñas, la Negritud se torna híbrida y empalma con la alocución sobre la nacionalidad puertorriqueña. La bomba es una música no comercial que se practica en espacios populares; por ello, también, se exhiben las diferencias por razón de clase en Puerto Rico. La bomba tiene un carácter polisémico que apunta a la desvalorización de la Negritud.

A los ejecutantes de la bomba tradicional, los mayores o las familias precursoras de los ballets folclóricos, se les critica por hacer de la bomba un movimiento cerrado y exclusivo. La bomba antigua ha sido descrita como excluyente además. Había que ganarse la atención y el reconocimiento de los viejos para dar un paso y entrar hacia su zona. No obstante, hoy día, el batey sigue siendo un panóptico. Es posible que se haya democratizado el espacio, que no se resista tanto la inmersión de un nuevo sujeto, pero hay un escrutinio igual de riguroso, heredado quizás. En esta lucha de poder, se ve

borroso el activismo y la agencia en contra del movimiento anti-Negritud. A mí, me ha tocado experimentar el rechazo. A mí, me ha costado mucho trabajo acercarme a ciertas personas a pesar de que tenía la impresión de que estaba familiarizada con ellas o que asumía que la inmersión/aceptación en la bomba se me facilitaría por mi fenotipia dentro de lo que sugiere el discurso nacional sobre la raza y la bomba en Puerto Rico.

CAPÍTULO 4: BOMBA, RAZA, DIÁSPORA Y NACIÓN. “¡MULATO, SACA TU TRIGUEÑA PA’ QUE BAILE BOMBA, BOMBA PUERTORRIQUEÑA!”

En este capítulo, arguyo sobre la percibida transgresión al discurso nacional de la identidad racial de los puertorriqueños. A raíz de la evidencia empírica sobre el NMB, expuesta en el capítulo 2 de esta disertación, discuto cómo en la isla se celebra el mestizaje y se enfatiza que los puertorriqueños son la mezcla de tres razas, aunque en la práctica hay una marginalización de la bomba. Si bien es cierto que la Negritud en la bomba no se reduce a la fenotipia, también, es cierto que la bomba no deja de ser descrita comúnmente como una manifestación Negra en el país. Desde el multiculturalismo neoliberal (Hale, 2007), percibo lo que denomino como una tríada trastocada. Con esta plataforma de análisis, abordo cómo el discurso sobre la identidad nacional puertorriqueña solapa la Negritud del NMB. Aquí, se desmantela la idea de la “gran familia” (Rivero, 2005) pues, indiscutiblemente, han salido a la luz las prácticas cotidianas de discriminación por razón de raza en la “Tierra donde vive el negro junto al blanco en armonía”.⁹³

“¡La bomba ay qué rica es, es, es. / Me sube el ritmo por los pies, por los pies. / Mulato, saca tu trigueña pa’ (para) que baile bomba, bomba puertorriqueña!”⁹⁴ Este es el coro de una canción muy popular en Puerto Rico que consiste de improvisaciones con

⁹³ Canción “Mi bandera”, Richie Ray & Bobby Cruz, 1999, disco *Sonido bestial*.
<https://www.youtube.com/watch?v=rAUyRY5I56A>

⁹⁴ La fenecida cantante Afro puertorriqueña Ruth Fernández grabó una versión de la canción para la década de 1980: <https://www.youtube.com/watch?v=V0KzfdYgDC8>

rimas. Una vez se canta el coro, se espera que alguna persona improvise voluntariamente. También, se estila la dinámica de pedirle a una persona que cante una rima. Si a quien se le pide que improvise no lo hace, se le canta a coro “¡No sabe na’ (nada), no sabe na’, no sabe na’ de bomba, no sabe na’!” A través de la burla, se margina y se excluye al que no puede improvisar. Este aspecto me remite a la insistencia de algunos informantes sobre la importancia de la educación de la bomba para poder cantarla, tocarla y bailarla. Entre tanto, el estribillo principal alude al ritmo de la bomba puertorriqueña y, a la vez, hace mención del hombre mulato y la mujer trigueña. En Puerto Rico, se le dice trigueña a una persona mulata e, igualmente, se utiliza el término para referirse de una forma “sutil” a personas fenotípicamente Negras. El coro es, pues, una celebración y visibilización del mestizaje. Inclusive, asocia las figuras racializadas propias de la cultura popular como el mulato y la trigueña con el baile de bomba.

“La bomba es educación, recreación y cultura”

El domingo, 29 de marzo de 2015 se llevó a cabo un taller de décima⁹⁵ y un bombazo en el Puerto Rican Folkloric Dance and Cultural Center (PRFDance) de Austin, Texas. El PRFDance está localizado en la zona este de la ciudad, un espacio que se resiste a las dinámicas de gentrificación, cuya población está compuesta predominantemente por Latinos y Afro estadounidenses. El centro cultural recibió la visita de los Afro puertorriqueños Ricky Villanueva y Tico Fuentes, quienes viajaron

⁹⁵ Las décimas son rimas cantadas en diez versos octosílabos. Es una tradición oral de origen hispánico común en los municipios del interior montañoso de Puerto Rico.

desde Puerto Rico y tuvieron a su cargo sendos talleres. Fuentes inició el bombazo señalando que la bomba es “educación, recreación y cultura”. Así, el loiceño hizo demostraciones de siete tipos de bombas de alrededor de la isla (sicá, cuembé, yubá, holandés, corbé, seis corrido y el estilo de los Hermanos Ayala). Fuentes hacía un breve recuento del origen africano de cada ritmo previo a tocarlo. Este hizo hincapié en que son más de 300 los estilos de la bomba. Al final, ofreció una breve clase de bomba con aeróbicos en la que participamos todos los asistentes.



Imagen 19: Tico Fuentes (a la derecha) y los miembros del PRFDance (29 de marzo de 2015 por: Bárbara I. Abadía-Rexach)

Durante el bombazo, Fuentes tocaba el barril primo, Villanueva llevaba el cuá y otros cinco tocadores de tambores, incluyendo una mujer, les acompañaban. Por su parte, Tekina-eirú Maynard, directora del centro, tocaba una maraca y un grupo de mujeres jóvenes hacía los coros. La primera que salió desde el público a bailar un seis corrido fue la Afro puertorriqueña Beatriz Ayala, nieta de Don Castor Ayala, fundador del grupo Hermanos Ayala de Loíza. Luego, algunas de las coristas, también, fungieron como

bailarinas. Estas se miraban entre sí para decidir quién sería la próxima en salir al batey. Todas hacían el paseo de entrada, saludaban al tambor y se paraban frente al primo a hacer sus piquetes.

Una de las bombeadoras, una mujer de baja estatura, piel bronceada y cabello lacio y largo, entró descalza y sin falda al batey. Sus piquetes eran tan rápidos que provocó que Fuentes se saliera de la fila de tambores, se moviera al centro del batey y se colocara sobre el tambor acostado a hacer los repiques. Se dio un duelo entre el tocador del primo y la bailadora. Mientras yo grababa en vídeo el suceso, dos hombres puertorriqueños que estaban sentados en el banquillo contiguo al mío rieron y aplaudieron asombrados. Uno de ellos exclamó: “¡Ja, viste como ella le cogió miedo!” Ambos hombres celebraron lo que interpretaron como el triunfo del hombre Negro montado en el tambor sobre la bailadora derrotada.

El salón, decorado con una bandera y un mapa de Puerto Rico, máscaras de vejigantes y fotos de las presentaciones de los grupos folclóricos del centro, no estaba lleno como lo había visto en otras ocasiones. Sin embargo, el escaso público, en su mayoría compuesto por hombres y mujeres adultos, permanecía muy atento a las dinámicas de la bomba. Me llamó la atención que muy pocas personas fueran fenotípicamente Negras. Inclusive, escuché a más personas hablando inglés y no español. Esa tarde en el PRFDance, la identidad nacional puertorriqueña se manifestó, por encima de la identidad Negra, en las décimas y las bombas, en las gorras y camisetas que decían Puerto Rico o Boricua y en los platos de arroz con pollo y habichuelas guisadas con patitas de cerdo que sirvieron gratuitamente a los asistentes.

A casi dos mil millas de distancia desde San Juan, en Austin sonaron los tambores. Entre tanto, en la isla se promocionaba “El recital Puerto Rico es bomba y sabe a cultura”, organizado por Tata Cepeda, que tendrá lugar en el Teatro Tapia los días 25 y 26 de abril de 2015. Además, siguen apareciendo espacios para visibilizar la bomba en las redes sociales. Por ejemplo, recientemente se inauguró en Facebook “Repicando conciencia” cuyo lema lee: “Al rescate de nuestras raíces Afro puertorriqueñas”. Y así, el NMB supedita la Negritud bajo la retórica de una identidad nacional puertorriqueña homogeneizante. La raíz Negra queda contrapuesta a la nación aquí y allá.

Más allá del 100 x 35⁹⁶

Why are you Puerto Ricans so damn proud?⁹⁷

El pensar en los nacionalismos como proyectos raciales y el rol de la cultura popular en esta gesta me lleva a recordar una producción que vi hace varios años atrás. En el documental *Yo soy Boricua, pa' que tú lo sepas* (2007), la actriz Afro puertorriqueña Rosie Pérez expone, a través de la pantalla, una identidad puertorriqueña multidimensional. En una hora y media, Pérez utiliza la narración para armar un discurso sobre las complejas historias de colonialismo, imperialismo, clase y raza de los puertorriqueños. La interseccionalidad visual de estas categorías configura la representación poética de la identidad puertorriqueña.

⁹⁶ Cien por treinta y cinco millas es la medida aproximada de la isla de Puerto Rico.

⁹⁷ Avance del documental “Yo soy Boricua, pa' que tú lo sepas” (2007) de Rosie Pérez:
<http://www.youtube.com/watch?v=0ALWEgKz9jo>

En un intento por deconstruir esta identidad nacional puertorriqueña, se materializa el lema del antropólogo Jorge Duany (2002) de que la identidad nacional de los puertorriqueños está en constante movimiento (“on the move”). Para Duany, “la nación en vaivén” connota la inestabilidad y oscilación de los puertorriqueños entre la Isla y el continente norteamericano. La representación de la identidad puertorriqueña como híbrida y translocal, pero con un fuerte sentido de pertenencia como pueblo, es lo que capta Pérez en el filme. Para ofrecer este punto de vista, el documental yuxtapone escenas entre El Barrio, en el este de Harlem en Nueva York, y el barrio Camaseyes en Aguadilla, Puerto Rico. Lo hace en búsqueda de una respuesta al “¿qué eres?” Pregunta que se plantea constantemente a lo largo del documental.

En resumen, los espectadores esbozan su identidad desde diversos puntos de vista. En Nueva York, Pérez era una boricua –el nombre indígena por el cual muchos puertorriqueños se llaman a sí mismos-, en un gesto que, entre otras cosas, privilegia lo indígena de la tríada indígenas-europeos-africanos dentro del discurso nacional del mestizaje puertorriqueño. Cuando estaba en Aguadilla, Puerto Rico, era la “desconocida” Nuyorican, la prima criada “allá afuera” (en referencia a los que viven en la parte continental de EE.UU.) y que habla Spanglish. “On the move”, era simplemente puertorriqueña. Sin embargo, en el imaginario de EE.UU., Rosie Pérez es una actriz latina reconocida por sus caracterizaciones en películas como *Let’s Do the Right Thing* (1989), *White Men Can’t Jump* (1992), and *It Could Happen to You* (1994). Hoy día, Rosie se ha convertido en una prominente portavoz de los latinos a través de su participación como panelista en el programa televisivo *The View* (ABC).

Yo soy Boricua, pa' que tú lo sepas es una manifestación provocadora de la cultura popular. Pensada y producida desde la diáspora puertorriqueña en Nueva York, en primer lugar, plantea que la identidad nacional boricua no es unitaria; es fluida y puede ser reapropiada por los individuos de acuerdo a sus contextos socio-culturales y, más importante aún, a sus historias de vida. En segundo lugar, problematiza las narrativas sobre lo que es ser puertorriqueño aquí y allá. La identidad nacional, intrínsecamente ligada a los discursos sobre la raza, a la luz de la cultura popular, está en constante reconstrucción en un escenario peculiar desde donde se es puertorriqueño y ciudadano estadounidense y viceversa. Sin duda, el documental da forma a las identidades nacionales y transnacionales puertorriqueñas.

A la luz de mi experiencia etnográfica, puedo reafirmar que esta discusión identitaria está presente en el NMB. El nacionalismo en Puerto Rico es un proyecto racial que se manifiesta a través de la cultura popular, particularmente en la música, como hemos visto a través del análisis de la bomba puertorriqueña. Además, problematiza la relación entre las nociones de raza, identidad nacional y cultura popular desde un referente musical.

El multiculturalismo neoliberal en la bomba puertorriqueña

El multiculturalismo neoliberal presenta la promesa tanto de igualdad como de reconocimiento cultural, pero solo se otorga el segundo, y luego promueve el intercambio intercultural, de todas maneras. (Hale, p. 41, 2007).

Como mencioné anteriormente, el discurso nacional tradicional sobre la identidad racial de los puertorriqueños celebra la mezcla de tres razas. Sin embargo, la población puertorriqueña tiende a definirse racialmente como blanca, a pesar de que en los resultados obtenidos en el Censo, del año 2000 al año 2010, hubo un aumento de un 4 % de personas que se identifican como Negras. Indiscutiblemente, ciertas manifestaciones culturales, como la bomba puertorriqueña, se valoran partiendo de la categorización racial con la que se identifica. Las dinámicas raciales y culturales en Puerto Rico, como en otros países latinoamericanos, pueden discutirse desde un multiculturalismo neoliberal que se nutre del reconocimiento de la diferencia cultural y, por extensión, de las distinciones interesadas entre los derechos culturales que merecen ser reconocidos y los que no (Hale, p. 37, 2007).

Puedo reconocer que el multiculturalismo neoliberal, propuesto por Hale, se exhibe en el reconocimiento y, particularmente, en el no-reconocimiento que se le da en Puerto Rico a la bomba puertorriqueña. Al igual que los ladinos guatemaltecos, los Afro boricuas exhiben, a su vez, una ambivalencia racial en tanto desean librarse de un racismo explícito, pero, además, usan su Negritud en la bomba para excluir y categorizar. Hay un potencial amenazador de perpetuar un racismo y endorracismo⁹⁸ bajo la bomba. En Puerto Rico, se celebra el mestizaje desde un discurso oficializado a nivel nacional. Como señala Moore (2012), el mestizaje es adoptado ampliamente, en particular en la construcción de discursos nacionalistas. Moore dice: “Es importante reconocer que los

⁹⁸ En este contexto, utilizo el concepto de endorracismo para referirme a un tipo de racismo interior o autorrechazo a la tipología física y cultural asociada con la Negritud.

primeros escritos sobre el tema a menudo celebran la noción de mestizaje en abstracto, sin prestar atención a las realidades brutales y a menudo deshumanizadoras de la dominación colonial que le dieron origen” (p. 9).

Tal como ocurrió en Brasil con la samba y en Argentina con el tango, según discute Garramuño (2007), se enfatiza lo primitivo y exótico para resaltar lo nacional. “¿Qué, por un lado, significa “ser nacional”, y cuáles son las operaciones que hacen posible que determinadas formas culturales sean consideradas como símbolos de una identidad nacional?” (Garramuño, p. 7). En la isla, la mención de la tríada en discursos del estado y textos escolares es constante. Sin embargo, en la práctica, la dinámica es radicalmente opuesta. En las diferenciaciones y categorías que se van creando, se construye al “otro”. En el caso de la bomba puertorriqueña, es el “otro” Negro.

Ese “otro” se ve comúnmente como algo que no pertenece necesariamente a lo que es ser puertorriqueño. La puertorriqueñidad no casa con lo Negro. Hay quienes reniegan su Negritud por considerarla como parte de un continente africano distante y lejano. Otros rechazan el uso del prefijo Afro para identificarse racialmente por el vínculo del prefijo Afro con África. Decir Afro puertorriqueño, Afro boricua, Afro caribeño, Afro descendiente y Afro latino no es visto con buenos ojos por mucha gente en la isla. Para otros, es la reafirmación de una identidad Negra viva; es el contacto con un pasado y un presente, con unas raíces culturales innegables.

Es necesario poner en contexto por qué se rechaza frecuentemente lo Negro en Puerto Rico. En primer lugar, en la educación pública que reciben los niños y niñas de Puerto Rico, hablar de Negros es sinónimo de esclavitud. Escasamente se discute el

cimarronaje, así como las destrezas, habilidades e inteligencia de los Negros que fueron forzados a trasladarse a la isla. El currículo tradicional sobre la raza en Puerto Rico es totalmente reduccionista y, a la vez, esencialista; no enfatiza en que África es un continente con más 900 millones de habitantes y 61 territorios. Se destaca el valor de los europeos y se subraya la supuesta fragilidad de los indígenas. Es totalmente comprensible que muchas personas en Puerto Rico rechacen su Negritud. La imagen de los Negros arrodillados y encadenados se queda en la psiquis de los niños y jóvenes. Es una representación de la Negritud que provoca emociones muy negativas. Por otro lado, se enfatiza en el estereotipo de lo Negro como feo y mal oliente. Incluso, se propaga la idea de la hipersexualización del Negro y la Negra. Actualmente, se añade la histeria internacional por asociar África con enfermedades como el ébola (Godreau, 2013).

A esta estampa incompleta y parcializada, se le agrega el referente que tienen los puertorriqueños sobre los Afro estadounidenses. A pesar de que los Negros en los Estados Unidos lucharon arduamente por adquirir sus derechos civiles y ostentar la igualdad durante las décadas de 1960 y 1970 (Torres, 1995 & 1998), esa imagen de disturbios y violencia protagoniza. Hay un desconocimiento sobre los linchamientos contra los Negros; impera más el cuestionamiento de qué habrán hecho para merecer ese castigo. También, existe una victimización del estado; se subvalora lo Negro.

Cabe señalar que en la subvaloración de lo Negro hay un vínculo con lo dominicano. Existe una tendencia en y fuera de la isla de asociar Negritud con dominicanidad. Martínez-San Miguel (2003), discute la difícil convivencia entre los puertorriqueños y los inmigrantes dominicanos. Las zonas fronterizas las demarcan

principalmente las distinciones por razones raciales y étnicas. Para Duany (1998), el éxodo masivo de dominicanos que han llegado a Puerto Rico se ha redefinido por la identidad racial de los migrantes. En Puerto Rico, los dominicanos son considerados Negros a pesar de que en República Dominicana la mayoría se considera indios, morenos claros, entre otras clasificaciones. Para el dominicano, el Negro es el haitiano.

De modo que si la bomba puertorriqueña es indudablemente una música de herencia Africana, su reconocimiento y no-reconocimiento en la isla tienen una relación directa con la manera en la que se enseña y se aprende sobre lo Negro. Se enseña una historia maniquea: lo bueno y lo malo, lo blanco y lo Negro, lo positivo y lo negativo, lo visible y lo no visible, lo fuerte y lo débil. El legado indígena, también, es limitado y reducido, aunque generalmente mejor valorado que lo Africano. Por ende, lo aprendido surge de una enseñanza pobre, sesgada, discriminatoria y prejuiciada. Isar Godreau (2013) explica que los maestros y maestras puertorriqueñas no saben cómo enseñar el tema racial en Puerto Rico. La idea predominante es que se ofende a alguien por un lado; la negación del racismo por el otro. Es decir, es una dinámica compleja que, sin embargo, demuestra cómo el multiculturalismo neoliberal puede estudiarse más allá de las comunidades indígenas centroamericanas.

La bomba es un ícono de la Negritud en Puerto Rico. Sus gestores fueron mayormente Negros. Aquellos que continuaron el desarrollo del ritmo fueron principalmente Negros. Continuaron familias Negras la evolución y exposición de la bomba en el país. A los Negros, se les atribuía (en efecto, aún, se les atribuyen tales facultades) las destrezas innatas y heredadas para tocar y bailar la bomba. De modo que

los Negros se apropiaron e hicieron suyo el ritmo musical. A pesar de que entre los mismos Negros siguen habiendo diferencias con relación al origen del ritmo, y que se han desarrollado múltiples estilos en diversos pueblos de Puerto Rico (Loíza, San Juan, Cataño, Mayagüez, Ponce y Guayama), se mantiene el consenso general sobre la bomba como música Negra. Inclusive, si se aprecian las similitudes de la bomba con otros ritmos musicales del continente africano y de la diáspora africana, se ratifica la Negritud de la bomba puertorriqueña y de su representación. Por ejemplo, cuando personas de otros países latinoamericanos y caribeños escuchan los repiques de la bomba, ven los tambores y el baile, rápidamente, mencionan ritmos de sus países que son prácticamente idénticos a la bomba puertorriqueña. En una conversación que sostuve con Errol Montes-Pizarro, profesor de matemáticas y conductor del programa radial “Rumba africana”⁹⁹ (Radio Universidad de Puerto Rico, WRTU 89.7FM), este me indicó:

La bomba “tradicional” también se puede interpretar con otros instrumentos adaptándola a música popular. De esas hay muchas. Todas las que hizo Cortijo, muchas de Mon Rivera, todas las bombas que grabó el Gan Combo al principio con Pellín Rodríguez y Andy Montañez, Héctor Lavoe con Willie Colón (por ejemplo “Ghana’e” que además incorpora un matiz de otras músicas caribeñas y de Brasil). También está “El Negro Chombo” grabada originalmente por Joe Arroyo con Fruko y sus Tesos de Colombia y luego por Tommy Olivencia cantando Paquito Guzmán. Es interesante que “El Negro Chombo” era originalmente un vallenato. Además, en los trabajos de Chuco Quintero y Luis

⁹⁹ <http://www.wrtu.pr/programas/rumbaafriicana/>

Manuel Álvarez explican cómo los ritmos de bomba aparecen en los toques del cuatro de la música jíbara. Yo difiero de la interpretación que hacen Luis Manuel y Chuco, pero su trabajo es importante para argumentar cómo la bomba es central en toda la música puertorriqueña. De hecho el concepto de melodización de ritmos, “melorhythm”, ya lo había introducido desde al menos el 1974 el musicólogo africano Meki Nzewi. También, el gwo ka de Guadalupe es el género musical caribeño más parecido a la bomba. Hay otros géneros musicales que utilizan ritmos parecidos a la bomba como el belé de Martinica, la tumba francesa de Cuba, el sangreo de Venezuela y otros de República Dominicana y hasta música garífuna, pero en el gwo ka aparece el reto del bailarín con el tambor.

Precisamente por ser una música Negra, pensar la bomba puertorriqueña lejos del discrimin y el prejuicio por razón de raza es muy difícil. Y es que en Puerto Rico lo Negro suele verse con reticencia. La bomba puertorriqueña cae bajo la categoría de música folclórica, clase que reúne las músicas autóctonas, desarrolladas en la isla desde el período de la colonización. Vale la pena destacar que es un privilegio que la bomba pertenezca y sea reconocida dentro de una categoría entre los distintos tipos de música puertorriqueña. Lo que ocurre es que lo folclórico, a su vez, se celebra en el discurso nacional identitario puertorriqueño, mas no recibe el apoyo de exposición y económico que merece.

Ahora bien, en el siglo XX, exponentes de la salsa, un ritmo de música popular vinculado a la diáspora puertorriqueña en Nueva York, incorporaron elementos de la

bomba dentro de sus piezas musicales. Aunque la bomba comenzó un proceso de internacionalización de la música mestiza/mulata, su trasfondo Negro siempre ha estado vigente. Entonces, la bomba puertorriqueña recorrió los intersticios de la música producida por músicos Negros y mulatos en y fuera de Puerto Rico. Como cuestión de hecho, la mayoría de los puertorriqueños en Nueva York (a pesar de poseer la ciudadanía estadounidense desde 1917) poseía trabajos cuyos ingresos los mantenían en los niveles más bajos de las jerarquías sociales (Waxer, 2002).

Por un lado, la bomba seguía siendo un ícono de la Negritud puertorriqueña. Por otro lado, también, iba ganando reconocimiento (consciente o inconsciente) entre la clase trabajadora seguidora de la salsa y que, en la nostalgia que provoca estar en la diáspora, exagera el sentimiento patrio, el gusto y el orgullo por lo que representa a la isla. En el desarrollo nacional e internacional de la bomba puertorriqueña, sin duda, se expresan los perfiles de las clases marginadas en Puerto Rico y en Estados Unidos. Es por eso que en el intento de desvincular a la bomba con la marginalidad aparecen en el camino elementos que incrementan el debate sobre si la bomba ha sido únicamente marginal o si ha habido instancias en las que no. La bomba en la música de Rafael Cortijo, que menciono en el capítulo 3, y otros intérpretes de salsa abona a la creencia de que la bomba salió del batey. No obstante, era una bomba interpretada con congas y no con los tambores tradicionales; era una bomba fusionada con otros elementos rítmicos. De igual manera, Cortijo no era solamente bombeador. Por ello, insisto en que la bomba traspasa lo marginal cuando se trastoca. Un informante que reside en Chicago, Illinois, agregó sobre la concepción de la bomba de la isla versus la diaspórica:

A la bomba en la diáspora, la catalogo basado en diferentes criterios, pero, en general, te puedo decir que para mí es un ‘collage’ o una mezcla de buen conocimiento, mitos, conceptos entremezclados, los cuales no han sido debidamente identificados o definidos dentro del mismo ambiente de la bomba moderna. A todos estos elementos, también, se le añade una gran medida de romanticismo cultural. Al igual que en Puerto Rico, el conocimiento de la Bomba en la diáspora se divide fundamentalmente en dos: bomberos (*practitioners*) y artistas (*entertainers*). Existe también la muy escasa excepción donde se puede encontrar a un bombero que también sea un artista. En algunos países, estados, o ciudades se pueden encontrar comunidades de bomba. Las mismas se distinguen porque son comunidades en donde se celebran los bombazos comunitarios y el conocimiento y experiencia de la bomba se adquiere de forma orgánica y se promueve el conocimiento fundamental por encima de lo artístico-folklorizado. En otros lugares en la diáspora, no existen comunidades de bomba o de bomberos, pero sí tienen centros culturales, talleres, grupos folklóricos y programaciones artísticas en las cuales promueven el conocimiento de la bomba folklorizada o de tarima. Otro fenómeno que se da es que de la misma forma que los descendientes de puertorriqueños, en la diáspora, se dan permiso para llamarse a sí mismos “Puerto Ricans” aún cuando desconocen las costumbres, coloquialismos, refranes, mentalidad, leguaje y cultura en general de la isla; también se hace de igual manera en la diáspora con el limitado conocimiento que tienen sobre la bomba. En muchos casos, se usan denominaciones como: “la bomba de Chicago” de la

misma forma que también dicen yo soy *Puerto Rican from Brooklyn* como si fuera un barrio dentro de la isla en donde se vive en la misma forma que el resto de la isla. Por esta razón, existen muchas ciudades en donde se practica la bomba y poseen su propia versión exclusiva y limitada en conocimiento de lo que es la bomba. Esto pasa debido a que no distinguen la gran diferencia entre el conocimiento de un bombero y un artista folklórico de tarima. Por otra parte, hay que tomar en consideración que aún en la misma isla se desconoce mucho sobre la bomba de fundamento. Solamente hay dos ciudades en los EE.UU. en donde el conocimiento y ejecución de la bomba de fundamento es un poco más fuerte: New York y San Francisco Bay Area. En mi opinión, todos los demás lugares de la diáspora se encuentran en etapas sumamente infantiles en cuanto a conocimiento y ejecución del a bomba. Aunque es muy alentador el ver la popularidad que la bomba está adquiriendo hoy día dentro y fuera de Puerto Rico, a veces, me pregunto ¿Qué es mejor? ¿Tener pocos seguidores del género con conocimiento? ¿O tener multitudes de asiduos que no pueden tan siquiera distinguir entre talento y verdadero conocimiento?

Este informante trajo a colación varios asuntos interesantes; sin embargo, destaco su señalamiento sobre la popularidad de la bomba. Esa bomba que él cuestiona como auténtica es la que ha tomado auge dentro del NMB. Es la bomba que se reconoce

culturalmente, pero que dista de un sentimiento de igualdad, particularmente, por la asociación con la raza y la puertorriqueñidad.

Aunque la evolución de la bomba puertorriqueña en y fuera de la isla ha sido galopante en la última década, sigue siendo un fenómeno complejo. Cuesta explicar por qué sigue siendo vista como una música exclusivamente Negra. Para las Negras y los Negros, tanto para aquellas personas evidentemente Negras que la practican, los que son solo admiradores o quienes no tienen ningún vínculo con el ritmo más allá de reconocer la bomba como parte de la herencia africana de la isla, es su música. Hay un sentido de pertenencia muy fuerte entre los descendientes de africanos en Puerto Rico y en las comunidades migratorias en EE.UU. En la isla, hay un grupo grande de personas que no se auto identifican como Negras y que no son interpeladas como tales que también han ido desarrollando un apego a la bomba muy interesante. La bomba permite trazar una historiografía de la racialización de la sociedad puertorriqueña en y fuera del país. La bomba, inclusive, permite el análisis a la par de las identidades raciales y nacionales que asumen los boricuas.

Ya he expresado en múltiples ocasiones cómo se racializa al sujeto puertorriqueño Negro en la isla. Incluso, he comentado sobre el trato discriminatorio en la diáspora en Estados Unidos. En ninguno de los escenarios, hay un panorama alentador. Sí, ha habido avances, pero hablar de igualdad todavía queda grande. Ahora bien, si pienso en cómo se autoidentifican, se construyen y reconstruyen los Negros en Puerto Rico, a través de la bomba por ejemplo, las conclusiones a las que he llegado son más alentadoras.

A raíz de las entrevistas que llevé a cabo durante el proceso etnográfico, me percaté de que el sujeto puertorriqueño Negro ha creado una coraza para protegerse de una sociedad que le margina y le echa a un lado. Tata Cepeda usa trajes alusivos a la bandera. Glory Mar González, Pablo Rivera y Tico Fuentes enfatizan en la ignorancia de la sociedad puertorriqueña con respecto a la bomba; en cierta medida, justifican la invisibilización del ritmo Negro. Estos apuestan al aprendizaje de la cultura a través de la recreación. Otras mujeres Negras bombeadoras, en un evidente reconocimiento de la bomba como un elemento Negro en la cultura popular, hacen mutis a la hora de preguntárseles sobre su experiencia. Otros hombres Negros, hacen alarde de su conocimiento, talento y destrezas para ejecutar la bomba, adoptando su rol de maestros, pero no reconocen abiertamente porqué la bomba no ha logrado lo que otros ritmos han alcanzado en y fuera de la isla. Y así, la mayoría de los entrevistados se distanció de un proyecto político de visibilización de la bomba. Lo que está ocurriendo con el NMB, como he argumentado a lo largo de esta disertación, se debe, en gran medida, a la incursión de otros actores no-Negros en el escenario de la bomba y a la difusión de eventos, anuncios de escuelas de bomba, bombazos, etc. a través de las redes sociales.

Al enfatizar en que se hace cultura a través de la bomba, por ejemplo, se posiciona como un sujeto necesario para el desarrollo del país. Es decir, la cultura se ha convertido en el principio articulador del pensamiento y la práctica del racismo (Hale, 2007) desde el Estado y desde la bomba. Es importante hacer cultura. Es importante mantener viva una tradición. Hay un orgullo por lo que se hace, que merece ser reconocido. Hay una celebración al ver que se transmite a otras generaciones. Sin

embargo, no se reconocen igualmente los aportes cuando la transmisión y el interés provienen de gente no-Negra.

Aquellos que de entrada dicen que no son Negros, recalcan que aunque poseen las habilidades requeridas para la bomba, les costó mucho trabajo integrarse a la comunidad de bombeadores. Y es interesante que muchos hayan logrado posiciones de poder (maestros, líderes comunitarios, etc.) dentro de la bomba y que den las órdenes a quienes fenotípicamente son Negros y que remiten a la idea de que deben saber más sobre bomba, que lo llevan en la sangre, etc. Otra manera de documentar cómo se racializa en Puerto Rico parte de esas dinámicas de roles y poder que se producen cuando una persona no-Negra es quien lleva la batuta, quien dice cómo hacer cultura, quien determina cómo será la representación de la Negritud.

Los nacionalismos como proyectos raciales en el Caribe hispano

El Caribe insular hispano está constituido por Puerto Rico, República Dominicana y Cuba, aunque sus fronteras, si hablamos de música, por ejemplo, se extienden a Venezuela, Panamá y Colombia. Incluso, hay otros países de América, como México, Costa Rica, Honduras y Nicaragua que hablan español, comparten historias de origen y poseen costas ancladas en el Mar Caribe. De manera que el idioma y la posición geográfica consiguen ampliar el denominado Caribe hispano. Sin embargo, para propósitos de esta sección, me detendré exclusivamente en las tres islas del Caribe hispano: Puerto Rico, República Dominicana y Cuba.

Tradicionalmente, la cultura popular se refiere a los patrones culturales del sector poblacional no elitista; por ende, se contrapone a la llamada alta cultura. "...lo popular, lo informal, la parte inferior, lo grotesco. Es por eso que siempre se ha contrapuesto a la cultura de élite o alta, y es, por lo tanto, un lugar de tradiciones alternativas" (Hall, 1993, p.108). Stuart Hall agrega: "...la cultura popular siempre tiene la base en las experiencias, los placeres, los recuerdos y las tradiciones del pueblo" (p. 107). De hecho, cuando pensamos en la cultura popular en el Caribe hispano, inmediatamente, fijamos el pensamiento en las narrativas de los Afro caribeños, pues la raza y la clase están supeditadas a lo que representa la cultura popular. Hall dice: "...la cultura popular negra es un espacio contradictorio. Es un lugar de cuestionamiento estratégico" (p. 108). Además:

La cultura popular, mercantilizada y estereotipada como suele ser, no es en lo absoluto, como a veces pensamos de la misma, el lugar donde podemos encontrar lo que realmente somos, la verdad de nuestra experiencia. Es una arena que es profundamente mítica. Es un teatro de los deseos populares, un teatro de fantasías populares... Es donde descubrimos y jugamos con las identificaciones de nosotros mismos, donde se nos imaginamos, donde estamos representados, no sólo a las audiencias por ahí que no reciben el mensaje, sino a nosotros mismos por primera vez (p. 113).

En Puerto Rico, República Dominicana y Cuba existen innumerables manifestaciones contemporáneas de cultura popular; pensemos en las artes, la literatura o

la comida. Cabe destacar que la música popular producida en estos países es uno de los ejemplos de cultura popular por excelencia. Por ejemplo, Jorge Giovanetti (2007) aborda la música como un texto social e histórico del Caribe. Este se pregunta: ¿qué historias narran las músicas caribeñas y desde qué punto de vista? A su juicio, los cantantes presentan contrahistorias o versiones del pasado, pero, a su vez, narran historias del presente con sus matices (racismo, desigualdad, etc.). En su análisis del rap, reggae y el reggaetón, Giovanetti plantea que los cantautores caribeños son gestores de historias alternativas.

En el pasado, en Puerto Rico, la estrategia dominante para articular lo nacional cultural puertorriqueño no solo era moderada en su fin político; también, pretendía silenciar los conflictos raciales dentro de la fórmula homogeneizante. Es decir, se trataba de lograr el consentimiento racial/cultural y promulgar una identidad nacional cultural homogénea. Sin embargo, esta fantasía de la unidad de la comunidad nacional choca con las diferencias internas de clase, género, raza y etnicidad, las cuales crean diferencias en la ciudadanía hasta hoy día.

Según Isar Godreau (2013), el discurso del Estado Libre Asociado de Puerto Rico fomenta una versión hispanófila, blanqueadora y armoniosa de la mezcla racial. La tríada del origen de los puertorriqueños guarda una trayectoria histórica que promueve el sentido de pertenencia y el suponer e imaginar un ser común bajo un espacio o territorio. Para Gordon (1998), el nacionalismo se caracteriza por prácticas culturales y raciales de exclusión de los descendientes africanos, los cuales a la vez de ser reconocidos son

negados bajo el mestizaje. En Puerto Rico, lo racial/cultural se entrelaza estrechamente ya que la raza es uno de los mayores significadores en la construcción del imaginario nacional.

Y como plantea Martínez-San Miguel (2003), el caso de Puerto Rico no es único en el Caribe hispano. Esta autora, también, estudia la cultura popular dominicana, predominantemente Negra y mulata, y ejemplifica a través de textos musicales las dinámicas de exclusión y marginalización del estado nacional dominicano. De igual manera, Arroyo (2003) en su análisis de la obra de Fernando Ortiz elabora el dilema de “la escritura ortiziana, en su intento de entender el alma de lo cubano: para entender lo cubano hay que entender lo africano como un aporte significativo, lo que implica incorporarlo como un cuerpo orgánico y trascendente de la cultura cubana” (p. 165). A tales efectos, Moore (1997, 2006, 2010) y Austerlitz (1997), también, han estudiado cómo la música popular cubana y dominicana, respectivamente, ponen de relieve las contradicciones entre su inclusión en el discurso de identidad nacional versus su exclusión e invisibilización cotidiana. Por un lado, se reconoce el folclor e incluso se ha utilizado como herramienta de propaganda político-partidista; por el otro, se reduce a espacios Negros.

La bomba puertorriqueña, el merengue dominicano y la rumba cubana son géneros musicales de raigambre Africana; son prácticas Afro hispano-caribeñas/diaspóricas. Estas músicas Negras, además, son manifestaciones de la cultura popular que se han utilizado para entender las contradicciones de los nacionalismos en el

Caribe hispano. Son, entonces, estas músicas Negras ejemplos puntuales de proyectos raciales que se gestan como narrativas de identidad nacional en el Caribe hispano, que evidencian nuevas maneras de entender lo nacional no como un ente unitario, sino más bien como un espacio de diferencias y diversidades. Es decir, las músicas Negras en la cultura popular dan cuenta de que los nacionalismos poseen múltiples significantes. Sobre todo, es necesario entender que los proyectos raciales –como las músicas Negras– dentro de los nacionalismos caribeños emergen de la idea de una raza fluida y construida socialmente donde las categorías son determinadas por fuerzas económicas y políticas.

Diásporas: Raza, identidad nacional y cultura popular en el Caribe hispano

Hoy día, la teoría sobre la diáspora se plantea como un paradigma a través del cual se pueden estudiar fenómenos sociales relacionados a la etnicidad, al transnacionalismo, la globalización y el Estado-nación. Con estas nociones en mente, tenemos que mirar al Caribe hispano para entender la relación que se genera entre la raza, la identidad nacional y la cultura popular en ese espacio geográfico.

Cuando se empezó a utilizar el término diáspora para referirse a los descendientes de África en el Caribe, se hablaba de grupos étnicos minoritarios, cuyo origen estaba basado en travesías migratorias forzadas, que estaban anclados en un espacio anfitrión, pero con lazos materiales y sentimentales en los territorios de origen. Hay quienes sugieren categorizar las diásporas entre las que son forzadas, por cuestiones de trabajo, las remanentes de un pasado de trata esclavista o globales. Para Gilroy (1993), diáspora

se refiere al esparcimiento histórico de las personas de África a través de la esclavitud, la creación de culturas Negras similares, pero distintas en el Nuevo Mundo, y el esfuerzo contemporáneo de imaginar un sentido compartido de pertenencia que está en constante confrontación con los sistemas persistentes de terror racializado.

A mi entender, la diáspora es otro constructo social fundamentado en sentimientos, percepciones, memoria, mitos e historia colectiva. Las diásporas son narrativas con significados variados, identidades grupales que permiten la sobrevivencia en escenarios donde reina la incertidumbre, y la pregunta de ¿qué/quién soy? persiste y revolotea en la mente de los individuos. La diáspora es un simulacro; es construir un imaginario de pertenencia. Es el discurso del poder hegemónico, de la nación, para demarcar las diferencias, invisibilizar y rechazar lo que es considerado como exótico, lo Otro. Por ello, a través de la diáspora se pueden entretejer explicaciones para entender la relación entre la raza, la identidad nacional y la cultura popular.

Por ejemplo, por medio de la música –como manifestación de la cultura popular– en la diáspora Africana del Caribe hispano, queda evidenciado que el discurso nacional dominante categoriza a la gente en función de la raza. Como he planteado antes, la bomba, el merengue y la rumba (entre otros géneros de músicas Negras) continúan desarrollándose al margen y se celebran como pintorescas manifestaciones folclóricas en las fiestas patronales y festivales en el Caribe hispano o en la diáspora caribeña –por ejemplo, en la Parada Puertorriqueña y la Parada Dominicana en Nueva York y en el Festival de la Calle 8 en Miami, FL.

Conclusión

En la promesa de igualdad que postula el multiculturalismo neoliberal, también, hay espacio para la desigualdad. A través del estudio del NMB como herramienta para entender la racialización en Puerto Rico y la (re)construcción de identidades raciales en contraste con el discurso nacional, se evidencia cómo se trastoca la idea del Puerto Rico mestizo. Sí hay una “gran familia puertorriqueña” entre mulatos y trigueñas que bailan bomba, pero se insiste en la invisibilización de la Negritud.

La bomba también ha funcionado como un instrumento para construir las rutas de lo puertorriqueño. El ritmo musical que en algún momento delimitó las geografías de la Negritud, ha logrado trazar nuevos mapas culturales que extienden la idea de la puertorriqueñidad (o bien, puertorriqueñidades), no solo en las diásporas puertorriqueñas principales como Nueva York, sino a espacios como Austin, Texas.

CONCLUSIONES: INNOVACIONES, HALLAZGOS & APUNTES FINALES

En marzo de 2011, asistí con mis estudiantes de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, al “Primer Simposio sobre la Bomba y la Rumba”. Allí, Jorge Arce expuso que aunque los Africanos fueron forzados a aprender un nuevo idioma, nunca se separaron de su lengua y su cultura. Incluso, aprendieron los bailes de sus amos, pero les infligieron sus propios elementos. En esos procesos de pseudo-asimilación, se conformó la cultura Afro caribeña que hoy día conocemos. Por su parte, Noel Allende Goitía, agregó: “... el ejercicio de poder social y político, a través del sistema colonial, es suficiente como para empujar una agenda de borrar discursivamente lo que nunca estuvo camuflado en la vida cotidiana”. De manera que, siempre, lo Negro ha experimentado la dinámica de la supervivencia.

Hoy día, a través de la música nos damos cuenta de que lo Africano no es una mera huella o raíz; es existencia y agenciar que se performativiza a través de las letras, de los bailes, de los espacios que se abren en un ejercicio de reapropiación y recuperación de lo que necesita ser expuesto no solo como folclor, según se expone en las narrativas sobre las identidades nacionales, también como manifestaciones que urgen por el reconocimiento despolitizado. Es necesario crear alianzas que celebren las diferencias y que eliminen las etiquetas peyorativas que se les atribuyen a las músicas Negras. A través del nuevo movimiento de la bomba en Puerto Rico y de producciones musicales como “Los 7 salves de la Magdalena”, de Raquel Z. Rivera (co-editora de *Reggaetón*, 2009 y autora de *New York Ricans from the Hip Hop Zone*, 2003) desde la diáspora boricua en

New York, presumo que las marginalidades/otredades han ido ganando espacios de mayor visibilidad socio-cultural y política.

Las innumerables horas de trabajo etnográfico, las observaciones y las entrevistas que realicé para esta disertación sobre racialización en Puerto Rico a través de la bomba, me confirmaron múltiples hechos. Por ejemplo, el estudio de la racialización en Puerto Rico y sus diásporas, desde la óptica de los Negros, es escaso. Como suele ocurrir, la historia oficial tiende a provenir de interpretaciones y percepciones que no toman en consideración a los protagonistas Negros de la población. Inclusive, hay una tendencia recurrente a menospreciar y a circunscribir el discurso de la Negritud a la victimización y a la retórica de la esclavitud. Tampoco, hay interés por contar una historia Negra de forma cronológica, que evidencie la evolución, que actualice la realidad Negra; una realidad de antes y de ahora que oculta las aportaciones de los sujetos Negros a la historia humana y a nuestra propia historia.

A su vez, estudiar la raza desde la perspectiva Negra es reveladora. En las prácticas de la resistencia y la contestación, se cuelan trazos de conformismo y adecuación. Hay un nivel de imitación a los patrones establecidos socialmente que va en detrimento contra el proyecto de exaltación del NMB. Las divisiones entre grupos y gestores de la bomba es palpable entre las varias corrientes de la bomba. La primera etapa es la que da origen al movimiento en Puerto Rico. La segunda etapa es la de las familias tradicionales como los Cepeda y los Ayala, compuestas por lo llamados “mayores”. La tercera etapa es la de los herederos que han seguido las tradiciones de los viejos, de

bombeadoras y bombeadores que comenzaron a utilizar la bomba como un proyecto político y de algunas personas que no se identifican como Negras que llevan más de dos décadas inmersos en la bomba. Es en esta etapa donde percibo más fricciones y luchas por el deseo de reconocimiento y apropiación. Con las bombeadoras y bombeadores de la tercera fase, se me hizo cuesta arriba obtener información. Es aquí donde he encontrado mayor reticencia y celo para hablar sobre la bomba. La última etapa es la que denomino el nuevo movimiento de la bomba puertorriqueña, que se inició alrededor de 1995.

El NMB, por su parte, se forja navegando entre múltiples identidades raciales, nacionales y culturales, recopilando e incorporando trozos de las etapas que le antecedieron, y sobrevive a la vez que quedan reminiscencias de las etapas anteriores que siguen presentes y activas con distintas intensidades. Los ejecutantes actuales comparten que en este momento la bomba es más abierta. También, hacen hincapié en que la mayoría se conoce por lo que colaboran en proyectos de manera conjunta. Es interesante ver cómo las mismas personas forman parte de más de una agrupación. En las entrevistas, unos remiten a los otros, en un efecto bola de nieve. Sin ningún reparo, mencionan otras escuelas que podrían ser competencia de sus negocios. Sin embargo, personas de etapas anteriores se asumen como precursores, mejores ejecutantes -fieles a la raíz y a la tradición- y parecerían haberse quedado detenidos en su tiempo al señalar que no conocen a la nueva generación bombeadora en la isla, mucho menos en la diáspora.

Estudiar la racialización y la raza Negra a través de la música Negra y sus gestores en Puerto Rico y sus diásporas revela esas luchas externas e internas que pone de relieve cuán racializada son la sociedad y la cultura puertorriqueñas. ¿De qué derivan

esas luchas? Si bien es cierto que en todas las esferas hay tensiones y luchas propias de las diferencias entre los seres humanos, también es cierto que hay escenarios donde las luchas se recrudecen con más facilidad. Por los cuentos que he escuchado, por el contenido de los dimes y diretes de los que he sido testigo en las redes sociales, puedo argüir que, en el caso de la bomba, las luchas derivan principalmente de la desigualdad del género en relación con otras músicas puertorriqueñas. La falta de reconocimiento pleno, la carencia de oportunidades y escasez de espacios para el desarrollo de la bomba a nivel nacional generan tensiones que propenden al deterioro de las relaciones entre los gestores de la bomba. Entonces, cada quien hala para su lado sin percatarse de que le restan posibilidades de visibilización a la bomba.

En el reconocimiento y no-reconocimiento de la Negritud en la bomba es donde se confunde el conformismo con la resistencia. Las bombeadoras y los bombeadores se conforman con no contar con el apoyo del aparato estatal, de no oírse en la radio y de no salir en los medios de comunicación con la persistencia que se reseñan otras manifestaciones culturales. Dependen de actividades privadas y las públicas que son solo para completar la cuota del folclor. Dependen, en gran medida, de las redes sociales para la difusión de sus proyectos musicales.

El NMB propone alternativas para entender la racialización en Puerto Rico. De igual manera, sirve de esquema para abordar otros temas relacionados a las identidades nacionales y raciales de los puertorriqueños y las puertorriqueñas en y fuera del país. Es una plataforma que a través del análisis de sus prácticas me ha abierto las puertas para explicar fenómenos teóricos que desde otras instancias podrían dificultar su comprensión.

Por ejemplo, he esbozado desde el inicio de esta disertación las novedades que plantea el NMB al desplazarse por escenarios cada vez más democráticos. Y es que para muchos bombeadores y bombeadoras y otras personas entrevistadas como parte del extenso trabajo etnográfico que llevé a cabo, la bomba puertorriqueña es ya un lugar abierto, que promueve la libre participación de personas de diversos trasfondos étnicos y socioeconómicos. Como un espacio amplio y heterogéneo, también, puede entenderse la racialización en Puerto Rico.

A veces, siento que la bomba puertorriqueña ha sido percibida de una forma romantizada también, a pesar de que se parte de la idea de que es un ritmo absolutamente Africano: de los Negros y para los Negros. Es el baile de las Negras y Negros, de los barrios y sectores predominantemente Negros de Puerto Rico: Loíza, el barrio San Antón de Ponce, Cataño, el antiguo barrio de Cangrejos de Santurce en la capital, Mayagüez y Guayama. La estampa de gente Negra bailando en el batey, con una indumentaria particular al son de los tambores, ha sido objeto de inspiración para muchísimos pintores e innumerables poetas. Decir bomba es sinónimo de folclor. La bomba puertorriqueña poco a poco fue ganándose el título de ser ícono de la cultura nacional puertorriqueña. La bomba fue un legado de los Negros que llegaron a la isla y se fue desarrollando como género musical gracias a ciertas familias Negras que hicieron que la bomba fuera, más allá de un espacio de esparcimiento, diversión y entretenimiento, su fuente de trabajo.

Sin embargo, el siglo XXI ha traído consigo nuevas maneras de ver la bomba puertorriqueña. Si bien es cierto que la noción de la bomba puertorriqueña como heredada y estrictamente familiar prevalece, también es cierto que personas que no se

autoidentifican o son interpeladas como Negras están abriéndose paso en lo que denomino como el NMB. Este movimiento de la bomba no es otra cosa que una corriente caudalosa de grupos, escuelas y participantes de diversa fenotipia y edades.

En ocasiones, me he encontrado sorpresivamente analizando la bomba puertorriqueña de ayer y de hoy desde una óptica metafórica. Me resulta interesante ver la bomba puertorriqueña como la isla colonizada. Desde 1493 hasta hoy, Puerto Rico ha sido una colonia: primero, de España; después, de Estados Unidos. Muchas personas nacidas y criadas en Puerto Rico no han tenido otro modelo con el cual comparar la situación política de Puerto Rico. Cuando pienso en las relaciones de poder a la luz del Puerto Rico colonizado, veo al imperio sobre el archipiélago. Hoy día, sigue habiendo una visión romántica de la España o Madre Patria colonizadora. Los europeos llegaron a Puerto Rico para domesticar y evangelizar. En el caso de la bomba, también, existe una estructura jerárquica y hegemónica. El poder lo poseen algunas antiguas familias Negras, particularmente, las matriarcas y patriarcas, mayores o ancianos-, pero, al día de hoy, también lo poseen aquellas personas que han demostrado sus habilidades y destrezas para practicar y desarrollar el ritmo.

En total sintonía con la discusión sobre Negritud que realiza Costa-Vargas (2006) en su libro *Catching Hell in the City of Los Angeles. Life and Meanings of Blackness in South Central Los Angeles*, en esta disertación, asumí la Negritud (1) como una fuente generadora de conocimiento (p. 216) y (2) como una herramienta transformativa. Y esto en un intento por embarcarme en una corriente liberadora de la Antropología (Gordon, 1998) para estudiar el nuevo movimiento de la bomba puertorriqueña. Mi inmersión

como etnógrafa en los espacios donde se produce la bomba puertorriqueña contemporánea se dio en un período prolongado de tiempo con el firme propósito de elaborar un proyecto académico-político sobre la racialización en Puerto Rico y sus diásporas, que recogiera y vocalizara las historias que dan continuidad al relato de un movimiento cultural-musical-ancestral de la historia puertorriqueña.

Además de ser comunicadora y antropóloga, soy apreciadora y admiradora de la música popular puertorriqueña. De modo que posicionarme como etnógrafa resultó ser un arma de doble filo. Por un lado, investigo sobre un tema que me apasiona, que me devela innumerables testimonios y me produce intensas emociones. Por el otro, mi presencia como investigadora en el escenario de la bomba no siempre es bien percibida. Y es que muchas de las personas dentro del mundo de la bomba puertorriqueña no están acostumbradas a que individuos que no son ejecutantes de la música les entrevisten o se interesen por sus prácticas musicales. Es también una cuestión de bandos y de ir estableciendo lazos con personas que te van abriendo el camino hacia otras personas. Sobre todo, las intersecciones que exploro en la disertación tienen una directa relación con mi persona como mujer (género), Negra (raza) y puertorriqueña (nacionalidad). Es decir, esta disertación es hasta cierto punto un relato desde mis roles que se desdobl原因an constantemente. Es un proyecto que tiene que ver conmigo –en mi deseo de evadir ser la “visiting observer”- y mis reflejos alineados y en conversación con un sector de la población que estudio.

“¡Saludando al tambor! El nuevo movimiento de la bomba puertorriqueña” explora múltiples intersecciones y dinámicas que tienen lugar específicamente en el

nuevo movimiento de la bomba puertorriqueña a la luz del discurso nacional sobre la identidad racial de los puertorriqueños. El proceso de observar participativamente y de llevar a cabo entrevistas fue revelador del carácter polisémico de la bomba puertorriqueña. Esta disertación recoge narrativas de personas vibrantes y complejas. El NMB revela que la identidad diaspórica-transnacional no está unificada ni es esencial. A pesar de que en la bomba hay hibridez y diversidad, también, se trata de un grupo de personas con una identidad homogénea, específica y particular a la hora de la producción musical dentro de un discurso nacional que celebra el mestizaje, pero que en la práctica categoriza la cultura popular Negra puertorriqueña, como la menor de tres raíces étnicas. Se exhibe pues, simultaneidad de resistencia y acomodación a la dominación que caracteriza el proceso productor (Gordon, 1998).

Para la mayoría de los puertorriqueños, la bomba es un género musical representativo de la cultura popular de Puerto Rico. A partir de la interacción que tuve con los ejecutantes de la bomba, puedo señalar que para estos la bomba es mucho más que un pasatiempo o una forma de entretenimiento. Observé que la bomba se convierte en un estilo de vida, en un proyecto de representación y mediación de la Negritud puertorriqueña. Sobre todo, hay un discurso reiterativo sobre el uso de la bomba contemporánea para reforzar y darle continuidad a la cultura y contribuir a la integración racial de la sociedad.

A pesar de que el discurso nacional puertorriqueño sobre la raza celebra el mestizaje, en el diario vivir en la isla –en múltiples escenarios- se manifiestan prácticas de discriminación y prejuicio ligadas al racismo. Es un hecho que Puerto Rico es un país

racializado. Inclusive, no hay duda de que la bomba es el ícono por excelencia de la tradición musical heredada de África. Por un lado, la bomba está consagrada como una de las manifestaciones de la cultura popular musical Negra puertorriqueña, aunque dentro de un ritual celebratorio que se alinea más con el ámbito étnico de lo que es el Puerto Rico mulato. Aunque se ha incorporado la bomba a otras músicas transnacionales como la salsa, sigue siendo un género musical nacional en Puerto Rico y sus diásporas. Sin embargo, el nuevo movimiento de la bomba sirve para evidenciar cómo opera la racialización en Puerto Rico y sus diásporas desde dinámicas diversas que podrían parecer contradictorias.

La representación de la Negritud en la bomba se da desde el sujeto puertorriqueño evidentemente Negro, que se autoidentifica y es, a su vez, interpelado como tal. Sin embargo, también, se lleva a cabo desde el sujeto puertorriqueño que hace la salvedad de que no es Negro, pero puede ejecutar la bomba como los Negros. En ambos casos, se reitera a la bomba como un género musical Negro y puertorriqueño. Sin duda, hay un impacto del discurso nacional puertorriqueño racializado y dominante presente en el proceso de formación de identidad de gente subordinada.

Entre los hallazgos más relevantes de esta investigación, resalta que el nuevo movimiento de la bomba puertorriqueña repite patrones coloniales donde internamente se reproducen las mismas prácticas de categorización, estratificación y jerarquización que se dan a nivel externo en relación con los sujetos Negros puertorriqueños (y con los puertorriqueños en general en la diáspora). Si bien es cierto que el NMB está en crecimiento y evolución, no puede obviarse que aunque ya no se trate de familias

bombeadoras, sí son grupos selectos de personas quienes están tomando las riendas del movimiento desde la práctica y comercialización (producción de CD's, creación de escuelas).

El NMB, a su vez, exhibe una Negritud amplia, flexible, múltiple y contradictoria, que respecto al género puede ser excluyente. “Los límites como resultado de la Negritud, sin embargo, terminan haciendo el mismo trabajo cultural: delimitan, encierran y protegen las nociones más o menos estables de los que la Negritud es y deber ser” (Costa-Vargas, 2006, p. 174).

Isar Godreau (2003) propone que lo Negro sea considerado como parte de la cotidianidad y el racismo como producto de y presencia dentro de la modernidad. A su vez, que se pueda entender cómo los seres humanos negros lidian con el racismo desde diversas perspectivas, actitudes y acciones tanto en la esfera local como “... con otros pueblos de la Diáspora”. Godreau sugiere “... un modelo nacional que ante la pregunta de ‘¿Qué es lo negro? o ¿Quién es negro?’ esté abierto a respuestas variables, híbridas, contradictorias y transnacionales, respuestas que más que negras, más que blancas, más que puertorriqueñas son, al fin y al cabo, caribeñas”.

El discrimen racial hiere el corazón y destruye las fibras del espíritu de todos los borincanos. No podemos esperar más. Hay que gritar, cerrar el puño y exigir el mandato Constitucional que dice: “Todos los hombres son iguales ante la Ley”. Por principio divino también lo son ante Dios. Vamos a marchar solidariamente todos los puertorriqueños que creemos en la igualdad. Está bueno ya. CARAJO, acabemos con el discrimen (Rivera, 2001, p. 65).

Con “¡Saludando al tambor! El nuevo movimiento de la bomba puertorriqueña” provee evidencia de que la (re)construcción de identidades raciales en Puerto Rico ocurre por múltiples factores, entre los que destacan el movimiento diaspórico y transnacional. Es importante puntualizar que los actores son diversos y no es exclusivo el elemento fenotípico. Aquí, la raza sirve para incluir y excluir (vonVacano, 2012). Por ello, la evolución que se traza en la bomba coincide con la transformación del discurso sobre qué es raza en Puerto Rico. La contradicción en la que el nuevo movimiento de la bomba puertorriqueña es entendido como una evidencia del desplazamiento de la sociedad hacia la inclusión de los Negros, pero que sobrevive en un escenario que jerarquiza racialmente y coloca a los Negros en posición de inferioridad, se entiende cuando se observan las (re)construcciones identitarias del sujeto Negro, a veces borrosas. Cuando el sujeto Negro crea una coraza y enfatiza su necesaria incursión en lo nacional a través de la cultura que produce en la bomba.

Hay que prescindir de los no lugares, pues son necesarios los lugares donde hayan encuentros, alianzas y afectos aún reconociendo la diferencia del Otro. Estas reivindicaciones –cada día más visibles- no pueden conformarse con el confort de incorporarse en la retórica del discurso oficial, que se legitima. La música Negra necesita rebelarse y reclamar una identidad nacional unificadora. La bomba tiene que reiventarse como un modelo de la Negritud en clave contestataria. La clave contestataria se oirá cuando los Negros asuman la bomba como los bombeadores no-Negros que están al frente del movimiento, que hablan sin tapujos sobre la esclavitud y el racismo en la isla, basados en el aprendizaje obtenido a través de los libros de historia. A pesar de poseer un

conocimiento limitado y no tener una experiencia personal de marginación, por lo menos en la isla, no se limitan a la retórica de “hacer cultura”. La bomba como proyecto de justicia social no debe excluir a los no-Negros. Propongo un modelo no excluyente que aglutine a los puertorriqueños en la discusión sobre la raza en el país, que se oiga la voz de las Negras, muchas de las que no quisieron hablarme durante la etnografía, y de los Negros. Que la Negritud sea una fuente de conocimiento y una herramienta transformativa (Costa-Vargas, 2006). Por ello, no lo percibo como una resistencia a futuras (re)apropiaciones. Las apropiaciones son inevitables; le dieron vida a la bomba y le han facilitado la subsistencia desde su origen, en aquel primer piso de su historia.

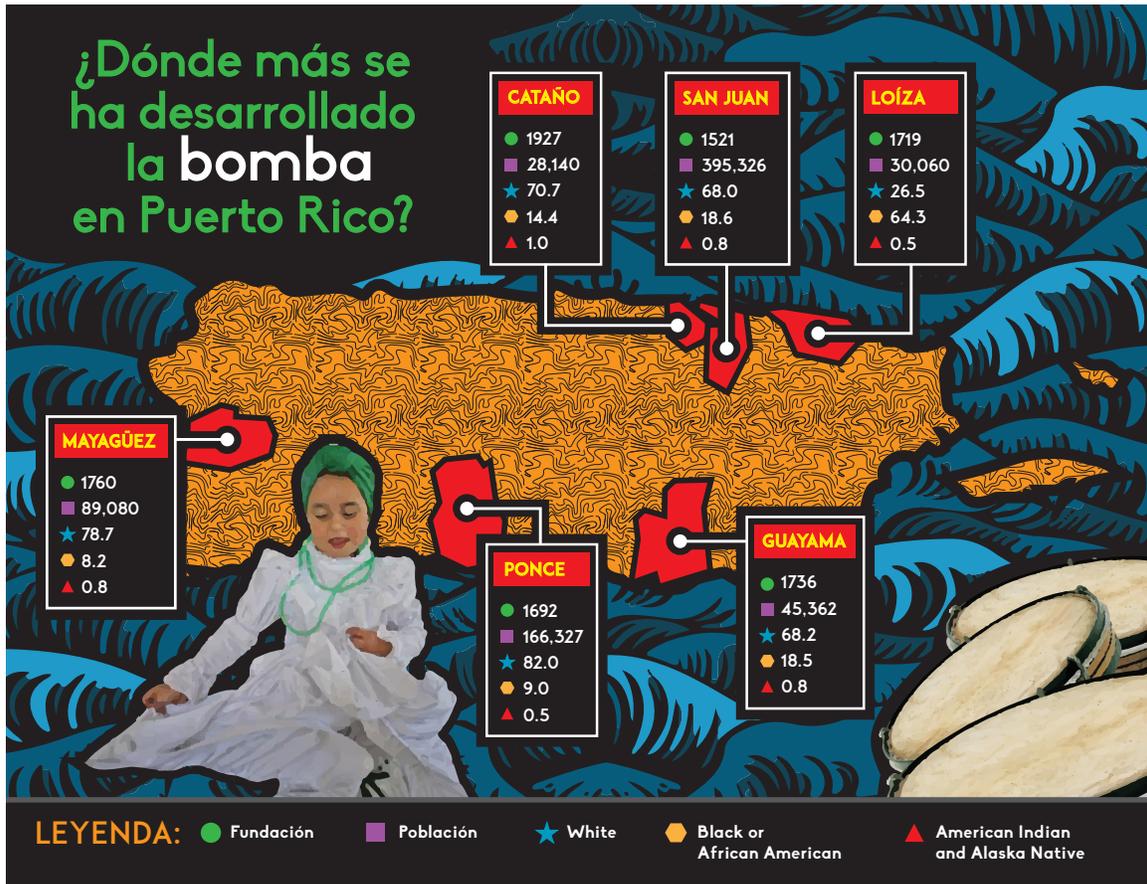
El NMB juega un papel importante en la comprensión de cómo se generan las identidades. En el pasado, la bomba poseía un sello único de la Negritud; posteriormente, ese fenotipo fue cambiando hasta lo que representa en el presente. La raza desde la bomba puertorriqueña se percibe mezclada, fluida, dinámica y mediatizada por fuerzas y contextos políticos y de poder. Hoy por hoy, la bomba es más que un elemento representativo de la Negritud; contiene agentes, elementos y manifestaciones que le permiten moverse con más persistencia en el espacio nacional-cultural. La bomba sigue siendo parte de una tradición; aunque permanece y tiene relevancia, precisamente, porque se ha transformado.

Mi deseo es continuar explorando la racialización en Puerto Rico y sus diásporas en EE.UU. a través de la bomba, prestando atención a elementos que por razones de tiempo no pude explorar como contemplaba antes de completar esta disertación. Tengo una inquietud genuina por retomar el ejercicio etnográfico para estudiar más a fondo

otros aspectos de la bomba como el baile, las letras de las canciones, las audiencias y la persistente participación de la mujer en la bomba para documentar la evolución de la bomba, pues hay un movimiento constante, idas y vueltas, e influencias que nutren a la bomba contemporánea.

APÉNDICES

Apéndice #1: Mapa



Mapa: La bomba en Puerto Rico (concepto de: Bárbara Abadía-Rexach / arte por: Omar J. Ruiz)

Los seis pueblos donde la bomba, históricamente, se ha desarrollado con más fervor; son: Loíza, San Juan, Cataño, Mayagüez, Ponce y Guayama. Sin embargo, solo Loíza y San Juan destacan entre los pueblos con más Negros y con desarrollo de la bomba puertorriqueña.

El municipio de Loíza fue fundado en 1719 y su población consta de 30 mil habitantes. Es el pueblo con mayor proporción de Afro puertorriqueños. A su vez, posee un alto nivel de desempleo y deserción escolar. Los niveles de criminalidad son igualmente elevados. En este pueblo, conocido como la capital de la tradición, la economía deriva principalmente de la pesca. Por su parte, San Juan, fundado en 1521, es el pueblo más poblado de la isla, con 395 mil habitantes. En la ciudad capital, la economía se mantiene estable gracias a la manufactura y el turismo. En cuanto al municipio de Cataño, posee 28 mil habitantes aproximadamente. Este pueblo fue fundado en 1927 y su economía está basada en la pesca, la destilería de ron y las aduanas de transportación marítima.

Mayagüez posee casi 90 mil habitantes y fue fundado en 1760. Este pueblo encabezó la lista de ciudades de EE.UU. con más alto nivel de desempleo una década atrás, pues el cierre de las industrias de atún y textiles provocó un alto nivel de desempleo. Entre tanto, Ponce, fundado en 1692, es el cuarto pueblo más poblado de la isla con aproximadamente 167 mil habitantes. En Ponce, destacan la industria de la manufactura, los pequeños comercios y el turismo. Finalmente, Guayama, que fue fundado en 1736, posee una población de 45 mil personas. Su economía se mantiene como consecuencia de la industria farmacéutica, la manufactura y por una petroquímica que opera en ese municipio. En estos seis pueblos, como en el resto del archipiélago, desde el siglo pasado hasta hoy se percibe el vínculo entre la raza y el desarrollo económico. Hay un prejuicio racial que merece ser entendido en el contexto histórico de la isla.

Apéndice #2: Dissertation Summary & Conclusions (English version)

Saluting the Drum! The New Puerto Rican Bomba Movement

On the one hand, *la bomba*, as an object of study, takes me behind the scenes. I am the anthropologist who looks from the outside in, even when I was literally positioned inside the places where the genre is practiced and produced. Above all, I craved to feel myself among the *bomba* performers, as one of them, not as a strange ethnographer. Foremost, with personal and intellectual curiosity, I analyze body movements, spaces, dynamics, interpersonal relationships and those relationships between people and music, through the lens of my own academic background as a journalist and anthropologist. However, when I stop to think about my positionality, responsibility, and accountability regarding this research, I realize the necessity of examining how *la bomba* has evolved and how the music scene unfolds today, as fundamental both to understanding the racial dynamics in Puerto Rico in the current context, and to avoiding the mere production of a commercialized ethnographic vignette.

I approach *la bomba* as a way of explaining how racialization functions in the country. Including the New Bomba Movement¹⁰⁰, as I call the period comprising the last five years of the twentieth century up to present day, opens up a critical analysis of transnational and Afro-diasporic identity formation processes that, in fact, are not essentialist. Of course, there are many ways in which issues of race and its articulations with discourses of national identity can be addressed. However, *la bomba* is a heterogeneous production, with multiple intersectionalities that open up a host of

¹⁰⁰ New Bomba Movement = NBM

questions. Above all, *la bomba* calls into question how the discourse on Puerto Rican racial identity is (re)constructed. In theory, national discourse unifies and congeals, but in practice, it categorizes, hierarchizes, marginalizes and devalues.

La bomba, an Afro-Puerto Rican musical genre with distinct African roots, is the *mise en scene* where processes of identity construction, values and utopias emerge. In turn, the NMB helps bring to light what the current socio-cultural status quo judges as Black and non-Black in Puerto Rico. In *la bomba*, simultaneous practices of affirmation, appropriation, criticism, confrontation and resistance unfold. Musicians, dancers and the public who follow *la bomba* in Puerto Rico calibrate Blackness based upon their experiences of marginalization, exclusion and disparagement of intellectual skills and musical talents.

The differences that I have identified between the Puerto Rican *bomba* of today versus previous eras show significant changes occurring between Puerto Rican national identity and the place Blackness occupies within the discourse of the nation. Whether from the rhetoric of *mestizaje*, or from processes of whitening, a trend in the practice of NMB involves a movement away from Blackness. *La bomba* has traditionally been a sign of primitivism and racial and cultural otherness. The NMB as a cultural movement is evolving into a multicultural concept that has been expanded and which includes blackness. However, the appropriation of *la bomba* by non-Black Puerto Ricans, and as a sign of nationalism, has not significantly changed racial hierarchies in Puerto Rican society.

The first chapter, "The colonization of the Puerto Rican *bomba*", consists of a detailed description and historical overview of *la bomba*'s musical rhythm, divided into four main stages: the Spanish colonization, the US invasion, the Commonwealth, and the NMB. I cover themes from transnationalization and diasporas to an overview of *la bomba* in the United States (particularly in the cities of Austin, TX, New York, NY, and Chicago, IL). Finally, I introduce the dialogue over the NMB, emphasizing the key discussion of this dissertation: how racial identity is (re)constructed in the context of national discourse.

In the second chapter, "¡Alegría y *bomba* e'!: Making Blackness Visible," I highlight the voices of musicians, dancers, teachers of *la bomba*, and academics who study music and race in Puerto Rico and its diasporas. I analyze the musical performances of *la bomba* via two overarching categories: representation and mediation. With a focus on actors who practice *la bomba*, I explore the production of culture, including the meanings and reinterpretations of the construction of Black Puerto Rican men and women. I examine how games about power related to bodies emerge through the dance and the performance of *la bomba*. I approach the "queer," the alternative spaces that question hegemonic discourses about gender, the relationship between male and female dancers with the *tambor* (drum), and other metaphors related to dancing bodies.

The third chapter, "*Bomba* and race: the Puerto Rican *bomba* as signifier of Blackness" is about how *la bomba* legitimizes the use of race as a category to differentiate the Black from the non-Black Black in Puerto Rico. I delve into the issue of race without losing perspective on discussions of racial hybridity (a hybrid Blackness)

prevailing in social space. In turn, one finds class-based hierarchies in *la bomba*, itself a non-commercial music that is performed in public urban spaces. Class and race are two closely related and overlapping categories through which I analyze the polysemic practice and devaluation of *la bomba*.

In the fourth chapter, "*Bomba*, race, nation and diaspora: '¡Mulato, saca tu trigueña pa' que baile *bomba*, *bomba* puertorriqueña!'", I explore the perceived transgression from the national discourse of racial identity of Puerto Ricans who celebrate mestizaje and who emphasize that Puerto Ricans are a mixture of three races. In this chapter, I develop an analysis, based upon an approach to neoliberal multiculturalism (proposed by Hale, 2007), on what I identify as a disrupted triad. Here, the idea of the "great family" (Rivero, 2005) is dismantled, as everyday practices of discrimination based on race have indisputably come to light.

When my informants confessed to me that the Puerto Rican *bomba* was their life project, I was somewhat in disbelief because I couldn't understand how a musical rhythm practiced as a hobby could impact a person's life so deeply. But today, I join the chorus of voices that see in *la bomba* an open field for reflection and, above all, dialogue about Blackness, culture, and nationality in Puerto Rico and its diasporas. The rhythm of the Puerto Rican *bomba* has not only taken hold of me. Studying the musical genre has become my north pole, and I've passed through the rite of passage of academia called the doctoral dissertation. Delving into the world of the new Puerto Rican *bomba* movement in my country and its diaspora has allowed me to talk to people whose voices are rarely heard. In turn, this project gives me the opportunity to present my research interests,

which are intrinsically linked to my experiences as a Puerto Rican Black woman here and on the island.

This research highlights the speeches about race in the rhetoric of racial democracy, mixed and unified nationally, in Puerto Rico. Through the new movement of *la bomba*, one observes that it continues to be a national project celebrating miscegenation. However, there is not any genuine interest or public policy of the State to eliminate racial hierarchies on the island. To some extent, it could be understood as a plan to undermine Blackness to the extent that Black actors are rendered invisible. And within the movement led by Afro-Puerto Ricans, I saw instances where Blackness is blurred, even as the status quo of the “great Puerto Rican family” is legitimized.

With my dissertation project, entitled: *¡Saludando al tambor! El nuevo movimiento de la bomba puertorriqueña* (Saluting the Drum! The New Puerto Rican *Bomba* Movement), I have learned to detach the strong links between *la bomba*, Black people in Puerto Rico, and marginalization to reach for a broader perspective. Above all, I explore racialization in Puerto Rico beyond the unilateral rhetoric of racism. Therefore, with this dissertation, I hope that new questions are formulated and different practices are uncovered, such that *la bomba* and Blackness in Puerto Rico and in the diaspora are not necessarily phenomena invariably linked together.

This current of musical genre poses new forms of resistance and placement of Afro-diasporic culture. Through my ethnographic work, I noted that while *la bomba* is still seen as a unique icon of blackness in Puerto Rico, it has spread to other niches. However, it still faces marginalization. *La bomba*, through Black exponents of salsa, left

their cradles: Loiza, San Juan, Cataño, Guayama, Ponce and Mayaguez to New York, for example, more than six decades. However, for current (and some traditional) practitioners of the Puerto Rican *bomba*, the hard work of removing *la bomba* from batey continues.

RESEARCH QUESTION

How can we understand the contradiction in which the new movement of *la bomba*, with its growing involvement of non-Blacks and its widespread acceptance as typically Puerto Rican, is understood as evidence of displacement of Puerto Rican society towards the inclusion of Blacks and the advance of racial democracy, at the same time that the Puerto Rican racial hierarchy remains substantially unchanged and Blacks still occupy an inferior position in society?

CENTRAL ARGUMENT

Recent changes taking place in the musical genre and dance of the Puerto Rican *bomba* show that major changes are occurring in Puerto Rican national identity and the place Blackness occupies in the discourse of the mestizo nation. Moreover, one finds that there is no racial democracy in Puerto Rican society, and that, on the contrary, there exist racial hierarchies on the island and its diaspora. Therefore, in this dissertation I argue that narratives about race found in the new movement of *la bomba* reflect the racial dynamics taking place in Puerto Rico today.

La bomba has traditionally been a sign of Blackness, primitivism and racial and cultural otherness. The new movement of *la bomba* as a cultural project is evolving into a

sign of Puerto Rican nationality and culture, as part of a multicultural notion of the Puerto Rican nation that has been expanded and that includes blackness. However, the appropriation of *la bomba* by non-Blacks and Puerto Ricans, and as a sign of Puerto Rican nationalism, has not significantly changed the racial hierarchies that prevail in Puerto Rico and the position of the Afro-Puerto Ricans in society.

CONCLUSIONS

The *repiques* and *piquetes*¹⁰¹ of the Puerto Rican *bomba*, as manifested on the island and its diaspora, point to a racial democracy. Despite recognition of *la bomba* as an Afro-Puerto Rican element, its performers insist on referring to *la bomba* as a representative element of the Puerto Rican national culture. In the transnationalization of the Puerto Rican *bomba*, reference to rhythm as a marker of being Puerto Rican is accentuated. Therefore, the new movement of *la bomba* exhibits an evolution in which the (re)construction of Puerto Rican racial identity is palpable. In other words, *la bomba* is assumed and accepted as a Black as musical rhythm; however, in its evolution and incorporation of non-black subjects, it is common to define it as folk music and as an example of a Puerto Rican cultural practice. To some extent, it is an accommodating (re)construction of racial identity.

I have identified at least four instances where the dialogue on racial identity is revealed in the Puerto Rican *bomba*. The first appeals to Black subjects who perform *la*

¹⁰¹ *Repique* is the sound the musician made with the drum, and *piquete* is the dancer body movement response.

bomba and who assume it as a practice of self-determination and as a political movement of Black resistance and affirmation. In turn, people who do not identify as Black understand the act of joining *la bomba* movement as an exercise of solidarity with the struggle for rights and racial equality. Many people evidently black in the new *bomba* movement have propagated a type of democratic cultural and national discourse that shies away from or ignores racial dynamics. Finally, I have recorded instances in which non-Black individuals make the caveat that if *la bomba* is a Black rhythm, they can transgress this space themselves, and as such, it represents a racial democracy that transcends phenotyping. Additionally, multiple uses of Blackness are identified.

Blackness as solidarity and sorrow, blackness as mobilization and movement, blackness as self-help and social critique are powerful tools for collective and individual survival, and for social transformation. The various forms of blackness emerging from the experience of racial discrimination are blueprints for strategies against imposed marginalization as well as for establishing a social world that is yet to be known (Costa-Vargas, 2006, p. 215).

Blackness, with greater or lesser intensity, is implicit in the life of most Puerto Ricans. Through research, I observed how the practice and performance of *la bomba* functions and legitimizes racial categorization that ranks individuals in society. Speaking of *la bomba*, people can differentiate Black and non-Black individuals in Puerto Rico. Interestingly, when race and class come together in the discourses of Puerto Rican Black music, Blackness becomes hybrid and connects with broader discourses on Puerto Rican nationality. *La bomba* is a non-commercial music that is practiced in popular spaces. As

such, class dynamics reveal their own differences in Puerto Rico, and one can find polysemy as well as the devaluation of the Puerto Rican *bomba*.

If we start from the premise that the race is implicit in the life of Puerto Ricans, it is not necessary to warn one about the consequences of this fact. As Diego vonVacano writes:

... the idea of race, as much as many would like to jettison or ignore it so as not to give it validity, is a central social category of the modern period, and as such it is part and parcel of daily life and personal identity (2012, p. 5).

By studying *la bomba*, three important moments intrinsically linked to notions of race take in Puerto Rico are emphasized. First, again, in the case of *la bomba*, hierarchies are established. They have to do mainly with the skill one has in practice. Being a Black rhythm, expertise wins, by inheritance or learning, to subjects evidently Black, although non-Black people indicate that they have acquired the ability of having been trained by Black people. So, the differentiation between Black and non-Black is marked. Second, as revealed during the investigation and in accordance with the stories of the people interviewed, class is a label that is directly related to the racial affiliation of individuals. Unequivocally, all those who practice *la bomba* whom I interviewed or with whom I have had some communication belong to the working class of the country. To be devoted exclusively to *la bomba* is not a viable option for survival. This is one example of the devaluation of the musical genre and, therefore, its performers.

The third moment I identified relates to the hybridity of the Puerto Rican *bomba*. It is hybrid in the sense that it has a polysemic nature. Its polysemy lies not only in the

transnationalization and incorporation of rhythms from other musical genres. It is, above all, in the complexity and semantic richness that enables the dismantling of the myth of racial democracy in Puerto Rico and its diasporas. Rather than discard or reject the notion of race, we should reconceptualize it, because it is a powerful social reality in the lives of most, if not all, modern people in some way or another (vonVacano, 2012, p. 3).

Therefore, Blackness in the new movement of *la bomba* is not reduced to phenotyping, although *la bomba* continues to be described as a Black performance in the country. The binary race-nation, through the Puerto Rican *bomba*, can be explained using the theoretical perspective of neoliberal multiculturalism (Hale, 2007). In the promise of equality made by neoliberal multiculturalism, one can discern spaces of inequality. Through the study of *la bomba* as a tool for understanding racialization in Puerto Rico and the (re)construction of racial identities against the backdrop of national discourse, it is evident how the idea of the Puerto Rican mestizo is disrupted. To the extent that there is a "great Puerto Rican family" between mulattoes that dance the *bomba*, it emphasizes making Blackness invisible.

It is not possible to speak of *la bomba* without discussing the gender roles one assumes in performance. It is important to analyze the meanings and significations about the men and women that make up the new movement of the Puerto Rican *bomba*. Nor is it permissible to ignore how the performers represent Blackness through rhythm. In the representation of Blackness, dynamics also emerge over power and the bodies of the subjects that perform the music and dance. In turn, in the performance of *la bomba*, comparisons can be made with the "queer" that question the hegemonic discourses on

gender and Blackness in *la bomba*. By exploring how narratives of gender, race, and *la bomba* intersect, and how they modify and combine with a national discourse on Puerto Rican racial democracy through the representation and performance of Blackness, I discovered that signs of gender are interwoven with the signs of Blackness. There is an undeniable link between gender roles assigned to performers based upon their racial affiliation. Despite progress that has been made in how Blackness is represented and in the gender resignifications of *la bomba*, gender hierarchy still exists in the new movement of *la bomba*. The remnants of femininity and masculinity in the representation of Blackness in the traditional *bomba* still remain present in the *mise en scene* of the new movement of *la bomba*. Again, one sees in *la bomba*, as a micro-space, a reflection of Puerto Rico more broadly.

To highlight and give voice to the stories of the performers of *la bomba*, who are due credit for the permanence of *la bomba* in Puerto Rico and its diasporas, I draw attention to the many gaps, representations and mediations that enrich the map of racialization in Puerto Rico. Above all, changes in the relationship between the notions of race, culture and nation are identified. More importantly, I show how hierarchies of race and gender operate in the new movement of *la bomba*, and how one can understand the contradiction between displacement and acceptance of *la bomba*, on the one hand, and the permanence of the mythological Puerto Rican racial democracy on the other.

Undoubtedly, the new movement of Puerto Rican *bomba* makes visible and cries out a Blackness that endures rightfully so, because it has evolved. The new movement of the Puerto Rican *bomba* confirms that racial categorizations and hierarchies in Puerto

Rican society are changing, particularly regarding ideas of a “mixed” Puerto Rico, taken from national discourse, and notions of Blackness, which go beyond phenotyping. In other words, the mediations and representations that occur in *la bomba* denote a transformation of tradition; sometimes the rhythm transmutes into an element of ethnic reaffirmation. And sometimes, *la bomba* shows that racial democracy in Puerto Rico is a myth. On the one hand, it creates a break with the primitive. An other (altern) movement is created. On the other hand, *la bomba* has not been disassociated with blackness, eventhough there is an appropriation of blackness.

In summary, *¡Saludando al tambor! El nuevo movimiento de la bomba puertorriqueña*, I provide evidence that the (re)construction of racial identities in Puerto Rico occurs through multiple factors, among which are highlighted diasporic and transnational dynamics. It is important to note that the actors are diverse and that the phenotypic element is not exclusive. Here, race serves to include and exclude (vonVacano, 2012). Therefore, the evolution that takes place in *la bomba* coincides with transformations in discourse about what is race in Puerto Rico. The contradiction of the new movement of the Puerto Rican *bomba* is understood as evidence of the shift in society towards the inclusion of blacks, but it survives in a context that racially ranks and puts Blacks in an inferior position, as when one observes the identity (re)constructions of the Black subject, which is sometimes blurred. When the Black subject creates an armor and emphasizes its necessary incursion into the nation through culture that is produced in *la bomba*.

The new Puerto Rican *bomba* movement plays an important role in understanding how identities are generated. In the past, *la bomba* was considered a unique marker of blackness; later this racialization has changed into what it represents in the present. Race in the Puerto Rican *bomba* is perceived as mixed, fluid, dynamic and influenced by political forces and contexts and power. Today, *la bomba* is more than a representative element of Blackness; it includes agents, elements and events that allow one to move with greater persistence in the national-cultural space. *La bomba* is still part of a tradition; but it remains and continues to be relevant precisely because it has been transformed.

REFERENCIAS

- Abadía-Rexach, B. (2012). *Musicalizando la raza. La racialización en Puerto Rico a través de la música*. Ediciones Puerto.
- Álamo-Pastrana, C. (2009). Con el eco de los barriles: Race, Gender and the Bomba Imaginary in Puerto Rico. *Identities: Global Studies in Cultural and Power*, 16.
- Álvarez-Nazario, M. (1974). *El elemento afro-negroide en el español de Puerto Rico: Contribución al estudio del negro en América*. San Juan: Editorial Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Anderson, M. (2009). *Black and Indigenous. Garífuna Activism and Consumer Culture in Honduras*. University of Minnesota Press.
- Aponte, G. (1985). *San Mateo de Cangrejos: (Comunidad cimarrona de Puerto Rico). Notas para su historia*. Accesado el 3 de abril de 2015 de: <http://www2.pr.gov/oech/oech/Documents/Lo%20mas%20Reciente/Libros%20Municipios/San%20Mateo%20de%20Cangrejos.pdf>
- Arroyo, J. (2010). “Roots” or the Virtualities of Racial Imaginaries in Puerto Rico and the Diaspora. *Latino Studies*, 8.
- Arroyo, J. (Fall 2003). Sirenta canta boleros: travestismo y sujetos transcaribeños en *Sirena Selena vestida de pena*. *Centro Journal*, XV, 39-51.
- Arroyo, J. (2003). *Travestismos culturales: literatura y etnografía en Cuba y Brasil*. Nuevo Siglo. Universidad de Pittsburgh.
- Austerlitz, P. (1997). *Merengue. Dominican Music and Dominican Identity*. Temple University Press.
- Briceño, Y. (Abril, 2001). La construcción social del inmigrante en contextos de

- exclusión. Estrategias de estigmatización y autoafirmación. Recuperado el 20 de noviembre de 2003, de <http://www.bib.uab.es/pub/athenea/15788646n0a20.htm>
- Brill, M. (2011). *Music of Latin America and the Caribbean*. New Jersey: Prentice Hall.
- Carr, R. (1984). *Puerto Rico: A colonial experiment*. New York: New York University Press.
- Comisión de Derechos Civiles de Puerto Rico. (1998). *¿Somos racistas? Cómo podemos combatir el racismo*. (2^{da}. ed. rev.). Autor.
- Costa-Vargas, J. (2006). *Catching Hell in the City of Angels. Life and Meanings of Blackness in South Central Los Angeles*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Craig, P. *Harvard Hates the White Race?* (n. f.). Recuperado el 15 de julio de 2003, de http://www.vdare.com/roberts/harvard_genocide.htm
- Cruz-Monclova, L. (1952). *Historia de Puerto Rico (Siglo XX)*. San Juan: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico.
- Darder, A. & Torres, R. (2003). Mapping Latino Studies. Critical Reflections on Class and Social Theory. *Latino Studies*, 1. (2): 303-324.
- Delgado, R. (2000). Words That Wound: A Tort Action for Racial Insults, Epithets, and Name-Calling. En Delgado, R. & Stefancic, J. (Eds.), *Critical Race Theory. The Cutting Edge*. (2da. ed.). (pp. 131-140). Philadelphia: Temple University Press.
- Dietz, J. (2002). *Historia económica de Puerto Rico*. San Juan: Ediciones Huracán.
- Dinzey-Flores, Z. (2013). *Locked In, Locked Out: Gated Communities in a Puerto Rican City*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Duany, J. (2005). *Neither White Nor Black: The Representation of Racial Identity*

- Among Puerto Ricans on The Island And In The U.S. Mainland. In Dzidzienyo, A. & Oboler, S. (Eds.), *Neither Enemies Nor Friends. Latinos, Blacks, Afro-Latinos*. (pp. 173-188). New York: Palgrave Macmillan.
- Duany, J. (2002). *The Puerto Rican Nation on the Move: Identities on the Island and in the United States*. The University of North Carolina Press.
- Dulitzky, A. (2005). A Region in Denial: Racial Discrimination and Racism in Latin America. En Dzidzienyo, A. & Oboler, S. (Eds.), *Neither Enemies Nor Friends. Latinos, Blacks, Afro-Latinos*. (pp. 39-59). New York: Palgrave Macmillan.
- Esterrich, C. (2013). Singing the City, Documenting Modernization: Cortijo y su Combo and the Insertion of the Urban in 1950s Puerto Rican Culture. En Shaw, L. (Ed.), *Song and Social Change in Latin America*. (pp. 9-26). Lexington Books.
- Fanon, F. (1988). Racisme and Culture. In Frantz Fanon, *Toward the African Revolution: Political Essays*. New York: Grove Press.
- Figueroa, L. (1976). *Breve historia de Puerto Rico: desde sus comienzos hasta 1800*. (Nueva edición revisada). Río Piedras: Editorial Edil.
- Flores, J. (2000). *From Bomba to Hip-Hop*. New York: Columbia University Press.
- Flores, J. (1993). *Divided Borders: Essays on Puerto Rican Identity*. Houston, Texas: Arte Público Press.
- Frith, S. (2001). Hacia una estética de la música popular. En F. Cruces y otros (Eds.). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (pp. 413-4435). Madrid: Editorial Trotta.
- Fuller, L. (2001). Are we seeing things?: The Pinesol Lady and the Ghost of Aunt Jemima. *Journal of Black Studies*, 32 (1), 120-131.
- Garramuño, F. (2011). *Primitive Modernities: Tango, Samba, and Nation*. California:

- Standford University Press.
- Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*.
Massachusetts: Harvard University Press.
- Giovanetti, J. (octubre-diciembre 2007). Música caribeña y narrativa histórica en
Jamaica y Puerto Rico: reggae, rap, y reguetón. *Temas*. 52:34-44.
- Godreau, I. (2015). *Scripts of Blackness. Race, Cultural Nationalism, and U.S.
Colonialism in Puerto Rico*. University of Illinois Press.
- Godreau, I. & et.al. (Editora). (2013). *Arrancando mitos de raíz. Guía para una
enseñanza antirracista de la herencia africana en Puerto Rico*. (2da. Ed.).
Editora Educación Emergente.
- Godreau, I. & et.al. (February 2008). The Lessons of Slavery: Discourses of Slavery,
Mestizaje, and Blanqueamiento in an Elementary School in Puerto Rico.
American Ethnologist, Vol. 35, Issue I.
- Godreau, I. (2003). *Dinámicas de género en la representación del folclor
puertorriqueño negro*. Manuscrito no publicado. Universidad de Puerto Rico,
Recinto de Cayey.
- Godreau, I. (2002). Peinando diferencias, bregas de pertenencia: el
alisado y el llamado “pelo malo”. *Caribbean Studies*, 30 (1), 82-134.
- González, J. (1980). *El país de cuatro pisos*. Río Piedras: Ediciones Huracán.
- Gordon, E. (1998). *Disparate Diasporas. Identity and Politics in an African-
Nicaraguan Community*. Austin, TX: University of Texas Press. Institute of
Latin American Studies.
- Gotanda, N. (2000). A Critique of “Our Constitution Is Color-Blind”. En Delgado, R.
& Stefancic, J. (Eds.), *Critical Race Theory. The Cutting Edge*. (2da. ed.). (pp.
35-40). Philadelphia: Temple University Press.

- Hale, C. (2007). *Más que un indio. Racial Ambivalence and Neoliberal Multiculturalism in Guatemala*. School of American Research Press.
- Hall, R. (Septiembre, 2005). The Euro-Americanization Of Race: Alien Perspective Of African Americans vis-á-vis Trivialization Of Skin Color. *Journal of Black Studies*, 36 (1), 116-128. Sage Publications.
- Hall, S. (Ed.). (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. The Open University: Sage Publications.
- Hall, S. (Spring-Summer, 1993). Social Justice. Vol. 20, 1/2.
- Haney, I. (2000). The Social Construction of Race. En Delgado, R., Stefancic, J. (Eds.), *Critical Race Theory. The cutting edge*. (pp. 163-178). Philadelphia: Temple University Press.
- López, J. (1982, 5 de julio). El destino del negro en la televisión. *El Reportero*, p. 6.
- Manuel, P. (2006). *Caribbean Currents. Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Philadelphia: Temple University Press.
- Marable, M. (2004). *Globalization and Racialization*. Recuperado el 16 de marzo de 2003, de <http://www.africaspeaks.com/articles/2004/1308.html>
- Martin-Barbero, J. (2001). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. (6 ta. ed.). Mexico: GG Mass Media.
- Martínez-San Miguel, Y. (2003). *Caribe Two Ways: Cultura de la migración en el Caribe insular hispánico*. San Juan: Ediciones Callejón.
- Martínez-Vergne, T. (1999). *Shaping the Discourse on Space. Charity and Its Wards in Nineteenth-Century San Juan, Puerto Rico*. The University of Texas Press.
- McQuail, D. (2000). *Introducción a la teoría de la comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Merino, A. (2004). *Raza, género y clase social. El discrimen contra las mujeres*

- afropuertorriqueñas*. Oficina de la Procuradora de las Mujeres.
- Merriam, A. (2001). Usos y funciones. En F. Cruces y otros (Eds.). *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* (pp. 275-296). Madrid: Editorial Trotta.
- Moore, R. (2012). *Music of Latin America*. W.W. Norton & Company.
- Moore, R. (2010). *Music in the Hispanic Caribbean. Experiencing Music, Expressing Culture*. New York: Oxford University Press.
- Moore, R. (2006). *Music and Revolution. Cultural Change in Socialist Cuba*. University of California Press.
- Moore, R. (1997). *Nationalizing Blackness. Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. University of Pittsburgh Press.
- Muñoz, M. & Alegría, I. (1999). *Discrimen por Razón de Raza en los Sistemas de Seguridad y Justicia en Puerto Rico*. San Juan: Comisión de Derechos Civiles.
- Neal, M. (2002). *Soul Babies: Black Popular Culture and the Post-soul Aesthetic*. New York: Routledge.
- Omi, M. & Winant, H. (2015). (3rd Ed.). *Racial Formation in the United States*. New York: Routledge.
- Otero Garabís, J. (2000). *Nación y Ritmo: descargas desde el Caribe*. San Juan: Ediciones Callejón.
- Pons, R. (2012). Evolución musical de la bomba puertorriqueña. En *Bomba que Rumba. Memorias del primer simposio sobre la Bomba y la Rumba*. (pp. 243-256). Fundación Puertorriqueña de las Humanidades.
- Quintero, Á. (2003, 24 de agosto). Agüita de ajonjolí. *El Nuevo Día [Revista Domingo]*, pp.6-8.
- Quintero, M. (2002). Ensayo bibliográfico. *Caribbean Studies*, 30 (1), 260-260

264.

- Quintero, M. (2002, enero-julio). La moderna tradición del mestizaje: Crítica Musical e idea de nación en el Caribe hispano y Brasil (décadas del 20-40). *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, año 10 (19), 245-265.
- Quiñones, D. (1999). *Construcción social de la imagen de persona negra en medios de comunicación visual en Puerto Rico*. Tesis doctoral no publicada, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.
- Ramos-Rosado, M. (2011). *Destellos de la Negritud. Investigaciones caribeñas*. Isla Negra Editores.
- Rivera, M. (2001). *Justicia negra: Casos y cosas*. (1st ed.). Hato Rey, P.R.: Ediciones Situm.
- Rivera, P. (2013). *Orígenes culturales y desarrollo de la bomba puertorriqueña*. Tesis doctoral no publicada, Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, San Juan, Puerto Rico.
- Rivera, R.Z. (2010). New York Bomba: Puerto Ricans, Dominicans and a Bridge Called Haiti. En *Rhythms of the Afro-Atlantic World*, ed. Ifeoma C.K. Nwanko & Mamadou D. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Rivera, R.Z. (2010). Bomba puertorriqueña y palos dominicanos en Nueva York: de diásporas y mitologías de la liberación. *Boletín Música: Revista de Música Latinaoamericana Caribeña*, 26, 3-26.
- Rivera, R.Z. (Ed.). (2009). *Reggaetón*. Duke University Press.
- Rivera, R.Z., (Diciembre 23-29, 2004). Elogio de la bomba en Nueva York (3): Tradición, ¿y con qué se come eso? *Claridad*, 30.
- Rivera, R.Z., (Noviembre 18-24, 2004). Elogio de la bomba en Nueva York (2): 'la

- diáspora contraataca'. *Claridad*, 30.
- Rivera, R.Z. (Octubre 21-27, 2004). Elogio de la bomba en Nueva York. *Claridad*, 30.
- Rivera, R.Z. (2003). *New York Ricans From the Hip Hop Zone*. Palgrave Macmillan.
- Rivero, Y. (2005). *Tuning Out Blackness. Race and Nation in the History of Puerto Rican Television*. Duke University Press.
- Rodríguez-Silva, I. (2012). *Silencing Race. Disentangling Blackness, Colonialism, and National Identities in Puerto Rico*. Palgrave Macmillan.
- Scarano, F. (1993). *Puerto Rico, cinco siglos de historia*. McGraw-Hill.
- Soto-Torres, E. (2000). *La Bomba: El ritmo que aún negamos*. Recuperado el 16 de marzo de 2003, de <http://www.plazaboricua.com/anil/archivo/auscult2/musica/bomba.html>
- Sued-Badillo, J. & López-Cantos, Á. (1986). *Puerto Rico Negro*. Editorial Cutral.
- Torres Torres, J. (2000, 8 de octubre). ¿Dónde está el negrito bembón? *El Nuevo Día*, pp. 126-127.
- Torres Torres, J. (2000, 11 de octubre). Color de voz. *El Nuevo Día*, pp. 122-123.
- Valles, M. (2000). Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional. (2da. Ed.). Madrid: Síntesis Sociología.
- vonVacano, D. (2012). *The Color of Citizenship, Race, Modernity and Latin American/Hispanic Political Thought*. Oxford University Press.
- Wade, P. (2000). *Music, Race, and Nation. Música Tropical in Colombia*. The University of Chicago Press.
- Waxer, L. (Ed.). (2002). *Situating Salsa: Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music*. New York: Routledge.
- West, C. (2001). *Race Matters*. New York: Vintage.

- West, C. (1999). *The Cornel West Reader*. New York: Basic Civitas Books.
- Wilson II, C. & Gutiérrez, F. (1995). *Race, Multiculturalism, and the Media. From Mass to Class Communication*. (2nd. ed.). Sage Publications.
- Zenón, I. (1975). *Narciso descubre su trasero*. (2da ed. corr. y aum.). Humacao, P.R.: Editorial Furidi.

Vita

Bárbara Idalisse Abadía-Rexach was born and raised in Fajardo, Puerto Rico. At the age of 16, she attended the University of Puerto Rico, Río Piedras campus where she completed a Bachelor Degree in Public Communication (2001), and a Master Degree in Theory and Research of Communication (2006). In August 2006, she entered the doctoral program in Social Anthropology at The University of Texas at Austin. In 2012, her first book “Musicalizando la raza. La racialización en Puerto Rico a través de la música” (Ediciones Puerto) was published.

E-mail address: barbara.abadiarexach@gmail.com

This dissertation was typed by the author.