

De aquí pa'llá y de allá pa'cá: Los “toques” de la migración en la bomba puertorriqueña

BÁRBARA IDALISSEE ABADÍA-REXACH*

RESUMEN

Este artículo estudia cómo se reformula la negritud en Puerto Rico a través del nuevo movimiento de la bomba puertorriqueña. Se presta particular atención a los efectos que tiene el movimiento constante de puertorriqueñas y puertorriqueños entre el archipiélago y la diáspora boricua en Estados Unidos. La bomba es un género musical que comenzó a desarrollarse en Puerto Rico con la llegada de los africanos que fueron traídos durante la trata de esclavos en el siglo XVI. En la actualidad, la proliferación de grupos y escuelas de bomba ha crecido vertiginosamente. Este texto busca contribuir a la comprensión de las dinámicas raciales, cuestionar y explorar las construcciones sobre la raza en la música puertorriqueña. La música contrapone el imaginario racial de los Afropuertorriqueños vis-à-vis el discurso nacional sobre negritud. El análisis se aproxima a elementos como la nación, identidad, raza, música y género desde las teorías sobre la racialización y la diáspora.

PALABRAS CLAVE

Bomba; Caribe hispano; Diáspora; Género; Identidad; Migración; Música; Nación; Negritud; Puerto Rico, Racialización; Raza.

***Bábara Idalissee ABADÍA-REXACH,** Candidata doctoral en Antropología Social en la Universidad de Texas en Austin. Posee un Grado (2001) en Periodismo y una Maestría en Teoría e Investigación de la Comunicación (2006) de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



TITLE

From Here to There, and From There to Here: The “Pitches” of Migration in Puerto Rican Bomba

ABSTRACT

This article studies how blackness is reformulated in Puerto Rico through the new movement of Puerto Rican Bomba. Focuses on the effects of the constant movement of Puerto Ricans between the archipelago and the Puerto Rican diaspora in the United States. Bomba is a music genre first developed in Puerto Rico with the arrival of the Africans who were brought during the slave trade in the sixteenth century. Today, the proliferation of Bomba groups and schools has mushroomed. This text seeks to contribute to the understanding of racial dynamics, question and explore the constructions of race in Puerto Rican music. The music contrasts the racial imaginary Afro Puerto vis-à-vis the national discourse on Blackness. The analysis approaches issues of nation, identity, race, music and gender from theories of racialization and the diaspora.

KEYWORDS

Bomba; Diaspora; Gender; Hispanic Caribbean; Identity; Migration; Music; Nation; Negritude; Puerto Rico; Race; Racialization.

Introducción

No puedo recordar el momento exacto en el que internalicé lo que es ser una niña Negra¹, más allá de lo que reflejaba el espejo de mi habitación. Sin embargo, no tengo dudas de que fue muy temprano en mi vida. Vienen a mi memoria muchos episodios en los que me sentía diferente, incluso distinta a mis hermanos. Quizás porque la gente le preguntaba a mi madre si sus tres hijos tenían el mismo padre biológico y porque los ojos verdes de mis dos hermanos mayores llamaban más la atención que mi cabello impecablemente trenzado, adornado con múltiples y coloridos lazos. Sabía que en mi núcleo familiar todos éramos Negros, pero las distintas tonalidades de piel, de texturas de cabello y otros rasgos fenotípicos asociados a la Negritud me hacían cuestionarme: ¿Qué tipo de niña Negra puertorriqueña soy? A los 4 años de edad, ingresé a la escuela en mi natal Fajardo, Puerto Rico. En aquel salón de Kindergarten, se agudizó mi sentimiento de otredad. Era la única niña evidentemente Negra y, también, me preguntaba: ¿Por qué soy Negra? Fueron mis pininos explorando la racialización en Puerto Rico.

Hace un lustro, mi sobrina menor Brenda Lix, que para entonces tenía cuatro años de edad, me hizo comprender cómo se perpetúan los discursos que acentúan las diferencias en relación con el cuerpo del sujeto Negro puertorriqueño. Cariñosamente, le dije a Brenda que somos como dos gotas de agua. De inmediato, Brenda rozó su pequeño brazo “blanco” con el mío —en un acto silente de comparación de nuestras tonalidades de piel diametralmente opuestas— y exclamó con firmeza: ¡Oh, no, Titi! Entonces, ¿cómo explicarle a una niña de cuatro años que aunque su tono de piel posee menos pigmentación que el mío, ella, también, es Negra? ¿Cómo explicarle a Brenda que vivimos en un país racializado? No es de sorprender que pueda seguir contando anécdotas y experiencias relacionadas a mi Negritud. Si bien es cierto que desde mi hogar han sido muchas las historias que tengo para referirme a cómo opera la racialización en el archipiélago puertorriqueño, son muchas más las manifestaciones de las que he sido testigo fuera de mi entorno familiar e insular.

En Estados Unidos, por alguna razón —a veces, creo que se debe a mi marcado acento Boricua²— vuelvo a sentirme identificada como un sujeto Negro diferente. La pregunta: “Where are you from?” y la sorpresa que causa cuando me oyen responder: “¡Puerto Rico!” revela un sinnúmero de cuestionamientos sobre la Negritud. Por otro lado, en las visitas que he hecho como turista o con fines académicos a países como: Panamá, México, Canadá, Brasil, España, Portugal, Marruecos, Italia, Francia, Inglaterra, Polonia, Noruega, Irlanda y República Dominicana han contribuido significativamente en el desarrollo de mi autoidentificación como una mujer Negra que es interpelada como Negra, pero desde distintas instancias y referentes. Es decir, una identidad Negra incuestionable por mi fenotipo, pero cuestionable por las diferencias sociopolíticas que se asocian a mi estatus como hispana, caribeña, puertorriqueña, latina y ciudadana estadounidense³.

Las anécdotas que me relataba mi padre sobre sus experiencias como hombre Negro

¹ Es una prerrogativa de la autora escribir Negra, Negro(s) y Negritud con N y Afro con A mayúsculas en todo el texto.

² Boricua proviene del nombre indígena de Puerto Rico, Borikén. Se usa informalmente como gentilicio.

³ Desde 1917, a los puertorriqueños se les otorgó la ciudadanía de Estados Unidos de América.



en el ejército de Estados Unidos en la década de los sesenta, cada vez, cobran más sentido. Aquel hombre "trigueño", de seis pies de estatura, que no se sentía discriminado por su color de piel en Puerto Rico, vivió en carne propia la segregación en el Estado de Georgia. Al desgarrador ingreso de forma involuntaria al servicio militar para ser un soldado más en la guerra de Vietnam, se sumó el que se le prohibiera caminar y entrar a lugares estrictamente "blancos". Increíblemente, más de cincuenta años después, Estados Unidos tiene un presidente evidentemente Negro; sin embargo, el sueño de Martin Luther King sigue siendo una utopía.

La historia oficial de los puertorriqueños enfatiza su fenotipo y constitución racialmente mixta. Desde pequeños, se enseña a través de los textos escolares de Historia 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 diecinueve de noviembre en conmemoración del Día del Descubrimiento de Puerto Rico. En 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. 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". Esta última era la representación para la cual yo era designada.

La música que se produce en Puerto Rico (salsa, merengue, bolero, rap, reggaetón, bomba y plena, entre otros géneros) representa un escenario fértil para entender cómo emerge la racialización en el archipiélago. La música es un espacio que estereotípicamente se asigna a los Negros; es una expresión cultural de la Negritud en la sociedad puertorriqueña. Por lo tanto, la música es un lugar adecuado para estudiar la identidad racial, la interacción y la confrontación entre los puertorriqueños Negros y no Negros. No sólo las letras de las canciones, los instrumentos que se emplean, los bailes que se producen y los ambientes en los cuales la música se desarrolla y se transmite, también, las voces de los músicos Afropuertorriqueños y las audiencias sirven para trazar un mapa de la Negritud en Puerto Rico. Sobre todo, porque se aprecian intersecciones entre la raza, la clase, el género, el cuerpo y la nacionalidad de los puertorriqueños a través de la música.

La bomba es un género musical, de raigambre africana, que comenzó a desarrollarse en Puerto Rico con la llegada de los africanos que fueron traídos durante la trata de esclavos en el siglo XVI. Hoy día, la proliferación de grupos de bomba y de escuelas donde se enseña a bailar y a tocar el peculiar ritmo ha crecido vertiginosamente. A través del estudio de la bomba, busco contribuir a la comprensión de las dinámicas raciales en Puerto Rico. Mi propósito es cuestionar y explorar las construcciones sobre la raza en la música puertorriqueña, pues pueden revelar cómo los procesos de racialización operan social y políticamente en la Isla.

La música contrapone el imaginario racial de los Afropuertorriqueños *vis-à-vis* el discurso nacional sobre Negritud. La bomba me permite analizar cómo la identidad nacional

puertorriqueña se ha formulado en los últimos años, qué se ha adoptado como patrimonio nacional, qué se ha olvidado o rechazado, cómo el discurso nacional se alinea o se desvía de las condiciones sociales objetivas y cómo se desarrollan relaciones donde la raza opera como vector. Trato de desmantelar dos paradojas íntimamente interrelacionadas: En primer lugar, a pesar de que los discursos hegemónicos del nacionalismo puertorriqueño, en los cuales el sujeto puertorriqueño es entendido como mezclado, la mayoría de los boricuas se autoidentifican racialmente como blancos o Negros. Y en segundo lugar, 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.

En fin, este artículo explora la racialización en Puerto Rico a través de la bomba, y presta particular atención a los efectos que tiene el movimiento constante de puertorriqueñas y puertorriqueños entre el archipiélago y la diáspora boricua en Estados Unidos. A propósito de exponer a nivel internacional la pertinencia contemporánea de los asuntos sobre la raza y la migración, también, se echa un vistazo al Caribe hispano.

1. La bomba puertorriqueña

Para la doctora María Ramos Rosado⁴:

“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 el Caribe los construyeron con los barriles de ron y tocino para dar nacimiento al barril de bomba...”

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) 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”⁵.

Los instrumentos que se utilizan para tocar bomba son: el barril buleador, el barril primo, dos palos de madera a los que llaman cuá y una maraca. Puntualiza Ramos⁶, “La melodía puede ser interpretada por hombres y mujeres en el área norte, pero en el sur, sólo cantan las mujeres”. Algunos tipos de bomba son: yubá, sicá, cuembé, holandés, calindá, belén, danuá, gracimá y leró. Dijo Soto⁷:

⁴ RAMOS-ROSADO, María, *Destellos de la Negritud. Investigaciones caribeñas*, Isla Negra Editores, San Juan, 2011, p.37.

⁵ *Ibidem*, p.37

⁶ *Ibid.*, p.38

⁷ SOTO, Juan, *La Bomba: El ritmo que aún negamos*, 2000, p.1 [Consultado el 16 de marzo de 2003, de <http://>



La Bomba, ay qué rica es... Ese estribillo es 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 poseione 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 Torres hace mención a don Modesto Cepeda quien indica que la bomba no ha podido lograr lo que la plena ha alcanzado. Y esto pese a que sociólogos como Ángel Quintero Rivera⁸ 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".

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 Africana no ha tenido la misma suerte. Cepeda (citado por Soto)⁹, fundador de la Escuela de Bomba y Plena Rafael Cepeda, se pregunta: "¿Por qué todos los géneros musicales, menos la Bomba, han llegado a presentarse en Bellas Artes?". Yo me pregunto: ¿Por qué los músicos, a través de la producción y exposición de la bomba, (re) construyen un discurso sobre la identidad racial de los puertorriqueños en el contexto de una identidad nacional que margina a los Afroboricuas del resto de la población y los construye como inferiores?

Paradójicamente, a pesar de que los puertorriqueños se consideran una nación de personas racialmente mezcladas, en el Censo 2000, 80,5% se autodescribió como Blanco y 8% escogió la categoría Negro para definirse racialmente. Con relación a los resultados obtenidos en el Censo 2010, un 12,4% de la población dijo ser Negra y 75,8% eligió la alternativa Blanco. Hay que preguntarse a qué se debe el aumento de personas Negras en Puerto Rico. Igual interés poseo en entender a qué se atribuye el emergente movimiento bombero en Puerto Rico; sobre todo, en el área metropolitana de San Juan donde he llevado a cabo una extensa investigación etnográfica. A continuación, expongo mis hipótesis para explicar dichos fenómenos en el escenario puertorriqueño:

- Si bien es cierto que 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.
- También, las discusiones públicas sobre las divisiones de clase en la Isla, ligadas a la

www.plazaboricua.com/anil/archivo/auscult2/musica/bomba.html

⁸ QUINTERO, Ángel, Agüita de ajonjolí, en *El Nuevo Día* [Revista Domingo], p.6.

⁹ SOTO, Juan, *La Bomba: El ritmo... op.cit., p.1*

raza igualmente, han jugado un papel importante en las identidades que asumen los puertorriqueños en el país.

- Sin duda, ha habido más exposición en los medios de comunicación de personas evidentemente negras y de los elementos del folclor Negro puertorriqueño.
- Inclusive, la elección de Barack Obama como el primer presidente evidentemente Negro en EEUU, en 2008, 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.
- Además, se llevó a cabo una campaña para que los Afrodescendientes en EE.UU. utilizaran el espacio en blanco que provee el Censo para escribir, por ejemplo, Afroboricua o Afropuertorriqueño.
- En Puerto Rico, el Colectivo Ilé y otras organizaciones de base realizaron esfuerzos para promover el concepto Afropuertorriqueño y que las personas se autoidentificaran como tal en el Censo 2010.
- Vale mencionar que el impacto de la migración y el vaivén de los boricuas a EEUU, además, pueden contribuir a explicar los fenómenos del aumento de Negros en Puerto Rico y el nuevo movimiento de la bomba puertorriqueña.
- De igual manera, me atrevo a apuntar que el constante flujo migratorio de dominicanos tanto hacia la Isla de Puerto Rico como a EEUU, que provoca encuentros de convivencia persistentes entre sendas etnias Afrodescendientes, ha borrado, en parte, la distinción entre el Afroboricua y el Afrodominicano.

Mi interés por el estudio de la raza y la racialización en Puerto Rico a través de la música se deriva, principalmente, de la desvalorización a lo Negro que impera en el país. En primer lugar, el discrimen y el prejuicio por razón de raza es uno de los problemas sociales que más se solapa en la Isla. Y en segundo lugar, se propende a la perpetuación de la desigualdad por el establecimiento de categorías supeditadas al fenotipo de los individuos. El color de la piel, los rasgos faciales y la textura del pelo asociados con las personas de origen africano aún se consideran menos atractivos que las características físicas de las personas de origen europeo.

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 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 en día.

Vale la pena destacar que el estudio de la bomba puertorriqueña permite, entre otras cosas:

1. Analizar las construcciones sobre la Negritud dentro de un discurso político nacional que celebra el mestizaje de los puertorriqueños.
2. Definir las concepciones de lo Negro y lo no Negro en Puerto Rico.



3. Develar la intrínseca relación entre la música y el poder en el país.
4. Describir cómo se incorporan los géneros musicales populares adscritos al folclor Negro a otras fusiones rítmicas y sonoras.
5. Estudiar cómo se erigen los discursos sobre el género en la nación.
6. Explorar las significaciones y resignificaciones sobre lo femenino y lo masculino a través de las representaciones/*performances* musicales.

Teniendo en cuenta las claras distinciones raciales que hacen de sí mismos los miembros de la población puertorriqueña —en la Isla—, inclusive desde la música, la noción del Puerto Rico racialmente mezclado es un mito.

2. Un toque de bomba

Por más de dos años consecutivos, me dediqué a asistir a toques de bomba en los municipios de Carolina, San Juan y Loíza, Puerto Rico. Identifiqué varios lugares en los que se toca la bomba puertorriqueña semanalmente. Me convertí en “local” los jueves de la Plaza de Recreo de Carolina donde “Restauración cultural” ofrece clases de bomba al aire libre, y en las noches iba a “El boricua”. Los viernes asistía a “Baobab”; los sábados, acudía desde las 11:00 AM al “Taller Tamboricua” para observar las clases de “Baby Bomba” y otros talleres de percusión, y los domingos me dirigía 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 sesenta y cinco 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, 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 líricas 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 bomberos —músicos, bailarines de bomba puertorriqueña y sus espectadores— se apropian de pequeños y humildes espacios, en zonas populares, para “hacer cultura”. La frase “hacer cultura” es una que repiten, una y otra vez, los músicos 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.

3. Negritud, hibridez y género en la bomba puertorriqueña

Gabriel Burgos Ortiz, un transformista (drag queen) puertorriqueño, de veintiocho años, participó en la tercera temporada del *reality show* RuPaul's Drag Race en 2011. En una de sus presentaciones, Yara Sofía¹⁰, 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 desmantela las construcciones socialmente aprehendidas 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 y extrapola las complejidades de los discursos sobre la Negritud, la hibridez y el género en Puerto Rico.

3.1. Negritud

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 que 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. Esta creencia, profundamente arraigada en las culturas occidentales por lo menos desde fines del siglo XV, tiene múltiples repercusiones prácticas. 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.

¹⁰ En el minuto 1:06 del siguiente vídeo: http://www.youtube.com/watch?v=6u_pPf1q11k se observa la aparición de Yara Sofía vestida de bailarina de bomba y debajo lleva puesto un traje de baño alusivo a la bandera puertorriqueña.



3.2. Híbridez

En las experiencias sociales de identidad y de construcción de narrativas y representaciones, tienen lugar una serie de intersecciones entre raza, género, clase y etnicidad. Hay una convergencia de múltiples opresiones en la representación musical y cómo estas representaciones constituyen combinatorias únicas aunque remitan a una misma matriz de dominación. Es a lo que se refiere Crenshaw¹¹ cuando habla de interseccionalidad. El racismo, el sexismo, la homofobia, la explotación económica, el colonialismo, no actúan de manera independiente sino en infinitos arreglos de opresión que dan lugar, a su vez, a formas múltiples de discriminación y, como es el caso de la bomba puertorriqueña, dan lugar a representaciones plurales, complejas, en las que se refuerzan estereotipos y autodegradaciones; se opacan ciertas dominaciones o se subsumen a otros relatos de identidad.

García-Canclini¹² dice: "... entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas". Para explicar la hibridación en la música como estrategias de las instituciones y sectores hegemónicos, añade: "El rock y la música erudita se renuevan, aun en las metrópolis, con melodías populares asiáticas y afroamericanas"¹³. En el caso de Puerto Rico, desde la década de los sesenta se comenzó a transformar la relación entre la tradicional bomba y la moderna salsa de la época.

Por ejemplo, Ismael Rivera (1931-1987) una de las figuras icónicas de la música popular puertorriqueña, fue un músico Afropuertorriqueño 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*¹⁴, *Severa*¹⁵ y *Si te cojo*¹⁶. 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,
un piñazo en un ojo te voy a dar.
Tú no ves que yo me paso sudando pa' ti.

¹¹ CRENSHAW, Kimberly, *Critical Race Theory: The Key Writings that Formed the Movement*, The New York Press, Nueva York, 1995.

¹² GARCÍA-CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p.14.

¹³ *Ibidem*, p.36

¹⁴ RIVERA, Ismael (online), *El negro bembón* (Archivo de Vídeo). Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=eCrhF5zB34E>

¹⁵ RIVERA, Ismael (online), *Severa* (Archivo de Vídeo). Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=KjUw12D4Ha8>

¹⁶ RIVERA, Ismael (online), *Si te cojo* (Archivo de Vídeo). Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=eQEUBmFCNP8>

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*¹⁷ y *Caballero, qué bomba*¹⁸ al ritmo de la bomba.

Por su parte, Ray Barretto (1929-2006), un reconocido percusionista puertorriqueño de Latin Jazz, también, publicó *Tumba'ó africano*¹⁹ cuyo título y coro, 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'ó,
 tumba'ó africano..."

Los músicos de salsa Mon Rivera y Willie Colón, a su vez, grabaron *Baila mi bomba*²⁰. Willie Colón y Héctor Lavoe popularizaron *Ghana'e*²¹, 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*²², 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*²³ 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...
 Todos con Vieques,

¹⁷ Rivera, I. (online). *Controversia* (Archivo de Vídeo). Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=EuYDNBBP5h0&list=RD02PehO11pWqgg>

¹⁸ Rivera, I. (online). *Caballero, qué bomba* (Archivo de Vídeo). Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=vda4Jz7gyIU>

¹⁹ Barreto, R. (online). *Tumba'ó africano* (Archivo de Vídeo). Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=PLwYQ45Ch8c>

²⁰ Rivera, R. (online). *Baila mi bomba* (Archivo de Vídeo). Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=mdMrl7qMDVU>

²¹ Lavoe, H. (online). *Ghana'e* (Archivo de Vídeo). Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=biRPzDRXN3A>

²² Calderón, T. (online), *Robin Hood* (Archivo de Vídeo). Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=nksJyLzYCK4>

²³ Calderón, T. (online), *Loíza* (Archivo de Vídeo). Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=AaE-UDK1pyE>



¿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 Afrodiaspórica²⁴ 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, Manuel Ayala ha 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 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 Afrodiaspóricas en el quehacer musical puertorriqueño contemporáneo.

El discurso nacional sobre la identidad racial de los puertorriqueños celebra la tríada: los puertorriqueños son la mezcla del europeo, el indígena taíno y el Negro africano. Sin embargo, como he expuesto anteriormente, ese discurso se desvanece en las prácticas en contra de los Negros y las manifestaciones culturales que se les atribuyen a este sector poblacional. En el caso de la música, se diferencian los géneros igualmente. Por un lado, está la música Negra, tradicional, popular, folclórica, que apela a los pobres y a la clase media trabajadora y que pocas veces se graba; por el otro, está la música clásica, de la clase alta y la música comercial que le hace eco a la ideología dominante. No obstante, es la música folclórica la que sirve de ícono y que se utiliza para enriquecer otros ritmos.

3.3. Género

“El género no se puede entender como un rol que ya sea expresa o disfraza un interior yo, si ese yo se concibe como sexuado o no. Como el rendimiento que es performativo, el

²⁴ 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>).

género es un acto, en sentido amplio, que construye la ficción social de su propia interioridad psicológica".²⁵

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"²⁶ y fue publicado por el músico Jerry Ferrao. Mientras el grupo de 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. Al igual que en el caso de Yara Sofía, que mencioné al inicio de este escrito, 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 bailaror es clasificado como gay por transgredir la concepción sobre lo femenino.

En el performance 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 manera diferente por las mujeres y los hombres que la practican".²⁷ 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. 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-Pastrana²⁸:

"El imaginario situado de los jóvenes bomberos (...) sigue siendo una forma vital de la participación crítica y resistencia a las imposiciones peligrosas impuestas sobre los diferentes cuerpos puertorriqueños a través de las representaciones populares y las relaciones sociales desiguales basadas en historias raza, colonialismo y las relaciones desiguales de género".

Aunque reconoce la disparidad entre géneros, Álamo-Pastrana señala que el rol de la mujer bombera ha evolucionado hoy día en Puerto Rico²⁹:

"...bailar bomba también es significativo en el contexto de la producción de

²⁵ BUTLER, Judith, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", en *Theatre Journal*, vol. 40, n.º. 4, diciembre, 1988, p. 528 Cita traducida por la autora.

²⁶ *El gay en El Boricua* (Archivo de Vídeo). Recuperado de http://www.youtube.com/watch?v=yqiCevRVA4k&feature=player_embedded

²⁷ ÁLAMO-PASTRANA, Carlos, "Con el eco de los barriles: Race, Gender and the Bomba Imaginary in Puerto Rico" en *Identities: Global Studies in Culture and Power*, vol. 16, 2009, p. 573. Cita traducida por la autora.

²⁸ *Ibidem*, p.593. Cita traducida por la autora.

²⁹ *Ibid.*, p. 594. Cita traducida por la autora.



conocimiento para los hombres y mujeres en la asociación a sus identidades de género. Mientras los bailarines de bomba varones utilizan la oportunidad de bailar como una salida para representar masculinidades disidentes en la esfera pública, a las mujeres también se les permite ciertas formas de agencia y creatividad que las han pasado por alto tradicionalmente o que se les han negado”.

En fin, en la bomba puertorriqueña, emergen intersecciones intrínsecamente relacionadas a las identidades raciales, nacionales y de género de los Afropuertorriqueños. Hoy en día, el nuevo movimiento de la bomba 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 uno de los elementos que lo constituye. Paralelamente, la bomba modula y modifica las narrativas discursivas sobre el género. El impacto en el estado-nación 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.

4. Why are you Puerto Ricans so damn proud?³⁰

Al pensar en 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 Afropuertorriqueña Rosie Pérez expone, a través de la pantalla, una identidad puertorriqueña multiplicada. 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 configuran la representación poética de la identidad puertorriqueña. En un intento por deconstruir esta identidad nacional puertorriqueña, se materializa el decálogo del antropólogo Jorge Duany 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 “mainland” (EEUU). La representación de la identidad puertorriqueña como híbrida y translocal, pero con un fuerte sentido de pertenencia como pueblo, es lo que captura Pérez en el filme. Para ofrecer este punto de vista, el documental yuxtapone escenas entre El barrio, en Nueva York, y el barrio Camaseyes en Aguadilla, Puerto Rico. Lo hace en búsqueda de una respuesta al “¿qué eres?”. Consulta que se plantea constantemente a lo largo del documental.

En resumen, los espectadores esbozan su identidad desde puntos de vista diferentes. 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 que fue criada “allá afuera” (en referencia a los que viven en la parte continental de EEUU) y que habla Spanglish. “On the move”, era simplemente puertorriqueña. Sin embargo, en el imaginario de EEUU, es Rosie Pérez una reconocida actriz 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).

³⁰ Avance del documental “Yo soy Boricua, pa' que tú lo sepas” (2007) de Rosie Pérez: <http://www.youtube.com/watch?v=0ALWEgKz9jo>

Yo soy Boricua, pa' que tú lo sepas es una manifestación de la cultura popular muy provocativa. Pensada y producida desde la diáspora puertorriqueña en Nueva York, en primer lugar, plantea que la identidad nacional boricua no es única. 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 donde se es puertorriqueño y ciudadano estadounidense, y viceversa. Sin duda, el documental da forma a las identidades nacionales puertorriqueñas. Inclusive, esta discusión identitaria bien puede extrapolarse a las experiencias dominicanas y cubanas en el Caribe hispano y en la diáspora.

Pretendo discutir los nacionalismos del Caribe hispano —Puerto Rico, República Dominicana y Cuba— en tanto proyectos raciales y cómo se manifiestan a través de la cultura popular, particularmente en la música. Finalmente, utilizaré la teoría de la diáspora para explicar la relación entre las nociones de raza, identidad nacional y cultura popular en el Caribe hispano, también desde un referente musical.

5. Nacionalismos como proyectos raciales en el Caribe hispano

El Caribe hispano está constituido, principalmente, 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 este artículo, me concentraré exclusivamente en tres países 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 la alta cultura, y es por lo tanto un lugar de tradiciones alternativas"³¹. Stuart Hall agrega: "... la cultura popular siempre tiene la base en las experiencias, los placeres, las memorias, las tradiciones de la gente"³². De hecho, cuando pensamos en la cultura popular en el Caribe hispano, inmediatamente, fijamos el pensamiento en las narrativas de los Afrocaribeños, 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 contestación estratégico"³³. Además:

"... cultura popular, mercantilizada y estereotipada, ya que a menudo es decir, no es en absoluto, ya que a veces pensamos de la misma, la arena donde encontramos lo que realmente somos, la verdad de nuestra experiencia. Se trata de un ámbito que es profundamente mítico. Es un teatro de los deseos populares, un teatro de fantasías populares... Es en la que descubrimos y

³¹ HALL, Stuart, "What Is This "Black" in Black Popular Culture?", en *Social Justice*, vol. 20, n.º. 1-2, primavera-verano, 1993, p.108. Cita traducida por la autora.

³² *Ibidem*, p. 107. Cita traducida por la autora.

³³ *Ibid.*, p. 108. Cita traducida por la autora.



jugamos con las identificaciones de los mismos, donde nos imaginábamos, donde estamos representados, no sólo para el público ahí fuera que no recibe el mensaje, sino para nosotros mismos por primera vez"³⁴.

En Puerto Rico, República Dominicana y Cuba existen innumerables manifestaciones contemporáneas de cultura popular; pensemos en las artes, la literatura y 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 Giovannetti³⁵ utiliza la música como un texto social e histórico del Caribe. Éste 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. Se trata de lo que podría llamarse una culturalización de la ciudadanía.

Se dice que en el pasado, en Puerto Rico, la estrategia de lo nacional y cultural puertorriqueño no sólo 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, 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 Edmund Gordon³⁶, 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 da ya que la raza es uno de los mayores significadores en la construcción del imaginario nacional.

Y como se ve en Martínez-San Miguel³⁷, el caso de Puerto Rico no es único en el Caribe hispano. Esta autora, también, estudia la cultura popular dominicana, predominantemente negra, y ejemplifica a través de textos musicales las dinámicas de exclusión y marginalización del estado nacional dominicano. De igual manera, Jossiana Arroyo³⁸ 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

³⁴ *Ibíd.*, p. 113. Cita traducida por la autora.

³⁵ GIOVANNETTI, Jorge, Música caribeña y narrativa histórica en Jamaica y Puerto Rico: reggae, rap y reguetón, en *Temas*, vol. 52, ps. 34-44, octubre-diciembre, 2007.

³⁶ GORDON, Edmund, *Disparate Diasporas. Identity and Politics in an African-Nicaraguan Community*, Institute of Latin American Studies, University of Texas Press, Austin, 1998.

³⁷ MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda, *Caribe Two Ways: Cultura de la migración en el Caribe insular hispanico*, Ediciones Callejón, San Juan, 2003

³⁸ ARROYO, Jossianna, "Roots or the Virtualities of Racial Imaginaries in Puerto Rico and the Diaspora" en *Latino Studies*, vol. 8, 2010, p. 195.

significativo, lo que implica incorporarlo como un cuerpo orgánico y trascendente de la cultura cubana". A tales efectos, Robin Moore³⁹ y Auterlitz⁴⁰, también, han estudiado cómo la música popular cubana y dominicana respectivamente ponen al 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. 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, pero que evidencian nuevas maneras de entender lo nacional no como un ente unitario, 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.

Lo que he querido plantear es que no hay una sola forma de discutir los nacionalismos como proyectos raciales en el Caribe hispano. Sí, la música —como manifestación de la cultura popular— sirve de mecanismo para acercarse a posibles razones por las cuales la cultura popular juega un papel preponderante en la formación de los discursos nacionales caribeños. Es necesario que el movimiento de la bomba en Puerto Rico continúe *in crescendo*. Es imperante que el merengue y la bachata sigan siendo productos transnacionales y se bailen más allá del Cibao. Es preciso que la rumba cubana encuentre otros espacios para exhibirse. Sin embargo, que hoy en día podamos hablar de estas músicas Negras da cuenta de cuán contestataria puede ser la cultura popular en un Caribe hispano predominantemente hispanófilo.

6. Diásporas: raza, identidad nacional & cultura popular en el Caribe hispano

Hoy en 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

³⁹ MOORE, Robin, *Music in the Hispanic Caribbean. Experiencing Music, Expressing Culture*, Oxford University Press, Nueva York, 2010; MOORE, Robin, *Music and Revolution. Cultural Change in Socialist Cuba*, University of California Press, Berkeley, 2006; MOORE, Robin, *Nationalizing Blackness. Afro-Cubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1997.

⁴⁰ AUSTERLITZ, Paul, *Merengue. Dominican Music and Dominican Identity*, Temple University Press, Filadelfia, 1997.



materiales y sentimentales en los países 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 Paul Gilroy⁴¹, diáspora 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, memorias, mitos e historias. La diáspora está constituida por 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 en función de la raza. Como he planteado antes, la bomba, el merengue y la rumba (entre otros géneros de músicas Negras) continúan desarrollándose alienados 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.

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 pseudoasimilación, se conformó la cultura Afropuertorriqueña 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 en día, a través de la bomba nos damos cuenta de que lo Africano no es una mera huella o raíz; es existencia y agencia 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 sólo como folclor, según se expone en las narrativas sobre las identidades nacionales, sino también como manifestaciones que urgen por el reconocimiento despolitizado. Es necesario crear alianzas que celebren las diferencias y que eliminen las

⁴¹ GILROY, Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge, 1993.

etiquetas peyorativas que se le atribuye a las músicas Negras. A través del nuevo movimiento de la bomba en Puerto Rico presumo que las marginalidades/otredades han ido ganando espacios de mayor visibilidad sociocultural y política.

Hay que prescindir de los no lugares, pues son necesarios los lugares donde haya encuentros, alianzas y afectos aun reconociendo la diferencia del Otro. Estas reivindicaciones —cada día más visibles— no pueden conformarse con la comodidad de incorporarse en la retórica del discurso oficial, que se legitima. La bomba necesita rebelarse y reclamar una identidad nacional unificadora. La bomba tiene que reinventarse como un modelo de la Negritud en clave contestataria.

En este artículo, he querido evidenciar la importancia de discutir el tema de la raza en Puerto Rico hoy día. El racismo en la Isla no ha sido superado. Estudiar la racialización en Puerto Rico a través de la música me permite identificar los discursos actuales sobre la Negritud y los cuerpos Negros en la Isla. Mientras se hagan distinciones entre lo Negro y lo no Negro en la Isla, mientras lo Negro se trivialice, minimice y desvalorice, mientras haya una “folclorización de la Negritud” (término acuñado por la antropóloga Isar Godreau), continúen reproduciéndose prácticas deshumanizantes con efectos perniciosos hacia individuos con motivo de la raza en Puerto Rico y se siga equiparando la esclavitud a la Negritud, investigaciones como ésta no quedan inoperantes.

Analizar la bomba puertorriqueña de aquí y de allá constituye un reto por las reapropiaciones, yuxtaposiciones y transgresiones que produce, que merecen ser expuestas. Sin temor a equivocarme, afirmo que el estudio de la bomba se valida al ponerle rostro a quienes practican la bomba puertorriqueña, pues de otra manera quedarían invisibilizados detrás del tambor.

A mí, como mujer, Negra, puertorriqueña, caribeña, hispana y latina, que poseo ciudadanía estadounidense y resido entre Puerto Rico y EEUU, se me hace muy difícil explicar las interseccionalidades que nos constituyen como sujetos socialmente. He crecido sintiendo un profundo orgullo por mi identidad nacional —Yes, I’m a damn proud Puerto Rican!. Sin embargo, mi puertorriqueñidad es cuestionada cada vez que me preguntan: “Where are you from?”. Lo que no se pone en duda es mi Negritud, pues fenotípicamente es incuestionable. Entonces, yo soy un proyecto racial que ejemplifica la multiplicidad de cómo son entendidas las identidades nacionales en el Caribe hispano. Bien puedo decir que soy dominicana o cubana. Aunque, curiosamente, cuando estuve en la República Dominicana muchas veces me dijeron “¡Hola, Bori!” (dado que identificaban que era boricua). Recuerdo que en varias ocasiones caminando por Madrid, España me preguntaban si era cubana. Es decir, en mí veo las complejidades creadas por los constructos sociales: nacionalismo, raza y cultura popular. Y de aquí pa’llá y de allá pa’cá seguimos escuchando los toques de bomba que no sólo nos mueven al baile; sino también, a la reflexión. ■



Bibliografía

- ÁLAMO-PASTRANA, Carlos, "Con el eco de los barriles: Race, Gender and the Bomba Imaginary in Puerto Rico" en *Identities: Global Studies in Culture and Power*, vol. 16, nº. 5, 2009, ps. 573-600.
- ARROYO, Jossianna, "Roots or the Virtualities of Racial Imaginaries in Puerto Rico and the Diaspora" en *Latino Studies*, vol. 8, 2010, ps. 195-219.
- AUSTERLITZ, Paul, *Merengue. Dominican Music and Dominican Identity*, Temple University Press, Filadelfia, 1997.
- BUTLER, Judith, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory" en *Theatre Journal*, vol. 40, nº. 4, diciembre, 1988, ps. 519-531.
- CRENSHAW, Kimberly, *Critical Race Theory: The Key Writings that Formed the Movement*, The New York Press, Nueva York, 1995.
- GARCÍA-CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Paidós, Buenos Aires, 2001.
- GILROY, Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge, 1993.
- GIOVANNETTI, Jorge, "Música caribeña y narrativa histórica en Jamaica y Puerto Rico: reggae, rap y reguetón", en *Temas*, vol. 52, ps. 34-44, octubre-diciembre, 2007.
- GORDON, Edmund, *Disparate Diasporas. Identity and Politics in an African-Nicaraguan Community*, Institute of Latin American Studies, University of Texas Press, Austin, 1998.
- HALL, Stuart, "What Is This "Black" in Black Popular Culture?" en *Social Justice*, vol. 20, nº. 1-2, primavera-verano, 1993, ps. 104-114.
- MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda, *Caribe Two Ways: Cultura de la migración en el Caribe insular hispánico*, Ediciones Callejón, San Juan, 2003.
- MOORE, Robin, *Music in the Hispanic Caribbean. Experiencing Music, Expressing Culture*, Oxford University Press, Nueva York, 2010.
- MOORE, Robin, *Music and Revolution. Cultural Change in Socialist Cuba*, University of California Press, Berkeley, 2006.
- MOORE, Robin, *Nationalizing Blackness. Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1997.
- QUINTERO, Ángel, "Agüita de ajonjolí" en *El Nuevo Día [Revista Domingo]*, ps. 6-8 (24 de agosto de 2003).
- RAMOS-ROSADO, María, *Destellos de la Negritud. Investigaciones caribeñas*, Isla Negra Editores, San Juan, 2011.
- SOTO, Juan, *La Bomba: El ritmo que aún negamos*, 2000, consultado el 16 de marzo de 2003, de <http://www.plazaboricua.com/anil/archivo/auscult2/musica/bomba.html>

RELACIONES INTERNACIONALES

Revista académica cuatrimestral de publicación electrónica
Grupo de Estudios de Relaciones Internacionales (GERI)
Universidad Autónoma de Madrid, España
www.relacionesinternacionales.info
ISSN 1699 - 3950

 facebook.com/RelacionesInternacionales

 twitter.com/RRInternacional

