

“Salsa, Plena, Bomba, Rumba: ¡Esa es la que hay!”: Gestando espacios de creación musical colectiva y espontánea desde una Geografía Cultural liberadora.

Jeren Luis Guzmán Rivera

© Derechos reservados, 2023

Proyecto de Conclusión presentado en el programa de Maestría en Gestión y Administración Cultural del Programa en Estudios Interdisciplinarios, Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

Comité de Proyecto de Conclusión:

Dra. Mareia Quintero Rivera, Mentora

Dr. Carlos Sanchez Zambrana, Lector

Dr. Rafael René Díaz, Lector

Dr. Javier Hernandez Acosta, Lector

Aprobado **Sobresaliente**

Dedicado a:

El Prof. Andrew Lázaro Pacheco (Q.E.P.D.) por guiarme dentro del mundo de la música caribeña y el jazz y por ser tan fundamental en mi desarrollo académico-artístico.

En agradecimiento a:

1. La Profa. Windy Cosme y el Sr. Luis Fernando Agosto alias “Totin Arará” por ser quienes me ayudaron a idear los cimientos de este trabajo (de forma directa e indirecta, respectivamente);
2. A la Dra. Mareia Quintero Rivera por ser guía imprescindible durante este proceso y brindarme luz en momentos de necesidad;
3. A tres de las bendiciones más grandes que he tenido en mi vida, las Srtas. Adryanna Muller O’Farill, Tatiana Cusnier Vidal y Lorena Valeria Franco Meléndez por haber sido mi apoyo moral y emocional principal durante todo este proceso.

A todos ustedes: mi cariño más sincero

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo el proponer un modelo de gestión cultural para la creación de espacios donde se practique la creación musical espontánea, en espacial entre los músicos que practican los cuatro estilos de música caribeña más ejecutados en Puerto Rico: la salsa, la plena, la bomba y la rumba. Utilizando principios filosóficos enmarcados tanto en las teorías políticas de la libertad como en la geografía cultural, hilamos fino sobre el concepto de “zonas liberadas”, como lo presenta Boaventura de Sousa Santos, para luego evaluar el uso de este como modelo para idear y gestar espacios de creación musical espontánea más justos y estables dentro de la comunidad musical puertorriqueño. Dentro de este proceso de evaluación, presentamos cuatro casos de estudio basados en los espacios de creación musical espontánea que se idean a partir de estos: los espacios de descarga, los planazos, los bombazos y las rumbas abiertas. Para atar nuestros objetivos, marco teórico y los casos presentados, trazamos una conexión entre ellos y el modelo económico de la Economía Social y Solidaria para así proponer un modelo de gestión cultural que no solo garantice la creación justa de estos espacios, sino también instancias de trabajo justos basadas en una visión colectiva y altruista de los procesos económicos.

Palabras clave: Espacio, Libertad, Geografía, Música Caribeña, Salsa, Plena, Bomba, Rumba.

Abstract

The objective of this project is to propose a cultural agency model for the creation of cultural spaces where spontaneous musical creation can take place. Especially between musicians that dedicate themselves to the execution of the most popular styles of Caribbean Music in Puerto Rico: Salsa, Plena, Bomba and Cuban Rumba. Using philosophical foundations grounded in Political Theory and Cultural Geography, we dig deeper into the concept of “Liberated Zones” as proposed by Boaventura de Sousa Santos to later evaluate the use of this concept as a model for the designing of spaces of spontaneous musical creation that are more just, stable and of more benefit for the Puerto Rican musical community. As part of our evaluation process, we present four case studies based on the spaces of spontaneous musical creation that are designed based on the four styles mentioned: Descargas, Plenazos, Bombazos and Rumbas Abiertas. To tie in our objectives, theoretical model and our case studies, we trace a connection between these and the Social-Solidarity model of Economics to then propose a model of cultural agency that not only would guarantee a more just creation of these spaces, but will also translate into more jobs for musicians based on a collective and altruistic vision of economic processes.

Key words: Space, Liberty, Geography, Caribbean Music, Salsa, Plena, Bomba, Rumba.

Tabla de Contenidos

I. Introducción.....P. 1

II. La creación musical colectiva y espontánea desde una geografía cultural liberadora.....P. 5

- Espacio y cultura: el ciclo de creación “geocultural”
- ¿Qué es la geografía cultural? El estudio de los procesos de creación “geocultural”
- Todo espacio es político, pues toda cultura es política
- La importancia del espacio en la producción geocultural
- ¿Qué es la libertad? ¿Quién es el ser libre?
- La libertad positiva y la liberación del ser
- ¿Que son los espacios liberados?

III. La cultura y la producción musical popular en el Caribe.....P. 20

- La bomba y sus dinámicas de creación musical espontánea
- La plena puertorriqueña y sus dinámicas de creación musical espontánea.
- La rumba cubana en Puerto Rico y sus dinámicas de creación musical espontánea
- La salsa en Puerto Rico y sus dinámicas de creación musical espontánea
- “Salsa, Plena, Bomba Rumba”: ¿Es esa la que hay?

IV. La música de creación musical espontánea y los espacios liberados: apuntes sobre su gestión.....	P. 82
V. Conclusiones.....	P. 91
VI. Referencias.....	P. 96

1. Introducción

Basta con observar el calibre mundial de lxs músicxs puertorriqueñxs y las grandes aportaciones que ha hecho Puerto Rico a la escena de la música popular americana para entender la importancia que tienen el arte musical y sus practicantes para la sociedad puertorriqueña. Tan es así, que se pudiera afirmar que el país cuenta con presentaciones musicales de alto calibre durante cada día de la semana. Esto pudiera dar a entender que existe un buen mercado local de trabajo musical. Sin embargo, han sido demasiadas las conversaciones que he tenido con colegas de diversas habilidades ejecutorias (incluyendo profesores y académicos de la música) que terminan redundando en lo mismo: no estamos “guisando” (dígase, trabajando) y cuando lo hacemos, nos pagan muy poco con relación al trabajo que hacemos. Esto, sumado a la alta producción de talento musical (encabezada por el Conservatorio de Música de Puerto Rico, la Universidad Interamericana de Puerto Rico y la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras) ha causado la emigración de muchxs músicxs, mientras que los que se quedan en la isla se ven obligados a competir por el trabajo que se encuentra disponible, que aunque pareciera mucho, no es suficiente. De igual manera, la paga habitual a un músico ha aumentado muy poco desde los años 1980 hasta el presente. Los números no van a la par con un crecimiento en paga que se debe dar ajustado a inflación. Esto, sumado a la falta de trabajo mencionada anteriormente, ha agravado el estado de precariedad bajo el cual muchos músicos se encuentran viviendo.

Muchas personas vinculadas a las artes musicales han optado por embarcarse en el camino de la gestión cultural y la creación propia de espacios de trabajo cultural, recurriendo a la autogestión como una alternativa solidaria al panorama actual de la industria musical local. Es esta la idea que se encuentra en el centro de este trabajo conceptual e investigativo. Este proyecto busca explorar la idealización de una nueva manera de crear y producir música a base de dinámicas de emancipación económica y cultural donde se busque honrar la música como el arte colectivo que es.

Propondremos trabajar la gestación de espacios de creación musical espontánea bajo los principios emancipatorios que resulten en la creación de “espacios liberados¹”; espacios donde se tenga conciencia sobre dinámicas egoístas, racistas y patriarcales y haya una presentación constante de alternativas de estas dinámicas. Esto no solo significaría trabajar para crear espacios más justos económicamente, sino también significaría el buscar crear espacios inclusivos, donde personas pertenecientes a todo tipo de comunidad puedan tener la oportunidad de involucrarse en el quehacer musical del país. Personas de la comunidad LGBTQIA+ o personas con diversidades físicas son solo un ejemplo de aquellas que pudieran considerarse como poco representadas en el ambiente musical local.

El trabajo que estaremos presentando es uno epistemológicamente multifacético. Consiste de tres partes y su objetivo principal es proponer un modelo de política pública que incentive el crear espacios de creación musical espontánea donde las dinámicas del egoísmo, racismo y la discriminación por género u orientación sexual no estén presentes o, al menos, no sean naturalizadas. Esto responde a la

¹ Más adelante en el escrito, veremos que un mejor término a utilizar sería el de “espacios en liberación”

preocupación del investigador, pues en los años que lleva dentro del ambiente musical puertorriqueño, ha observado que aún hay baja participación de minorías raciales y de género, especialmente dentro de la ejecución habitual de la música caracterizada con nuestra cotidianidad y folclor. La primera parte del trabajo presenta un andamiaje teórico sobre cuatro conceptos esenciales para este trabajo: *cultura, libertad, espacio y música popular*. A partir de ahí, se busca hacer comparativas con trabajos publicados sobre geografía de la música para establecer un marco de análisis profundo y asumir ciertas posturas preliminares. La segunda parte del trabajo consiste de un ejercicio metodológico cualitativo donde se analizan, desde los supuestos desarrollados en la primera parte, diferentes fuentes bibliográficas y audiovisuales sobre las prácticas de creación musical espontánea dentro de algunos de nuestros géneros musicales folclóricos. La importancia de un proyecto como este radica en la creación de una alternativa para músicos que han sido rechazados por el ambiente musical actual o han caído en estado de precariedad debido a diferentes circunstancias basadas en lo antes mencionado. Se busca gestar espacios de creación musical que sean realmente colectivos, inclusivos y liberados. Colectivos, pues la creación musical en sí no es una dinámica que resulte del individualismo, pues para que se dé, siempre se necesita más de una persona envuelta. Se pretende entonces que estas dinámicas se re-dirijan hacia el consenso y la democracia. Inclusivos pues se busca que toda persona, no importa su estatus económico, orientación sexual, “raza” o identificación de género, pueda participar de estas dinámicas sin discrimen alguno. Liberados pues se busca que sean espacios que

representen el hallazgo de la libertad positiva plena, donde los participantes están libres de los efectos negativos de las dinámicas antes mencionadas.

Dentro de este trabajo, tendremos los siguientes objetivos:

- 1) Proponer un nuevo modelo de gestión dentro del ambiente musical que incentive la creación de espacios donde se pueda crear música espontáneamente libre de dinámicas relacionadas al egoísmo, racismo y la discriminación por género u orientación sexual.
- 2) Procurar que la gestión de estos espacios conlleve la creación de plazas de trabajo más estables para músic@s de todas las estratas sociales, todos los sexos/géneros y todas las “razas”.
- 3) Buscar el que en estos espacios también se genere una dinámica de pedagogía socio-musical relacionadas a estos temas.

2. La creación musical colectiva y espontánea desde una geografía cultural liberadora

Dentro de las nuevas concepciones epistemológicas presentadas por Boaventura de Sousa Santos, en sus ensayos sobre las “epistemologías del sur”², el concepto de espacio juega un papel más importante de lo que pudiera apreciarse, incluso en sus mismos escritos. Santos se apropia del concepto del espacio para desarrollar un segundo concepto que él le llama *zonas liberadas*.

El autor concibe éstas como “espacios auto-organizados según los principios y regulaciones radicalmente opuestos a los que prevalecen en las sociedades capitalistas, colonialistas y patriarcales.” (Santos, 334). Teniendo en cuenta que Boaventura de Sousa ve las “zonas” como “espacio” y tomando en cuenta que no teoriza sobre este concepto de forma más profunda en este escrito, entiendo que es pertinente retomarlo y profundizar sobre el mismo. Para dar mayor consistencia a este concepto desde el punto de vista de los debates actuales en la geografía, propongo rebautizar este concepto como “espacios liberados”. Ahora, para lograr una buena definición del concepto presentado, debemos de dividir su teorización en dos partes. La primera dedicándosela al “espacio” y la segunda a la “libertad”.

Buscamos teorizar sobre los conceptos del espacio y la geografía cultural con el objetivo de aportar a una definición futura del concepto de “espacios liberados” que sea más profunda y completa. Cabe destacar que el punto de este ejercicio no solamente es teorizar sobre el concepto de espacios liberados, sino establecer unos

² Las epistemologías del sur son “la producción y validación de los conocimientos anclados en las experiencias de resistencia de todos los grupos sociales que sistemáticamente han sufrido la injusticia, la opresión y la destrucción causada por el capitalismo, el colonialismo y el patriarcado.” (Santos, 306).

criterios para recomendar modos de gestión cultural a base del concepto. En este caso, estaremos utilizando la producción cultural que se da desde las reuniones de creación musical espontánea como caso de estudio, para analizar en qué medida estas experiencias comparan con los criterios a establecerse sobre lo que denominaremos como “espacios liberados”.

Como músico practicante, tengo un acceso privilegiado a estos espacios desde el ámbito personal y puedo atestiguar que varias personas dentro de los géneros musicales a trabajar han expresado públicamente que los géneros en los cuales se desempeñan los han hecho sentir liberados y en comunidad³. Precisamente, los géneros que se examinan en este proyecto son la plena puertorriqueña, la salsa, la bomba puertorriqueña y la rumba cubana, en sus variantes de reunión comunal y creativa (entiéndase por esto, los plenazos, las descargas, los bombazos y las rumbas abiertas). A continuación, se exponen los fundamentos teóricos del proyecto con el objetivo de utilizarlos como base en el análisis empírico de los estudios de casos, para finalmente proponer un modelo de gestión musical. En fin, nuestro objetivo es exponer y profundizar los conceptos de *cultura*, *espacio* y *libertad* con el objetivo de desarrollar un marco teórico que justifique nuestro proyecto.

³ Estas expresiones han sido dadas a este servidor en carácter informal, dentro de las dinámicas de ejecución musical.

Espacio y cultura: el ciclo de creación “geocultural”

La cultura como fenómeno humano se ha definido de varias formas a través de la historia. Actualmente, las nociones sobre qué es la cultura se dan en torno a dos ideas principales: 1) Que la cultura es todo aquello que se produce y consume que nos ayuda a “cultivar”⁴ el ser y 2) que la cultura es el fenómeno humano que ayuda a los seres humanos a proyectar, codificar y simbolizar sus creencias y cosmovisión⁵.

Estas definiciones, aunque parecieran compatibles, no lo son. La primera parte de una noción esencial de lo que es la cultura y no toma en consideración el hecho de que pueden existir cosmovisiones diferentes, mientras que la segunda parte de la idea de que la cultura es un hecho social que se desarrolla desde las relaciones humanas y que su proceso depende de estas relaciones. Esto es interesante cuando se ve desde la geografía⁶ pues su principal unidad de estudio, el espacio, también es víctima de esta dicotomía entre el esencialismo y lo relacional. Para los que ven el espacio como algo esencial, el espacio es aquella área física del planeta donde las cosas ocurren⁷ (Sánchez, p. 10).

⁴ La etimología de la palabra “cultura” proviene de la palabra “cultivo”. Es una manera metafórica de referirse al “cultivo” de conocimiento y apreciación.

⁵ Víctor Vich define cultura como “dispositivo socializador a partir del cual los seres humanos nos constituimos como tales, vale decir, la cultura es aquel agente que establece y regula la forma en la que se practican las relaciones sociales” y “aquello que ha codificado nuestras ideas sobre la diferencia sexual, racial o nuestras relaciones con la naturaleza” (Vich, 130).

⁶ La geografía contemporánea se define como el estudio de la organización de los seres humanos con relación a sus dinámicas de convivencia y el medioambiente que los rodea. El espacio es la unidad principal de análisis pues es el producto directo de esa organización y donde se termina dando la misma.

⁷ Aquellos que ven el espacio como algo esencial y material lo ven como una extensión de área física. Aún así, han tenido que admitir que el espacio no es libre de influencia social.

Mientras tanto, los que se suscriben a una noción relacional del espacio entienden que el espacio no es algo dado, sino reproducido y, no solamente concreto o material, sino que también es ideológico y subjetivo (Warf & Arias, p. 3). Tomando en consideración lo anteriormente dicho, si nos dejamos llevar por nociones esenciales de ambos fenómenos, la cultura es algo que se da en el espacio y cuya relación con este es una puramente localizacional, el “por qué” detrás de este fenómeno siendo explicado solo desde nociones historicistas lineales. Sin embargo, si el espacio y la cultura se ven como fenómenos relacionales, podemos decir que uno influye directamente sobre el otro, lo inverso siendo correcto también. Por ende, el espacio se convierte en un fenómeno socialmente construido relativo a los desarrollos culturales de los sujetos en cuestión (Warf & Arias, p. 1). Podemos decir que la cultura, entonces, es el fenómeno donde significamos, a través de la simbolización, aquellas manifestaciones que producimos u ocurren en nuestro entorno que tienen algún tipo de relevancia social y se dan a consecuencia de nuestra relación espacial. Se crea este ciclo donde el espacio ayuda a crear cultura, mientras que la cultura ayuda a crear espacio. Esto lo denominamos como “el proceso de creación geocultural”. A continuación, abundamos más sobre los puntos en cuestión.

¿Qué es la geografía cultural? El estudio de los procesos de creación

“geocultural”

Si a la hora de hablar de cultura es indispensable hablar de espacio (lo contrario siendo cierto también), tampoco podemos dejar de hablar de espacio (y por ende, de cultura) si no hablamos de conceptos complementarios como *lugar*, *paisaje*, *bordes* y

escalas, pues todas son manifestaciones diferentes del espacio (y por ende, de la cultura). De bordes y escalas hablaremos más adelante. Ahora, hablar de lugar y paisaje es indispensable. Ambos fenómenos se dan desde el espacio. O, mejor dicho, son espacios. La diferencia consiste en que los lugares son espacios que tienen una significación cultural mayor, se identifican con una localidad concreta y se admiran y estudian desde el adentro. Mientras, los paisajes son espacios que se admiran y contemplan desde el afuera, pero que también tienen significación cultural e ideológica. Tanto “el lugar” como “el paisaje son versiones diferentes de lo que es el espacio, por lo que son de igual importancia para el estudio de la geografía.

Partiendo de esta noción, ¿qué es la geografía cultural? O mejor expuesto, ¿cómo la disciplina de la geografía teoriza sobre la “simbiosis” entre el espacio y la cultura? Antes de contestar esta pregunta, debemos reflexionar sobre la siguiente idea: Si la geografía es el estudio del espacio, ya sea con relación a las dinámicas sociales o con relación a las dinámicas ser humano/ambiente (esta última ya fuera desde la ecología política o desde la geografía física), pues entonces las diferentes ramas de estudio de la geografía, de alguna forma u otra, no pueden separarse del fenómeno de la cultura. Desde la geografía urbana, por ejemplo, pudiéramos hablar de las ciudades como espacios de gran conglomeración poblacional y de capital y cómo estas variables influyen en las dinámicas de codificación, significación y producción cultural. Desde la geografía de género podemos hablar de cómo los espacios machistas fomentan culturas machistas (siendo lo inverso cuestión de estudio también). Desde la geografía política pudiéramos hablar de cómo surgen los imaginarios del otro durante procesos de producción cultural transnacional. Igual,

desde la ecología política se pudiera hablar de la percepción que tiene un Yanomami sobre un paisaje del Amazonas *vis a vis* la percepción que pudiera tener un brasileño de la ciudad; o desde la geomorfología, el uso específico que se le pudiera dar a una roca metamórfica⁸ con un índice alto en la escala de Mohs⁹, tomando en consideración el contexto natural que tenga una población a su alrededor. Desde las nociones esencialistas de espacio y cultura, se puede argumentar que los espacios pueden extenderse en área a través de la ocupación y que el desarrollo del “ser culto” se beneficiaría grandemente de esa expansión. Estas son las bases para la teoría del “estado orgánico” de Ratzel¹⁰. Estas ideas se usaron para justificar el colonialismo de principios del siglo XX y la gesta de la Alemania Nazi, por ejemplo.

Todo espacio es político, pues toda cultura es política

Si vemos tanto al espacio como a la cultura como fenómenos relacionados que están en una especie de “simbiosis” el uno con el otro, podemos entender el espacio como un fenómeno que se da desde la interacción y que, dependiendo como se de ésta, se gesta desde nociones culturales y geopolíticas diferentes. Por ende, a diferencia de un espacio que se alimenta de la invasión y extensión para poder beneficiarse, podemos idealizar al espacio como algo cambiante y producido.

⁸ Roca que originalmente se forma a base de la acumulación y compactación de sedimento, pero que es transformada por los cambios en el clima y en su alrededor.

⁹ Escala que mide cuan dura es una roca o un mineral.

¹⁰ La teoría del estado orgánico, también resumida dentro del termino “Lebensraum” e ideada por Friedrich Ratzel, dicta que el estado es un ente viviente que necesita crecer y que para crecer necesita consumir. Se usó para justificar la expansión territorial, las invasiones durante la segunda guerra mundial y el colonialismo. (Murtoff, 2023).

Tampoco podemos negar que el espacio es político, no solamente porque se gestiona desde nociones de geopolítica¹¹ diferentes, sino porque la cultura es política y porque se da desde experiencias mediadas por contextos geopolíticos. Don Mitchell, uno de los precursores de la geografía crítico-cultural en Estados Unidos, afirma que lo que conocemos hoy, precisamente, como la “nueva geografía cultural” se dedica a ver desde el análisis espacial como se dan los procesos de codificación, significación y simbolización, para así estudiar la producción espacial; lo que él llama “la espacialización de la cartografía del sentido” (Mitchell, 2000 pp. 42).

Interesantemente, la palabra cartografía (que se refiere a la creación de mapas) es utilizada de forma metafórica aquí con ninguna relación directa al concepto del espacio. En términos más simples, Mitchell establece que la nueva geografía cultural es aquella donde se busca “espacializar” las ideas que surgen a partir de los estudios culturales, especialmente los británicos (Mitchell 2000, pp. 42). Esto no se escapa de lo político, pues lo político no es nada más aquello que trabaja la dinámica de poder versus cooperación, y la cultura y el espacio participan de dinámicas de coerción, convencimiento, mediación y cooperación. En esa dirección, Don Mitchell nos da una interpretación de Raymond Williams que se suscribe a lo político. Según Williams: “Every human society has its own shape, its own purpose, its own meanings. Every human society expresses these, in institutions, and in arts and learning.” (citado por Mitchell, 2000, pp. 44). Ahora, no podemos dejar pasar desapercibido el hecho de que los espacios son producidos y que en los espacios se da la producción cultural.

¹¹ En este caso, el término *geopolítica* se usa desde su noción crítica/contemporánea. Se entiende como geopolítica aquella disciplina que estudia como lo político/hegemónico crea nociones imaginarias del espacio en favor de mantener el “status quo” donde se obvian las realidades relacionales de estos. También estudia como los espacios se forman a base de estas nociones hegemónicas.

Williams entendía la producción cultural como un fenómeno político, pues la producción de la cultura es mediada por las condiciones histórico-materiales de las sociedades en cuestión, idea que luego se sintetizó bajo el concepto de *materialismo cultural*. El poder permite la producción cultural, y por ende, la espacial. Ahora, eso establece una problemática pues el poder muchas veces se da desde lo hegemónico. Recordemos que cuando hablamos de hegemonía, hablamos de algo que “va más allá de la cultura” (Williams, 1977, P. 108). Fácilmente podemos confundir el término “hegemonía” con el término “ideología” cuando nos referimos a las dinámicas de poder que median la producción cultural y las relaciones sociales en general.

Sin embargo, Williams nos advierte que la ideología es “en su sentido normal, un sistema relativamente formal de definiciones, valores y creencias de todo tipo que pudiera interpretar de forma abstracta como una visión de mundo o una expectativa de clase” (Williams, 1977, P. 109.). Mientras, la hegemonía

“...no solo es el nivel superior articulado de la ‘ideología’ ni sus formas de control a través de la manipulación o la adoctrinamiento. Es todo un cuerpo de prácticas y expectativas sobre la vida, como sentimos y asignamos energía, como le damos forma a las percepciones sobre nosotros y sobre el mundo. Es un sistema de definiciones y valores constitutivos que mientras son experimentados como prácticas se muestran como recíprocamente conforme” (Williams, 1977, P. 110).

Considerando lo anterior, entendemos que toda producción geoespacial se relaciona de alguna forma a la hegemonía reinante, en nuestro caso, el neoliberalismo.

Wendy Brown en su libro *El pueblo sin atributos: la secreta revolución del neoliberalismo* expone cómo la ideología neoliberal se ha convertido en hegemónica, de tal forma que el neoliberalismo ha llegado al punto de influir en nosotros de forma ontológica. Es decir, nos hemos convertido en seres que solo responden a dinámicas de competencia, consumo, auto-inversión y producción a base de promedios estadísticos. Todas estas nociones van en contra de la definición establecida por

Boaventura de Sousa Santos de las *zonas liberadas*, pues estos espacios deben de estar libres de dinámicas capitalistas, patriarcales y racistas.

He aquí, entonces, la razón por la cual también debemos de teorizar sobre la libertad en base al concepto de “espacios liberados”. Esto pues ya sabemos que el espacio nace de la cultura, estableciendo un proceso cíclico donde la cultura, luego de ser producida, también es catalítico para la creación de otros espacios.

También sabemos que la geografía cultural nos provee las herramientas metodológicas para analizar la cultura mientras se teoriza el espacio. Podemos entonces concluir que toda producción de espacio es política pues toda producción cultural lo es (lo inverso siendo cierto también).

La importancia del espacio en la producción geocultural

La importancia de la conceptualización del espacio se hace evidente. Especialmente, cuando encontramos que el espacio y la cultura se gestan desde una especie de ciclo que solo se pudiera interrumpir si se da un cambio intensamente radical en los procesos de relación y significación humana. El espacio proporciona las condiciones para que se pueda dar la cultura, mientras que la cultura en la práctica crea espacio. Tanto el espacio, como la cultura, surgen desde la relación humana y son cotidianos, ordinarios.

Igualmente, tanto el espacio como la cultura se dan desde la política. Para poder hablar de espacios liberados, hay que hablar de cómo hay que dejar atrás la hegemonía liberal y sus semejantes estructurales (racismo/ patriarcado, etc.) para que así se pueda normalizar la gestación de espacios donde las prácticas culturales

cotidianas surjan desde relaciones sociales más justas. Aquellos productos que emergen de las dinámicas de codificación y significación, como la música, no se pueden ver fuera de un marco político; ya sea hegemónico o contrahegemónico. Las condiciones, las ideologías y los contextos históricos-relacionales tendrán que ver de alguna forma con el producto final de los procesos geoculturales.

El teorizar sobre el concepto de *espacios liberados* se convierte en muy esencial, especialmente en momentos donde cada día más se cuestiona la validez y la relevancia del sistema en que vivimos. El desarrollo de este concepto y su profundización pudiera proveer una herramienta única a gestores culturales, líderes comunitarios y formadores de política pública para así impulsar espacios de creación cultural más justos. Ahora nos toca aportar al desarrollo de este término expandiendo sobre la segunda palabra que lo compone, *liberado* proveniente de *libertad*. Esto nos permitirá reforzar la idea de estos espacios como más justos y como libres de las dinámicas del sistema capitalista/colonial/patriarcal (o denegarla, si ese fuera el caso...).

¿Qué es la libertad? ¿Quién es el ser libre?

Cuando hablamos de libertad, casi siempre pensamos en libertad de acción. Esto pues para los filósofos políticos de la Ilustración, ser libre significaba la habilidad para actuar en conformidad a unos derechos naturales como la expresión y la reunión, por ejemplo. Incluso, desde antes de la Ilustración, en el periodo clásico, se ve que la determinación del *homo politicus*¹² consiste en la expresión y en la reunión, pues estas

¹² Se traduce a “hombre político”. Es el término que utiliza Wendy Brown para catalogar a aquellos que participan de una vida política y civil activa.

eran importantes para el desarrollo de la *polis*. También la propiedad privada era vista como derecho para los ilustrados. Ahora, aquellos a quienes no les era permitido expresarse o reunirse, ¿seguían siendo libres? Aquellos que ejercen su libertad desde posiciones de injusticia, ¿se pueden considerar libres sólo por el mero hecho de tener facilidad para actuar? ¿El macharrán¹³ o el xenófobo son personas libres por el mero hecho de poder ser macharrán o xenófobo? La persona indigente que no tiene recursos para poder actuar, ¿es libre sólo porque la ley le garantice que no será coartada, por tener la opción de llevar a cabo ciertas acciones civiles?

Al igual que los debates sobre temas como el poder y la justicia, el debate sobre la libertad es uno que lleva siglos y que aún no se acaba. Esto por varias razones, entre ellas el hecho de que poder, justicia y libertad son fenómenos simbióticos que se ejercen dentro de espacios a diferentes escalas y que son mediados por lo hegemónico. Aquí ya establecemos dos relaciones con lo cultural, pues lo cultural es producto de una interacción espacial, mediada por lo hegemónico. Por ende, la concepción de libertad también entra en esta dinámica simbiótica de interacción. El ser libre será aquel que pueda ejercer la libertad, pero la libertad se practicará de maneras diferentes según cómo socialmente se hayan construido los espacios en cuestión. Aquellos que se dejen llevar por la concepción ilustrada de la libertad, entenderán que el ser libre es la facilidad para actuar sin ningún obstáculo y entenderán que, aunque lo ideal es ser libre, hay veces que hay que coartar la libertad en favor de “un bien mayor”. Toda coerción, siempre y cuando frustre el deseo humano, es mala; esto aunque haya cierta coerción necesaria para regular maldades

¹³ Jerga puertorriqueña para “hombre machista”

superiores. La no interferencia será vista como lo opuesto a la coerción y siempre será buena, aunque no sea lo único bueno. Esta es la concepción de libertad ilustrada, (que llamaremos ahora negativa) en su forma más clásica (Berlín, 1969, pp. 175). El ser libre es el ser cuyas acciones no son reguladas. Las acciones podrán tener cualquier propósito. Pero si el propósito va en contra de “un bien mayor”, la persona es privada de su libertad, pero con buena razón. Sin embargo, este pensamiento ha sido la base para justificar la idea de que la libertad no es siempre buena (contrario a lo que establece Berlín), lo que a su vez justifica la falla de un sistema democrático, pues no toda persona es lo suficientemente cultivada como para saber elegir (la famosa referencia a la “tiranía de la mayoría”). He aquí la relación directa entre las concepciones esencialistas de la cultura y la libertad negativa. Ahora, contrario a esto, hay quienes ven la libertad, precisamente, como la expresión más plena del ser. La libertad no necesariamente es la facilidad de actuar sin obstáculo alguno, sino el poder expresar y concretizar los deseos del ser. El reconocerse como ser humano pleno capaz de hacer cualquier cosa que se proponga en conformidad de un bien común.

La libertad “positiva” se caracteriza por “el deseo de ser un sujeto y no un objeto, ser motivado por la razón y el propósito consciente; ambos siendo propios, no partiendo de causas externas que me afecten” (Berlín, 1969, pp. 178). El macharrán no solo es un ser coartado pues actúa en base a un pensamiento hegemónico que le permite justificar sus acciones (además de que, al partir de un pensamiento hegemónico injusto, cimienta su actuar en un falso sentido de la justa convivencia), sino que también es un ser que coarta la libertad de otros cuando actúa sobre ellos

siendo una causa externa de coerción. En este caso, las acciones del macharrán no permiten a sus allegados llegar a la plenitud del ser. Es por esto que la libertad positiva es un concepto de libertad que responde más a la colectivización de las acciones humanas y depende directamente de unas presunciones éticas para que pueda ser ejercida. Cuando Boaventura de Sousa nos habla de *zonas liberadas* nos habla de espacios donde las personas reunidas tengan la oportunidad de alcanzar su plenitud, un espacio donde hay “un control colectivo de la vida común” basado en una ética sobre las relaciones (Taylor, 198, p.1). Donde no haya discrimen que los rechace e impida su plena expresión. Pero, para que esto sea posible, hay que partir de unos principios éticos que establezcan la importancia de lo humano sobre lo material, la equidad de género(s) y raza y sobre el ordenamiento de poder en la sociedad. La libertad solo se alcanza si se alcanza la justicia.

Lo interesante de todo esto, con relación a las concepciones de cultura y espacio a las cuales nos hemos suscrito, es que la libertad también se convierte en relacional. Es decir, el concepto de libertad es uno que cambia con los avances que se dan en la filosofía política y la ética, que a su vez son producto de la reflexión de la gente sobre el “cómo se puede vivir mejor”. Los derechos no se establecen para permitir una facilidad de acción, sino para garantizar las herramientas necesarias para llegar a la plenitud del ser.

La libertad positiva y la liberación del ser

Viendo como la plenitud del ser no se puede alcanzar a menos que se erradiquen estructuras (el racismo, el patriarcado, el capital) que median las relaciones

colectivas, entendemos que la libertad (y por ende, la producción geocultural genuina) solo se puede practicar desde lo colectivo. El ver la libertad como la ausencia de obstáculos legales o físicos para poder actuar se queda corto cuando tomamos en consideración que las acciones pueden partir desde una falsa concepción de la realidad y de las ilusiones humanas o de una falsa noción ética. Berlín entendía que ver la libertad de esta forma, abría las puertas a la represión ideológica y la homogeneización del ser (Berlín, 1969, pp. 190; 216). Y esto es cierto en tanto la libertad se vea como un ejercicio que garantiza a las personas “hacer lo que les de la gana” sin tomar en consideración cómo sus actos puedan hacerle daño al otro. Es como si se posicionaran la ética y la libertad como antítesis una de la otra.

La libertad “positiva”, es decir, la libertad como el alcance de la plenitud del ser, desde concepciones éticas colectivas acordadas, nos plantea que la libertad va más allá del simple hecho de no tener obstáculos para actuar.

Las concepciones de Berlín quedan cortas cuando se establece que la libertad positiva parte de valores socialmente acordados entre iguales y no de estructuras homogeneizantes. Esto pues para el autor, la libertad positiva era solo un discurso de parte de poderes dictatoriales para justificar la homogenización de las sociedades bajo las cuales ejercían poder. El concepto de libertad positiva, entonces, es un ejercicio donde se alcanza la plenitud del ser, pero desde el control propio de la vida en acorde con la ética socialmente acordada. La libertad no se tiene, sino que se ejerce (Taylor, 1985, p.2). Bajo esta concepción, el ser liberado es aquel que ejerce la libertad como principio. Si nos dejamos llevar por la definición de Santos sobre los espacios liberados, entonces aquel ser libre ha acordado con otros seres que el ejercer la

libertad requiere el estar consciente de que el machismo, la xenofobia y el egoísmo material son interferencias a la realización del ser individual y que son estructuras colectivas que imposibilitan el ejercicio de la libertad plena. Si no hay condiciones materiales adecuadas no hay condiciones para ejercer la libertad. Si se discrimina y margina por razones de género o raza, no hay condiciones para ejercer la libertad. El tener como base ética valores que se identifiquen en contra de estas tendencias, desmiente la idea de Berlín de la libertad positiva como idea opresora. Ahora bien, ¿cómo esto empata con las ideas expuestas de cultura y espacio? ¿Qué, entonces, son los espacios liberados?

¿Qué son los espacios liberados?

En un principio, nos dedicamos a hablar sobre los “procesos de creación geocultural”. Es decir, los procesos donde el espacio, como fenómeno socialmente construido a base de relaciones colectivas, sienta las bases para la creación cultural y donde la cultura, como fenómeno social de organización, codificación y simbolización del sentido cotidiano, es la herramienta necesaria para la creación de espacio. También hemos visto cómo el ejercicio de la libertad está en constante conversación con el espacio y la cultura. La cultura se crea y reproduce de forma cotidiana en los espacios creados por esta. Para que este ejercicio se dé de forma no dominada por una hegemonía que promueva el discrimen y la injusticia, se tiene que dar mientras se ejerce la libertad. Los procesos de producción geocultural no se darán en acorde a los valores socialmente ideados como justos en nuestra contemporaneidad si no se dan desde el ejercicio de la libertad.

Mientras se siga produciendo arte por el mero hecho de hacerse rico en materialidad y capital, mientras se sigan propagando chistes en contra de seres que se identifican como homosexuales o contra las mujeres y mientras se sigan propagando frases como “es negrito pero es bueno”, la producción geocultural no será libre. No será una herramienta que ayude a la realización plena del ser. Los espacios culturales se seguirán produciendo a base de unas ideologías que no van acorde con la visión contemporánea de la libertad. La producción cultural terminará respondiendo, de alguna forma, al andamiaje hegemónico actual. A base de todo esto, entonces, ¿qué son los espacios liberados? Los espacios liberados son espacios creados por una interacción social donde la producción geocultural y las dinámicas artísticas y cotidianas de esta se pueden dar en concordancia al ejercicio de la libertad. Los espacios liberados son espacios donde se puede ejercer la libertad a plenitud y donde la producción cultural responda a esta plenitud. Son espacios donde la producción cultural no responde a la hegemonía del capitalismo, el patriarcado y el colonialismo. No se duda que esto haya sido lo que Boaventura de Sousa Santos haya querido decir a la hora de definir el término como espacios libres de las dinámicas del patriarcado, el capital y el colonialismo. Ahora podemos entender por qué estos coartan la libertad y tenemos un entendimiento teórico más profundo que justifica la exposición de su término.

3. La Cultura y La Producción Musical Popular en el Caribe.

El espacio nace de la cultura, a base de un proceso cíclico. La geografía cultural nos provee las herramientas metodológicas para analizar la cultura mientras se teoriza el espacio, por ende, toda producción de espacio es política pues toda producción cultural lo es (lo inverso siendo cierto también) y para que este proceso ocurra fuera de la estructura hegemónica actual, se tiene que dar desde el ejercicio de la libertad como la hemos definido... Entonces, ¿dónde entra la producción musical espontánea y colectiva en la ecuación?

Sabemos que la música es una forma de codificar y simbolizar nuestras cotidianidades. Por ende, es un producto cultural. De la misma manera, sabemos que la música es arte pues nace de la expresión creativa de la habilidad humana para manipular los sonidos y el silencio. Siendo esto cierto, podemos entonces asumir que la música se produce en ciertos espacios y tiene implicaciones políticas, aunque el objetivo detrás de su producción no necesariamente sea político en todos los casos. Se habla de una dialéctica entre lo cultural y lo comercial, sin entender que todo acto musical nace de un intento colectivo de codificar la cotidianidad (por ende, es cultural y político) y a la misma vez tiene la potencialidad de ser comercial, pues existen las formas de que esta llegue a diferentes públicos (el acceso a esas formas es otra historia). (Connell & Gibson, 2003).

Por otro lado, la academización de la música ha buscado crear unos “estándares” que clasifican diferentes expresiones musicales como arte, mientras otras se quedan siendo una simple “expresión cultural”. Esto ha hecho que la música se vea como un fenómeno que, para poder trabajarse de la forma “correcta”, tiene que

cumplir con unos estándares “objetivos”. Esto pierde de perspectiva la naturaleza expresiva de esta y otras formas de arte, al igual que deja afuera a aquellas formas “meramente culturales” del estudio musical formal, como si las mismas no fueran merecedoras de análisis. Ya ahí se percibe uno de los problemas potenciales que hemos ido identificando: la falta de “justicia cognitiva” para aquellos saberes musicales que son considerados como “otros” por una cierta élite que busca “estandarizar” (dígase, colonizar...) los saberes musicales. Encima de esto, se busca que la producción de conocimiento ejecutorio que surge a partir de este pensamiento sea el estándar a la hora de insertarse al ámbito laboral musical. Ángel Quintero (1998) pone esto en perspectiva a la hora de hablar de la producción musical que se da en el Caribe. Él entiende que esta visión de la música nace a partir de la “racionalización” del quehacer musical como parte de la revolución epistemológica y ontológica que trajo el periodo de la Ilustración al quehacer cultural europeo. Las “reglas” se consideran producto del pensamiento racional y su objetivo sería que se reproduzca la forma racional del actuar. Se parte de la premisa de que la racionalidad es una sola. Esto Quintero lo ejemplifica en su descripción del concepto detrás de lo que es una Orquesta Sinfónica. Existe la figura del compositor, que ya dicta unos parámetros estrictos de lo estético basándose en el concepto de la regla y existe el director que vela por la ejecución en base a los parámetros estéticos del compositor (incluso, muchas veces ambos papeles eran asumidos por la misma persona). El músico pasa a ser una mera herramienta de éstos. Se le asigna un papel bien específico, donde se busca cumplir con las expectativas del compositor y el director y la esencia colectiva de la música solo se toma en consideración desde una mera reunión de varios

individuos. No es para menos, entonces, que las estandarizaciones que se dan a partir de esa dinámica vean a cualquier otra forma de producir música como “inválida”, pues no serían formas consideradas racionales.

Si se acepta una creación espontánea (pues actuar de forma espontánea, especialmente desde el sentimiento, no necesariamente se considera un acto “racional”), se acepta siempre y cuando siga una regla establecida y se haga de forma mediada por ciertos elementos; como el nivel de conocimiento cultivado por el ejecutante, por ejemplo. Entonces, si ciertas formas de hacer música son aisladas de la academia musical por ser “meramente culturales” o “irracionales” y la estandarización ha segregado a una cantidad indeterminada de saberes musicales, ¿cómo se pueden crear espacios donde se lleve a cabo una creación musical que sea espontánea? No solamente se pueden crear, sino que ante ojos de la academia o del mercado, pueden verse estos espacios como contra-hegemónicos. A partir de argumentos expuestos anteriormente, podemos asumir que la ejecución musical crea un “espacio musical”. Es decir, el área donde se esté dando esa ejecución se convierte explícitamente en un espacio musical (y por ende, cultural y político, aunque a algunos no le parezca). “La práctica artística es geopolítica en el más amplio de los aspectos, pues involucra la reconfiguración de los espacios y las relaciones” (Ingram, 2013, P. 461). Podrían mencionarse un sinnúmero de ejemplos donde esto se ha manifestado. Uno de los más cercanos a nuestra realidad caribeña (y que se dio desde la hegemonía reinante de ese momento) tal vez sea la prohibición del toque del bongó por parte del régimen del dictador cubano Gerardo Machado para allá para la década

de los 1920¹⁴. Esta respondió al objetivo de parar la propagación de la influencia “negra” en la cultura cubana, cosa evidentemente racista. A partir de aquí, hay un reconocimiento político de que la producción musical “negra” se ve como una amenaza a la hegemonía cultural que reinaba en Cuba en ese momento, la cual buscaba preservar “lo blanco” versus lo “negro”. Al igual que prohibir el toque del bongó, en ciertas localidades se prohibieron las procesiones del toque de conga de comparsa (Sublette, 2007) y, agrupaciones de sones y guarachas, como la Estudiantina Liberal (eventualmente la Sonora Matancera) empezaron ejecutar el bongó con baquetas¹⁵ pues las baquetas se consideraban más “blancas” (Ortiz, 1952). Eventualmente, este andamiaje cultural cambia. Sin embargo, tuvo un efecto trascendental, tanto en la producción musical espontánea y colectiva que se daba en esos tiempos, como en la producción musical formal futura. Los bongoceros se les escondían a los policías con tal de no ser arrestados (Sublette, 2007). Incluso, empezaron a idear nuevos instrumentos para sustituir al bongó y su función en los conjuntos de son. El toque de bongó se consideraba muy “negro” para la época, igual que toda ejecución de algún instrumento de percusión que tuviera parches de piel de animal, fuera de madera y se ejecutara con las manos. La solución a ese problema, por parte de algunos, fue el idear una forma de permutar el bongó con baquetas. Esto dio

¹⁴ Los primeros 30 años de la Cuba independiente se caracterizaron por ser influenciados por las ideas modernistas y occidentalistas de progreso, especialmente las estadounidenses. Como parte de esta idea, se agudizan las relaciones raciales en la isla al nivel de que las autoridades públicas incentivan políticamente el discrimen racial en “favor del progreso”, por lo que se empiezan a prohibir expresiones culturales afrodescendientes. Entre estas, se destacaron las prohibiciones de los toques de conga en progresión (comparsas) y el toque del bongó en los conjuntos de Son (Sublette, 2007) (Sarmiento-Ramírez, Cruz-Guibert, 2021).

¹⁵ Palos de madera cilíndricos la cual se usan para sacarle sonido a ciertos instrumentos de percusión

paso a un instrumento, que hoy día se conoce como timbalito, que era construido en metal y se percute con baquetas pero cumple con la misma función que el bongó en los conjuntos de son.

Esta narrativa puede parecer fuera de lugar, pero es precisamente ejemplifica el efecto que pudiera tener la opresión y el discrimen en la producción musical colectiva, ya sea espontánea o formal. Nuestras realidades actuales son otras, claro está. El racismo institucionalizado en Puerto Rico no es tan explícito, pero hay ejemplos que evidencian su existencia, como la falta de una protección abarcadora por parte del estado del patrimonio musical negro. Esto sin contar la falta de representación de otros grupos minoritarios en el ambiente musical de la isla, tanto comercial como independiente. Entonces, ¿la producción musical puertorriqueña se está dando desde una geocultura donde se ejerza la libertad colectiva plena?

Ya establecimos que la producción de espacios donde se dé una dinámica de creación musical espontánea puede verse como contra-hegemónica por ciertos sectores que se encuentran detrás de las dinámicas de producción musical. Pero esto se da por el mero hecho de que en estos espacios existe la posibilidad de contradecir ciertos estándares de la ejecución musical. Desde la creación musical formal, vemos que existen ejemplos donde el estado no facilita el ejercicio de una creación musical que sea “libre” desde nuestra definición. Esto es evidente cuando se considera la crasa falta de regulaciones e incentivos de parte del estado para el mejoramiento y la diversificación tanto de las instituciones de pedagogía musical como del mercado musical local. Esto sin tan siquiera tomar en cuenta que el llevar a cabo una actividad musical contra-hegemónica se dificulta más aún desde la producción musical formal.

Entonces, nos resta evaluar aquellas actividades de creación musical espontánea para ver hasta dónde cumplen con nuestra definición de libertad. Tenemos conocimiento de espacios en que sí se puede decir que se dan proyectos de producción musical ejercidos desde la búsqueda de la libertad plena. Talleres como el Tambuyé en Río Piedras, Puerto Rico, por dar un ejemplo. Pero Taller Tambuyé es un proyecto de gestión cultural donde la producción que se da es una más formal, tanto desde el arte como desde la pedagogía. Ahora, existen modos de producción musical que son espontáneos, inherentes a estilos musicales con gran importancia para el desarrollo de la historia musical puertorriqueña. En la plena, a estos modos le llaman “plenazos”, en el jazz “jammeos”¹⁶, en la salsa “descargas”, la bomba “bombazos”, rumba “rumba abierta” y así sucesivamente con otros estilos. Ahora, observaciones hechas tanto por este servidor como por otr@s compañer@s músic@s nos han llevado a concluir que estos espacios tampoco son del todo inclusivos, aunque en algunos la dinámica esté cambiando lentamente¹⁷.

La bomba y sus dinámicas de creación musical espontánea

No sería descabellado decir que la bomba es de los primeros géneros musicales del folclor puertorriqueño sobre la cual se tiene documentación. Gerardo “Jerry” Ferraro expone en su documental “Los Ayeres de la Bomba” (2013) un documento descubierto por el historiador Ángel López Cantos que data de finales del

¹⁶ Anglicismo que proviene de las palabras del inglés “jam” and “jamming”.

¹⁷ En el caso de la bomba, Taller Tambuyé y el grupo femenino de bomba Ausuba han contribuido a este cambio. En el caso de la plena, lo ha hecho el grupo de plena Plena Combativa.

siglo XVII donde se describe un supuesto baile a son de tambores llamado “bomba”. Se trata de un documento redactado por el corsario Miguel Enriquez que va dirigido su sobrino, donde habla del obispo de la capital, Juan Francisco de Padilla (1686-1693) y su experiencia con la participación de negros libres en el culto musical de la catedral de San Juan (Peña, 2015). Las dinámicas desarrolladas a partir de este género musical son unas muy peculiares. Se tiene el imaginario de que la bomba es una expresión cultural de negros esclavos. Aunque se entiende que el batey era una dinámica que se daba entre negros esclavizados, Peña alega que “es más probable una mayor influencia cultural del negro y mulato libres que el cautivo, ya que han dominado en números desde años tempranos del siglo XVIII”. (Peña, 2015). Incluso, el documento presentado por Ferrao y citado por Peña hace referencia a negros libertos. Igual, vale destacar que la bomba tiene su mayor desarrollo en medio de un proceso de sincretismos y mezclas culturales, pues los africanos esclavizados que originalmente llegaban a Puerto Rico provenían de distintas étnias que, aunque originales del continente africano, tenían expresiones culturales diferentes. Se entiende que la mayoría pudo haber venido de las comunidades de la Costa del Oro, entre ellos los Fati y los Ashanti. (Peña, 2015). No solo llegaban directamente de África, sino que también llegó mucho inmigrante negro tanto del Caribe francés como del Caribe holandés, razón por la cual la bomba tiene mucha influencia de Haití y de otras partes del Caribe (Álvarez y Quintero 2001), lo que significa que muchos de ellos no necesariamente fueron esclavos de primera generación¹⁸. Muchos de estos negros que llegaban eran declarados libertos al pisar la isla.

¹⁸ Personas esclavizadas nacidas en el continente africano y transportadas al caribe en contra de su voluntad.

También hay que tomar en consideración el fenómeno del cimarrón, o aquellas personas que fueron esclavizadas y huyeron de quienes los esclavizaron. El cimarronaje llegó a tal nivel en Puerto Rico que, para la fecha de la abolición del sistema esclavista, la proporción entre negros ya libertos y negros liberados por la abolición era de 10 a 1 respectivamente (Álvarez y Quintero A., 2001).

Ahora, más allá de hablar de este género desde una visión meramente historicista, hay que tomar en consideración que su práctica es creadora de espacios. En este caso, a ese espacio se le ha conocido históricamente como “El Batey”. El Batey históricamente se ha convocado tanto para festejar como para resistir. Las poblaciones se reunían en un batey para así tocar una música propia que les permitiera comunicarse entre sí y compartir en comunidad¹⁹. En el caso de los esclavos, estos se reunían a compartir los domingos, pues los amos buscaban velar el día de ocio en la tradición cristiana. Y estas reuniones no solo servían para festejar sino que se dió a través del tiempo toda una re-configuración de sus expresiones culturales con el objetivo de ocultar la comunicación que tenían entre sí de sus amos. Esto permitió que el batey se convirtiera en un espacio de expresión cultural contra-hegemónica y de subversión.

Quintero, citando al historiador Guillermo Baralt (1982), nos comenta que “entre 1821 y 1826, cuatro conspiraciones de esclavos en distintos pueblos de la isla se habían planificado en bailes de bomba, razón por la cual el reglamento de esclavos de 1826 impone restricciones a los “bailes de bombas de pellejo y otras sonajas de que

¹⁹ Episodio titulado “Why Puerto Rican Bomba Music is Resistance” del programa “Sound Fields” de la cadena P.B.S en Estados Unidos. <https://www.youtube.com/watch?v=3RGqiGHWDrQ>

usan los bozales, o de guitarra y vilhuela que suelen tocar los criollos” (Quintero M., 2021, P. 74).

Quintero luego nos comenta que “más que una crítica estética a las sonoridades de la bomba, estos documentos [a los que hace referencia] evidencian que, para las autoridades civiles de la colonia esclavista, las prácticas musicales de esclavos y afrodescendientes libres representaban una amenaza política al sistema, asociándolas a fugas, conspiraciones y sublevaciones” (Quintero M., 2020).

Al ser la clase dominante aquella heredera de la España del XIX, tomando en consideración lo atrasada que estaba la nueva metrópoli estadounidense con relación a las dinámicas de raza y el surgimiento de la plena como nueva forma de expresión popular entre los sectores marginados, no es de extrañarse que la bomba empezara a desintegrarse poco a poco durante la primera mitad del siglo XX²⁰. Sin embargo, los intentos de artistas como Lito Peña y Rafael Cortijo por revivir la bomba (incluyendo bomba en sus repertorios habituales) sembró los cimientos para un eventual resurgimiento que se da a partir de eventos futuros (la cual veremos más adelante) y cuyos efectos positivos aún disfrutamos hoy día. El aumento de popularidad que tuvo la música afro-caribeña entre los 1950 y los 1980 fue de beneficio para la bomba, especialmente cuando los artistas de disqueras como Seeco, Ansonia, Alegre, Tico y, ya posteriormente y en una posición de internacionalización a gran escala, Fania (y sus subsidiarias) en ocasiones empezaron a incluir la bomba popular al estilo de Cortijo en sus repertorios. Esto, claro está, desde un proceso dentro de la industria musical.

Ahora, ¿dónde quedó el batey?

²⁰ Álvarez y Quintero nos dicen que para el 1949, la musicóloga María Luisa Muñoz señalaba que la Bomba pareciera estar extinguiéndose.

Personas conocedoras del género siguen describiendo el batey como un espacio “político” y “liberador” que se crea a raíz de una expresión “anti-esclavista” y “anti-racista”²¹. Aun así, (e incluso mucho después de la eliminación del sistema esclavista), Don Jesús Cepeda se puede citar diciendo que su papá²² “luchó mucho porque se reconociera esta música que era tan rechazada y marginada por ser música negra”. El batey siguió siendo un espacio de resistencia anti-racista a pesar de la merma en popularidad de la bomba por algún tiempo. El batey no solo es un espacio comunal donde se comparte al son del arte del toque y el baile de la bomba, sino que su mera esencia es una propuesta contrahegemónica en favor de la equidad racial. El Batey siempre buscó ser un espacio donde las personas pudieran llevar a cabo prácticas cotidianas y tradicionales asociadas a su historia colectiva y racial sin el constante juicio de la hegemonía blanca. Al igual que toda expresión contrahegemónica, lo que ocurre dentro del batey no está exento de críticas, muchas de estas provenientes del desconocimiento, por lo que no es descabellado pensar que las expresiones de Jesús Cepeda respecto al sentir de su padre siguen teniendo vigencia.

De hecho, hay evidencia documentada que prueba este argumento. Podemos fácilmente recordar el caso de la joven Glorimar González Mejías sucedido en el año 2015; caso que fue reseñado por la prensa del país y que fue analizado por la Dra. Barba Abadía-Rexach en una publicación para una edición especial del Centro-Journal

²¹ Episodio titulado “Why Puerto Rican Bomba Music is Resistance” del programa “Sound Fields” de la cadena P.B.S en Estados Unidos. <https://www.youtube.com/watch?v=3RGqiGHWDrQ>

²² El trabajo de Rafael Cepeda, padre de Jesús Cepeda y cara de la familia, fue de suma importancia para el resurgimiento de la bomba, convirtiéndose incluso en “fellow” del “National Endowment for the Arts” en el año 1983

dedicada a la bomba. Esta bailadora de bomba fue grabada mientras daba sus pasos en un batey que se abrió dentro de una localidad del Viejo San Juan durante las Fiestas de la Calle San Sebastián, edición del 2015. El video fue subido a las redes sociales y versiones manipuladas del mismo empezaron a circular. Empezaron a correr críticas infundadas hacia su persona sobre sus movimientos de baile por personas no conocedoras del género de la bomba y que desconocían que Glorimar, en efecto, era conocedora de la tradición del baile. Hubo incluso personas que dirigieron sus comentarios y críticas a su apariencia física, su peso y su color de piel (Abadía, 2019). Esto generó un debate público, al punto de que ella decide presentarse ante la prensa televisada para dar entrevistas sobre lo sucedido y compartir demostraciones de su ejecución. Las críticas racistas y misóginas sobre lo que ocurrió en el batey ese día eran evidentes y ella se vio en la necesidad de defenderse a través de los medios de comunicación.

Habiendo presentado las críticas que se le hacen al batey desde visiones hegemónicas, dado a las dinámicas que se dan dentro del mismo, ¿cómo podemos justificar el argumento de que el batey en sí es un “espacio liberado”? Recordemos que un espacio liberado es uno donde se busca continuamente el evitar y erradicar las dinámicas de discriminación basadas en dinámicas de raza, género o estatus materiales/económicos y que esto se hace para que dentro de estos espacios se pueda perseguir el desarrollo íntegro de una libertad plena, tanto individual como colectiva. Si nos dejamos llevar por el caso expuesto anteriormente, pareciera que Glorimar González no solo está defendiendo su forma de hacer arte desde el baile, sino que también defiende el espacio donde tiene esa oportunidad de hacer arte. Y no es para menos,

pues el batey, desde este contexto comunitario, contrasta grandemente con la modalidad escénica de la ejecución bomberera, según practicada por los llamados “ballets folclóricos”. Estas agrupaciones surgieron durante un periodo histórico donde se buscaba fomentar la bomba (junto a otras expresiones culturales) en la sociedad desde un punto artístico-profesional creando espectáculos escénicos a base de pequeños guiones que narraban ciertos acontecimientos históricos o sociales utilizando vestuario adaptado. Muchos de estos ballets fueron fundados por familias reconocidas dentro de la bomba, como los son la Familia Cepeda y los Hermanos Ayala, y buscaban apelar mayormente a la población turística (Peña, 2015). Para los años 1993-1994 con los llamados “bombazos” de la familia Emmanuelli y más intensamente adentrándose hacia los años 2000, surge un movimiento que contrarestó grandemente con el espectáculo escenográfico y planteaba “regresar al batey”.

La llamada “generación del bombazo” (o el “nuevo movimiento de la bomba”, como lo definiría Abadía-Rexach) buscaba que la bomba se volviera a convertir en una expresión más espontánea basada en la idea original del batey como espacio cultural de expresión y comunicación a través de la música. Según Marién Torres, en entrevista para Telesur, la bomba actual rompe con prejuicios raciales y busca también romper con prejuicios de género. Según ella, “la gente va asumiendo, rompiendo y liberándose dentro del batey de cualquier tipo de prejuicio y de cualquier tipo de esclavitud”²³. El desarrollo de estos fenómenos sociales, más lo presentado anteriormente, en referencia al caso de Glorimar González, nos pudiera hacer pensar que el batey sí cumple con ciertas características que hemos denominado como parte de lo que es un

²³ Entrevista para el programa “No son Tuits, son Historias” de la cadena Telesur. <https://www.youtube.com/watch?v=Txn-Puwx09M>

espacio liberado. Abadía Rexach nos dice que, según aquellos que forman parte del NMB:

“...el performance de la bomba cumple con los roles de entretener, atraer y educar. En este sentido, se reconfiguran los discursos de los que se agenciaba la bomba tradicional y se percibe como una bomba democrática, inclusiva y abierta que opera desde las identidades nacionales y culturales y prescinde del elemento racial.” (Abadía, 2019).

Luego, Abadía nos advierte que:

Sin duda, los cambios que van ocurriendo en el NMB, desde las fusiones con otros estilos y otros ritmos y las canciones nuevas, entre otras modificaciones, dan cuenta de que el tema racial sigue desplazándose a la periferia. Se buscan formas de atraer nuevos rostros, y sí se habla de la historia de la bomba y su vínculo inherente con la Negritud en los talleres, pero desde ciertos cuerpos privilegiados. Es decir, el NMB todavía no representa un movimiento político de educación antirracista en Puerto Rico. La Negritud que se celebra en el NMB está supeditada a un discurso colonial racializado y folclorizado que continúa devaluando los cuerpos Negros. (Abadía, 2019).

En otras palabras, Abadía argumenta que el tema racial ha dejado de ser central dentro de la ejecución de la bomba y el desarrollo comunitario detrás de esta, pues aunque sí hay cierto trabajo que se ha hecho en cuanto al tema de la raza, no es un trabajo que realmente problematice el asunto racial como discusión colectiva. Entonces, las personas que son producto de la educación “bombero” que se ha dictado a partir de lo que Abadía llama el NMB, ¿necesariamente están actuando desde un ejercicio de libertad plena o lo hacen a partir de una mera atracción a una “moda”? Recordemos que la libertad plena, o la libertad positiva, es aquella donde se tiene ““el deseo de ser un sujeto y no un objeto, ser motivado por la razón y el propósito consciente; ambos siendo propios, no partiendo de causas externas que me afecten” (Berlín, 1969, pp. 178). Tomando en consideración los puntos contrastantes de Marién Torres y de Abadía-Rexach, podemos entender que hay que dar una mirada

un poco más profunda a las dinámicas de género y de raza dentro de los bateyes como tal.

Con solo ver algún material audiovisual relacionado a eventos como “El Encuentro de Tambores” y el tradicional bombazo en el batey de la familia Ayala durante las fiestas de Santiago, hay varias dinámicas que pueden denominarse como evidentes. Lo “usual” es ver a hombres tocando el tambor de bomba y ver a las mujeres bailando en el batey, mientras que el canto se convierte en una actividad bastante compartida, aunque las mujeres son las que tradicionalmente cantan las canciones y la maraca²⁴. Igual, aunque sí hay una cuestión de roles asignados (el hombre toca, la mujer baila), la mujer desde el baile está ejerciendo cierto tipo de “autoridad” sobre el tambor primo, pues sin ella dictarle los pasos, el tambor primo no se puede destacar en la improvisación. Nos resta preguntar: ¿Cuán complejas son las relaciones de género dentro de este contexto? ¿Cuáles prácticas se pueden considerar misóginas dentro de esta particularidad? Responder a estas preguntas pareciera más complicado de lo que aparenta. No solo hay que ver si existen agrupaciones que buscan romper con esos papeles performativos a la hora de constituir un batey, sino que habría que evaluar cuan aceptadas han sido tales agrupaciones.

Un ejemplo pudiera verse en la constitución del grupo de bomba “Ausuba”. Este grupo de mujeres bomberas no solo ha obtenido gran respeto de parte de sus colegas dentro del círculo bombero, sino que sus coros son activamente anti-patriarcales, todas comparten las funciones musicales dentro del grupo y sus

²⁴ En los pueblos del norte se suele compartir la tarea del canto, mientras es en el sur donde tal tarea se le asigna a la mujer.

integrantes son, en su mayoría, visiblemente afropuertorriqueñas. No solo esto, sino que cuando constituyen batey, buscan que este sea un espacio con la mayor inclusividad posible. Pareciera que el grupo, más allá de ser un mero grupo de bomba que cumple con un “criterio” para poder ser considerado socialmente de vanguardia, es uno que genuina y activamente busca fomentar la liberación entre sus constituyentes y para quienes lo aprecian. Incluso, su compromiso social va más allá del acostumbrado por un grupo de bomba tradicional, habiéndole rendido homenaje a figuras como Berta Cáceres, por ejemplo²⁵. No es casualidad que la directora musical de este grupo también lo es Marién Torres, pues Marién se ha caracterizado por ser una figura políticamente activa dentro del folclor puertorriqueño. No solo a la hora de abogar por gestar una educación en favor del aprecio y la preservación de nuestros géneros folclóricos, sino también a favor del trato justo e inclusivo de las mujeres y las personas no-binarias dentro de los espacios del folclor.

Otro grupo de bomba que vale la pena mencionar es el grupo “Desde Cero”. La peculiaridad de Desde Cero recae en que “...está compuesto por hombres y mujeres que intercambian sus roles de bailarines, cantadores y tocadores en escena.” (Abadía, 2019). Al evaluar diferente material audiovisual, podemos ver que los comentarios de Abadía-Rexach sobre el grupo son acertados. Se puede observar que Desde Cero es un grupo bastante diverso, no solo desde el performance y lo estético, sino desde su composición. Igual, se puede ver cómo, a pesar de haber ocasiones en la cual se presentan en tarimas más “formales”, están dispuestos a abrir batey. Quiero destacar

²⁵ Berta Cáceres fue una reconocida líder ecofeminista hondureña asesinada en el año 2016.

un video evaluado dentro del material audiovisual trabajado donde presentan un coro titulado “Liberté, liberté”, siendo “liberté” “libertad” en francés.

Un análisis del material audiovisual trabajado nos pudiera llevar a concluir que el batey sí puede constituir un espacio liberado. Al menos desde una evaluación de lo performativo, se puede ver cómo existen grupos como Ausuba y Desde Cero que, a la hora de constituir batey, buscan romper con ciertos moldes y estereotipos de raza y género. En especial Ausuba, que no solo constituyen batey de esta forma, sino que toda su ejecución artística gira en torno a un discurso anti-racista y anti-patriarcal. Ahora, las preocupaciones que trae Abadía-Rexach a la mesa sobre lo que se ha constituido como el Nuevo Movimiento de la Bomba son genuinas, pues hay que evaluar cuál ha sido el efecto que este movimiento ha tenido sobre las generaciones que andan educándose hoy sobre nuestros procesos de quehacer cultural.

El arte en sí no tiene por qué exponer una justificación ante lo que es, pero su exposición sí tiene unas consecuencias políticas sobre los espacios que este construye a través de lo que hemos denominado como procesos de creación geocultural. Lo performativo, estético y abstracto sí tiene gran peso a la hora de analizar lo que constituye un producto cultural, pero igual hay unas consideraciones materiales y de agencia que se deben analizar y no podemos asumir que la agencia se trabaja meramente desde lo performativo. Tomando esto en consideración, ¿es entonces el batey un espacio liberado? El batey que constituye un grupo como Ausuba no pareciera ser el mismo batey que pudiera constituir otro grupo de bomba que se haya establecido por mera exposición performativa y estética.

Para que un espacio liberado sea lo que busca ser, tiene que haber cierto tipo de agencia y trabajo de socialización-política. Esto tal vez es lo más importante que pudiéramos extraer de un argumento como el de la Dra. Abadía Rexach.

La plena puertorriqueña y sus dinámicas de creación musical espontánea.

Se puede decir que las dimensiones sociopolíticas de la plena han sido sumamente complejas desde su origen. Ramón López, reconocido historiador del género, insiste en que la plena es el género musical de “los desposeídos” y que surge como reacción al cambio de estilo de vida que estos empezaron a experimentar a partir de la invasión estadounidense²⁶. Sus orígenes siempre se localizan en Ponce, ya sea en el barrio de La Joya del Castillo o el barrio de San Antón. Sin embargo, López también nos refuta esto, diciendo que el origen de la plena no se puede localizar en un lugar específico, pues la plena realmente se difundió a través de varios cañaverales del sur y siempre estaba en constante reinvención según los espacios por la cual se difundía. Es esta la razón por la cual López insiste en que “el cuento de la plena” es uno de movimiento constante perpetuado por personas desplazadas, trabajadores de temporada en los cañaverales que muchas veces ni siquiera tenían donde pasar la noche cuando estaban fuera de la temporada de trabajo. López también admite que el origen de la plena fue uno apenas documentado y que, aunque sí se tiene información de que hubo influencia de culturas migrantes, estas no necesariamente fueron el catalítico para el origen y la difusión del género²⁷.

²⁶ “Los Orígenes Inatrapables de la Plena Puertorriqueña”
<https://www.youtube.com/watch?v=GW7K5d14yqA>

²⁷ “Los Orígenes Inatrapables de la Plena Puertorriqueña”
<https://www.youtube.com/watch?v=GW7K5d14yqA>

La popularidad de la plena fue tal, que ya para los años 1920 empiezan a surgir salones de encuentro donde lo que se tocaba era plena y donde se iba a disfrutar y bailar la plena. Se entiende que la persona que le dio continuidad a este auge, quien fuera Joselin “Bumbum” Oppenheimer, cantante, acordeonista, panderetero y compositor. (López, 2008, pp.60-61). Incluso, aunque no se puede confirmar esto en un 100%, Ramón López nos dice que es muy probable que la gran mayoría de las letras compuestas en esta década le pertenecían a Bumbum. Ya para los años 1930 y cuarenta, Ricardo Alegría nos relata que la plena no era tan popular más allá de los centros reconocidos del género (Cataño, Santurce, Loíza, Ponce y Mayagüez)²⁸. Según esta lógica, no sería falso decir que el responsable de volver a poner la plena en el plano popular yailable lo fue Rafael Cortijo con su combo, aunque no podemos dejar fuera tampoco a Mon Rivera (el rey del trabalenguas mayagüezano). De hecho, Ramón López hace hincapié en esto cuando habla de la "plena insubordinada", “la plena de los huelguistas revueltos de Mon Rivera” y “la plena de los negros revueltos de Rafael Cortijo”. (López, 2008, pp. 49). Incluso, llega al punto de dar a entender que la plena de Cortijo y la Plena de Mon eran contra-hegemónicas en relación al proyecto cultural de la época (López, 2008, pp. 50).

No es hasta la década de los 1970 que la plena experimenta su re-invencción musical más reciente con el surgimiento de agrupaciones como Los Pleneros del Quinto Olivo y Los Pleneros de la 23 Abajo. Su configuración musical cambia considerablemente. Los panderos se empiezan a ejecutar como los conocemos hoy en

²⁸ “Don Ricardo Alegría habla sobre la Plena”
<https://www.youtube.com/watch?v=VnbXOWW3Drw>

día²⁹ y la configuración de la orquesta en sí cambia grandemente. Para para mediados de la década de los años 2000, bajo el mismo espíritu que motivó a los bomberos a buscar “el regreso de la bomba al batey”, se desarrolla un movimiento que buscaba “regresar la plena a la calle”. Este movimiento se conoció como “Los Plenazos Callejeros” y duró del 2005 al 2012. Pudiéramos decir, por falta de otro término, que el *plenazo* es aquel espacio que estaremos evaluando desde la óptica de este proyecto. Otro acontecimiento que también es de nuestro interés para este acercamiento es lo que pudiera entender como el comienzo de una próxima reinención del género, esta vez de carácter feminista. No podemos dejar atrás la noción de la plena como música de protesta y no debe de extrañarnos que ella tome esta dimensión, pues “parte de lo que hacen los desposeídos y oprimidos cuando se ven con las manos atadas con relación a su condición es hacer ruido”.³⁰ Tal como Quintero y Álvarez nos dicen: “Su histórica vinculación con el mundo obrero popular se reitera en la protesta contra la injusticia y la corrupción, contra lo que considera un ultraje social, un abuso de poder del patrono, o del gobierno”. La vinculación de la plena con las huelgas es evidente. Hoy en día es raro el piquete obrero que no esté acompañado de plena. (Álvarez y Quintero A., 2001).

A pesar de la problemática (tanto social, como historiográfica) que pueda existir con relación a los orígenes de este género musical, sí se puede expresar de forma bien clara que una de las características esenciales de la plena es que su letra es una de

²⁹ El conjunto clásico de plena era compuesto por Guitarra, Cuatro, Acordeón, Clarinete, Güícharo y dos Panderetas de Plena. Las panderetas se tocaban sentados, colocadas encima del muslo y utilizando los dedos y parados con la mano completa como se hace hoy día.

³⁰ “Los Orígenes Inatrapables de la Plena Puertorriqueña”
<https://www.youtube.com/watch?v=GW7K5d14yqA>

narrativa (Álvarez y Quintero, 2001). Las coplas³¹ que se cantaban buscaban contar sucesos cotidianos, del presente. Muchas veces lo hacían de forma jocosa o satírica, pero otras de forma más explícita. Es falso que la plena sea el “periódico del pueblo”, literal³² o metafóricamente, pues es mucho más. Las plenas son narrativas opinadas basadas en sucesos cotidianos sin necesariamente presentar algo de forma explícita. Dado a esto, muchas de las dinámicas sociales abarcadas por la plena se pueden analizar desde las propias letras de las canciones. El propio Ramón López confirma esto, afirmando que “...la plena como periódico cantado del pueblo-barrio es una construcción hegemónica del Estado para imponer su dominio en un aceptado consenso general. Para la gente de los barrios, la plena nunca ha sido un *periódico cantado del pueblo*, aunque tampoco ha sido mero bochinche” (López, 2008). Recordemos que, los espacios se convierten en musicales cuando la música empieza a habitar en ellos de alguna forma. Tomando esto en consideración, podemos utilizar nuestro argumento sobre la relación simbiótica entre la producción cultural y la creación de espacios para entonces descifrar las dinámicas culturales detrás de estos espacios.

De la misma forma, podemos también estudiar los espacios de creación musical espontánea donde se trabaja la plena y analizar los tipos de temática que se narran, para así hilar fino sobre las problemáticas sociales que aquejan a las personas reunidas en esos espacios. Si vamos a hablar de los espacios que se crean a partir de

³¹ Composición poética de cuatro versos de arte menor, generalmente con rima asonante en los versos pares y sin rima en los impares, que está destinada a ser cantada.

³² La plena no buscaba ser un noticiero andante. Su formato no era uno periodístico. “Los Orígenes Inatrapables de la Plena Puertorriqueña”
<https://www.youtube.com/watch?v=GW7K5d14yqA>

una reunión de pleneros, aquellas actividades que llamamos “plenazos”, tal vez lo más que se parece a la concepción que andamos estudiando ha sido el fenómeno de los “Plenazos Callejeros” que se dio mensualmente del año 2005 al año 2012. Aunque la dinámica del plenazos se ha mantenido en espacios pequeños, barras y durante ocasiones especiales, los plenazos callejeros llevaron la dinámica del plenazo a un nuevo nivel, convirtiendo el plenazos en toda una actividad socioeconómica y político-comunitaria que se sustentaba por sí sola y creaba taller musical y artesanal para muchos. Musicalmente hablando, se buscaba trabajar una dinámica mucho más abierta de lo usual.

Uno de sus organizadores, el maestro de la Plena Héctor “Tito” Matos, en el documental “Plenazos Callejeros” afirma que “se buscaba romper con el esquema de tarima” y “con la jerarquía de nombre” que se había desarrollado en las plenas, buscando crear un compartir “mucho más democrático”.³³ Desde mi experiencia como percusionista, no solo pudiera decir que este cometido se logró, sino que los plenazos callejeros lograron revitalizar la plena de una forma que ninguna otra dinámica había logrado. Muchos grupos de jóvenes empezaron a surgir y muchos niños, desde edades bien tempranas, empezaron a integrarse al mundo de la plena, como se evidencia en el citado documental. Por otro lado, me atrevería a decir que, probablemente, el mayor logro a largo plazo de esta iniciativa, fue la red de comunicación que se estableció a nivel isla entre diferentes regiones que ya en sí eran representativas de la plena por su significado histórico. Los pleneros de Santurce coordinaban con los de Mayagüez, los de Mayagüez con los de Ponce, los de Ponce

³³ Plenazos Callejeros
<https://www.youtube.com/watch?v=ZmFEqjLSdOI>

con los de Cataño, etc... Todos al tanto de lo que pasaba en cada región y estableciendo unas dinámicas espaciales interesantes. Esta red permitió que la plena se mantuviera constante en gran parte de la isla a través de estos años.

Y todo esto sin recibir un centavo de parte del gobierno central para ninguna de sus actividades formales.

El documental sobre los plenazos callejeros demuestra la dinámica presentada, descrita por el mismo Tito y otros maestros de la plena (como Víctor Toro, Héctor “Atabal” y Luis “Llonsi” Martínez, entre otros) durante sus intervenciones. Desde las tomas audiovisuales se observa como las carpas estaban llenas de personas, panadero en mano, sin importar de donde vinieran, cuál fuera su edad o si eran experimentados o primerizos. Parte de la coordinación no solo se basaba en crear un espacio libre de prejuicio musical para tocar y disfrutar, sino que también se coordinaban ciertas actividades económicas y pedagógicas para beneficio de los presentes. Los famosos kioscos de fritura no podían faltar, ni tampoco la compra y venta de memorabilia basada en eventos pasados y presentes. También se daban intervenciones educativas por eruditos de la plena reconocidos, como el mismo Ramón López (recuerdo aún la conferencia que dictara Ramón la primera vez que fuí a un plenazo callejero en compañía de mi tía, celebrado en el 2008 en los predios de Radio Universidad de Puerto Rico) y aquellas personas consideradas como “maestros” siempre estaban dispuestas a compartir información con el público en general. Los plenazos callejeros parecieran ser lo más cerca a ser un “espacio liberado” dentro de las dinámicas que hemos estudiado hasta ahora. Sin embargo, hay un pequeño detalle que tal vez pudiera haber pasado por desapercibido solo estudiando este fenómeno

desde el material audiovisual. Algo que noté evaluando material audiovisual sobre los plenazos callejeros era que las mujeres siempre estaban jugando papeles secundarios o complementarios. Pocas veces vi a una mujer al frente del micrófono cantando o con un panadero requinto. Esto nos evidencia una realidad triste que ha cargado el género desde sus orígenes y que el mismo Ramón López admite en la entrevista titulada “Los Orígenes Inatrapables de la Plena”: La plena es un género musical sumamente patriarcal. Aunque sí hay pequeñas intervenciones de figuras femeninas, como la de Nilsa Padilla de las Pleneras de la Hermandad a principio del documental, entiendo que el mismo no da suficiente visibilidad a las mujeres que participaron en este movimiento. Tampoco se ve en ningún momento una fémina al mando. Históricamente, incluso, encuentro difícil identificar a una fémina que estuviera frente a una dinámica de pleneros. Tal vez la más reconocida lo fue Carola Clark, cantante y panderetera que en algún momento pensara que fuera hija de los supuestos “creadores de la plena”³⁴.

Independientemente de la validez académica de la aseveración pasada, sí sabemos que Carola pasó a la historia como una mujer plenera virtuosa. Otra mujer que pudiéramos también identificar es a la famosa “Negra de Ponce” Ruth Fernández, quien no solo cantara plenas sino una gama variada de géneros Afrocaribeños. Ahora, fuera de ciertas figuras bien específicas, se me ha hecho difícil identificar en fuentes académicas algún papel que jugaran las mujeres en el quehacer musical de la plena. Incluso, hay letras de plena que relatan cómo mujeres eran maltratadas a base de

³⁴ Existe una clase de “mito folclórico” que habla de cómo la plena fue “creada” por una pareja que provenía de las Islas Vírgenes anglo parlantes. Digo mito pues actualmente ya se conoce que no fue así, aunque incluso para el año 1984 Félix Echevarría Alvarado buscara afirmar esto como cierto en su libro “La plena: origen, sentido y desarrollo en el folklore puertorriqueño”. “Los Orígenes Inatrapables de la Plena Puertorriqueña”
<https://www.youtube.com/watch?v=GW7K5d14yqA>

celos u otras dinámicas. “Cortaron a Elena” tal vez es el ejemplo más reconocido de este fenómeno mencionado³⁵. Habiendo dicho eso, existió un grupo de mujeres que buscaron revertir esta dinámica patriarcal en la plena, obteniendo reconocimiento tanto en los círculos pleneros como en los círculos feministas del país. Como percusionista vinculado al folclor puertorriqueño, presencié para allá para el 2017 el surgimiento de la agrupación Plena Combativa. Este nombre suena un poco paradójico si lo analizamos superficialmente. Algunos dirían que la plena ya de por sí es combativa, si es la música del desposeído, del trabajador unionado y de la huelga, del puertorriqueño subalterno (López, 2008, pp. 63). Pero el fenómeno es uno mucho más complejo, pues el 2017 fue un año de muchos retos para la isla. Justamente acabábamos de entrar a una “sindicatura” impuesta por el gobierno de Estados Unidos y el mes de septiembre dio paso a una de las peores catástrofes naturales que haya visto la isla con el paso del huracán María.

La Universidad de Puerto Rico se encontró dentro de un proceso huelgario durante los meses de la primavera precisamente por medidas impuestas por aquella “sindicatura” que empezábamos a conocer cómo “La Junta de Control Fiscal”. De por sí, también se encontraban sobre la mesa del juego político unos reclamos genuinos por parte de grupos feministas relacionados a diferentes asuntos como los feminicidios, el acceso al aborto libre y seguro y la erradicación de otros elementos de violencia estructural. En ese contexto es que nace Plena Combativa, un grupo de mujeres (algunas con experiencia, otras primerizas) que decide apropiarse del aspecto “combativo” y “huelgario” de la Plena para trabajarlo desde un punto de vista

³⁵ “Cortaron a Elena y se la llevaron pa’l hospital”. Plena que trata sobre cómo una mujer, de nombre Elena, fue atacada en su cara con un cuchillo por su pareja a partir de un ataque de celo.

feminista. El grupo es fundado por Adriana Santoni, quien en aquel momento empezaba sus estudios de bachillerato en la UPR. Fue durante el proceso huelgario de la institución donde decide experimentar con la composición de plenas de protesta. Más adelante, coincide con otras mujeres admiradoras del género dentro del grupo “Colectiva Feminista en Construcción”³⁶. A partir de esto, decide formar un grupo de plena de protesta, compuesto todo por mujeres miembros de la lucha feminista puertorriqueña y que se dedicara, no solo a hacer el trabajo musical común³⁷, sino a estar en las grandes protestas que han surgido en la isla desde entonces. Ellas mismas se describían en un momento como: “un proyecto musical político-feminista de mujeres pleneras que buscan:

- visibilizar y exigir protagonismo para las mujeres percusionistas, compositoras y cantantes de plena;
- promover la plena como herramienta de lucha, protesta y propuesta; y
- denunciar el sistema patriarcal, racista, capitalista, colonial, y su violencia hacia las mujeres y las comunidades LGBTIAQ+³⁸. ”³⁹

Interesantemente, el grupo logró lanzar una producción discográfica al mercado hablando de todos estos temas, en una época bien turbia para la industria musical. La producción, la cual lleva el mismo nombre del grupo y fue producida por Ismael

³⁶ Para la celebración del día internacional del trabajador el 1ro de mayo del año mencionado, se constituyo un grupo que se denominó “Las Pleneras de la Primavera Feminista” por miembros del grupo de activismo feminista “Colectiva Feminista en Construcción”. Se pudiera decir que este es uno de los precedentes mayores a la formación de “Plena Combativa” <https://fb.watch/5841huoznQ/>

³⁷ Dígase, tocatas y presentaciones musicales tradicionales.

³⁸ “Lesbian, Gay, Bisexual, Transexual, Intersex, Asexual, Queer” y otros

³⁹ <https://www.plenacombativa.com>

Cancel⁴⁰, contiene catorce temas que le dan una mirada feminista a distintos aspectos de la cotidianidad puertorriqueña. Para propósitos de nuestro trabajo, el mero hecho de que un grupo de personas se identifique como parte de un colectivo o seguidor de una ideología, no necesariamente equivale a que estén practicando esta ideología en su cotidianidad, ya sea personal o laboral. El feminismo no solo se caracteriza por hacer justicia ante las imposiciones del sistema patriarcal, sino que también propone modos alternos de cotidianidad para así evitar caer en la injusticia; eso mientras contempla las realidades particulares y complejas de los individuos, tomando en consideración sus diferentes posicionamientos sociales. Precisamente por esto, “el feminismo será interseccional o no será”⁴¹. Yo vi de primera mano como muchas de las dinámicas que se trabajaban dentro de la agrupación buscaban seguir estos parámetros alternos. Incluso, pudiera dar fe de las palabras que expresara Adriana en el portal cibernético de la agrupación: “La verdad es que no hay nada como crear y ejecutar transgresiones político-musicales con mis compañeras de Plena Combativa. Aquí decidimos juntas, creamos juntas, cantamos y tocamos juntas, porque así es como no nos para nadie.”⁴² La cooperación, desde una visión inclusiva, fuera de los parámetros discriminatorios y con una posición “positiva” de la libertad es lo que hace que espacios como estos se consideren liberados. Incluso, entiendo que, en general,

⁴⁰Ismael Cancel es un baterista y productor musical reconocido en el mundo de la música alternativa latinoamericana por su trabajo como baterista en la banda “Calle 13” y como baterista, productor y director musical de la cantautora puertorriqueña “iLe”, con la cual también a trabajado material artístico de índole feminista.

⁴¹ Cuando hablamos de “Interseccionalidad”, nos referimos a como diferentes aspectos de la condición humana se entrelazan entre sí para ver cuan marginado o cuan privilegiado por la sociedad puede ser un individuo. Ej. Gracias al sistema colonial/racista en que vivimos, un hombre blanco siempre disfrutará de unos privilegios específicos que un hombre negro no tendrá por más “exitoso” que este último pudiera ser.

⁴² <https://www.plenacombativa.com/quines-somos>

aún hace falta mucho más estudio sobre el papel que han jugado las mujeres en la plena y su desarrollo como género musical “callejero” y de protesta. Hay grupos de mujeres pleneras que han servido como precedente a la formación de Plena Combativa, como Las Pleneras de la Primavera Feminista y Las Pleneras de la HEEND⁴³. Esto, sumado al hecho de que históricamente se tiene muy poca información de mujeres que hayan servido como figuras protagónicas en la plena hace que, desde un punto de vista académico, el tema de la mujer en la plena sea un tema de merecida y urgente atención. Lamentablemente, el grupo Plena Combativa anuncia su disolución durante el mes de mayo del año 2021 por motivos que aparentarían ser vinculados al racismo. En un comunicado publicado en sus páginas de redes sociales (la cual en la actualidad se encuentran cerradas), la agrupación comentó que: “Queremos disculparnos con quienes herimos y violentamos a través de nuestras acciones, omisiones y silencios racistas. Tenemos mucho que desaprender y a eso nos comprometemos.”⁴⁴.

Parte del trabajo que era realizado por la agrupación ha sido heredado por una agrupación de nombre Junte de Pleneras, compuesta por algunas antiguas integrantes de Plena Combativa y otras chicas trabajadoras de la música. Sin embargo, esta agrupación se ha concentrado más en los espacios folclóricos que en los espacios de protesta de mayor evidencia. A final de cuentas, ¿podemos considerar al plenazo como un espacio liberado? Los “Plenazos Callejeros” demostraron que es posible emprender estos espacios desde la búsqueda de la liberación. Las dinámicas sociales y económicas que surgieron a partir de este fenómeno concuerdan con muchos de los

⁴³ La Hermandad de Empleados Exentos No Docentes de la Universidad de Puerto Rico

⁴⁴ <https://www.facebook.com/100057834541807/posts/195576839046800/>

principios tanto de cooperación económica como de inclusión racial y de género discutidos raíz del marco teórico de este trabajo. La integración racial en la plena ya, de por sí, es un “issue” intrínseco del género, pues los llamados “desposeídos”, a los que Ramón López alude, eran personas negras, descendientes de personas esclavizadas o de cimarrones. Ahora bien, hay un elemento importante que hace que nos mantengamos en alerta. La falta de participación de personas subalternas y de “difícil inserción”⁴⁵ es preocupante, tanto desde lo histórico como desde lo actual. Ramón López lo dijo muy bien cuando clasificó a la plena como un “genero patriarcal”. Por esta razón, el legado que han dejado agrupaciones como Plena Combativa es sumamente importante para poder transformar el género y dirigirlo hacia otras dinámicas de mayor justicia en los espacios donde se presenta y donde se pretende presentar.

La rumba cubana y sus dinámicas de creación musical espontánea

Las referencias y anécdotas que incluimos a continuación se han redactado teniendo como base el contexto puertorriqueño. La rumba, aunque una modalidad de música afrocaribeña originada y desarrollada en Cuba, se ha convertido en una expresión musical adoptada y asimilada por los puertorriqueños. Basta con darse la vuelta un jueves por El Balcón del Zumbador en Barrio Obrero⁴⁶ o estar pendientes tanto a los eventos que tradicionalmente se dan en los barrios de Trastalleres (Santurce), Puerta de Tierra (Viejo San Juan) y la comunidad de Levittown (Toa Baja),

⁴⁵ Personas que pertenezcan a un grupo minoritario víctima de discrimine por una mayoría.

⁴⁶ Uno de varios barrios que componen el sector santurcino.

para ver el fervor con que algunos de los mejores percusionistas de la isla ejecutan los ritmos del territorio hermano. A eso se le añade la recién creación del Festival de La Rumba, celebrado anualmente por el Municipio de Cataño.⁴⁷ Tenemos que tener en cuenta que las músicas afrocubanas y afropuertorriqueñas comparten elementos originarios; primordialmente, elementos de las etnias que se originan en el centro del continente africano, en especial la congo/bantú, son las que participan en la creación de ambas identidades. Esto no es de extrañarse, pues Cuba y Puerto Rico por mucho tiempo fueron consideradas “naciones hermanas”⁴⁸. Habiendo dicho esto, trabajar la rumba bajo los mismos parámetros que los dos géneros anteriormente discutidos ha sido un poco difícil pues hemos tenido que ir a sus orígenes en la isla de Cuba y ver como se daban varias de las dinámicas que hemos evaluado en los demás géneros, pero desde el contexto particular afrocubano.

Lamentablemente, es poca la información escrita que se tiene sobre la llegada de la rumba a Puerto Rico y como esta se empezó a adaptar a nuestro contexto. Aun así, abundaremos en esto más adelante utilizando información anecdótica de colegas cercanos y a partir de ahí, trataremos de establecer un análisis basándonos en el concepto de la “valla”. Lo que es el batey para la Bomba, lo es la valla para la rumba. Es ese círculo de instrumentos percusivos que se forma a la hora de organizarse para ejecutar la rumba. La valla, entonces, sería nuestro espacio a evaluar a partir de la información que presentaremos a continuación.

⁴⁷Entre los rumberos de mayor edad, en algún momento “las rumbas que se formaban en Cataño” se convierten en tema de discusión y hablan de sus experiencias como de sus primeras en la Rumba.

⁴⁸ Una noción histórica que se alega acaba con el proceso de colonización estadounidense en el siglo XX.

La rumba cubana se considera una de las primeras expresiones netamente afrocubanas. Es decir, es producto de un proceso de sincretismos y diálogos culturales entre las diferentes costumbres de las etnias africanas presentes en la formación de lo afrocubano y la música popular española. Esto a diferencia de ritmos como los toques de palo-congo, el canto abakuá y otros que habían llegado a Cuba desde África. Estos diferentes grupos, principalmente los yoruba, los congo/bantú y los carabalí/abakuá, aportan diferentes elementos al desarrollo de lo que es considerado como auténticamente afrocubano. Esto no solo incluye prácticas estéticas, sino cotidianidades que no necesariamente son del todo entendidas por los principios modernistas o que bajo parámetros esencialistas pudieran considerarse egoístas o misógenas. Hasta el sol de hoy hay “olu batás”⁴⁹ que se niegan a enseñarles a las mujeres las destrezas del tambor batá (cosa que también ocurre en Puerto Rico y de la cual hablaremos más adelante). Prácticas como esas se transmutan hacia la rumba. Un ejemplo de esto es el que los bailes más agresivos de rumba tienen características que se pueden considerar misógenas, como el “vacunao”⁵⁰ y las competencias de baile de rumba columbia (interesantemente, se piensa que muchos elementos de estos bailes fueron aportados por la cultura congo/bantú)⁵¹.

⁴⁹ Los tocadores que han sido consagrados para practicar el toque de la familia de tambores Batá

⁵⁰ Movimiento pélvico que la mujer tiene la obligación de esquivar si no tiene una atracción física al hombre con la cual baila el güagüancó; ahora, el fallar el esquivar de dicho movimiento significa que la mujer debe irse con el hombre de todas formas, pues se la ha ganado.

⁵¹ Al respecto, consultar el capítulo sobre la rumba en el libro de Olavo Alén *De lo afrocubano a la salsa: Géneros musicales de Cuba*.

La rumba es considerada una expresión musical de los sectores marginados de la sociedad, incluso hasta el sol de hoy.⁵² Aunque sí se ha logrado que las aportaciones de la rumba a la producción cultural mundial sean reconocidas, ésta sigue siendo una expresión musical sumamente folclórica practicada, en su mayor parte por los sectores actualmente marginados en Cuba. “La rumba es un fenómeno social que ha dado a generaciones la posibilidad de expresar su forma de pensar, sentir y actuar”,⁵³ expresa el admirado artesano de tambores habanero Juan Bencomo. De la misma forma, el percusionista Alfredo Hernández afirma que la rumba es “una forma de expresar los sentimientos populares y marginales de un sector de la población que evidentemente necesita resistir ante una opresión económica, política y social generalmente expresada por la población negra del país.⁵⁴ Se dice que se desarrolla desde un contexto de creación musical urbana y espontánea sin carácter específico, con sus primeras documentaciones siendo a finales del siglo XIX.

Tres son los estilos principales de la rumba cubana, cada uno con dinámicas interesantes relacionadas a los temas de género y de edad. Se dice que el yambú es la rumba más antigua y la de los viejos, la rumba en la cual “no se vacuna”. El guaguancó se caracteriza como una expresión urbana y más pintoresca y coqueta, donde el hombre busca “vacunar” a la mujer con la cual baila.⁵⁵ La columbia se considera un estilo más de las áreas rurales. Rápida y eufórica, el baile de la columbia se presta

⁵² Alfredo Hernández en el documental *Rumberos*.

⁵³ Juan Bencomo en el documental *Rumberos*, minuto 2:23.

⁵⁴ Alfredo Hernández en el documental *Rumberos*, minuto 3:46.

⁵⁵ “De forma metafórica, el Güagüancó es una persecución donde el Gallo acosa a la Gallina” (Payne, 1994).

para que hombres compitan bailando entre sí. Hay sectores que no permiten el que las mujeres bailen columbia, incluso, y esto es algo de la cual aún se habla entre los folcloristas cubanos. Hoy día es común ver a más mujeres envueltas en la rumba y ver una valla más inclusiva. Sin embargo, esto no libera a las mujeres del discrimen que se pueda tener en su contra por parte de sectores conservadores. Las diferenciaciones de género están tan incrustadas en la cotidianidad musical afrocubana a tal nivel, que la distinción entre “hembra” y “macho” se puede ver hasta en las clasificaciones organológicas de los instrumentos utilizados en esta música. Por ejemplo, tambores (no importa qué tipo de tambor) denominados como “hembra” son los que usualmente se tocan de forma más suave y suenan más grave, mientras que los tambores denominados como “macho” son los que tienden a “aguantar golpes” y sonar de forma más aguda. Observaciones audiovisuales de cómo se practica la rumba en Cuba, tanto en el pasado como en el presente, me hacen pensar que el poco desenvolvimiento de las mujeres en los tambores se debe a esta visión misógina de “la mujer débil”. Visión que, en el caso de la cultura afrocubana, se puede atribuir a principios religiosos conservadores, aunque también se argumenta que la cantidad de hombres esclavos en la ruralía era mayor a la cantidad de mujeres (Payne, 1994).

Incluso, aún hoy día hay hombres que se niegan a enseñarle a mujeres los toques tanto los religiosos del batá yoruba como los llamados “secretos de la rumba”, que son considerados seculares. El movimiento y la participación de la mujer es limitado. El movimiento de la mujer muchas veces es defensivo y no ofensivo. Igualmente, este es uno de muchos temas que se tocan en los cantos de rumba, pues estos son sumamente cotidianos y pueden hablar tanto de eventos históricos

significativos, como de percepciones populares de eventos “sobrenaturales”, como de comida u otros. Aunque la rumba se va convirtiendo poco a poco en un género musical más inclusivo, lo expresado anteriormente denota que hay una situación seria de machismo que ha perdurado por varios años. La rumba cubana, en Cuba, es del negro marginado, pero en especial del hombre negro marginado. Resta ahora abordar la llegada de este género a Puerto Rico y si estas dinámicas han sido y son reproducidas en nuestra versión de la valla.

Como establecimos al comienzo de este capítulo, es muy poca la documentación que se tiene sobre la rumba cubana en Puerto Rico, al menos más allá de las grabaciones por agrupaciones como “El Taller Folclórico Yuba Iré” y la “Liga Rumbera”, entre otras. Esto no quiere decir que tal historia no exista e, interesantemente, mucha de ella se transmite de manera informal entre los mismos percusionistas de la escena (por lo que he tenido la dicha de adquirir un poco de conocimiento sobre el tema a través de conferencias y tradición oral). De estos percusionistas, probablemente uno de los más versados en el tema es José Ramírez alias “El Colora’o”.⁵⁶

En una clase magistral sobre la música de los orichas dictada el 1ro de abril del 2022 en el Conservatorio de Música de Puerto Rico, Ramírez abordó varios puntos sobre la práctica del folclor cubano en Puerto Rico. Destaca que, aunque sí se ejecutaba la rumba tradicional por algunos antes de los años 1980 (puedo afirmar que El Gran Combo de Puerto Rico llegó a grabar canciones en el estilo de güagüancó

⁵⁶ José Ramírez “El Colora’o” es considerado la primera persona en en practicar la religión Yoruba de forma netamente puertorriqueña.

antes de los años 70)⁵⁷, no es hasta esa década que empieza a aumentar el interés por esta y aumenta su difusión. En parte, el maestro alega que esto se da gracias al aumento en el interés del folclor cubano en general luego de que en la década de 1980, se hicieran los primeros santos de la religión yoruba netamente puertorriqueños.⁵⁸ Por otra parte, hay que reconocer que tras el éxodo de Mariel⁵⁹, llegan cubanos a la isla.

Eventualmente tuve una conversación sobre la información provista por el Sr. Ramírez con Héctor Calderón, fundador y director del “Taller Folclórico Yuba Iré” donde también hablamos de Mariel y el desarrollo del género en Puerto Rico partir de la década de los 80. Tanto Héctor como este servidor llegamos a la conclusión de que, aunque en Puerto Rico sí se conocía sobre la rumba cubana y se había reproducido popularmente antes de la década de los 1980 (agrupaciones como El Gran Combo de Puerto Rico y Roberto Roena y su Apollo Sound habían grabado Güagüancó desde una reproducción popular y no folclórica), no es hasta esta la década de los 1980 que se empieza a asimilar como una práctica folclórica en Puerto Rico. De ahí el que

⁵⁷ Temas como “Tasca Tasca”, original de Los Papines de Cuba y “Serrana”, la cual es un güagüancó con toques armónicos de la música popular española.

⁵⁸ Según el Sr. Ramírez, en Puerto Rico no se consagraban personas en la religión Yoruba de forma neta, pues en Puerto Rico no se habían tallado tambores de fundamento. Estos tambores, ejecutados exactamente como los tambores batá, tienen la diferencia de que deben de ser contruidos de troncos enterizos, en vez de ser contruidos a base de franjas de madera y estos deben de ser nativos del país donde se construyen. También deben de ser afinados con el método tradicional de sogá y consagrados debidamente. En Puerto Rico no había tambor que hubiera pasado por la construcción correspondiente, por lo que los puertorriqueños se consagraban en Nueva York o Miami.

⁵⁹ Éxodo masivo de cubanos que se da en el año 1980 luego de un conflicto con la embajada de Perú en Cuba. Luego de que el Perú se negara a revelar la identidad de unas personas que asaltaron la embajada peruana con el objetivo de obtener asilo político, La Habana retira todo tipo de protección a la embajada peruana, lo que causa que más civiles lleguen a la misma. Al ver esto, el gobierno de Fidel Castro decide abrir el Puerto de Mariel para que así salieran de la isla todo civil que así quisiera.

surgieran espacios como Santurce, Puerta de Tierra, Cataño⁶⁰ y luego Río Piedras⁶¹ donde se reunieran grupos locales de rumba afrocubana. Esto es una hipótesis que pronto debe convertirse en el eje de una investigación etnomusicológica robusta, pues como bien dijimos anteriormente, esto son fenómenos que no han sido documentados a cabalidad. Ahora, tenemos la dicha de que entre las figuras actualmente reconocidas que participaron de este “boom” de la rumba se encuentran personas como Giovanni Hidalgo, Anthony Carrillo y David Rosado Cuba, entre otros maestros percusionistas reconocidos a nivel mundial que aún se encuentran vivos. Esto nos dará la oportunidad de profundizar académicamente sobre este tema en un futuro de la forma que se merece.

Habiendo expuesto la situación del desarrollo de la rumba cubana en Puerto Rico, pasamos a hacer un análisis más a profundidad de lo que conocemos como “la valla”, aquel espacio de creación musical espontánea que se da cuando todos se reúnen a practicar la rumba. Mi relación con la valla se intensifica para el año 2018, cuando se empezó a celebrar todos los domingos una rumba abierta que se llevó a cabo por poco menos de un año en un terreno no desarrollado en la Calle Elisa Cerra, la cual en aquel momento se le llamaba “El Solar de la Cerra” y donde actualmente hay un concesionario de “Food Trucks”. Es aquí donde empecé a relacionarme más a menudo con diferentes percusionistas del área y compartí con personas como Héctor Calderón, Beto Torrens e Israel Cruz alias “Junito”, los tres siendo directores de los

⁶⁰ Estos tres sectores tienen una historia muy nutrida en la música y cultura afrocaribeña, por lo que no extraño que fueran espacios donde la Rumba se manifestara.

⁶¹ Río Piedras también se ha considerado un espacio difusor de la rumba cubana en Puerto Rico. Los rumberos mayores siempre recuerdan con cariño las famosas “rumbas del Vidys” mientras que en la actualidad, espacios como “El Boricua” tienden a prestarse para presentaciones de grupos de rumba.

grupos de rumba que más trabajan en el área metropolitana: El Taller Folclórico Yuba Iré, La Liga Rumbera y La Unión Rumbera Boricua, respectivamente. También pude compartir a profundidad con el señor Totín “Arará” Agosto, conocido como uno de los cantantes de rumba afrocubana más respetados en la isla.⁶² Puedo decir que el espacio se convirtió en uno de mucho aprendizaje, donde la mayoría de los mayores estaban sumamente dispuestos a compartir sus conocimientos con todos los que llegaran a la rumba abierta. El espacio no era uno de lucro y la dinámica que se dio en él era una de compartir, tanto social como musicalmente hablando.

Personas de todas las nacionalidades eran bienvenidas⁶³ y se reconocía el legado y el orgullo de la afrodescendencia.⁶⁴ Sin embargo, tengo que decir que hubo algo que siempre captó mi atención. En este espacio, la participación femenina era mínima, sino inexistente. Había dos excepciones usualmente, quienes eran pareja de músicos que tocaban con más regularidad. Una de las chicas que frecuentaban el espacio es conocida como “Evelyn Rumba”, una de las cantantes principales del grupo “Unión Rumbera Boricua”. Mientras, la segunda es pareja de quien fuera administrador del espacio en ese momento. Incluso, la presencia de féminas era siempre mínima entre el público. Otro detalle interesante es que, a pesar de que ese espacio estaba ubicado de en paralelo a una de las barras más reconocidas de Santurce (La Esquina del Watusi), era usual que el público de ambos espacios se

⁶² A toda honra, es el ideólogo de la frase “Salsa, Plena, Bomba, Rumba; esa es la que hay”, la cual forma parte del título de este trabajo.

⁶³ Llegamos a observar cómo personas de toda variedad eran bienvenidas. Incluso, el espacio se llegó a convertir en un atractivo turístico donde llegamos a ver turistas franceses, alemanes, estadounidenses y cubanos.

⁶⁴ Aunque el espacio era reconocido por sus domingos de rumba en el solar, también era consistente en su apoyo a otras iniciativas de música afrodescendiente.

mantuviera segregado, aunque no siempre. Para mí era evidente que existía un desequilibrio bien fuerte dentro de la escena de la rumba en cuanto a representación de género se refiere. Con excepción de ciertas personas clave, ver participación femenina o de otras expresiones de género que no fueran la masculina en la valla era bien improbable. Sí puedo documentar que la cosa va cambiando lentamente. Del año 2019 en adelante, he logrado ver un interés de féminas por elementos de la rumba que van más allá del baile. Esto a tal nivel que en mi práctica privada como profesor de percusión latina he instruido a chicas interesadas en desarrollarse en los toques de la música folclórica afrocubana, tres de ellas estando activas en el ambiente musical actualmente. Ahora, dar una explicación un poco más compleja o desarrollada que pueda atribuir una razón a esto me resulta un poco atropellado por la falta de información que se tiene sobre el proceso de asimilación cultural que se ha dado con este género musical. Aunque se entiende que los orígenes de la rumba se dan en un contexto sumamente patriarcal, el recopilar esa historia de la llegada de la rumba cubana a Puerto Rico debe ser un tema de discusión para futuras investigaciones. Esto no solamente con el propósito de narrar una historia que no ha sido narrada, sino para hacer valer la participación de personas que en espacios hegemónicos han sido marginadas.

¿Es entonces “la valla” puertorriqueña un espacio liberado? Admito que llamarle “valla” a los espacios de rumba abierta se me hace un poco raro, pues no es un nombre que cotidianamente se usa dentro del contexto de Puerto Rico. Habiendo dicho esto, no sé cuan correcto sea llamarla un espacio liberado con una representación femenina y de otras expresiones de género tan baja, aún cuando sea

un fenómeno que esté cambiando lentamente. Solo basta con visitar a uno de estos espacios en la actualidad para ver quienes dominan en la dinámica de la ejecución musical. Incluso las agrupaciones formales, aunque lentamente siendo más inclusivas con su composición (cuatro de seis agrupaciones que se presentaron en el último festival de la rumba en Cataño tenían féminas en su composición), aún pareciera que los problemas con la inclusión dentro de esta escena persisten. Cierro con una exhortación que hiciera Adriana Santoni mientras cantaba con la agrupación de los Majaderos de Cachete⁶⁵ el pasado 12 de marzo en el 4to Festival de la Rumba de Cataño: “¡Por más representación de féminas, personas trans y personas no binaries en espacios como este; incluyendo en el tambor, no solo en el baile y los coros!”

La Salsa en Puerto Rico y sus dinámicas de creación musical espontánea

A simple vista pudiera parecer que, dentro de la denominación “Salsa, Plena, Bomba, Rumba” presentada a principio de este escrito, la salsa pudiera estar un poco fuera de contexto. Esto debido a que, a diferencia de los otros tres géneros, considerados folclóricos y con una tradición de más de 100 años, la salsa es un fenómeno musical urbano-popular desarrollado en una realidad posterior a la Segunda Guerra Mundial. Pero bien, si igual estos géneros “folclóricos” en su momento fueron géneros de consumo popular por los sectores donde se desarrollaron, la salsa también conecta con los mismos en términos musicales y como forma geocultural en general.

⁶⁵Agrupación de rumba fundada por el fenecido maestro percusionista Ángel “Cachete” Maldonado. El maestro llega a Puerto Rico ya conociendo sobre el folclor afrocubano, lo que lo lleva a fundar la primera agrupación puertorriqueña de Songo (Batacumbele). Al igual que figuras mencionadas anteriormente, Cachete se considera uno de los primeros responsables en empezar ese proceso de asimilación de la Rumba Cubana como parte del espacio folclórico puertorriqueño.

Incluso, pudiéramos decir que la salsa es vivo ejemplo del ciclo de producción geocultural, según definido en la sección teórica de este trabajo. ¿Pues, que es la salsa sino “...una música muy heterogénea, que utiliza varios ritmos y formas, pero que ha ido generando un tipo de sonoridad que la identifica con un estilo y carácter propio”? (Quintero A., 1998, p. 313)⁶⁶

La Ciudad de Nueva York recibiera una gigante ola migratoria de puertorriqueños para las décadas de los años 1950 y 1960, promovida por el gobierno del Estado Libre Asociado. Muchos de estos nuevos migrantes se establecerían en los sectores de East Harlem” (donde ya residía una población considerable de inmigrantes puertorriqueños y cubanos y que posteriormente empezará a ser identificado como “El Barrio”) y del sur del “Bronx”. Traían consigo el gusto y conocimiento por los géneros de origen afropuertorriqueño. Recordemos también que figuras como Rafael Hernández y Manuel Jiménez “Canario” habían tenido una presencia considerable en la escena musical neoyorquina. Esto se suma a varios procesos que se desarrollaban en la Ciudad de Nueva York, donde la población latina (dominada por personas de origen puertorriqueño y cubano) toma un papel protagónico. Entre ellos, el ya constante flujo migratorio que había entre la isla y la ciudad⁶⁷, la gran cantidad de músicos de origen cubano que ya había llegado a la ciudad para los años 1930 y 1940, que sirvió como uno de los catalíticos del llamado “Rumba Craze” (y de la fijación que

⁶⁶ Recordemos que parte de la controversia que ha generado la salsa hasta el día de hoy tiene que ver con su clasificación como género vs. su clasificación como un ritmo como tal. Ángel Quintero en *Salsa, Sabor y Control* argumenta que, más que un ritmo en específico (mambo, guaracha, son, etc.) es un género donde fácilmente se puede salir de un ritmo y entrar a otro.

⁶⁷ Debemos recordar que ya desde finales del siglo XIX la Ciudad estaría recibiendo migrantes puertorriqueños que la adoptaban como punto de exilio por sus trabajos revolucionarios contra el régimen colonial español. El flujo migratorio aumenta ya adentrándose el siglo y la ciudad se convierte en hogar para muchos músicos puertorriqueños.

tenían los estadounidenses blancos con la cultura cubana en la época⁶⁸), el boom del mambo como un género de baile cubano que se nutrió de un caudal músicos y personalidades de origen puertorriqueño y posteriormente, la revolución cubana del 1959. Todos estos elementos, a consecuencia de un proceso de codificación y simbolización de los modos en que se manifestaban en lo cotidiano, dieron paso a una época musical a la cual hoy día se le refiere retrospectivamente como la época “pre-salsera”.

Espinoza nos presenta el término “pre-salsa” como uno que abarca tanto música de la época de los años 1950, el boom del mambo y la popularidad de las orquestas de Machito, Tito Puente y Tito Rodríguez, pero que también incluye la popularidad tanto del conjunto de Arsenio Rodríguez⁶⁹ como la de Rafael Cortijo y su Combo y más adelante, en los 1960, la música de Joe Cuba y su sexteto (Espinoza, 2022, p. 2). Cabe destacar que el Dr. Carlos Sánchez Zambrana también utiliza el término, pero incluye todas las expresiones musicales que surgen en los años 1960 producto de los fenómenos situados en la Ciudad que constituyen también parte del origen de la salsa como música y movimiento: dígase, la pachanga, el jala jala, el

⁶⁸ Estados Unidos se mantuvo involucrado en los asuntos de la política cubana luego de la guerra hispano-cubano estadounidense, en parte para asegurar sus negocios agrícolas en la isla. La Habana se empezó a posicionar como uno de los puntos turísticos más importantes para los estadounidenses. El éxito internacional de la canción “El Manisero” en la década de los 1930 y, posteriormente, el éxito de la serie de televisión “I Love Lucy” con participación del actor cubano Desi Arnaz interpretando el papel de “director de agrupación de música cubana y esposo de Lucy Ricardo” ayudó a consolidar esa fijación con la cultura cubana. Esto cambia drásticamente luego de la revolución cubana del 1959 dado a que se empieza a ver a Cuba como territorio enemigo por haber adoptado el comunismo, cosa que cambia el carácter y los parámetros de la presencia musical cubana en EEUU.

⁶⁹ Denominado “El Ciego Maravilloso”, Arsenio Rodríguez era músico compositor y ejecutante del tres cubano que se le considera responsable de modernizar los grupos de son, creando el estilo de agrupación denominada “Conjunto”.

mozambique neoyorkino y el boogaloo/latin soul.⁷⁰ Espinoza entiende que su definición funciona a la hora de presentar los cimientos del desarrollo de la identidad “latina” que se desarrolla a partir de los fenómenos mencionados. Espinoza señala que la dicotomía cubano-puertorriqueño no necesariamente sirve para contar la historia completa de la salsa, pues ya en las primeras músicas “pre-salseras” se pueden evidenciar los elementos de raza y etnicidad como tema central en estas músicas, pero apuntando más hacia el desarrollo de una conciencia de raza (afro) y etnia (latino) y no una conciencia nacional necesariamente (Espinoza, 2022, p. 2).

A partir de aquí, Espinoza entonces nos presenta la música “latina” como un movimiento político-comunitario que responde a ser “uno con el pueblo”, pues los asuntos de raza y etnicidad constituyen un elemento unificador para esta comunidad y la música que esta produce y van más allá de “lo nacional” (Espinoza, 2022, pp 2-3). El autor busca romper con la dicotomía Cuba-Puerto Rico para entonces enfocarse en la idea de la salsa como movimiento sociomusical (Espinoza, p. 8). También entiende que esta visión ayudaría a visibilizar las aportaciones de otros latinos de origen nacional

⁷⁰ El Dr. Sánchez utiliza el término extensamente en sus cursos tanto de historia como de sociología de la salsa en la Universidad de Puerto Rico.

diferente, como también a entender el éxito que la salsa tendría luego en otros países de América Latina.⁷¹

Aunque sí estoy de acuerdo con los planteamientos presentados por Espinoza, a nosotros lo que nos interesa es, precisamente, adentrarnos en el contexto puertorriqueño-isleño. Es aquí donde la música de Rafael Cortijo e Ismael Rivera sirve como eslabón, siendo considerada pre-salsera. Para Quintero, ésta se convirtió “en ícono fundamental de la simbología cultural de tantos otros barrios populares de nuestra América mulata” (Quintero, 2017, p. 17). Quintero luego pasa a plantear que la expresión musical de Cortijo e Ismael constituye “el esfuerzo más importante por desarrollar una expresión cultural sonora que pudiéramos considerar ‘nacional’ y no meramente de alguno de sus sectores sociales” (Quintero A., 2017, p.18). Esto a simple vista pudiera contrastar un poco con el planteamiento de Espinoza. Sin embargo, Quintero aclara que su carácter “nacional” se da en el sentido en que esta música “constituyó un esfuerzo cultural socialmente abarcador de expresiones propias frente al dominio metropolitano” entendiendo a Puerto Rico como “nación no estatalizada” (Quintero A. 2017, pp.18-19).

⁷¹ “Cuando yo empecé a escribir canciones sobre cosas que le pasaban a la gente en la ciudad, aquellos que no eran bailarines o que no eran necesariamente de “El Barrio” empezaron a acoger sus canciones como propias. No es solamente el bailar, esto es más importante. Esto va más allá de dictaduras, más allá de censuras, más allá de ignorancias... es una forma de solidaridad, no solo de baile...”

“Si se vendían 10mil copias de un álbum en esa época, eso era pues tu sabes... Si se vendían 40mil copias, que eran los números usuales de Willie, eso era grande; y si vendía 100mil copias, eso era un éxito increíblemente grande. Cuando vimos que “Siembra” había vendido 500mil copias en Caracas, Venezuela SOLAMENTE, para nosotros eso fue un terremoto”

Ambas citas son expresiones que hiciera el cantante de salsa panameño Rubén Blades en el capítulo “The Salsa Revolution” del documental “Latin Music USA”
<https://www.youtube.com/watch?v=TyO0yHNI0d0>

Todos esos elementos de esa era “pre-salsera” desembocarían en el boom del género en la década de los 1970. Mientras que ya en Puerto Rico sonaban orquestas como la de Tommy Olivencia, la de Willie Rosario y El Gran Combo de Puerto Rico (formados por los viejos integrantes del combo de Cortijo), la puesta en pantalla de la película *Our Latin Thing*⁷² estremeció tanto a la población latina de la ciudad como a la isla. La película no solo presentó visualmente a la ciudad de Nueva York que describimos a principio de este capítulo, sino que situó esa representación dentro del contexto de un concierto que reunió a una gran parte de los intérpretes más importantes de esta nueva “salsa”, tanto de la ciudad como de la isla.

La conmoción que esto causó fue tan grande, que hay quienes entienden que el día en que se llevó a cabo el concierto grabado en esta película es el día en que “nació la salsa”.⁷³ Ahora bien, si bien estamos conscientes de que esta aseveración es tanto una exageración como una simplificación de todo un proceso cultural decenario, sí vale destacar su importancia dentro de la visión de la salsa como movimiento social emergente de “el barrio”/“el pueblo”. El espacio comunal donde se desarrolló esa contraparte musical que expresaba el día a día de ese “barrio”/“pueblo” fue aquel donde se concebían las descargas. Hay que hacer la salvedad de que el término “descarga” se origina como uno dentro del ambiente musical cubano, refiriéndose a las reuniones que se hacían para crear música de forma espontánea e improvisada;

⁷² Filme producido por el sello Fania donde la atracción principal consta en la reunión de todas las figuras más prominentes del sello para presentarse como las “Estrellas de Fania” el Club Cheetah de la Ciudad de Nueva York.

⁷³ Ya el término se usaba como jerga popular antes del concierto del Club Cheetah y había sido popularizado por el dúo Richie Ray y Bobby Cruz luego de haber sido cuestionados por el locutor Phidias Danilo Escalona en su programa de radio transmitido desde Caracas Venezuela, al este entender que lo que ellos tocaban no era lo mismo que los estilos que ya se conocían tradicionalmente. <https://www.youtube.com/watch?v=jVj0paCIGOA>

una contraparte a los *jam sessions* que constituyen un elemento crucial de la cultura jazzística⁷⁴, aunque un poco diferente en el futuro contexto salsero, como veremos más adelante. Estas sesiones de descarga eran incluso hasta grabadas, siendo las descargas del sello cubano “Panart” de las de mayor referencia.⁷⁵ Sin embargo, el fenómeno de las sesiones de descarga trascendió fronteras, formalidades y hasta edades.

Este fenómeno llega a Puerto Rico como a la ciudad de Nueva York y se desarrolla a partir de grupos de fanáticos de la música de la época que pertenecían a todas las edades y habilidades y se reunían para “formar la rumba”.⁷⁶ Sobre las descargas Quintero comenta que:

Con marcada y evidente influencia de su continua intercomunicación con el Jazz, el movimiento salsa otorgó desde sus inicios gran significación a la improvisación de los diversos instrumentistas de un conjunto sobre temas de una canción o sus soneos, tornando composiciones - a veces- sencillas en largos “jam sessions” de maravillosas e irrepitibles sutilezas y variaciones. (Quintero, 1998, p.336).

Igual, son varios los documentales sobre la música “latina” en la ciudad de Nueva York donde salen imágenes de la época de personas (incluyendo niños) reunidas descargando (aunque, muchas veces se puede apreciar que las mujeres se

⁷⁴ Parte de la dinámica que trabajan los músicos del jazz es la de los *jam sessions*. Es decir, la de reunirse a tocar de forma improvisada sobre unos principios acordados. Estos usualmente basados en repertorios ya conocidos de memoria por los músicos reunidos.

⁷⁵ El sello Panart se convertiría en uno de los sellos más importantes de la Cuba pre-revolucionaria. Esto pues era un sello netamente cubano que le hizo frente, en parte, a los sellos que dominaban la producción de discos en pasta de origen estadounidense. Luego de la revolución, es nacionalizada y años después es absorbida por la Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales- EGREM.

⁷⁶ Frase utilizada comúnmente para referirse a la acción de descargar. Recordemos que la rumba cubana en su versión folclórica no llega a Puerto Rico hasta los años 1980.

limitan solo a la parte del baile).⁷⁷ El reconocido timbalero Nicholas “Nicky” Marrero relata en el documental *We Like it Like That* :

...solíamos tener sesiones de descarga en el parque, o detrás de la escuela. Y era todo ritmo, nada de instrumentos melódicos. Recuerdo que sonaba muy bien. Si escuchabas los sonidos viniendo desde el parque, alguien me decía ‘Nicky, están tocando’ y yo ‘sí, sí, lo sé, lo escucho!’ Y yo tratando que guardar mis timbales amarrándolos dentro de una manta para llegar a hacerle fiero a los demás chicos. Ellos no iban a poder con nosotros, pero nosotros sí con ellos”.⁷⁸

En el caso de Puerto Rico, aunque entiendo que sería un poco fuera de los límites de este trabajo identificar dónde y cuándo fueron las primeras descargas, entiendo que es seguro asumir que Santurce (incluyendo sus periferias y, lo que para la época en cuestión, eran los proyectos de vivienda pública de recién creación como el complejo de residencia pública Luis Llorens Torres) pudo haber estado al centro del comienzo de esta práctica. De hecho, Quintero afirma que ya para la década de los 1950, la plaza del mercado era donde “se formaban los principales rumbones populares” (Quintero A., 2017, p. 78). Esto no es de extrañar, pues él mismo relata como Santurce era considerado el centro de la industria de entretenimiento y producción artística de la época:⁷⁹

⁷⁷ Desde documentales tan recientes como *Latin Music USA* de la PBS y *We Like it Like That* del director Matthew Ramírez hasta documentales de la fama de *Salsa: Latin Music of New Your and Puerto Rico*.

⁷⁸ Minuto 3:07 en el documental *We Like it Like That*.

⁷⁹ Léase el capítulo titulado “Cortijo y su Combo, Santurce y el Puerto Rico a mediados del siglo XX” del libro *¡Saoco Salsero! O el swing del Sonero Mayor: Sociología urbana de la memoria del ritmo*

“Yo recuerdo que en mi casa tenían unos vasos de aluminio que eran de colores y en la escuela dos reuníamos a tocar y yo disque llevaba la campana, pero en realidad lo que hacía era que cogía uno de los vasos y lo aplastaba y lo llevaba a usarlo como campana. Después tenía a mami diciéndome que algo estaba pasando con los vasos de la casa que no aparecían”

Estas palabras las compartió el trompetista Ismael Rosario en la presentación de un junte de músicos legendarios de la salsa que este gestionara y que se presentara en el restaurante Boronía localizado, precisamente, en la plaza de mercado de Santurce. La localidad de estas expresiones es interesante, pues este restaurante es de las pocas localidades del área (por no decir la única) que aún auspicia la dinámica de descarga, las cuales se llevan a cabo actualmente todos los martes en la noche.

Aunque la dinámica pudiera parecer un poco restrictiva, pues no se promociona como una descarga abierta a la participación de cualquier músico que quiera llegar, he observado que sí hay cierta apertura a que lleguen músicos a descargar con el grupo anfitrión, siempre y cuando este los reconozca como músicos. Esta se puede ver como una forma un poco jerárquica de llevar a cabo la descarga y contrasta con esa visión de niños y adolescentes músicos que se reúnen voluntariamente a tocar. Y es que, si consideramos lo que es una descarga en la definición presentada por Quintero, puedo llegar a la lamentable conclusión de que ya en Puerto Rico, con excepción de lo que pudieran ser reuniones en privado o reuniones comunales con poca difusión, no se realizan descargas salseras. Más bien, lo que sí se realizan son *jam sessions* de jazz latino.⁸⁰

⁸⁰ El término jazz latino se puede considerar un poco controversial, pues desde el contexto norteamericano se ha usado de forma fluida para describir la música que resulta a partir de la fusión del jazz norteamericano con cualquier estilo de origen latinoamericano. Aunque ya el término se utilizaba para los años 1950 (al igual que su término hermano “Afro-Cuban Jazz”) para referirse a la mezcla entre el jazz y los ritmos afrocaribeños populares en la Ciudad de Nueva York del momento, era muy común que se le llamara “Latin” o “Latin Jazz” a temas de la Bossa Nova, por ejemplo.

Esto pues, a diferencia de las descargas, los *jam sessions* de jazz latino sí tienden a ser más jerárquicos y se espera que los músicos que se reúnen a improvisar, lo hagan sobre un repertorio “standard”. Es decir, el músico debe de saberse de memoria la forma, armonía y melodía de un tema emblemático de la tradición. En este caso, mientras más temas se sepan los músicos a participar de la sesión, mejor. Esto pues mayor la variedad del repertorio sobre el cual pueden improvisar.

Parte de la dinámica que se da en las llamadas “Noches de jazz y descarga” del restaurante Boronía gira en esa dirección, aunque no solo incorporan en su repertorio temas de Jazz Latino, sino se ha aplicado la misma dinámica a los temas de salsa específicamente, donde buscan interpretar de memoria forma y arreglos completos de un solo tema, limitando la improvisación a los espacios donde se suele dar en un arreglo de salsa (principalmente la sección del coro para el cantante, una sección propia para solos de piano o bajo y la sesión de la “moña” para los demás instrumentistas). Recuerdo haber estado participando activamente de unas sesiones de descarga para allá para entre el 2016-2018 en un negocio llamado El Paño Verde, el cual era frecuentado por varios músicos y artistas de la salsa actual.⁸¹ La dinámica era una parecida a la que he descrito pues, aunque se hacían llamar noches de descarga, en realidad era un *jam session* de jazz latino. Incluso, solo recuerdo haber visto a una sola mujer en esas sesiones. Una flautista con la cual recuerdo haber coincidido durante mis estudios de bachillerato en el Conservatorio de Música de Puerto Rico, ella recibiendo un entrenamiento dentro de la llamada tradición clásico-europea.

⁸¹ El Paño Verde fue un negocio de muchos años de operación y suele presentarse en relatos de músicos de mayor edad a la mía pues estos solían “descargar allí” luego de sus presentaciones. Originalmente se localizaba en el área universitaria de Río Piedras, pero luego pasa a establecerse en la calle Bolivia en Hato Rey, justo antes de llegar al puente que conecta el Barrio Obrero con la Ave. José Celso Barbosa. Actualmente está clausurado.

Tomando en consideración el modo en que se han desarrollados las demás aportaciones a este trabajo, pudiera ser un poco raro decir que ya no se hacen descargas. Esto se le pudiera atribuir a varias razones, las cuales fácilmente pudieran servir de **puntapié** para una próxima investigación. El giro estético que diera la salsa durante la segunda mitad de los 1980 y adentrados los 1990 hacia una salsa más “romántica” y “sensual” y menos pesada y “ruda”; la caída en popularidad del género entre la población juvenil cotidiana a partir de los años 2000; la falta de apoyo económico al género por parte del gran conglomerado en la cual se ha convertido la industria musical actual; la creciente educación “jazzística” que han recibido muchos de quienes están involucrados actualmente en el género salsero a consecuencia de la apertura en el 2004 del Depto. De Jazz y Música Caribeña en el Conservatorio de Música de Puerto Rico (quien hasta ese momento solo centraba su formación en el estudio de la tradición musical clásico-europea)⁸²... Algunos (o incluso todos) de estos fenómenos pueden constituir una razón para el cambio de dinámica que se ha dado en lo que aún denominamos descargas. Y aunque es cierto que los espacios en cuestión como se manifiestan en los demás géneros han evolucionado y cambiado durante los años (el tipo de instrumentación que se utilizaba en la plena por ejemplo), los cambios no los veo como unos que transformaran la experiencia fundamental de la creación musical espontánea en sí. En los *jam sessions* de hoy día pocas veces (por no decir nunca) he visto participar soneros, ni he experimentado se canten coros.

⁸² El percusionista, arreglista y cantante Luis Manuel “Manolito” Rodríguez y el pianista, arreglista, productor y también cantante Carlos García, son un ejemplo de este grupo de músicos.

Pues, aunque sí existe la salsa instrumental,⁸³ el soneo, esa improvisación lírica que se da de forma rimada en contestación a un estribillo constante cantado a coro, constituye parte fundamental de la tradición salsera y, por consiguiente, de la tradición de la descarga. Incluso en descargas grabadas durante la época pre-salsera se puede presenciar esto de alguna forma.⁸⁴ Esto, sin considerar que el llegar con tu instrumento a un espacio y acordar en ese espacio un coro y una progresión armónica de forma espontánea no es lo mismo que llegar a un espacio con una lista de temas memorizados y preconcebidos con la esperanza de que los músicos a reunirse conozcan parte del repertorio que uno conoce.

Reconozco que llegar a la conclusión de que “ya no se celebran descargas” pudiera resultar un poco confuso y hasta controversial. Sin embargo, es difícil poder hacer un análisis etnográfico de un fenómeno que, en la actualidad, no se está manifestando de la forma en que es descrito tanto en la literatura musicológica e histórica como en el material audiovisual de la época. Esto abre la puerta a la propuesta que estaremos presentando en la parte IV de este trabajo.

⁸³ En la salsa instrumental, instrumentos melódicos interpretan las partes que usualmente interpretan los cantantes/soneros

⁸⁴ Esto basándonos en los tres “pilares” esenciales que Quintero apunta constituyen el fenómeno salsero. Siendo estos: el libre movimiento polirrítmico entre diferentes estilos de ritmos populares afro-caribeños, la improvisación del soneo y su constante contestación a un coro pre-establecido y la dinámica de la improvisación instrumental que surge a partir de las descargas.

¿Salsa, Plena, Bomba, Rumba: Es esa la que hay?⁸⁵

Salsa, Plena, Bomba, Rumba... Ritmos que tienen en común un elemento definitorio: la afrodescendencia.⁸⁶ A través de esta afrodescendencia, es que entonces nos conectamos con el concepto de la improvisación, no solo desde el músico como individuo si no también como creación espontánea colectiva. Ahora, vale la pena destacar el siguiente debate para poder entender mejor nuestro análisis: ¿Es lo espontáneo ejecutado desde la libertad? He aquí donde debemos de distinguir entre el contenido ejecutado y el espacio donde se ejecuta. Es claro que nuestro enfoque está en determinar si nuestros espacios en cuestión son liberados o no, pero igual también debemos de tener en cuenta que la ejecución artística es la que le da el carácter al espacio para luego el espacio seguir reproduciéndola y reproduciéndose. La ejecución musical en sí fácilmente puede ser considerada libre si aplicamos nuestra definición de libertad positiva, no solo a los espacios, si no a la ejecución en sí. Recordemos que la “libertad se ejerce, no se tiene”.⁸⁷ En ese sentido, una ejecución espontánea, siempre y cuando se haga con unas herramientas socialmente acordadas y siempre y cuando se trabaje desde lo genuino, pudiera considerarse libre.

⁸⁵ Pregunta basada en la frase “Salsa, Plena, Bomba, Rumba: ¡Esa es la que hay!” Del reconocido folclorista y Rumbero puertorriqueño Luis Francisco Agosto, mejor conocido como “Totin Arará”

⁸⁶ Existe un consenso dentro de la etnomusicología y el estudio de la historia de la música de las Américas donde se estipula que la música afrodescendiente se puede identificar como tal cuando tiene varios elementos derivados de la música propiamente africana. Ejemplo de estos elementos son la improvisación (tanto individual como colectiva), el uso de la técnica de “llamada y respuesta” (ver nota 4) y el uso de patrones polirítmicos consistentes. <https://www.ableton.com/en/blog/collections/principles-of-black-music/>

⁸⁷ Este es parte del argumento de Taylor en “What’s Wrong With Negative Liberty”. Incluso, Taylor advierte que parte del proceso de ejercer la libertad de forma donde el individuo se pueda expresar de forma plena, incluso desde su individualidad, requiere que este tenga que pelear encontrar de obstáculos internos/psicológicos para poder hacerlo. (REFERENCIA

Una creación espontánea no sería el “hacer por hacer sin tener propósito”; tampoco sería embarcar en una creación completamente libre de obstáculos. Pero, sí sería el de apoderarse de herramientas socialmente acordadas que anden a disposición de uno para crear cosas que, esencialmente, se pueden considerar espontáneas o incluso hasta “nuevas”.⁸⁸ La suma de estos elementos desde lo colectivo requiere una mediación entre colegas que muchas veces se da como un fenómeno de la misma ejecución. Ciertas claves, frases o patrones rítmicos colectivamente reconocidos sirven como hincapié a la espontaneidad de lo ejecutado. Recordemos que parte de las características básicas de la música afrodescendiente es la dinámica de llamada y respuesta.⁸⁹ Esto se puede observar fácilmente en los cuatro estilos musicales mencionados (ver apéndice A). Teniendo esto en mente, nuestro interés a la hora de hacer las comparaciones que presentaremos a continuación radica en ver como estas dinámicas musicales se manifiestan en esos espacios que terminan constituyéndose en espacios de creación musical espontánea (el batey, los planazos, la valla y los espacios de descarga). Igual nos interesa ver como estas se relacionan con elementos sociales/extra-musicales de raza, género y clase (o como son mediadas por estos) para entonces ver hasta donde, si es que es posible determinarlo, estos espacios realmente se suscriben a la definición de “espacios liberados” propuesta en este trabajo.

⁸⁸ En este contexto, nos referimos la creación de algo “nuevo” como algo propio no experimentado anteriormente por el colectivo, pero sí dentro de los elementos de los acordado o en elaboración y evolución de estos.

⁸⁹ Técnica composicional y de improvisación musical donde un elemento responde a otro que fue ejecutado con la intención de ser respondido.

El ejercicio de comparar los espacios en cuestión lo haré mayormente partiendo de las observaciones descritas en cada uno de los casos. Dado a esto, vale destacar que este ejercicio no necesariamente constituye una descripción final, absoluta o generalizada de lo que pasa continuamente en estos espacios. Pero, sí hay ciertos elementos que podemos tomar en consideración que nos ayudaran a establecer un análisis que, en relación a nuestro argumento, se puede considerar exploratorio. Igual, esta comparación pudiera servir para que personas participantes de estas dinámicas tengan un punto de partida a la hora de evaluar los espacios a nivel colectivo y su relación con estos a nivel individual. Por último, no estaremos incluyendo a la salsa y los espacios de descarga en esta comparación. Esta decisión, aunque difícil, se ha tomado para asegurar el carácter metodológico de la comparación. Esto gracias a la conclusión llegada en el capítulo pasado. Las conclusiones llegadas a partir de este ejercicio sí serán utilizados para proponer nuestro proyecto de gestión. Adelanto que este proyecto tendrá que ver con proponer la creación de un espacio propio que busque revivir la cultura de las descargas salseras. La evaluación de los elementos que tomaremos en consideración se hará dentro de las limitaciones expuestas en este párrafo. Estos elementos serán:

- El cómo se desarrolla lo espontáneo en los tres espacios a evaluar, tomando en consideración las dinámicas musicales históricamente⁹⁰ acordadas;
- las relaciones de raza, género y clase;
- cómo estos espacios son gestados en la actualidad.

⁹⁰ El uso del termino “histórico” se refiere, en este caso, al paso del tiempo desde un pasado relativamente cercano hasta el presente.

Tanto en la bomba, como en la plena y en la rumba, hay dos elementos clave que son característicos de una gran cantidad de las músicas afrodescendientes: la dinámica de llamada y respuesta, como la dinámica de la improvisación. Ambas dinámicas se presentan de diferentes formas, incluyendo momentos donde se entrelazan. Por ejemplo, es costumbre entre los tres géneros que la dinámica de llamada y respuesta se de como un estilo de conversación donde hay una especie de “emisor” y “receptor”. En la bomba esto se da entre el bailarador y el tambor improvisador, pero igual se da entre quienes hacen coro (la pregunta) y la/el cantante solista (que improvisa estribillos en respuesta). En la plena, esta relación de coro y pregón también existe e igual en la rumba. Incluso, puede darse la posibilidad de que lleguen personas con coros compuestos al momento. En este caso, ya el coro tiene una estructura de rima pre-establecida y el cantante solista debe de responder a esa estructura de rima con sus pregones improvisados. También, cada estilo tiene su propia versión de un tambor improvisador. En la bomba tenemos el tambor primo, en la plena el requinto y en la rumba el quinto. Aunque cada género tiene sus particularidades⁹¹, en principio, sus dinámicas improvisatorias son similares. Es usual también que quienes inviten a crear música en estos espacios esperen que las personas que lleguen a participar de ellos conozcan sobre estos elementos en cuestión. Es decir, se espera que conozcan sobre cosas como:

- canciones a interpretar y cómo trabajar la improvisación en estas;

⁹¹ Los coros en la bomba y en la rumba pueden ser de tan solo un verso, vis a vis en la plena que pueden durar hasta cuatro versos o más por ejemplo. Igual, los golpes de los tambores improvisadores responden a una interacción con la síncopa que caracteriza a cada género y, en el caso de la bomba, a lo que pueda dictar el/la bailarador/bailadora.

- la ejecución de algún instrumento y cómo se improvisa en el mismo (donde aplique el caso);
- en la bomba o la rumba, que el que desee bailar sepa como se da la dinámica del baile en estos espacios.

Se pudiera decir que estas son como una especie de “reglas” socialmente acordadas, pues lo que se busca es crear música de forma espontánea, pero desde una postura comunal o colectiva. Esto es algo que comúnmente he podido observar en cada uno de los espacios en cuestión. De hecho, muchas veces, este es el único elemento requisito para participar de estos espacios (aunque pueden surgir excepciones, como veremos a delante). Esto me hace recordar las palabras del distinguido plenero Emmanuel Santana cada vez que da por comenzado los llamados “Lunes de Plena” celebrados en la barra El Boricua, localizada cerca del casco urbano de Río Piedras, en San Juan:

“Solo hay una regla y esa regla es que todos hacen coro. Hay panderos disponible para quien quiera tocar, pero esperamos que quien decida tocar sepa tocar. De lo contrario, le pediremos respetuosamente que deje la tarima. Quien quiera ‘requintear’⁹² debe de hacer fila a la esquina derecha de la tarima y lo hará solo si el requinterero de la noche, el señor Luis ‘Lagarto’ Figueroa, le da el permiso. Y, finalmente, nos pueden pedir cantar cumpleaños feliz todo lo que quieran que nosotros, con gusto, no lo haremos”.

Es interesante pues, aunque muchas veces se puede sentir un poco de tono cómico en la forma en que Emmanuel presenta estas reglas (el comentario sobre los cumpleaños ha generado risa en varias ocasiones), las mismas describen lo que, por lo general, se espera del músico que decida participar en cualquiera de estos espacios.

⁹² Tocar el requinto de plena improvisando frases rítmicas encima de la dinámica musical.

Ahora vale preguntarnos lo siguiente: tomando en consideración nuestra definición de libertad, ¿se prestan estos espacios para que la ejecución musical se de de forma espontánea, incluyendo la presencia de sus elementos improvisatorios? Yo me atrevería a concluir que sí, siempre y cuando elementos discriminatorios no interfieran con este ejercicio. Es decir, siempre y cuando las personas que gestionan estos espacios lo hagan tomando en consideración reglas como éstas; reglas que tradicionalmente forman parte del proceso de ejecutar las músicas en cuestión y no reglas fuera de lo social y justamente acordado. Por esto, nos interesa extender nuestra comparación a los elementos de raza, género y clase. Recordemos que los espacios liberados, en principio, son espacios donde se aspira a que los individuos puedan ejercer su plenitud y libertad fuera (al menos en mayor parte) de las dinámicas de raza, género y clase. La presencia de discrimen o la falta de reconocimiento justo de ciertas comunidades dentro de estos espacios coarta el que la libertad se pueda ejercer en ellos. A pesar del elemento definitorio que es la afrodescendencia en los estilos de la bomba y la plena, la historia contemporánea nos plantea ciertas situaciones que hay que evaluar, pues pueden representar un problema con el elemento de la racialidad en ambos géneros.

Con relación a la bomba, hablábamos de la polémica que existe sobre la proyección del Batey como espacio con carácter de entretenimiento educativo. Bárbara Abadía Rexach nos habla sobre como este elemento (junto a otros que abordamos en el estudio de este caso) deben de estar en observación, pues según su argumento, pudieran prestarse para invisibilizar de alguna forma el elemento racial. Igual en la plena, hablábamos de como la idea de calificar a esta como un “periódico”

realmente ha sido un intento de devaluar la plena como movimiento subversivo desde lo antirracial como dentro de la lucha de clase. Una especie de “blanqueamiento” de la misma. Aunque no podemos hablar en absolutos, el mero hecho de que estas observaciones estén siendo expuestas nos pone en perspectiva varias cosas. Y esto no solamente tomando en consideración el elemento de raza, si no también los elementos de género y clase.

Primero, entiendo importante el poder reevaluar la relación de lo racial con la bomba en la actualidad. Esto pues, el elemento de lo afro, culturalmente hablando, es el elemento más definitorio de la bomba. Recordemos que el Batey, en el tiempo del dominio español, fungió como espacio subversivo que reivindicaba lo afro. El prescindir de esto significaría el obviar el elemento más importante del género. Segundo, entiendo que en el caso de la plena el elemento de lo racial está siendo prescindido aún más. La idea de la plena como música pionera de una identidad nacional despolitizada y el intento de minimizar o suavizar los elementos raciales y de clase a la hora de clasificarla como una especie de “periódico”, también nos traen una preocupación grande, pues estos mensajes se reproducen constantemente.

Tercero, aunque el tema de género ha tenido varios avances dentro de la bomba y la plena, no es el caso de la rumba (y mucho menos en la salsa si estuviéramos incluyéndola en esta comparación). El reconocimiento justo y la representación justa tanto de las mujeres, como de las personas que caen fuera del binomio tradicional de género, es sumamente importante. Cuarto, he logrado observar que el elemento de clase se manifiesta de forma peculiar en los tres espacios que andamos comparando. Me pudiera atrever a decir que existe un consenso casual entre los músicos

ejecutantes de estos estilos en que vivir de la música constituye una gran dificultad. Pero esto nos lleva a preguntarnos que tipo de gesta colectiva se está llevando a cabo en la actualidad para poder combatir esa realidad. Existen programas de subvención cultural gestados por el Centro de Economía Creativa como Maniobra y Leyenda,⁹³. Pero estos programas, aunque constituyen un gran impacto positivo, son provistos por un ente externo. Sería interesante, entonces, ver como se puede crear una gesta propiamente comunal que busque atender esta preocupación. Es esta una interrogante que nos lleva a preguntarnos cómo es que estos espacios se gestan.

Existen espacios completamente comunales y recreacionales como son el batey de la Plaza del Negro en la Perla, Viejo San Juan. Igual, actualmente han habido intentos por parte del Instituto de Cultura Puertorriqueña de apoyar la gesta de espacios como el del Plenazo de Trastalleres a Trastalleres.⁹⁴ No podemos tampoco olvidar los famosos Lunes de Plena, que fueron un producto directo del movimiento de los Plenazos y desde su idealización han tenido tres hogares diferentes en los últimos años: la barra La Terraza del Bonanza en Villa Palmeras, Santurce; el desaparecido restaurante-barra La Junta (que fuera propiedad de Hector “Tito” Matos y su esposa Mariana, y fuera destruido por el huracán María en el 2017) y la barra El Boricua en Río Piedras. La comunidad de rumberos activamente planifica rumbas abiertas en diferentes localidades. Entre ellas, balnearios alrededor de la isla, la comunidad de Trastalleres en Santurce y diferentes negocios en las áreas de Levittown, Cataño y San

⁹³ En su página de internet se describen como: “...una entidad cívica, sin fines de lucro, con el fin de proveer apoyo al tercer sector y empresas sociales a través de herramientas de educación, servicios gerenciales e identificación de recursos para su sustentabilidad.

⁹⁴ Es un concepto basado en la idea de los Plenazos y que busca resaltar el legado que han tenido en la plena los barrios de Trastalleres, Mayagüez y Trastalleres, Santurce (San Juan). Es organizado por el ICP y parte del concepto es el que se celebre un Plenazo en cada barrio.

Juan. En el caso de los bateyes de Bomba, muchas veces la costumbre es que grupos propios con integrantes fijos “abran el batey”. Es decir, se estén presentando para crear musica de forma espontánea o exponer un repertorio pre establecido y ensayado. Esto permiten que miembros del público general participen en la dinámica del baile. En algunas ocasiones, los grupos de rumba que se presentan de manera formal también están dispuestos a invitar participación del público si reconocen a personas que les consta puedan tocar o bailar. Ahora, hay que tomar en consideración que los espacios de creación musical espontánea no necesariamente son el espacios mayoritarios en donde se manifiestan estos géneros, comercialmente hablando. Muchos de los grupos que ejecutan estas músicas lo hacen de manera formal, siendo contratados por alguna barra, algún restaurante o cualquier otro espacio dispuesto a servir de mecena.⁹⁵ Otra herramienta que tienen estos grupos para la autogestión de presentaciones y que se da a nivel de política pública es la Ley de Nuestra Música Autóctona Puertorriqueña (Ley 223 de 2004 según enmendada). Esta ley tiene como propósito incentivar la contratación de grupos de música autóctona puertorriqueña en eventos organizados por la rama ejecutiva del gobierno de Puerto Rico, las corporaciones públicas del estado, sus municipios o actividades de producidas para el público general por entes privados pero que reciban auspicio de alguna de estas entidades estatales. Ahora, discutir esta ley dentro del contexto de este escrito puede considerarse un poco contraproducente por varias razones. Primero, no es una ley que necesariamente incentiva la creación de los espacios que son objetos de estudio de

⁹⁵ Persona con capital dispuesta a auspiciar a un artista o una actividad artística.

este trabajo. Segundo, el término “música autóctona”, según definido por la ley⁹⁶, no necesariamente va en acorde con la visión de este trabajo. Fácilmente se puede discutir que la rumba cubana, e incluso la salsa, no “representan una personalidad propia y única del pueblo puertorriqueño”. Sin embargo, la ley sí incluye la música de tríos de bolero que igual pudiera argumentarse que no es “única y propia del pueblo puertorriqueño”. Tercero, esta ley ha sido objeto de discusión pública en varias ocasiones, pues se ha problematizado su propósito e implantación. En fin, entendemos que, aunque sí puede tener las intenciones de mejorar la difusión y ejecución de las músicas que esta presenta como “autóctonas”, no necesariamente atiende lo presentado en este trabajo. De la misma forma, no todo intento de presentar ante el público los estilos de música estudiados en este trabajo (salsa, plena, bomba, rumba) necesariamente son intentos de crear espacios de creación musical espontánea. En ese sentido, nos resta proponer formas de gestión que sí respondan a la creación de estos espacios y que también respondan al concepto de libertad presentado, cosa que buscaremos trabajar en el próximo capítulo.

Las comparaciones que hemos llevado a cabo puede que describan solo una parte de lo que pueda estar ocurriendo realmente dentro de los espacios en cuestión. Dado a esto, reconozco que sería conveniente continuar haciendo trabajo etnográfico y cualitativo que ayude a solidificar el estudio de estos espacios. Entiendo que los planazos y los bateyes van encaminados a tener mayor aceptación de diversidades en

⁹⁶ Art. 3 Definiciones: 1) Música Autóctona Puertorriqueña: Incluye la Música Campesina y sus variantes, la Danza Puertorriqueña, la Plena, la Bomba puertorriqueña, y todos aquellos géneros musicales que el Instituto de Cultura Puertorriqueña, mediante estudio del desarrollo y la realidad histórica de la música en Puerto Rico, identifique como producto de dicho desarrollo y que representen una personalidad propia y única del pueblo puertorriqueño y así los defina.

muchos frentes, pues entiendo que han habido avances en las relaciones de raza género y se ha buscado preservar su tradición de creatividad espontánea. Ahora, aunque entiendo que lo último sí es cierto en cuanto a las expresiones de rumba cubana en Puerto Rico, sí se noto una falta de representación y diversidad dentro de este sector de la comunidad musical; específicamente, en lo que relaciones de género se refiere. Igual, entiendo que se debe de reflexionar más la economía detrás de la gestión de estos espacios. Los Plenazos Callejeros supieron añadir un elemento interesante en este sentido, pues no solo sirvieron como espacios de creación musical espontánea, sino que este mismo propósito permitió que se desarrollaran actividades económicas a partir de su efecto multiplicador. Actividades como la venta de frituras (comida), camisetas alusivas a los eventos y hasta la venta de artesanías (esta en particular se ha reincorporado a los planazos de los Lunes de Plena en Río Piedras). Vale la pena echarle un ojo a estas estrategias de gestión comercial si buscamos que estos espacios puedan difundirse de forma comunal.

En conclusión, es un poco difícil dar una contestación absoluta a una pregunta fundamental de este trabajo: ¿son estos espacios “espacios liberados”? Entendemos que el llegar a este punto requiere un desarrollo y una reconstrucción constante de estos espacios, pues las nociones de justicia van evolucionando a través del tiempo, lo que afecta directamente las concesiones sociales que se hacen a la hora de establecer reglas y valores comunes. Ahora, sí podemos decir que en el espíritu de estos espacios comparados existe el deseo genuino de mantener estas manifestaciones de tradición folclórica vivas y en constante difusión. Mientras pase el tiempo y continúen los grandes avances en las relaciones sociales/colectivas, este tipo de tradiciones

sentirán, de alguna forma, las influencias de estos avances. Igual, entiendo que la constante comunicación con los acontecimientos culturales y políticos de la actualidad permiten que estos espacios sí busquen “ejercer su libertad”. Pero al ese ejercicio ser un proceso y no un absoluto, es entendible que aún se puedan observar instancias de injusticia pues los procesos sociales no son perfectos. En este caso, es la clasificación de un espacio como “liberado” una calificación de “absolutos” o de “procesos”. Yo pudiera argumentar que es una calificación de “procesos” con “avances”. Es decir, ese proceso debe darse a constar a través de cambios en el paso del tiempo. Tener una noción o un imaginario sobre ese espacio no es suficiente, sino que el proceso debe de ser observable. Este proceso sí lo hemos observado en los plenazos y los bateyes, aunque admito que aún tengo duda si las rumbas abiertas están en él. Tampoco podemos olvidar la actividad principal de estos espacios, la producción musical espontánea. Incluso en este caso, pudiera tener mis dudas sobre las rumbas abiertas. No porque estos espacios hayan dejado de aspirar a esto en esencia. Pero sí porque las dinámicas sociales (en especial, las de género) pueden tener un efecto directo en la aceptación del producto musical de ciertos individuos, aunque este producto se de dentro de el contexto de practicar esta producción espontánea a partir de unas reglas musicales socialmente acordadas y aceptadas. Esto, más la falta de información crucial necesaria para estudiar la rumba desde el contexto puertorriqueño hacen que el ambiente de la rumba cubana en Puerto Rico sea un objeto de estudio en necesidad de atención.

4. La música de creación espontánea y los espacios liberados: propuestas y apuntes sobre su gestoría

A través de este trabajo, hemos comentados varias veces lo que implica hablar de espacios liberados. Entendemos que las características definitorias de un espacio liberado son:

- 1) La protección del ejercicio pleno de la libertad e individualidad de cada persona dentro de un marco mediado por la idea de un bien común;
- 2) El respeto y la inclusión de personas diversas en las actividades y los objetivos de ese espacio, en reconocimiento y rechazo de dinámicas xenófobas, homofóbicas/transfóbicas y clasistas;
- 3) La predilección del buen vivir colectivo sobre egoísmos individuales.

Cuando tomamos esto en consideración a la hora de referirnos a los espacios de creación musical espontánea, pudiéramos llegar a la conclusión de que para que estos espacios funcionen de forma liberada, estos tres puntos deben de ser considerados como puntos a tachar en una lista predeterminada. Esta idea la refutamos en el capítulo pasado cuando estipulamos que, más allá de un absoluto, los espacios liberados son espacios que están en constante proceso de evolución, pues la idea de el bien común es una que anda en evolución. Estos espacios responden a este proceso y dentro de esa respuesta, acuerdan sus principios de sana interacción y vivencia. Estos procesos no se dan en completa obviedad de elementos materiales y económicos. El que haya una predilección por el buen vivir colectivo no significa la obviedad de los asuntos económicos y materiales.

De hecho, la falta de actividad económica pudiera coartar esa meta del buen vivir colectivo. Es por esto que entiendo que cualquier proyecto que busque gestionar la creación de espacios de creación musical espontánea y tome en consideración los principios de la liberación, deben de tomar como marco económico principal el de la Economía Social y Solidaria (ESS).

La ESS se puede entender como un conjunto de actividades y experiencias económicas fundadas en valores solidarios (Guerra, 2012). En las instituciones regidas bajo los esquemas de la ESS, se busca que las personas interactúen unas con otras sobre bases de colaboración, en el entendido de que es la búsqueda del bienestar colectivo la que potencia el progreso personal (Colón, 2021). La economía social, entonces, se considera una cuyo último fin sea viabilizar la Reproducción Ampliada de la Vida (RAV) y se rige dentro de un marco de ética de compromiso por la vida (Colón, 2021). A fin de seguir esa ética de compromiso por la vida y buscar su reproducción amplia, la ESS establece como principios el compromiso social y comunitario, la cooperación sobre la competencia económica, el que sean actividades económicas con bajo impacto ecológico, y que esas actividades económicas sean democráticas, con distribución equitativa de los beneficios entre quienes los trabajan y que sean actividades con perspectiva de género.

Ejemplos de instituciones y actividades que promueven este marco económico son: Los bancos éticos y las cooperativas de ahorro y crédito, las organizaciones de comercio justo, empresas autogestionadas, las redes de producción agrícola orgánica, la producción artesanal y, probablemente las instituciones de ESS más reconocidas, las cooperativas (en sus múltiples facetas), las asociaciones y los mutuales (Guerra,

2012). América Latina ha sido testigo en los últimos años de un fuerte dinamismo del movimiento de la ESS, que ha sido acompañado primero por la instalación de políticas públicas y luego por el surgimiento de legislación específica (Guerra, 2012). Países como Ecuador en el 2012 y Uruguay en el 2020 han instituido marcos legales/institucionales dirigiendo parte de su política económica en esa dirección. Mientras, países como Argentina han llegado, incluso, a establecer instituciones como el Consejo de la Economía Popular y el Salario Social Complementario. Aunque me atrevería a asumir que la implementación de estas políticas públicas se ha dado dentro del contexto particular de cada país, cuando comparamos los marcos legales de Ecuador y Uruguay, hay similitudes a la hora de definir lo que es actividad económica dentro del modelo de la ESS. Entre ellas está la incorporación dentro del marco legal de la ESS al sector cooperativistas y las asociaciones por ejemplo. De la misma forma, ambas leyes coinciden en observar los principios de la ESS, como el sustentar las relaciones de los integrantes de las instituciones de ESS en principios de solidaridad, cooperación, reciprocidad y control democrático. Se busca poner el interés común sobre el individual. Ambos marcos también establecen como principio de la ESS la distribución de excedentes. El marco de Uruguay establece, incluso, que esto se efectuará en función del trabajo aportado y los servicios y actividades realizadas por los asociados/as.⁹⁷ Ambos también establecen la equidad de género como principio y el de Uruguay menciona la búsqueda de la diligencia en la inclusión de “personas con dificultades de inserción”.⁹⁸

⁹⁷Artículo 4, Ley 19.848 de la República Oriental de Uruguay.

⁹⁸ Terminología utilizada en la ley para referirse a personas que han sido históricamente rechazadas por dado a visiones injustas sobre “el otro”.

Cabe destacar que, según estos marcos, el estado considera estas entidades autónomas. Son entidades reguladas y colectivas (y en algunos casos, incentivadas por el mismo estado), pero privadas. Volviendo a los casos trabajados en la parte anterior, podemos ver cómo en el modelo de los Plenazos Callejeros podemos identificar características que son cónsonas con el modelo económico de la ESS.

Concluíamos en nuestra mirada a los Plenazos Callejeros que estos habían demostrado que es posible emprender estos espacios desde la búsqueda de la liberación, haciendo la salvedad de que era necesario atender la representación de mujeres y personas de difícil inserción. Aún así es importante resaltar que el modelo de los Plenazos Callejeros buscaba un bien común colectivo: la preservación y difusión de la plena. Los organizadores no buscaron lucrarse de forma personal, pero aún así crearon una nueva economía. No solo creando un mercado para artesanos (incluyendo los artesanos de instrumentos) sino el haber logrado la formación de muchos grupos de plena a partir de esa experiencia. Tomando esto en consideración, podemos basarnos en el modelo de los Plenazos Callejeros y en los principios de la ESS para proponer la creación de una estructura asociativa. La ESS permiten la creación de organizaciones asociativas que basen esta asociación en principios colectivos y de justo trabajo. Para que el modelo de asociación cumpla en servir a la forja de espacios de creación musical espontánea en proceso de liberación, éstos tienen que cumplir con lo siguiente:

- 1) Que busquen la preservación y difusión de los espacios de creación musical espontánea;

- 2) que se basen en las tres características definitorias de los espacios liberados (determinados a principio de este capítulo);
- 3) que se basen en la idea de la perseverancia del trabajo y compensación justa y la distribución justa de ganancias sobre el lucro individual;

Para garantizar estos principios, la asociación pudiera establecer unos estatutos que atiendan varios asuntos de índole económica para garantizar una justa cooperación. Asuntos como los de paga justa por trabajo justo (según sea acordado), la creación de un fondo colectivo, y la prohibición de ganancias lucrativas individuales fuera de la compensación justa por trabajo justo. También se pueden considerar ideas como la inclusión de artistas de otras disciplinas (artesanía de instrumentos, artistas visuales, literarios, entre otros) al aspecto comercial. Esto tomando como base la creación de mercados artesanales que permitió un evento como los Plenazos Callejeros y también considerando el hecho de que el modelo de las ESS considera el trabajo cultural y artesanal como trabajo social y solidario.

Pasado esto, se debería de trabajar todo lo necesario para que se conforme una ruta de difusión. Esto incluyendo los trámites pertinentes para el registro legal de la asociación, la conformación de la idea específica de como se trabajará, la creación de el espacio artístico-musical y los acuerdos pertinentes de difusión en los espacios físicos donde se considere la creación de esta dinámica. Sí se buscará la creación de una dinámica económica en estos espacios donde haya intercambio económico, pero siempre con el objetivo de responder a los principios establecidos de perseverancia del trabajo, compensación justa y distribución justa de ganancias sobre el lucro

individual. El objetivo sería poder crear de estos espacios en proceso de liberación talleres de trabajo para sus gestores y miembros, manteniendo el ambiente de accesibilidad que le proveía a las comunidades un espacio como lo fueron los Plenazos Callejeros. Éstos, aunque gestados por maestros de la plena, mantuvieron las puertas abiertas a todo aquel interesado en formar parte de la cultura plena. Esta característica facilitó la creación y difusión de nuevos grupos de plena. Tomando en consideración el efecto que la gesta de este tipo de espacio tuvo sobre el género de la plena, proponemos entonces actualizar este modelo en base a los principios presentados para así crear una asociación que busque hacer lo mismo con los espacios de las descargas y el género de la salsa.

Entendemos que la Descarga, aquel espacio de creación musical espontánea que se desarrolla dentro del género de la Salsa, es un candidato idóneo para ser trabajado por esta nueva asociación a gestarse. Esto pues es un espacio que no se anda poniendo en práctica actualmente, como concluimos al final del estudio de caso. Una asociación que busque preservar y difundir la tradición de los espacios de descarga, aún por encima del lucro personal y la falsa noción de estereotipos. Un grupo de seis a diez músicos que se consideren practicantes del género pueden asociarse bajo los principios mencionados en este capítulo y gestar una estructura que busque la preservación y difusión de las descargas, el que éstas se den de forma liberada y el que se establezca un taller de trabajo e intercambio económico donde prevalezca la idea de mantener una estructura colectiva a flote por encima de la idea del lucro personal. Esta asociación pudiera entonces crear un plan de trabajo de tres fases:

- 1) La fase de acuerdos colectivos socioeconómicos e inscripciones legales;
- 2) La fase de idealización del espacio cultural;
- 3) La fase de negociación, auspicios y difusión.

En la fase uno se buscarían establecer los acuerdos económicos y sociales que regirán los quién, cómo, por qué y cuándo de la asociación a establecerse. Se buscaría discutir e implementar medidas protocolares que garanticen la perseverancia de la compensación justa por trabajo justo y la distribución equitativa. Esto pudiera incluir la creación de fondos colectivos que busquen mantener la perpetuidad de la asociación a crearse. A partir de estos acuerdos, se pudiera entonces buscar un modelo asociativo que busque garantizar estos principios. En Puerto Rico, existe una larga tradición de asociaciones cooperativas y de igual forma, existen también andamiajes legales que permiten la creación de asociaciones. Por ejemplo, la ley 239 del 2004, conocida como la Ley General de Sociedades Cooperativas de Puerto Rico define las cooperativas como "...personas jurídicas privadas de interés social, fundadas en la solidaridad y el esfuerzo propio para realizar actividades económico-sociales, con el propósito de satisfacer necesidades individuales y colectivas, sin ánimo de lucro". Incluso, la ley expone como principio de estas entidades los conocidos siete principios del cooperativismo. Éstos son:

- 1) La adhesión voluntaria y abierta;
- 2) Control democrático por parte de sus socios;
- 3) La participación económica de sus socios;
- 4) Autonomía e independencias- el reconocimiento de ser una organización autónoma de ayuda mutua;

- 5) Educación y capacitación;
- 6) Cooperación entre instituciones cooperativas;
- 7) Responsabilidad social

Entiendo el modelo cooperativo como un modelo de ESS que pudiera beneficiar grandemente al movimiento artístico del país en general y considero esto como un enfoque de investigación para el futuro. Sin embargo, este es uno de muchos modos a través de los cuales la estructura a establecerse pudiera organizarse. Luego de haber dado por terminada esta primera fase, se pasaría a la fase donde se buscaría diseñar el espacio. Con esto me refiero a crear un esquema del espacio donde se tomen en consideración los factores en cuestión para trabajar aspectos que sean técnicos y metodológicos. Se buscaría contestar el dónde y el cómo. Buscar espacios físicos donde se pueda tramitar una entrada y aceptación con su comunidad correspondiente. Estos espacios pudieran ser desde plazas públicas hasta barras y restaurantes. Luego de identificar el espacio, se buscaría entonces establecer como la agrupación se organizaría físicamente, con qué instrumentación estarían trabajando, cómo se trabajaría su accesibilidad y otras medidas técnicas. Luego de haber diseñado la parte organizativa y protocolar del espacio, entonces se buscaría el trazar una ruta compuesta por espacios físicos con la cual se pudiera negociar un acuerdo. Dentro de estas negociaciones, se debería de discutir un acuerdo monetario a partir de las posturas tomadas en la primera fase. Es de entenderse que el trabajo cultural no deja de ser trabajo, por lo que es importante establecer unos acuerdos de monetización con el espacio físico que este en cuestión siempre y cuando el contexto

lo permita (no se buscaría cobrarle a un grupo marginado en busca de visibilidad, o a una comunidad en necesidad, por ejemplo).

A pesar de que existen andamiajes legales en Puerto Rico que viabilizan la creación de algunas estructuras que se pueden considerar parte de la ESS, entiendo que un paso saludable para la viabilización de proyectos como el que proponemos es el de encaminar las posturas de política pública del gobierno de Puerto Rico en esa dirección. Hablábamos en el capítulo anterior de como el Instituto de Cultura Puertorriqueña gestaba todos los años el evento “Plenazo de Trastalleres a Trastalleres” basado en la dinámica de los Plenazos. Aunque el auspicio y la gesta de este tipo de actividad es sumamente necesaria, entiendo que hay espacio para que el gobierno pueda viabilizar la creación autónoma de estos espacios de creación y emprendimiento, con miras de establecer estructuras colectivas de trabajo cultural y social que busquen su difusión y perpetuidad. Existen vías legales en otros países que se pudieran estudiar de forma comparativa para así buscar una forma de implementación local. De hecho, atrevería a afirmar que, en general, una mejor definición del concepto de ESS dentro de la política pública del gobierno Puerto Rico sería de sumo beneficio. Esto no solo para la creación y gesta de lo propuesto en este escrito, sino para la creación y difusión de todo emprendimiento creativo y social en general.

5. Conclusiones

Este trabajo se empezó a idear bajo el pretexto de idear nuevos modelos de trabajo musical que buscaran atender una problemática muy seria: la falta de oferta de empleo artístico para los músicos de Puerto Rico. Como habíamos mencionado anteriormente, Puerto Rico se considera el territorio que mayor cantidad de músicos exporta por pie cuadrado. En los últimos años, la frase “el petróleo de Puerto Rico” se ha empezado a usar de forma coloquial entre personas reconocidas en el ambiente para referirse a este fenómeno. Argumentamos que, una posible explicación a este éxodo de músicos es, precisamente, la falta de oferta de empleo que existe en el sector musical del país. Pero lo que originalmente fue un ejercicio exploratorio dirigido en esa dirección se convirtió en un trabajo teórico y metodológico de proporciones más grandes.

A partir de este planteamiento, pasamos a proponernos los siguientes objetivos:

- 1) Proponer un nuevo modelo de gestión dentro del ambiente musical donde se incentive la creación de espacios donde se pueda crear música espontáneamente libre de dinámicas relacionadas al egoísmo, racismo y la discriminación por género u orientación sexual;
- 2) Procurar que la gestión de estos espacios conlleve la creación de plazas de trabajo más estables para músic@s de todas las estratos sociales, todos los sexos/géneros y todas las razas;
- 3) Buscar el que en estos espacios también se de una dinámica de pedagogía socio-musical relacionadas a estos temas.

Tomando como ejemplo el lema “Salsa, Plena, Bomba, Rumba: Esa es la que hay” del afamado cantante de rumba y folclor puertorriqueño Luis Fernando Agosto “Totin Arará”⁹⁹ y reconociendo que los cuatro géneros en este lema han tenido una tradición fuerte dentro de su historia de gestionar espacios para la creación espontánea de música, entendimos que era adecuado en nuestra búsqueda hilar fino sobre el concepto de “Zonas Liberadas” (rebautizado en este trabajo como “Espacios Liberados”) de Boaventura de Sousa Santos. Esto pues lo entendimos un concepto que nos acercaría a nuestros tres objetivos principales. Esto nos llevó a adentrarnos en la creación de un marco teórico que presenta la complejidad política, geográfica y cultural detrás de este concepto de Boaventura de Sousa Santos. Concluimos dentro de este marco que, para poder hablar sobre “espacios liberados”, teníamos que entender la relación entre lo geográfico y lo cultural, llegando a establecer el fenómeno del “ciclo de creación geocultural”. Es decir, el fenómeno que se da donde el espacio es catalítico del proceso cultural, a la vez siendo la cultura catalítico de creación de nuevos espacios. Más adelante, incluimos en esta discusión el debate actual dentro de la teoría política sobre que lo que realmente significa el termino “libertad” y sobre las visiones positivas y negativas de este, concluyendo que el concepto de libertad positiva es uno en consonancia con el de espacios liberados. Esto pues, dentro de ambos, la realización plena tanto del individuo como de las gestas colectivas constituye una gran parte de lo que es la libertad como ejercicio, más allá de esta ser

⁹⁹ Totin Arará Agosto es reconocido como uno de los rumberos mayores de Puerto Rico. Se empieza a involucrar con la cual, en los años 80, era una naciente escena de rumba cubana folclórica producida y gestionada tanto por puertorriqueños nativos de la isla como por puertorriqueños que regresaban a a isla juego de varios años de estadía en la ciudad de Nueva York. Actualmente es considerado un baluarte de las escenas culturales de Santurce, Río Piedras y Viejo San Juan.

un derecho adquirido o de constituir una mera falta de obstáculos legales para el accionar humano. Tomando en consideración varias experiencias y conversaciones tenidas con colegas reconocidos dentro del ambiente musical del país (muchos de ellos mencionados a través de este escrito) donde se ha expresado un sentido de “libertad” (dígase, realización propia), entendimos apropiado utilizar los planteamientos dentro de nuestro marco teórico para evaluar si los espacios de creación musical dentro de los cuatro géneros musicales en cuestión se pueden considerar espacios liberados.

Durante ese proceso, desarrollamos los cuatro casos de estudio presentados en este escrito y una comparación final. A partir de este ejercicio, llegamos a varias conclusiones. Entre ellas, establecimos que es contraproducente clasificar un espacio como “liberado” desde un punto de vista especialista, pues los espacios que persiguen el ejercicio de la libertad están en un proceso constante de evolución. Entendemos que tres de los cuatro casos estudiados están dentro de este proceso, aunque en distintos niveles. Ahora, sí entendemos que los espacios que están en esta constante evolución se rigen por tres principios definitorios:

1. La protección del ejercicio pleno de la libertad e individualidad de cada persona dentro de un marco mediado por la idea de un bien común;
2. El respeto y la inclusión de personas diversas en las actividades y los objetivos del espacio, en reconocimiento y rechazo de dinámicas xenófobas, homofóbicas/transfóbicas y clasistas;
3. La predilección del buen vivir colectivo sobre egoísmos individuales.

También concluimos que de los tres espacios encaminados en el proceso de liberación, fue el de los Plenazos Callejeros el que más se ha acercado a servir de modelo para el objetivo en cuestión de este trabajo.

No solamente eso, sino que lo usamos como punto de partida para discutir la relación que, por definición, existe entre la creación de espacios liberados y la creación de dinámicas económicas que se dan a partir del marco económico de la Economía Social y Solidaria.

Proseguimos a proponer un modelo de gestión que utilizaría como hincapié estas dinámicas económicas para crear espacios de creación musical espontánea que:

- 1) busquen su preservación y difusión;
- 2) que se basen en las tres características definitorias de los espacios liberados;
- 3) que se basen en la idea de la perseverancia del trabajo y compensación justa y la distribución justa de ganancias sobre el lucro individual;

Finalmente, propusimos que los espacios que se pudieran estar generando dentro del género de la salsa (los espacios de descarga, la cual habíamos concluido que no se estaban reproduciendo según su definición original), se pudieran gestar a base de este modelo, cosa que pudiera servir como laboratorio práctico para la creación de nuevos espacios de trabajo justo e inclusivo para varios músicos que no andan ejerciendo su arte por la falta de oferta.

Tomando en consideración todo lo presentado anteriormente, concluimos que si existe un modelo de trabajo que se pueden gestionar que cumpla con los tres objetivos primarios de este trabajo. Es decir, es posible (y debería ser deseable) gestionar espacios de creación musical espontánea que se organicen bajo los

principios de la Economía Social y Solidaria y busquen su preservación, la bienvenida de personas de difícil inserción a la sociedad y la búsqueda del buen vivir colectivo sobre egoísmos individuales.

El próximo paso sería poner estas recomendaciones en acción. Igual, la investigación conllevada para la redacción de este escrito ha revelado la necesidad de considerar otros temas para futuros trabajos, como lo son la llegada de la Rumba Cubana a Puerto Rico, el adentrarse aún más en la actualidad social del ambiente salsero en Puerto Rico, entre otros.

Referencias

- Abadía, B. (2019). Centro y periferia: las identidades en el nuevo movimiento de la bomba puertorriqueña. *Centro Journal*, 40–57.
- Agurto, E. A. (2022). *Salsa consciente: Politics, poetics, and Latinidad in the meta-barrio*. Michigan State University Press.
- Alén, O. (1992). *Géneros Musicales de Cuba: De lo afrocubano a la salsa*. La Habana: Editorial Cubanacán.
- Álvarez L.M.; Quintero A.. (2001): Bambulaé sea allá, La bomba y la plena: compendio histórico-social, [en línea], Fundación del Banco Popular de Puerto Rico, URL:http://educacionmusicalinteractiva.weebly.com/uploads/2/3/8/1/23818506/bambula_sea_all-_la_bomba_y_la_plena_compendio_histrico-social.pdf
- Anderson, K., Domosh, M., Pile, S., & Thrift, N. (2009). A Rough Guide. In *Handbook of Cultural Geography* (pp. 1–37). Londres: Sage Publications.
- Ayala, L. S. (2012). El Estudio de la Geografía. In *Geografía Humana: Conceptos Básicos y Aplicaciones* (pp. 7–18). Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Historia, Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales-CESO.
- Ayala, L. S., Bayouth, N., & Montalvo, E. (2012). Geografía Cultural. In *Geografía Humana: Conceptos Básicos y Aplicaciones* (pp. 81–90). Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Historia, Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales-CESO.
- Berlin, I., & Hardy, H. (2002). In *Liberty* (pp. 166–217). Oxford University Press.
- Brown, W. (2017). La Razón Neoliberal y la Vida Política. In *El Pueblo Sin Atributos: La Secreta Revolucion del Neoliberalismo* (pp. 11–151). Barcelona: Malpaso Editorial.
- Ciclo de Conferencias "Mujeres en la Música". (2019, abril). Mujeres en la música: Desafíos para la equidad 2. Conservatorio de Música de Puerto Rico, San Juan Puerto Rico.
- Ciclo de Conferencias "Mujeres en la Música". (2019, 1ro de Diciembre). Conferencia presentada como Mujeres en la música: Desafíos para la equidad 3 en El Bastión, San Juan, P.R..
- Ciclo de Conferencias "Mujeres en la Música". (2020, 1ro de Diciembre). Conferencia Presentada como Mujeres en la música: Desafíos para la equidad 4.

- Cole, N. L. (2021, October 16). *Culture Jamming for Social Change*. ThoughtCo. <https://www.thoughtco.com/culture-jamming-3026194>
- Colón, R. (2021, Noviembre 11). La economía social - solidaria y el cooperativismo. *Puerto Rico Te Quiero*. <https://www.puertoricotequiero.com/la-economia-social-solidaria-y-el-cooperativismo/>
- Dodds, K., Kuus, M., Sharp, J. P., & Ingram, A. (2013). Artist. In *The Ashgate Research Companion to Critical Geopolitics* (pp. 461–476). Ashgate Publishing Company.
- España. (1985). Real Decreto 1435/1985, de 1 de agosto, por el que se regula la relación laboral especial de los artistas en espectáculos públicos. Madrid.
- Longman, A. “Africa.” (2022, March 29). Principles of Black Music. <https://www.ableton.com/en/blog/collections/principles-of-black-music/>
- López, R. (2008a). Breve y ajorada historia de la plena enrojecida . In *Los bembeteos de la plena puertorriqueña*(pp. 56–83). San Juan: Ediciones Huracán.
- López, R. (Ed.). (2008b). El Bembeteo Musicalizado. In *Los Bembeteos de la Plena Puertorriqueña* (pp. 21–55). essay, Ediciones Huracán.
- Mitchell, D. (2008). The Politics of Culture. In *Cultural geography: A critical introduction* (pp. 3–66). essay, Blackwell.
- Muriel, T. (2016). *Salsa Inc.: The Fania All-Stars Story* (1st ed.). Amazon Publishing.
- Murtoff, J. (2023, September 28). Lebensraum. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/Lebensraum>
- Ortiz, F. (1952). *Los instrumentos de la música afrocubana*. Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación.
- PBS. (2020). *Why Puerto Rican Bomba Music is Resistance* . United States. Retrieved 2022, from <https://www.youtube.com/watch?v=3RGqiGHWDrQ>.
- Peña Aguayo, J. J. (2015). *La Bomba Puertorriqueña en la cultura musical contemporánea* (thesis). Universitat de València, Departament de Filosofia, Valencia.
- Poder Ejecutivo Nacional, CONSEJO DE LA ECONOMÍA POPULAR Y EL SALARIO SOCIAL COMPLEMENTARIO (2022). Buenos Aires.
- Principios*. Red de Economía Social y Solidaria en Puerto Rico. (n.d.). <https://www.economiasolidariapr.org/principios/>

- Quintero Rivera, M. (2021). Modos de Escucha, Imaginarios Nacionales y Políticas Culturales: Trayectorias de la Investigación musical en Puerto Rico y desafíos ante Las Políticas del Neoliberalismo Colonial. *El Oído Pensante*, 9(1). <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v9n1.8863>
- Quintero, Á. (2005). *¡Salsa, Sabor y control! Sociología de la música “tropical.”* México: Siglo Veintiuno.
- Quintero, Á. (2017). *¡Saoco Salsero! O el swing del soneo del sonero mayor: Sociología Urbana de la Memoria del Ritmo* (1ra ed.). San Juan: Editorial Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- Registro Oficial, LEY ORGANICA DE ECONOMIA POPULAR Y SOLIDARIA (2011). Quito, Ecuador.
- República Oriental de Uruguay, Poder Legislativo. (2020). Ley 19.848: Normas para la promoción y el desarrollo de la Economía Social y Solidaria. Montevideo: Poder Legislativo de la República Oriental de Uruguay.
- Sousa, S. B. (2018). Introducción a las Epistemologías del Sur. In *Construyendo Las Epistemologías del Sur: Para un pensamiento alternativo de alternativas* (pp. 303–342). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO.
- Sublette, N. (2007). *Cuba and Its Music: From the First Drums to the Mambo*. Chicago: Chicago Review Press.
- Taylor, C. (1985). What’s wrong with Negative Liberty. *Philosophy and the Human Sciences*, 2, 211–229. <https://doi.org/10.1017/cbo9781139173490.009>
- Vich, V. (2013). Desculturalizar La Cultura: Retos Actuales de las Políticas Culturales. *Latin American Research Review*, 48(S), 129–139. <https://doi.org/10.1353/lar.2013.0051>
- Warf, Barney, and Santa Arias. “Introduction: the Reinsertion of Space in the Humanities and Social Sciences.” *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, Routledge, 2009, pp. 1–10.
- Williams, R. (1977). Hegemony. In *Marxism and literature* (pp. 108–114). Oxford University Press.
- Youtube . (2015). *La Bomba de Puerto Rico. Tele Sur Youtube Channel*. Retrieved 2022, from <https://www.youtube.com/watch?v=Txn-Puwx09M>.
- YouTube. (2012). *Don Ricardo Alegría Habla Sobre la Plena. AtabalPR Youtube Channel* . Retrieved 2022, from <https://www.youtube.com/watch?v=VnbXOWW3Drw>.

YouTube. (2015). *Plenazos Callejeros . Hector Matos y Viento de Agua Youtube Channel*. Retrieved 2022, from <https://www.youtube.com/watch?v=ZmFEqiLSdOI>.

YouTube. (2020). *Los Orígenes Inatrapables de la Plena Puertorriqueña. Felipe Garcia Youtube Channel*. Retrieved 2022, from <https://www.youtube.com/watch?v=GW7K5d14yqA>.