

# (Re) pensando la negritud en la música popular puertorriqueña

BARBARA I. ABAD A-REXACH

Departamento de Español y Portugues  
Universidad de Texas en Austin

## RESUMEN

Este artículo explora la manera en que se construye la negritud a través de la música popular puertorriqueña. Ausculta cómo los afropuertorriqueños interpretan y representan su negritud. Por medio del análisis de letras musicales y entrevistas a músicos puertorriqueños negros, se busca trazar un mapa sobre la racialización en esta diáspora africana del Caribe. Canciones como: *Piel canela*, *El negro bembón*, *Las caras lindas*, *Tan bueno que era*, *Si Dios fuera negro*, *Carbonerito*, *Capullo* y *Sorullo* y *El africano* contienen frases e imágenes que parecen reproducir lo peor del discurso racista. Algunas de estas letras, compuestas por músicos puertorriqueños negros, perpetúan los estereotipos de índole racial. Los discursos sobre raza operan desde diversos registros y son complicadas producciones de sentido. En fin, se intenta explicar cómo la racialización en tanto matriz de producción de sentidos, es factor fundamental en la producción de los discursos musicales que estructuran un imaginario de la negritud de los afroboricuas. [**Palabras clave:** raza, racialización, representación, mediación, identidad, negritud, música popular, Puerto Rico.]

## ABSTRACT

This article explores how Puerto Rican popular music constructs Blackness. The author examines how Afro Puerto Ricans interpret and represent their Blackness. Racialization in Afro Caribbean Diaspora is explored through the analysis of song lyrics and interviews to Black Puerto Rican musicians. Songs such as: *Piel canela*, *El negro bembón*, *Las caras lindas*, *Tan bueno que era*, *Si Dios fuera negro*, *Carbonerito*, *Capullo y Sorullo* and *El africano* have phrases and images that seem to reproduce the worst of racist discourse and, some of these lyrics, composed by Black Puerto Rican musicians, perpetuate racial stereotypes. Racial discourses operate from diverse registers and are complex productions of meaning. This article is intended to explain racialization as matrix for the production of meaning and a fundamental factor in the production of musical discourses that structure an imaginary of Afro Puerto Rican Blackness.

[**Keywords:** race, racialization, representation, mediation, identity, Blackness, popular music, Puerto Rico.]

## Introducción

El estudio de la música como producto sociocultural y mediático es una importante herramienta investigativa que puede brindar respuestas a muchas preguntas sobre cómo opera la raza en la sociedad. El propósito de este artículo es discutir cómo los músicos afro puertorriqueños reconstruyen su identidad racial en el contexto de una identidad nacional puertorriqueña que los ha marginado a lo largo de los años. Los músicos puertorriqueños negros, consciente o inconscientemente, experimentan procesos de reconstrucción de su identidad racial principalmente por dos razones: (1) Puerto Rico es una nación racializada donde el discurso racial organiza cognitivamente a la población y, por ende, sus acciones; (2) La música sirve como un mecanismo para negociar el discurso racial socialmente construido e impuesto. Para discutir la reconstrucción de la identidad racial de los afro puertorriqueños a través de la música, se explora cómo los músicos puertorriqueños negros reflejan por medio de sus producciones discursivas sus posiciones como negros en la Isla. También, se revela cómo la mujer y el hombre negros son construidos discursivamente, cuáles son las diferencias de sendas representaciones por raza y género y cómo la música establece jerarquías raciales en la sociedad puertorriqueña.

Como cuestión de hecho, este análisis se deriva de la perspectiva de músicos negros y cómo la negritud es representada en la música popular puertorriqueña. Para este análisis, es necesario puntualizar las mediaciones que intervienen en la composición de las letras, su emisión, recepción e interpretación de las canciones y cómo los mensajes musicales se relacionan con fenómenos de exclusión, marginación y otras manifestaciones racistas.

Por muchos años, canciones como: *Piel canela*, *El negro bombón*, *Las caras lindas*, *Tan bueno que era*, *Si Dios fuera negro*, *Carbonerito*, *Capullo* y *Sorullo* y *El africano* han sido escuchadas, cantadas y bailadas por los puertorriqueños. Sin embargo, casi nadie se detiene a pensar en la letra. En una ocasión, presté particular atención al tema *Carbonerito* –un éxito de “Los mulatos del sabor” interpretado por Papo Rosario, un puertorriqueño negro– que hace referencia a una familia puertorriqueña negra mediante frases e imágenes que parecen reproducir lo peor del discurso racista. En *Carbonerito*, Peter Velásquez narra la historia de una familia de afrodescendientes en la que se destacan sus características físicas como su color de piel y el tamaño de sus narices; y, de la letra que analizo más adelante,

se desprende el mito del hombre negro como hipersexualizado. Utilizando como parámetros los temas de *Carbonerito* enumeré más de una veintena de canciones populares que denuncian que, hasta en la música, los puertorriqueños negros perpetúan los estereotipos de índole racista. A la lista original, añadí composiciones más recientes como: *La negra tiene tumba'o* y *Loíza* que parecen proponer diferencias en el tratamiento de la categoría racial aunque también muestran continuidad con las anteriores.

Utilizando las “teorías críticas de raza” (Crenshaw, 1995) para analizar diez textos musicales y analizando los testimonios de nueve músicos puertorriqueños negros a los que entrevisté, comprobé que los discursos sobre la raza operan desde diversos registros y son complicadas producciones de sentido. Sobre todo, se puede explicar cómo la racialización, en tanto matriz de producción de sentidos, es inseparable en la elaboración de discursos musicales que estructuran un imaginario de la negritud de los afroboricuas. Sin duda, a través de la música, los puertorriqueños negros construyen sus identidades y se organizan socialmente.

### Breve repaso histórico

Con la llegada obligada de los africanos a comienzos del siglo XVI, se inició de manera sistemática el discrimen y el prejuicio por razón de raza en el Caribe. Scarano (1993) describió el momento como uno nefasto, pues se trató del transporte forzado y en condiciones infrahumanas de seres humanos a los que vendieron como esclavos para trabajar a perpetuidad para los colonos europeos.

Las manifestaciones del racismo hacia los negros en Puerto Rico, parte de ese mapa caribeño de esclavitud, se han diversificado más allá del ámbito laboral que fue uno de los que más caracterizó la época, ya abolida, de la esclavitud. Existen fragmentos mínimos de historia que algunos investigadores críticos de la cultura y puertorriqueños negros que luchan por la igualdad se han encargado de difundir a la luz pública, pero se discuten con poca frecuencia. Cuando ocurre, deriva en narraciones anecdóticas que estimulan, por un lado, el sentido de pena, compasión hacia los negros y de resignación por parte de estos; y, por el otro, incrementan el prejuicio y el discrimen.

Históricamente, se le ha otorgado más relevancia al tema de la abolición. Es en el último tercio del siglo XX que aparecen las historiografías de la esclavitud, aunque no del racismo. En una

publicación de la Comisión de Derechos Civiles (1998:19), se reconoce el racismo<sup>1</sup> en Puerto Rico como una retórica de convivencia:

Dado que el nuestro es un pueblo predominantemente mestizo en el que históricamente ha prevalecido una gran interacción y coexistencia racial, muchos han concluido que no existe el racismo. La verdad es que en nuestro país el racismo coexiste con el mestizaje<sup>2</sup> y la confraternización racial y que podemos ver sus manifestaciones tanto en el seno de nuestras familias como en la vida pública.

Sin lugar a dudas, “El racismo no es una invención reciente. Ya en 1872, Fray Iñigo Abbad y Lasierra comentaba en la primera historia de Puerto Rico que ‘no hay cosa más afrentosa en esta Isla que ser negro, o descendiente de ellos’” (Comisión de Derechos Civiles, 1998: 13).

El racismo hacia los negros se ejecuta de dos formas: prejuicio racial y discrimen racial. El primero “... es creer que los negros tienen un sentido del ritmo natural e inherente a su raza, o que los blancos son esencialmente inteligentes y racionales” (Comisión de Derechos Civiles, 1998: 27). Muñoz y Alegría (1999: 7), definen el prejuicio racial como: “... acción de juzgar *a priori* en función de la raza, como la creencia de que los negros tienen unas características particulares que se “naturalizan” en la raza (habilidad musical, depravación moral o social)”.

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

Es aquí donde la música se convierte en un mecanismo idóneo para develar cómo los puertorriqueños negros se perciben y reconstruyen su identidad racial. A través de las canciones analizadas, que se enmarcan en más de cincuenta años de la historia musical de la Isla, y de las expresiones vertidas por los entrevistados, sale a relucir cómo al día de hoy el racismo en Puerto Rico no es un asunto del pasado. Más aún, cuando de ser una colonia de España, el archipiélago borincano pasó a ser un territorio de los Estados Unidos, en el 1898,

y el discurso racial del imperio interceptó con el discurso insular indudablemente racializado.

### **(Re) escuchando la música popular puertorriqueña: representaciones y mediaciones...**

*Today, over a century after the abolition of slavery, many citizens suffer from discriminatory attitudes and practices, infecting our economic system, our cultural and political institutions, and the daily interactions of individuals.*  
Delgado (2000: 131).

Escuchar una y otra vez las diez canciones seleccionadas para este proyecto, me permitieron abordar el tema de la racialización en Puerto Rico. A través de sus letras, pude analizar cómo se representa la negritud en la música popular puertorriqueña. Sobre todo, descubrir cómo se construye discursivamente al hombre y a la mujer puertorriqueños negros. Inclusive, auscultar cómo calibran los músicos puertorriqueños negros las canciones que aluden a la negritud.

Para el análisis de las canciones, utilicé dos categorías: representación y mediación que están enmarcadas en la base teórica de este artículo: la racialización. Observé las instancias en las que se perciben operativos de legitimación, de crítica, de discrepancia y de resistencia. Además, intenté identificar los usos o funciones de las letras de las canciones, siguiendo el modelo de Merriam (2001): entretenimiento, comunicación, representación simbólica, respuesta física y refuerzo de la conformidad de las normas sociales, de las instituciones sociales y ritos religiosos, contribución a la continuidad y estabilidad de una cultura y contribución a la integración de la sociedad.

Y es que al trabajar en las representaciones de la negritud que aparecen en los textos analizados, fue necesario auscultar cómo los músicos puertorriqueños negros: describen su negritud; trazan su identidad; construyen discursos sobre la raza; y enfatizan las diferencias del cuerpo, el poder, la clase, la categoría y el lugar que ocupan en la sociedad, a través de la música que producen. En las diez canciones analizadas, emergen diversas representaciones sobre la negritud. A través del lenguaje, se dotan de significado las situaciones y hechos que se intercambian social y culturalmente. Estos significados permanecen o se modifican en los imaginarios de los individuos de una generación a otra y viabilizan que los receptores de estos textos se identifiquen con ellos y que sus emisores adquieran visibilidad.

La segunda categoría aplicada es la de mediación que defino como: las instancias en las que el compositor se resiste, asume o enfrenta, a través de las letras de sus canciones, las situaciones de discrimin, minusvaloración o prejuicio que le ha tocado vivir o testimoniar. En este sentido, observé cómo los compositores se enfrentan o manejan temas como la pobreza, el prejuicio, la hipersexualidad adscrita a los negros, la minusvaloración en términos de inteligencia o prestigio. Me interesa ver los niveles de eufemismo, conformismo, adecuación, resistencia, denuncia y otras formas de agenda social y política que la música puede asumir.

### I. *Piel canela*

Una primera lectura del bolero *Piel canela* nos remite a la estética romántica de muchas de las canciones de la década de los cincuenta que descansaban en el uso del código melodramático. En muchas de sus composiciones, dentro de su amplia gama de producción musical, se identifican discursos muy complejos en torno a la negritud. Bobby Capó alternativamente representa, enfrenta, denuncia, invisibiliza o bien refuerza y contribuye a la legitimación y reproducción de imaginarios y comportamientos en torno a la negritud.

En *Piel canela*, encontramos una representación de la mujer puertorriqueña negra mezclada con la trama romántica de la letra.

*Que se quede el infinito sin estrellas  
o que pierda el ancho mar su inmensidad,  
pero el negro de tus ojos que no muera  
y el canela de tu piel se quede igual.  
Si perdiera el arcoiris su belleza  
y las flores su perfume y su color,  
no sería tan inmensa mi tristeza  
como aquella de quedarme sin tu amor.  
Me importas tú, y tú, y tú  
y solamente tú, y tú, y tú,  
me importas tú, y tú, y tú  
y nadie más que tú.  
Ojos negros piel canela  
que me llegan a desesperar.*

Capó enaltece y realza la figura de la mujer puertorriqueña negra, sobre todo cuando la antepone a cualquier creación divina como: las estrellas, el mar, el arcoiris y las flores. Las alusiones poéticas, sin embargo, se entreveran con una representación tradicional del cuerpo femenino negro como altamente sexualizado. La piel canela de la mujer negra

“desespera”, arrebatada. El dispositivo clave de representación a lo largo del texto es el eufemismo racial. Capó prefiere hablar de una “piel canela”, con sus referentes aromáticos, de color sutil de la especia. Lo negro explícito no casa todavía con lo romántico. En última instancia, Capó refuerza el discurso racial que proclama el mestizaje como uno de los ejes de la puertorriqueñidad. *Piel canela* puede contribuir al fortalecimiento de la percepción de que los sujetos negros deben blanquearse para ser apreciados estéticamente.

De acuerdo a Jorge Duany (2002), los puertorriqueños manejan tres categorías para describir el color de su piel: “black, white and brown” lo que implica indirectamente una aceptación del blanqueamiento, pues “... the denial of blackness is rooted in a long history of racial discrimination against people of African origin in Puerto Rico” (Duany, 2005: 184). Capó construye su discurso desde la categoría de tránsito del *brown*. A través de una resignificación del color negro como una condición superable, se legitima y se refuerza el uso del adjetivo canela para referirse a las mujeres puertorriqueñas negras. Ciertamente, podría especularse que al resistirse a usar el adjetivo negra y utilizar el adjetivo canela, media un operativo de reflexividad de su propia identidad racial (McQuail, 2000). Capó compone desde la ventana de su propia realidad fenotípica, pues su piel no era tan acentuada en color como la de otros puertorriqueños negros y muy bien podía definirse como un hombre de piel canela o mestizo. Es posible que *Piel canela* represente una crónica invertida de su relación amorosa con Irma Nydia Vázquez, Miss Puerto Rico 1947, con quien procreó varios hijos. *Piel canela* bien puede ser él mismo.

En fin, Capó logró representar a la mujer puertorriqueña negra con una letra sutil y romántica (así la describieron la mayoría de los entrevistados en esta investigación), que puede detonar diversas y ambiguas operaciones de sentido y remitir a mediaciones legitimizantes de procesos de blanqueamiento. Si bien es posible pensar que el compositor está orgulloso de su raza, se vale de retóricas oblicuas o indirectas que terminan por debilitar la identidad negra a favor de una identidad mestiza. De lo que no hay duda es que *Piel canela* fue cantada y bailada por una amplia audiencia puertorriqueña racialmente mixta que históricamente ha invisibilizado su negritud.

## II. *El negro bembón*

Bobby Capó es también el compositor de la guaracha de los años cincuenta *El negro bembón*. Con ritmo de plena, asociado a las culturas negras, se popularizó en la voz del Sonero Mayor, Ismael



Rivera, integrante de Cortijo y su Combo. En la composición, un cantautor negro (Capó) y un cantante negro (Rivera), vocalista de una agrupación totalmente negra, relatan en tono jocoso la muerte del “negro bembón”. Nuevamente, hay una legitimación del discurso de la “bemba”, que podría interpretarse como una auto perpetuación del racismo. En alguna ocasión, el propio Cortijo justificó incluir *El negro bembón* en su repertorio alegando que cuando empezó con el combo, era evidente que eran un grupo muy negro para el gusto de parte del público. Era necesario buscar un número que rompiera el hielo, que ellos mismos se rieran de su negritud (Quintero Rivera, 2002). Esto puede remitir a lo que se conoce como una “naturalización de la diferencia” (Hall, 1997).

Veamos cómo se produce la versión de Cortijo. A manera de la crónica popular, el relator (en este caso el cantante) inicia con el final del episodio: “¡... Pobre negrito bembón!”. El diminutivo y el adjetivo “pobre” nos proponen simultáneamente la compasión y el fatalismo. El epíteto bembón, aparte de su carga peyorativa y degradante, se ve como una desgracia, como una señal de mala suerte. Como señaló Mareia Quintero Rivera (2002), la bemba o labios gruesos es uno de los rasgos físicos que más se identifica con la negritud.

*¡ ... Pobre negrito bembón!  
Mataron al negro bembón...  
Hoy, se llora noche y día  
porque al negrito bembón  
todo el mundo lo quería...  
Y llegó la policía,  
y arrestaron al matón.  
Y uno de los policías,  
que también era bembón,  
le tocó la mala suerte  
de hacer la investigación...  
Y ¿sabe la pregunta que le hizo al matón?  
¿Por qué lo mató? Diga usted la razón.  
Y ¿sabe la respuesta que le dio el matón?  
Yo lo maté por ser tan bembón.  
El guardia escondió la bemba, y le dijo:  
Eso no es razón, eso no es razón...  
Ay Dios para matar al bembón.  
Huye, huye, mira Juancón  
mira que por allá viene Panchón  
y te vengo diciendo que viene tumbando bemba  
para matar al bembón  
huye, huye...  
se la tumbó al negrito bembón  
para matar al bembón.  
Recoge el bembe. Sacude.*

*Esconde la bamba que ahí viene el matón...  
Huye que huye Juancón que por ahí viene Panchón...*

¿Por qué tanto el policía como todos los negros de labios gruesos debían huir y “recoger el bembé”? Porque la “bamba” se torna en un rasgo delator de la verdadera naturaleza de la persona negra. La persistencia de esta criminalización se ve de manera clara en lo que le pasa al policía negro. Aún cuando había alcanzado cierto *status* social, el policía negro tenía que esconder la “bamba” para que no lo mataran a él también. A pesar de su tono humorístico y entretenido, la canción maneja una representación compleja y polisémica. Por un lado, esta representación se relaciona con las condiciones sociales específicas del sujeto puertorriqueño negro. En este sentido, Capó habla directamente de los prejuicios raciales y describe, mediante el incidente que desencadenó en un asesinato, la forma tradicional de ver y tratar al hombre negro. Cuestiona el comportamiento del asesino, que ha matado sólo porque su víctima tiene un determinado rasgo físico al plantear que “eso no es razón para matar al bembón”, acción que se explica por las normas sociales de discriminación (Merriam, 2001).

Por otro lado, contribuye a la continuidad y estabilidad de la formación cultural (Merriam, 2001) porque no cuestiona a fondo el racismo sino que plantea que una mayor compasión y consideración respecto a alguien que “todo el mundo lo quería” hubiese evitado la muerte. Capó acota un problema particular, no colectivo. Lo que pasa es que aunque se trate del caso de un “negrito bembón” específico, el texto abre a todos los “negritos bembones”. De ahí que, a pesar de lo festivo de la canción, se advierta un tono de pesimismo (West, 2001), una admisión de que el discriminación hacia los negros es una estructura de pensamiento y conducta que invariablemente pasa de generación en generación (Delgado, 2000) y que puede ser excusable. Quizás, esta canción pudo haber sido escrita con el propósito de denunciar el prejuicio y el discriminación por razón de raza en la Isla. Pero, de manera paralela, sirve de mecanismo de reproducción de un discurso de jerarquías de valor y privilegio basadas en la fenotipia.

### III. *Las caras lindas*

En *Las caras lindas*, Tite Curet Alonso le canta con optimismo a la belleza de los afroboricuas.

*Las caras lindas de mi gente negra  
son un desfile de melaza en flor*

*que cuando pasa frente a mí se alegra  
de su negrura, todo el corazón.*

El polifacético compositor manifiesta lo que Hall (1997: 272) ha denominado: "... a celebration –of difference. It inverts the binary opposition, privileging the subordinate term, sometimes reading the negative positively: 'Black is Beautiful'. It tries to construct a positive identification with what has been abjected".

*Muchas caras lindas,  
Pero que lin, que lin, que lindas son.  
Roco toco tin, pero que lindas, que lindas son;  
las caras lindas de mi gente negra son un montón.*

La letra de esta canción, sin duda, cumple con uno de los usos del discurso propuestos por Merriam (2001) que contribuye a la integración de la sociedad. La composición de Curet, en un tono elegíaco y festivo, contrapone la experiencia dolorosa de la negritud con la riqueza de amor interior que poseen los sujetos negros:

*Las caras lindas de mi raza prieta  
tienen de llanto, de pena y dolor;  
son las verdades que la vida reta,  
pero que llevan dentro mucho amor.*

Hay una referencia implícita a un discurso cristiano que postula que, ante una grave injusticia se acrecienta el amor. La música opera como un bálsamo que conforta y a la vez como un tesoro cultural propio de la raza. Ante una realidad histórica marcada por el prejuicio y el discrimen racial, Curet celebra el sentido musical atribuido a los afropuertorriqueños y su capacidad regenerativa:

*Por eso vivo orgulloso de su colorido;  
somos betún amable, de clara poesía  
tienen su ritmo, tienen melodía  
las caras lindas de mi gente negra.*

De una parte, sobresale el llanto, la pena y el dolor que han experimentado los negros; de otra, la sonrisa y la alegría que emanan de la música. Resulta relevante este hecho porque tanto la música como el deporte (por mencionar otro ejemplo) son sellos otorgados a los negros, que han generado muchos debates y que forman parte de la "folclorización de la negritud" (Godreau, 2003). Esta canción no incluye otras instancias en las que los sujetos puertorriqueños

negros se han destacado. También, Curet utiliza calificativos tales como: negrura, prieta, betún (crema para dar color negro o marrón a los zapatos) y melaza (miel que proviene de la caña de azúcar), de indudable referencia a la negritud, para describir a sus “caritas lindas”. Con el betún y la melaza, además, se infiere la relación entre los negros con el trabajo en la caña (esclavitud) y en la limpieza de zapatos. Ahora bien, a diferencia de *El negro bembón*, esta letra de la década de los setenta recibió elogios por parte de los entrevistados para esta investigación. Aunque la enumeración de los elementos retóricos podría llevarnos a pensar que estamos ante la reproducción de un discurso de estereotipación racial, la canción de Curet es apreciada de manera diferente porque su representación de la negritud no depende del punto de vista o de los valores legitimados por otros sino de una auto-afirmación.

Estos hallazgos me permiten constatar que el asumir la negritud, en tanto artefacto cultural, nunca se produce de la misma manera; que aunque se repita la misma historia, ésta será escuchada e interpretada dependiendo de quién la emite, cómo se emite, desde qué punto de vista y en qué contexto se produce y se recibe. Tanto *El negro bembón* como *Las caras lindas*, aluden a la raza como vector principal de identidad. Pero mientras en la primera, el marco de referencia valorativo es el del privilegio racial blanco; en la segunda, los valores no dependen del dominante blanco, que sólo aparece de manera indirecta como responsable de dolor y lágrimas. Este texto musical evidencia una afirmación e identificación con la negritud desde otra contextualización, ligada a otras condiciones políticas de lucha y afirmación de Puerto Rico. El autor dedica su composición a “... *las caritas lindas de Lloréns Torres... de allá abajo*”. Curet alude a las condiciones socio-económicas del sujeto puertorriqueño negro y establece el vínculo entre el racismo y la pobreza de sectores marginados de los residenciales públicos del País.

La representación reflexiva de Tite Curet en *Las caras lindas* genera una convergencia afirmativa entre la identidad racial y la identidad cultural. El dolor y la injusticia que han aquejado a la raza negra durante siglos se transfiguran en belleza, en humor y en arte. En cierto sentido, es una canción autobiográfica que describe su propia persona como artista y su identidad como negro y el lugar que Curet ocupó en la sociedad puertorriqueña hasta su muerte.

*Somos la melaza que ríe  
la melaza que llora;  
somos la melaza que ama*

*y en cada beso es conmovedora...  
Desfile de negrura, de la pura que viene de allá bajo.  
Las caras lindas de mi gente negra son un vacilón.  
Melaza que ríe, melaza que ríe, jajajaja  
ay que canta y que llora, y en cada beso bien conmovedora...*

Esta canción se enmarca dentro de una discursiva de afirmación de la negritud a la sazón muy popular de la producción cultural afroamericana de los Estados Unidos. Las luchas por los derechos civiles que caracterizaron la década de los sesenta se hace sentir en esta composición, quizás como reflejo de las cercanías ideológicas que se establecieron para aquel entonces entre las comunidades puertorriqueñas y afroamericanas en Estados Unidos.

#### IV. *Tan bueno que era*

Una frase muy popular se convirtió en el título de una de las composiciones más conocidas de Luis Guillermo “Luigi” Texidor (1971): *Tan bueno que era*. En ella, Texidor destaca la hipocresía de la que son víctimas los individuos a los que se les margina y humilla en vida, pero a la hora de morir se les glorifica como gente buena.

*Cuando uno está vivo, nadie le hace caso.  
Y, a veces, si acaso te envían un saludo.  
Dicen que eres duro, que eres como piedra.  
Y aunque falso sea dicen que lo eres.  
Pero si te mueres, tan bueno que era.*

Decir *Tan bueno que era* no sólo se adscribe a los puertorriqueños negros, pues es un dicho generalizado en la Isla. Sin embargo, en la canción de Texidor el dicho remite a una experiencia de un sujeto puertorriqueño negro que, en la frontera entre el antes y después de la muerte, asume características mucho más dramáticas que si el sujeto en cuestión fuera blanco:

*Nunca te han querido en la sociedad.  
La única verdad es que eres negrito.  
Te hablan de lejitos como si gente comieras,  
cual si perro fueras; así ellos te tratan.  
Pero si te matan, bendito, tan bueno que era.*

En vida, ser “negrito” equivale a rechazo, a sospecha y desprecio, a ostracismo. Texidor habla de que a los negros se les trata al igual que a un perro callejero. Incluso, la letra refiere a una

imagen del negro como antropófago: “*Te hablan de lejitos como si gente comieras...*” Como en *El negro bembón*, se hace alusión al hombre negro como sujeto fatal de la violencia: “*Pero si te matan*”; ser asesinado parece ser un destino manifiesto para el hombre negro. Ser negro es también sinónimo de pobre, no de pobre digno sino de un pordiosero o un deambulante.

*Si te ven venir, te dejan el paso;  
eso es por si acaso vienes a pedir.  
Tienes que vivir como el mundo quiera  
aunque tú prefieras vivir de otro modo.  
Cuando vas pa'l hoyo, tan bueno que era.*

El hombre negro es además un irresponsable, un violento que no se ocupa de su familia:

*Hasta tu señora que tú nunca has mantenido,  
que tanto ha sufrido, dice que te adora.  
Llora que te llora, nadie la consuela;  
se abraza a su suegra, y las dos lloran juntas.  
Cuando uno está en la tumba, bendito, tan bueno que era.*

En muchos sentidos, Luigi se describe a sí mismo y su turbulenta vida familiar. Se sabe que estuvo casado con dos mujeres simultáneamente y procreó catorce hijos. Inclusive, se le privó de su libertad en varias ocasiones por pensión alimentaria. Es cierto que en la canción Texidor hace una denuncia indirecta al escenario racializado puertorriqueño en el que se produce: “... the construction of racially unequal social hierarchies characterized by dominant and subordinate social relations...” (Marable, 2004). Sin embargo, organizada desde el humor y la auto deprecación, la canción remite a lo que DuBois denomina “double consciousness” (Dubois en West, 2001). De ahí que, por un lado, Texidor denuncie aunque tímidamente, cómo son vistos los negros desde la óptica del Otro, y por el otro lado legitime el estereotipo del hombre negro como desobligado, criminal e irresponsable.

### **V. Carbonerito**

Hay marcadas diferencias entre nuestros entrevistados en torno a la canción *Carbonerito*. Para unos, la composición de Peter Velásquez es una “obra de arte” de los años ochenta; para otros, es un vejamen. Para los primeros, que sea una de las canciones del exitoso repertorio

de El Gran Combo ya le otorga un prestigioso valor. Para los segundos, la descripción de una familia afropuertorriqueña que hace el compositor refuerza imágenes estereotipadas de marginación y humillación. Más aún, evidencia el proceso de naturalización de la situación del negro en lugar de verla como el resultado de un proceso histórico y de construcción social que permanece en la memoria cultural de los individuos, incluso de los propios negros, de una generación a otra.

De esta “jocosa” letra, se desprende uno de los imaginarios más generalizados del sujeto puertorriqueño negro sobre su negritud. Se reitera, a través de epítetos y eufemismos, una descripción de la típica y numerosa familia puertorriqueña negra encabezada por una pareja de negros “color goma”: feos, bombones y narizones. “Black people were reduced to the signifiers of their physical difference—thick lips, fuzzy hair, broad face and nose... (Hall, 1997: 249). Pero simultáneamente, como en *Piel canela*, se enaltece la figura de la mujer negra que es descrita por Velásquez como “una negra encantadora, una negra dulce como la miel”.

*Yo me casé con una negra encantadora,  
una negra dulce como la miel.  
Y como yo soy un negro color goma,  
nuestro producto salió negrito también.  
Un negrito que midió veintiuna y media  
y pesó nueve con algo casi diez.  
Fue tan grande la alegría que sentí yo al ver  
a ese niño que en mis brazos lo tomé  
y le canté:  
Donde vas carbonerito,  
donde vas a hacer carbón  
a la viñañá, a la viñañá,  
a la viña del Señor.  
A esa negra yo la quiero  
con todo mi corazón;  
si es la madre de mis hijos  
y la dueña de mi amor.  
Ella tiene (ella tiene) bemba grande (bemba grande)  
y yo soy bien narizón  
y así feos como somos  
nos tenemos mucho amor.  
Ya me ha dado seis negritos  
y dos más quisiera yo  
para completar los ocho...  
Yo me casé con una negra encantadora,  
una negra dulce y fina,  
una negra de salón...  
... Ella me lava y me plancha,  
me cocina el alimento,*

*por eso yo digo:  
¡Ay que negra tengo!  
... Ya se ha formado el rumbón,  
los negros siguen llegando  
que ya estoy necesitando  
más carbón para el fogón, que se acaba.*

A pesar de que el título evoca a la melodía infantil de tradición puertorriqueña, *Carbonerito* comunica la representación del negro con signos reconocidos de degradación como el carbón que invoca el color negro, el tizne, el fogón, el trabajo forzado en las minas, etc. Peter Velásquez, quien alega compuso esta canción inspirado en Luigi Texidor, descansa en lo que Godreau (2003) ha denominado “folclorización de la negritud”, en apariencia un operativo cultural inofensivo, pero que lleva un racismo implícito que se evidencia en la representación de la mujer:

- “*negra encantadora... negra de salón*” – Alaba a la mujer puertorriqueña negra y enaltece sus cualidades, pero la coloca en un lugar incongruente: el salón es donde los blancos bailan. Pero a la misma vez,
- “*ella me lava, me plancha y me cocina el alimento*” – Legítima el rol estereotipado de la ama de casa y de las condiciones sociales de la mujer en general. Según Merino (1995), se destaca la inferioridad innata que refuerza el rol de la mujer que sirve para cuidar niños y realizar tareas domésticas.
- “*Ya me ha dado seis negritos y dos más quisiera yo para completar los ocho...*” – En estas líneas, se alude a la hipersexualidad del hombre negro y su fama de ‘padrote’.
- “*... estoy necesitando más carbón para el fogón...*” – Podría aludir a las condiciones socio-económicas precarias de la familia puertorriqueña negra, pero también puede entenderse como un inuendo sexual.

Sin duda, el discurso sobre la raza, consciente o inconsciente, está enraizado en la mente de este compositor puertorriqueño negro. Velásquez aunque no admite que su intención haya sido legitimar el discurso dominante sobre la negritud, escribe una composición radicalmente racializada que establece las diferencias binarias entre blancos y negros y reitera los estereotipos que caracterizan a los sujetos puertorriqueños negros. Esta representación simbólica (Merriam, 2001), que parece celebrar la constitución y reproducción de una familia de afrodescendientes puertorriqueños, evidencia, a su



vez, el conformismo y la adecuación del compositor para reflejar los acontecimientos sociales de este grupo históricamente marginado.

## VI. *El africano*

¿Mami qué será lo que quiere el negro?  
Calixto Ochoa, en *El africano*.

Los imaginarios asociados al África organizan esta composición del cantautor colombiano que aluden a una especie de pan-raza: a todos los negros que pertenecen a la geografía cultural del “Black Atlantic”, hijos de la esclavitud. Al iniciar la canción, se pronuncian sonidos guturales y selváticos que caricaturizan el lenguaje de los africanos negros y postulan su incapacidad de tener un lenguaje. Ciertamente, escuchar el comienzo del merengue compuesto por Calixto Ochoa, *El africano*, recuerda los sonidos que emiten los monos.

La corta narrativa del merengue refiere a una conversación entre madre e hija: “*La negrita llamaba a su madre...*” en la que se parodia la ignorancia de una jovencita ante una evidente realidad sexualizada. Sobre todo, se reproduce la ideología de la clase dominante como plantea Merino (1995):

... ha logrado perpetuar la noción de “inferioridad innata” de la mujer negra a partir de la experiencia esclavista. Las actitudes que formaron parte de la resistencia pasiva y violenta de las esclavas, se convirtieron en arma de doble filo ya que, en cierto modo, ayudaron a reforzar el estereotipo de la mujer negra como agresiva, peligrosa y criminal, de un lado o tonta, vaga y que solo sirve para cuidar niños, atender enfermos, realizar tareas domésticas, bailar, cantar y servir de objeto sexual.

A diferencia de *Piel canela* y *Carbonerito*, la descripción que hace Ochoa sobre la mujer negra es de una fémica ignorante, sumisa y violentada. En este sentido, no se enaltece la figura femenina. Por el contrario, se afirma su rol estigmatizado y se agudiza la minusvaloración de su inteligencia. El negro aparece marcado con los signos de la hipersexualidad y del descontrol. A la manera de un animal salvaje, se muestra agresivo y con comportamientos propios de un violador:

*Mami el negro esta rabioso,  
quiere pelear conmigo,  
decícelo a mi papa.  
Mami yo me acuesto tranquila,  
me arropo pie a cabeza  
y el negro me destapa.*

Con eufemismos y chistes que pasan de generación en generación (Delgado, 2000), se produce una legitimación del discurso de la negritud que afirma la supremacía de una raza sobre otra. En *El africano*, subyace la metáfora del espejo (McQuail, 2000) que proyecta el discurso sobre el hombre y la mujer negros como ignorantes e hipersexualizados. Para los entrevistados, este tema, por lo corto y jocoso, logró convertirse en un éxito, pero ello no impide que casi todos los entrevistados lo vean como prejuiciado, una falta de respeto, chabacano y con doble sentido.

### VII. *Capullo y Sorullo*

Con *Capullo y Sorullo*, Bobby Capó demostró su capacidad para construir, desde diversos ángulos y resignificaciones de la negritud (Flores, 1993; 2000; 2001), a los sujetos negros. Las tres composiciones de Capó estudiadas en este texto dan cuenta como señala Juan Flores, de que:

... rather than merely locating Afro-Caribbean culture at the origins of Puerto Rican nationality, it is necessary to study how this basic strain of the popular culture is reconstituted, taking on new meanings and socio-cultural functions, in the varying contexts of national history... (Flores, 1993: 69).

Por ejemplo, en *Piel canela*, Capó realzó la figura de la mujer negra; entre tanto, en *El negro bembón*, legitimó el discurso prejuiciado del hombre puertorriqueño negro. Y en *Capullo y Sorullo*, construyó a una ‘atípica’ familia que se describe a continuación:

*Había una vez en mi pueblo un matrimonio  
rubios como la mantequilla  
y puedo dar mi fe y mi testimonio  
que lo que digo no es ninguna mentirilla.  
Del matrimonio nacieron nueve hijos  
ocho salieron rubiesitos;  
yo lo vi, a mí nadie me lo dijo  
el noveno resultó ser bien negrito.*

Aunque este hombre y esta mujer eran “*rubios como la mantequilla*”, se supone que procrearon a un niño “*bien negrito*”. Por ello, cabe preguntarse: “¿Y tu agüela a’onde está?” *Capullo y Sorullo* es una canción que entretiene. Sin embargo, particularmente a los hombres, les desdibuja la sonrisa de su rostro cuando se asoma a su mente la idea de que puedan ser víctimas de la infidelidad de sus

parejas. Más allá de la infidelidad de Capullo, con un blanco, Capó filtra elementos intrínsecamente ligados a la negritud y de cómo se construyen identidades.

*El marido soportó por muchos años,  
pero a la larga, el silencio le hizo daño,  
y decidió confesar a su mujer,  
así lo hizo y ahora ustedes van a ver...  
Oye Capullo a todos los quiero igual.  
Oye Capullo a todos los quiero igual,  
todos son angelitos y los llevo aquí en el alma,  
pero hablemos del negrito, mami, sin perder la calma.  
¿Oye Capullo, es hijo mío el negrito?  
Pero dime Capullo: ¿es hijo mío el negrito?  
Y ella le contestó; y ella le contestó:  
Oye Sorullo, el negrito es el único tuyo...*

El que Sorullo dudara de la paternidad del “negrito” y que haya soportado por muchos años la incertidumbre de saber por qué uno de sus hijos era negro evidencia el supuesto *color-blindnes* (Gotanda, 2000), que intenta evitar el contexto social e histórico de la subordinación racial y destacar el pluralismo cultural, pues éste “a todos los quería igual”. ¿Habrà una negación del racismo? (Dulitzky, 2005). No cabe duda que la pigmentación del “negrito” provocaba en Sorullo una preocupación identitaria, pues éste siempre se ha creído blanco y de momento se plantea la posibilidad de que su hijo haya requintado a una ascendencia que ignoraba. Al igual que *El negro bembón*, este polisémico texto musical trabaja una compleja representación de la negritud. Por un lado, afirma sutilmente el prejuicio contra los sujetos negros. Este hecho se evidencia en las relaciones padre-hijo al inicio de la canción y madre-hijo al final de la letra (la mujer blanca abandona a su hijo negro producto de la relación con un hombre negro no evidente). ¿Por qué la madre abandonó a su único hijo negro?

También, Capó indicó: “... *él con el negro cargó*”. El uso de la palabra “cargó” le agrega un sentido despectivo de que el niño fuese literalmente una carga social, una mancha identitaria que se inscribe en su propio cuerpo. Capó acude, quizás sin proponérselo, a la memoria de los complejos procesos de herencia y de adscripción racial que recuerdan a los procesos de limpieza de sangre en los tiempos coloniales. Como si se tratase de una valoración racial en aquellos tiempos. Sorullo ve desmantelada su persona racial a la vez que ve cuestionada su hombría, ambas certezas forman parte de la identidad patriarcal y machista. *Capullo y Sorullo* plantea, además, el dilema de muchas familias de indudable raigambre africana, que han logrado “mejorar la raza”, que

evitan quitarse la máscara del “vejigante”.<sup>3</sup> Sin duda, el “negrito” le hizo sacar de la trastienda cultural (Soto, 2000) su origen y develar su mestiza fenotípica. Sin embargo, al mismo tiempo, el compositor denuncia el rechazo a los negros y contribuye a la continuidad social al permitirle al “negrito” crecer junto a su padre Sorullo:

*Y allí la bomba explotó;  
el matrimonio acabó;  
ella se fue con los ocho  
y él con el negro cargó;  
ella se fue con los ocho;  
y él con el negro cargó.*

### VIII. *Si Dios fuera negro*

En *Si Dios fuera negro*, Roberto Angleró hace un ejercicio contrafactual mediante el cual establece un escenario de “vida al revés” y genera un planteamiento reflexivo crítico sobre la raza.

*Si Dios fuera negro, mi compay, todo cambiaría;  
fuera nuestra raza, mi compay, la que mandaría.  
Negro el Presidente y el Gobernador;  
negro el abogado y negro el doctor compay...*

Esta estrofa permite recordar el debate que cada cuatro años se genera en la Isla cuando los gobernadores electos se disponen a nombrar a los jefes de agencia que conformarán el gabinete ejecutivo del Estado Libre Asociado. Líderes de la causa negrista como los licenciados Marcos Rivera y Ebenezer López Ruyol y la cantante Choco Orta encabezan la lista de los afroboricuas que se indignan por la falta de candidatos negros para ejercer como jefes de agencia o en posiciones de envergadura dentro del gobierno de Puerto Rico.

*Negra la azucena y negra la tiza,  
negra Blancanieves, negra Mona Lisa compay...  
Negro fuera el día, negro fuera el Sol,  
negra la mañana, negro el algodón compay...  
Negro fuera el Papa y negro el ministro,  
los ángeles negros, negro Jesucristo compay...*

La mención del jerarca mayor de la Iglesia Católica nos recuerda, por su parte, la situación que vivió el mundo tras el fallecimiento del Papa Juan Pablo II el 2 de abril de 2005. Por diecisiete días consecutivos, se mencionaron los nombres de los posibles sucesores del Sumo Pontífice; entre estos, el nigeriano Francis Arize sonaba con insistencia mientras

el Cónclave deliberaba. La elección del cardenal Ratzinger acabó con la posibilidad de que un hombre negro se convirtiera en el próximo Papa de la Iglesia Católica y representó un cambio en la tendencia de Juan Pablo II de priorizar una curia más diversificada racialmente.

*Ñño, vengo a buscar unas gomas porque estoy esgoma'o.  
Bueno, yo tengo unas gomas blancas ahí que las doy baratas;  
ahora, si las quieres con banda negra te valen más caras.  
Óyeme, tú ves a este tipo que está aquí  
así de blanco como tú lo ves, tiene el corazón negro.  
Es buena gente.  
(Sirena) Guardia ¿qué pasa chico?  
Nada que acaba usted de comerse la línea negra.  
Muchacho tengo una hambre blanca, men.  
Vamos a jugar un billar.  
Pero ¿y qué jugamos?  
Bueno, vamos a jugar al ocho blanco con el mingo negro.*

En esta jocosa crónica invertida, Angleró produce un discurso contestatario plagado de ironía, burla, sarcasmo e irreverencia, en el que cuestiona los roles asignados culturalmente al blanco y al negro. La canción muestra cómo el lenguaje no es una estructura neutral sino que es una estructura racializada que reproduce jerarquías y privilegios. Las nociones de blanco y negro se ubican en los dos extremos de un continuo: lo deseable y valorado se asocia al polo blanco mientras que lo negro se asocia a lo turbio, a lo criminal y a lo inferior.

Cuando Angleró habla de “blanco con el corazón negro” en vez de “negro con el alma blanca”, quedan expuestas y subvertidas las oposiciones binarias (Hall, 1997) que imperan en una sociedad racializada (DuBois en West, 2001) como la puertorriqueña. La subversión se logra también porque Angleró describe al racismo como algo que no es natural sino histórico y cultural. Es decir, el racismo es el resultado de procesos políticos y de poder que el lenguaje representa. Si los procesos de poder se hubiesen dado de otra manera, el discurso lo reflejaría. El discurso sobre el cuerpo negro (inferioridad, violencia, vagancia, etc.) legitima y reproduce acciones históricas de carácter punitivo sobre el cuerpo negro como lo son la esclavitud y el colonialismo. Es lo que Foucault (1976) consigna con el concepto de biopolítica. En fin, Angleró sin tapujos denuncia el prejuicio y el discrimen por razón de raza. Al igual que Bobby Capó en *El negro bembón* y Luigi Texidor en *Tan bueno que era* critica en *Si Dios fuera negro* las acciones que social y culturalmente han privilegiado la supremacía del hombre blanco sobre el hombre negro.

### IX. *La negra tiene tumba'o*

Para algunos de los entrevistados, *La negra tiene tumba'o*, que describe a Celia Cruz, es un “exitazo” con “melaza” y no es peyorativo en su caracterización de las mujeres negras. Fernando Osorio describe a una mujer negra que “*anda derechito, no camina de la'o*”.

*La negra tiene tumba'o.  
Esa negrita que va caminando,  
esa negrita tiene su tumba'o  
y cuando la gente la va mirando  
ella baila de la'o, también apreta'o...*

Si bien en esta canción se reitera la representación consignada culturalmente sobre la musicalidad innata de los negros, la habilidad para el baile queda asociada a una prestancia, a un estilo, no a un atavismo. El “tumba'o” es lo que provee identidad, en el baile y en la vida.

En referencia a la vida de Cruz y al éxito que la cantante cubana logró por su talento, propone en la siguiente estrofa un discurso de racionalidad y de dignidad que va contra las versiones acostumbradas sobre el negro como alguien irracional e impulsivo:

*Si quieres llegar derecho,  
mejor camina de frente.  
Para que no hayan tropiezos  
y vengas y te lamentos.  
Si quieres llegar primero,  
mejor se corre despacio.  
Disfruta bien de la vida,  
aunque tomando medidas...*

Sin duda, Cruz tuvo una carrera musical impresionante y sobrepasó las barreras de ser una mujer afrocaribeña y sobresalir en un género dominado por los hombres. La Guarachera de Oriente recibió innumerables homenajes durante su larga trayectoria musical, y, aún, después de su muerte se ha seguido reconociendo su invaluable talento.

Al igual que en *Tan bueno que era*, *La negra tiene tumba'o* alude a la hipocresía con la que son tratados muchos sujetos por su color de piel, pero a diferencia de la canción de Texidor, la hipocresía no se acepta; más bien, se desafía calculadamente.

*Cuando la gente se muere (¡ay Dios mío!)  
se dice que era tan buena (tan buena),  
tan buena cuando vivía  
como la noche y el día (¿tu crees?).*

*Que a mí me vengan a decir la verdad,  
no aguanto ya más mentiras (siempre lo mismo).  
Disfruto bien de la vida,  
aunque tomando medidas...*

En tanto representación del cuerpo femenino negro, como en *Piel canela*, la letra de Osorio celebra su sensualidad, pero en clave afirmativa al valorar la expresión, la creatividad y el goce del cuerpo. Esto se contrapone a la representación femenina estereotipada que hace Peter Velásquez en *Carbonerito*.

*Diosa de la noche, dulce como el melao.  
Otra como ella yo nunca he encontra'o.  
Ven aquí para poder compartir.  
Porque eres tú la negra linda que me hace feliz.  
Otra no quiero;  
eres tú la que me da inspiración.  
Sin ti me muero.  
Me hace falta amarte mi corazón.  
Otra no quiero.  
Si no estás siento desesperación.  
Sin ti me muero.  
Siempre amarte será mi vocación.*

Según Osorio, el abucheo que recibió Cruz al presentarse en Puerto Rico luego de criticar al cantante puertorriqueño Andy Montañez por actuar en Cuba, le sirvió de inspiración para componer *La negra tiene tumba'o*. En la búsqueda de un *hit* para Celia, el productor Sergio George encomendó a Osorio a que relatara la vida de Cruz, una “negra con tumba'o”. Creo que la canción indirectamente propone también otro tipo de discurso de afirmación racial, asociado a una figura del *world music*, es decir, de la música globalizada. Celia Cruz se inserta en la cultura dominante blanca no en confrontación sino por representar una ampliación de los paradigmas del gusto y de la estética musical. Al igual que el rap, la música de Celia es música negra con intérprete negra consumida por personas blancas. Hay un poder comercial que se traduce en una integración y exaltación de lo negro a través de las industrias culturales masivas y globales.

## X. Loíza

*Mientras sigamos celebrando nuestra negritud  
a través de modelos que deshumanizan a la gente negra  
y de estampas nostálgicas de comunidades  
supuestamente aisladas, mágicas y felices  
en la bachata, el sexismo y el racismo que se vive hoy día  
continuará subestimándose como algo del pasado  
y lo negro continuará desplazándose a "otra parte":  
a San Antón, a Loíza, a la República Dominicana, a Haití...  
Godreau, 2003.*

“... grito más duro de un negro boricua...” De esta forma, Tego Calderón describe su composición *Loíza*. Calderón alza su voz de protesta en contra del gobierno y sus instituciones. En primer lugar, emite una dura crítica contra la justicia que, en su opinión, mide con dos varas. Aún, cuando se sigue negando el racismo.

*... No todos somos iguales en términos legales  
eso está proba' o en los tribunales.  
En lo claro, la justicia siempre anda con canda 'o.  
Oye, por eso estamos como estamos (que se joda sin trabajo).  
Si no hay chavos pa' abogados  
te provee uno el Estado,  
pero hermano, te llevó quien te trajo,  
te matan y no desenfundan,  
la jaula se te inunda.  
Asistencia legal en defensa de segunda.  
Nunca va a haber justicia con igualdad...*

En segundo lugar, afirma que la educación: “es inconsistente y manipulada viciosamente”.

*... A quien más se le ocurriría saturar la mente  
de niños inocentes con educación inconsistente  
manipulada viciosamente a conveniencia  
del prominente, de los pudientes...  
En el pasado, se curaron, abusaron  
y yo me niego a no darme por enterado.  
Se dice que las cosas han cambiado.  
No te duermas, los anormales andan con palos...*

Merino (2004) igual ve: “el manejo del proceso educativo como instrumento forjador y reproductor de ideologías de carácter racista” (p. 56). Tego, que pertenece a una nueva cepa de compositores jóvenes, hace una lectura y representación de la sociedad puertorriqueña muy distinta a la que leyó en los libros de historia durante su educación en las escuelas públicas. Cuestiona la ideología dominante del puertorriqueño como producto armónico de la fusión de “las tres



razas” que se transmite en el discurso educativo y que hace caso omiso de la desigualdad racial entre los componentes de la tríada y que le ha tocado vivir en carne propia.

*Ando sin prisa, pero tu lentitud me encoleriza  
y es que no bregan con Loíza (no, no bregan).  
Y es que me quieren hacer pensar  
que soy parte de una trilogía racial  
donde to' el mundo es igual, sin trato especial.  
Sé perdonar, eres tú que no sabes disculpar.  
No es como justicia, cavan su mal...*

Para este compositor de rap, los líderes políticos mantienen al pueblo de Loíza<sup>4</sup> en el olvido, aún aquéllos que se colocan en un plano moral alto:

*... Nunca he oído a Rubén Berríos abogar por los míos;  
por eso, en ninguno, confío.  
Todos con Vieques ¿y mi pueblo negro no padece?  
O es que to's creen que se lo merecen...*

Calderón desafía uno de los consensos contemporáneos. Por ello, afirma su negritud y defiende los derechos de sus compatriotas negros como lo han hecho sus homólogos Roberto Angleró y Luigi Texidor en décadas anteriores. A diferencia de Capó en *El negro bembón*, Calderón utiliza los epítetos de “muchacha bamba” y “grandes narices”, pero no para legitimar los estereotipos sobre los rasgos físicos de los puertorriqueños negros, sino para reforzar que los labios y la nariz son rasgos que delatan la negritud. Para Calderón, el racismo afecta la psiquis del negro que sigue sometido (Fanon, 1967). Por ello, el cantautor exhorta a su pueblo negro a “despertar mi gente”.

*... Poco a poco, negrito ponte mañoso,  
vive orgulloso del Todopoderoso con nosotros.  
Falsos niches que se creen mejores por sus profesiones  
o por tener facciones de sus opresores.  
Si una buena madre a sus hijos no daña.  
Cabrones, lambones, pa'l caraño España.  
Yo soy niche, orgulloso de mis raíces,  
de tener mucha bamba y grandes narices.  
Y sufriendo dejamos de ser felices,  
por eso Papa Dios nos bendice...*

“El Aballarde” representa en *Loíza* las condiciones socio-económicas y políticas de los loiceños (y demás puertorriqueños negros). Sobre todo, la criminalización que existe contra los hombres negros dentro del ámbito legal.

Este músico se resiste a la opresión y responde con su letra ante las prácticas de comunicación estigmatizada que imperan en las instituciones de la sociedad puertorriqueña. Más aún, reniega de la historia oficial que prevalece sobre la igualdad y la “gran familia puertorriqueña (Rivero, 2005).

*Maldita maldad que destruye la humanidad.  
¿Con qué protesta va a quitarme la libertad?  
Si yo no reconozco su autoridad.  
Nunca va a haber justicia con igualdad.  
Maldita maldad que destruye la humanidad.  
¿Con qué protesta va a quitarme la libertad?  
Si yo no pertenezco a su sociedad  
de hipócritas, vanidad y falsedad en cantidad,  
mucho de to sin felicidad.  
Yo no tengo na, solo esta letra encabroná  
y la capacidad de no creer en tu verdad...  
Si yo no reconozco su autoridad.  
Yo no sé porqué, si yo con nadie me meto (nah, yo soy tranquilo tú sabes  
como es)  
Y siempre hay un casco e' juey que le falta a uno el respeto  
Yo no sé porqué...*

### **La voz de los afroboricuas...**

Como parte de esta investigación realicé nueve entrevistas en profundidad. Esta técnica de investigación me permitió conocer la opinión, cara a cara, de nueve músicos (cantautores e intérpretes) sobre la construcción de la negritud a través de la música popular puertorriqueña. Las entrevistas, de más de una hora de duración, fueron abiertas y semiestructuradas por temas; se formularon preguntas demográficas, relativas a la producción musical y sobre la raza. Los entrevistados son sujetos negros del ámbito musical que accedieron voluntariamente a participar de la investigación. La selección de los participantes corresponde a la tipología conocida como muestra de expertos, por lo que es no probabilística. Las nueve figuras del ambiente musical que entrevisté fueron las siguientes: William Cepeda, Choco Orta, Welmo Romero, Ruth Fernández, Luigi Texidor, Roberto Angleró, Tego Calderón, Peter Velásquez y Papo Rosario.

El utilizar las teorías críticas sobre la raza y las narraciones de los nueve sujetos que entrevisté para desarrollar mi investigación, me reafirmó que los seres humanos de raza negra hablan desde su marco de referencia, no teórico sino de vida: el racismo. Incluso, los teóricos que en un comienzo articularon las llamadas críticas teóricas de la raza desde el discurso de la ley, hoy asumen la racialización como una matriz

de construcción de identidades y mundos, y dispositivo principal en la construcción e interpretación de las relaciones humanas, y han optado por ampliar el ámbito de sus teorías más allá del ámbito legal.

Constaté en las entrevistas cómo desde la óptica musical, los entrevistados representan y construyen su propia negritud, cómo reflejan en sus composiciones que no sólo su mundo sino el mundo de todos es una construcción racializada, en tanto la raza es un artefacto de poder que asigna lugares, paradigmas, parámetros deseables de vida y privilegios de visibilización. Estos músicos también son un *exhibit* doble: de construcción de imaginarios raciales a través de la música, pero, también receptores y testigos de un mundo racializado. Sus composiciones representan diferentes tipos de mediación que van desde la ventana y el espejo hasta la confrontación y el rechazo de la sociedad, pasando por aquéllos que construyen un mundo racialmente ambiguo; simultáneamente, reproductores del racismo y enaltecedores de las herencias, saberes y cánones de belleza asociados a la negritud.

Para los entrevistados, detenerse a pensar sobre su negritud no fue tarea fácil. Los nueve coincidieron en varios aspectos: haber nacido en pueblos de la costa de Puerto Rico, venir de familias musicales aunque no profesionales, hasta haber sido prejuiciados y discriminados en y fuera de la Isla por ser de raza o etnia negra. Por ejemplo, William Cepeda expresó con pesar:

La gente se cree que como uno es negro anda en taparrabo y es bruto. Entonces, cuando uno hace cosas, pues la gente como que ¡wow!... ¡es un negro blanco! No puedes ser blanco porque eres negro, si es un blanco está bien. Yo no sabía de racismo hasta que salí de Loíza, no tenía el cerebro lavado, no sabía na' de eso que existía. Y, ahora, mando al carajo al más lindo, porque como no me prejuiciaron como a los negros americanos que ven a un blanco y se meten el rabo en el culo porque piensan que son inferiores; yo no tengo ese problema. Entonces, yo veo a quien sea y lo mando pa'l carajo; a mí no me importa quien tú eres, si eres amarillo, azul, verde, rubio; a mí no me importa na' de eso, que no joda conmigo y punto; entiendes, vete al carajo. Pero los negros americanos, yo tuve muchos amigos del jazz negros americanos y viajé por todas partes del mundo y aprendí mucho de su cultura y de los derechos por parte de ellos, pero ellos ven a un blanco y lo tratan mejor que a los mismos negros. Mira pendejo yo soy negro como tú y tú me tratas peor y a este tipo lo dejas que se siente en la mejor silla, y yo que soy supuestamente *your brother* me dejas pa' lo último. No seas bobo, estúpido... Si tú vas a un sitio de blancos y eres negro te van a dejar allá esperando, ¿por qué no podemos hacer lo mismo nosotros?

A la mayoría, le apasionan otros géneros musicales distintos a los que componen e interpretan. Para todos, la música autóctona de Puerto Rico es la bomba y la plena, legado de los africanos que fueron traídos a la Isla. Poco conocen de la labor que están realizando sus homólogos; incluso, algunos declinaron comentar sobre los proyectos de sus “hermanos puertorriqueños negros”.

Casi todos, coincidieron al opinar que en Puerto Rico no se les brinda la oportunidad de exponer su talento. Sin embargo, cuando asisten como espectadores a eventos de compañeros músicos se les invita a pasar a la tarima. Por eso, muchos optan por no acudir a eventos públicos donde sin remuneración económica, ni invitación, contribuyen a hacerle “el *show*” a sus “amigos”. Sobre este particular, Choco Orta relató:

Últimamente, dejé de asistir porque cada vez que iba a un concierto, el último que fui al de Cachao; estaba muy callada, yo quería estar de espectadora nada más y yo no sé quién me vio y dijo: “mira, por ahí está Choco Orta”. Yo me quedé sentada. “Aquí, está Choco Orta” y el señor de atrás decía: “aquí está”. Nada, me tuve que parar y me convocaron a la tarima, tú sabes que eso no es muy difícil invitar a un artista a que uno cante no, pero yo no iba en esas porque siempre ocurre lo mismo que llaman. No me llaman directamente para trabajar, pero sí para hacerle el *show*.

Todos afirmaron que debe haber un complemento entre la letra y la melodía. No obstante, un éxito comercial es aquel que vende, de letra sencilla, pegajoso y que el público pueda memorizar con facilidad. Las letras profundas, de reclamos y crítica social que ellos componen o interpretan, los han mantenido al margen de la fama. Además, afirmaron que el talento está supeditado a la imagen física del artista. Aunque todos poseen un nivel de escolaridad alto o promedio (cuatro de ellos poseen títulos universitarios, dos completaron dos años de bachillerato, dos hicieron estudios vocacionales y otro posee su diploma de cuarto año de escuela superior) han tenido que trabajar en diversas profesiones para poder subsistir porque de la música no han podido depender nunca.

Según los entrevistados, los negros en la música son representados desde roles estigmatizados. Se les margina y se les ve más como músicos (percusionistas por ejemplo) que como intérpretes. Y a los que sólo interpretan, se les invisibiliza o se les desalienta de cantar temas de contenido social relacionado con el racismo y la desigualdad al reclamar que estas letras no tienen receptores interesados en oírlas.

No obstante, Ruth Fernández sí grabó *¿Y tu agüela a'onde etá?* y en su época deleitaba a su público con letras de “fuerza dramática”. Posteriormente, Roberto Angleró compuso *Si Dios fuera negro* y logró grabarlo y que se escuchara por las ondas radiales de la Isla. De igual forma, *Carbonerito* sigue siendo un éxito muy solicitado de El Gran Combo. Más recientemente, Welmo Romero y Tego Calderón consiguen ser escuchados entre públicos de todas las edades por sus composiciones de crítica social como *10.8*, *Negroporvenir*, ambas de Romero, y *Loíza* de Calderón. Sobre *Negroporvenir*, explicó Romero:

Pues *Negroporvenir* fue para trabajar con la palabra de negro o negra. Negro es una palabra que primero la gente tiene miedo a decirte negro. No sabemos porqué, pero tienen miedo a decirte negro como parte también de la misma negación; se utilizan otros eufemismos, diminutivos: negritos, trigueñito, prietito. “No, no le digas así que se molesta”. Negro también se asemeja con lo oscuro, lo negro con lo sucio, lo negro con lo oculto, lo negro con lo malo, lo nebuloso. Entonces, era como que un negro por venir. Primero, porque era negro y estoy por llegar. También, negro por venir no es que un porvenir que es malo, sino es que es algo que va a crear un cambio. Entonces, con ese juego de palabras, pues era escrito junto: *Negroporvenir*.

Si bien es cierto que las letras que estos músicos componen e interpretan, en ocasiones, se acoplan a las exigencias de la industria discográfica, paralelamente, logran integrar, muchas veces de manera oblicua, discursos complejos y polisémicos sobre la negritud. Por ello, sus composiciones remiten a una sociedad puertorriqueña racializada que por ende *performativizan* mediaciones culturales importantes. Ya sea con el propósito de entretener, comunicar, representar, responder, reforzar, contribuir o integrar (Merriam, 2001), las letras de las canciones no pueden mirarse de forma literal. A simple vista, pueden explicitar un solo sentido. Sin embargo, una mirada profunda puede develar que aún en el texto más mínimo existen discursos que dan cuenta de cómo se ven los negros a sí mismos.

Una conclusión a la que he llegado es la inoperancia de teorías de *color blindness*, esas teorías que dicen que es posible actuar como si de verdad no se “vieran” las diferencias raciales. Es decir, los mundos privados de los entrevistados y los mundos públicos de su música, las actitudes de las compañías discográficas y hasta la reciente

apertura a ritmos negros para consumo blanco en escala masiva (rap e incluso el *reggaetón*) nos remiten a estructuras discursivas eminentemente racializadas. Para entenderlas necesitamos manejar teorías que, como las teorías críticas de la raza, nos permiten ver en los operativos culturales de representación y mediación matrices de poder/saber de origen social. Otro de los hallazgos es que de una generación a otra siguen dándose las denuncias, aunque varían de acuerdo a los contextos históricos y a pesar de los avances en la conquista de derechos civiles. Así también hemos visto a través de las entrevistas y las biografías musicales de los autores que hemos analizado, como el tema de la raza se vincula indistintamente a otras problemáticas de desigualdad y estereotipación como la marginalidad socio-económica y la degradación por origen nacional. Estas denuncias pueden presentarse de manera abierta, matizada o soterrada.

Por ejemplo, algunos participantes de esta investigación tienen letras con representaciones de las condiciones socio-económicas del sujeto puertorriqueño negro. Otros han compuesto sobre el prejuicio y los valores colectivos de los afrodescendientes. También, se ha escrito, desde diversas perspectivas, sobre la figura del hombre y la mujer puertorriqueños negros. Indudablemente, se manejan en dichas composiciones los temas de la pobreza, el prejuicio, la hipersexualidad y la subestimación de la inteligencia de los sujetos puertorriqueños negros.

En las composiciones, se construyen discursos que ponen de manifiesto los mitos sexistas e hipersexualizados históricamente atribuidos a los negros. En cierta medida, hay una perpetuación consensuada de los símbolos atribuidos a los sujetos de piel negra. Por ello, las apropiaciones que hacen los entrevistados en tanto receptores de estos discursos musicales (se les mencionó las diez canciones analizadas en la investigación) cobran un doble significado. Por un lado, hablan de la realidad que les ha tocado vivir; por el otro, admiten y a veces participan de la burla y un endorracismo (Merino, 2004) del negro hacia el propio negro, pues la mayoría de las canciones seleccionadas para este estudio fueron compuestas por negros y describen a los sujetos de piel negra. De manera que la afirmación de la negritud cobra relevancia desde varios registros: la legitimación y el conformismo, la denuncia y el enfrentamiento.

Para los entrevistados, ciertamente, fue un proceso de (re) escuchar la música que han compuesto, interpretado o escuchado a lo largo de sus carreras artísticas. Sin duda, pudieron (re) pensar la música popular puertorriqueña y emitir su voz como afroboricuas. Por ejemplo, *Piel canela*, aunque intenta distanciarse del negro según uno de los entrevistados, recibió elogios por los restantes músicos quienes

la describieron como una canción hermosa, linda, extraordinaria y tremenda descripción de la mujer. *El negro bembón* fue vista de dos formas: como una burla racista y degradante y como un éxito simpático de crítica social. El clásico *Las caras lindas* de Tite Curet Alonso es descrito como de letra preciosa, positiva, maravillosa, de sensibilidad y que apela a la belleza del negro más allá de su físico. *Tan bueno que era* hace referencia a la hipocresía cotidiana de unos individuos contra otros; es una realidad, asegura la mayoría. *Carbonerito* “le tira a los negros”, “yo la veto” para unos, pero, para otros, sólo describe a una familia de puertorriqueños negros y con su coro de canción de cuna “es una obra de arte”.

*El africano* “no dice nada”, “es una aberración”, expone a un “negro hipersexualizado”, es un tema “prejuiciado”, de “doble sentido, una falta de respeto” y “chabacano”. *Si Dios fuera negro* es vista como una “burla” “irreverente porque Dios no tiene color” y como una canción “social”, “tremenda”, “jocosa” y produce en quien la escucha “hacerse varios planteamientos”. *Capullo y Sorrullo*, en primera instancia, remite a pensar sobre la “infidelidad”. No obstante, también plantea la inquietud y duda del padre hacia su hijo negro. ¿Qué hubiese pasado si el niño hubiese nacido blanco? *La negra tiene tumba’o* los llevó a recordar a su intérprete y a la “melaza y el tumba’o de Celia”, pero hubo quien catalogara este éxito como uno “fabricado” y de “explotación sexual”. *Loíza* es un tema que seis de los entrevistados no habían escuchado, por no gustarle ese tipo de música ni la imagen de su cantautor. Sin embargo, otros reconocieron que hace falta que un pueblo evidentemente negro como Loíza empiece a alzar su voz de protesta, pues la canción revela su realidad e invisibilidad socio-política y “es el grito más duro de un negro boricua”.

No obstante, todos coincidieron en que la música es un vehículo para expresar sus sentimientos. Incluso, reconocen que en el ámbito musical de Puerto Rico impera un deseo por lograr el éxito por lo que las letras de las canciones pueden resultar triviales. Es aquí donde se reafirma el sentido por ostentar visibilidad. Se trata de componer para entretener a las personas con melodías ‘pegajosas’ y líricas de fácil memorización. Por el contrario, que un negro hable sobre el racismo (que se supone no existe en una Isla afromestiza y de integración multiracial) resulta impropio. Para algunos, describirse a sí mismos en un tono jocoso no degrada a la población afroboricua; se trata de su realidad racial. Para otros, hablar de “mataron al negro bembón” perpetúa la marginación. Más aún, si la manifestación es emitida por un puertorriqueño negro.

En fin, estos nueve músicos, compositores, cantautores y cantantes han expresado que su negritud puede representarse desde sus experiencias particulares que se repiten entre uno y otro. Lo reiterativo es lo que se construye en sus discursos, de los cuales unos se apropian y otros se resisten. Para unos, se abre una ventana con cada letra de Capó; para otros, se filtran imágenes desequilibradas y hacen referencia a Velásquez. Por un lado, Texidor refleja una realidad imperante en la Isla y Calderón emite una clara señal de la desigualdad racial puertorriqueña. Para todos, los medios (haciendo hincapié en la industria discográfica) son una pantalla que no permite que se puedan manifestar libremente. Es decir, la música es un ejemplo magistral de la racialización en la Isla. No por lo que hacen visible las letras, sino por todo lo que invisibilizan.

Utilizando las teorías críticas de la raza y utilizando el concepto de racialización como mecanismo teórico para analizar la producción y recepción de discursos musicales, me propuse identificar las representaciones de lo negro en un *corpus* de música popular y qué tipo de mediaciones se constituyen en dichas canciones a través de los músicos afro puertorriqueños que las producen. Los hallazgos fundamentales son: primero, en la música analizada, más allá de expresiones racistas, emergen mecanismos de construcción de identidades, valores, utopías y se organiza a la sociedad utilizando la raza como categoría principal para discernir lo que el consenso socio-cultural adjudica, de manera consciente o inconsciente, como positivo y negativo; segundo, con las opiniones de los entrevistados, concluí que la mayoría de estos calibran la música que alude a la negritud desde sus experiencias de vida ligadas a la marginación, exclusión y a la subestimación de sus habilidades intelectuales y talentos musicales.

No obstante, sus modos de adquirir visibilidad operan desde diversos registros. Unos se apoderan de sus capacidades para componer o cantar y emiten críticas. Dentro de este grupo, los niveles de enfrentamiento contra el orden social varían. Esto queda evidenciado en letras como *Loíza* y *El negro bembón*. Otros se resisten o afirman su negritud, pero no dejan de emitir un mensaje, que aunque implícito, da cuenta de la existencia del discrimen y el prejuicio contra los sujetos negros. Tal es el caso de canciones como *Piel canela* y *El africano*.

Sin duda, el análisis de las diez canciones y de las nueve entrevistas en profundidad evidencia cómo la música puede estudiarse para armar un mapa sobre la identidad de los puertorriqueños negros. A aquello que parece trillado y trivial hay que mirarlo críticamente para poder hallar fenómenos interesantes que explican el porqué la raza es un asunto tan importante para definir los problemas sociales.



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

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

3. *Vejigantes* (1958) es una obra de teatro escrita por Francisco Arriví en la que el compositor y dramaturgo puertorriqueño narra la historia del racismo hacia los negros en Puerto Rico a través de una abuela negra, una hija mestiza y una nieta blanca.

4. Loíza es un pueblo de la costa noreste de la Isla cuya población, en más de un cincuenta por ciento, está constituida por negros y negras. Se caracteriza por su folclor que incluye las fiestas en honor a su santo patrón, Santiago Apóstol, los bailes de bomba y plena y su gastronomía: bacalaítos y alcapurrias. Es uno de los municipios con mayor incidencia criminal, y más altos niveles de pobreza y desempleo.

## REFERENCIAS

Abbad y Lasierra, Fray Iñigo. (1872). En *¿Somos racistas? Cómo podemos combatir el racismo*. (2. ed. rev. 1998). [San Juan:] Comisión de Derechos Civiles.

Crenshaw, K. ed. (1995). *Critical Race Theory: The Key Writings that Formed the Movement*. New York: New Press.

Comisión de Derechos Civiles. (1998). *¿Somos racistas? Cómo podemos combatir el racismo*. [San Juan:] CDC. Puerto Rico

Delgado, R. (2000). Words That Wound: A Tort Action for Racial Insults, Epithets, and Name-Calling. En *Critical Race Theory. The Cutting Edge*. 2. ed., eds. R. Delgado y J. Stefancic, 131-40. Philadelphia: Temple University Press.

- Duany, J. (2002). *The Puerto Rican Nation on the Move: Identities on the Island and in the United States*. [S. l.]: The University of North Carolina Press.
- \_\_\_\_\_. (2005). Neither White Nor Black: The Representation of Racial Identity Among Puerto Ricans On The Island And In The U.S. Mainland. En *Neither Enemies Nor Friends. Latinos, Blacks, Afro-Latinos*, eds. A. Dzidzienyo y S. Oboler, 173-88. New York: Palgrave Macmillan.
- Dulitzky, A. (2005). A Region in Denial: Racial Discrimination and Racism in Latin America. En *Neither Enemies Nor Friends. Latinos, Blacks, Afro-Latinos*, eds. A. Dzidziemyo y S. Oboler, 39-59. New York: Palgrave Macmillan.
- Fanon, F. (1967). *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press.
- Flores, J. (1993). *Divided Borders: Essays on Puerto Rican Identity*. Houston, Texas: Arte Público Press.
- \_\_\_\_\_. (2000). *From Bomba to Hip-Hop*. New York: Columbia University Press.
- \_\_\_\_\_. (2001). Estudio secular de la cultura Hip Hop (Recuperado el 16 de marzo de 2003.) [http://www.paralideres.org/pages/page\\_896.asp](http://www.paralideres.org/pages/page_896.asp) .
- Foucault, M. (1976). *Historia de la sexualidad: La voluntad del saber*. (V. 1). París: Gallimard.
- Godreau, I. (2002). Peinando diferencias, bregas de pertenencia: el alisado y el llamado “pelo malo”. *Caribbean Studies* 30 (1): 82-134.
- \_\_\_\_\_. (2003). Dinámicas de género en la representación del folclor puertorriqueño negro. Cayey: Universidad de Puerto Rico, Recinto de Cayey. Manuscrito no publicado.
- Gotanda, N. (2000). A Critique of “Our Constitution Is Color-Blind”. En *Critical Race Theory. The Cutting Edge*. 2. ed., eds. R. Delgado y J. Stefanic, 35-40. Philadelphia: Temple University Press.

- Hall, S., ed. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. The Open University: Sage Publications.
- Marable, M. (2004). *Globalization and Racialization*. (Recuperado el 16 de marzo de 2003.) <http://www.africaspeaks.com/articles/2004/1308.html>
- McQuail, D. (2000). *Introducción a la teoría de la comunicación*. 3. ed. Barcelona: Paidós.
- Merino, A. (1995, 1 de octubre). La organización de las afroboricuas. (Recuperado el 17 de enero de 2004.) [http://alainet.org/mujeres/show\\_textmuj\\_es.php3?key=1015](http://alainet.org/mujeres/show_textmuj_es.php3?key=1015)
- \_\_\_\_\_. (2004). *Raza, género y clase social. El discrimen contra las mujeres afropuertorriqueñas*. [San Juan:] Oficina de la Procuradora de las Mujeres.
- Merriam, A. (2001). Usos y funciones. En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, eds. F. Cruces y otros, 275-96. Madrid: Editorial Trotta.
- Muñoz, M. e I. Alegría, (1999). *Discrimen por razón de raza en los Sistemas de Seguridad y Justicia en Puerto Rico*. San Juan: Comisión de Derechos Civiles.
- Quintero Rivera, M. (2002, enero-julio). La moderna tradición del mestizaje: Crítica musical e idea de nación en el Caribe hispano y Brasil (décadas del 20-40). *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* 10 (19): 245-65.
- Rivero, Y. (2005). *Tuning Out Blackness. Race and Nation in the History of Puerto Rican Television*. Duke University Press.
- Scarano, F. (1993). *Puerto Rico: Cinco siglos de historia*. (1. ed.). McGraw-Hill.
- Soto, E. (2000). *La Bomba: El ritmo que aún negamos*. (Recuperado el 16 de marzo de 2003.) <http://www.plazaboricua.com/anil/archivo/auscult2/musica/bomba.html>
- West, C. (2001). *Race Matters*. New York: Vintage.

## Discografía

Angleró, R.

“Si Dios fuera negro”, 1997. *Si Dios fuera negro*, Multinational, CD [s. n.].

Calderón, T.

“Loíza”, 2002. *El Aballarde*, White Lion Records, CD [s. n.].

Capó, B.

“El negro bombón”, 1990. Interpretado por Ismael Rivera. *Ismael Rivera Sonero #1 con Cortijo y su Combo*, Musical Productions, CD [s. n.].

“Piel canela”, 1997. Interpretado por Manny Manuel. *Siempre Piel Canela: La música de Bobby Capó*, Banco Popular de Puerto Rico, CD [s. n.].

“Capullo y Sorullo”, 1998. Interpretado por Johnny Ventura. *Johnny Ventura 40 Aniversario en vivo*, Wea Latina, CD [s. n.].

Curet Alonso, C.

“Las caras lindas”, [s. a.]. Interpretado por Ismael Rivera. *Canciones de Don Tite Curet Alonso*, [s. d.], CD [s. n.].

Ochoa, C.

“El africano”, 1993. Interpretado por Sandy Reyes. *Wilfrido Vargas, Los Años Dorados*, Karen Publishing, CD [s. n.].

Osorio, F.

“La negra tiene tumba’o”, 2002. Interpretado por Celia Cruz. *Baila Hits*, Mock&Roll, LLC, Sony Discos, 2002. CD [s. n.].

Texidor, L.

“Tan bueno que era”, 1991. Interpretado por La Sonora Ponceña. *Sonora Ponceña: Merry Christmas*, Inca, CD [s. n.].

Velásquez, P.

“Carbonerito”, 2002. Interpretado por Papo Rosario. *El Gran Combo 40 Aniversario, vol. 1*. [s. d.], CD [s. n.].