



ZORAIDA SANTIAGO BUITRAGO
<https://orcid.org/0000-0002-7585-6669>
zoraida.santiago1@upr.edu
Universidad de Puerto Rico

El proyecto descolonizador alrededor de la Nueva Canción Puertorriqueña: redes creativas en busca de un país

The Decolonising Project Surrounding the Puerto Rican Nueva Canción: Creative Networks in Search of a Country

En este artículo me propongo explorar los flujos y tensiones que dieron forma al Movimiento de la Nueva Canción Puertorriqueña. Busco identificar la manera en que se va produciendo una ecología sonora que incorpora maneras de musicar que fluyen en el intenso intercambio, circulando transnacionalmente. Busco, además, identificar los elementos descolonizadores contenidos en las diversas y heterogéneas propuestas estéticas de la Nueva Canción y las músicas que se gestan en las décadas del sesenta, setenta y ochenta del pasado siglo. Afirmo que la Nueva Canción no reta y cuestiona únicamente la sumisión colonial de Puerto Rico a Estados Unidos, sino también las estructuras de la colonialidad que se construyen aquí y en toda América a partir de la colonización europea.

Palabras clave: Nueva Canción, Puerto Rico, descolonización, afrocaribeño, colonialidad, canción de autor, música criolla.

In this article I propose to explore the dynamics and tensions that shaped the Puerto Rican Nueva Canción Movement. I seek to identify the way in which a soundscape emerged, incorporating ways of making music that emanated from the intense transnational exchange and circulation. I also seek to identify the decolonising elements in the diverse and heterogenous aesthetics of the Nueva Canción and the music that was generated in the 1960s, 1970s and 1980s. I argue that the Nueva Canción not only challenges and questions Puerto Rico's colonial submission to the United States, but the forms of coloniality that were constructed there and throughout Latin America in the wake of European colonisation.

Keywords: Nueva Canción, Puerto Rico, decolonisation, Afro-Caribbean, coloniality, singer-songwriters, Creole music.

Introducción

El Movimiento de la Nueva Canción Puertorriqueña (MNCPR) fue un movimiento social-musical en el cual confluyeron una multiplicidad de actores de diversas disciplinas y quehaceres, que se fueron aglutinando alrededor de un

proyecto que comenzó a finales de la década del sesenta del siglo pasado y que se diluyó, como movimiento, a fines de la década de los ochenta. La Nueva Canción Puertorriqueña (NCPR) produce una ecología sonora diversa y compleja que parte fundamentalmente de las tradiciones musicales locales, que a su vez son producto de una historia de flujos e intercambios en el contexto de su particular situación colonial, que aún se sostiene. Incorpora también músicas que fluyen en el intenso intercambio, circulando transnacionalmente, y forma parte del movimiento de la Nueva Canción que se da en Iberoamérica durante la segunda mitad del siglo XX¹.

Existe un vacío de publicaciones sobre Puerto Rico y la Nueva Canción que permitan desarrollar una mirada crítica y generar discusiones que aporten a los debates sobre esta como fenómeno transnacional. Las investigaciones que se han realizado han sido en su mayoría tesis doctorales o de maestría, tesinas, capítulos de libros y algunos artículos con temas específicos, que han aportado información valiosa y propuestas metodológicas interesantes². Pero hace falta realizar una investigación más ambiciosa, que nos permita hacernos preguntas más pertinentes y producir interpretaciones sobre una base más firme, trabajo que implica una búsqueda minuciosa de fuentes primarias, entre las cuales debe figurar de forma prominente la voz de los protagonistas de este proceso.

¹ Uso el concepto de flujos de Appadurai en el sentido de “flujos a través de los cuales circulan los materiales culturales, atravesando fronteras nacionales”, Arjun Appadurai: *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 41-61. Pero también me parece una palabra adecuada para describir los intercambios que se dan en el interior de esa red de actores de la NCPR que van compartiendo maneras de musicar, instrumentos, ideas, sentires y pensares en su proceso creativo.

² Aixa Rodríguez Rodríguez: *Music as a Form of Resistance: A Critical Analysis of the Puerto Rican New Song Movement's Oppositional Discourse*, tesis doctoral, University of Massachusetts, 1995; Jorge Medina: “Música y resistencia: la Nueva Canción Puertorriqueña”, *Claridad*, 19-2-2010; Mario Cancel-Bigay: *The Puerto Rican New Song Movement and Its Aesthetics: Between the Modern and the Postmodern*, tesis doctoral, New York University, 2014; —: *Sounds that Fall through the Cracks, and Other Silences and Acts of Love: Decoloniality and Anticolonialism in Puerto Rican Nueva Canción and Chanson Québécoise*, tesis doctoral, Columbia University, 2021; María de Lourdes Miranda Irizarry: “Antonio Cabán Vale: el Topo, arma de afirmación Nacional, 1967-1973”, *En Pie de Lucha: Nuevas Investigaciones Históricas Puertorriqueñas*, Evelyn Vélez Rodríguez, Carmelo Campos Cruz (eds.), Ponce, Mariana Editores, 2019, pp. 619-653; Jaime Murphy Nazario: “Roy Brown: discurso de la subalternidad frente al estado, 1969-1971”, *En pie de lucha: nuevas investigaciones históricas puertorriqueñas*, Evelyn Vélez Rodríguez, Carmelo Campos Cruz (eds.), Ponce, Mariana Editores, 2019, pp. 655-687; Jesús Manuel Centeno: *The Political and Musical Phenomenon in Puerto Rico*, tesis doctoral, The State University of New Jersey, 1996; José Julián Ramírez Ruiz: *Dislocaciones para un disco libre: política cultural y alternativa socialista en Puerto Rico*, tesina de maestría, Universidad de Puerto Rico, 2007; Eddie Pesante González: *Esta canción es diferente: resistencias culturales y emergencia en selecciones de “Yo protesto” por Roy Brown Ramírez, “Aires Bucaneros” por Aires Bucaneros y “Algo más que rabia” por Zoraida Santiago Buitrago*, tesina Bachelor of Arts, Universidad de Puerto Rico, 2020. Ver también el capítulo IV del libro de Pedro Malavet Vega: *Del bolero a La Nueva Canción*, Ponce, Corripio, 1988. Entre los estudios mencionados, debo destacar el trabajo de disertación doctoral de Cancel Bigay (2021), cuyo acercamiento a la NCPR comparte mucho con este artículo, tanto en el marco teórico como en metodología. La importancia que le da a la relación entre el MNCPR y la diáspora boricua es muy pertinente, diáspora a la cual yo pertenezco desde 1972 a 1982.

Por esa razón, en este artículo propongo comenzar lo que pudiera llamarse una etnografía microhistórica de la NCPR, que nos permita ir revelando las maneras en que se fueron construyendo las redes mediante las que se sostuvieron las prácticas musicales del MNCPR. Para lograr esto hace falta zambullirse en los relatos de los protagonistas, no solo sobre lo sonoro, sino sobre lo visual, lo narrativo, lo presente y lo pasado, lo textual, lo teatral, lo poético y político; narrar con materiales de todo tipo este proceso en todos sus detalles; observar cómo llega un guitarrista formado en la tradición clásica europea a una banda de rock y hace música junto a rockeros formados de manera autodidacta en la guitarra eléctrica; o cómo pianistas educados en Francia y el Conservatorio acompañan a cantautores en una banda con batería, cuatro, flautas, quenas, bombos legüeros y tambores; o mirar cómo se integra un violín a tocar en un grupo con influencias jazzísticas y rockeras las partes que en un conjunto criollo tocaría un cuatro o un tiple. Se debería acompañar esa mirada con un examen contextualizante de la actividad política, el lugar, los recursos estilísticos y técnicos, y ver cómo trabajan juntos hacia un posible proyecto que de momento se percibe como común y luego, enfrentado a la realidad de la colonia, se diluye entre tensiones y conflictos para terminar vencido y olvidado, pero no silenciado del todo.

Vemos en esta intensa actividad el reclamo de un espacio político para las identidades silenciadas y colocadas en el espacio de la barbarie como músicas –y gentes– “salvajes”. En ese espacio político, como diría Rancière, se construye una comunidad sonora que actúa para “reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad [...], volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos”³. A través de esta investigación, intento demostrar que los protagonistas de este proceso se tomaron el tiempo del que habla Rancière para reclamar el espacio político que les fue negado como sujetos subalternizados en una sociedad racista / clasista / machista en crisis⁴.

La NCPR es un proyecto que opera en resistencia a una historia de coloniaje, tanto en su propuesta estética-musical como en su identificación y involucramiento con comunidades marginadas y subalternizadas en el proyecto de la modernidad capitalista⁵. Aunque se va gestando en conversación con manifestaciones sonoras que desde mucho antes de su aparición han representado un reto a la colonialidad, la NCPR asume una forma más concreta y consciente

³ Jacques Rancière: *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011, p. 34.

⁴ “La política ocurre cuando aquellos que ‘no tienen’ el tiempo, se toman este tiempo necesario para plantearse como habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite también una palabra que enuncia lo común y no solamente una voz que denota dolor”. *Ibid.*, p. 34.

⁵ La literatura de la colonialidad es extensa, pero se construye principalmente sobre el trabajo seminal de Anibal Quijano: “Colonialidad del poder y clasificación social”, *Journal of World-Systems Research*, 6, 2, verano-otoño 2000, pp. 342-386.

del papel descolonizador que asume, al participar de manera activa en muchas de las luchas reivindicativas de su tiempo, y al llevar a cabo proyectos en colectivo, en los que vemos la participación de un sinnúmero de artistas que se reconocen entre sí y se autodefinen como partícipes del Movimiento. La vocación descolonizadora de la NCPR se evidencia en los textos de las canciones, en la presencia de los cantores y cantoras en las actividades estudiantiles, políticas, libertarias y obreras, pero también en la estética que proponen para musicar y poner en escena su trabajo⁶.

Este texto es una primera aproximación al estudio de la NCPR y forma parte de una investigación más amplia que aún se encuentra en proceso⁷. Se basa en entrevistas realizadas a varios de los protagonistas que dieron contenido al MNCPR⁸. Este no fue un movimiento cerrado ni exclusivo. Prefiero mirarlo como un proyecto al que se van incorporando personas con diferentes historias, que se sienten convocadas ya sea por la música o por la acción político-social, o ambas, y que producen una amplia diversidad de propuestas músico-estéticas y una explosión sin precedentes en la actividad musical, soltando las riendas a las fuerzas creadoras de una generación. Quiero también explicar mi propia ubicación en estas conversaciones. Todas las personas entrevistadas son gente cercana a mí, unas más que otras, pero todas estuvieron vinculadas de alguna manera a mi propia actividad dentro del MNCPR, de manera que mi voz, mis afectos y mi identidad como cantautora a la vez que académica y activista está muy presente tanto en las entrevistas como en los análisis.

El artículo se divide en tres secciones. En la primera, explico algunos de los contextos sociales y políticos de la situación particular de Puerto Rico como colonia primero de España y luego de Estados Unidos, las luchas más cruciales que se dieron durante la primera mitad del siglo XX, y las músicas que las acompañaron. En la segunda sección examino las influencias estéticas-musicales de la generación de entonces jóvenes músicos, cantautores y otros actores de la NCPR, en un intento por develar los componentes estéticos que entraron a formar parte de esta en intercambios sonoros durante los años sesenta y setenta, y que evidencian su carácter descolonizador. En la tercera sección esbozaré una especie de cartografía de las rutas MNCPR, identificando dos nodos o vertientes que, por caminos diferentes pero entrecruzados constantemente, hilan la historia de la NCPR.

⁶ Es notable la integración de diversas disciplinas artísticas en el MNCPR: el teatro, la plástica y la danza se destacan en este sentido. Este tema debe desarrollarse en futuras investigaciones.

⁷ Parte de esta investigación fue realizada mediante Sustitución de Tareas en el Departamento de Ciencias Sociales, Facultad de Estudios Generales, Universidad de Puerto Rico en Río Piedras.

⁸ Las entrevistas son las primeras que se realizan para un proyecto más amplio. Las mismas se realizaron durante los meses de septiembre y octubre de 2021 por medio de la plataforma Zoom. En el apéndice 1 se incluyen unas breves notas biográficas sobre cada persona entrevistada.

Raíces, troncos y ramas musicales: la colonialidad y la doble colonización

El proyecto colonial europeo instaló en América una forma de colonialismo, como lo describen Shifres y Gonnet, “basada en la noción de unidad (religiosa, lingüística, política, etc.) que, por definición, implica la supresión de la identidad del Otro”⁹. La liturgia religiosa fue la herramienta por excelencia no solamente para cristianizar, sino para establecer la superioridad de la música europea sobre las sonoridades tanto de las culturas originarias de Boriquén como las de los esclavos africanos que llegaron más adelante. Se implantó desde temprano el control sobre las maneras no blancas de musicar, cantar y bailar¹⁰, racializando la experiencia sonora e imponiendo la idea de la superioridad de la música del colonizador¹¹. La música se utilizó como dispositivo de control social¹².

En 1898 se firmó el Tratado de París que pone fin a la Guerra Hispanoamericana. Puerto Rico, a pesar de haber logrado un Gobierno Autónomo en 1897, fue transferido como botín de guerra a Estados Unidos. A partir de ese momento, el país entró en una profunda crisis provocada por el disloque de su economía, la militarización y la invasión del capital azucarero norteamericano. Comenzaba el período de dominio de los “señores de la caña”, una poderosa casta de inversionistas cercanos al gobierno estadounidense que impulsaron el cultivo de la caña de azúcar al amparo de las leyes Foraker (1900) y Jones (1917). Esto profundizó los niveles de dependencia y hundió aún más las posibilidades de un desarrollo económico autónomo que supliera las necesidades más urgentes del país. Los “señores de la caña” sometían a los trabajadores y a las masas campesinas proletarizadas a una brutal explotación, que produjo ganancias aún mayores que las que se extraían de las plantaciones en Cuba y

⁹ Favio Shifres, Daniel Gonnet: “Problematisando la herencia colonial en la educación musical”, *Epistémus: Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*, 3, 2, 2015, pp. 51-67.

¹⁰ Noel Allende Goitía: “The Mulatta, the Bishop, and Dances in the Cathedral: Race, Music and Power Relations in Seventeenth Century Puerto Rico”, *Las músicas otras: Puerto Rico, el Atlántico Afro-diaspórico y otros ensayos de estudios culturales de la música*, San Juan, Clara Luz, 2014, pp. 123-162. Sin embargo, se da un proceso de “negociación” entre los representantes eclesiásticos y el pueblo acerca de la liturgia y de la música en festividades religiosas, como explica Allende Goitía, que describe cómo la gente negra subalternizada a su vez “coloniza” ciertas áreas de actividad humana.

¹¹ Ver también Frank L. Harrison: “The Musical Impact of Exploration and Cultural Encounter”, *Musical Repercussions of 1492: Encounters in Text and Performance*, Carol E. Robertson (ed.), Washington, Smithsonian Institution, 1992, pp. 171-184.

¹² Como plantea Ayats: “[...] los dispositivos tienen una función estratégica, que es el resultado del cruce de relaciones de poder con relaciones de saber, y los dispositivos tienen como objetivo la producción del sujeto, la determinación de sus conductas, gestos y discursos. Y aquí sí que los dispositivos incorporan valores y orientaciones sociales en su configuración. Leyendo el texto de Agamben no puedo dejar de pensar en las músicas como dispositivos...”. Jaume Ayats: “El dedo que señala la luna: pensar las músicas en la sociedad contemporánea”, *La música y su reflejo en la sociedad*, Barcelona, Indigestió, 2009, (<https://nativa.cat/2009/06/el-dedo-que-senala-la-luna-pensar-las-musicas-en-la-sociedad-contemporanea/>).

Hawaii¹³. Como consecuencia, durante las tres primeras décadas del siglo XX, las huelgas contra las centrales se sucedían continuamente, creando una situación difícil para el poder colonial¹⁴.

En los barrios de las zonas costeras del sur, donde se fueron concentrando los trabajadores de la caña, fueron tomando fuerza expresiones musicales afroantillanas que provocaban incomodidad en las clases dominantes. La que más se destacó por el crecimiento vertiginoso de su popularidad es la plena. En los textos de la plena, y en su estructura rítmica, instrumentación y forma, se contaba la vida cotidiana de los trabajadores, se ridiculizaba a las clases dominantes y se afirmaba una identidad racial, por su origen afrocaribeño, que levantó la furia de la clase señorial. Según Murray Irizarry, los pleneros eran en su inmensa mayoría trabajadores de la caña, muchos de ellos inmigrantes de las islas vecinas¹⁵. La plena es plenamente descolonizadora¹⁶.

Otras músicas poblaban el paisaje sonoro de principios de siglo. La guaracha, el son cubano, el vals, y muchos otros géneros se movían constantemente atravesando las fronteras y circulando por el Caribe en los barcos que transportaban mercancías y personas, sonoridades y sentires. Dentro de esta circulación se destaca el bolero por el papel que iba a jugar en la canción de amor, pero también de protesta. Al decir de Zavala, “a partir de la década de 1930 el bolero se disemina y difunde por los cuatro costados de América, siempre desde el triángulo Cuba/México/Puerto Rico”¹⁷. El *Lamento borincano* de Rafael Hernández, compuesto en 1929 en Nueva York y grabado por Canario y su Grupo en 1930, es decir, en los albores de la Gran Depresión, se convirtió en el bolero/lamento más popular en el Harlem boricua, pero también a través de toda América. El *Lamento* contiene una descripción trágica de la situación del campesino puertorriqueño, pero también está escrito desde ese exilio doloroso de su autor. Será por eso que el escritor José Luis González la identifica como

¹³ Francisco A. Catalá Oliveras: *Ensayos y monografías*. 93. *La economía de Puerto Rico, 1898-1998*, San Juan, Unidad de Investigaciones Económicas, Departamento de Economía, Universidad de Puerto Rico, 1998.

¹⁴ Juan José Baldrich: *La huelga como instrumento de lucha obrera, 1915-1942*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 2012. Ver también Arturo Bird Carmona: *A lima y machete: la huelga cañera de 1915 y la fundación del Partido Socialista*, Río Piedras, Huracán, 2001.

¹⁵ Néstor Murray Irizarry, J. Emmanuel Dufasne-González: *Puerto Rico y su plena: nuevas fuentes para su estudio. Volumen I*, Ponce, Guilarte Editores, 2018, pp. 29-35. Para más información sobre la plena puede verse también el importante libro de Ramón López: *Los bembeteos de la plena puertorriqueña*, Río Piedras, Huracán, 2008. López fue parte del colectivo de los Pleneros de la 23 abajo –grupo muy asociado con el MNCPR– como artesano.

¹⁶ Es interesante notar que en todas las manifestaciones y protestas callejeras hoy, la plena es la música de agitación por excelencia. Uno o varios conjuntos de plena, creados espontáneamente, animan las actividades.

¹⁷ Iris M. Zavala: *El bolero: historia de un amor*, Madrid, Celeste, 2000, p. 79. Este texto de Zavala es fundamental para comprender las dimensiones críticas del bolero.

la primera canción de protesta compuesta en América Latina¹⁸, y será por eso que el extraordinario cantor chileno Víctor Jara la escogió como representación de la canción puertorriqueña para su disco *Canto libre* de 1970¹⁹. No hay que olvidar que “el bolero toca ese *agujero negro* (también el tango), el dolor del inmigrante, la amargura de la pobreza, el cuchillazo de la ira”²⁰.

En los años treinta se profundizaron las tensiones entre el poder metropolitano y los señores de la caña, por un lado, y por otro, dos sectores que llevaban una lucha reivindicativa desde dos frentes: la resistencia política al poder imperial, gestada principalmente por el Partido Nacionalista (PN), y los trabajadores de la caña en resistencia al abuso y explotación por parte de los dueños de las centrales. Fue una década muy violenta, en la que se reprimió fuertemente a ambos sectores. Ante las constantes denuncias y acciones contra el régimen colonial por parte del PN, en 1948 se aprobó la Ley 53, conocida como Ley de la Mordaza, suprimiendo los derechos de reunión e incluso de expresión escrita que fueran críticas del coloniaje²¹. El liderato del movimiento obrero fue duramente reprimido. La creación del Partido Popular Democrático (PPD) en 1938 dio el puntillazo, ya que iba a servir para diluir el reclamo de independencia frente a la opción de una relación permanente con Estados Unidos, y eventualmente la creación de un estatus ambiguo, aún colonial, el Estado Libre Asociado (ELA), inaugurado en 1952, que representó frente al mundo el alegado fin de la colonia y la satisfacción del reclamo de soberanía del pueblo puertorriqueño.

El gobierno del PPD impulsó una política de modernización que pretendía convertir a Puerto Rico en una “vitrina” de los beneficios de la “sociedad” con Estados Unidos para empujar su Alianza para el Progreso en América Latina²². En el ámbito de la cultura, el ELA adoptó una política de negación de la identidad racial afroantillana y buscó proyectar a Puerto Rico como un país cuyos habitantes eran herederos de la “estirpe” española, de sangre predominantemente europea, pero empeñados en caminar hacia el futuro, que es la modernidad, en unión con Estados Unidos²³. La creación de la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico y el Conservatorio de Música iban a ser instrumentos para mercadear el ELA ante el mundo, y de una vez profundizar el silenciamiento

¹⁸ José Luis González: “Razón y sentido del ‘Lamento Borincano’”, *El país de cuatro pisos y otros ensayos*, San Juan, Huracán, 1989 (1.ª ed. 1980), p. 132.

¹⁹ Víctor Jara: *Canto libre* [LP], Odeón, 1970.

²⁰ I. M. Zavala: *El bolero...*, p. 44.

²¹ Para una discusión sobre la persecución contra los poetas y artistas identificados con el nacionalismo, y más adelante con la Nueva Canción, véase el libro de Mayi Marrero: *Prohibido cantar*, Ponce, Mariana Editores, 2018.

²² César J. Ayala, Rafael Bernabe: *Puerto Rico en el siglo americano: su historia desde 1898*, San Juan, Callejón, 2011.

²³ Arcadio Díaz Quiñones: *La memoria rota*, Río Piedras, Huracán, 1993.

de las músicas subalternizadas²⁴. Un fuerte elemento de clase también está presente, expresado por Irvin García muy elocuentemente: “Las pedradas a los gustos de Don Pablo²⁵ se las ganaron porque formaron un club exclusivo que le costaba y cuesta caro al pueblo mantener. En ese Olimpo, solo se escuchaba la música de los dioses europeos”²⁶.

Mientras tanto, dos tradiciones se asomaron con fuerza durante los cincuenta, sonoridades que Quintero llama los dos “troncos” de nuestra formación musical²⁷. El primero, el sonido asociado a la herencia africana, subalternizado desde los comienzos de la colonización; el segundo, las sonoridades de la música jíbara que, como una especie de esquizofrenia histórica, se valoraba por un lado y por el otro se estigmatizaba.

A pesar de todos los esfuerzos que se realizaron a través de la política cultural implantada por el PPD por definirnos racialmente como blancos, la africanía salía a flote en las calles, en la brega musical popular. El género de la bomba, cuyos más de veinte ritmos son el producto de las distintas migraciones de personas oriundas del continente africano y la Península Ibérica hacia las Américas²⁸, era quizás el más temido y a la vez marginado de los sonidos afrocaribeños²⁹. Pero este río subterráneo decolonial resurgió con vigor en los años cincuenta. En el barrio de Santurce, en 1954, se comenzó a gestar uno de los proyectos musicales de mayor impacto en el paisaje sonoro de esos años. Cortijo y su combo, con su cantante principal, Ismael Rivera (El sonero mayor) salió de la Calle Calma en Santurce y se plasmó en un disco en el año 1957 que aún hoy resuena, incluso entre la juventud³⁰. Según Quintero Rivera, “es el primer LP donde se graban protagónicamente bombas”³¹. Es así como, a pesar de los esfuerzos por borrar la herencia africana, esta se siguió nutriendo y gestando en los barrios obreros y negros de la ciudad y llegando a los fonógrafos

²⁴ Ángel Luis Carrión Maymí: “Pablo Casals: embajador cultural del Estado Libre Asociado”, *Musiké*, 3, 1, 2014, pp. 25-47; —: “El Festival Casals: un proyecto cultural bajo la Compañía de Fomento Industrial, 1955-77”, *En pie de lucha: nuevas investigaciones históricas puertorriqueñas*, Evelyn Vélez Rodríguez, Carmelo Campos Cruz (eds.), Ponce, Mariana Editores, 2019, pp. 587-617.

²⁵ En referencia a Pablo Casals, músico catalán de madre puertorriqueña, que el gobierno del PPD trae a Puerto Rico para organizar el Festival Casals, la Orquesta Sinfónica y el Conservatorio de Música.

²⁶ Irvin García: *¡Oye cómo va! Santos y señas de la música popular puertorriqueña*, Ponce, Mariana Editores, 2012, p. 18.

²⁷ Ángel G. Quintero Rivera: *Cuerpo y cultura: las músicas “mulatas” y la subversión del baile*, Madrid / Frankfurt am Main / México DF, Iberoamericana / Vertuet / Bonilla Artigas, 2009; —: “El tiempo se hizo cuerpo en el espacio danzante: la música afrocaribeña dinámica e inclusiva”, *Cuarenta Naipes: Revista de Cultura y Literatura*, 5, 2021, pp. 268-287.

²⁸ Pablo Luis Rivera, Juan José Vélez Peña: “Bomba y plena, música afropuertorriqueña y rebeldía social y estética”, *Forum for Inter-American Research*, 12, 2, 2019, pp. 74-89.

²⁹ Según Baralt, los toques de bomba de los esclavos en las haciendas servían para encubrir sus planes de subversión. Guillermo Baralt: *Esclavos rebeldes*, Río Piedras, Huracán, 2012, p. 66.

³⁰ Rafael Cortijo y su Combo: *Invites You to Dance* [LP], Tropical Records, 1957.

³¹ A. G. Quintero Rivera: *Cuerpo y cultura...*, p. 281.

de las clases medias del país, que se reconocía en ella, aunque aún entraba en el imaginario como música marginal, aquella que pertenece al ámbito de la “cultura”, como lo describe Luis Ángel Navarro:

Pero en aquel momento era... tú sabes, esos años jóvenes que te dicen, no, lo mío es el rock o que si Jimi Hendrix, que si los Beatles, que si esto y lo otro. Sin embargo, sin embargo... yo crecí con un respeto y una aceptación, porque mi padre lo hacía, a Ismael Rivera, “alegría bomba é”³², a toda la plena y la bomba que era en aquella época lo que se escuchaba en televisión, en la radio, *maquinolandera*³³, todo eso estaba aceptado. Fijate qué cosa más curiosa, porque era la cultura. Tú sabes, era la bomba, la plena, la cultura afroantillana de nosotros. Y mis papás eso siempre lo aceptaron³⁴.

De igual forma se fue revelando la fuerza del segundo “tronco”, el de la música que se había ido creando al interior de Puerto Rico, en la ruralía, lejos de los centros de poder, que los entrevistados llaman música típica o *criolla*, y que se presenta problemática para el proyecto modernizador³⁵. El discurso dominante expresaba implícitamente el desiderátum de la desaparición del jíbaro, a quien animaba a que subiera “jalda arriba”³⁶ hacia la modernidad, y olvidara el pasado, el campo y la agricultura, identificada con el duro trabajo del cañaveral, para suplantarla por fábricas, trabajos más constantes y seguros, más cómodos. El desprecio por el jíbaro acarrea el desprecio por su música, considerada por muchos como una música inculta, de poco valor³⁷.

Quedó, sin embargo, parte de esa herencia en las celebraciones de la Navidad, único momento del año asociado con el regreso a ese pasado quizás en el fondo añorado, en el cual las familias se reunían, y aquellos que se habían mudado a la urbe regresaban brevemente a sus pueblos, buscando una referencia que les anclara a algún lugar frente a los vertiginosos cambios que estaba viviendo el país. En esos momentos sonaba el cuatro y el güiro, las guitarras y los

³² Estribillo de una canción contenida en el disco de Cortijo y su combo que se hizo muy popular a fines de los cincuenta.

³³ Canción popularizada por Ismael Rivera, composición de su madre, doña Margarita Rivera (Doña Margot). “Es preciso aclarar que ‘maquinolandera’ es una palabra acuñada por la propia compositora para referirse a los buenos autos con que jóvenes presumidos intentan impresionar a las muchachas que pretenden”. “Doña Margot”, *Fundación Nacional para la cultura popular*, (<https://prpop.org/biografias/doña-margot/>).

³⁴ Entrevista realizada por la autora a Luis Ángel Navarro el 21-10-2021.

³⁵ Jaime Bofill hace un interesante análisis sobre las transformaciones del seis, el estilo más característico de la música jíbara, y sus conversaciones con otros géneros a partir del siglo XIX y durante el siglo XX, en Jaime O. Bofill Calero: “A Genealogy of the Jíbaro Seis”, *El folclore musical danzario del Caribe en tiempos de globalización: memorias del V Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura*, Santiago de los Caballeros, Centro Cultural Eduardo León Jimenes, 2013, pp. 477-490.

³⁶ En el argot puertorriqueño, *jalda* se refiere a la falda de un monte. *Jalda arriba* es el esfuerzo que debe hacer el jíbaro de “subir el monte” hacia la modernidad. Es el comienzo del himno del PPD.

³⁷ Ver sobre este tema el importante libro de Arcadio Díaz Quiñones: *La memoria rota*, Río Piedras, Huracán, 1993.

cantos en ritmos de seises, aguinaldos y tantos otros. En las promesas de Reyes y los rosarios cantados, a los cuales acudía de niña con mi madre, recuerdo haber intentado bailar una mazurka, sintiéndome como extranjera, porque no podía identificar la cadencia y el ritmo. Música muy compleja y sonoramente rica, se mantuvo en las prácticas musicales de la ruralía y en los años setenta fue alzada como signo de resistencia por sus herederos, en grupos como la Orquesta Nacional Criolla Mapeyé, la familia Colón Zayas y el cantautor Andrés Jiménez (el Jíbaro).

Cercanías y lejanías: los sonidos que nos pueblan

En julio de 1989, a mis 37 años, viajé por primera vez a la República Dominicana, a cantar en el Festival Son del Caribe, donde compartí escenario con los artistas dominicanos Sonia Silvestre, José Antonio Rodríguez, Xiomara Fortuna, José Roldán, la cubana Miriam Ramos, y los hermanos haitianos Emmanuel y Beethova Obas³⁸. Recuerdo que me impresionó la brevedad del viaje en avión: en un abrir y cerrar de ojos dejábamos atrás la costa oeste de Puerto Rico y entrábamos en territorio dominicano. Me pregunté por qué había pasado tanto tiempo de mi vida sin haber viajado a nuestra Antilla más cercana, sin haber conocido a tantos artistas y tanta música hermosa. De la República Dominicana solo conocíamos el merengue, de Haití casi nada. La Española y Puerto Rico, tan cerca pero tan lejos. Dada nuestra relación colonial con Estados Unidos, se marcó entre nosotros y América Latina —y el Caribe— una distancia fatal. Nuestra condición colonial, a partir del 98, nos ubicó ante América Latina y el mundo dentro del campo norteamericano.

A América Latina la conocíamos entonces por vía del cine mexicano y argentino, y por medio del circuito de las disqueras que promovían las estrellas latinoamericanas de la canción, en una heterogénea ecología sonora que los creadores de la NCPR escucharían en su niñez y adolescencia³⁹. Josy Latorre, miembro fundadora de Haciendo Punto en Otro Son, se crió entre “You Are My Sunshine” y los tangos de Carlos Gardel y Libertad Lamarque que su madre cantaba escuchando sus discos⁴⁰. Edgardo Díaz Díaz recuerda las fiestas que celebraban sus padres en las que amenizaban orquestas de

³⁸ Chiqui Vicioso: “Son del Caribe”, *El Listín Diario*, Santo Domingo, 20-7-1989, archivo de la autora.

³⁹ Estos son mis propios recuerdos de niña, sentada frente al televisor con mi abuela, viendo las películas de Jorge Negrete, Libertad Lamarque y Gardel, entre otros. Recuerdo haber aprendido muchas de esas canciones y haberlas disfrutado mucho. También veíamos series estadounidenses, en las que el indio era el tonto y el vaquero blanco era el héroe. En aquel momento, por supuesto, no me cuestionaba esas clasificaciones.

⁴⁰ Entrevista realizada por la autora el 29-9-2021.

calypso traídas del este de Puerto Rico⁴¹. Díaz menciona también la irrupción de la Nueva Ola en la televisión y la radio, promovida por el productor Alfred D. Herger⁴². Su repertorio consistía mayormente de canciones del pop rock juvenil norteamericano traducidas al español, sobre todo a través del programa televisivo Teenagers' Matinee, una copia del programa de Dick Clark, American Bandstand⁴³. En las velloneras sonaban los tríos, la voz de Felipe Rodríguez y Cortijo y su Combo, y en los tocadiscos se escuchaba desde "Bye Bye Birdie" y "The Sound of Music", hasta Papá Candito con su merengue dominicano, la Orquesta Panamericana dirigida por Lito Peña, Gilberto Monroig, Marco Antonio Muñiz.

Eran también los años del rock. La influencia rockera es preponderante y aparece prácticamente en todas las entrevistas, sobre todo los Beatles y los Rolling Stones. La generación que vive su juventud en los años setenta se identifica con los sonidos "nuevos" que emergen en ese género. Parece ser que los Rolling Stones se acercan al gusto de estos jóvenes por razones estéticas que residen en lo novedoso del rock de este grupo. Félix Febo expresa su admiración por el grupo porque, entre otras cosas, "usaban muchos instrumentos raros"⁴⁴. José González establece la relación entre el escuchar a los Beatles y los Rolling Stones en su adolescencia y su amor por la batería⁴⁵. Luis Ángel Navarro también identifica el rock como una influencia importante en la adolescencia, que lo acercó a la música "un poquito más formalmente"⁴⁶. Dice Frank Ferrer al respecto que no veían contradicción con la música nuestra, sino que "esa era la onda de los jóvenes... tener esa visión de la música norteamericana, que era lo que nosotros pensábamos que era algo moderno para aquel entonces"⁴⁷.

También está presente en ese paisaje sonoro la música del jíbaro, que se tocaba en las reuniones familiares cuando los que se habían mudado a San Juan visitaban a sus parientes en "la isla"⁴⁸. A pesar de que se comenta mucho sobre la poca "autenticidad" del uso de esa tradición sonora en los grupos de la Nueva Canción, me parece importante subrayar lo que descubro en las entrevistas.

⁴¹ Entrevista entregada por escrito a la autora. La relación histórica entre las islas de Santa Cruz y San Thomas ha producido siempre un intenso flujo de música –y mano de obra– sobre todo en el área este de Puerto Rico, Vieques y Culebra.

⁴² Sobre este tema, debe consultarse el libro de Javier Santiago: *Nueva Ola Portoricensis: la revolución musical que vivió Puerto Rico en la década del 60*, San Juan, Editorial del Patio, 1994. La llamada "Nueva Ola" tiene sus versiones en varios países de América Latina.

⁴³ Licia Fiol-Matta: *The Great Woman Singer: Gender and Voice in Puerto Rican Music*, Durham, Duke University, 2016, p. 173.

⁴⁴ Entrevista realizada por la autora a Félix Febo el 10-10-2021.

⁴⁵ Entrevista realizada por la autora a José González el 15-10-2021.

⁴⁶ Entrevista realizada por la autora a Luis Ángel Navarro el 21-10-2021.

⁴⁷ Entrevista realizada por la autora a Frank Ferrer el 13-10-2021.

⁴⁸ En el argot puertorriqueño, "la losa" es la zona urbana de San Juan y "la isla" es el resto del país.

La música viva, la que integraba la emoción y las relaciones afectivas en eventos que resultan inolvidables, es la trova campesina. Esa emoción fue descrita por Luis Enrique Juliá como memoria de su infancia:

Y la primera música que yo escucho, es música típica tocada por músicos, no profesionales, eran músicos aficionados. Y aquello... mi mamá siempre me contaba que yo desde niño me hipnotizaba. Que yo me pegaba a los músicos y no hacía otra cosa más que escuchar aquello y disfrutarlo. Y mirarlo, porque a mí me parecía que aquello era la quinta maravilla del mundo. Y lo era⁴⁹.

Nana Latorre, flautista, y una de las pocas mujeres instrumentistas de la Nueva Canción, explica que su contacto con la música de la ruralía fue fundamental en su formación:

La parte de la música típica yo la conocía, por parte de mi abuelo materno, de Orocovis. El tocaba cuatro. Y todas... no digo Navidades porque tocaba cuatro todo el año, me enseñó a tocar güiro. Fue con él que aprendí, y entonces me enseñó todos los ritmos. Vals, mazurka, seis chorreao, aguinaldos, seises. Así que ese repertorio típico también lo hice parte intrínseca mía, desde bien jovencita, bien jovencita⁵⁰.

Puede afirmarse, entonces, que esa herencia sonora ocurre no solo como experiencia auditiva, sino también como formación práctica en la técnica del instrumento y en la forma y estructura de los diferentes géneros, que son muchos, dentro de esa tradición. Aunque no es el caso de todos los músicos, se puede argumentar que esa vena corre subterránea y emerge en la Nueva Canción de forma espontánea, no caprichosa. Iván Martínez, por otro lado, formula una crítica a las contradicciones de una búsqueda de lo campesino sin que hubiera de por medio una vivencia de la vida campesina y una crítica de lo que había sido un pasado doloroso y difícil. Critica también la ausencia de una mirada al “puertorriqueño urbano”, y muy poco de la presencia africana. En términos musicales, “empiezan a hacer incursiones en la música típica, pero usaban el cuatro a veces, en algunos casos, como si fuera una guitarra eléctrica. Eran rockeros que empezaban a descubrir lo que era esa música”⁵¹.

Este panorama viene a ser enriquecido, a mi entender, cuando finalizando los sesenta, comenzaron a llegar por medio de algunas librerías, viajes y festivales, las músicas de la Nueva Canción Iberoamericana. Comenzábamos a descubrir a Violeta Parra, Víctor Jara, Quilapayún, Alfredo Zitarrosa, Inti Illimani, Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa y tantos otros. Algo nos convocó de esos sonidos: el bombo legüero, la quena y la zampoña, la zamba y la chacarera, las voces que convocaban al “pueblo unido”, no nos eran tan extraños, aunque

⁴⁹ Entrevista realizada por la autora a Luis Enrique Juliá el 15-11-2021.

⁵⁰ Entrevista realizada por la autora a Nana Latorre el 8-10-2021.

⁵¹ Entrevista realizada por la autora a Iván Martínez el 27-9-2021.

nuestra experiencia no comprendiera mucho del mundo de las culturas de raíces precolombinas. Podíamos entender, sin embargo, nuestra historia común como colonias de España. Redescubríamos a América Latina desde otros enlaces. Nos redescubrimos latinoamericanos. Comenzábamos, a tientas, a superar un poco la fragmentación que nos impuso nuestra historia colonial⁵².

Nos llegó también la Nueva Trova cubana, la que escuchábamos con curiosidad y quizás un poco como rebeldía, porque nuestra generación escuchó las historias de terror de los refugiados cubanos que llegaban a Puerto Rico durante los sesenta. La Revolución Cubana inspiraba terror en nuestro país. Aun así, la trova nos llegó más cerca porque su sonoridad se acercaba más a la nuestra. Además, la cercanía de Cuba nos había durado hasta justo antes de la Revolución. Pero nada de eso se escuchaba en la radio, porque ya las emisoras estaban controladas por las grandes corporaciones del disco, de manera que escuchábamos esos discos en las casas de nuestras amistades que los habían descubierto en Nueva York, o en la librería La Tertulia en Río Piedras, o en estancias de estudio en España.

En noviembre de 1969, en mi primer año universitario, llegó Joan Manuel Serrat al Teatro de la Universidad de Puerto Rico. El teatro se llenó a capacidad, a pesar de que el cantautor catalán no se conocía como conocíamos a Marisol, Raphael y Rocío Dúrcal, que sonaban en la radio en esos días⁵³. Serrat, además, nos trajo a Antonio Machado en canciones. Descubríamos que podíamos hacer canciones con el trabajo de los poetas. Pero además, nos reconocimos de alguna manera hermanados al cantautor por la situación política de Cataluña, y por las luchas de los catalanes contra el régimen franquista. Allí se conocieron Serrat y Juan Antonio Corretjer, quizás nuestro poeta más musicalizado⁵⁴, y comenzaron una amistad que duró hasta la muerte de este en 1985.

Pero estas eran músicas que escuchábamos mayormente los universitarios, los pocos que lográbamos acceso, por nuestro interés y nuestras búsquedas políticas, a los discos de la Nueva Canción Iberoamericana. La radio y la televisión se mantenían ajenas a estas influencias y renovadas cercanías de las juventudes universitarias con lo latinoamericano, particularmente la canción del Nuevo Cancionero y la Nueva Trova. Sin embargo, aún reconociendo esa realidad, pienso que los procesos de búsqueda que ya se estaban dando en esa generación confluyeron con los encuentros sonoros que nos llegan de la Nueva Canción Latinoamericana y la Nueva Trova, y provocaron una especie de

⁵² Esta descripción del momento vivido aparece en casi todas las entrevistas, y es también mi experiencia personal.

⁵³ Javier Santiago: "Serrat, verso a verso desde 1969", *El Vocero*, 11-9-2006, (<https://jmserrat.com/foro/viewtopic.php?t=1733>).

⁵⁴ Escribí sobre el trabajo de musicalización de Corretjer en Zoraida Santiago Buitrago: "Con una cuerda de guitarra: Corretjer y la Canción Puertorriqueña", *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 8, 15, 2008, pp. 88-99.

combustión⁵⁵ que impulsó un giro en el musicar de esa generación, y que eventualmente traspasó las fronteras de la Universidad e irrumpió en la escena de la música popular con figuras ya reconocidas, entre las que se destacaban Danny Rivera y Lucecita Benítez⁵⁶. En 1978, Danny ofreció un concierto en el Teatro Sylvia Rexach de las canciones de Violeta Parra que marcó un giro importante en su carrera⁵⁷. En 1970, Lucecita, quien había sido una de las “estrellas” del pop de la Nueva Ola, protagonizó un radical cambio de imagen y un vuelco en su trayectoria artística y comenzó una fase en la que integró composiciones de la Nueva Canción Iberoamericana, que dio comienzo con un histórico concierto en 1973 titulado “Traigo un pueblo en mi voz”⁵⁸.

Entonces, en medio de todo este paisaje sonoro que se había ido conformando, se comenzaron a explorar ideas musicales que ofrecían opciones distintas a una juventud ávida de nuevas canciones. Irvin García describe el impulso que los llevó a partir del rock hacia otras propuestas cuando nos narra los orígenes del Taller Tanamá:

Y siempre mantuvimos una actitud crítica ante la cuestión de la salsa, que era una porquería la letra, de la gente de la música clásica que se creía mejor que nadie. Entonces definitivamente estábamos, habíamos pasado por el rock and roll, y entonces estábamos tratando de hacer otra cosa. Entonces nosotros hicimos ahí un trío de timbales, bajo y guitarra eléctrica. Se llamó Tanamá⁵⁹. Y allí estaba también el compañero Gil Raldiris. Y entonces empezamos a hacer una canción de... Rucco [Gandía] compuso una que se llamaba “Coquí”. Gil compuso otra cosa. Pero era buscando identificar la música con nosotros, con los puertorriqueños, ¿sabes? Con cosas de aquí⁶⁰.

La pregunta que debemos hacernos es qué fue lo que provocó que estos jóvenes giraran hacia la creación de una canción de signo distinto, y que para hacerla se acercaran a los ritmos y formas afrocaribeñas y criollas, recogiendo las influencias estilísticas y sonoras de su crianza para proponerse crear una canción que respondiera más a sus procesos artísticos y a sus reclamos políticos que a las estructuras del mercado. Es aquí donde podemos identificar la

⁵⁵ En su entrevista, Frank Ferrer lo describe con esa palabra, que me pareció muy atinada.

⁵⁶ Estas incursiones en la Nueva Canción de dos artistas establecidos provocan tensiones desde dentro y fuera del Movimiento, que valdría la pena explorar en otro momento.

⁵⁷ Entrevista realizada por la autora a Danny Rivera el 29-10-2021. Este importante cantor llevaba una carrera exitosa en la canción romántica.

⁵⁸ Para más información sobre este tema se puede consultar a Javier Santiago: “Lucecita, un ‘pueblo’ y el 13 de septiembre”, *Fundación Nacional para la Cultura Popular*, 13-9-2019 (<https://prpop.org/2019/09/lucecita-un-pueblo-y-el-13-de-septiembre/>); Yeidy M. Rivero: “Bringing the Soul: Afros, Black Empowerment, and Lucecita Benítez”, *The Afro-Latin@ Reader: History and Culture in the United States*, Miriam Jiménez Román, Juan Flores (eds.), Nueva York, Duke University Press, 2010, pp. 343-357 (<https://doi.org/10.1515/9780822391319-052>); y el libro de L. Fiol-Matta: *The Great Woman Singer...*

⁵⁹ Este importante proyecto será trabajado en más detalle en la tercera sección.

⁶⁰ Entrevista realizada a Irvin García por la autora el 20-10-2021.

intención descolonizadora y decolonial que “enganchó” a esta generación en la Nueva Canción. García describe esa intención de denunciar el clasismo y racismo del programa populista de los cincuenta:

El momento en que se fueron cayendo en pedazos los cristales de vitrina fue cuando se juntaron panderos con guitarras, tambores de bomba con cuatros y en un desenfreno musical sudoroso rescataron al aire libre la plena, la bomba, el seis, el aguinaldo, la danza y toda aquella expresión musical en una esquinita al fondo de la vitrina. Mientras el imaginario musical se fosilizaba *in museum*, la cultura musical mantenía viva en la calle su función de vida: unas veces clandestina, otras apedreando vitrinas de frente”⁶¹.

Las movilizaciones y protestas estudiantiles contra el Servicio Militar Obligatorio y la Guerra de Vietnam fueron el escenario de encuentro entre las luchas políticas, obreras y estudiantiles y la canción de protesta. Estas luchas se recrudecieron a fines de los sesenta, justo cuando se comenzaban a encontrar en el campus riopedrense jóvenes de todo el país y a darse cuenta que, a pesar de las diferencias, compartían unas preocupaciones y una herencia cultural que algunos de ellos comenzaban a descubrir⁶². En todas las entrevistas encontramos una narración de esos descubrimientos.

Josy Latorre narra que su familia se mudó a Río Piedras y abrió un hospedaje para estudiantes de la Universidad de Puerto Rico. En sus andanzas por el vecindario, descubrió el emblemático establecimiento La Torre, donde se reunían poetas, intelectuales y otros personajes riopedrenses a charlar, cantar, compartir poemas alrededor de tragos y cervezas. Era el lugar de reunión y tertulia del Grupo Guajana, un importante colectivo de poetas jóvenes que publicaba la revista de poesía Guajana, y entre los que se encontraba Antonio Cabán Vale, el Topo. Josy comienza a vislumbrar un mundo que no conocía, el mundo de la poesía y de la canción con una mayor intención poética.

Muy cerca de La Torre, dentro del campus de la Universidad de Puerto Rico, el Departamento de Música era punto de encuentro de jóvenes en busca de nuevas formas de expresión, más allá del rock, el bolero o la salsa. Muchos fueron encuentros fortuitos. José González narra que iba caminando hacia la Facultad de Ciencias Naturales y escuchó el sonido de una flauta viniendo de un salón. Entró y allí se enteró de que había un Departamento de Música. Amante y estudioso de la guitarra y la batería, inmediatamente se matriculó en una clase de solfeo. Poco después, alguien lo reclutó para formar parte del Gru-

⁶¹ Irvin García: *¡Oye Cómo va!...*, pp. 18-19.

⁶² Sobre este tema, publiqué en Zoraida Santiago Buitrago: “Taking Back the Music: The Aesthetic Proposition of the Puerto Rican New Song”, *Revista Umbral*, 7, 2013, p. 44 (<http://umbral.uprrp.edu/revista/estudios-musicales-transdisciplinarios/taking-back-the-music-the-aesthetic-proposition-of-the-puerto-rican-new-song/>).

po Taoné, que ensayaba en un local a unos bloques de allí⁶³. Luis Ángel Navarro escuchó de un amigo que allí daban clases de música. Tampoco lo sabía. Todos en el grupo fueron a matricularse. En los pasillos de Humanidades, Nana Latorre se paseaba con su flauta y fue reclutada para un grupo de Nueva Canción, en el que estuvo brevemente antes de pasar a Haciendo Punto en Otro Son⁶⁴. Carmen Nydia Velázquez, Nena Rivera y Jorge Arce se entretenían cantando en la grama frente a uno de los edificios y casualmente pasó por allí el actor Antonio Pantojas, y los reclutó para su espectáculo en un club nocturno. Así nació el Trío Integración, dos de cuyos integrantes más tarde formaron parte de Haciendo Punto en Otro Son, y la tercera del grupo Moliendo Vidrio.⁶⁵ Y así, unos encuentros gestaron otros.

Cuando Rubén Blades cantaba “estoy buscando a América”⁶⁶, describía lo que estábamos haciendo desde los setenta. Nosotros la fuimos buscando y encontrando cuando nos fuimos a estudiar a Nueva York, California o Massachusetts e incluso España. Eran los años de los exilios chileno, uruguayo, argentino. En Nueva York, yo conocí el charango de armadillo, el bombo leguero y la quena, a través de amigos músicos suramericanos que llegaron exiliados allá. Félix Febo narra acerca de su encuentro en la Universidad de Michigan, donde fue a hacer sus estudios graduados.

Había un boliviano que estudiaba en la universidad y que le encantaba la música y era músico y tocaba charango y un poquito de quena. Y entonces en una tiendita de otro boliviano que vendía cositas así, yo compré una flauta y entonces me enseñó a tocar. Y así empezamos a tocar juntos. Y ese fue mi comienzo. De relacionarme con esa música⁶⁷.

Narra que ya había escuchado la quena y otros instrumentos bolivianos cuando Simon y Garfunkel grabaron *El cóndor pasa*. Estos a su vez tomaron la canción del grupo Los Inkas, primer grupo de música de los Andes, que se formó en Francia con músicos franceses y argentinos. Febo se interesó mucho en los instrumentos y sonidos de esa música, al punto que aprendió a hacer los instrumentos; muchos bombos legüeros hechos por él circularon entre los grupos de la Nueva Canción en Puerto Rico. Incontables flujos de este tipo pueden identificarse examinando estas historias, como la de Iván Martínez, que en 1974 se fue a estudiar Literatura a España, poco después del golpe pinochetista. Abundaban las peñas latinoamericanas, y narra que “ahí me empapo más de la percusión que se tocaba, de la música que ellos hacían”⁶⁸. Por su

⁶³ Entrevista realizada por la autora a José González el 15-10-2021.

⁶⁴ Entrevista realizada por la autora a Nana Latorre el 8-10-2021.

⁶⁵ Conocimiento personal. Estos tres artistas formaron parte también del colectivo de teatro La Rueda Roja.

⁶⁶ Rubén Blades y Seis del Solar: *Buscando América* [LP], Electra, 1984.

⁶⁷ Entrevista realizada por la autora a Félix Febo el 10-10-2021.

⁶⁸ Entrevista realizada por la autora a Iván Martínez el 27-9-2021.

parte, Luis Enrique Juliá se fue a continuar sus estudios de guitarra en el Conservatorio de Alicante en 1975, donde escuchó a los cantautores Francesc Pi de la Serra y Lluís Llach. Tras su regreso a Puerto Rico, se fue a California, donde trabajó con el grupo chileno Raíz, conoció y alternó con los miembros del grupo Inti Illimani, y creó el contacto que le permitió traerlos a Puerto Rico para el Festival Interamericano de las Artes en 1990⁶⁹.

En la próxima sección, quisiera proponer que nos fijemos en las vías mediante las cuales se fueron tejiendo las redes de la Nueva Canción en Puerto Rico, y cómo se entretrajeron con las músicas que resonaban en otros espacios geográficos. Debemos observar cuáles son esos flujos, y cómo van articulándose alrededor de procesos políticos y artísticos decoloniales.

Movimientos, flujos y tensiones: las rutas de la Nueva Canción Puertorriqueña

Puedo identificar dos nodos o vertientes alrededor de los cuales se movió el trabajo creativo del MNCPR. No estoy proponiendo una mirada binaria: ambos nodos generaron conexiones y se enlazaron en diversos momentos. El primero es el que se agrupó alrededor del Partido Socialista Puertorriqueño (PSP). Cerca de este nodo y coincidiendo en la particular manera de entender el trabajo musical/político, había grupos y artistas asociados con el Partido Independentista Puertorriqueño (PIP) y con la Liga Socialista Puertorriqueña (LSP). El segundo nodo es un movimiento que se generó de manera independiente de estructuras políticas, más identificado con el deseo de buscar musicalmente nuevos derroteros para la creación. La mayor parte de los y las artistas fluyeron entre esos dos espacios, dependiendo también del momento, las necesidades y los retos que enfrentaban.

Uso esta manera de “cartografiar” los espacios de la NCPR como una herramienta metodológica a partir de la cual se deben hacer otros ejercicios. Estos nodos deben pensarse como procesos dinámicos y abiertos, hacia los que los músicos gravitaban, se acercaban y se alejaban, se movían continuamente. Al realizar las entrevistas me percaté de que casi todos los músicos participaron en más de un proyecto musical. Había una búsqueda de sonidos, y unas necesidades que tenían que ver con relaciones sociales –de amistad, de familia o de comunidad– que provocaban estas constantes migraciones. Y veo que, en esas migraciones, traían sus ideas, su formación, su estética particular que se iba enfrentando a otras ideas, formaciones y estéticas. Quizás mirando desde esa perspectiva se pueda entender la heterogeneidad estética de la Nueva Canción.

⁶⁹ Entrevista realizada por la autora a Luis Enrique Juliá el 15-11-2021.

El primer nodo o espacio en el cual confluyeron esfuerzos creadores de Nueva Canción es el que se tejió alrededor de las organizaciones políticas independentistas y de izquierda. El trabajo musical estaba dirigido principalmente a acompañar un trabajo político, de organización, movilización y participación en luchas populares, obreras e independentistas. Los artistas eran en su mayoría militantes o simpatizantes de las organizaciones políticas, que a su vez generaban ingresos vendiendo discos y organizando eventos de recaudación de fondos. No quiere decir esto que los grupos y músicos no afiliados a organizaciones políticas no participaran en actividades de este tipo. De las entrevistas se desprende que tanto ellos como las organizaciones valoraban su participación en estas, como parte de su compromiso social con las luchas que les necesitaban.

La organización que dio más importancia al proyecto cultural, reconociendo el poder de movilización de la canción que se venía haciendo en las actividades estudiantiles, fue el Movimiento Pro Independencia (MPI), que en 1971 se convirtió en el Partido Socialista Puertorriqueño (PSP), proclamó su adhesión al marxismo y se acercó al campo socialista, a través de su relación con la Revolución Cubana. El PSP impulsó la creación del grupo pionero del MN-CPR, Taoné. Fundado en 1971, en él comenzaron su carrera varios de los más consistentes cantautores puertorriqueños de esa generación: Roy Brown, Andrés Jiménez y Antonio Cabán Vale (el Topo), además del dúo de Pepe Sánchez y Flora Santiago, Noel Hernández, Carlos Lozada y Neftín González. Roy Brown narra cómo se dio este proceso, a partir del trabajo que él y otros artistas estaban haciendo con el PSP.

Bueno, porque es que estamos haciendo muchas cosas y la gente del Partido, ya es Partido, empiezan a insistir en que hay que organizarlo todo. El Partido tiene que tener todas sus sombrillas e insisten en el que se cree un organismo musical, que todo sea organizado y que estudiemos marxismo leninismo y todo, como si fuéramos una célula del Partido, el brazo cultural, un brazo cultural. Pero había otros brazos que surgieron como Tirabuzón Rojo, Anamú en teatro⁷⁰.

El PSP creó también Disco Libre⁷¹, el sello bajo el cual se publicaron 18 discos de larga duración⁷², incluyendo los dos discos que Roy había publicado bajo el sello Vanguardia, que el Partido adquirió⁷³, y un tercero sin publicar⁷⁴. Con esos tres discos se fundó Disco Libre, y según cuenta Roy, un disco del

⁷⁰ Entrevista realizada por la autora a Roy Brown el 9-10-2021. Añado que entre estos grupos de teatro estaba el grupo Morivivi.

⁷¹ Un acercamiento interesante a Disco Libre es el trabajo de José Julián Ramírez: *Dislocaciones para un Disco Libre: política cultural y alternativa socialista en Puerto Rico*, tesina de maestría, Universidad de Puerto Rico, 2007.

⁷² Véase la lista completa de publicaciones de Disco Libre en el apéndice 2.

⁷³ Roy Brown: *Yo protesto* [LP], Disco Libre, 1970. DL 001; Roy Brown: *Basta ya... revolución* [LP], Disco Libre, 1971. DL 002.

⁷⁴ Roy Brown: *Roy Brown III* [LP], 1973. DL 013.

Grupo Experimentación Sonora del ICAIC, cuya cinta le dieron en Cuba con el fin de levantar fondos para el PSP. En 1972 se publicó *Canción del pueblo*⁷⁵, un disco que a mi entender demuestra la capacidad de convocatoria del proyecto Disco Libre y Taoné en aquel momento. En esta antología se logró una participación musical que integró el trabajo de colaboración de estudiantes y profesores del Conservatorio de Música de Puerto Rico, al igual que del grupo Fran Ferrer y Puerto Rico 2010.

Cuando Taoné viajó a Cuba en diciembre de 1972, acompañando a una actividad del PSP y la Misión de Puerto Rico en La Habana, los músicos conocieron a los cantautores de la Nueva Trova. José González narra con entusiasmo esos encuentros, en casa de Silvio Rodríguez, en los estudios del EGREM, donde recuerda las colaboraciones con Emiliano Salvador y con los congucos de Los Papines. Por iniciativa e invitación de los propios cubanos, en ese viaje grabaron un disco con Irakere, *Taoné en Cuba*, que se publicó también bajo el sello Disco Libre en 1973⁷⁶. Esas colaboraciones con los músicos y cantautores cubanos continuaron a través de los años.

Fran Ferrer y Puerto Rico 2010 es otro de los grupos que trabajó cerca del PSP. Hay que destacar que, aunque Ferrer era simpatizante del PSP y muchas veces participó en giras y en actividades para levantar fondos, el grupo mantuvo una independencia creativa y administrativa del Partido. Ferrer produjo también, entre otros, el LP *De rebeldes a revolucionarios*, del cantautor y miembro de Taoné, Noel Hernández, publicado en el sello Disco Libre⁷⁷.

El trabajo de Taoné y Disco Libre fue un esfuerzo pionero y fundamental para impulsar el proyecto de la Nueva Canción. Fue el primer sello disquero y el que tuvo la producción discográfica más amplia. Por otro lado, no estuvo exento de conflictos. Algunos artistas —no solo los músicos, sino también los teatreros— resentían la ingerencia de las estructuras de Partido en las decisiones artísticas. Además, los miembros de Taoné recibían una compensación por su trabajo, pero la misma no les permitía cubrir sus necesidades básicas. Su compromiso político les impulsaba a continuar, pero eventualmente el desgaste, las necesidades de la familia, y el deseo de desarrollar su trabajo artístico, crecer y desarrollarse como músicos, disolvieron el proyecto de Taoné⁷⁸.

El Partido Independentista Puertorriqueño contaba también con una serie de grupos y artistas que se identificaban con este y participaban en las campañas políticas. Josy Latorre formó parte del grupo La Puerta, “que era

⁷⁵ Grupo Taoné: *Canción del pueblo* [LP], Disco Libre, 1972. DL 008.

⁷⁶ Grupo Taoné: *Taoné en Cuba* [LP], Disco Libre, 1973. DL 010.

⁷⁷ Noel Hernández: *De rebeldes a revolucionarios* [LP], 1971. DL 003. El trabajo de Ferrer como productor de eventos y de grabaciones fue sumamente importante en crear conexiones y trabajos discográficos clave para la Nueva Canción, la música afrocaribeña y la música de la trova campesina bajo el sello Tierrazo.

⁷⁸ Tanto Pepe Sánchez como José González comentan sobre esto en sus entrevistas.

como el brazo cultural del PIP, que era como Taoné para el PSP⁷⁹. Tampoco se deben dejar fuera de este nodo los grupos Cimarrón e Instarte, y la Orquesta Nacional Criolla Mapeyé, que contienen el importante trabajo de varios artistas, entre los que se destaca Brunilda García⁸⁰, vinculados a la LSP.

Veo el segundo nodo configurándose desde otros espacios sociales. Desvinculado de organizaciones políticas, adelantó unas propuestas musicales sumamente ricas. Sus proponentes no renunciaban a la intención descolonizadora, pero afirmaban que su lucha estaba en el ámbito del arte y no del activismo político. Me parece que es en estos espacios que se impulsó el proyecto más profundamente descolonizador por sus prácticas democratizadoras del espacio creativo. Entre estos debe destacarse el Grupo Tanamá, o Taller Tanamá, que a mi entender sentó la pauta y sirvió de modelo para los grupos de la Nueva Canción que surgieron posteriormente. Vale la pena detenerse un poco en los relatos sobre el trabajo de este grupo.

Me atrevo a plantear que el Taller Tanamá encarnó el espíritu creativo del momento mejor que cualquier otro proyecto musical de esa década. Aunque ya Taoné había abierto las puertas a un trabajo colectivo, fue en Tanamá donde por primera vez se consideró la posibilidad de que el trabajo de composición y arreglo de las canciones se realizara en taller. De hecho, García nos explica que Taller Tanamá es un taller de composición:

[...] se daban unos debates de unas ideas bastante chéveres con referencia a la... referente a la música. Y entonces, en esas discusiones de los temas, de lo que estaba pasando en aquel momento, quizás algún incidente, se proponía para hacer un plan para elaborar una canción. Entonces principalmente Rucco, Gil y yo éramos lo que traíamos propuestas. Y la montábamos ahí mismo. Primero definíamos cuáles eran los acordes según la melodía. Y empezábamos a tocarlo de distintas formas, tocar la canción de distintas formas... y correr la secuencia de acordes con distintos ritmos, con distintos estilos... hasta que... llegaba un momento en que le gustaba... estábamos de acuerdo. Nos gustaba una versión que le gustaba a todos⁸¹.

Por otro lado, aunque reconocían en el trabajo de Taoné una posible ruta para lo que ellos buscaban, hay una crítica a la letra de sus canciones y al trabajo musical. Tanamá se planteó participar en las luchas políticas, pero desde el arte. García señala el lenguaje “áspero” de las canciones de protesta, y recuerda que a ellos les parecía que hacía falta un lenguaje “que no excluyera gente, sino que incluyera... la gente, el público que uno quería.” Y para eso hacía falta la poesía, pero también que la música estuviera a la

⁷⁹ Entrevista realizada por la autora a Josy Latorre el 29-9-2021.

⁸⁰ El trabajo de Brunilda García con Instarte y Cimarrón es fundamental y merece un acercamiento más completo. Ver Vivien Mattei: “En tu partida, Bruni, Maestra”, *El Blog de Vivien Mattei*, 2017 (<https://vivienmattei.wordpress.com/2017/03/05/en-tu-partida-bruni-maestra>).

⁸¹ Entrevista realizada por la autora a Irvin García el 20-10-2021.

altura del lenguaje poético. En la búsqueda que realizaba Tanamá de ese lenguaje musical, se destaca la utilización de músicas afrocaribeñas integradas a elementos del jazz y del rock⁸².

Los grupos Haciendo Punto en Otro Son –del cual García es miembro fundador– y Moliendo Vidrio se organizaron en 1975⁸³. Son los grupos que más proyección masiva lograron, sobre todo Haciendo Punto, que se presentaba a menudo en las plazas de todo el país y viajó para presentarse en comunidades puertorriqueñas y latinas, universidades y centros culturales en muchas ciudades de Estados Unidos. Sobre estos dos grupos debe destacarse el hecho de que su permanencia en el tiempo se sostuvo porque cuando se iban miembros del grupo eran constantemente reemplazados, en un continuo fluir de músicos que reproducían y a la vez renovaban el repertorio y el sonido a través del tiempo.

Haciendo Punto en Otro Son logró una proyección radial sin precedentes para la Nueva Canción, hecho que se explica en parte porque dos de sus integrantes tenían desde hacía unos años una presencia en la televisión y la radio. Este fenómeno abrió las puertas de los medios a otros grupos y artistas, al menos por un tiempo y de manera todavía limitada. Sobre esto se dieron debates en el seno del Movimiento. Por ejemplo, en una entrevista que se me hizo en Nueva York para *Claridad*, el semanario del PSP, yo planteé sobre este acceso a la radio mi percepción de que el resultado de ese éxito radial había sido políticamente limitado:

Ahora, ¿qué pasó con eso? Pues que se sacó de la Nueva Canción lo que era aceptable políticamente y socialmente dentro de los medios de comunicación dominantes, y esto fue el folklore, el folklorismo. Y lo que ha pasado es que es eso lo que se ha mantenido, y así se han cerrado las puertas cada vez más a la parte crítica de la Nueva Canción”⁸⁴.

Yo trabajaba ya entonces con Roy Brown, que se había mudado a Nueva York en 1977, y había constituido el grupo Aires Bucaneros. Roy comenta que la decisión de formar un grupo se debió en parte a su observación de que en Puerto Rico “empieza la gente a cantar colectivo”, concepto que le atrajo y puso en práctica⁸⁵. Mi participación en ese grupo se dio gracias a esa búsqueda: Roy me escuchó cantando en una calle de Nueva York junto al guitarrista y amigo Rafael Álvarez, y pensando en ese trabajo colectivo, me invitó a formar parte de su proyecto⁸⁶. Roy venía con su historia de activismo político, su

⁸² El trabajo de Tanamá se publica años más tarde. Irvin García: *Irvin García y el grupo Tanamá* [LP], Top Ten Hits, 1979.

⁸³ P. Malavet Vega: *Del bolero...*, p. 62.

⁸⁴ Carmen Luisa González: “Música Caribe”, *Claridad*, 2/8-10-1981, p. 21.

⁸⁵ Entrevista realizada por la autora a Roy Brown el 9-10-2021.

⁸⁶ La importancia de la canción “Aires Bucaneros”, cuyo nombre es tomado de un poema de Luis Palés Matos, debe ser analizada con más detenimiento, porque me parece que va al corazón de la colonialidad, tanto en el uso del poema como en la musicalización, el arreglo, la instrumentación y el trabajo de montaje. Roy Brown: *Roy Brown con el grupo de Nueva Canción Aires Bucaneros* [LP], Discos Lara-Yarí, 1978.

trabajo con la poesía de Corretjer, su preocupación con desarrollar su trabajo artístico. Yo venía con mi formación en el piano, mi historia musical familiar, y mi proyecto académico y formación antropológica; y con Julia de Burgos, cuya poesía recién redescubría en Nueva York.

En las décadas de los setenta y ochenta fueron surgiendo a través de la Isla numerosos grupos que se identificaron como “nueva trova”. Con frecuencia repetían el formato instrumental y escénico de *Haciendo Punto*. Se multiplicaron también los *café teatro*⁸⁷ en toda la geografía isleña, que dieron la oportunidad a muchos jóvenes cantautores y grupos de presentar sus trabajos y darse a conocer.

El XI Festival Internacional de la Juventud y los Estudiantes, celebrado en La Habana en 1978, representó la primera vez que la Nueva Canción Puertorriqueña se presentó en grande y en colectivo al escenario global. Por otra parte, los contactos establecidos en La Habana ese año ayudaron a abrir un poco las puertas al mundo. Aunque la década del ochenta siguió produciendo proyectos de grupo, grabaciones y conciertos de la Nueva Canción, una mirada a las fuentes muestra que fue la década del setenta la que mayor actividad vio, tanto en conciertos y presentaciones, como en discos producidos. El período de declive de la Nueva Canción en Puerto Rico comenzó a finales de los ochenta.

Conclusiones

La NCPR fue el centro o núcleo donde se concentró una actividad musical que se identificaba como parte de un movimiento transnacional y participaba, aunque limitadamente, en él. Integró diversos lenguajes musicales, en una actitud desafiante de los cánones de la música popular, y produjo propuestas estéticas diversas en diálogo con otras comunidades musicales, que a su vez resurgieron paralelamente durante las décadas examinadas. Puedo identificar algunas de estas comunidades: las orquestas y grupos de música criolla; los grupos de bomba y plena; los grupos de música afrocubana y jazz; las propuestas de integración de la música puertorriqueña dentro de la música de tradición europea; y la balada y el bolero. El trabajo musical dentro de estas comunidades se alimentó de, y a su vez nutrió al MNCPR en proyectos colaborativos, que hicieron posible el flujo constante de ideas sonoras, proceso que no estuvo exento de silencios, tensiones y conflictos. El examen de estos flujos es tarea pendiente.

⁸⁷ En Puerto Rico se le llama *café-teatro* a lo que en Iberoamérica se conoce como *peña*. En el *café-teatro La Tea*, en el Viejo San Juan, nacieron los grupos *Haciendo Punto* en *Otro Son*, *Moliendo Vidrio* y muchos otros proyectos músico-teatrales.

La NCPR se debatió entre dos nociones de lo nacional. La primera se ubicaba en un nacionalismo cultural, heredero del discurso letrado de principios de siglo, desprovisto de un proyecto político que denunciara la autoridad colonial y la colonialidad que la sostenía. La segunda buscaba poner en entredicho tanto la relación colonial/imperial como el proyecto de nación que nos definía como el resultado de una “mezcla” racial esencializante de lo puertorriqueño, y denunciaba el racismo profundo y las relaciones de poder que esa definición contiene. Una manera de entrar en este análisis podría ser mirando los poetas musicalizados. No es lo mismo musicalizar un poema de Corretjer, o de Manuel Ramos Otero, o de Julia de Burgos, que de Llorens Torres, de De Diego o de Virgilio Dávila. ¿A qué discurso sobre la nación respondieron los compositores al escoger sus poetas? ¿Qué sonidos, instrumentos, ritmos, estructura, utilizaron para musicalizar? Preguntas como estas pueden revelar las limitaciones de la NCPR en tanto movimiento descolonizador y decolonial.

Por último, pero no menos importante, un comentario sobre otra tarea pendiente. La NCPR es bastante tímida en la crítica al patriarcado, tanto en términos de los discursos de género en el contenido lírico de las canciones como en la participación de las mujeres en un movimiento predominantemente masculino y machista. Predominan también en las musicalizaciones de nuestros poetas las voces masculinas. Es obvio que esto responde a las estructuras de género dominantes; pero habrá que reflexionar las razones por las cuales estas estructuras no fueron objeto de atención y acción dentro del MNCPR. El debate se dio en aquel entonces, pero de una manera marginal y sin mucho eco en los círculos artísticos y políticos cercanos a la Nueva Canción⁸⁸. Los esfuerzos de las mujeres por establecer su presencia y su voz también se dieron. Sin embargo, una cosa me impactó en el proceso de realizar las entrevistas: la dificultad que he tenido para conseguir conversar con las mujeres de la Nueva Canción, algunas de las cuales mantienen una resistencia notable a expresarse sobre su experiencia. Las razones para esto deben ser motivo de reflexión. Los procesos de exclusión de la voz femenina pueden ser descritos en una investigación que enfoque en esa parte de la experiencia de los entrevistados. Esta discusión continúa siendo una prioridad.

⁸⁸ Celia Marina Romano: “La mujer en la Nueva Canción”, documentos de trabajo Primera Conferencia de la Nueva Canción Puertorriqueña, San Juan, Comité Timón de la Nueva Canción Puertorriqueña, 1985, archivo de la autora. Ver también la carta abierta a Silverio Pérez, firmada por María del Carmen Rodríguez, y la contestación de Pérez publicada en *Claridad* en junio de 1983. Rodríguez lanza una crítica sobre la ausencia de participación femenina en la delegación de Puerto Rico al Segundo Festival del Nuevo Canto Latinoamericano celebrado en Nicaragua. Archivo personal de la autora.

Apéndices

Apéndice 1. Notas biográficas

Estas notas biográficas no pretenden ser completas o exhaustivas. Se enfocan principalmente en la relación de estas personas con el MNCPR. Fueron redactadas a partir de las entrevistas realizadas y mi conocimiento personal. Están ordenadas según los entrevistados van siendo citados en el texto.

Luis Ángel NAVARRO

Compositor, director musical, arreglista y músico. Desde niño, tomó clases de piano en la Escuela Libre de Música. Estudió en el Departamento de Música de la Universidad de Puerto Rico, donde escogió el saxofón como instrumento principal y se formó con Roger Martínez. A la vez, estudió teoría y solfeo en el Conservatorio de Música de Puerto Rico. Siendo estudiante, en 1972, ganó un premio de composición para piano del Ateneo de Puerto Rico. Fue reclutado por el Grupo Tanamá alrededor del 1973, en el que, aunque el grupo trabajaba como taller de composición y arreglos colectivos, contribuyó con arreglos de saxofón, trompeta y trombón. Se va a Boston en 1975 a comenzar estudios graduados. En 1978 participó con Haciendo Punto en Otro Son en La Habana. En Boston University hizo su maestría en saxofón, composición y teoría. Allí participó en la grabación del disco de Tanamá en 1979. En 1980 regresó a Puerto Rico y realizó dos arreglos para el concierto de Danny Rivera sobre Violeta Parra en el Teatro Sylvia Rexach. Tocó con Danny Rivera y varias orquestas. Mientras residía en el área suroeste de Puerto Rico, organizó el grupo de jazz Terranova, grupo que tuvo gran éxito por la calidad de sus músicos y de los arreglos. Ha trabajado de maestro, como músico en grupos de jazz y como contratista de grupos musicales para ofrecer presentaciones en convenciones de organizaciones profesionales o empresariales.

Josy LATORRE

Cantante. Comenzó en la NCPR con el grupo La Puerta. Fue miembro fundador del grupo Haciendo Punto en Otro Son, creado en 1975, con el que grabó varios de los discos más difundidos del Movimiento, por lo que su voz es muy conocida y se asocia con muchos de los éxitos del grupo. Salió de Haciendo Punto en 1978 y se fue a Massachusetts. En 1983 regresó a Puerto Rico, y en 1992 reunió nuevamente a los integrantes originales de Haciendo Punto para el espectáculo *El Concierto Original*, en el Centro de Bellas Artes. A partir de ese momento, el grupo siguió trabajando por varios años en diferentes formatos. Como solista ha presentado numerosos conciertos y espectáculos, entre los que destaca el trabajo que realizó, junto a la pianista Amuni Nacer, de arreglos de jazz de la música de la compositora Sylvia Rexach.

Edgardo DÍAZ DÍAZ

Músico, investigador, etnomusicólogo y periodista. Estudió en la Escuela Libre de Música y en 1972 ingresó en el Conservatorio de Música de Puerto Rico, donde estudió la trompa con Antonio Iervolino, ingresando en el Departamento de Educación Musical. Simultáneamente comenzó su bachillerato en el Departamento de Música de la Universidad de Puerto Rico, donde entró en contacto con la música contemporánea en sus varios estilos. Fue estudiante de Amaury Veray en Teoría y composición. Fue

invitado a tocar con su maestro en la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico, dirigida en aquel momento por Víctor Tevah. En 1973, tocó en la ópera *Il Trovatore* en el Teatro de la Universidad de Puerto Rico con Renata Scotto. Su formación musical es muy diversa, e incluye piano y guitarra, y una formación en Educación, trompa, Teoría Musical, Musicología (Universidad de Austin), Etnomusicología (CUNY), y seminarios en Composición, Dirección Orquestal y Dirección Coral. Escribió numerosas reseñas críticas de conciertos y eventos de la NCPR para los periódicos *Claridad*, *El Mundo* y *El Nuevo Día* entre los años 1975 y 1985.

Félix FEBO

Fagotista. Estudió bachillerato en el Departamento de Música de la Universidad de Puerto Rico. Estudió el fagot en el Conservatorio de Música de Puerto Rico. Comenzó a entrar en contacto con la música andina mediante discos que conseguía en la librería La Tertulia de Río Piedras y en sus viajes a Nueva York, lo cual lo motivó a estudiar la música andina, sobre todo de Bolivia. Su entusiasmo con esta música lo inspiró a estudiarla en profundidad, e incluso a aprender a construir instrumentos como queñas, zamponas y bombos legüeros. De 1974 a 1977 estudió en la Universidad de Michigan una maestría en Fagot. Cuando regresaba a Puerto Rico los veranos, tocaba en la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico. A su regreso definitivo al país, se integró a la Facultad del Departamento de Música de la Universidad de Puerto Rico. Ha tocado en innumerables óperas, zarzuelas y comedias musicales. Tras su jubilación de la Universidad de Puerto Rico, se ha dedicado al arte de la Talla de Santos.

José GONZÁLEZ

Baterista, guitarrista, cuatrista y compositor. Desde niño le atrajo la batería, instrumento que fue aprendiendo en su adolescencia, y más tarde la guitarra y el cuatro. Graduado del Departamento de Música de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, realizó estudios en el Conservatorio de Música de Puerto Rico, especializándose en la guitarra clásica. Estudió con Ernesto Cordero y Juan Soroche. Mientras estudiaba en Río Piedras, fue invitado a tocar la batería con el Grupo Taoné, al que se integró en 1973. Al dividirse Taoné en 1974, continuó trabajando con Roy Brown en un trío con Luis Enrique Juliá. En 1975 viajó a Cuba y participó en la grabación del disco *Profecía* de Urayoán en los estudios del EGREM. Continuó trabajando con Roy Brown y con el guitarrista Luis Enrique Juliá, y poco más tarde participó en el proyecto de musicalización de la poesía de Juan Antonio Corretjer, junto a Roy Brown y Miguel Cubano, que se plasmó en el LP *Distancias*, publicado en 1976. Al mudarse Roy Brown a Nueva York, participó en otros proyectos musicales, tales como el Grupo Ráfaga, grupo que fundó y dirigió, entre otros. Hoy reside en Estados Unidos, donde creó, junto a sus hijos, el proyecto musical *Criollo clásico*.

Frank FERRER

Compositor, músico y productor de proyectos musicales de Nueva Canción, salsa, jazz, música típica y todo lo que considera buena música. Se considera a sí mismo un organizador. Estudió guitarra con Rafael Moreno, quien fuera primera guitarra y primera voz en conjuntos de tríos. Su trabajo musical comenzó en la ciudad de Ponce, donde organizó el grupo de música instrumental Los Magníficos, con el que grabó dos discos. Conoció la música de la Nueva Canción escuchando los discos en

la Misión del MPI, del que era simpatizante. Se mudó a San Juan con su grupo, y tocaban canciones instrumentales en hoteles y centros nocturnos. Estando en San Juan, entró en contacto con poetas de Guajana y conoció a Antonio Cabán Vale. Conoció también a Noel Hernández y produjo su disco *De rebeldes a revolucionarios*, publicado por Disco Libre en 1971. Considera este momento como un giro en su carrera. Produjo el primer disco del compositor Tite Curet Alonso, *Cuánto te amo*. Organizó el grupo Puerto Rico 2010 con quien grabó el disco *Hemos dicho ¡Basta!*, que incluía dos canciones de Daniel Viglietti y una musicalización de Nicolás Guillén, consciente de que su camino era la Nueva Canción. A comienzos de los setenta, con Puerto Rico 2010, comenzó a tocar en las actividades del Partido Socialista Puertorriqueño, con el que viajó también a Estados Unidos. Produjo cuatro discos de Antonio Cabán Vale, el Topo, y varias otras grabaciones, entre las que se cuentan las de Lucecita Benítez y Glenn Monroig. A partir de una serie de conciertos donde agrupó a Roy Brown, Ramito, Gilberto Monroig, Moliendo Vidrio, el Grupo Katraska y Guayacán, entre otros, comenzó una serie de producciones de eventos y grabaciones, incluyendo un concierto en el Madison Square Garden en 1972, que eventualmente culminaron en la fundación del sello Tierrazo. Produjo para Tierrazo el disco *Con un poco de songo*, del grupo Batacumbela, con gran influencia de Irakere y los Van Van, que representó una fusión del jazz con los tambores africanos, los ritos santeros cubanos y el sonido caribeño. Trajo a Silvio Rodríguez por primera vez a Puerto Rico. En España, donde trabajó como productor durante veinte años, organizó la primera presentación de Rubén Blades, entre muchas otras gestiones como productor. Ferrer cuenta con muchos más créditos, tanto en la Nueva Canción como en la industria de la música. Pero sobre todo, afirma que la Nueva Canción le salvó, y siempre fue consciente de que ese era el rumbo que perseguía, como artista y como productor.

Luis Enrique JULIÁ

Catedrático de guitarra clásica en el Conservatorio de Música de Puerto Rico. Estudió guitarra clásica con el Profesor Leonardo Egúrbida desde muy joven. Mientras estudiaba su bachillerato en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Puerto Rico, fue invitado a formar parte del Grupo Taoné, en el que participó de 1973 a 1975. Mientras tanto, estudiaba también en el Conservatorio de Música. En 1975 se fue a España y estudió en la escuela del Maestro José Tomás, en Alicante. Al regreso a Puerto Rico acompañó a varios cantautores, entre ellos Andrés Jiménez y Roy Brown. Luego se fue a California, donde participó en el trabajo del Grupo Raíz, de músicos chilenos. Regresó finalmente a Puerto Rico y continuó su trabajo como compositor y músico, uniéndose a la Facultad del Conservatorio de Música.

Nana LATORRE

Flautista, educadora en música y directora coral. Se graduó en 1975 en la Escuela Libre de Música de Hato Rey, donde estudió piano, flauta y trombón. Luego ingresó a la Universidad de Puerto Rico, donde tocó la flauta en la Banda Sinfónica Universitaria. Fue una de las pocas mujeres instrumentistas de la Nueva Canción, e ingresó al grupo Haciendo Punto en Otro Son en 1978. Con este grupo hizo varias giras por Estados Unidos y México, y participó en múltiples grabaciones. Luego de salir de Haciendo Punto, completó su grado en Educación Musical en la Universidad Interamericana de

Puerto Rico en San Germán, y luego completó una maestría en la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill. En el 2010 completó su doctorado en la Universidad de Granada, España.

Iván MARTÍNEZ

Baterista y percusionista. Desde muy joven participó en bandas y grupos de música popular, tocando principalmente la batería y el bongó. Estudió su bachillerato en Literatura en la Universidad de Puerto Rico. En el pasillo de la Facultad de Humanidades conoció a Sunshine Logroño, quien lo reclutó para tocar el bongó con el Trío Integración. Ha tocado y grabado con casi todos los artistas relacionados con la Nueva Canción: Silverio y Roxana, Andrés Jiménez, el Grupo Ráfaga, Rompeolas, y muchos más. En 1974 se graduó de bachillerato y se fue a España para estudiar la maestría en Literatura Española. Estuvo un año, y a su regreso participó en la formación del grupo Moliendo Vidrio. En 1975 se fue a la Universidad de Stony Brook en Nueva York a realizar estudios doctorales. Regresó en 1976, y comenzó a trabajar con Andrés Jiménez y nuevamente con Moliendo Vidrio, del que salió en 1977. Luego participó en el proyecto de Ráfaga, con José González y Miguel Cubano, luego con el Grupo Curricán, y con Mario César Ríos y el Grupo Guasábara. Trabajó también con el grupo de sátira política Los Rayos Gamma.

Danny RIVERA

Es uno de los más importantes cantores de la música popular de Puerto Rico. En el barrio de Santurce, lugar donde creció, siempre le atrajeron mucho los viejos cantores que escuchaba en los cafetines y calles, y que cantaban una variedad de canciones del repertorio bolerístico cubano y del tango argentino. Pero además, le fascinaban las historias que estos contaban sobre las canciones. Poco a poco, su sueño de cantor despertó y tuvo la oportunidad de participar en la Orquesta de César Concepción. Fue escogido como cantante revelación en el Festival de Popularidad de 1968. Se presentó la ocasión de grabar con Velvet Records (Gema) y de ahí en adelante comenzó una fructífera carrera como cantor. Aunque su casa discográfica en gran medida escogía los temas para sus discos, Danny nunca abandonó la búsqueda de sentido a su trabajo como cantor y siempre andaba buscando canciones que contaran algo más que romances. Así llegó a conocer los trabajos de la Nueva Canción y a incorporarlos a su repertorio y a sus discos. Un día escuchó a Violeta Parra y decidió hacer un concierto que se tituló *En casa de Violeta* en el Teatro Sylvia Rexach. Más tarde colaboró con el Grupo Alborada y grabó un hermoso disco titulado *Alborada*, en el que aparecían canciones de cantautores puertorriqueños como Américo Boschetti, Eladio Torres, Heriberto González y Roberto Figueroa (<https://dannyrivera.com/>).

Irvin GARCÍA

Percusionista, compositor y cantante. Comenzó a trabajar en proyectos musicales como estudiante universitario en 1970, momento en que fundó el Grupo Tanamá. Con ellos produjo dos eventos músico-teatrales, *Despierta el Coqui* y *Bujú Karakol*, en el Teatro Sylvia Rexach. Fue miembro fundador del grupo Haciendo Punto en Otro Son, con el que grabó varios discos importantes hasta que en 1978 se fue a realizar estudios graduados en Boston. A su regreso, trabajó con O'Brasil, grupo de música

brasileña dirigido por Roberto Figueroa. Formó, junto a Héctor Rodríguez y Ramón Pedraza, el importante grupo de música afrocaribeña de voces y percusión Atabal, con el que grabó el disco *Del Caribe al Brasil*. En 1992 se reunió el grupo de Haciendo Punto original, con el cual siguió trabajando y grabando. Ha sido estudio- so y crítico de música popular para el semanario *Claridad*, y es autor del libro *¡Oye cómo va! Santos y señas de la Música Popular Puertorriqueña*.

Roy BROWN

Cantautor. Comenzó cantando en zarzuelas y musicales producidos por la Academia del Perpetuo Socorro cuando cursaba la escuela secundaria. Tomó la guitarra y comenzó a componer canciones de protesta, que poco a poco se convirtieron en himnos de las luchas estudiantiles y obreras de fines de los sesenta y principios de los setenta. Miembro fundador del Grupo Taoné, fundó también Disco Libre, casa discográfica del Partido Socialista Puertorriqueño. En Disco Libre publicó sus primeros cinco discos, además de sus participaciones en los discos del Grupo Taoné. Trabajó intensamente con el PSP –tanto con Taoné como de manera individual– en actividades políticas y de movilización, tanto en Puerto Rico como en Estados Unidos. Al dividirse Taoné, comenzó a hacer su trabajo con algunos de los músicos del grupo, como José González y Luis Enrique Juliá. Más tarde formó un trío con José González y Miguel Cubano, y juntos musicalizaron la obra de Juan Antonio Corretjer, que quedó plasmada en el disco *Distancias*. Ha hecho además un trabajo de musicalización de muchos de los más importantes poetas puertorriqueños, entre los que se destaca Clemente Soto Vélez, con quien estableció una relación de amistad cuando se mudó a Nueva York en 1977. Allá trabajó en la creación del grupo Aires Bucaneros, junto a Zoraida Santiago, Pablo Nieves y Carl Royce, y produjo dos discos: *Roy Brown con el grupo de la Nueva Canción Aires Bucaneros* y *Casi alba*. De regreso a Puerto Rico, continuó componiendo, grabando, cantando y colaborando en numerosos proyectos musicales. Sus canciones han sido grabadas e interpretadas por muchas figuras importantes de la canción (<https://roybrown.com/>).

Apéndice 2. Publicaciones de Disco Libre (1970-1976)

- BROWN, Roy: *Yo protesto*, 1970. DL 001.
BROWN, Roy: *Basta ya... revolución*, 1971. DL 002.
HERNÁNDEZ, Noel: *De rebeldes a revolucionarios*, 1971. DL 003.
GONZÁLEZ, Nefún: *Desde Jayuya a Lares*, 1971. DL 004.
JIMÉNEZ, Andrés: *Como el filo del machete*, 1972. DL 005.
SÁNCHEZ, Pepe; SANTIAGO, Flora: *Pepe y Flora. En la lucha*, 1972. DL 006.
GRUPO TAONÉ: *Habla Albizu Campos*, 1972. DL 007.
GRUPO TAONÉ: *Canción del pueblo*, 1972. DL 008.
RODRÍGUEZ, Silvio; MILANÉS, Pablo; NICOLA, Noel: *A XX años del Moncada*, 1972. DL 009.
GRUPO TAONÉ: *Taoné en Cuba*, 1973. DL 010.
VARIOS: *Che querido, ¡hasta la victoria siempre!*, [1973]. DL 011.
CABÁN VALE, Antonio: *Antonio Cabán Vale, el Topo*, 1973. DL 012.
BROWN, Roy: *Roy Brown III*, 1973. DL 013.
GRUPO EXPERIMENTACIÓN SONORA DEL ICAIC: *Cuba*, 1973. DL 014.
PÉREZ, Silverio; RIERA, Roxana: *Silverio y Roxana*, 1974. DL 015.
TAONÉ TÍPICO: *Taoné típico*, 1974. DL 016.
BROWN, Roy: *La profecía de Urayoán*, 1974. DL 017.
BROWN, Roy: *Distancias*, 1976. DL 018.

Bibliografía

- ALLENDE-GOITIA, Noel: “The Mulatta, the Bishop, and Dances in the Cathedral: Race, Music and, Power Relations in Seventeenth Century Puerto Rico”, *Las músicas otras: Puerto Rico, el Atlántico Afro-diaspórico y otros ensayos de estudios culturales de la música*, San Juan, Clara Luz, 2014, pp. 123-162.
- APPADURAI, Arjun: *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- AYALA, César J.; BERNABE, Rafael: *Puerto Rico en el siglo americano: su historia desde 1898*, San Juan, Callejón, 2011.
- AYATS, Jaume: “El dedo que señala la luna: pensar las músicas en la sociedad contemporánea”, *La música y su reflejo en la sociedad*, Barcelona, Indigestió, 2009 (<https://nativa.cat/2009/06/el-dedo-que-senala-la-luna-pensar-las-musicas-en-la-sociedad-contemporanea/>).
- BALDRICH, Juan José: *La huelga como instrumento de lucha obrera, 1915-1942*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, 2012.
- BARALT, Guillermo: *Esclavos rebeldes*, Río Piedras, Huracán, 2012.
- BIRD CARMONA, Arturo: *A lima y machete: la huelga cañera de 1915 y la fundación del Partido Socialista*, Río Piedras, Huracán, 2001.
- BOFILL CALERO, Jaime O.: “A Genealogy of the Jíbaro Seis”, *El folclore musical danzario del Caribe en tiempos de globalización: memorias del V Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura*, Santiago de los Caballeros, Centro Cultural Eduardo León Jimenes, 2013, pp. 477-490.
- CANCEL-BIGAY, Mario: *The Puerto Rican New Song Movement and Its Aesthetics: Between the Modern and the Postmodern*, tesis doctoral, New York University, 2014.
- : *Sounds that Fall through the Cracks, and Other Silences and Acts of Love: Decoloniality and Anticolonialism in Puerto Rican Nueva Canción and Chanson Québécoise*, tesis doctoral, Columbia University, 2021.
- CARRIÓN MAYMÍ, Ángel Luis: “Pablo Casals: embajador cultural del Estado Libre Asociado”, *Musiké*, 3, 1, 2014, pp. 25-47.
- : “El Festival Casals: un proyecto cultural bajo la Compañía de Fomento Industrial, 1955-77”, *En pie de lucha: nuevas investigaciones históricas puertorriqueñas*, Evelyn Vélez Rodríguez, Carmelo Campos Cruz (eds.), Ponce, Mariana Editores, 2019, pp. 587-617.
- CATALÁ OLIVERAS, Francisco A.: *Ensayos y monografías. 93. La economía de Puerto Rico, 1898-1998*, San Juan, Unidad de Investigaciones Económicas, Departamento de Economía, Universidad de Puerto Rico, 1998.
- CENTENO, Jesús Manuel: *The Political and Musical Phenomenon in Puerto Rico*, tesis doctoral, The State University of New Jersey, 1996.
- DÍAZ QUIÑONES, Arcadio: *La memoria rota*, Río Piedras, Huracán, 1993.
- “Doña Margot”, *Fundación Nacional para la Cultura Popular*, (<https://prpop.org/biografias/dona-margot/>).
- FIOL-MATTA, Licia: *The Great Woman Singer: Gender and Voice in Puerto Rican Music*, Durham, Duke University, 2016.
- GARCÍA, Irvin: *¡Oye cómo va! Santos y señas de la música popular puertorriqueña*, Ponce, Mariana Editores, 2012.

- GONZÁLEZ, Carmen Luisa: “Música Caribe”, *Claridad*, 2/8 -10-1981, p. 21.
- GONZÁLEZ, José Luis: *El país de cuatro pisos y otros ensayos*, San Juan, Huracán, 1989 (1.ª ed. 1980).
- HARRISON, Frank L.: “The Musical Impact of Exploration and Cultural Encounter”, *Musical Repercussions of 1492: encounters in text and performance*, Carol E. Robertson (ed.), Washington, Smithsonian Institution, 1992, pp. 171-184.
- LÓPEZ, Ramón: *Los bembeteos de la plena puertorriqueña*, Río Piedras, Huracán, 2008.
- MALAVET VEGA, Pedro: *Del bolero a La Nueva Canción*, Ponce, Corripio, 1988.
- MARRERO, Mayi: *Prohibido cantar*, Ponce, Mariana Editores, 2018.
- MATTEI, Vivien: “En tu partida, Bruni, Maestra”, *El Blog de Vivien Mattei*, 2017 (<https://vivienmattei.wordpress.com/2017/03/05/en-tu-partida-bruni-maestra>).
- MEDINA, Jorge: “Música y resistencia: la Nueva Canción Puertorriqueña”, *Claridad*, 19-2-2010.
- MIRANDA IRIZARRY, María de Lourdes: “Antonio Cabán Vale: el Topo, arma de afirmación nacional, 1967-1973”, *En pie de lucha. Nuevas investigaciones históricas puertorriqueñas*, Evalyn Vélez Rodríguez, Carmelo Campos Cruz (eds.), Ponce, Mariana Editores, 2019, pp. 619-653.
- MURPHY NAZARIO, Jaime: “Roy Brown: discurso de la subalternidad frente al estado, 1969-1971”, *En pie de lucha: nuevas investigaciones históricas puertorriqueñas*, Evelyn Vélez Rodríguez, Carmelo Campos Cruz (eds.), Ponce, Mariana Editores, 2019, pp. 655-687.
- MURRAY IRIZARRY, Néstor; DUFASNE GONZÁLEZ, J. Emanuel: *Puerto Rico y su plena: nuevas fuentes para su estudio. Volumen I*, San Juan, Guilarte Editores, 2018.
- PESANTE GONZÁLEZ, Eddie: *Esta canción es diferente: resistencias culturales y emergencia en selecciones de “Yo Protesto” por Roy Brown Ramírez, “Aires Bucaneros” por Aires Bucaneros y “Algo más que rabia” por Zoraida Santiago Buitrago*, tesina Bachelor of Arts, Universidad de Puerto Rico, 2020.
- QUIJANO, Aníbal: “Colonialidad del poder y clasificación social”, *Journal of World-Systems Research*, 6, 2, verano-otoño 2000, pp. 342-386.
- QUINTERO RIVERA, Ángel G.: *Cuerpo y cultura: las músicas “mulatas” y la subversión del baile*, Madrid / Frankfurt am Main / México DF, Iberoamericana / Vertuet / Bonilla Artigas, 2009.
- : “El tiempo se hizo cuerpo en el espacio danzante: la música afrocaribeña dinámica e inclusiva”, *Cuarenta Naipes: Revista de Cultura y Literatura*, 5, 2021, pp. 268-287.
- RAMÍREZ RUIZ, José Julián: *Dislocaciones para un disco libre: política cultural y alternativa socialista en Puerto Rico*, tesina de maestría, Universidad de Puerto Rico, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques: *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011.
- RIVERA, Pablo Luis; VÉLEZ PEÑA, Juan José: “Bomba y plena, música afropuertorriqueña y rebeldía social y estética”, *Forum for Inter-American Research*, 12, 2, 2019, pp. 74-89.
- RIVERO, Yeidy M.: “Bringing the Soul: Afros, Black Empowerment, and Lucecita Benítez” *The Afro-Latin@ Reader: History and Culture in the United States*, Miriam Jiménez Román, Juan Flores (eds.), Nueva York, Duke University Press, 2010 (<https://doi.org/10.1515/9780822391319-052>).
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Aixa: *Music as a Form of Resistance: A Critical Analysis of the Puerto Rican New Song Movement's Oppositional Discourse*, tesis doctoral, University of Massachusetts, 1995.

- ROMANO, Celia Marina: “La mujer en la Nueva Canción”, documentos de trabajo Primera Conferencia de la Nueva Canción Puertorriqueña, Comité Timón de la Nueva Canción Puertorriqueña, 1985.
- SANTIAGO, Javier: *Nueva Ola Portoricensis: la revolución musical que vivió Puerto Rico en la década del 60*, San Juan, Editorial del Patio, 1994.
- : “Serrat, verso a verso desde 1969”, *El Vócano*, 11-9-2006 (<https://jmserrat.com/foro/viewtopic.php?t=1733>).
- : “Lucecita, un ‘pueblo’ y el 13 de septiembre”, *Fundación Nacional para la Cultura Popular*, 13-9-2019 (<https://prpop.org/2019/09/lucecita-un-pueblo-y-el-13-de-septiembre/>).
- SANTIAGO BUITRAGO, Zoraida: “Con una cuerda de guitarra: Corretjer y la Canción Puertorriqueña”, *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, 8, 15, 2008, pp. 88-99.
- : “Taking Back the Music: The Aesthetic Proposition of the Puerto Rican New Song”, *Revista Umbral*, 7, 2013, p. 44 (<http://umbral.uprrp.edu/revista/estudios-musicales-transdisciplinarios/taking-back-the-music-the-aesthetic-proposition-of-the-puerto-rican-new-song/>).
- SHIFRES, Favio; GONNET, Daniel: “Problematizando la herencia colonial en la educación musical”, *Epistémus: Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*, 3, 2, 2015, pp. 51-67.
- VICIOSO, Chiqui: “Son del Caribe”, *El Listín Diario*, Santo Domingo, 20-7-1989.
- ZAVALA, Iris M.: *El bolero: historia de un amor*, Madrid, Celeste Ediciones, 2000.

Recibido: 30-11-2021

Aceptado: 16-6-2022