

“La sanación musical”

Un análisis del discurso independentista
puertorriqueño a través del disco
Betances Suena Así (2015)



Imagen de la autora. *Un hombre bailando.*
San Juan, Puerto Rico

Giselle A. Schrijs Wilson
Tesis Maestría de Investigación
Estudios Latinoamericanos y Caribeños
Universidad de Leiden
Países Bajos

“La sanación musical”
Un análisis del discurso independentista
puertorriqueño a través del disco
Betances Suena Así (2015)

Por:

Giselle A. Schrijs Wilson

S1759361

Una tesis presentada en cumplimiento parcial de
los requisitos para el grado de:

Maestría de Investigación en Estudios
Latinoamericanos y Caribeños

Facultad de Humanidades
Universidad de Leiden
Países Bajos

Agosto 2017

Aprobado por:

Profa. Dra. Nanne Timmer, consejera

Profa. Dra. Adriana Churampi Ramírez, segunda lectora

Agradecimientos

Muchas personas lindas me han ayudado a encontrar las piezas de este rompecabezas. Primeramente y con mucho cariño quisiera agradecer a la dirigente de este trabajo por su compromiso para con la enseñanza más meritoria que todo profesor debe inculcar: el incentivo en el pensamiento libre y crítico. Por su paciencia y tantas horas dedicadas a mi trabajo; a la Profa. Nanne Timmer, gracias de todo corazón. A los demás profesores del departamento de Estudios Latinoamericanos y Caribeños de la Universidad de Leiden, por su ayuda más indirecta en la formación de estas letras.

También queda de cerca el inmenso apoyo que he recibido de varios profesores de la Universidad de Puerto Rico – Recinto de Río Piedras. En especial al Profesor Carlos Sánchez Zambrana por servir de arreglista notable en la composición de estas melodías. ¡Un abrazo musical! A los profesores Antonio Gaztambide Géigel y Juan Carlos Quintero Herencia por brindar valiosos comentarios en los inicios de este trabajo. A todos los entrevistados de nuestra estimada institución por la que se sigue marchando, que me ofrecieron piezas importantes para componer estas canciones, entre ellos: Prof. Carlos Pabón Ortega, Prof. Rafael Álvarez Tapiz, Prof. Juan Otero Garabís, Profa. Zoraida Santiago y demás profesores que ofrecieron de su valioso tiempo. Y a todos los amigos de la librería La Tertulia por las conversaciones que también contribuyeron, sintiéndome agradecida de poder haber apreciado tan estimado espacio antes de su lamentable cierre. Igualmente quiero agradecer al Prof. Jeffrey Pijpers (Universidad de Ámsterdam) por sus apreciaciones en la recta final de esta partitura.

Y no por último, a la familia por su apoyo incondicional, en especial a mi mamá que siempre ha creído desmedidamente en mí. A mi papá por ser un eslabón importante en la navegación transatlántica. A las amistades de la Universidad de Leiden con las que he creado unos lazos hermosos, en especial a Iara Fuentes por el

compañerismo incondicional, por vivir de cerca las ilusiones y desengaños de este proceso, por tan natural conspiración. A los compañeros que me han leído y brindado valiosas sugerencias: Gabriel y Georges. Y a los que siempre estuvieron para el café.

Mis agradecimientos profundos...

ÍNDICE: REPORTORIO – “SET-LIST”

Agradecimientos	3
“Sound-check”: introducción	6
Objetivos de la investigación	6
Marco conceptual	8
Capítulo I: La canción política puertorriqueña	11
Preludio	11
La nueva trova puertorriqueña.....	12
De la nueva trova al rap	14
Música, discurso y sociedad.....	19
Coda.....	21
Capítulo II: La “nación enferma” como categoría de análisis	23
Preludio	23
En torno a la nación	23
La enfermedad como metáfora	26
La nación enferma.....	27
Lo político del arte.....	32
Coda.....	33
Capítulo III: La música como sanación	35
Preludio	35
<i>El diagnóstico</i>	36
- Un pueblo dormido	36
- “El mareíto del ‘98”	38
- El afán de lucro es terminal.....	41
- Una emergencia	43
- Paternalismo médico.....	44
<i>La sanación musical</i>	45
- “Nos toca cantar”	45
- El anticuerpo valentía	47
- Reafirmación de la negritud	50
- La receta antillana.....	52
Coda.....	54
“Encore”: conclusión	56
Bibliografía	61
Discografía	63
Apéndice A: Créditos del álbum	64
Apéndice B: Las letras de las canciones	69

“Sound-check”: introducción

Objetivos de la investigación

Esta tesis se dedica a examinar el rol de la música en los movimientos sociales contemporáneos. El estudio del independentismo puertorriqueño se presenta como uno de los actuales que reclama atención por las aún vigentes relaciones coloniales de Puerto Rico con Estados Unidos, que se han tornado más visibles debido a la devastadora crisis económica que enfrenta el país caribeño. Bajo tal contexto, las expresiones musicales aparentan ser manifestaciones significativas en la lucha por la independencia. La intención primordial de esta investigación es contribuir al análisis de la música como una herramienta política. El objetivo de este estudio es entender qué es lo político en la música, de qué estrategias se sirve y cómo se relaciona con el debate sobre la nación.

Para emprender dicho análisis, se ha elegido el disco *Betances Suena Así* (2015) como objeto de estudio, ya que se manifiesta como una de las expresiones musicales más recientes del movimiento independentista puertorriqueño. El álbum, al igual que la exhibición *Sala de Emergencia Betancina* (2017) y el documental *El Antillano* (2014), se afianza en un grupo de expresiones artísticas que buscan “rescatar” la figura del “padre de la patria puertorriqueña”. Ramón Emeterio Betances (1827-1898) es reconocido como uno de los líderes más importantes en la lucha por la independencia de Puerto Rico con España. El doctor educado en Francia, meses antes de su muerte, pronuncia una de sus más famadas frases a la llegada de la invasión estadounidense producto de la Guerra Hispanoamericana: ¿Qué les pasa a los puertorriqueños que no se rebelan? Hay una continuidad de los ideales de Betances expresados en la producción cultural contemporánea. En tales emprendimientos, el colonialismo es visto como una enfermedad de la que sufre la nación puertorriqueña donde el arte se posiciona como fármaco para “despertar” a la sociedad políticamente “dormida”.

El álbum es una compilación de 20 piezas donde se juntan diversos artistas de la escena musical contemporánea para expresar un homenaje a la figura de Betances y la vigencia de sus ideales en el contexto sociopolítico puertorriqueño actual. En el proyecto también participan artistas de otros países provenientes de: Haití, Cuba y República Dominicana. Lo que también demuestra la internacionalización del mensaje político y el deseo por hacer cumplir la Confederación Antillana idealizada por Betances. La propuesta artística del disco y su realización evidencia la pertinencia de examinar el rol de la música como un instrumento político significativo del movimiento independentista puertorriqueño contemporáneo.

El primer capítulo de esta tesis tiene como objetivo evidenciar la importancia de la música en el “quehacer” político y posicionar este estudio como un aporte al análisis de este fenómeno. Para ello, se efectúa una revisión bibliográfica de investigaciones desplegadas sobre la temática a partir de la *nueva canción* (género originado a mediados de 1960) puesto que ha sido considerada como la expresión musical más significativa del movimiento anticolonial. A partir de ahí, se pretende comprobar la continuidad del discurso independentista a través de otras categorías, evidenciando así una trayectoria musicalmente diversa. De este modo es posible entender mejor cómo el proyecto *Betances Suena Así* se sitúa con respecto a una tradición de la canción política.

La categoría del colonialismo visualizado como una enfermedad de la que sufre la nación queda demarcada como una de las estrategias retóricas más utilizadas a través del arte contestatario. Considerando entonces que la música anticolonial también emplea un discurso donde se concibe el colonialismo como un padecimiento, que permite posicionarse en sí como una cura, una herramienta política. En el segundo capítulo, la examinación de las estrategias retóricas del discurso musical independentista se presentan como un método de análisis preciso para la reflexión sobre la música como un instrumento de cambio social. A través de

las teorías elaboradas por Susan Sontag se establece que la enfermedad como metáfora se presenta como una estrategia para “persuadir la aceptación de un significado sobre otro”. (Strikovsky 2010) La “nación enferma” es elaborada como una categoría de análisis para comprender cómo se visualiza el problema político (el colonialismo) y cómo se posiciona la música como una solución, una propuesta. Este apartado asume como finalidad servir de base para la examinación del disco *Betances Suena Así* empleada en el tercer y último capítulo.

Mediante el análisis discursivo musical propuesto, se busca comprender cómo lo político se presenta en relación con las alegorías nacionales. Las indagaciones plasmadas son divididas en dos macro temas, entendiendo que la enfermedad como metáfora es una estrategia retórica que permite postular un diagnóstico, y presentar al mismo tiempo, una sanación. Las observaciones realizadas se sostienen de las narraciones líricas y sónicas del disco, utilizando igualmente ejemplos de otros exponentes de la canción política puertorriqueña. Asimismo, en menor medida, el estudio se alimenta de conferencias, entrevistas e investigaciones realizadas sobre las temáticas identificadas para defender los argumentos.

Marco conceptual

Este estudio propone hacer un análisis discursivo de la música para entender cómo funciona lo político en relación a el imaginario de la nación puertorriqueña. Para ello se necesitan algunos conceptos como enfoque teórico metodológico. Primeramente, esta tesis entiende el análisis discursivo como un método interdisciplinario de trabajo que estudia el discurso, entendido como una acción social (Van Dijk 2000). Según Foucault, el discurso depende de mecanismos de poder que condicionan lo decible y lo pensable en la sociedad. En su argumentación, distingue dos procesos distintos que condicionan el discurso: de exclusión y de selección; de ahí que se establezca lo decible entre lo no-decible donde se pone de manifiesto las relaciones de poder (Foucault 1992). Esta definición también

reconoce la dimensión ideológica, ya que como bien expresa Mcdonell sobre Althusser, las ideologías son sistemas de significados inseparables de los individuos. Por lo que la ideología está insertada tanto en el lenguaje, como en toda relación humana y queda delimitada como una dimensión del discurso, no como algo aparte (Timmer 1997). Bajo tales acercamientos, la música es entendida como una expresión discursiva donde lo político queda evidente dado a las dimensiones ideológicas y de poder que conlleva todo discurso.

El análisis del discurso propuesto es comprendido dentro de los parámetros del análisis cultural que formula Mieke Bal. En la tesis de Pijpers (2016) sobre la resistencia sónica, se apropian las ideas de Bal sobre el rol activo del objeto de análisis. Este acercamiento permite darle voz al propio objeto en el proceso de análisis, ya que implica no solo la interacción entre objeto y concepto, sino la interacción entre objeto e investigador. Por lo que el disco *Betances Suena Así* se exhibe como un ente activo en el proceso de análisis. De esta forma, esta investigación utiliza una metodología inductiva del análisis del discurso, donde no se plantea una hipótesis, sino que el propio análisis ha ido trazando el proceso investigativo.

Para entender más a fondo las configuraciones políticas de la música, esta investigación se enfoca en dos aspectos que delimitan lo político que son desarrollados en el segundo capítulo. Por un lado se comprende la nación como una construcción narrativa y como una “elaboración cultural” utilizando los conceptos desarrollados por Bhabha y Said. La nación entendida como una narración que tiene el potencial de “subordinar, fracturar, difundir o reproducir, en igual medida que [para] producir, crear, imponer o guiar” pone en relieve el aspecto político de su configuración (Bhabha 2010). Y por otro lado, el análisis propuesto se sostiene de la definición de lo político de Rancière que se enfoca en el tiempo y espacio que ocupa el objeto, y no en su discurso. Para Rancière, lo político no queda manifestado a través de las representaciones sociales y los mensajes que transmite ante ello, sino que es político precisamente por la distancia que asume ante esas funciones. (Arcos

Palma 2009) De aquí que nos propongamos contestar donde está lo político de la música; de qué estrategias retóricas se sirve y qué función asume en cuanto a su contexto social.

Capítulo I

La canción política puertorriqueña

Preludio

El arte, en especial la música, han sido importantes herramientas de expresión para los sectores que aún anhelan la soberanía política para la sociedad puertorriqueña. En Puerto Rico, “lo político” está fuertemente marcado por una historia colonial centenaria. Bajo tal contexto, la música ha desempeñado un papel importante en el movimiento independentista puertorriqueño, como un nuevo espacio político de proyección del ideario propugnado más allá de los púlpitos políticos tradicionales.

Para ubicar el análisis del proyecto musical *Betances Suena Así* es importante comprender cómo se ha entendido la música en el estudio de la canción política puertorriqueña, así se podría ubicar el disco en la tradición de la canción política. Para ello, este capítulo intenta establecer las semejanzas y diferencias entre el estudio de la nueva canción puertorriqueña y otros géneros musicales posteriores. Aunque la nueva canción se presente como el género musical más significativo en la discusión entre música y discurso independentista, la continuidad de la canción política puertorriqueña ha sido expresada a través de diversos géneros musicales.¹ A través del estudio del reggae, el rock y el rap se evidencian nuevos espacios políticos que buscan posicionar la música como una herramienta importante de cambio social. Y por último, este capítulo examina cómo la música, entendida como un espacio importante en el nuevo “quehacer” político, se posiciona como un cuerpo de estudio significativo para el análisis discursivo del independentismo puertorriqueño.

¹ Aunque esta investigación comprende que la canción política puertorriqueña es expresada a través de un sin número de géneros musicales, la revisión literaria consta de estudios sobre la nueva trova, el reggae, el rock y el rap. Sin embargo, sería pertinente señalar la oportunidad de continuar este estudio a través de otros géneros musicales.

La nueva trova puertorriqueña

Los estudios sobre la nueva canción puertorriqueña, también conocida en las Antillas hispanoparlantes como nueva trova, conciben el género como la expresión musical más importante dentro del fenómeno de la canción política.² Uno de estos estudios señala que el elemento en común entre las expresiones de la canción política en Puerto Rico, a través de distintos periodos históricos, es su relación con la ideología pro-independencia. Centeno (1996) evidencia el rol que jugó la música en las luchas políticas en Puerto Rico entre 1930-1975 y su relación con otras expresiones musicales de Latinoamérica y Estados Unidos. El estudio descifra los componentes ideológicos que proveyeron el contexto para las composiciones musicales puertorriqueñas a favor de la independencia y afirma que dichas composiciones tienen una relación directa con el desarrollo ideológico del movimiento independentista. Centeno identifica temas como: la realidad social, la reafirmación de la identidad puertorriqueña, el llamado a la unidad por la independencia, la evocación de levantamientos indígenas contra los españoles y la referencia al valor de la libertad. La mayoría de su análisis se enfoca en el movimiento de la nueva canción (1960-1975), entendiéndola como la expresión musical más influyente y popular a favor de la libertad política puertorriqueña (Centeno 1996).

Según Centeno, la nueva trova estaba influenciada por otras músicas de protesta tanto a nivel nacional, como internacional. Por lo que su análisis no se enfoca exclusivamente en el componente lírico y aporta a la discusión de las diversas influencias musicales (e ideológicas) que contribuyeron al desarrollo musical puertorriqueño. Sin embargo, como bien señala Cancel Bigay (2014), Centeno tiende a subsumir todas las expresiones de la canción política bajo poéticas de resistencia, ya que su estudio enfatiza las relaciones entre las manifestaciones

² Esta investigación utilizará los términos *nueva canción* y *nueva trova* de manera intercambiable. Cabe señalar la utilización del término *canción protesta* para referirse al mismo género. También existe una vertiente que prefiere el concepto *canción de autor*.

musicales y los partidos políticos. Si bien la relación entre el Partido Socialista Puertorriqueño (PSP) y la nueva trova es evidente, Cancel por su parte, señala que no debe entenderse como una relación absoluta ni universal dado que excluye narrativas divergentes y minimiza la autonomía del artista (Cancel Bigay 2014; Centeno 1996).

Cancel Bigay entiende que ha habido un énfasis excesivo en la poética de resistencia en el estudio y análisis lírico del movimiento de la nueva trova que han contribuido a retratar el género como un fenómeno modernista en donde el impacto y movilidad del artista quedan desplazados (Cancel Bigay 2014). No obstante, la importancia de este movimiento musical como una significativa respuesta cultural a las problemáticas sociopolíticas y culturales en Puerto Rico permanece como uno de los primordiales ejes investigativos. Rodríguez (1995), por ejemplo, identifica elementos y características que definen el discurso de la nueva canción puertorriqueña como uno oposicional.³ Su análisis muestra que la nueva trova puertorriqueña creó un discurso en resistencia a los discursos políticos, económicos, militares y culturales dominantes en la isla durante la década de 1970 y principios de 1980 (Rodríguez Rodríguez 1995).

El estudio de Ramírez Ruiz (2007) sobre el sello *Disco Libre*, casa disquera del Partido Socialista Puertorriqueño (PSP) y patrocinador importante de la nueva canción puertorriqueña, también alude a la importancia del género en el marco sociopolítico capitalista-colonial. Su análisis afirma que aunque la nueva canción se configura como un movimiento internacional, el género en Puerto Rico se caracteriza por el “énfasis temático en la lucha por la independencia y la reconquista de los recursos nacionales”. Por otra parte, Ramírez también reconoce las limitaciones de *Disco Libre* afirmando que la “injerencia ideológica” de la agenda cultural del PSP “establecía cercos a la creatividad” (Ramírez Ruiz 2007). No

³ Rodríguez (1995) hace un análisis de canciones de Antonio Cabán Vale (El Topo), Roy Brown, Andrés Jiménez, Hacienda Punto en Otro Son, Moliendo Vidrio y de Zoraida Santiago.

obstante, el estudio de Ramírez, al igual que las otras fuentes examinadas aquí, concuerdan en que la importancia del movimiento de la nueva canción en Puerto Rico recae en su capacidad de haber creado un nuevo “lenguaje” para expresar las problemáticas del contexto socio-político, a la vez que promovía un cambio del status quo. Según Otero Garabís (2000), el éxito del movimiento de la nueva trova recayó en la inclusión de temáticas sociopolíticas y en una propuesta artística que buscaba alejarse de la canción comercial. La nueva canción articuló un discurso “[...] que propone la superación de la estética asociada con la burguesía y la abolición de las desigualdades sociales” (Otero Garabís 2000).

De la nueva trova al rap

No ha habido una expresión musical que se identifique tanto como parte del movimiento independentista como la nueva trova. Esto no obsta para que exponentes de otros géneros musicales se puedan identificar como pertenecientes al fenómeno musical independentista. Por tanto, las investigaciones sobre estas agrupaciones también contribuyen a iluminar los contextos y a posicionar estrategias para el análisis del objeto de estudio. Muchas de las características descritas sobre el movimiento de la nueva trova en los trabajos aquí examinados, son también perceptibles en los estudios sobre el rock de *Fiel a la Vega* y el reggae de *Cultura Profética*.⁴ En el caso de *Fiel a la Vega*, una de las bandas de rock más reconocidas en Puerto Rico, Anzagasty Rodríguez (2002) identifica que además de haber colaborado con artistas de la nueva canción puertorriqueña, la banda también hereda mucho de su propuesta artística e ideológica (Anzagasty Rodríguez 2002).⁵ Aunque el estudio sobre el reggae de *Cultura Profética* no hace mención sobre su relación con la nueva trova, también se pueden identificar semejanzas entre los

⁴ Fiel a la Vega es una banda de rock fundada en 1994. Cultura Profética es una banda de reggae fundada en 1996. Ambas son famadas por su inclusión de temáticas sociopolíticas puertorriqueñas en su repertorio musical.

⁵ Es meritorio recalcar que una de las venas nutrientes de la nueva canción es el rock. En el caso de Puerto Rico, varios de los exponentes de la nueva canción provienen del rock: Noel Hernández, José Noguera, Roy Brown, Gary Núñez, entre otros.

géneros.⁶ El abordaje de Senra de Oliveira(2007) sobre el reggae no enmarca muchos estudios musicales en su análisis y pierde de vista lo que estas agrupaciones han heredado de manifestaciones político-musicales anteriores. Sin embargo, a través de su análisis se pueden establecer elementos en común con la nueva trova y el rock estudiado por Anazagasty.

Una de los ejes de tensión en común entre las expresiones musicales lo constituye la lucha contra la censura de la industria disquera y los medios de comunicación de masas. Los estudios de la nueva trova concuerdan en que el género siempre ha estado marginalizado por los medios de comunicación de masas y por la industria disquera. Esto lleva a un estudioso como Ramírez Ruiz a afirmar que el proyecto *Disco Libre* se erigió con una fuerte retórica de oposición a los mismos. La agrupación *Cultura Profética*, en este sentido, incorpora en sus canciones el tema de la independencia tanto a nivel individual, como a nivel nacional. Una de las maneras que se expresa esta lucha por la independencia es a través de la problemática en la industria musical con las casas disqueras multinacionales. El colectivo desea alejarse de ese modelo de producción musical que limitan el contenido de sus canciones. De hecho, varias de sus canciones tratan de denunciar la industria disquera. Uno de sus mayores propósitos políticos es mantener la música como una libertad de expresión. Anazagasty igualmente identifica la intención de *Fiel a la Vega* y otras bandas de enfrentar la sumisión capitalista de la música, reconceptualizando el rock como una herramienta de cambio social progresivo (Anazagasty Rodríguez 2002; Ramírez Ruiz 2007; Senra de Oliveira 2007). Coincidiendo así en que la música que proclame independencia en el contexto puertorriqueño no ha recibido apoyo por parte de los medios de comunicación de más poderoso alcance. Por lo que la canción política puertorriqueña experimenta una censura abrupta, dependiendo así de formas alternas de propagación.

⁶ Cultura Profética ha hecho varios “covers” de canciones del movimiento de la nueva trova puertorriqueña y cubana, como por ejemplo: “Árboles” de Roy Brown y Silvio Rodríguez, “Lo de menos” de Silvio Rodríguez, entre otras.

Las relaciones de estas bandas con una red de movimientos sociales y su participación en actividades solidarias con sus causas son también elementos que le brindaron la vitalidad y apoyo al movimiento de la nueva canción. Según Anazagasty, la banda *Fiel a la Vega* al igual que los exponentes de la nueva canción puertorriqueña han promovido un espacio de encuentro para la juventud en donde han podido expresar sus frustraciones y deseos, abriendo así la posibilidad de convertir tales energías en acciones colectivas. La popularidad adquirida por estas agrupaciones no solo proviene de las proyecciones sociales presentes en las líricas, sino que también se debe al apoyo recibido por su vínculo con organizaciones, movimientos sociales y otros artistas (Anazagasty Rodríguez 2002). Al igual que Anazagasty, Senra de Oliveira entiende que este tipo de relación incentiva nuevas formas de acción colectiva. A través de estas relaciones se organizan actividades (musicales) en beneficio a una causa en particular donde se generan nuevos procesos de prácticas democráticas.⁷ Su estudio afirma que estos nuevos espacios se transforman en movilizaciones políticas momentáneas:

“[...] al mismo tiempo que estarían capacitando actores políticos (la audiencia, músicos, productores, etc.) en la medida en que éstos reciben imágenes y mensajes de una forma innovadora y diferente de los mensajes e imágenes transmitidos por los órganos oficiales del gobierno o de los medios de comunicación de masa. [...] En éstos la euforia es contagiosa y se procesa una catarsis en la cual el público y los integrantes, en la tarima, ejercitan el rol de militantes políticos de forma temporera, transitoria, efectiva y posmoderna.” (Senra de Oliveira 2007)

Estos movimientos sociales temporeros a los que se refiere Senra, que se constituyen de forma fluida y segmentada, resultan funcionales en momentos complejos que se caracterizan por la incertidumbre. Su cualidad temporal también puede ser vista como una limitación, ya que son movimientos que se constituyen por las necesidades del momento. “[...]Su temporalidad es sobre todo la de lo efímero – seña de una de las múltiples concepciones de los tiempos posmodernos”

⁷ El ejemplo presentado en el caso de *Cultura Profética* es su relación con organizaciones ambientales como *Yo Limpio a Puerto Rico*. (Senra, 2007: 130-133)

(Senra de Oliveira 2007). Anazagasty, por su parte, identifica que la consolidación de redes sociales también implica la necesidad de dirigirse a la relativa ausencia de temáticas en cuestión a clase, “raza” y género. Según su análisis, la propuesta musical del rock de *Fiel a la Vega* está más dirigida a la identidad nacional y generacional que a otros problemas sociales (Anazagasty Rodríguez 2002). No obstante, las relaciones entre los movimientos sociales y las manifestaciones musicales representan un eslabón importante en la formación de nuevos espacios políticos que incentivan la participación ciudadana.

Las investigaciones sobre el rock y el reggae ratifican la importancia que sigue teniendo la propuesta musical de la nueva trova en la canción política puertorriqueña. Se presentan similitudes entre la propuesta artística de la nueva trova y estos otros géneros musicales, que a su vez, evidencian la vigencia de los reclamos de la nueva trova. Los estudios de Anazagasty y Senra demuestran que el rock y el reggae aunque no se han identificado como parte del movimiento independentista puertorriqueño, son géneros que también han tomado una dimensión políticamente activa en Puerto Rico. Anazagasty afirma que el rock ha desafiado el modelo colonial y ha contribuido a la cultura de resistencia y liberación nacional en Puerto Rico. Senra, por otra parte, comprende el reggae como un género musical que revela un tiempo interior, subjetivo y desacelerado que plantea maneras alternativas de vivenciar el tiempo y el espacio (Anazagasty Rodríguez 2002; Senra de Oliveira 2007).

El reggaetón o pos-reggaetón de la agrupación *Calle 13* también comparte elementos de la canción política puertorriqueña. La propuesta del pos-reggaetón o más bien el rap de *Calle 13*, expresa una ideología pro-independentista que busca “renovar y radicalizar [...] los espacios corporales, políticos y mediáticos” (Negrón Muntaner 2009). Su música no ofrece un programa de acción en particular. Según Negrón Muntaner, las expresiones musicales de *Calle 13* “son derroches expresivos que surgen del deseo de un nuevo cuerpo político que, sin embargo, aún no puede, o no quiere, constituirse” (Negrón Muntaner 2009). En este sentido, Senra comprende

que estas agrupaciones evidencian nuevos espacios de hacer política en una era marcada por una crisis de representación y legitimidad de los partidos políticos tradicionales. La “política nómada”, a la que se refiere su estudio, está contextualizada en una crisis de representación política en donde emergen nuevos espacios políticos caracterizados por subvertir lo convencional, lo institucional y lo sedentario (Senra de Oliveira 2007).

“De ahí que gran parte de la importancia política de *Calle 13* estriba en plantear que el reto más urgente no es el colonialismo ni el capitalismo entendidos como estructuras o abstracciones externas a nosotros mismos, sino en algo infinitamente más simple y más complejo: cómo transformar con humor la porquería de la cual estamos irremediabilmente hechos, y la basura política que nos cae encima todos los días por nuestra complicidad con las estructuras de poder vigentes.” (Negrón Muntaner 2009)

A modo de cierre, esta investigación afirma que la canción política puertorriqueña, luego de la nueva trova, continúa siendo un importante espacio de expresión para los sectores que anhelan la independencia; un espacio, que a su vez, pronuncia una oposición enérgica al discurso del llamado progreso material. Mas sin embargo, se muestra apática a las estructuras político partidarias que no han demostrado ser una herramienta eficaz de cambio social (Anzagasty Rodríguez 2002; Negrón Muntaner 2009). El rap, de esta manera, se posiciona como un género que ha logrado redefinir al poeta urbano como “una nueva figura intelectual” del cual su mayor aporte político recae en su “capacidad de inventar mundos alternativos” (Negrón Muntaner 2009).⁸ De manera tal, que el género se ha convertido en una de las expresiones contemporáneas más importantes de la canción política puertorriqueña. De igual forma, el éxito también expresado a través del rock y del reggae en el contexto sociopolítico puertorriqueño han marcado la viabilidad de una propuesta artística contestataria, musicalmente heterogénea.

⁸ Aunque la agrupación Calle 13 ha logrado utilizar los medios de comunicación de masa y las industrias disqueras multinacionales a favor de su proyecto político, el rap que propone un propuesta artística de protesta en Puerto Rico ha sido altamente censurado y está caracterizado por su capacidad de autogestión en la escena de la música independiente. No obstante, Calle 13 también ha experimentado la censura por parte del gobierno local y por los medios de comunicación igualmente.

Música, discurso y sociedad

Las investigaciones aquí examinadas entienden la música como un elemento importante en el desarrollo de un movimiento social. Centeno menciona que el estudio de la música popular y su influencia en los movimientos sociales y culturales aparece como un tema de investigación para fines de los años 1960s y principio de los 1970s. Su estudio parte de una premisa fundamental (utilizando a Lewis): la música juega un papel importante en la redefinición simbólica y en la creación ideológica dentro de un movimiento social. Asimismo, identifica que uno de los aspectos de la canción política es el sentido de disgusto social y la difusión de elementos ideológicos con la intención de fortalecer el movimiento social (Centeno 1996).

El análisis de Rodríguez gira alrededor de la aseveración de que la música es una de las muchas maneras en cual la cultura popular afirma su potencial para el desarrollo de espacios contra-hegemónicos. Lo popular es definido como lo subalterno en oposición a una cultura hegemónica, mientras que lo oposicional es definido como una práctica que personifica una manera alternativa de vivir y una visión de mundo que reta la cultura dominante (hegemónica). Los acercamientos teóricos de Rodríguez visualizan la cultura popular y su afirmación cultural como un modo de resistencia. Sus planteos están fuertemente centrados en las relaciones y estructuras de poder. Al igual que Rodríguez, Anzagasty y Cancel enmarcan su estudio en las teorías de Gramsci sobre el potencial de la movilización de espacios contra hegemónicos, en tanto conciben la hegemonía como un proceso que no es ni absoluto, ni intrínsecamente coherente (Anzagasty Rodríguez 2002; Cancel Bigay 2014; Rodríguez Rodríguez 1995).

Por otra parte, el estudio de Senra entiende la música y la creatividad artística de las agrupaciones como una práctica enmarcada en el interesante concepto de “nomadismo político”. Las canciones (en todas sus dimensiones) son

visualizadas como nuevos espacios de hacer política. La música bajo tales concepciones se sitúa como una herramienta de transformación social. Las acciones de estas agrupaciones no están dirigidas a adquirir poder dentro de determinada estructura política, sino más bien a la transformación de significados. Según Baerga Santini (2007), los presupuestos de las utopías políticas modernas ignoran el cambio social que se produce a través de lo simbólico y lo cultural, privilegiando la visión de que los cambios revolucionarios solo ocurren a nivel de lo social, político y económico. El estudio de Senra intenta a través del análisis de las canciones y entrevistas realizadas a los integrantes de cuatro agrupaciones, evidenciar nuevas formas de hacer política en el contexto de pos Guerra Fría, en un mundo globalizado donde las fronteras se tornan más imprecisas.⁹ Estas agrupaciones musicales surgieron a partir de la década de los 90 y se caracterizan por su hibridez, tanto lírica como rítmica, para expresar problemáticas que aunque se articulan en lo local, apelan a algo más amplio y global. En este nuevo espacio, se manifiesta también una propuesta de nuevas formas de balance entre el tiempo interior y el tiempo exterior, en búsqueda de una desaceleración del ritmo exterior (Baerga Santini 2007; Senra de Oliveira 2007).

Jacques Attali argumenta, según Senra, que la música (y el músico) tienen la capacidad de abstraerse de la realidad, tornándose en profecía, y a su vez es cronista, ya que también expresa valores del mundo que le rodea. Negrón Muntaner, por su lado, comprende la música (el rap) como parte de un movimiento filosófico en donde “la palabra tiene la capacidad de crear utopías; lugares imaginarios”. La música se posiciona como una forma de expresión de liberación mental. La emancipación del pensamiento es la preocupación central (Negrón Muntaner 2009; Senra de Oliveira 2007). Es así igualmente que Senra apunta al desarrollo de “tácticas nómadas de guerra”. Los instrumentos y las canciones son las “armas de guerra”. La lucha propuesta desde el reggae, empieza desde adentro, desde lo

⁹ El estudio de Senra hace un análisis discursivo de las propuestas musicales de: *Cultura Profética* de Puerto Rico, *Manu Chao* de Francia, *Rage Against The Machine* de California y *O Rappa* de Brasil.

individual; apelando a lo afectivo. Utilizando a Deleuze, Senra expresa la importancia de lo afectivo en el nuevo “quehacer” político. Es desde lo afectivo que se visualizan las nuevas formas de movilización en búsqueda de la libertad (Senra de Oliveira 2007).

Los estudios sobre la canción política puertorriqueña entienden que la música representa un elemento importante en el desarrollo cultural y político de las sociedades contemporáneas. La música es visualizada como un espacio discursivo y una herramienta política sustancial para la expresión de un imaginario libertario, no solo a nivel nacional y global, pero también a nivel del individuo. Al igual que la literatura, la música se presenta como un cuerpo de investigación importante para entender las construcciones discursivas de las sociedades caribeñas. Según Otero Garabís, en el caso de Puerto Rico: “[...]una nación que no ha podido consolidarse en un estado soberano, la literatura ha sido desde las primeras décadas del siglo XX el bastión principal desde donde proclamar y defender la independencia cultural y nacional” (Otero Garabís 2000). No obstante, la música de igual forma ha representado un espacio político importante para el movimiento independentista, posicionando así la canción política puertorriqueña como un objeto de estudio significativo para analizar las estrategias retóricas del discurso independentista.

Coda

La propuesta musical (y lírica) de los artistas integrantes de la Banda Sonora El Antillano del disco *Betances Suena Así* podría considerarse como una continuación y/o transformación a las ideas planteadas por el movimiento de la nueva canción. Aunque las canciones en *Betances Suena Así* son muy diversas musicalmente entre sí, se caracterizan, al igual que aquellas pertenecientes a la nueva canción puertorriqueña, por su contenido de protesta a la situación sociopolítica de Puerto Rico. Luego de la nueva trova, no ha habido un género musical que se exprese unísonamente a favor de la independencia. Sin embargo, distintas agrupaciones y artistas han tomado su música como un espacio de

expresión política que los posiciona como integrantes del fenómeno de la canción política puertorriqueña. La revisión literaria para esta investigación no arroja evidencia sobre algún estudio que recoja una trayectoria de la canción política en Puerto Rico, con excepción del análisis de Centeno que data de fines del siglo pasado. Sin embargo, su investigación sólo cubre este fenómeno hasta cierto periodo de la trayectoria de la nueva trova. Por lo que la presente investigación se presenta como una contribución tentativa y siempre perfectible al estudio de la evolución y actualidad de este fenómeno musical. El carácter político con inclinación independentista de algunas manifestaciones musicales luego de la nueva trova en Puerto Rico han sido investigadas de manera individual, sólo considerando algunas agrupaciones musicales en particular, sin tener algún género musical en su “totalidad” como objeto de estudio. A través de la indagación del estudio de estas expresiones musicales se comienzan a establecer elementos en común entre los distintos exponentes musicales que impulsan expresiones a favor de la independencia de Puerto Rico, que apuntan a la articulación de la música como una herramienta importante en el movimiento independentista puertorriqueño.

El proyecto musical *Betances Suena Así* se presenta como una de las manifestaciones musicales más recientes de dicho movimiento. Siendo un álbum multi-género se posiciona como evidencia de la continuación de la canción política puertorriqueña a través de diversos géneros musicales. Tanto el disco, como los artistas pertenecientes a la producción, no han sido estudiados anteriormente. Por tanto, esta investigación también se posiciona como el primer estudio sobre este proyecto artístico de protesta. *Betances Suena Así* se muestra como un objeto de estudio oportuno para analizar las estrategias retóricas contemporáneas del discurso independentista puertorriqueño. Su análisis se presenta como una contribución al análisis discursivo musical de la canción política puertorriqueña.

Capítulo II

La “nación enferma”

Preludio

La lectura del colonialismo como enfermedad de la cual sufre la nación puertorriqueña ha sido una de las estrategias retóricas más importantes del discurso independentista. La mayoría de la investigación desplegada sobre la metáfora de la “nación enferma” ha sido realizada a través de la literatura puertorriqueña y no por vía de la música u otros constructos culturales (e.g. Gelpí, Gil, Pabón). Ello reafirma la pertinencia de las indagaciones de la presente investigación y la esperanza por subsanar, en alguna medida, esta laguna. Por tanto, el análisis propuesto para el proyecto *Betances Suena Así* se enfoca en cómo estas manifestaciones musicales visualizan a la nación como un cuerpo enfermo, dormido e indefenso.

Antes de emprender dicho análisis, este capítulo elabora un acercamiento teórico que visualiza a la nación como una construcción discursiva en cual la enfermedad como metáfora del colonialismo sirve como un lente epistemológico significativo para estudiar la canción política puertorriqueña. A través del marco teórico elaborado se entiende que lo político de la música se articula doblemente: a través de su narración de la nación y sus metáforas, y a través de la creación de un nuevo espacio de la experiencia sensible.

En torno a la nación

El abordaje propuesto utiliza las ideas elaboradas que evocan “ese margen ambivalente del espacio-nación” para formular un marco teórico que ayude a discernir el discurso formulado en *Betances Suena Así* (Bhabha 2010). Estos acercamientos visualizan a la nación como una construcción discursiva.

“[...] es útil pensar en las naciones como comunidades imaginadas, creadas a

partir de condiciones históricas específicas y de alianzas entre sectores sociales. [...] porque permite ver que las naciones no son esencias impermutables y que la configuración de las maneras en que son imaginadas cambia, según cambian las condiciones sociales y culturales en que se produjeron las alianzas sobre las que se fundaron los imaginarios nacionales.” (Otero Garabís 2000)

Según Bhabha: “estudiar la nación a través de su narrativa no implica centrar la atención meramente en su lenguaje y su retórica; también apunta a modificar el objeto conceptual mismo” (Bhabha 2010). El potencial subversivo de la música, como demuestra Pijpers (Pijpers 2016) en su tesis, no se encuentra únicamente a nivel de la lírica, sino que también se transmite a nivel sónico. Hay una narración sónica que dialoga con la lírica, pero que a su vez tiene su propia voz. La música, en este sentido, puede ser considerada como una construcción discursiva en todas sus dimensiones.

Retomando las ideas de Edward Said, Bhabha define la nación como un medio de narración, como una “*elaboración cultural*” ambivalente, que tiene el potencial para “subordinar, fracturar, difundir o reproducir, en igual medida que [para] producir, crear, imponer o guiar” (Bhabha 2010). Las tradiciones nacionales, en este sentido, han demostrado ser “tanto actos de adhesión” como prácticas de exclusión. Ver la nación como una construcción discursiva pone en relieve el aspecto “político” de su configuración.

“La ‘localidad’ de la cultura nacional no está unificada ni constituye una unidad en relación consigo misma, y tampoco debe ser considerada simplemente ‘otra’ en relación con lo que está fuera o más allá de ella. La frontera tiene dos caras, y el problema del adentro y el afuera siempre debe ser en sí mismo un proceso de hibridación que incorpore a ‘gente’ nueva en relación con el cuerpo político, genere otros espacios de significación e, inevitablemente, en el proceso político, produzca lugares acéfalos de antagonismo político y fuerzas impredecibles para la representación política.” (Bhabha 2010)

Bhabha se interesa por descifrar “la ambivalencia que aqueja a la idea de la nación, al lenguaje de aquellos que escriben acerca de ella y a las vidas de quienes viven en ella” (Bhabha 2010). Las fronteras culturales de la nación son no más que

“umbrales de contención de significado” que deben ser reconocidos en el proceso de producción cultural de manera que puedan “ser atravesados, borrados y traducidos” (Bhabha 2010). Nación y narración visualiza “la unidad imposible de la nación como fuerza simbólica” y apunta a una concepción cultural con una perspectiva internacional; a una noción que trascienda la idea de la nación como un espacio cerrado. La nación, de acuerdo con esto, no es una categoría unificada sino que implica un proceso continuo donde se debe quebrar con la idea de un “otro” contrapuesto y se generen otras significaciones que incorpore el “otro” como parte del “nosotros”.

En cuanto a la música, Pijpers introduce el concepto de “membrana” que demarca el espacio ambiguo de contacto. La membrana es definida como un tejido corporal orgánico y palpable que no forma una barrera impenetrable entre el afuera y el adentro, sino que forma parte de ambos lados (Pijpers 2016). Esta idea ayuda a formular una definición de la identidad nacional como un concepto heterogéneo y variable, en oposición a un imaginario fijo y eterno (Duany 1996). Desde esta perspectiva, la música propone una nación flexible y en movimiento, que incorpora no solamente lo que queda en el interior, sino lo que se ubica en el exterior. El sonido o las vibraciones producidas por la membrana, como parte de un membranófono (instrumento de percusión), metaforiza la tensión en movimiento; el proceso de hibridación al que se refiere Bhabha. Pijpers utiliza la noción de membrana para sostener su concepto desafinar (“detuning”) que manifiesta más claramente la ambigüedad inherente de las narraciones e identidades:

“ [...] Detuning is what takes place when the body experiences an internal difference that makes it resonate in a non-harmonious way with itself. [...] (it) occurs when a perceived multiplicity within an enunciation cannot be reduced to the realm that is supposed to represent the speaking body.” (Pijpers 2016)

Los conceptos de la membrana y el desafinar son utilizados por Pijpers para evidenciar el potencial subversivo de la música, sin embargo sus teorías también coadyuvan la crítica y la perspectiva para visibilizar que las fronteras culturales no

son inamovibles. Las vibraciones de la membrana resuenan por el contacto con otros cuerpos/instrumentos auditivos (Pijpers 2016). Son los toques o repiques de la membrana lo que permuta el cuerpo; y en nuestro caso: la nación.

La enfermedad como metáfora

La construcción discursiva de una “nación enferma” permite postular las “enfermedades” que le aquejan y las posibles “sanaciones” que le ameritan. Las metáforas de las enfermedades vuelven obvio lo que es problemático. Son usualmente empleadas para describir desordenes sociales. Las representaciones metafóricas resultan no ser políticamente neutras; “[...] las metáforas se usan comúnmente en luchas ideológicas alrededor de un sitio de significado en pugna”. Son estrategias lingüísticas usadas para “persuadir la aceptación de un significado sobre otro” (Strikovsky 2010).

Susan Sontag ha sido una de las primeras y pocas que se ha dedicado a la investigación sobre las metáforas de la enfermedad. Su trabajo entiende el uso de estas metáforas no sólo como figuras retóricas, sino que también las comprende “como un mecanismo epistemológico significativo, mediante el cual comprendemos el mundo” (Strikovsky 2010). “La metáfora utilizada como una forma de conocimiento da una visión de las múltiples posibilidades para entender y analizar cualquier fenómeno” (Ponce de León 1990). El estudio de Sontag juega una parte importante en la presente investigación. Su análisis sobre las metáforas de la enfermedad sirven de lente metodológico para comprender el empleo de las mismas a través del disco *Betances Suena Así* y su importancia en el discurso independentista puertorriqueño. Sin embargo, el enfoque de Sontag es visualizar que la utilización de estas metáforas tienen un efecto pernicioso a las personas que realmente sufren de dichas enfermedades (i.e. cáncer, tuberculosis, sida) (Sontag 1990). Por otra parte, el énfasis de nuestro estudio es en la manera que se lee el colonialismo como una enfermedad de la nación y el rol de la música en esta dinámica.

La “nación enferma”

La mayor parte del análisis sobre la lectura del colonialismo como enfermedad en Puerto Rico se ha dado a través de la literatura y su crítica. Según Gelpí (1993), la crítica literaria, al construirse el canon literario en Puerto Rico, ha consolidado una serie de obras de manera tal que han insistido leer el colonialismo a través de la metáfora de la enfermedad. Los llamados “clásicos” de la literatura puertorriqueña, de alguna manera u otra, describen la nación como un sujeto-cuerpo enfermo.¹⁰ La lectura de éstas metáforas tienen en gran parte que ver con la crítica literaria de la década de 1930 y su proyecto en definir la identidad nacional puertorriqueña. En gran medida, la formación del nacionalismo cultural se ha dado a través de la crítica literaria, que en el caso de Puerto Rico, se ha dedicado continuamente a “sanar” la fisura del colonialismo. Una de las estrategias empleadas ha sido aunar la literatura y la enfermedad. De esta manera, el país se encuentra constantemente atravesando una crisis. Por tanto, como bien señala Gelpí: “[...] la constitución de todo canon literario es a la vez una actividad literaria y una estrategia política” (Gelpí 1993).

Estos estudios apuntan a cómo algunos artistas visualizan su arte como un esfuerzo para descolonizar a Puerto Rico. Para la escritora Mayra Santos Febres, “la ‘puertorriqueñidad’ opera como una especie de fármaco que ‘cura’ de la

¹⁰ “[...] por ejemplo los tres textos que forman parte integral del programa de estudios de cualquier institución secundaria o universitaria en Puerto Rico: *La charca*, novela publicada en 1894 por Manuel Zeno Gandía, texto en el cual se presentan la anemia y el estancamiento colonial en una comunidad rural. *Insularismo* de Antonio S. Pedreira, de 1934, caracteriza a Puerto Rico como un niño enfermo (raqúitico, anémico, agotado, abúlico, paralítico). Una insistencia semejante en la enfermedad se advierte en uno de los clásicos de la dramaturgia puertorriqueña: *Los soles truncos* de René Marqués, de 1958. En ésta última se presenta el cáncer de la mama como una metáfora de la invasión norteamericana y del desarrollismo populista. Es curioso que [...] *La guaracha del Macho Camacho*, publicada por Luis Rafael Sánchez en 1976, prolongue, con una mezcla de impugnación y aceptación, esta trayectoria de la enfermedad en la literatura. El estancamiento del tapón urbano y la hidrocefalia del personaje de El Nene continúan hasta cierto punto esta línea que la crítica ha trazado a partir de las novelas naturalistas de Zeno Gandía.” (Gelpí 1993, 9-10)

‘enajenación colonial’”. El discurso de Santos, según Pabón (2003), “supone que la nación es algo orgánico de lo cual no hay escapatoria. De ahí que, como cuerpo, como ente orgánico, se haga necesario buscar su cura” (Pabón 2003). En este aspecto, la nación se presenta como un instrumento que resiste la invasión del “otro”. Lo que pudiera implicar la querencia de una nación “cerrada”. Sin embargo, esta investigación postula que la enfermedad permite abrir fronteras, tema que será discutido posteriormente. Asimismo, el escritor Luis Rafael Sánchez ha visualizado sus letras como mecanismo de una resistencia cultural:

“Un dramaturgo, un escritor, un poeta puertorriqueño, es por encima de todo el autoproclamado ojo negado al sosiego. Y cuando no lo hace, y cuando se dispone a la indagación de otros mundos de valioso estremecimiento humano, parece inundarlo, asolarlo, la terrible culpa del desertor, la falta, el fracaso del deber para con la identidad. Buena parte de la literatura puertorriqueña está hecho desde el sentimiento insensato de la culpa.” (Pabón 2003)

Pabón añade que para Sánchez:

“[...] El escritor puertorriqueño, en cambio, ‘produce y se produce, se cría y crea, dentro de un país ajeno a otra experiencia que la colonial’, por lo que tiene que asumirse como ‘vate’, como ‘oráculo’ que impone a sus obras ‘el carácter de una apología a la patria afrentada’. El escritor puertorriqueño, insiste él, comienza como ‘impugnador militante y termina como agitador de conciencias’.” (2003)

La literatura y su crítica guarda resonancia con los discursos nacionalistas. Según Gil (1995), las metáforas pronunciadas por Pedro Albizu Campos reforzaban la idea de la nación como deseo; como querencia.¹¹ Los hijos de la “madre enferma” deberán socorrerla de la enfermedad-letargo colonial. Este discurso, según Gil, le brindaba a corto plazo un poder al sector intelectual del país: la tarea heroica de salvar a la patria enferma y amenazada. Les permitía elaborar un discurso que iba de acorde con la imagen de la nación como un huérfano impotente (Gil 1995). Las metáforas albizuístas de la madre enferma reflejaban las expresiones de un

¹¹ Gil utiliza en su análisis el discurso de Albizu proclamado en el aniversario del Grito de Lares el 23 de septiembre de 1950.

proyecto ilustrado, romántico y modernizador en que los intelectuales estarían llamados a una gesta heroica y trascendente (Gil 1995).

A través de estos estudios se enmarca la importancia de las prácticas discursivas de principios del siglo XX, donde se hace mayor énfasis a la metáfora de la enfermedad para describir y definir a la nación bajo el contexto colonial. La metáfora de la nación enferma ha permitido, según estas investigaciones, plantear la amenaza a la identidad cultural puertorriqueña y su necesidad de salvación. Todos postulan que la modernización elimina esta amenaza ya que las políticas implementadas necesitaron de la formación de un nacionalismo cultural. Sin embargo, el independentismo puertorriqueño se ha caracterizado, a través de su trayectoria, principalmente por la defensa de la nacionalidad cultural. Según Pabón, a pesar de las distintas tendencias político-culturales del “neonacionalismo” puertorriqueño, el mismo presupone que la nacionalidad está bajo amenaza constante (Pabón 2003). Esta “amenaza” se ha configurado a través de diversas metáforas que continúan visualizando a la colonia (Puerto Rico) como un cuerpo enfermo, asediado, delirante, dormido y en peligro.

Pabón entiende que este “peligro” ya no es real bajo el contexto sociopolítico contemporáneo puertorriqueño. En la década de 1930, el nacionalismo albizuista había postulado que la identidad nacional y la identidad política eran una sola cosa. Entiéndase, que la identidad nacional solo era alcanzable a través de la independencia. Para Pabón, lo que el independentismo quiere lograr mediante la instauración de un Estado-nación – preservación de la identidad cultural y desarrollo económico – se logró en Puerto Rico sin alcanzar la conformación de un Estado nacional. El proyecto de modernización de la posguerra – la fundación del Estado Libre Asociado, del Instituto de Cultura Puertorriqueña y los Fondos 936 – abrazó la identidad cultural puertorriqueña. Sin embargo, con la victoria posterior del Partido Nuevo Progresista – identificado por la búsqueda de la estadidad estadounidense – el discurso independentista articuló con más fuerza la “amenaza” y el “peligro” que afrontaba la identidad cultural nacional frente a la estadidad. Por

consiguiente, la defensa del español jugó un papel central en la batalla contra el anexionismo generando así diversos debates en torno a las “esencias” de la nacionalidad. No obstante, durante la gobernación de Pedro Roselló en la década de 1990, se postulaba una estadidad que abrazaba la identidad puertorriqueña y el español como vernáculo (Pabón 2003). Se forjó una identidad cultural que podía coexistir con la dominación norteamericana (Duany 1996).

Pese a los planteamientos de las investigaciones aquí citadas que vislumbran que la “amenaza” a la cultura nacional ya no es real dado que los diversos sectores de la sociedad puertorriqueña, hoy día, abrazan la identidad nacional; sigue habiendo una insistencia en la retórica del nacionalismo cultural. Se plantea la continuación de un discurso que postula la identidad nacional bajo peligro en donde la producción cultural e intelectual se posicionan como remedio a la “enfermedad” (Pabón 2003). Estas investigaciones han formalizado diversos debates sobre las visiones teóricas y filosóficas que enmarcan los discursos sobre identidad nacional y las aspiraciones a la soberanía política. Alimentados por un alto escepticismo ante la ideología de la modernidad han generado una discusión apasionada con los sectores nacionalistas más tradicionales. Uno de los trabajos más incitadores a esta discusión ha sido precisamente la compilación de ensayos de Pabón: Nación Postmortem. El mismo intenta descartar tanto el nacionalismo político como el cultural a través de la elaboración de diversas críticas hacia el discurso independentista puertorriqueño, buscando dismantelar las representaciones esencialistas y homogéneas de la nacionalidad (Pimentel 2003).

Este dismantelamiento es característico de:

“[...] una generación de intelectuales del debate puertorriqueño contemporáneo que ha asumido la postmodernidad como una perspectiva que permite dismantelar las propuestas de identidad puertorriqueña basadas en el paradigma epistemológico de la modernidad.” (Martínez San Miguel 1997)

Este grupo de intelectuales han propuesto una mirada crítica hacia conceptos como “nación” e “identidad nacional”, considerados constructos narrativos propios

de las visiones ideológicas de la modernidad. Este paradigma ha resultado problemático ya que prescribe una evolución lineal que presupone una “verdad” única, transparente y homogénea sobre lo que debe ser la identidad y nacionalidad puertorriqueña (Martínez San Miguel 1997). Trabajos como los aquí citados, se insertan en la intervención ante la llamada “crisis de las meta-narrativas” que utilizan:

“[...] la postmodernidad transdisciplinaria como aquel lugar desde el cual puede empezar a desmontarse el discurso de la modernidad con el cual se articuló gran parte del imaginario cultural, histórico, político y de identidad de Puerto Rico desde la segunda mitad del siglo XIX hasta prácticamente mediados de la década de 1970.” (Martínez San Miguel 1997)

Cabe señalar algunas de las limitaciones de estos trabajos denominados “posmodernos” y que esta investigación pretende considerar en su análisis. Según Pimentel (2003), Pabón falla en distinguir la diversidad de configuraciones nacionalistas y sobre simplifica la variedad de discursos políticos que conforman el escenario sociopolítico puertorriqueño. Aunque Pimentel concuerda con Pabón en rechazar cualquier tipo de fundamentalismo político, ideológico o nacionalista, entiende que su anti-esencialismo es utópico y quizás peligroso en la manera que dicta una “purificación ideológica” que se contrapone con sus propios planteamientos (Pimentel 2003). Sería pertinente cuestionar los acercamientos de Pabón bajo la actual crisis económica enmarcada por una deuda creada bajo una estructura evidentemente colonial y la imposición de una Junta de Control Fiscal por el Presidente y el Congreso de los Estados Unidos, donde el nacionalismo cultural sigue siendo una herramienta política importante.

En este sentido, la presente indagación entiende que la “nación enferma” continúa siendo un tema latente en la producción intelectual y cultural en el país no para postular la amenaza a la identidad como aciertan los estudios aquí citados, sino como estrategia para resaltar y tornar obvio el problema del sistema colonial. Si bien se ha utilizado para reclamar una posible afrenta a la cultura nacional frente a la asimilación con los Estados Unidos, su utilidad más visible ha sido persuadir a la

sociedad que el colonialismo es un mal del que urge salir. La prolongada retórica del nacionalismo cultural y su narración del colonialismo en la producción cultural sigue postulando una “amenaza” (una “enfermedad”) no tanto por la preocupación sobre la identidad, sino más por ver esa emancipación cumplida. La enfermedad como metáfora, por tanto, sirve para visualizar una “nación” alterna; como canal del relato político de la independencia. Es bajo tales aseveraciones que esta investigación entiende que la producción cultural incluyendo la música, se posicionan como fármaco a la enfermedad colonial y no como salvación de la identidad.

Lo “político” del arte

Lo político de la canción anticolonial puertorriqueña no solo se define a través de sus estrategias retóricas, sino que también se articula a través del espacio sensible que ocupa. En este sentido, las ideas de Jacques Rancière en torno a lo político sirven para articular un acercamiento teórico sobre la relación arte-política-sociedad:

“El arte no es político antes que los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la manera por la cual representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de grupos sociales. *Es político por la distancia misma que toma en relación con esas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que instituye, por la manera mediante la cual corta este tiempo y puebla ese espacio.* [...] lo propio del arte es operar un recorte del espacio material y simbólico. Es por ahí que el arte toca lo político [...]” (Arcos Palma 2009)

De acuerdo con esto, Rancière consideraría que la música no es política por las representaciones “alternas” que manifiesta en cuanto a la comunidad y estructuras sociales a las que pertenece, sino que es política por el tiempo y espacio que ocupa. Lo político no está manifestado a través de la ideología proyectada en el arte, sino que es “una condición inherente al arte mismo en su experimentación, en su vivencialidad, donde la pasividad del espectador se ve cuestionado por la incursión del ‘actor’ – o del activador de la obra” (Arcos Palma 2009). Esa

experimentación se lleva a cabo a través de lo que Rancière denomina: la redistribución de lo sensible.

“Esta distribución y redistribución de los lugares y las identidades, este cortar y recortar de los espacios y los tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y de la palabra, constituyen lo que yo llamo la repartición de lo sensible. La política consiste en reconfigurar la repartición de lo sensible que define lo común de una comunidad y que introduce los sujetos y los objetos nuevos, en hacer visible lo que no lo era y en hacer escuchar como hablantes a aquellos que solamente eran percibidos como animales ruidosos.” (Arcos Palma 2009)

Aunque curiosamente Rancière critica los postulados posmodernos donde podríamos ubicar la teoría de Bhabha, las ideas de la nación y su proceso de hibridación resuenan con la distribución de lo sensible. Ambas buscan reconfigurar las fronteras que definen las experiencias de lo común (Arcos Palma 2009; Bhabha 2010). “La división de lo sensible muestra quién puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los que se ejerce dicha actividad” (Rancière 2009). Mientras que Bhabha plantea que la “nación” debe incorporar “gente nueva en relación con el cuerpo político” generando así “otros espacios de significación” (Bhabha 2010). Sería, en términos musicales, experimentar lo “desafinado” como un sonido armonioso. Por consiguiente, esta investigación propone que la canción política puertorriqueña, según estos acercamientos teóricos, juega una doble función política. Por un lado, la música se posiciona como medio de la narración de una nación enferma y por otro, como medio de un nuevo espacio de la experiencia sensible.

Coda

Reconociendo las líneas de análisis en la crítica literaria y política puertorriqueña, esta investigación parte de la premisa que la temática de la metáfora de la nación enferma es visible en otros espacios socioculturales. Examinar el disco *Betances Suena Así* se presenta como un aporte a la investigación sobre estos otros espacios contemporáneos que igualmente visualizan a la nación como un

cuerpo-sujeto enfermo, dormido y doliente. Al igual que en la literatura, en la música, particularmente en la canción denominada “política”, se manifiesta esa búsqueda de una herramienta, de una cura para la “enfermedad colonia”. La retórica del nacionalismo cultural a través de la literatura puertorriqueña se ha convertido en una insistencia continua que emplea la metáfora de la enfermedad como una de sus mayores estrategias discursivas. El análisis del disco *Betances Suena Así* pretende evidenciar la continuidad de esta retórica a través de la música.

Mientras que los estudios aquí examinados postulan que la nación es una construcción discursiva producto del paradigma de la modernidad, donde se hace perentorio su desconstrucción y por ende, se intenta descifrar el nacionalismo como un concepto esencialista; esta propuesta investigativa entiende que la enfermedad y la música permiten abrir las fronteras inamovibles de la nación conceptualizada como un espacio cerrado y estático. Por un lado, la enfermedad presupone una nación en un proceso curativo y por otro, la música plantea una nación en movimiento donde las “membranas” forman parte de ambos lados. Entender la nación como una construcción ayuda a plantear que la misma conlleva un proceso continuo, donde las divisorias culturales deben ser flexibles o preferiblemente, inexistentes. La metáfora de la enfermedad, en este sentido, funciona como una metodología pertinente para el análisis de la construcción discursiva independentista a través de la música. En el contexto puertorriqueño, la producción cultural se posiciona como una “cura”, como una herramienta discursiva para enfrentar el colonialismo. La enfermedad como metáfora ayuda a definir cómo los movimientos artísticos musicales en Puerto Rico entienden el colonialismo y qué proponen ante ello. De igual forma, las reflexiones teóricas sobre lo político del arte esbozan las diversas y posibles dimensiones políticas que encarna la canción política puertorriqueña a través de la conjugación de un nuevo espacio de la experiencia sensible.

Capítulo III

La música como sanación

[...]Vámonos caminando.
Aquí se respira lucha.
Vámonos caminando.
Yo canto porque se escucha.
Vámonos dibujando el camino.”
Latinoamérica - Calle 13

I. Preludio

El proyecto musical *Betances Suena Así* es una compilación de veinte canciones de distintos géneros musicales, entre ellos: salsa, jazz, bomba, plena, nueva trova, danza, merengue, reggaetón y rap. A pesar de que se identifiquen estas expresiones, una gran parte de las piezas se reconocen por trascender las fronteras que enmarcan los géneros, distinguiéndose así como fusiones musicales. La mayoría de los artistas pertenecientes a la Banda Sonora El Antillano, como se les domina en el disco, forman parte de la escena musical puertorriqueña. También cuenta el álbum con la participación de exponentes cubanos, dominicanos y haitianos. Dos de las canciones son grabadas en creole.¹² A través de las composiciones se articula y se transforma el discurso de Betances por la unidad antillana y la independencia de Puerto Rico.

El estudio de la metáfora de la enfermedad en *Betances Suena Así* visualiza las prácticas políticas empleadas en la construcción discursiva de la nación en la canción anticolonial contemporánea. La conceptualización de la “nación enferma” es una de las estrategias retóricas más empleadas en el relato político que configuran las canciones del disco bajo análisis. La misma se presenta como una estrategia retórica oportuna ya que su utilización no sólo elabora un “diagnóstico” de las problemáticas que enfrenta la sociedad puertorriqueña ante la situación colonial,

¹² Debido a que esta investigación no contó con la posibilidad de traducir las canciones en creole al español, las mismas no forman parte del análisis propuesto.

sino que de igual forma, la “nación enferma” se exhibe como una herramienta narrativa para proponer soluciones/“sanaciones” a la “enfermedad colonial”.

Hemos considerado dividir el análisis propuesto en dos macro temas; los dos ejes de la metáfora de la enfermedad: el diagnóstico y la sanación. Se pretende entender por un lado, cómo se visualiza el colonialismo como enfermedad a través del disco, utilizando igualmente ejemplos de otros exponentes de la canción política puertorriqueña. Y por otra parte, se intenta comprender cómo la música se posiciona como una sanación ante la experiencia colonial.

II. El diagnóstico

Un pueblo dormido

A través de las canciones en *Betances Suena Así* se exhibe una continuidad de la narración de una nación víctima de la enfermedad colonial. Este padecimiento a través de las canciones se percibe como una anestesia, como un estado inconsciente. La primera pieza del disco, que oscila entre una declamación poética y rap, finaliza haciendo referencia a una de las famadas frases de Ramón Emeterio Betances: “¿Qué les pasa a los puertorriqueños que no se rebelan?” Desde el inicio, se plantea la idea del colonialismo como una enfermedad mental.

“¿Qué hacen los puertorriqueños, ah?
Pa’ que salgan ya del trance.
Que les habla Betances” (Ayala 2015)

Aquí el rapero y periodista Hermes Ayala implica que no se rebelan porque están en un “trance”; en una especie de impase mental. La mayor parte de las veces se alude al sueño, inclusive a través del himno revolucionario. El himno oficial y reconocido por el gobierno puertorriqueño utiliza otra letra dado a que se consideró muy subversivo, mas sin embargo utiliza la misma melodía. En *Betances Suena Así* se interpreta la versión revolucionaria que se asocia con el movimiento independentista puertorriqueño:

“Despierta borinqueño
Despierta borinqueña
que han dado la señal.
Despierta de ese sueño
que es hora de luchar.
A ese llamar patriótico
¿no arde tu corazón?
¡Ven! Nos será simpático
el ruido del cañón.
Nosotros queremos la libertad
Nuestro machete nos la dará.
Vámonos borinqueños.
Vámonos borinqueñas.
Vámonos ya.
Que nos espera ansiosa,
ansiosa la libertad...
La libertad, la libertad, la libertad.”¹³ (Román 2015a)

Desde el himno revolucionario originalmente compuesto en 1868, conocido también como “*La borinqueña*”, se establece el proceso de descolonización como uno físico y mental.¹⁴ La imagen del dormido justifica la razón por la cual el pueblo puertorriqueño no se rebela, puesto que no está consciente de la enfermedad de la cual padece. Esta concepción – física y mental - del colonialismo se relaciona con las ideas de Frantz Fanon que dibujan el “despertar” como un proceso de descolonización y que visualiza esa “incapacidad”/ ese “sueño” como: “[...]la violencia internalizada del nativo, incapaz de ejercitar una reacción violenta en contra de su abusador” (Feldman 2012).

La imagen de un “pueblo dormido” se presenta como un elemento en común entre *Betances Suena Así* y otros exponentes de la música contestataria puertorriqueña. Un ejemplo de ello es la continua interpretación o referencia a “*La*

¹³ Es importante recalcar que en cuanto a la lírica, el himno en *Betances Suena Así* incorpora el género femenino. Añade un estribillo luego de que se emplea “borinqueño” para incluir “borinqueña”. De esta manera el proyecto contribuye a la consciencia de género.

¹⁴ La descripción en la carátula del disco sobre la “*Borinqueña revolucionaria 2015*” plasma: “Los versos revolucionarios de ‘La Borinqueña’ fueron escritos en 1868 por Lola Rodríguez de Tío y se dice que se hicieron por insistencia del Dr. Betances. Lola los hilvanó de ideas rebeldes de modo que hicieran salir a nuestra gente de sus casas y empuñar las armas.”

borinqueña” revolucionaria. Fran Ferrer en su disco *¡Hemos dicho basta!* hace una adaptación del himno en salsa, mientras que la versión original es una danza habanera (*La Borinqueña, s/f*). La interpretación realizada por Lizbeth Román en *Betances Suena Así*, por su parte, es una fusión de rumba flamenca con toques caribeños y brasileños. Desde lo sonoro se abren las fronteras de la concepción del himno como un símbolo estático. A diferencia de lo que se esperaría de un himno tradicional, estas interpretaciones aluden a versiones bailables del himno. La narración lírica se contrapone a la narración sónica. La sonoridad se establece como parte significativa de ese “despertar”. No obstante, se muestra de forma recurrente la idea de un pueblo políticamente dormido.

Otras agrupaciones y artistas han optado por utilizar estribillos del himno o como tema de su composición. En la canción *“Pasión, guerrilla y muerte”* del colectivo de reggae Cultura Profética, hay una intervención que utiliza fragmentos de la melodía y varios versos del himno. Las melodías que se emplean marcan el “puente musical” o el clímax de la canción con una guitarra eléctrica. Los versos del himno dialogan con la memoria colonial a través de temas como: el genocidio de los indígenas, la conquista española y la invasión norteamericana. Los estribillos del himno “vámonos, vámonos borinqueños, vámonos ya, que nos espera ansiosa, ansiosa la libertad” funcionan para dibujar una contestación al imperialismo español y estadounidense (Cultura Profética 1998). Hacen un llamado perentorio a la lucha por la independencia. Por otra parte, Hermes Ayala junto con el rapero y tecladista *El S* tienen un número titulado *“Himno rancia”* en cual se denuncia el himno oficial definiéndolo como un folleto de turismo (*Himno Rancia, s/f*). A través de la canción se continua la imagen de una sociedad que padece de un gran “sueño” de ignorancia. Afirmar la imagen de una sociedad dormida y la utilización del himno revolucionario parece ser un fenómeno que se produce y reproduce a través de la canción anticolonial.

“El mareíto del ‘98”

Aunque la figura de Betances se ubica e inserta en la lucha contra la conquista española, también es representativa de la lucha contra la colonización estadounidense. La mayoría de las canciones en *Betances Suena Así* asocian la enfermedad colonial con la imagen del imperialismo estadounidense, siempre aludiendo a la situación sociopolítica actual en Puerto Rico. A través de la literatura y su crítica, la invasión de 1898 se percibe como un trauma, con efectos adversos en el complejo de culpa; mismo que se instala como un síntoma de “bochorno” dado a que no se produjo una resistencia armada por parte de los puertorriqueños ante la invasión (Rodríguez 2009).¹⁵ En el disco, se aprecia la invasión norteamericana como un engaño. La cantautora Lizbeth Román, la misma que interpreta el himno revolucionario, en su canción “*Ni la palma, ni el manzano*” narra la invasión de 1898 como un “mareíto”:

“Hay vecinos peligrosos y enemigos en la cama
Pececitos bien grandotes que nos muerden las espaldas
Hay mentiras y verdades que se besan en la boca
¿Quién es quién?

Ni la palma en Washington, ni el manzano en la Habana
Ni el mareíto del 98, ni tan tropitas disfrazadas
Ni la palma en Washington, ni el manzano en la Habana
Ni el plebiscito y sus ‘four-tracks’ en la principal
Ni un estatus que nos saque canas” (Román 2015b)

Cada canción en el disco responde a algún segmento de la vida o a cierto ideal representativo a Betances. “*Ni la palma, ni el manzano*” alude a una consigna producto de un discurso de Betances en contra del anexionismo, dirigido a un grupo de estudiantes cubanos en Francia el 22 de septiembre de 1892: “[...] olvidándose de las generaciones futuras y sin pensar en más, se echan a soñar que el manzano daría sabrosos frutos en La Habana y la palma jugosos cocos en Washington, como si bajo climas para ellos mortales ambos árboles no estuvieran condenados a perecer” (Caserío Films 2015). Lizbeth Román utiliza la consigna y le añade la situación puertorriqueña descentralizando el tiempo brindando un recorrido por la historia,

¹⁵ El tema sobre la invasión norteamericana de 1898 ha generado una polémica entre distintos sectores de la historiografía puertorriqueña.

pero sin dejar de incorporar la presente situación política puertorriqueña. Su narración lírica continua la metáfora del colonialismo como enfermedad. Estados Unidos se visualiza como un “enemigo peligroso” que asede a las espaldas de las naciones caribeñas. La negación “ni” al comienzo de cada verso hace un diagnóstico de lo que no es deseable. La enfermedad en esta estrofa se manifiesta a través del engaño de los sucesos de 1898 descrito como el “mareíto” y el estatus colonial actual que da estrés, saca canas. Otro de los estribillos de la canción también lo enfatiza: “Un espejismo disfrazado nos aprieta sus colmillos. Hay un estatus que no nos deja nada” (Román 2015).

El diagnóstico en las canciones alude a las políticas exteriores de EEUU para describir la enfermedad como una invasiva. La canción introductoria del disco menciona cómo Betances avistó las políticas imperialistas y coloniales estadounidenses que se asomaban para la región caribeña:

“[...] Es el que le pilló la tabla a la Doctrina Monroe,
a la Enmienda de Platts, al Destino Manifiesto
y todo lo que intentó ‘donquear’
aquel hurto norteamericano en el inicio de su imperio” (Ayala 2015)

En este recuento histórico se vuelve a enfatizar la imagen de Estados Unidos como el invasor y como uno de los causantes de la enfermedad. La palabra “donquear” es un anglicismo de “dunk” alusivo al juego de basquetbol cuando el jugador encesta haciendo un mate o una clavada. Si se emplea el análisis a partir de la metáfora de la enfermedad, las políticas exteriores de EEUU quedan como virus inyectados en el cuerpo Caribe. Este empeño o intencionalidad semiótica es cónsono con otras manifestaciones coetáneas y de circuito internacional. Los versos de la canción “*Latinoamérica*” de la agrupación *Calle 13* que sirven de epígrafe a este capítulo, también dibujan la política exterior de Estados Unidos como una enfermedad invasiva:

“[...] Operación Cóndor invadiendo mi nido.
Perdono, pero nunca olvido.
Vámonos caminando.

Aquí se respira lucha.” (Calle 13 2010)

Ganadora de dos Grammys Latinos, la canción dibuja la región latinoamericana enferma, pero resistente ante las invasiones que ha sufrido a lo largo de la historia.¹⁶ Sin embargo, es la imagen de EEUU quien queda más explícitamente condenado como el ejecutor de los males que “enferman” la región.

Otra de las canciones en *Betances Suena Así* emplean esta imagen de forma más explícita:

“Que los yankees son chismosos, tramposos, busca bullas y hasta hoy cargan la suerte de salirse con la suya.” (Rosario 2015)

El colonialismo estadounidense queda retratado a través del disco como una enfermedad invasiva y disfrazada. La utilización de la metáfora de la enfermedad en cuanto a las narraciones en torno a la invasión de 1898, también son proyectadas en cuanto al estatus político actual de Puerto Rico con los EEUU. El Estado Libre Asociado de Puerto Rico, como se le conoce oficialmente, es dibujado como un síntoma de la enfermedad invasiva y engañosa.

El afán de lucro es terminal

Veamos ahora, otro elemento esencial del diagnóstico de la enfermedad en *Betances Suena Así*: la ideología capitalista. A través de las grabaciones se relaciona directamente la invasión norteamericana con el capitalismo. El discurso de Pedro Albizu Campos proclamado meses antes de la insurrección nacionalista de octubre de 1950, musicalizada con unos toques de bomba en el disco, narra el capitalismo como una forma de esclavitud que se implementa con la invasión estadounidense:¹⁷

¹⁶ La canción “*Latinoamérica*” de Calle 13 cuenta con la participación de la peruana Susana Baca, la colombiana Totó La Momposina y la brasileña Maria Rita.

¹⁷ La bomba es uno de los géneros musicales afro-puertorriqueños de mayor longevidad. Es originario de la población esclavizada y tiene entre sus peculiaridades una relación simbiótica entre percusionista y bailaror(a). Véase la tesis doctoral de Pablo Luis Rivera Rivera para un análisis actualizado del tema: 2013. Orígenes culturales y desarrollo de la bomba puertorriqueña.

“[...] ¿Dónde están los corazones aquí? [...] Los ‘yankees’ en el ’98 vuelven a restaurar la esclavitud, no ya de los negros, de los blancos, de todos los puertorriqueños. [...]¿Porqué sepultarnos en un mundo de injusticia, en un mundo de codicias materiales, en un mundo de sobornos, en un mundo de esclavos? ¿Por qué no se levanta este pueblo a la grandeza que le llamó el padre de la patria? ¡Levantaos hombres de Cabo Rojo! ¡Levantaos puertorriqueños! ¡Levantaos mujeres de Puerto Rico! Rechazar el cortejo de los cobardes. Rechazar el cortejo de los traidores de la patria. [...]” (Albizu 2015)

La enfermedad capitalista y colonial en el discurso de Albizu es descrita como un “cortejo”, como un soborno mortal de “codicias materiales”. Se continua la imagen de una enfermedad engañosa puesto que se disfraza como algo distinto de lo que realmente es. También se perpetua la imagen de un pueblo dormido cuando exclama: ¡levantaos!, como si el pueblo estuviera inmóvil, acostado y/o arrodillado. En este sentido, el colonialismo y la ideología capitalista son conceptualizados de forma similar, lo que indica una continuidad del colonialismo en el capitalismo.

La enfermedad capitalista reaparece bajo uso de jerga popular puertorriqueña en otra de las canciones de rap del disco, como la interpretada por el dúo Intifada:

“Los residentes de un cielo guaynabizado
puertorriqueños rompamos con este hechizo” (Intifada 2015)

“Guaynabizado” es un participio propio del rapero Luis Díaz que proviene del término popular en Puerto Rico “guaynabito” alusivo a una persona de clase alta. Se utiliza de forma despectiva para describir una persona con un estilo de vida de lujo. La canción emplea el término de manera distinta, aludiendo a que la sociedad puertorriqueña vive bajo un cielo contaminado de “codicias materiales”, enfatizando nuevamente que es un engaño; un “hechizo”. En otra de las canciones, se destaca el lucro como la enfermedad que está matando la nación puertorriqueña:

“El lucro se apoderó y por haber estudiado
y tener certificado, generoso se acabó
Al gran prócer se olvidó

De enseñanza al humano,
de luchar, de dar la mano
[...]Si Betances hoy viviera
sé que estuviera tratando
la enfermedad terminal
que a Puertoorro está acabando” (Otero 2015)

El lucro es la enfermedad terminal que está asesinando a la nación puertorriqueña puesto que acabado con la idea del bien común. Según las narraciones en *Betances Suena Así*, se ha implementado un estado donde las ganancias personales son más importantes. El lucro, en este sentido, es visualizado como un cáncer secreto que se ha ido carcomiendo los valores humanos de comunidad.

Una emergencia

Betances Suena Así continua postulando una nación enferma, sin embargo no es la amenaza a la identidad puertorriqueña lo que peligr, sino la continuación de un estatus colonial. El discurso musical independentista en el disco utiliza la metáfora de la nación enferma, no para plantear el ultimátum a la identidad nacional como postula Pabón (2003) en su análisis, pero para presentar el colonialismo como un mal del cual urge superar, remediar. Algunas de las canciones resaltan esta urgencia explícitamente:

“Esto aquí es una emergencia, la muerte nuestra sentencia
Y ahora sí es patria o muerte señores
Ahora sí es patria o muerte señores” (Auger 2015)

“Puertorriqueño despierta que esto se quema” (Intifada 2015)

La enfermedad como metáfora nos remite a la imagen de la nación como cuerpo; de su fragilidad, vulnerabilidad y mortalidad. Su empleo postula el cuerpo/nación en constante crisis para tornar más obvio la necesidad de su sanación. A través de la imagen de una nación mentalmente enferma a causa de una afección engañosa y contagiosa, el discurso independentista musical ha enarbolado la urgencia de su sanación. La noción médica de la descolonización, tanto en *Betances*

Suena Así como en las ideas de Fanon, connota que la autodeterminación es una emergencia. El tiempo empleado, usualmente en presente, a través de la lírica en las canciones también enfatiza la necesidad apremiante de luchar por la liberación.

Paternalismo médico

El análisis de la narración de la “nación enferma” en *Betances Suena Así* plantea especificaciones sobre el colonialismo dentro de los preceptos de la enfermedad como metáfora. Susan Sontag traza los efectos sociales del empleo metafórico de la enfermedad y desarrolla diferencias entre algunas enfermedades “misteriosas” como la tuberculosis, el cáncer y el sida. Mientras que la enfermedad como metáfora se prescribe como una categoría de conocimiento, Sontag postula que cada enfermedad a la que se alude también tiene su propia particularidad y connotación (Sontag 1990). El análisis de *Betances Suena Así* y la canción anticolonial puertorriqueña dibuja particularidades del colonialismo en su empleo metafórico como hemos visto en las secciones anteriores. Sin embargo, en su empleo se demarca al igual que a través de la metaforización de las otras enfermedades a la que se refiere Sontag: un paternalismo médico. Sontag sostiene que equiparar la sociedad con el cuerpo forma “un orden social autoritario que parece inevitable, inmutable” (Sontag 1990).

A través de las líricas, la figura de Betances se posiciona como el doctor que vino a salvar a la nación:

“Es el curandero del obrero. [...]
Es el súper médico original. [...]
¡El que te dio los diez mandamientos del hombre libre! [...]
Es el gran emancipador. [...]
¡Es él! ¡Es él!
Es el padre de los pobres. [...]
Y aunque nunca tuvo hijos es el padre de la patria [...]
El que desde allá en los pares fue arquitecto de aquel Grito
Que aun se escucha mucho más allá de Lares
¡Es él! ¡Es él! El que quiso una sola antilla gigante.” (Ayala 2015)

“Volvió decidido a liberar a su patria
de la represión, al esclavo de su condición” (Rivera 2015)

“Viene el doctor de los pobres liberando la receta” (Otero 2015)

Desde su consideración como el “padre de la patria”, la figura de Betances se presenta como el doctor que ha trazado el curso de acción ante el colonialismo; el que redactó la receta de la liberación. La metáfora de la “nación enferma” se proclama desde una perspectiva paternalista. Según Gelpí:

“Es paternalista quien ve como padre y coloca a otros miembros de la sociedad en una posición inferior de niños figurados. La retórica del paternalismo a menudo remite a las relaciones familiares, y su metáfora fundamental consiste en equiparar a la nación con una gran familia.” (Gelpí 1993)

La retórica del discurso empleado en *Betances Suena Así* supone que hay unos hermanos y/o hijos que hay que curar. Se establece una relación jerárquica entre los que están “despiertos” /conscientes de la enfermedad y aquellos que la sufren inconscientemente. Betances se posiciona como el padre de la gran familia puertorriqueña.

III. La sanación musical

“Nos toca cantar”

A través de las líricas del disco se expresa esa necesidad o esa postura de la música como herramienta para dibujar un país nuevo. En *“Ni la palma, ni el manzano”*, Lizbeth Román marca el acto de cantar como una expresión necesaria bajo el contexto colonial puertorriqueño. Se cuestiona dónde está el pueblo puertorriqueño, insinuando su inacción ante el anexionismo, y entiende que ante tal inmovilidad hay que cantar:

“Cada país tiene un secreto, una etapa y un proceso.
No caigo en el panfleto que es la purita verdad.
Cada cual deja una estela que dibuja en el planeta,
trayectorias y las historias que le toque contar.

Que le toque cantar...
¡Ay! Nos toca, nos toca cantar..." (Román 2015b)

La canción de Román no es la única en el disco que a través de su lírica expresa la necesidad de cantar ante la situación política puertorriqueña. El rapero dominicano Stanley Rosario en su canción "*Resarcir*" dibuja las relaciones geopolíticas entre Estados Unidos y las Antillas caribeñas. El propio título de la canción utiliza un término alusivo al reparo de un daño; de una herida. En el coro se hace mención que la oratorio/ la prosa es la única herramienta que se tiene ante la situación colonial:

"Llueve un aguacero afuera
Un tumulto de rosas
Una conciencia ajena que hay que retar con la boca
Policías armados, militares en botas
Y nosotros los raperos lo que tenemos es la prosa" (Rosario 2015)

Una de las pocas canciones pertenecientes al disco que no es una composición original del artista, se titula "*Soy antillano*", interpretada por la orquesta de salsa y timba Pirulo y la Tribu. El tema fue originalmente compuesto en 1979 por Marilyn Pupo (una actriz cubana radicada en Puerto Rico) para Celia Cruz y la Sonara Ponceña. Sin embargo, la parte de los "soneos" (improvisaciones líricas) son propias de Pirulo. En uno de los "soneos" que marca el puente musical, se habla sobre cómo la música es una manera de expresarse y liberarse, enfatizando que es una experiencia en común con el resto de las Antillas.

"Habla Kenny.
[intervención solo congas]
Seguimos siendo antillanos.
Cuero.
Sabes que esto es lo de nosotros muchachos.
Aquí es que ahogamos las penas nosotros.
A palo." (Pirulo y la Tribu 2015)

En este "soneo" se da un diálogo interesante entre la letra y la intervención del solo musical de las congas (o timbas como se le llaman en Cuba). Mientras en todos los "soneos" anteriores se va enfatizando las similitudes culturales entre las

Antillas, en este último, donde se introduce la improvisación musical de la percusión, se alude a cómo estas prácticas sonoras curan las penas. Se presenta la música como una experiencia sanadora. Esto también es observable a través de otros exponentes de la música política puertorriqueña. En el último lanzamiento del rapero Residente de la agrupación Calle 13, donde dibuja la conexión genética global, hay un número dedicado a Puerto Rico *“Hijos del cañaveral”*:

“Pero aunque la historia nos azota
somos como una botella de vidrio que flota
[...]y la depresión la curamos sin jarabe
porque caminamos al compás de la clave.” (Residente 2017)

Se narra la historia colonial como una herida que ha causado depresión. La cura es el “compás de la clave”: un patrón rítmico autóctono del Caribe. La música se posiciona como la medicina ante las adversidades vividas a través de la experiencia colonial. Otros exponentes, como la agrupación de reggae Cultura Profética, han utilizado la idea de la música como herramienta descolonizadora como el tema central de sus canciones, por ejemplo: *“Canto en la prisión”*, *“Revolución en estéreo”*, *“Por qué cantamos”*, *“Canción despojo”*, entre otras. Según la agrupación su “música siempre sueña ansias de liberación” (Cultura Profética 2005).

Las líricas de las canciones en *Betances Suena Así* y otros exponentes de la canción política puertorriqueña evidencian cómo la música se visualiza como un mecanismo descolonizador; como una sanación ante la enfermedad colonial. Se concibe la música como parte significativa del “despertar” de la nación enferma y anestesiada. La música anticolonial busca “levantar”, por eso también se posiciona como fármaco.

El anticuerpo valentía

La enfermedad como metáfora también ayuda a reconocer cuáles son las “sanaciones” que se proponen ante la afección colonial a través de las narraciones musicales. Además de reconocer la música en sí como remedio, en *Betances Suena*

Así también se pueden categorizar otros elementos de su discurso como fármacos de la enfermedad. Uno de estos medicamentos es eliminar la idea de que la sociedad puertorriqueña es una dócil y sumisa. Esto se intenta a través de la reescritura de acontecimientos como la conquista española y su encuentro con los indígenas:

“Pero lo que ellos no se esperaban
no, no, no, no
era que nuestra raza taína se armara de valentía
mostrara su rebeldía y defendiera su casa
y es que aquí nunca fuimos mansos
aquí nunca se fue dócil
en la actualidad se ven los rastros
no es historia olvidada
no somos un mero fósil” (Pleneros de la Cresta 2015)

Históricamente se ha retratado el encuentro entre los conquistadores y los indígenas taínos como uno pacífico, donde los nativos no mostraron resistencia. La canción musicalizada en plena, un género autóctono puertorriqueño, narra lo inverso. La canción se presenta como un ejercicio de memoria histórica, intentando afirmar y rescatar la herencia de una lucha. Se ambiciona transmitir la imagen de un pueblo valiente que se defiende.

“Y esta lucha la heredé
de mi papá y de mi abuelo
de mi mamá y de mi abuela
y por ellos libre seré.” (Pleneros de la Cresta 2015)

A través de la noción de la lucha como herencia se visualiza que la sanación está dentro del cuerpo, que solamente necesita “activarse” / “despertarse”. La herencia de “genes” valientes se posiciona como un anticuerpo, como algo perteneciente al sistema inmune que se activa a través de un antígeno: una sustancia externa que produce una reacción inmunitaria. En este sentido, la valentía de luchar ya es parte de la nación y la música se reclama como el ingrediente que “despierta” / “activa” el anticuerpo. La herencia de la lucha también se enfatiza en otras canciones, por ejemplo a través de la reescritura del Grito de Lares de 1868, una insurrección armada que anhelaba la independencia de Puerto Rico. La canción

“Lares” hace un recuento de ese día como si el narrador estuviera presente. A través de la narración se plantea la sumisión versus la rebelión:

“[...] no se vino a ‘juyir’,
se vino a pelear”.¹⁸ (Auger 2015)

Mediante la reescritura de estos acontecimientos históricos se intenta evidenciar la valentía como recurso para la lucha actual. Igualmente se destaca este punto a través de la invocación de figuras que han luchado por la libertad (además de Betances):

“Llegó la hora precisa de liberarse
de corretjerse, boricua, de agüeybanarse” (Intifada 2015)

Aquí el rapero Luis Díaz emplea la figura de Juan Antonio Corretjer, poeta y significativo líder del movimiento independentista del siglo XX, y la figura de Agüeybana, cacique taíno dirigente de la rebelión contra los españoles, como verbos. Estas representaciones se tornan sinónimas de una acción liberadora: de “levantarse”, de rebelarse. En el disco *La vida es lucha toda*, tributo al ex prisionero político Oscar López Rivera, se recalca la lucha como herencia. La primera canción “Agüeybana” lo enfatiza claramente:

“Fue Agüeybana defensor de su pueblo maltratado,
Canto de guerra inspirado frente al ibero invasor. [...]
fue por ellos aguerrido defendiendo su batey[...]
Fue la sangre de su gente no el esplendor de la tierra
lo que lo llevó a la guerra[...]
quien se llame borincano y combatir al tirano que le han negado su historia
Desde el bravo Agüeybana viene la patria luchando por la libertad [...]
Aún peleamos la victoria sin miedo y con dignidad [...]
!Escucha! [...] Óscar viene de esa herencia de guerrero defensor,
sangre de libertador regada por su existencia [...]
Aún estando encarcelado, [...] Óscar López es nación,
es la patria, es nuestra gente
Oscar es país valiente de un gigante corazón” (Brown y Santiago 2013)

¹⁸ “Juyir” es una expresión coloquial puertorriqueña del verbo huir.

Al igual que mucha de la literatura puertorriqueña, la música se ha ubicado como un espacio para recuperar esa historia “olvidada”. Según Pabón, la ausencia de una historia heroica constituye un motivo de profunda angustia y consternación en la producción cultural puertorriqueña y por ende, se ha dedicado a re-escribir la historia “oficial” (Pabón 2003). Parte de la “enfermedad” es que los puertorriqueños(as) no conocen su historia “verdadera”, por lo que el disco se posiciona como una herramienta educativa. La reescritura de la histórica se presenta como una “sanación” a las fisuras ocasionadas por el colonialismo, desplegando así un futuro ideal para la nación.

Reafirmación de la negritud

Otras de las sanaciones propuestas para la “nación enferma” en *Betances Suena Así* es la liquidación del racismo ocasionado por la esclavización:

“Y así fue que el mestizaje de las razas
cargó una huella en el pueblo puertorriqueño
a pesar que el racismo sigue lacerando la sociedad
el espíritu de Betances vive, vive luchando sin descansar.” (Bataklán y Dulce
Coco 2015)

La pieza de bomba “*Del libro de pardos al libro de blancos*” relata el matrimonio de una mujer negra con un hombre blanco. En la carátula del álbum se ofrece una descripción de la canción que indica que la familia Betances en 1840 pasó del libro de pardos al libro de blancos (registros raciales) tras el matrimonio con un español. Se narra como si se estuviera celebrando la boda en el siglo XIX indicando que así fue que se formó la “revolución social”. El racismo se presenta como una enfermedad de la cual aún sufre la nación. La reafirmación de la herencia negra y africana se postula como una sanación.

“Yo soy libre, nací libre
Yo soy negro, soy grillete y barracón
Yo soy Congo, soy Yoruba, soy Changó.” (Hernández y Sebastián Andrés
2015)

A través de esta otra canción “*Yo soy libre*” se ejerce esa reafirmación de la negritud a través de la narración del cimarronaje. Aunque se afirma que la libertad de la esclavitud ya fue alcanzada, la temática de la negritud en *Betances Suena Así* se instala como una de las sanaciones propuestas. Se dibuja una nación que todavía está sanando el racismo. La esclavitud y sus consecuencias se presenta como uno de los síntomas de la enfermedad colonial donde la reafirmación de una nación negra se presenta como una sanación. La cura se exhibe como un proceso de aceptación del propio cuerpo. La consagración de una nación negra es un tratamiento de apoderamiento corporal.

Este “apoderamiento” también puede ser visto desde lo sónico. A través del álbum, los ritmos afro-caribeños dominan las expresiones musicales. La bomba en particular, juega un rol importante, siendo el género más empleado en el disco. Siendo un género originado a través de la experiencia esclavista, su actual vigencia es ejemplo de ese “apoderamiento. La vivacidad de la bomba hoy en día tiene en gran parte que ver con el proceso de autogestión y el desarrollo de las escuelas independientes. Debido a la falta de formalidad en el currículo educativo en Puerto Rico, diversas comunidades se han dado la tarea de mantener la bomba viva (Rivera Rivera 2017).

La reafirmación de la negritud guarda una relación estrecha con la música. Desde lo musical se ha presentado el Caribe como una región heterogénea; de diversas herencias culturales. Sin embargo, es la experiencia de la plantación y la esclavización lo que la distingue culturalmente (Gaztambide Géigel 2014b). Es la herencia africana lo que diferencia la música caribeña. El desarrollo de la música caribeña se debe en gran parte a las migraciones, en especial las que se han producido dentro de la propia región. El estudio musical evidencia, según Allen, que la negritud de las naciones caribeñas no solo proviene de la esclavización forzosa de los africanos, sino por las migraciones intrarregionales que se han perpetuado en la región. El origen de estos ritmos afro-caribeños está fraguado en la necesidad de expresión de estas sociedades (Allen 2012). Por tanto, desde la experiencia de la

esclavización la música se posiciona como una herramienta significativa de sanación ante los males coloniales.

La receta antillana

Esta investigación entiende que uno de los propósitos principales del disco es hacer visible el plan confederativo antillano propuesto por Betances. No haber cumplido esta unión política se presenta como otro de los síntomas de la enfermedad colonialismo. El plan confederativo entre las Antillas se concibió como una estrategia revolucionaria para sumar fuerzas contra el imperialismo español y el estadounidense que comenzaba esfuerzos de expansión en la región. La Confederación de las Antillas se propuso para viabilizar las independencias de Cuba y Puerto Rico, y para defender las de Haití y la República Dominicana (Gaztambide Géigel 2014a). A través de las canciones se traza la necesidad de hacer cumplir esa unión política:

“El gran plan antillano sufría un retraso al Borinquen tropezar” (Auger 2015)

“Es el tiempo de resarcir
de repavimentar el camino
hacia la unidad caribeña” (Rosario 2015)

La urgencia manifestada a través del empleo de la enfermedad como metáfora del colonialismo es también vislumbrada a través del anhelo de la Confederación Antillana. La unión política caribeña se presenta como una necesidad perentoria. Desde su origen, el plan confederativo se estableció como una estrategia geopolítica para alcanzar la independencia (Gaztambide Géigel 2014a). La necesidad de unión de esfuerzos se presentaba como una angustia para el movimiento independista puertorriqueño. A través de *Betances Suena Así* se expresa la continuidad de esta premura. Las canciones, tanto a nivel lírico, como sónico proponen la sanación a este síntoma. Esta idea se muestra de forma ambigua ya que por un lado se exhibe la división política entre las Antillas y la necesidad de una unión, y por otro, se afirma que hay una hermandad cultural que define las Antillas como un mismo cuerpo.

“Como me siento tan antillano me andan pidiendo definición
Porque lo mismo soy borincano, dominicano, que soy cubano
Es que mi islas todas hermanas son una sola en mi corazón.
No debe haber separación, no puede haber definición. [...]
Tu lo sabes que no, muchacho.
Esto es la misma careta, la misma tribu.
Yo soy antillano. [...]
Bailamos todos un compas muy nuestro
que se fusiona en un mismo son
y aunque la bella mar nos separa
formamos juntos una nación” (Pirulo y la Tribu 2015)

La canción “*Soy antillano*” dibuja cómo esa división entre las Antillas no debe ser, ya que culturalmente forman una sola “nación”. A través del énfasis de la existencia de una hermandad entre las islas caribeñas, se destaca la importancia de la música en ese imaginario. La música se presenta como un elemento determinante de la formación de ese cuerpo/nación. *Betances Suena Así* evidencia también cómo el discurso musical se posiciona como fármaco/herramienta para cumplir el sueño antillano. Bajo ese pensar, diversas investigaciones han establecido la importancia de la música en el Caribe:

“Así como la literatura desempeñó un papel fundamental para reproducir los imaginarios nacionales latinoamericanos y caribeños durante el siglo XIX, durante el siglo recién concluido la música ‘popular’ también ha desarrollado estrategias retóricas similares a las de la literatura para reproducir y representar dichos imaginarios. Muy en especial en el Caribe, región donde la presencia de la música popular ha sido considerada como ‘definitoria’ de las sociedades por pensadores como Kenneth Bilby y Antonio Benítez Rojo.” (Otero Garabís 2000)

En este sentido, la conceptualización del Caribe juega una parte significativa de la propuesta de la música como sanación. La propia música se instala como una razón a priori para el cumplimiento de una Confederación Antillana y como parte determinante del cuerpo nación. El discurso musical en *Betances Suena Así* reitera el Caribe y su música como una de las sanaciones más pertinentes a la enfermedad. “La receta antillana” ayuda a entrever que las fronteras de la nación no son inamovibles. La “membrana” de la nación puertorriqueña a través del disco, resuena con el

cuerpo musical caribeño. Su tejido es representativo de una barrera penetrable, donde el afuera y el adentro interactúan entre sí; forman parte del mismo cuerpo (Pijpers 2016). De acuerdo con esto, el reclamo antillano y caribeño de la voz sonora en *Betances Suena Así* modifican el objeto conceptual de la nación.

Aunque la lírica en el disco en instancias proyecta una nación culturalmente definida, insinuando quizás una inmovilidad, desde la conceptualización del Caribe y lo sónico se dibujan fronteras abiertas y en movimiento. Las fronteras se conciben como “membranas” de un mismo tambor. La cantautora Lizbeth Román, por ejemplo, visualiza su canción en el disco como una “fiesta caribeña” donde los límites entre los géneros musicales quedan abiertos. La composición está constantemente cruzando fronteras que se tornan finitas, casi imposibles de definir (Román 2017).

IV. Coda

La metáfora de la “nación enferma” ha funcionado como una categoría de análisis oportuna para mirar de cerca las configuraciones discursivas del movimiento independentista puertorriqueño. La concepción de una “nación enferma” ha permitido postular los síntomas de la enfermedad colonialismo y las sanaciones que se proponen ante ello. En *Betances Suena Así* la nación padece de una aflicción mental que proyecta una ciudadanía políticamente dormida e ignorante. Se comprende el colonialismo como una enfermedad invasiva y engañosa, que mediante su empleo se plantea una urgencia de acción. La invasión estadounidense de 1898 se puntualiza como un “mareo”; una mentira fraguada a través del modelo político y económico actual.

Ante el mal colonial y su proyección en la situación política puertorriqueña contemporánea, la música se posiciona como un espacio significativo para la lucha por la liberación. El discurso musical en *Betances Suena Así* propone la reescritura de la historia “olvidada” para evidenciar la herencia de la valentía de un pueblo dispuesto a luchar. En ese proceso curativo, la reafirmación de una nación afro-

caribeña juega un papel importante donde la música se define como una herramienta significativa de expresión ya que justamente forma parte de ese cuerpo llamado nación. La música se posiciona como un elemento importante del proceso descolonizador propuesto. Desde estos espacios musicales se busca “despertar” a la sociedad puertorriqueña del “sueño” colonial. *Betances Suena Así* evidencia el valor de la música en el movimiento independentista puertorriqueño no solo por lo que narra líricamente, sino por su narración musical.

Por otra parte, la categoría de la enfermedad permite postular una nación en un continuo proceso de sanación. En este sentido, la nación queda como un espacio abierto y en movimiento. Desde lo sonoro también se plantea la apertura de las fronteras nacionales, donde las propuestas musicales del disco intentan borrar y atravesar esas divisorias. La música se instaure como un nuevo espacio de significación, produciendo así “lugares acéfalos de antagonismo político” (Bhabha 2010). El disco, de esta manera, evidencia un nuevo espacio de hacer política en una era marcada por una crisis de representación y legitimidad de los partidos políticos tradicionales; rompiendo así además las fronteras de las representaciones políticas acostumbradas (Senra de Oliveira 2007).

Al mismo tiempo, *Betances Suena Así* se acerca a las definiciones de lo político del arte de Rancière, no por las representaciones de una nación “alterna”, sino por la experimentación que genera; por el tiempo y espacio que ocupa buscando así reconfigurar los límites que definen las experiencias de lo común. El discurso musical juega una doble función política: como medio de la narración de una “nación enferma” y su relato político, y como un nuevo espacio de la reconfiguración sensible (Rancière 2009).

“Encore”: conclusión

La presente tesis tuvo como objetivo demostrar lo político de la música en la lucha por la independencia de Puerto Rico. Para ello, se propuso analizar una de las manifestaciones más recientes del movimiento musical anticolonial, el proyecto *Betances Suena Así*. La metáfora de la “nación enferma” como una de las estrategias retóricas más significativas de la producción cultural puertorriqueña sirvió de lente para su estudio, concluyendo así que el discurso musical se posiciona como una herramienta política para la descolonización del pensamiento.

En el primer capítulo se evidenció que la música ha formado un nuevo espacio político que genera prácticas alternas de acción colectiva en una era caracterizada por una crisis de representación y legitimidad política. La canción anticolonial puertorriqueña quedó definida como una significativa respuesta artística a las problemáticas sociopolíticas y culturales en Puerto Rico. Asimismo, se instala como un espacio discursivo de la expresión de un ideal libertario, que aunque se articulan en lo local y apela a algo más global, también se transmite a nivel del individuo. Se concluye que las acciones de estas agrupaciones están más dirigidas a transformar significados que a adquirir poder en determinada estructura política. Estas expresiones musicales emergen mediante el “nomadismo político”, como le denomina Senra, dado a que se caracterizan por subvertir lo convencional, lo institucional y lo sedentario (Senra de Oliveira 2007).

Para demostrar esto, se realizó una revisión bibliográfica que comprueba que la continuidad de la canción política desde la nueva trova ha sido expresada a través de otros géneros musicales como el rock, el reggae y el rap. La nueva trova se instala como el género musical más influyente en el movimiento independentista. Las manifestaciones musicales posteriores evidencian una herencia de su propuesta artística. El abordaje demostró que varios exponentes de estas expresiones sonoras se han erigido con un lenguaje enérgico a favor de la emancipación de Puerto Rico con los Estados Unidos y que buscan a su vez, alejarse de los parámetros de la

canción comercial; experimentando una censura generalizada por parte de la industria disquera y los medios de comunicación de masa. El estudio de Centeno identificó los componentes ideológicos que caracterizan la trayectoria de la canción política puertorriqueña hasta la nueva trova y su relación con el desarrollo del movimiento independentista, identificando temas como: la realidad social, la reafirmación de la identidad puertorriqueña, el llamado a la unidad por la independencia, la evocación de levantamientos indígenas contra los españoles y la referencia al valor de la libertad (Centeno 1996). De ahí, que esta tesis se posicione como una contribución al estudio de la trayectoria de la canción política puertorriqueña a partir de la nueva trova.

Entendiendo que el análisis del disco *Betances Suena Así* se presenta como un aporte al campo de la investigación del discurso musical independentista, el segundo capítulo tuvo como objetivo desarrollar un marco teórico como base para emprender su estudio. A través de la elaboración de estos aspectos teóricos, se definió la concepción del colonialismo como enfermedad como una de las estrategias retóricas más significativas del independentismo puertorriqueño. Por un lado, se formuló una revisión de estudios sobre la temática en el contexto puertorriqueño donde la mayor parte del análisis ha sido desplegado a través de la literatura. Tales observaciones formulan que la producción cultural se ha posicionado como fármaco ante la experiencia colonial. Es así, que esta tesis se propuso evidenciar la utilización de dicha metáfora, afirmando que la música también se ha asumido como una medicina pletórica ante el colonialismo.

Para fortalecer los acercamientos teóricos propuestos para la examinación del álbum, el segundo capítulo se alimentó de ideas elaboradas por estudiosos que visualizan la nación como una construcción discursiva. Se favorecen dichos postulados dado a que permite ver a la nación como la narración de un espacio abierto, frente a la concepción de la nacionalidad con pretensiones homogéneas y estáticas. La música, en ese sentido, es definida como un discurso que no se

manifiesta únicamente a través de su lírica, sino que también se transmite mediante su dimensión sonora planteando así la noción de una nación en movimiento.

El último capítulo tuvo como finalidad comprender cómo se emplea la metáfora de la “nación enferma” a través del proyecto *Betances Suena Así*. Mediante la narración lírica y sónica de las canciones señaladas, se establece que la enfermedad como metáfora permite postular un diagnóstico y una sanación. Bajo tal esquema, se define el colonialismo como una enfermedad mental, contagiosa, engañosa y de la cual no se está consciente de que se padece. Su utilización se presenta como una estrategia oportuna para plantear una emergencia. En este sentido, el discurso musical independentista en el disco utiliza la metáfora, no para plantear el ultimátum a la identidad nacional como postulan las investigaciones examinadas, pero para presentar el colonialismo como un mal del cual urge transformar. Mientras que las investigaciones sobre el discurso independentista a través de la producción cultural puertorriqueña establecen que la enfermedad es utilizada como una estrategia retórica para postular la “extinción” de la identidad nacional frente a la asimilación cultural con los Estados Unidos, esta tesis defiende que la utilidad de la metáfora de la enfermedad está en volver obvio el problema de la experiencia colonial y no como una defensa de la cultura puertorriqueña.

De igual forma, la “nación enferma” como categoría de análisis exterioriza las propuestas que el discurso independentista propone ante el colonialismo. Ante tales esfuerzos, el disco postula que la música en sí es una sanación. Se visualiza como una medicina que cura los males y como un espacio de expresión para trazar un país nuevo. A través de las narraciones musicales, se entabla un diálogo entre la lírica y lo sonoro para expresar la reescritura de la historia de acontecimientos de la historiografía puertorriqueña para así evidenciar la herencia de una valentía. Las canciones buscan borrar la idea de un pueblo sumiso que no está dispuesto a luchar. Asimismo, la reafirmación de una nación negra y caribeña se presenta como una sanación a la enfermedad colonial. Se busca remediar las heridas sufridas por la esclavitud y la colonización definiendo la música como parte del cuerpo nación,

donde la hermandad antillana y la negritud compartida juegan un eslabón importante.

El plan confederativo de las Antillas propuesto por Betances se instala como uno de los propósitos primordiales del disco. A través de la narración lírica y sónica en las canciones, el antillanismo y lo caribeño quedan instaurados como una de las estrategias más significativas. Originalmente, la unión política de las Antillas fue propuesto para sumar fuerzas contra el imperialismo español y el estadounidense. Por medio de las expresiones musicales, la música se concreta como un elemento definitorio de la región caribeña que exterioriza la necesidad de hacer cumplir esa unión política. El discurso musical ratifica el Caribe como una de sus sanaciones predilectas. Mientras que se dibuja un claro “nosotros”(las Antillas) versus un “ellos” (los imperios), la conceptualización de la nación a través del reclamo caribeño permuta la idea de la nación como un espacio cerrado. Utilizando la noción de “membrana” como un tejido translúcido, donde el afuera y el adentro interactúan entre sí, la nación se encamina en un proceso donde incorpora el Caribe como parte de su propio cuerpo.

Cabe señalar antes de cerrar las ideas aquí elaboradas, que esta investigación ha experimentado una barrera inevitable: la escasez de tiempo. Quedan así temáticas que se posan como valiosos objetos de estudios para futuras investigaciones. A través de los “diagnósticos” y las “sanaciones” identificadas en el análisis se identifican numerosas materias que dan para desplegar investigaciones enfocadas en cada una. Igualmente mediante la revisión discográfica, esta tesis reconoce que hay cuantiosas similitudes entre las expresiones de la canción política puertorriqueña que ameritan atención.

En esta investigación se ha evidenciado que la música tiene el potencial de inventar mundos alternos, no solo a través de lo que narra, pero también mediante el espacio que ocupa. La propuesta musical del rapero Residente queda plasmada como una de las expresiones vanguardistas de la canción política puertorriqueña, donde se utiliza la idea de la “nación enferma” no para postular la salvación de la

cultura puertorriqueña, sino para lograr un “despertar” donde la emancipación del pensamiento se posiciona como la preocupación central. La introducción de su último lanzamiento robustecen estas conclusiones:

“Soy Residente. Decidí hacer música basada en mi ADN. Viajé a diferentes partes del mundo recolectando sonidos y encontrando historias. Todos somos residentes del espacio que ocupamos y en nuestro espacio, las fronteras no existen.”

Bajo ese ánimo, podemos aspirar a romper las fronteras de los parámetros que rigen nuestras vidas hoy día, en la falsedad de un mundo dividido para el bienestar de unos pocos. La descolonización propuesta por Frantz Fanon, en este sentido, no aspiraba a la creación de una nación semejante a la de los imperios. Por el contrario, buscaba “cambiar la piel, desarrollar un pensamiento nuevo”.

Tanto la enfermedad como figura retórica y la música como espacio político donde se ambiciona una sociedad descolonizada, asisten en la imaginación y creación de mundos nuevos. Buscan romper las fronteras que nos “definen”. Son expresiones que desean:

“[...] transformar [...] la porquería de la cual estamos irremediabilmente hechos, y la basura política que nos cae encima todos los días por nuestra complicidad con las estructuras de poder vigentes.” (Negrón Muntaner 2009)

Es aquí donde raya lo verdaderamente político de las expresiones musicales anticoloniales puertorriqueñas. En poder imaginar nuevos espacios sociales que quiebren con los paradigmas actuales, donde la emancipación del pensamiento se posicione como la preocupación central; y en palabras de Rancière: donde la pasividad del espectador se vea cuestionado.

Bibliografía

- Allen, Rose Mary. 2012. "Music in a Diasporic Context: The case of Curaçao and Intra-Caribbean Migration". *Black Music Research Journal* 32 (2): 51–65.
- Anazagasty Rodríguez, José. 2002. "Colonial Capitalism, Hegemony and Youth Praxis in Puerto Rico: Fiel a la Vega's Rock en Español". *Latin American Music Review* 23 (1): 79–105.
- Arcos Palma, Ricardo Javier. 2009. "La estética y su dimensión política según Jacques Rancière". *Nómadas* 31: 138–55.
- Baerga Santini, María del Carmen. 2007. "Prólogo". En *Moviendo los engranes: discurso, música y política a partir de los 90*, editado por Elysabeth Senra de Oliveira. San Juan: Isla Negra Editores.
- Bhabha, Homi K. 2010. "Introducción: Narrar la nación". En *Nación y narración*, traducido por María Gabriela Ubaldini. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Cancel Bigay, Mario. 2014. "The Puerto Rican New Song Movement and Its Aesthetics: Between the Modern and the Postmodern". New York University.
- Caserío Films. 2015. "Betances Suena Así".
- Centeno, José Manuel. 1996. "The Political Musical Phenomenon in Puerto Rico: 1930-1975". University of New Jersey.
- Duany, Jorge. 1996. "Imagining the Puerto Rican Nation : Recent Works on Cultural Identity". *Latin American Research Review* 31 (3): 248–67.
- Feldman, Irina Alexandra. 2012. "Las metáforas de colonialidad y descolonización en José María Arguedas y Frantz Fanon". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 38 (75): 77–94.
- Foucault, Michel. 1992. *El orden del discurso*. Traducido por Alberto González Troyano. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Gaztambide Géigel, Antonio. 2014a. "La geopolítica del antillanismo de fines del siglo XIX". En *Tan Lejos de dios... Las relaciones del Caribe con Estados Unidos*, Segunda. San Juan: Ediciones Callejón.
- . 2014b. "La invención del Caribe a partir de 1898 (Las definiciones del Caribe como problema histórico, geopolítico y metodológico)". En *Tan Lejos de dios... Las relaciones del Caribe con Estados Unidos*, Segunda. San Juan: Ediciones Callejón.
- Gelpí, Juan G. 1993. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- Gil, Carlos. 1995. "De la madre enferma albizuista a la cura de adelgazamiento tardomoderna". En *Polifonía salvaje: ensayos de cultura y política en la posmodernidad*. San Juan: Editorial Posdata.
- Martínez San Miguel, Yolanda. 1997. "Polifonía salvaje: Ensayos de cultura y política en la posmodernidad (Reseña)". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 23 (46): 379–85.
- Negrón Muntaner, Frances. 2009. "Poesía de porquería: la lírica posreggaetónica de Calle 13". *Revista Iberoamericana* LXXV (229): 1095–1106.

- Otero Garabís, Juan. 2000. *Nación y ritmo: "descargas" desde el Caribe*. San Juan: Ediciones Callejón.
- Pabón, Carlos. 2003. *Nación Postmortem: ensayos sobre los tiempos de insoportable ambigüedad*. San Juan: Ediciones Callejón.
- Pijpers, Jeffrey Manoel. 2016. "Sonic Resistance: Diaspora, Marginality and Censorship in Cuban and Brazilian Popular Music". University of Amsterdam.
- Pimentel, Felipe. 2003. "Nation, Culture, Politics and Identity: Recent Works on Puerto Rican Studies". *Centro Journal XV (2)*: 268–83.
- Ponce de León, Omar G. 1990. "La enfermedad y sus metáforas (Reseña)". *Reis* 49: 164–267.
- Ramírez Ruiz, José Julián. 2007. "Dislocaciones para un disco libre: Política cultural y alternativa socialista en Puerto Rico". Universidad de Puerto Rico.
- Rancière, Jacques. 2009. *El reparto de lo sensible: estética y política*. Editado por Patricio Mena y Iván Trujillo. Santiago: LOM Ediciones.
- Rivera Rivera, Pablo Luis. 2017. "Historia de la bomba: surgimiento y desarrollo de las escuelas independientes".
- Rodríguez, Juan Carlos. 2009. "Del 'trauma de la literatura' al 'relato del trauma': (con)figuraciones de la vergüenza en los relatos sobre la presencia militar norteamericana en Puerto Rico". *Revista Iberoamericana LXXV (229)*: 1139–74.
- Rodríguez Rodríguez, Aixa L. 1995. "Music As a Form of Resistance: A Critical Analysis of the Puerto Rican New Song Movement's Oppositional Discourse". University of Massachusetts Amherst.
- Román, Lizbeth. mayo 2017. Entrevista por autora.
- Senra de Oliveira, Elysabeth. 2007. *Moviendo los engranes: discurso, música y política a partir de los 90*. San Juan: Isla Negra Editores.
- Sontag, Susan. 1990. *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*. New York: Doubleday.
- Strikovsky, Sandra. 2010. "La enfermedad y sus metáforas. El sida: crimen y castigo." <http://revistareplicante.com/la-enfermedad-y-sus-metaforas/>.
- Timmer, Nanne. 1997. "Identidad en juego: un análisis discursivo de la revista cubana Casa de las Américas del año 1992". Leiden: Universidad de Leiden.
- Van Dijk, Teun. 2000. *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa.

Discografía

- Albizu, Pedro. 2015. *De Pedro Albizu Campos a Betances*. CD. Betances Suena Así. San Juan: Caserío Films.
- Auger, Tito. 2015. *Lares*. CD. Betances Suena Así. San Juan: Caserío Films.
- Ayala, Hermes. 2015. *Introducción*. CD. Betances Suena Así. San Juan: Caserío Films.
- Bataklán, and Dulce Coco. 2015. *Del Libro de Pardos Al Libro de Blancos*. CD. Betances Suena Así. San Juan: Caserío Films.
- Brown, Roy, and Zoraida Santiago. 2013. *Agüeybana*. CD. La Lucha Es Vida Toda. Puerto Rico.
- Calle 13. 2010. *Latinoamérica*. Transmisión en línea. Entran Los Que Quieran. Sony Music. <https://open.spotify.com/track/1xuYajTJZh8zZrPRmUaagf>.
- Cultura Profética. 2005. *Canto En La Prisión*. M.O.T.A. San Juan: Machete Music.
- . 1998. *Pasiones, Guerrillas y Muertes*. Jamaica: Tuff Gong.
- El S, y Hermes Ayala. n.d. *Himno Rancia*. Transmisión en línea. El Seis. <https://soundcloud.com/elsaunclau/himnorancia-soundcloud>.
- Fran Ferrer Puerto Rico 2010. n.d. *La Borinqueña*. Transmisión en línea. !Hemos Dicho Basta! <https://open.spotify.com/track/4sCYazyCKKUY5DInVsYfvx>.
- Hernández, Juan José, and Sebastián Andrés. 2015. *Yo Soy Libre*. CD. Betances Suena Así. San Juan: Caserío Films.
- Intifada. 2015. *El Cielo Por Asalto*. CD. Betances Suena Así. San Juan: Caserío Films.
- Otero, Willito. 2015. *Doctor de Los Pobres*. CD. Betances Suena Así. San Juan: Caserío Films.
- Pirulo y la Tribu. 2015. *Soy Antillano*. CD. Betances Suena Así. San Juan: Caserío Films.
- Pleneros de la Cresta. 2015. *El Hijo de Borikén*. CD. Betances Suena Así. San Juan: Caserío Films.
- Residente. 2017. *Hijos Del Cañaverál*. Transmisión en línea. Residente. Sony Music.
- Rivera, Mikie. 2015. *1848 Primavera de Los Pueblos*. CD. Betances Suena Así. San Juan: Caserío Films.
- Román, Lizbeth. 2015a. *Borinqueña Revolucionaria 2015*. CD. Betances Suena Así. San Juan: Caserío Films.
- . 2015b. *Ni La Palma, Ni El Manzano*. CD. Betances Suena Así. San Juan: Caserío Films.
- Rosario, Stanley. 2015. *Resarcir (Confederación Antillana)*. CD. Betances Suena Así. San Juan: Caserío Films.

Apéndice A

Créditos del álbum

DISCO 1

1. "Introducción" por Hermes Ayala (2:26):
Letra de Hermes Ayala
Música de Francisco "Pirulo" Rosado y Victor "Vitito" Emmanuelli
Grabado por Ricardo Pons
2. "Paso a paso" por Mijo de la Palma (4:08)
Letra, música, guitarras, arreglo y voz por Melvin López Rivera
Poema por Kidany Acevedo
Cello: Yaritza López
3. "Del libro de pardos al libro de blancos" por Bataklán con Dulce Coco" (4:36)
Letra y música: Leró Martínez Roldán
Arreglo: Edwin Joel Paris Clemente
Poeta y declamador: Dulce Coco
Cantadora: Chamir Yahaira Bonano González
Primo, buleador y maraca: Edwin J. Paris Clemente
Buleador y Cuá: Enrique "Kike" Santiago
Coros: Xavier "Piro" Rosario de Jesús, Emanuel Santana, Erimar Benitez Burgos,
Enrique "Kike" Santiago
4. "1848 Primavera de los Pueblos" por Mikie Rivera (5:25)
Letra y música: Mikie Rivera
Arreglo: Tato Santiago, Rucco Gandia, Mikie Rivera, Walter Morciglio, Eloy Cruz
Piano: Tato Santiago
Bajo: Rucco Gandia
Batería: Eloy Cruz
Guitarra de nilón: Mikie Rivera
Guitarra eléctrica: Walter Morciglio
Acordeón: Eduardo Reyes
5. "Doctor de los pobres" por Willito Otero, Ft. Charlie Pizarro y Christian Nieves (5:09)

Letra: Willito Otero

Arreglo musical: Manolo Navarro y Charlie Pizarro

Piano y órgano: Manolo Navarro

Bajo: Ricardo Lugo

Percusión menor, panderos, timbas y campanas: Charlie Pizarro

Batería y campanas extras: Omar Hernández

Coros: Pete Periñon, Carlos Garcia y Willito Otero

Trombones: Antonio "Toñito" Vázquez

Sax tenor: Kalani Trinidad

Trompetas: Yturvides Vilchez

Guícharo: Willito Otero

Cuatro: Christian Nieves

6. "El Hijo de Borikén" por Los Pleneros de la cresta (5:30)

Letra y música: Emil Martínez Roldán

Arreglo: La Cresta

Producción: Ricardo Pons

Grabado en Padrino Studios por Julio González

7. "Yo soy libre" - Juan José Hernández y Sebastián Andrés (3:22)

Letra y música: Juan José Hernández

Arreglo: Juan José Hernández

Piano: Ángel "Bimbo" López

Bajo: José Meléndez

Trompeta: Antonio Rivera

Sax Tenor: Josué Urbina

Batería y percusión: Omar Hernández

Coros: Juan José Hernández y Ángel "Bimbo" López

Grabado en San Juan Habana Studio por Ángel "Bimbo" López

8. "Réquiem para Lita" por Juan Pablo Díaz (5:28)

Letra y música: Juan Pablo Díaz

Arreglo: Juan Pablo Díaz y Antonio Caraballo

Piano: Lenny Prieto

Bajo: Pedro Pérez

Timbal y redoblante: Manolito Rodríguez

Conga: Diego Centeno

Coros: Pichie Pérez, Juan Pablo Díaz

Fagot: Pedro Vázquez

Clarinete: Ricardo Pons

Oboe: Luis Amed Irizarry

Violines: Arnaldo Figueroa, Yajaira O'neill, Francisco Jiménez, Enrique Collazo,
Alexis Velázquez, Walter Alberghini

Violas: Francisco Figueroa, Javier Matos

Cellos: José Daniel de Jesús, Harry Almodovar

9. "La Virgen de Borinquén" por Benyo El Multi (3:32)
Letra: Benjamín Mendoza "El Multi" y Tito Román Rivera
Música: Benjamín Mendoza "El Multi"
Arreglo: Felipe Nieves "Mr. Melody"
Grabado en Flow Music Studios por Benjamín Mendoza Bonano

10. " De Pedro Albizu Campos a Betances (1:50)
Editado por Tito Román Rivera
Música: Victor "Vitito" Emmanuelli

DISCO 2

1. "Borinqueña revolucionaria 2015" por Lizbeth Román (3:02)
Canta : Lizbeth Román
Guitarra : Héctor Meléndez
2. "Lares" por Tito Auger (9:16)
Letra, música y arreglo: Tito Auger
Batería: Eloy Cruz
Bajo: Rucco Gandía
Guitarra, coros, teclados: Tito Auger
Guitarras: Walter Morciglio
Arreglo adicional: Walter Morciglio e Iván Belvis
3. "Soy Antillano" por Pirulo y la Tribu (5:05)
Letra y música: Marilyn Pupo
Arreglo: Pirulo y la Tribu

4. "Revolución del amor" - Bebo Rodríguez (5:27)

Letra: Bebo Rodríguez y Adri Córdova

Música: Bebo Rodríguez

Arreglo de Vientos: Kalani Trinidad

Teclados: Bayrex Jiménez

Bajo: Ariel Robles

Batería: Efraín Martínez

Guitarra: Carlos Mercader

Saxo y flauta: Kalani Trinidad

5. "Plegaria al sol" por Chabela Rodríguez (3:30)

Letra: Ramón Emeterio Betances

Música: Iván Belvis

Arreglo: Gerardo "Jerry" Ríos

Acordeón: Eduardo Reyes

Trombón: Jorge Torres

6. "Resarcir (Haití) por Jean Jean (1:08)

Poema por: Stanley Rosario

Música: Francisco "Pirulo" Rosado y Victor "Vitito" Emmanuelli

7. "Resarcir (Confederación Antillana)" por Stanley Rosario (3:03)

Letra: Stanley Rosario

Música: Big Plata

8. "Ni la palma, ni el manzano" por Lizbeth Román (4:18)

Letra y música: Lizbeth Román

Arreglo: Los Duendes Invisibles

Guitarra: Héctor Meléndez

Teclados: Bayrex El Pianolero

Bajo: Ariel Robles

Batería: Efraín Martínez

Percusión: Enrique "El Peru" Chávez

9. " El cielo por asalto" por Intifada (7:04)

Poema intro: José R Ramón "Che" Meléndez

Letra: Luis Díaz

Música: Yallzee
Solo Guitarra: Jann Ortiz
Grabado por Velcro MC

10."Haiti querido" - (4:33)
En vivo desde Jacmel, Haití
Grabado por Tito Román Rivera

Producción: Caserío Films/ El Antillano
Producción general: Tito Román Rivera y Tito Auger
Asesoría histórica: Félix Ojeda Reyes
Grabado, mezclado y masterizado: Iván Belvis / Astra Studios /
San Juan, Puerto Rico 2015
Dirección de Arte y diseño gráfico: Juan Carlos Torres Cartagena / zoomideal.com

Apéndice B

Las letras de las canciones

1. "Introducción" – Hermes Ayala

Es el que nació en el Cabo Rojo del Puerto Rico y se hizo de todos los colores
es el prietuzco del oeste, el curandero mundial
el pionero del nacionalismo bueno y brusco
es el que en Mayagüez empezó a sacar la basura de las manos de Ruiz Belvis
de Salvador Brau y de Basora
es el curandero del obrero
de aquel que cogió cantazos en el motín de artilleros ¡Es él!
al que le encolerizaba la cólera
porque el pobre va primero y los soldados de la armada pa' la cola
es el ángel abismal frente a la fila bautismal
es el súper médico original
el que en Santiago y Puerto Plata dominó las cataratas sin bicicleta
el que desde San Juan hasta La Habana derrotó a la malaria
el que barrió a los hipócritas desde Francia hasta Jamaica
el que le puso valor al juramento de Hipócrates
es el galeno del Caribe
¡El que te dio los diez mandamientos del hombre libre!
Es el otro rostro de Hostos, el cirujano de Haití
La inspiración de Quisqueya
Un bastión para el francés
Es el gran emancipador
que desde París celebró aquel 22 de marzo de mil-ocho-siete-tres
es el que llamó a Mariana para que hiciera una bandera que aún sigue de pie
¡Es él! ¡Es él!
Es el que la pilló la tabla a la Doctrina Monroe,
a la Enmienda de Platts, al Destino Manifiesto y todo lo que intentó donquear
aquel burdo norteño en el inicio de su imperio
es la medicina que no discrimina, pregúntaselo a doña Isabel
¡Es él! ¡Es él!
El viejo soldado de la República Francesa
que siempre lo fue para la puertorriqueña
¡Es él! Es la revolución hecha hombre
es el padre de los pobres
¡Es él! ¡Es él!
Es la complicación de Simplicia
La sustancia de esa Lita que la virgen de Borinquen
Y aunque nunca tuvo hijos es el padre de la patria
¡Es él! El azul de Manuel Rojas
el broqui de Mathias Brugman

el que desde allá en los pares fue arquitecto de aquel grito
que aun se escucha mucho más allá de Lares
¡Es él! El que quiso una sola Antilla gigante
el real cristo del Albizu
el Antillano, ese es él
¿Qué hacen los puertorriqueños, ah?
Pa' que salgan ya del trance
Que les hable Betances

2. "Paso a paso" – Mijo de la Palma

Uno nace donde le toca
Estropeado
con la inopia del apellido y los clavos a media asta
bajo un llanto de astillas que nadie quema en su frente
golpes, tierra y mudanzas
de eso se trata el recuerdo
es que las fotografías sirven de poco cuando los pasos están al filo de una sombra
es por eso es que uno nace así, sin remedios
hasta que el olvido cansado de parirte te empuja a ser hombre
por la promesa del regreso atada al pecho

Aquí nací con el hacha y la arena
Entre cuentos de cunas y sueños de fortuna me vi

Paso a paso
Lentamente
Entre vientos desperté
Con el agua de los ríos en su brío me encontré

Caminando se me fue un amigo
Recordando nunca lo olvidé
En los altos por los altos que es la vida
Si me olvido, contigo lo soñé

Paso a paso
Lentamente
Entre vientos desperté
Fui cruzando las fronteras que envenenaron la piel
Fui aprendiendo de las cosas que di [2]

La noche se está cayendo
El silencio se alborota
Deja de soplar el viento
La luna quedó sola

Ya la la le ah la la le
Ya la la le ah la la la...

3. Del libro de pardos al libro de blancos – Bataklán con Dulce Coco

Sonarán las campanas tilín tilán
Mi hermana me dice que se va a casar
Se volverá loca la sociedad
Si se junta un blanco y la negra riza

Ahora fue que mi hermana se va a casar
(Se escuchan las campanas en la catedral)
Con un señor muy blanco de sociedad
(Pero ella es prieta de averdá)
En el libro de pardos se va cambiar
(Al libro de blancos que quiere estar)
Ahora fue que mi hermana se va a sacar
(Tilín tilán, llama el cardenal)
Con un señor muy blanco de sociedad
(Y la abuela no sabe ni donde está)
En el libro de pardos se va cambiar
(Al libro de blancos se va apuntar)
Ahora fue que mi hermana se va a casar
(¡Oye! Las campanas sonarán)
con un señor muy blanco de sociedad
(se formó la revolución social)
en el libro de pardos se va cambiar
(con el libro de blancos lo va a mezclar)
ahora fue que mi hermana se va a casar
(el trae el yin, ella trae el yan)
con un señor muy blanco de sociedad
(un librito nuevo van a redactar)
en el libro de pardos se va cambiar
(en la boda toca Bataklán)

[coro]
Ahora fue que mi hermana se va a casar
Con un señor muy blanco de sociedad
En el libro de pardos se va cambiar

Suenan las campanas de la iglesia
[coro de fondo]
Y las hermanas del monasterio comentan:
¡Qué cosa más rara! El joven blanco de buen proceder
se fijó en una trigueña parga, ¡cómo va ser!
¿Será que muy fácil da lo que tiene debajo la falda?

Óyeme, ¡qué escandalo!
Todos en el pueblo se oponen
Todos critican esta barbaridad
Se dice que es una amenaza para la raza
El niño si nace crecerá entre el bien y el mal
Ni blancuzco, ni tan prietuzco, ¡menos mal!
O será una niña con la pasa alborotá
¡Te imaginas! Sacará el cuerpo de su mamá
así caderua, bien esmandá
dicen que sabe muy bien cocinar
y que baila una bomba mayagüezana
pero, no, no, no, no. Hasta ahí.
No la podemos apoyar
Esto son cosas del bien y el mal
Son veredas misteriosas del yin yan
Hoy es la boda, ¡ya pa' qué!
Hoy se casarán
El guaynabito con la negra más linda del litoral
Eso es puertorriqueñidad

Sonarán las campanas tilín, tilán
Mi hermana me dice que se va a casar
Se volverá loca la sociedad si se junta un blanco y la negra rizá

Ahora fue que mi hermana se va a casar
(Se escuchan las campanas en la catedral)
Con un señor muy blanco de sociedad
(Pero ella es prieta de averdá)
En el libro de pardos se va cambiar
(Al libro de blancos que quiere estar)
Ahora fue que mi hermana se va a sacar
(Tilín tilán, llama el cardenal)
Con un señor muy blanco de sociedad
(Y la abuela no sabe ni donde está)
En el libro de pardos se va cambiar
(Al libro de blancos se va apuntar)
Ahora fue que mi hermana se va a casar
(¡Oye! Las campanas sonarán)
con un señor muy blanco de sociedad
(se formó la revolución social)
en el libro de pardos se va cambiar
(con el libro de blancos lo va a mezclar)
ahora fue que mi hermana se va a casar
(y mi grito al cielo va a llegar)
con un señor muy blanco de sociedad
(que si por mi fuera no se casa na')

en el libro de pardos se va a cambiar
(blanquearan la dicha raza)
ahora fue que mi hermana se va a casar
(con ficha pasa dice mi papá)
con un señor muy blanco de sociedad
(en la boda toca Bataklán)
en el libro de pardos se va a cambiar
(el trae el yin, ella trae el yan)
(se formó la revolución social)
el trae el yin, ella trae el yan

Y así fue que el mestizaje de las razas
Cargó una huella en el pueblo puertorriqueño
A pesar que el racismo sigue lacerando la sociedad
El espíritu de Betances vive, vive luchando si descansar

4. "1848 Primavera de los pueblos" Mikie Rivera

Dicen que todo, todo empezó en Paris
La lucha contra la desigualdad
Dicen que la trinchera era el hogar
y la única luz la del fusil
La única jornada era vencer
Toda la injusticia y el poder
Era el año del camino de aquellos anhelos libertarios, libertarios
Se juntaron brazos por la lealtad
presagiando un nuevo amanecer
Por la patria había que responder
y se alzaron voces por la dignidad
la bandera ondeando como señal
la batalla a punto de empezar
así comenzó la ruta de la primavera
de los pueblos, de los pueblos

[Coro]
Mano con mano, fuego con fuego
contra el derrotero de sus sueños
Mano con mano hasta la victoria
Fuego con fuego cuenta la historia

Dicen que Betances estuvo allí
aprendiendo el arte de la sedición
Dicen que aquel joven despertó
ante otro universo, otro país
sin saber que aquella rebelión

cambiaría por siempre su visión
Aquel estudiante no sabía
que ahora Lares lo esperaba, lo esperaba

Mano con mano, fuego con fuego
Contra el derrotero de sus sueños
Mano con mano hasta la victoria
Fuego con fuego cuenta la historia
Fuego con fuego contra el tirano
Mano con mano, fuego con fuego
contra el tirano y el desconsuelo
Mano con mano en la memoria
Fuego con fuego cuenta la historia

Volvió decidido a liberar a su patria
de la represión al esclavo de su condición
y por las Antillas a luchar
Volvió decidido a cambiar
el rumbo de todo en este mal
Volvió con un grito que decía
contra toda la opresión: revolución

Mano con mano
Fuego con fuego
Contra el tirano y desconsuelo
Mano con mano con la memoria
Fuego con fuego cuenta la historia!

5. "Doctor de los pobres" - Willito Otero

Para Ramón Emeterio Betances, el doctor de los pobres
El lucro se apoderó y por haber estudiado
El lucro se apoderó y por haber estudiado
Y tener certificado, generoso se acabó
Al gran prócer se olvidó
de enseñanza al humano, de luchar, de dar la mano
y hoy con galenos por dónde
Ya no hay doctor para el pobre como fue el Antillano
Hoy la medicina crece en sus costos y avaricia
Hoy la medicina crece en sus costos y avaricia
Por la falta de justicia
la sociedad se estremece
De plegaria el sol carece, no existe el buen cirujano
que cure a cualquier hermano y su estatus lo percibe
No hay galeno del Caribe como fue el Antillano

No hay galeno del Caribe como fue el Antillano

[Coro]

Desde los guayabos, desde la pileta
Viene el doctor de los pobres
Liberando la receta
Desde Cabo Rojo, de Borinquen bella
viene el doctor de los pobres liberando la receta

Y el curaba a los obreros por Santiago y Puerto Plata
En Haití y en Puerto Rico fue tratando la malaria
Doctor santo lo llamaron cuando en Dominicana
a una señora muy pobre la curó de cataratas

Coro:

Desde los guayabos, desde la pileta
Viene el doctor de los pobres
Liberando la receta
Desde Cabo Rojo, de Borinquén bella
viene el doctor de los pobres liberando la receta

Los negros esclavos y pobres de cólera epidemial
el curó por ser tan noble demostrando su humildad
Un ser humano centrado y con tanta educación
siempre será recordado orgullo de esta nación

Nació en Borinquén el galeno de los pobres
nació en Borinquén el más educado y noble
nació en Borinquén el galeno de los pobres
fue curando la pobreza y no lo hacia por pobre
nació en Borinquén el galeno de los pobres
no existe otro igual, Betances no tiene nombre
nació en Borinquén el galeno de los pobres
Si curaba las heridas de los negros cimarrones

Borincano soy, soy el doctor
Tomando la pobreza, la esclavitud y el dolor
Un doctor contemporáneo que en Centro Médico estás,
la doctrina de Betances deberías emular
Borincano soy, soy el doctor
tumbando la pobreza la esclavitud y el dolor
si Betances hoy viviera sé que estuviera tratando
la enfermedad terminal que a Puertorro está acabando

6."El hijo de Boriken" - Los Pleneros de la Cresta

En mis venas corre la sangre que una vez fue derramada
por unas manos cobardes, por unas manos armadas
cualquier invade lo ajeno, cegado por el lucro y la avaricia
La religión de por medio
Y un mayor avance en tecnología
pero lo que ellos no se esperaban
no no no no no no
era que nuestra raza taína se armara de valentía
mostrara su rebeldía y defendiera su casa
y es que aquí nunca fuimos mansos
aquí nunca se fue dócil
en la actualidad se ven los rastros, no es historia olvidada
no somos un mero fósil
la muerte es la alegría del enemigo
Y por eso gozaron del exterminio, sin darse cuenta de una cosa
que aquí no hubo derrota
todavía aquí estamos vivos
somos los hijos de un sacrificio
somos los hijos de una masacre
somos los hijos del genocidio
Damos la vida por Puerto Rico como lo soñó Betances
Yo soy el hijo de Borinquen y esta lucha la heredé
de mi papá y de mi abuelo
de mi mamá y mi abuela y por ello libre seré!
¿ tú me entiendes?

[Coro]

Yo soy el hijo de Borikén
!Oye los dos indios;
y esta lucha la heredé
Mil -ocho-cinco-siete
de mi papá y de mi abuelo
de mi mamá y de mi abuela
y por ello libre seré

Yo soy producto de una mezcla
de razas que son más de 3
y hoy le cantó a los maestros, cantó a los ancestros,
a Carmen y a Otuké y a Toba también

[Coro]

Yo soy el hijo de Borinquen
Yo soy yo soy yo soy
y esta lucha lo heredé

de mi papá y de mi abuelo
de mi mamá y de mi abuela
y por ello libre seré

Ramón nos cuenta de un cacique
Y debemos ser como él
Siempre firme y valientes
De frente y combatientes
Dispuestos a morir de pie
¡Tu me entiendes!

[coro]

La juventud que no se olvida
Que piensa en la matanza de ayer
No es sentimiento de venganza
Es que está viva la esperanza
Y nos vamos a defender

[coro]

Yo soy el hijo de Borikén
(yo soy, yo soy)
Y esta lucha la heredé
De mi papá y de mi abuelo
De mi mamá y de mi abuela
Y por ellos libre seré

Esto no es un cuento de hadas
De la princesa y del corcel
Esto no fue un truco de magia
Este es el padre de la patria
Y se debe reconocer
¡Lo tienes que leer!

[coro]

Yo soy el hijo de Borikén
(¡Oye, Betances!)
Y esta lucha la heredé
De mi papá y de mi abuelo
De mi mamá y de mi abuela
Y por ellos libre seré

Nosotros somos el futuro
Aunque eso te suene a cliché
Somos de la cosecha el fruto
Y los invito y los recluto

Soy el presente también
¡Y este es nuestro deber!

[coro]
Yo soy el hijo de Borikén
(yo soy, yo soy)
Y esta lucha la heredé
De mi papá y de mi abuelo
De mi mamá y de mi abuela
Y por ellos libre seré

7. "Yo soy libre" - Juan José Hernández y Sebastián Andrés

Yo soy libre, nací libre
Yo soy negro, soy grillete y barracón
yo soy Congo, soy Yoruba, soy Changó
me marcaron con un hierro sin razón
Yo soy libre nací libre
soy esclavo pero no en mi corazón
Me pegaron me dejaron bajo el sol
cuando crezca voy hacerme cimarrón
Me trajeron en un barco me sacaron de mi tierra
con el látigo, la cruz, con un cañón

[coro]
Corre negro corre pal monte
corre que ya dieron la orden
sino el mayoral hoy te va a buscar
y te va a matar con su azote
corre negro corre pal monte
Búscate una cueva y te escondes
Sino el mayoral hoy te va a agarrar
y va a castigarte con golpes
corre negro corre

Si hay un pueblo que se oprime se levantan la conciencia y la razón
surgen nombres que se llenan de valor que no son indiferentes al dolor
Cuánto cuesta ser iguales cuándo acaban la injusticia y la ambición
cuándo el amo me demuestre compasión y los hombres se levanten por honor
El doctor de barba larga ese que vino de Francia
me compró mi libertad mi redención

Negro ya no corras para el monte
Ahora vas para el sur o para el norte
Y ya nunca más ese mayoral te va a hacer sufrir con su azote

Negro ya no corras pal monte
ahora ya eres libre y con nombre
que ya nunca más aquel mayoral vuelve a castigarte con golpes
Negro ya no corras pal monte
Ahora vas para el sur o para el norte
y ya nunca más ese mayoral te va a hacer sufrir con su azote
Negro ya no corras pal monte
ahora ya eres libre y con nombre
que ya nunca más aquel mayoral vuelve a castigarte con golpes
negro ya no corras pal monte
Ahora vas para el sur o para el norte
Y ya nunca más ese mayoral te va hacer sufrir con su azote
negro ya no corras pal monte
ahora ya eres libre y con nombre
que ya nunca más ese mayoral vuelve a castigarte con golpes
Negro ya no corras pal monte ya eres libre con nombre

8. "Réquiem para Lita" - Juan Pablo Díaz

Tu amor es pena que inunda el alma
es un placebo que no remedia la enfermedad
es aliciente insostenible que nace y crece para dejarme en soledad
Tu amor es sueño ininterrumpido
es la esperanza que agoniza en la canción
Es como un grito amordazado, pero sin la vida no es vida porque es mi amor

Cuando la última sombra venga a robar mi tesoro
serás la estrella de norte en mi sendero de oro
Eres la fuerza infinita que surge de la tristeza
pero transformas el aire y todo conviertes en belleza

Eres la fuerza infinita que surge de la tristeza
pero transformas el aire y todos conviertes en belleza

[Coro]

El amor que tengo sólo se lo puedo dar
a ti y a mi patria na' más
el amor que tengo sólo se lo puedo dar
a ti y a mi patria na' más

Se puede caer el cielo y apagar la luna y el en el firmamento
pero tengo tus soportes serás estrella dennorte
que me guía en todo momento

[Coro]

El amor que tengo sólo se lo puedo dar
a ti y a mi patria na' más
el amor que tengo sólo se lo puedo dar
a ti y a mi patria na' más

Y sabes que al partir renaciste tu en mi
tu recuerdo es energía que recarga mi existir
eres amargura que endulza mi vivir
porque tú no te has ido sigues conmigo aquí

[Coro]
El amor que tengo sólo se lo puedo dar
a ti y a mi patria na' más
el amor que tengo sólo se lo puedo dar
a ti y a mi patria na' más

Vísteme de paciencia en tiempos de adversidad
Acaríciame con tu risa esa que me ayuda
a respirar libertad

[Coro]
El amor que tengo sólo se lo puedo dar
a ti y a mi patria na' más
el amor que tengo sólo se lo puedo dar
a ti y a mi patria na' más

He nacido para amarte y sabes que así siempre me quedaré
mi corazón ahora lo comparto
Pues a mi patria se lo brindaré

9. "La Virgen de Borinquén"- Benyo El Multi

Yo te ame, me jugué la vida
Hoy no me arrepiento de nada de lo que por ti hice
yo te amé me jugué la vida hasta lo imposible
por eso para mí serás tú la virgen de Borinquén
por eso para mi serás tú la reina del Caribe
Volarás, flotarás en la cima del Caribe
Mi virgen de Borinquen

Quiero que seas libre que la enfermedad no te lastime
que ningún tirano te conquiste
quisiera con mi mano redimirte sana sentirte para juntos ser felices
Mi flor antillana sangre borincana

Mi motivación para despertar en la mañana
levántate ahora no dejes que nada te de la derrota sube la mirada
hoy no me arrepiento de nada de lo que por ti hice
Yo te amé me jugué la vida hasta lo imposible
por eso para mí serás tú la Virgen de Borinquén
por eso para mí serás tú la reina del Caribe
Volarás flotarás en la cima del Caribe
Mi Virgen de Borinquén

Llegaremos al altar para el verdadero amor jurar
con los diez mandamientos todos los vamos a andar
en la sociedad el amor imposible vencerá
amaremos esta unión por la sangre hasta el final
Y aunque se opongan en Borinquén tú y yo lucharemos
en tu mirada tengo esperanza mi sol
y aunque se opongan en Borinquén tú y yo lucharemos
en tu mirada tengo esperanza mi sol
Veo el mar de tus ojos tu figura en la cordillera
guerrillera en la pradera cuando luchas eres bella
si que eres bella cuando luchas te ves bella
ya sola mis estrella

El intento fue en vano qué irónica es la vida
no pude yo salvarte, me encuentro sin salida
aunque no estemos juntos aún te siento viva
la barba es la máscara que cubre mis heridas

Carmencita entonces va ser no solamente la amada perdida
Sino la patria puertorriqueña que él ahora no pude dejar perder

Hoy no me arrepiento de nada de lo que por ti hice
yo te amé me jugué la vida hasta lo imposible
por eso para mí serás tú la Virgen de Borinquén
por eso para mí serás tú la reina del Caribe
volarás flotarás en la cima del Caribe
Mi virgen de Borinquen

La patria puertorriqueña que él ahora no puede dejar perder
Que tiene que dar su vida por esa patria puertorriqueña
es un símbolo precioso, precioso

10. "Dr. Pedro Albizu Campos a Betances"

Voy a honrarles trayendo al micrófono al Doctor Pedro Albizu Campos

¿Dónde estamos?

Estamos en Cabo Rojo aquí como dijo el gran poeta hace un instante
se estremeció la tierra para que surgiera de ella un pétalo
para que surgiera de ella un capullo un capullo
que debería ser la flor preciosa del alma más grande la patria del alma de Betances
¿Dónde están los corazones aquí? ¿donde están los grandes de este pueblo?
¿donde están las hijas grandes de este pueblo?
que pudieran ser la Virgen de Betances
En Lares se proclamó como proacto la República la abolición de la esclavitud
Los Yankees en el 98 vuelven a restaurar la esclavitud
No ya de los negros sino de los negros de los blancos de todos los puertorriqueños
La obra de Betances casi destruida, la obra de Lares casi destruida
¿Cómo renunciar a nuestra grandeza?
¿Porqué sepultarnos en un mundo de injusticia en un mundo de codicias materiales
en un mundo de sobornos en un mundo de esclavos?
¿Porque no sé levanta este pueblo a la grandeza que le llamó el padre de la patria?
¡Levantaos hombres de Cabo Rojo! ¡Levantaos puertorriqueños!
¡Levantaos mujeres de Puerto Rico!
Rechazar el cortejo de los cobardes rechazar el cortejo de los traidores de la patria
Los que no aman la patria son indignos de la mirada dulce
de una gran mujer nacida en la tierra

11. " Borinqueña revolucionaria" - Lizbeth Román

Despierta borinqueño
Despierta borinqueña
que han dado la señal
despierta de ese sueño
que es hora de luchar
A ese llamar patriótico no arde tu corazón
Ven no será simpático el ruido del cañón
nosotros queremos la libertad
nuestro machete nos la dará
vámonos borinqueño
vámonos borinqueña
vámonos ya
que nos espera ansiosa, ansiosa la libertad
la libertad la libertad la libertad la libertad

Despierta borinqueño
Ay, despierta borinqueña
que han dado la señal
despierta de ese sueño

que es hora de luchar
A ese llamar patriótico no arde tu corazón
Ven no será simpático el ruido del cañón
nosotros queremos la libertad
nuestro machete nos la dará
vámonos borinqueño
ay, vámonos borinqueña
vámonos ya
que nos espera ansiosa, ansiosa la libertad
la libertad la libertad la libertad la libertad

12. "Lares 1868" - Tito Auger

Mire compay lo que pasa es que el silencio no implica inacción
la rabia que nunca se saca por dentro es una potencial explosión
Mire compay los tiempos tocan y este fue el tiempo que aquí nos tocó
tiempos de nadie de copas rotas de cambiar cosas y así negociación
y lo que pasó es lo que pasa cuando el secreto no aguanta el calor
Los gritos que se cocinan en casa sueltan aromas que atraen al traidor
mire compay como fuera llegó el llamado a nuestro rincón
a toda prisa hacia Pezuela que descubrieron a nuestra revolución

Y llegaron del oeste y llegaron de la sierra
Manuel Rojas en su hacienda y gritaba con urgencia
ya mismo salimos pa' Lares y aunque Betances no sabe ya sonaron los tambores
Esto aquí es una emergencia la muerte nuestra sentencia
Y ahora sí es patria o muerte señores
Ahora sí es patria o muerte señores

Ese camino me supo a la aurora
y subiendo por la quebrá el pulso me eleva
no puedo creer que llegó la hora
recuerdo entrando por la calle Anón
la tierra quería abrazar subir la bandera gritar libertad
Sin pedir perdón
Fue como a medianoche unos 400 hombres celebraban en la plaza
y nacía una nueva raza
hacendados y ambiciones jornaleros y clamores
de propiedad de canciones
woohhhh, woohhhh

Ese camino me supo a la aurora
por los viejos caminantes
de la alcaldía hasta la iglesia
una entrada triunfante, una entrada triunfante

oohh, ohh
ehhh, ehhh

Sé que todo acabó en San Sebastián
se vino a juyir se vino a pelear
mire compay al otro día lo que pasó, pasó al revés
Ya todos sabían, los esperaban, los emboscaron a pie
Nos entramos a tiros frente a la iglesia con la milicia estatal
no sé cómo salí vivo pero vi a Benazar y a Santiago sangrar
Mire compay nos replegamos cuando escuchamos que aún venía más
El Gran Plan antillano sufría un retraso al Borinquen tropezar
Mire compay pero le digo desde ese día aquí nada es igual
este pueblo ha surgido y bajo fuego se logró bautizar

13. "Soy antillano"- Pirulo y la Tribu

Vaya, tu sabes como es esto.
Que esto es lo mismo con lo mismo, muchachos.
En la isla grande, en la mediana o en la chiquita.
Muchacho, esto es salsa como quiera.
Sabes que lo de nosotros es...
el sol, pero... a todo fueete... playa y rumbandela.
Súbelo. Me gusta.
Quenquele...

Como me siento tan antillano me andan pidiendo definición (2)
Porque lo mismo soy borincano, dominicano, que soy cubano
Es que mi islitas todas hermanas son una sola en mi corazón

(coro)
No debe haber separación, no puede haber definición
No puede haber separación, no puede haber definición

Bailamos todos un compas muy nuestro
Que se fusiona en un mismo son
Y aunque la bella mar nos separa
Formamos juntos una nación
Y las Antillas se reconocen como la fruta de más sabor

(coro)
No debe haber separación, no puede haber definición
No puede haber separación, no puede haber definición

Tu lo sabes que no, muchacho.
Esto es lo misma careta, la misma tribu.

Yo soy... antillano

A mi me dicen... antillano
¿Cómo me llaman?.. antillano
¿Cómo yo me llamo?... antillano
Aunque yo soy boricua...antillano
Que no me pidan definición...antillano
Ay, es que lo mismo soy dominicano...antillano
Es que cubano es mi corazón.. antillano
Es que entre los hermanos... antillano
No puede haber separación.. antillano
Es que esto son tierras calientes...antillano
Tierras de vacilón... antillano
¿Cómo me dicen?.. antillano
¿Pero, cómo yo me llamo?...antillano
Borinquen...antillano
Cuba y Quisqueya... ¡Qué lindas son!... antillano

Ave María, como me gustan
Sabes que esto es lo mismo con lo mismo, muchachos
Como que un saborcito a playa
Como que un saborcito a coco
Como que un saborcito a melaza, tu entiendes
Ahí es... Súbelo.
Aguántame eso ahí que quema.
Sabes que... hace un calor.
Sabes que esto es como Roberto Clemente,
Como Pedro Martínez, el Duque Hernández...
A swing completo.

Habla Kenny (intervención solo congas)
Seguimos siendo antillanos.
Cuero.
Sabes que esto es lo de nosotros muchachos.
Aquí es que ahogamos las penas nosotros.
A palo.

Todavía seguimos oliendo a ron, tabaco y café...antillano
Sabes como es esto...antillano
Me dicen... antillano
¿Cómo yo me llamo?.. antillano
Ahí es... antillano
Habla Cuquito.. antillano
Móntame manin... antillano
Dime entonces 'manito... antillano
Yo la, asere... antillano
Dímelo papito... antillano
Oye que no se me queden los haitianos ... antillano
Jamaica, yeah man... antillano
Y los de las antillitas menores... antillano
Tu sabes... San Tomás, Santa Cruz, San Kitts.. antillano

Aruba, Barbados, Trinidad, Tobago ... antillano

Muchachos esto es candela, ustedes lo saben.
Ahí es.

14. "Revolución de amor" - Bebo Rodríguez

¿Qué es la revolución sino una prueba máxima de amor? oh
No hay revolución si no hay real pasión de vida.

El camino se forja con historias de quien no teme andar
cuando el odio reta la paz y se vislumbra adversidad
que a otros tantos suelen amedrentar.
Del camino nacen bellas pruebas más,
Si no hay amor de pues de qué vale luchar
Si el rencor hace cuesta arriba la libertad.

Cuando la voluntad no frena vive toda posibilidad,
Y el grito de hermandad atruena ante tiempos de silencio
¿Qué es la revolución sino una prueba máxima de amor?
No hay revolución si no hay real pasión de vida

Todo sentimiento genera acción
Y si es de amor inspira el nacimiento de verdadero sentido y voluntad.
La revolución no significa odiar, la revolución es mucho más que luchar,
la revolución no es sólo fruto de guerras,
ella también se logra al amar
No es sólo queja ni pensarse quien más debe opinar,
es llenar el alma, es sanar al pueblo, ser doctor pal pobre, darse a respetar
Es más que una idea, mucho más que banderas.
Es llevar la verdad dentro cuando afuera gobierna lo demagogo y mentiras.
Digo que es de las más bellas pruebas.
¡Ay! Si nos falta amor la libertad no es más que poesía.
Urge el valor para no temerle a actuar con amor.

¿Qué es la revolución sino una prueba máxima de amor? oh oh
No hay revolución si no hay real pasión de vida

15. "Plegaria al sol" - Chabela Rodríguez

¡Oh, sol, eterna luminaria,
riente en el nido y el portal

de los palacios, incendiaria
chispa que fulges inmortal!;

¡oh, tú el del fuego innumerable,
que brillas en el universo
y traspasas la sombra insalvable
dando luz al cautivo allí inmerso!;

¡Qué brille mi sol antillano!

Que bendices, fecundas y puedes
despertar al arbusto dormido;
que de lo alto, en redes de oro,
tienes los mundos suspendidos.

Tu esplendor dulce y bienhechor
crea calor, dilata el día;
pero no tiene, yo diría,
la fuerza de un rayo de amor.

¡Oh, sol, eterna luminaria,
ni la sombra se salvó
Tienes mundos suspendidos
Tu muy dulce y bienhechor
Brillas en el universo
Yo diría para mi
Para mi no se compara
Con la fuerza de un rayo de amor

¡Oh, sol, eterna luminaria,
ni la sombra se salvó
Tienes mundos suspendidos
Tu muy dulce y bienhechor
Tu el fuego innumerable
Que a la tierra despertó
Reclamándole a la vida
Aires de revolución

Sol eterna luminaria
ni la sombra se salvó
levantando una plegaría
al legado del doctor
brillas en el universo,
yo diría para mi
para mi no se compara
con la fuerza de un rayo de amor

16. "Resarcir (Haití)" - Jean Jean

17. " Resarcir (Confederación Antillana)" - Stanley Rosario

Es el tiempo de resarcir
de repavimentar el camino hacia la unidad caribeña
reciban todos las buenas nuevas

De 26 mares queda uno en el Caribe que no entiende los percances
que le aguardan al Caribe
Que los yankees son chismosos, tramposos, busca bullas
y hasta hoy cargaron con la suerte de salirse con la suya
Hay 100,000 puertorriqueños que no quieren su país
promoviendo estatidad para arrancar de raíz
la larga tradición de lucha caribeña
La sangre derramada quisqueyana y borinqueña,
la Española fue el pecho donde encajan las alas
mucho antes que Lares y que el grito de Yara
Haití se sublevaba vencía a los franceses
al este de la isla bella abría otro frente 200 años pal frente hoy en el presente
Los cobardes armados escasos los valientes
Antillanista ausente profeta iluminaria
A mi generación le faltan tus palabras

[coro]
Llueve un aguacero afuera
Un tumulto de rosas
Una conciencia ajena que hay que retar con la boca
Policías armados, militares en botas
Y nosotros los raperos lo que tenemos es prosa

Llueve un aguacero afuera
Un tumulto de rosas
Una conciencia ajena
Que hay que retar con la boca
Policías armados, militares en botas
Y nosotros los raperos lo que tenemos es la prosa

Doctor mira quien está enferma, su teta derecha
República hermana rechaza su pezón
Lo negro que le emana su a la izquierda,
Cuba libre no le abraza
Si estuviera mas cerca
Orgullosa Jamaica, Martinica y Belice, Tórtola y Cayo Largo
Mi hermanita chiquita tendida y a lo largo
El imperial legado
Que nos partió por borona

Hoy hablamos el lenguaje de europea y las coronas
Y no nos entendemos nos despreciamos incluso,
no compartimos ideas
ni a veces los recursos
Tratamos como intrusos a los demás isleños,
Turistas nos visitan, vacaciones el dinero
Es simple pero lejos de ser bien comprendido
El antillano orgullo que duerme entre los libros
De Luperón y Hostos, de Martí, de Obando, de Franco, de Fanón
Betances el Antillano
Profetas de esa ciencia
de entendernos nosotros mismos
Las Islas del Caribe

[coro]
Llueve un aguacero afuera
Un tumulto de rosas
Una conciencia ajena que hay que retar con la boca
Policías armados, militares en botas
Y nosotros los raperos lo que tenemos es prosa

Stanley Rosario desde la República Dominicana
en diálogo con las demás Antillas

18. "Ni la palma, ni el manzano" – Lizbeth Román

¿Quién es quién?
¿De dónde somos?
¿Quién nos amarra?
¿Quién nos escupe plomo?

Hay vecinos peligros y enemigos en la cama
Pececitos bien grandotes que nos muerden las espaldas
Hay mentiras y verdades que se besan en la boca

¿Quién es quien? (3)

Ni la palma en Washington, ni el manzano en la Habana
Ni el mareíto del 98, ni tan tropitas disfrazadas
Ni la palma en Washington, ni el manzano en la Habana
Ni el plebiscito y sus four-tracks en la principal
Ni un estatus que nos saque canas
(2)

Hay un Caribe que se abraza a pesar de su tirano
Hay muchas diferencias y un proyecto antillano
¿Dónde está? Puerto Rico, ¿dónde estás?

Escucho el grito.
Ay, ¿dónde está? Mi pueblo, ¿dónde está?
Escucho el grito

Ni la palma en Washington, ni el manzano en la Habana
Ni el mareíto del 98, ni tan tropitas disfrazadas
Ni la palma en Washington, ni el manzano en la Habana
Ni el plebiscito y sus four-tracks en la principal
Un estatus que no deja nada

Cada país tiene un secreto, una etapa y un proceso
No caigo en el panfleto, que es la purita verdad
Cada cual deja una estela que dibuja en el planeta
Una trayectoria y las historias que le toquen contar
Que le toque cantar
ay nos toca, nos toca... cantar...

Ni la palma en Washington, ni el manzano en la Habana
Ni el mareíto del 98, ni un estatus que no saque canas
Ni la palma en Washington, ni el manzano en la Habana
Un espejismo disfrazado nos aprieta sus colmillos
Hay un estatus que no nos deja nada

Hay un Caribe que se cuele donde sea
Pero no me confundas el magnesio con maicena

Tengo un palito sembra'ó que no me da, no me da, ay no me da (2)
Tengo un palito sembra'ó que no me da la gran manzana
Manzana

Hay un Caribe que se cuele donde sea
Pero no me confundas el magnesio con maicena

Tengo un palito sembra'ó que no me da, no me da, ay no me da (2)
Tengo un palito sembra'ó que no me da la gran manzana
Manzana

19. "El cielo por asalto" - Intifada

Quiso alcanzar una estrella
Que flotaba sobre el agua
Naufragada entre la luz
Bajo una mar de chatarra
Buscaba un cielo
Secuestrar otro vuelo
El personaje en la trama de un videojuego
Buscaba un alma

Una lluvia de flechas
Quemar el suelo para otra una nueva cosecha
Libró las manos y amarras de sus hermanos
Y los collares de esos perros amaestrados
Abrió la brecha con su machete filoso
Buscó su estrella por las veredas y pozos
Entre disfraces bailaba el paisaje urbano
Y callejones preparan su escudo humano
llegó la hora del fuego y de la ceniza
puertorriqueños rompamos esta camisa
tarjetas, visa, las cuentas y pasaportes
Para mirarnos de frente será tu norte
que su deporte nos seba de esta psicosis
es el momento preciso de la mitosis
si los obreros no cambian estos esquemas
como el Leñero les juro esto se quema
puertorriqueño prepara tu lima y sable
llegó la hora precisa de levantarse
aguar la fiesta que tienen entre disfraces
Llegó la hora boricua de entrar a Lares

Si los obreros transforman estos esquemas
si los esclavos rompieran esta cadena
puertorriqueño despierta que esto se quema
valdrá la pena pasar al próximo tema
Si las barriadas recitan nuestro poema
si los vecinos dictarán esta condena
puertorriqueño despierta de tus arenas
valdrá la pena pasar al próximo tema
De aquellos bonos de agencias descredificas
de los pendejos que anuncian en las noticias
los analistas son listos y panelistas
que meten miedo fletando vuelos en ida
las avenidas que llevan hacia la nada
llenas de rotos que arrastran nuestra manada
Hacia un abismo perdido entre espejismos
en los escombros dejados por este sismo
los estudiantes parados en los portones
la policía que espera las instrucciones

Si los obreros transforman estos esquemas
del que se libre las manos de esta cadena
puertorriqueño prepara tu espada láser
llegó la hora precisa de agueybanarse
De corretjarse, boricua de levantarse
llegó la hora precisa de ser Betances

Si los obreros transforman estos esquemas
si los esclavos rompieran esta cadena
puertorriqueño despierta que esto se quema
valdrá la pena pasar al próximo tema
si las barriadas recitan nuestros poemas
si los vecinos dictarán esta condena
Puertorriqueño despierta de tus arenas
valdrá la pena pasar al próximo tema

Agüeybanado los barrios contra el poder
betancinados empiezan a Corretjer
entretejiendo la trama para moler
La fortaleza es la que juegan a esconder
en los tapones ahogados sigue esta marcha
como hormiguitas cargando esa cucaracha
las sabandijas metidas en nuestros plato
los residentes de un cielo guaynabizado
Puertorriqueños rompamos con este hechizo
estas cadenas, su infierno, su caso omiso
llegó la hora precisa de liberarse
de corretjarse boricua de agueybanarse
del que despierte asustado de su mal sueño
Como cegado prendido este lucero
del que ha jurado bandera contra su miedo
tomar su estrella quemar el cielo.

20. "Haití querido" Jean Jean