

LA MÚSICA COMO INSTRUMENTO DE PROTESTA OBRERA EN PUERTO RICO

Carlos R. Carrión Crespo

Índice

<i>Introducción</i>	1
<i>La música, el arma de los trabajadores</i>	2
<i>La bomba, música de rebelión de los afrodescendientes del siglo XIX</i>	4
<i>La décima: música de resistencia contra la plantación</i>	6
<i>Y llegan los gringos: La cultura como frente de lucha política</i>	7
<i>Los himnos: los sindicatos se enaltecen</i>	9
<i>La plena: el diario de los trabajadores</i>	11
<i>Las consignas: el ritmo al servicio del mensaje</i>	16
<i>De la concentración al piquete</i>	18
<i>La música de protesta boricua en Nueva York</i>	19
<i>El “nuevo sindicalismo:” el caso de Taoné</i>	21
<i>La música grabada: los trabajadores se sirven de la tecnología</i>	23
<i>Conclusión</i>	25

LA MÚSICA COMO INSTRUMENTO DE PROTESTA OBRERA EN PUERTO RICO

Introducción

Una de las características más sobresalientes de las actividades sindicales en Puerto Rico es su espíritu festivo, que aparenta contradecir su carácter adversativo. Al convocar una actividad de protesta con el objetivo de lograr reivindicaciones laborales, el liderato sindical puede estar seguro que van a aparecer al menos dos panderos y una conga para acompañar a los trabajadores.

El fenómeno musical en la protesta obrera no es exclusivo a Puerto Rico. En otras islas del Caribe, en Argentina, en Ecuador, en la ciudad de Everett en Washington, y en Toronto hay evidencia de actividades laborales acompañadas de música.¹ El factor común en todos estos ejemplos, sin embargo, es su carácter excepcional. Además, la música que las descripciones mencionan es músicaailable: en Argentina, son cumbias, cuartetazos, chamamés “y ritmos que invitan al baile”; en Toronto, música caribeña y en Ecuador, comparsas. Se trata de un fenómeno caribeño que debemos estudiar como parte de la lucha cultural obrera.

La escena cultural obrera del siglo XX, incluyendo las manifestaciones y los locales de los sindicatos, fue fecunda pero poco estudiada. Por un lado, los sindicatos sólo lo documentan mediante fotografías, lo cual parece indicar que lo dan por sentado y que no amerita verbalizar. Por otro lado, muchos escritores celebran el hecho y lo dan como algo natural, sin historiar al respecto. Los líderes sindicales coinciden en que es un tema del que todos saben pero nadie explica. La mayoría de los estudios académicos se han limitado al ámbito del entretenimiento, obviando el aspecto social.² Ocurre así como con otro tipo de tradiciones orales, que son olvidados al explorar la conciencia popular a

favor del análisis de ciertos comportamientos como las huelgas o la participación sindical.³

En este trabajo, explicaré este fenómeno a través de sus antecedentes y la trayectoria racial de la clase trabajadora. Luego de una exposición teórica, describiré el carácter obrero de los primeros géneros musicales boricuas: la bomba, la plena y la décima. A continuación, describiré la música que elaboraron los trabajadores de la caña, los trenes, los muelles, los trabajadores puertorriqueños en Nueva York y el “nuevo sindicalismo” en las actividades de protesta que escenificaron para exigir reivindicaciones sindicales. Finalmente, señalaré el papel de la música grabada. Analizaré el impacto que tienen estas actividades sobre el movimiento sindical a medida que progresa la discusión.

El lector hallará que la bomba, la décima y la plena han jugado y juegan todavía un papel en fortalecer la identificación de los trabajadores con un movimiento social. Asimismo, hallará que la música seleccionada por los trabajadores sigue muy de cerca el surgimiento de músicas “mulatas”, reflejo de la composición étnica de la clase trabajadora. Los cambios sociales se han reflejado sobre el tipo de actividades que han llevado a cabo los trabajadores, pero la función y ritmos musicales han perdurado. Esta selección de ritmos y timbres afrocaribeños no fue casual, sino que respondió a una identidad étnica de la clase obrera boricua.

La música, el arma de los trabajadores

Los cuentos, canciones y dichos populares puertorriqueños cumplían el propósito que tenían los periódicos, libros y tertulias para las elites, como foros de discusión de ideas. Estas formas de expresión enmarcan dentro de la literatura oral porque asegura la

tradición (del latín *trattitio*, entrega) de la información entre personas que no tienen los recursos ni el tiempo para hacerlo por escrito. Esto ayudó a los trabajadores urbanos y rurales a fortalecerse y trazar estrategias para mejorar su estado marginal.⁴

La música no sólo expresa una identidad sino que ayuda a crearla, dentro de un ciclo que no responde a grupos o categorías fácilmente determinables.⁵ La identidad musical se construye a través de la construcción de una intimidad sensorial, al dejar irse para estar con el otro. Espino Relucet indica que “la masa sonora de [las] letras permiten que sean asimiladas prontamente a un modo de discurso oral: la canción de tono explicativo, la marcha alentadora o el himno proletario que acompaña en la lucha y en la producción.”⁶ Esta intimidad compartida ayuda a constituir un grupo identificable, una identidad musical colectiva.⁷

Asimismo, la música puede aglutinar personas y legitimar un movimiento mediante la expresión de reivindicaciones que resuenen con dichos grupos. Espino Relucet habla de “una *reciprocidad* entre el ser social de la enunciación (el escritor) y el grupo social de la recepción (el lector)”.⁸ “Se habla pues, desde un ‘yo poético’ individual pero inserto en a realidad obrera, y generalmente, con una persona literaria colectiva en el ‘nosotros’”.⁹ La música y el canto brindan a los participantes un sentido de propósito común, identidad colectiva, confianza, medio de expresión y un arma ideológica contra adversarios comunes. La acción colectiva, por su parte, se beneficia cuando hay un repertorio cultural que sea familiar a los componentes del grupo.¹⁰

La canción es una forma de poesía, un rejuego de sonido y tiempo y “una forma en que las personas interactúan con su mundo; un intento de ejercer cierto control sobre su materialidad, su biología.”¹¹ Toda actividad humana que conlleva un ritmo incita a la

musicalidad, por lo que la música ha acompañado a los trabajadores desde siempre y en todas partes, aunque las canciones de trabajo son más comunes en África.¹² La identidad musical consiste en una experiencia común entre los participantes en la comunicación musical, que a su vez se distingue de la comunicación verbal—entre otras—porque la primera se comprende en pasos y no es susceptible de ser resumida como un cuento, ya que el orden de las notas coordina los tiempos internos entre el emisor y el receptor.¹³ Por ende, la formación de una identidad musical conlleva romper la barrera entre lo político y lo espiritual.¹⁴

La bomba, música de rebelión de los afrodescendientes del siglo XIX

La música africana juega más funciones sociales que la europea.¹⁵ Los toques de tambor de la bomba ayudaron a camuflagear las conspiraciones de los trabajadores esclavizados, por lo que eventualmente el gobierno colonial ordenó que se solicitara permiso para celebrar fiestas.¹⁶ Esta música sirvió de aglutinador de grupos que no compartían el mismo idioma ni sus dioses.¹⁷ Los africanos son conocidos por su capacidad de hacer que los tambores comuniquen instrucciones.¹⁸ Ante la dificultad de comunicación verbal entre los esclavizados de distintas naciones, se recurría a formas de comunicación extralingüísticas, provenientes del acto mismo de reunirse como forma de reorganizar la comunidad, de “la tradición africana del lenguaje del tambor y en las funciones de en las funciones de secretividad que podía o no tener un toque de tambor—como cuando éste significaba dar la señal para una rebelión”.¹⁹ De este fenómeno nació la bomba en las grandes plantaciones.

España planteó un proyecto para sacar a Puerto Rico del marasmo que O'Reilly describió en 1765 como mayormente mestiza, con grandes actividades de contrabando,

sin espacios reglamentados.²⁰ La introducción del monocultivo y la creación de una clase propietaria y comercial luego de la cédula de Gracias de 1815 redefinieron el proyecto social. Sin embargo, la falta de circulación de moneda, la escasa tecnificación, la naturaleza estacionaria y regional de la agricultura y el excedente de tierra hicieron que el capitalismo se desarrollara sin un mercado de trabajo asalariado, a base del trabajo esclavizado o jornalero de los africanos y sus descendientes.²¹

Según el censo de 1827, alrededor de la mitad de la población era afrodescendiente: 34,240 esclavizados, 127,287 libertos y 162,311 blancos.²² El sistema de castas premiaba a las personas por la claridad de su piel y los negros abundaban más en las clases bajas. Aunque había una cantidad sustancial pero indeterminada de afrodescendientes libres en las capas de ingresos medianos y altos,²³ este discrimen limitó su acceso a la economía de mercado. Para 1860, los jornaleros negros eran más que los blancos; los propietarios, industriales y labradores negros eran poco más de una tercera parte del total. Los comerciantes negros eran poco más de una décima parte de los blancos y su presencia entre los militares, los profesores y los fabricantes era ínfima. En las haciendas, los esclavos cortaban el azúcar y los libertos elaboraban el producto.²⁴

El trabajo esclavizado, por su parte, se dedicaba al servicio doméstico, el de tala en las haciendas de caña de azúcar y al trabajo por jornal a beneficio de sus propietarios. El 46% de los esclavos de tala y 65% de los esclavos domésticos permanecieron con los antiguos amos al abolirse la esclavitud, bajo el régimen de contrato obligatorio, por lo que continuaron en las mismas faenas y vivieron en chozas contiguas a las haciendas.²⁵ Mayo Santana, Negrón Portillo y Mayo López proponen que “la estructura de trabajo no debe haber cambiado significativamente durante los primeros años después de la

emancipación cuando prevalecieron los contratos de libertos”.²⁶ Por ejemplo, el decreto de 10 de abril de 1874 eliminó la potestad de los libertos “para rescindir los contratos y cambiar de patrono”²⁷ y los devolvió a lo que Francisco Scarano ha llamado la “cuasi esclavitud”.²⁸ Al finalizar el plazo de contratación, los libertos volvieron a las tareas que sabían desempeñar, que era el corte de la caña; más adelante, se les iría sustituyendo con maquinaria.²⁹ Las primeras huelgas de la industria de la caña bajo el dominio norteamericano se dieron donde anteriormente trabajaban los esclavos y no en las centrales,³⁰ donde trabajaban los libertos que elaboraban los productos.

De este modo, la composición de este grupo de trabajadores no sufrió grandes cambios con la abolición. Esta composición demográfica de la población trabajadora implicó que sus manifestaciones culturales fueran de raíz africana.

La décima: música de resistencia contra la plantación

Durante el siglo XIX algunos pobladores añadieron progresivamente melodía al ritmo de la música africana, lo que ha sido una práctica común en el Caribe.³¹ La música que hoy llamamos jíbara, entre ellas la décima, surgió como una música de contraplantación o resistencia entre los habitantes de las zonas no dominadas por el sistema de plantaciones. Debido al control militar, los trabajadores esclavizados que escapaban de las plantaciones optaban por una oposición pasiva e individual, caracterizada por la agricultura de subsistencia y la marginación del estado.³²

Así, esta música surgió como emblema de una identidad autónoma de quienes mantienen un modo de producción “natural”, autosostenido. A pesar de llevar la melodía improvisando en la forma poética de las décimas espinelas, la décima mostró una herencia morisca, a través de un timbre semejante al flamenco o al romper la métrica con

frases intercaladas que se han identificado con el *zéfel* árabe.³³ Además, “la melodía subsidiaria del *cuatro* se establece muy frecuentemente a base de la *transferencia a nivel melódico de ritmos afro-caribeños*.”³⁴

Mediante las décimas del siglo XX, los jíbaros exponían a la luz su pobreza, pero se describían como astutos y anunciaban su certeza de que recibirían retribución.³⁵ En la década de 1960, la décima tomó una intención social expresa y se usó para clamar la militancia de las luchas de clase, como grito de protesta, reafirmación de lo nacional y, eventualmente, cuna de la “nueva trova”,³⁶ como se describirá más adelante.

Y llegan los gringos: La cultura como frente de lucha política

Desde el último cuarto del siglo XIX, los trabajadores crearon instituciones de lucha económica como los casinos de artesanos (compuestos de afrodescendientes en su mayoría³⁷), las sociedades de ayuda mutua y los sindicatos; de lucha ideológica, como los periódicos y las sesiones de lectura en los centros de trabajo (particularmente las despalladoras de tabaco); y de lucha política, como los partidos obreros.

Durante las últimas décadas del siglo XIX, el prejuicio racial era más bien de tipo cultural.³⁸ El racismo es un fenómeno social que perpetúa el control sobre el trabajo y limita el acceso al poder, al prestigio y a la propiedad.³⁹ Luego de la invasión norteamericana, el sistema de castas se recrudeció.⁴⁰ La expansión de las tierras dedicadas al monocultivo significó la pérdida de tierras de los campesinos, su proletarianización y pauperización,⁴¹ lo que tuvo el efecto de trocar la identidad de los campesinos *jíbaros* por la de obreros.⁴² Junto a la migración urbana que esto provocó, vino la formación de una clase obrera industrial.⁴³ Las promesas de una vida mejor provocaron que los trabajadores usaran los espacios de expresión que se abrieron para

“combatir su desilusión en formas activas y participativas”,⁴⁴ como es el surgimiento de un movimiento sindical vibrante, porque el estado lo reconoció por primera vez.⁴⁵ El nuevo régimen colonial empobreció a los trabajadores pero financió sus actividades, a través de la Federación Norteamericana del Trabajo (A.F.L., por sus siglas en inglés). Los trabajadores afrodescendientes jugaron un papel importante en las luchas sindicales: la mayoría de los conflictos se daban en la industria de la caña y muchos de los integrantes y líderes de los sindicatos de la industria del tabaco eran negros y mulatos.

Carentes de base económica y del apoyo proletario, los grupos anticoloniales desplazaron su actividad del ámbito político al cultural.⁴⁶ En la primera mitad del siglo XX los maestros, para entonces una elite, llevaron la voz cantante porque se vieron amenazados directamente por la política de americanización: en esta etapa, el idioma fue el campo de batalla.⁴⁷ La “generación de 1930” estableció las bases ideológicas para definir la nacionalidad puertorriqueña, pero excluía toda referencia a los elementos negros de nuestra cultura,⁴⁸ luego de que el censo de 1920 viera una reducción en los puertorriqueños que se describían a si mismos como negros.

A partir de la década de 1940, el nacionalismo político fue reemplazado por el nacionalismo cultural, que se separó progresivamente del primero a partir de la segunda guerra mundial y se identificó con el populismo. De este modo, la cultura “constituye un discurso dominante para adelantar, debatir y legitimar reclamos conflictivos”.⁴⁹ El nacionalismo cultural se caracterizó por el imaginario de una nación que resistía los valores extranjeros⁵⁰ Este nacionalismo tuvo que ser reconciliado con la asociación continua con el gobierno norteamericano mediante la acción de intermediarios locales.⁵¹ El fundador del Instituto de Cultura Puertorriqueña, Ricardo Alegría, propuso una

definición de cultura amplia, que incluyera manifestaciones tanto del pueblo como de las elites y cuya raíz fuera española.⁵² En las décadas siguientes se cuestionó la homogeneidad nacional, la primacía de lo español y el nacionalismo mismo, lo cual dio paso a un análisis más sosegado de la influencia africana en nuestra música.

Los himnos: los sindicatos se enaltecen

La acción colectiva rara vez es espontánea. Las entidades que aspiren representar las reivindicaciones de un grupo de personas deben diagnosticar el problema, proponer una solución específica y articular un razonamiento que incite al grupo a tomar la acción correctiva propuesta. Las primeras dos se dirigen a lograr el consenso y la última, movilizar para la acción.⁵³

Entre fines del siglo XIX y principios del XX, existió un “movimiento orgánico... una voz que con mucha dificultad va tomando forma y consigue su sonoridad en el camino de la lucha hacia 'el ideal'”.⁵⁴ En 1899 el periódico obrero *El Porvenir Social* celebraba la nueva identidad cultural obrera, al señalar que las fiestas de la Federación Libre de Trabajadores (FLT), recién fundada, eran de familia.⁵⁵ Los trabajadores echaron mano a elementos culturales extranjeros como las milongas argentinas, gracias al contacto con las luchas obreras latinoamericanas.⁵⁶ En 1910, el profesor Rafael Ceferino organizó en los salones de la FLT una banda obrera, que tocaba piezas como “La Marsellesa”.⁵⁷

La fundación del Partido Socialista, en 1915, incluyó expresiones culturales de la clase obrera, ya que celebraban actividades educativas y artísticas un día a la semana: que incluían la difusión de canciones e himnos obreros que luego los trabajadores entonaron en sus reuniones y huelgas.⁵⁸ En Perú este tipo de actividades fue “un intento de

institucionalización no oficial de la producción cultural de los trabajadores.”⁵⁹ Dos tabaqueros puertorriqueños de la época, al ser entrevistados, acreditaron a La Marsellesa haber incitado la solidaridad obrera entre sus colegas y “los lanz[ó] a la conquista de sus derechos”, al punto de que la huelga más grande fue bautizada por dicha canción.⁶⁰

Las despalilladoras del tabaco, peor pagadas que otros trabajadores pero mejor educadas por las lecturas en voz alta de obras literarias y políticas en sus talleres de trabajo, se lanzaron a una huelga para exigir trabajo para todas, entonando el siguiente himno:

<i>Hijos del pueblo que oprimen</i>	
<i>cadenas,</i>	<i>Rojo pendón</i>
<i>Tanta injusticia no puede seguir,</i>	<i>Resistiré</i>
<i>Si tu existencia es un mundo de</i>	<i>A sucumbir</i>
<i>pena,</i>	<i>Otra vez.</i> ⁶¹
<i>Antes de esclavo, prefiero morir.</i>	

En los Estados Unidos de Norteamérica, el himno fue la forma prevaleciente de música de protesta sindical. Desde los esfuerzos organizativos de la *International Workers of the World* hasta nuestros días, los sindicatos norteamericanos han producido una gran cantidad de canciones para ser cantadas en las concentraciones y asambleas, la mayoría de las cuales se canta con tonadas de canciones antiguas y muy conocidas, para facilitar la participación del público. Éstas cumplen el propósito de motivar a las personas a identificarse con el grupo que les rodea y brindar un sentido de participación en las asambleas. Además, se integraba al currículo de las universidades obreras, junto al teatro.⁶² Un grupo musical que hallé que ameniza piquetes rutinariamente, el *Whiteville Apparel Choir* es un coro del este de Carolina del Norte, que canta una mezcla de *labor*

spirituals y *traditional black gospel*: las músicas negras sobresalen una vez más como música de protesta obrera.⁶³

La plena: el diario de los trabajadores

La formación de una clase y de su conciencia genera músicas tan complejas y diversas como quienes participan en ella. Mientras los movimientos sociales elaboran su contenido y sus manifiestos a la vez, sus expresiones culturales toman algún tiempo en formarse.⁶⁴ En Puerto Rico, la música obrera tomó forma dos décadas después del movimiento obrero.

Después de adoptar himnos militares como sus emblemas iniciales, el movimiento sindical tomó como suyas las músicas *jíbaras* y negras. La amenaza de la movilización de las clases bajas estuvo tan íntimamente conectada con la dimensión racial de la hegemonía como a la social. La lucha de clases alentó a los trabajadores afrodescendientes a compartir con sus compañeros “blancos” el lenguaje de lucha de clases y conciencia colectiva. La plena surgió en Ponce en 1916,⁶⁵ creada por inmigrantes caribeños anglohablantes.⁶⁶ Ponce fue el principal puerto de entrada de los trabajadores de las Antillas menores que iban siendo liberados de la esclavitud y quedaban sin lazos con la tierra, particularmente desde la invasión norteamericana y la explosión subsiguiente de haciendas enormes de corporaciones azucareras.⁶⁷ La plena resultó posiblemente de ritmos similares del siglo anterior⁶⁸ como la bomba, sustituyendo los tambores de los africanos por los ligeros y portátiles panderos.⁶⁹

La plena se asocia generalmente a las barriadas, el arrabal, las zonas cañeras y el tren:⁷⁰ en fin, con la clase proletaria de principios de siglo, al punto que el timbre del pandero se asocia con los trabajadores al día de hoy.⁷¹ La plena recibió gran acogida

entre los pobres y trabajadores,⁷² ya que sus elementos rítmicos le favorecían. La plena tenía gran poder de convocatoria y participación porque tenía una estructura de canto y respuesta—al solista se conoce como *inspirador*⁷³— y funcionaba como el periódico del barrio, recogiendo eventos recientes y comunicándolos como los ven sus habitantes⁷⁴-- que invariablemente son trabajadores. Además, se prestaba para expresar los sentimientos y deseos que eran prohibidos por medio de la palabra hablada.⁷⁵

Contrario a la bomba, la letra de la plena es extendida y muy importante para su función social, contando sucesos cotidianos de forma satírica; y puede cantarse sin bailarse.⁷⁶ Además, es más informal que la bomba de Ponce y su instrumentalización es más variada.⁷⁷ Su ritmo de dos tiempos y tres tresillos variados la hace fácil de recordar y repetir.⁷⁸ En fin, la plena tiene la capacidad de expresar tanto la sensación inmediata de placer como “la definición de la identidad nacional y de clase, junto a la disposición de lucha”.⁷⁹ Esta música “se producía en forma anónima y colectiva” hasta el advenimiento de los medios de reproducción mecánica.⁸⁰

La actividad de protesta obrera contra los patronos a principios del siglo XX se concentraba en las huelgas, actividad que vio un gran auge en los años siguientes a la fundación del Partido Socialista. Los tabaqueros articularon una ofensiva organizativa entre los trabajadores de la caña llamada la “cruzada del ideal”, que desembocó en una actividad huelgaria significativa entre los cortadores de caña. Los trabajadores de la caña quemaban la caña para obligar al patrono a negociar y llevaban a cabo concentraciones de pueblo en la entrada de la central azucarera, a las cuales llegaban hombres, mujeres y niños. La música que se tocaba en las mismas era la *décima* y la

plena.⁸¹ La música tenía el propósito de mantener la protesta viva y se realizaba a base de guitarras, maracas, bongoes y cuatros.

Cuando Santiago Iglesias Pantín organizó una huelga en los muelles de Puerta de Tierra, se popularizó una plena que la pregonaba:

*Coro: Hay huelga en Puerta de Tierra
porque los trabajadores en protesta (2x)
Solista: Y traen los rompeshuegas
De la isla entera
Los trabajadores, toditos están en protesta
(Coro)
Y dice Santiago Iglesias
que hay que luchar al que venza
(Coro)*⁸²

En 1933, las trabajadoras de la aguja de Mayagüez, que habían ido aumentando desde principios de siglo, decretaron una de varias huelgas que protagonizaron desde 1910. En dicha ocasión, Ramón Rivera Alers compuso la plena *¡Aló! ¿Quién ñama?*, que luego fue escuchada a nivel internacional en voz de su hijo “Mon” Rivera y la cual transcribiré y discutiré más adelante. Ambas canciones se refieren a los trabajadores en tercera persona, pues tienden a dar a conocer el conflicto huelgario por su importancia para la comunidad, uno de los fines de la música obrera.

Los trabajadores de la y caña y de los trenes compartían intereses porque los trenes transportaban la caña para que fuera molida y porque los colonos de las fincas de caña podían poner presión a las empresas ferroviarias. Las actividades de protesta en estas últimas, sin embargo, tenían un carácter distinto por ser actividades industriales y relaciones de trabajo distintas. Las concentraciones de trabajadores ferroviarios eran más concurridas porque las estaciones se hallaban en los pueblos. En la huelga que libraron en 1947 para lograr el primer convenio colectivo, que duró 47 días, se celebraron

asambleas informativas semanales. En éstas, los trabajadores tocaban música para animar a los huelguistas, atraer al público y llamar la atención. Los trabajadores improvisaban tarimas para los músicos, a veces sobre un carro de cargar caña, para que los músicos tocaran a una altura superior a los trabajadores. Los músicos eran gente del pueblo de todos los grupos laborales, que no cobraban por tocar. Tocaban décimas y plenas, igual que en la caña, y la letra comunicaba críticas al patrono y burlas, aun a los mismos trabajadores, con pies forzados sobre el motivo de la huelga. La música cumplía el propósito primario de calmar a los huelguistas que no cobraban un salario durante la huelga, informar a la gente sobre las reivindicaciones de los trabajadores y atraer al pueblo a la actividad. La novedad y el interés en el resultado de la huelga atraían al público.

La plena ha continuado vigente hasta nuestros días como música de protesta por causa de su claridad, la portabilidad del pandero y el rol que juegan los trabajadores como creadores del mensaje, y su capacidad de expresar una identidad de clase.⁸³ Los siguientes ejemplos lo ilustran:

1. En la década de 1980, los trabajadores de una fábrica de varillas compusieron una plena que tomaba de una décima popular y rezaba: *Qué triste se ve la planta/ silenciosa oscura y fría/ más triste se ve la oferta/ que nos hizo Charles Elías.*
2. En los piquetes que he participado, particularmente en la Asociación de Empleados del E.L.A., los trabajadores invariablemente llevaban una conga, dos panderos y un güiro de metal, aún si la directiva sindical lo no lo organizaba. Las consignas eran más audibles cuando los trabajadores pasaban más cerca de los instrumentos.

3. En ocasión de un paro general que se decretó en 1990 contra la venta de la Compañía Telefónica, el comité organizador adoptó una plena que rezaba “*El paro va (2x), el paro contra la venta, el paro va*”. En una conferencia de prensa, cada líder sindical enumeraba los sectores económicos que se proponía paralizar y, antes de que hablara el próximo, el grupo cantaba el coro—logrando impresionar la prensa de tal modo que luego se rumoraba que los periodistas lo cantaban en sus oficinas.⁸⁴
4. La Hermandad de Empleados Exentos No Docentes de la Universidad de Puerto Rico (HEEND) ha adoptado, a su vez, la plena “En solo golpe” del grupo Atabal como su himno, la cual transmiten desde una grabación.
5. La mencionada plena *¡Aló!, ¿Quién ñama?* se adaptó en 1990 a la realidad de Nueva York. Veamos cómo comparan las versiones:

1933⁸⁵

Coro: *¿Qué será? ¿Qué pasará?
En el taller de Mamery piden gente
pa' trabajar.*
Solista:
*Aló, ¿Quién ñama? María Luisa Arcelay
Conectando con John Vidal
Dicen las trabajadoras que si no hay lana
No van pa'llá...
Empezó la huelga,
¡Dios mío, qué barbaridad!
Las trabajadoras comenzaron a bembetear
Ay que si cuchincún, ay que si cunchincán.
Petra apaga esa plancha,
no trabajemos ná.
¿Qué se cree esta gente?
No nos tienen piedá
La lana que aquí nos pagan,
Ay no nos dan pa'ná
Ay que si cuchincún, ay que si cunchincán
A la vuelta'e la esquina...*

1990 (?)⁸⁶

Coro: *¿Qué será? ¿Qué pasará?
Las computadoras el trabajo van a acabar*
Solista:
*Aló, ¿Quién llama? Mara Vida Gotay
Conversando con John Román
Dicen los patronos que no nos quieren
pa' trabajar
Se acabó el trabajo
¡Dios mío, qué barbaridad!
¿Qué se cree esta gente?
Nos obligan a mendigar
Después que se hicieron ricos
No servimos pa'ná
Entre todos ellos empiezan a comentar
Ay que si cuchincún, ay que si cunchincán,
Nos acusan de vagos, catín,
desempleo y más ná
La plata que le rendimos
ya no cuenta pa'ná
Se acabó el trabajo, catín, no hay más ná*

Ambas versiones tratan sobre la desesperación de los trabajadores ante la situación laboral que enfrentan. Sin embargo, difieren en la situación relativa del poder obrero, ubicación geográfica y cronológica. Además, mientras el segundo verso del coro es parte de la pregunta en la versión de 1933, en la de 1990 la contesta y ello sienta el tono del resto de la canción. La primera hablaba de los trabajadores en tercera persona y narra una acción de los trabajadores, mientras la segunda narra en primera persona la desesperanza de los trabajadores ante una acción patronal. Esto es un indicio de los cambios de época, del balance de poder y de conciencia obrera, que muestra cómo la música se torna en evidencia histórica.

Las consignas: el ritmo al servicio del mensaje

Una parte integral de la actividad de protesta sindical puertorriqueña ha sido cantar consignas para acompañar la marcha. En las culturas africanas el habla, la canción y los sonidos instrumentales se invaden mutuamente: en la mayoría de sus idiomas, tienen acentos tonales, es decir, con una relación melódica entre sílabas. El habla ordinaria es musical.⁸⁷ Por otro lado, los europeos tenían una tradición de cantares épicos y de narración en verso. La consigna juega con la narración y la musicalidad del lenguaje para lograr declaraciones con ritmo. Se trata de versos de llamado y respuesta con un solista, que podemos llamar *inspirador* como en la *plena*, y un coro de trabajadores. Es esencial que el inspirador mantenga el ritmo para lograr que los trabajadores tengan un patrón que seguir y se mantengan animados. Ramón López indica que “[l]os coros de plena se parecen a las buenas consignas políticas: son breves, tienen mucho ritmo, son fáciles de recordar, utilizan el lenguaje popular y sintetizan experiencias colectivas.”⁸⁸ Las consignas pueden ser de tres tipos:⁸⁹

1. Ideológicas, que reclaman justicia para quien las canta:⁹⁰
 - a. Obreros, pa'l frente/ Hasta la victoria siempre⁹¹
 - b. ¿Quién es ese que se escucha?/ el obrero en pie de lucha
 - c. Inhumano y criminal/ el abuso patronal
 - d. Cuando el obrero va p'alante/ no hay patrono que lo aguante
 - e. Esta lucha es del obrero/ por eso le tienen miedo
 - f. No serán eliminados/ los derechos conquistados
 - g. El gobierno en Puerto Rico/ instrumento de los ricos
 - h. Pa' los pobres nunca hay nada/ pa' los ricos la tajada
 - i. Rosselló es antiobrero/ y también un paquetero
 - j. Mentira, mentira/ gobierno de mentira

2. Estratégicas, que orientan la acción:⁹²
 - a. Tenemos que derrotar/ la ofensiva patronal
 - b. Yo no me voy a entregar/ ante esa ley patronal
 - c. Y jamás renunciaré/ al derecho que luché
 - d. Contra el abuso patronal/ vamos todos a luchar
 - e. Fortaleza va a temblar/ con el paro general
 - f. Piquete masivo/ piquete combativo
 - g. Piqueteando y piqueteando/ los políticos temblando
 - h. Continuaremos luchando/ exigiendo y protestando
 - i. Al gobierno hay que enseñar/ al obrero respetar
 - j. Al sentir nuestra unidad/ el patrono temblará
 - k. El patrono quiere bronca/ bronca, bronca, bronca, bronca⁹³
 - l. Piquete a las doce/ piquete pa' que goces

3. Tácticas, que comunican reivindicaciones concretas y existen en función de una lucha particular:
 - a. Criminales los proyectos/ que nos quitan los derechos
 - b. Rosselló, tu intransigencia/ ya me agota la paciencia
 - c. Traen los narcosenadores/ proyectos abusadores⁹⁴
 - d. Que no me digan en septiembre/ que no han firmao (2x) (con la música de *El venao*)⁹⁵
 - e. Taller cerrado/ jamás será entregado⁹⁶

Las consignas se pueden adaptar a la relación que la lucha tenga con la gente: por ejemplo, una lucha particular puede requerir insultar a la policía y otra invitarlos a unirse (*policía macetero/ tú también eres obrero*) o incluso expresarle simpatía.

De la concentración al piquete

Los trabajadores encontraron en la música nuevas formas de remediar su desbalance de poder y formar comunidades de intereses, como por ejemplo al transformar sus protestas a lo que lo que conocemos en América como un piquete, vocablo que también significa un grupo de soldados que guarda un lugar. En la huelga de estibadores de muelles de 1952, que duró 52 días, las actividades de protesta tenían los propósitos de informar al público sobre sus reclamos y de impedir que entraran los rompehuelgas al barco.⁹⁷ Para hacer esto, los trabajadores se colocaban en forma de piquete: una fila que daba vueltas de un extremo a otro de la entrada del muelle. Organizaban al azar grupos de cinco o seis miembros del sindicato que tocaban bomba y plena con timbales, tambores, maracas y güiros para amenizar los piquetes y las huelgas. El público reaccionaba bien, aunque había pueblos en los que los diversos actores políticos y religiosos desataban su furia contra los huelguistas y la población reaccionaba con hostilidad hacia ellos y rechazaban el volumen de la música.

Ambos sindicatos de los muelles de la época, la Unión de Empleados de Muelles (UDEM) y la Unión de Trabajadores de Muelles (UTM), ejemplificaban este fenómeno. Los trabajadores traían sus propios instrumentos, y un conguero se ubicaba en el centro del piquete. Los trabajadores cantaban consignas y canciones y acompañaban el solista/inspirador en forma de coro. La bomba era la música que más motivaba en el piquete muellero. Luego comenzaron a improvisar tarimas sobre una camioneta abierta en las cuales tocaban los músicos, para mantener un clima de alegría y entusiasmo con la huelga. Esta práctica fue similar al uso de camiones de caña como tarima y ayudaba a mantener la atención de participantes y espectadores por igual.

La música de protesta obrera de la década de 1950 trajo un tema ocasional adicional: el abuso de la policía y de las compañías de agentes de seguridad, que fungían de rompehuelgas. Los trabajadores del muelle eran fuente de apoyo obligatorio para los movimientos de protesta de todos los demás trabajadores, igual que lo fueron los tabaqueros y los del tren en la segunda y tercera década del siglo XX. También se destacaban la UTIER, el sindicato de caldereros (Boilermakers), la Unión de Carpinteros y el Sindicato de Equipo Pesado.

La música de protesta boricua en Nueva York

Los puertorriqueños emigraron a Nueva York como parte de una política económica de emigración masiva, cuya intención era aliviar a corto plazo el peso poblacional de la economía puertorriqueña.⁹⁸ El gobierno de Puerto Rico trató a los emigrantes a partir de 1947 como parte de la población puertorriqueña y estableció oficinas para atenderla. En 1949, Bartolo Álvarez abrió una tienda de música “Casa Latina,” que sigue abierta.⁹⁹ Desde fines de dicha década, la diáspora boricua se comportó con una independencia creciente.¹⁰⁰ A principios de la década siguiente, un censo indicó que la comunidad boricua tenía más de doscientas organizaciones de todo tipo en los Estados Unidos.

Estos emigrantes eran trabajadores en su mayoría y llevaron con ellos las culturas de la plantación y la contraplantación. Extendieron y adaptaron esta cultura a su nuevo ambiente, amparados por su magnitud numérica.¹⁰¹ “Con los medios de comunicación y transportación disponibles hoy día, Puerto Rico viene a ser parte de Nueva York y Nueva York, nos guste o no, está presente en Puerto Rico”.¹⁰² El legado de tradiciones orales y artesanías halló una extensión directa en la expresión artística neorriqueña, que fungió

como instrumento de resistencia a la cultura dominante en su proceso de formar una identidad cultural.¹⁰³ Los emigrantes han manifestado históricamente la identidad nacional con gran fervor, incluso a través de la música.¹⁰⁴

Flor Irma (Flora) Santiago Rivera fue una de tantos que emigró a los Estados Unidos en esa época. A la edad de ocho años, transitó directamente de la solidaridad comunitaria del barrio cañero Guardarraya de Patillas al Bronx, sin pasar por San Juan.¹⁰⁵ Sus primeras impresiones fueron la frialdad de los neoyorquinos y los altos edificios,¹⁰⁶ luego recuerda estar a punto de perder su idioma natal, confrontar el discrimen y hallar refugio en la comunidad puertorriqueña y afroamericana. Cuando se graduó de escuela superior no se sentía ni puertorriqueña ni estadounidense. En 1961 conoció a quien luego fue su esposo, José (Pepe) Sánchez Vélez, junto a quien formó el dúo “Pepe y Flora”, que participó en las actividades de la comunidad puertorriqueña, en apoyo a iniciativas comunitarias y de izquierda, como del *Young Lords Party* y del movimiento sindical. La música fue un medio de supervivencia y al igual que Willie Colón en la *salsa*, nunca se le ocurrió cantar en inglés, a pesar de hablarlo mejor que el español. Fue arrestada en tres ocasiones.¹⁰⁷

Las protestas sindicales de Nueva York consistían de concentraciones, aunque algunas tomaban forma de piquete. Incluían discursos sobre los derechos laborales, himnos y plenas compuestas para la ocasión. Una de las plenas rezaba: “No sé qué le pasa a la Ley de gravedad, aquí todo sube, sube, sube, aquí ya no baja ná” “Ya el obrero este juego comprendió, que hay que acabar por siempre con el patrono explotador, son trabajadores los llamados a exigir...”¹⁰⁸ La música tenía igual importancia que la del

caminante o la del orador. Su intención era poner en la práctica la búsqueda de identidad que caracterizaba a los puertorriqueños de Nueva York.

Pepe y Flora participaron en varios programas de televisión puertorriqueños y volvieron permanentemente a la isla en 1970, como parte de lo que se ha llamado la migración circular, para participar en la lucha por la independencia, que entendían estaba en efervescencia.¹⁰⁹

El “nuevo sindicalismo:” el caso de Taoné

La música jugó un papel importantísimo para la protesta obrera del “nuevo sindicalismo”, movimiento que comenzó con el reto que planteó el Sindicato de Tronquistas al proyecto populista y que tuvo su mayor exponente en el Movimiento Obrero Unido (MOU), entre 1971 y 1976. En esta etapa se introdujo un elemento “ideológico” en la actividad colectiva de los trabajadores, porque la música del grupo Taoné— nombre que significa “el canto del coquí al amanecer” en el lenguaje taino,¹¹⁰ formado por Pepe y Flora cuando volvieron de Nueva York y otros de Puerto Rico— ayudó a formar muchos líderes sindicales. Al principio llegaban espontáneamente, pero luego los llamaban. Eventualmente se les percibió como parte integral de las actividades de protesta de los trabajadores. Esto motivó la creación del grupo Taoné, tal vez como un anuncio de un nuevo día de redención nacional.

La intención del grupo era llevar mediante la música el mensaje político que otros grupos—*Anamú* y *El Tajo del Alacrán*, entre otros— llevaban mediante el teatro callejero. El MOU, muchos de cuyos líderes estaban ligados al Partido Socialista Puertorriqueño (PSP, sucesor del Movimiento Pro Independencia, MPI), los invitaba a participar en piquetes, entre los cuales sobresalieron los de la huelga de los trabajadores

del periódico *El Mundo* en 1972, que duró ocho meses y fue particularmente violenta. Los integrantes del MOU asistían a todos los piquetes que podían, para apoyar a los trabajadores.¹¹¹ Al igual que en Nueva York, los músicos que los acompañaban buscaban contribuir al cúmulo de actividades dirigidas a lograr una revolución política puertorriqueña,¹¹² influidos por la Revolución Cubana. *Taoné* llevaba un repertorio variado en cuanto a géneros y temas: además de temas sobre la lucha obrera,¹¹³ sobre la patria, la emigración y el amor, tanto en décima como en plena.¹¹⁴ Era el mismo repertorio que llevaba a las actividades políticas, comunitarias y estudiantiles, en las cuales la audiencia traía sus propios instrumentos.

La policía los seguía a todas partes, igual que a los líderes del MOU, y los vigilaban en la *Casa Taoné*— la comuna que habían establecido, a la usanza de la juventud de la época.¹¹⁵ Como consecuencia de esta persecución, “se empezó a eliminar, a discontinuar la intervención ideológica en las protestas” desde 1977.¹¹⁶ Pero además, el compositor de *salsa*, Catalino “Tite” Curet Alonso, argumentó que la música de *Nueva Trova* no tenía un gran arraigo porque su texto, aunque de gran calidad, “son muy dadas al intelectualismo, y al exceso descriptivo, mientras al público lo que le gusta es la narración, la noticia y el elemento dramático”.¹¹⁷

Sin embargo, la actividad de protesta no se redujo y otras personas se integraron a la tarea musical en los piquetes, trayendo sus propios estilos. A *Taoné* le siguieron otros grupos musicales que entonaban canciones sobre los trabajadores, como *Haciendo Punto en Otro Son* y *Moliendo Vidrio con el Pecho*. Este fenómeno no era totalmente nuevo, pues los grupos de *salsa* siempre habían entonado canciones con esos temas: sin embargo, estos grupos popularizaron el uso de la plena y la décima grabadas en discos de larga

duración para dichos propósitos. Los grupos de salsa nunca amenizaron actividades de protesta, sino que entonaban reclamos de justicia social desde las tarimas de concierto.

Los trabajadores elaboraron, además, sus propias canciones. La Federación de Maestros elaboró una variación de la canción “Qué te parece, cholito”, que habla por sí sola: *La guayabita madura/ le dijo a la verde verde/ maestro que rompe huelgas/ maestro que bien no duerme*. La Juventud Obrera Católica (JOC) organizó varios sindicatos, entre ellos los de trabajadores de la tienda por departamentos Bargain Town y el Hospital de Damas en Ponce, y eran conocidos por sus canciones. La Federación de Universitarios Pro Independencia importó una canción cubana que ha evolucionado y hoy día reza:

*Mírala que linda viene
Mírala que linda va
La protesta del obrero
Que no da ni un paso atrás (2x)
Si tú pasas por mi casa
Y tú ves a mi mamá
Tú le dices que hoy no me espere
Que este movimiento
No da ni un paso atrás
Tú le dices que hoy no me espere
Que este movimiento
No da ni un paso atrás*

El tercer verso de esta canción ha sido trocado para ajustarse a las necesidades del momento, por ejemplo *la huelga de Acueductos*.

La música grabada: los trabajadores se sirven de la tecnología

La popularización de la música grabada redujo el anonimato que caracterizaba a la bomba y la plena hasta el momento, pero brindó mayores posibilidades a los trabajadores. Permitted atraer la atención mientras la manifestación no hubiera comenzado o luego de que terminara; mantener los ánimos mientras los trabajadores

descansaban; reforzar la identidad musical al transmitir la misma canción o consigna con la misma sonoridad a distintos centros de trabajo simultáneamente; lograr que los trabajadores la repitan en su diario vivir; y finalmente, transportar la música a través de las comunidades circundantes para promover el evento o informar sobre los reclamos de los trabajadores, sin transportar a los músicos.

En la huelga que se llevó a cabo contra el Hospital Dr. Pila en Ponce entre 1963 y 1965, los trabajadores afiliados al Sindicato puertorriqueño de Trabajadores desfilaban en piquete las 24 horas del día y tomaban turnos para hacerlo.¹¹⁸ Asimismo, alternaban la música en vivo con la música grabada. Los músicos se ubicaban sobre un camión “tumba”, con una carpa para guarecerlos de la lluvia y el sol, que se ubicaba frente a la clínica o frente al Departamento del Trabajo— donde también se hacían manifestaciones cuando el patrono y el sindicato estaban negociando allí. El camión también se usaba para descansar, de modo que los músicos estaban ubicados entre los trabajadores que no piqueteaban. Los músicos eran personas que los trabajadores conocían y siempre aparecían ocho o diez panderos.

Se usaban bocinas de gran alcance y se ubicaba el camión de modo que se escuchara bien. Esta era una innovación que los trabajadores continúan explotando hoy en día: además, proveía a la música de la nueva función de penetrar con el sonido hasta las instalaciones del patrono, que visto se ubicaban lejos de la entrada para evitar ruidos.¹¹⁹ En una huelga en una finca de piña en Barceloneta, se utilizó este método para llevar los mensajes a los gerentes y ante la sede de la Autoridad de Tierras, dueña de la finca.¹²⁰

De igual modo, los empleados de la Junta de Retiro para Maestros grabaron en su huelga de la década de 1990 las consignas que cantaban y las reproducían durante las horas no laborables. La Unión Gastronómica también llevaba música grabada de protesta a los piquetes.

Conclusión

Las músicas reseñadas presentan la manifestación de una clase trabajadora que desarrolló lo que Quintero y García llamaron un *espíritu de clase* y unos lazos de solidaridad que desembocaron en la actividad sindical de principios del siglo XX. En este cuadro, se distinguen unas tendencias a identificar lo negro y lo jíbaro con lo obrero, que en alguna medida pueden explicar por qué las músicas negras han dominado el escenario de la protesta laboral en nuestra historia.

En primer lugar, este estudio demuestra que la clase trabajadora de Puerto Rico tuvo su origen en la población afrodescendiente, debido en primer lugar a la esclavitud y en segundo lugar a la forma en que se establecieron los controles sobre la fuerza laboral. La población trabajadora descendiente de europeos compartió sus intereses y sus métodos de lucha con los libertos y artesanos afrodescendientes, incluyendo sus músicas. Al emerger una clase trabajadora asalariada en las grandes plantaciones y en la manufactura, fueron estas músicas las que ayudaron a estos trabajadores a identificarse como grupo en sus centros de trabajo, y eventualmente como una clase a nivel nacional, a la misma vez que fomentaban la identidad de los puertorriqueños como nación.

La bomba, la décima y la plena han sido la literatura oral mediante la cual los trabajadores puertorriqueños de la plantación, la contraplantación, la cimarronería y las barriadas han expresado sus alegrías, sus tristezas, sus anhelos y sus conspiraciones. La

bomba y la décima dotaron a los trabajadores de una tradición: los himnos fueron el medio para expresar el reto a las clases dominantes y la plena brindó un medio para expresar los reclamos de forma más pegajosa y rítmica. Los trabajadores del siglo XX usaron la música no sólo para comunicarse entre sí sino para comunicar sus quejas a la comunidad, que se había tornado más cercana y diversa con la proletarización. El Partido Socialista en 1915 y el Movimiento Pro Independencia en 1970 se sirvieron de la música para fomentar una conciencia política en la clase trabajadora.

La clase obrera ha sabido aprovechar cada una de estas contribuciones y expresar creativamente sus reclamos, a falta de otros mecanismos de difusión como lo serían los periódicos o los partidos políticos. De este modo, la tradición de rebeldía contra los modelos de producción subordinados continúa.

Notas

- ¹ “Protesta estudiantil al ritmo de pachanga: Santa Revuelta, una ‘banda piquetera’, le puso música al reclamo de los universitarios”, *Río Negro online*, 20 de agosto de 2001, <http://rionegro.com.ar/arch200108/r20s04.html>; “País vivirá jornadas de protesta: trabajadores ganan en unidad”, Coordinadora Latinoamericana de Juristas, Ciencias Sociales y Grupos Marginados por una Alternativa democrática y Popular (CLAJADEP), *Red Sede Alternativa*, <http://www.clajadep.hdp.ig.com.br/bi69.htm>; Ferry Costlow, “Strike Talks at Boeing come to a dead end”, *Electronic Engineering Times*, 13 de marzo de 2000, pág. 155; y Josipa Petrunic, “Hilton workers stage walkout”, *Toronto Star*, 3 de agosto de 2002, pág. A6, tomado de EBSCOHost.
- ² Ángel G. Quintero Rivera, “Relatoría: Camuflaje e inclusión en tiempos de globalización” Inédito: Mesa 2, Seminario sobre Las culturas de Iberoamérica en el siglo XXI, México, 21-22 de enero de 2002, pág. 5.
- ³ Arcadio Díaz Quiñones. “El arte de bregar”, en El arte de bregar y otros ensayos, San Juan, P.R. : Ediciones Callejón, 2000, pág. 48; Lillian Guerra, “Popular consciousness and creative expression”: constructing Self in the World of the Other”, en Lillian Guerra, pág. 124.
- ⁴ Lillian Guerra, “Popular consciousness and creative expression: Constructing Self in the World of the Other”, en Lillian Guerra, pág. 128.
- ⁵ Peter Wade, “Music and the formation of Black identity in Colombia,” NACLA Report on the Americas, Vol. 35, Núm. 6, May/Jun 2002, New York.
- ⁶ Gonzalo Espino Relucé. La lira rebelde proletaria: estudio y antología de la poesía obrera anarquista (1900-1926) Lima: TAREA, Asociación de Publicaciones Educativas, 1984, pág. 33.
- ⁷ Hudak, *Ob. cit.*, págs. 457-461.
- ⁸ Espino Relucet, *Ob. cit.*, pág. 31 (bastardillas en el original).
- ⁹ *Id.*, pág. 43.
- ¹⁰ Paul Almeida y Rubén Urbizagastegui, “Cutumay Camones: Popular music in El Salvador's National Liberation Movement”, *Latin American Perspectives*, Riverside, Mar 1999, Volume 26, Núm. 2, pág. 13, citando a Charles Tilly, From Mobilization to Revolution. Reading, MA: Addison-Wesley, 1978.
- ¹¹ Ángel G. Quintero Rivera. ¡Salsa, sabor y control!, México: Siglo XXI Eds., 1998, pág. 34.
- ¹² Meter van der Merwe. Origins of the Popular Style: the Antecedents of Twentieth-Century Popular Music, Clarendon Press, Oxford, 1989, pág. 69.
- ¹³ McCarthy et al. *Ob. Cit.*, págs. 452-453.
- ¹⁴ *Id.*, pág. 455.
- ¹⁵ van der Merwe *Ob. cit.*, pág. 32.
- ¹⁶ Guillermo Baralt. Esclavos rebeldes, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1981, pág. 174.
- ¹⁷ Ramón López, “La plena es música obrera”, *Claridad*, 10 al 16 de abril de 1986, pág. 28.
- ¹⁸ *Id.*, pág. 36.
- ¹⁹ Lydia Milagros González, “De cómo las bombas y plenas cuentan la historia de las clases trabajadoras”, *Claridad*, 29 abril- 5 de mayo de 1983, págs. 20-21.
- ²⁰ Font, pág. 195
- ²¹ *Id.*, págs. 26-27. El esclavo “jornalero” era en realidad “alquilado” pues no retenía parte alguna de su jornal. Mayo Santana et al., pág. 67.
- ²² Díaz Soler, Historia de la esclavitud negra. Editorial U.P.R. 1974, pág. 254.
- ²³ Jay Kinsbruner, Not of Pure Blood. Duke University Press 1996, pág. 11-12.
- ²⁴ *Id.*, pág. 359.
- ²⁵ *Id.*, págs. 349-50.
- ²⁶ Raúl Mayo Santana, Mariano Negrón Portillo y Manuel Mayo López, Esclavos y libertos: Trabajo en San Juan pre- y post-abolición, en Cadenas de Esclavitud... y de solidaridad: Esclavos y libertos en San Juan, siglo XIX. Centro de Investigaciones Sociales 1997, pág. 61.
- ²⁷ *Id.*, pág. 92.
- ²⁸ *Id.*, pág. 110.
- ²⁹ *Id.*, pág. 359.

-
- ³⁰ Id., pág. 109.
- ³¹ Quintero Rivera, *Ob. Cit.*, Capítulo 3.
- ³² Id., págs. 230-231.
- ³³ Richard Waterman y Luis Manuel Álvarez
- ³⁴ Quintero Rivera., págs. 247-249 (bastardillas en el original).
- ³⁵ Guerra, *Ob. Cit.*, pág. 133.
- ³⁶ Orlando Santiago Díaz, Decimario Nacional, Comerío: Comité Amigos del Autor Puertorriqueño, 1994, pág. xii.
- ³⁷ Vilma Pizarro Santiago, “Una mirada a los espacios del arrabal metropolitano del siglo XIX: Voz y presencia en la personalidad social del Puerto Rico moderno y post moderno,” pág. 4. San Juan: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 2012. Disponible en: https://www.academia.edu/9645746/Centro_de_Estudios_Avanzados_de_Puerto_Rico_y_el_Caribe_Viejo_San_Juan_Programa_Doctoral.
- ³⁸ Jay Kinsbruner, Not of Pure Blood. Duke University Press 1996, pág. 11.
- ³⁹ Seda Bonilla, *Ob. Cit.*, págs. 157 y 170.
- ⁴⁰ Kinsbruner, *Loc. Cit.*
- ⁴¹ Id., pág. 25.
- ⁴² Id., pág. 118.
- ⁴³ Alicea Ortega, *Ob. Cit.*, págs. 101-103.
- ⁴⁴ Guerra, *Ob. Cit.*, pág. 38.
- ⁴⁵ Id.
- ⁴⁶ Jorge Duany. The Puerto Rican Nation o the Move: Identities on the Island and in the United states. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press, 2002), pág. 16.
- ⁴⁷ Amílcar Barreto. Language, Elites and the State: Nationalism in Puerto Rico and Québec. Westport, CT: Praeger Publishers, 1998, pág. 93.
- ⁴⁸ Duany, *Ob. Cit.*, pág. 21.
- ⁴⁹ Id., pág. 17, citando a Arlene Dávila, Sponsored Identities, 1997.
- ⁵⁰ Id., pág. 123, citando a Hutchinson, “Cultural Nationalism and Moral Regeneration”, 1994.
- ⁵¹ Id., pág. 124.
- ⁵² Id., pág. 130.
- ⁵³ Paul Almeida y Rubén Urbizagastegui, “Cutumay Camones: Popular music in El Salvador's National Liberation Movement”, *Latin American Perspectives*, Riverside, Mar 1999, Volume 26, Núm. 2, pág. 13, citando a Snow, David and Robert Benford. 1988, "Ideology, frame resonance, and participant mobilization." *International Social Movement Research* 1: 197-217.
- ⁵⁴ Dávila Santiago, *Ob. Cit.*, pág. 12.
- ⁵⁵ *El Porvenir Social*, 12 de diciembre de 1899. citado en id, pág. 16.
- ⁵⁶ Dávila Santiago, *Ob. Cit.*, pág. 19.
- ⁵⁷ Id., pág. 21n.
- ⁵⁸ Ricardo Campos Orta, “Apuntes sobre la expresión cultural obrera en Puerto Rico”, trabajo presentado ante la Conferencia de Historiografía Puertorriqueña auspiciada por el Centro de Estudios Puertorriqueños de la CUNY, sin fecha, págs. 23-24.
- ⁵⁹ Espino Relucet, *Ob. Cit.*, pág. 33.
- ⁶⁰ Campos Orta, *Ob. Cit.*, Entrevistas a Tadeo Rodríguez García y Plácido Cruz, Caguas, mayo de 1973. Cruz fue secretario de la FLT en Caguas en 1911 y tesorero en 1917.
- ⁶¹ CEREP, “La historia de todos nosotros” (Videocinta), entrevista a una despalilladora de tabaco apodada “la Changa.”
- ⁶² Terese M. Volk, “Little Red Songbooks: Songs for the labor force of America”, *Journal of Research in Music Education*, Vol. 49 núm. 1, Primavera de 2001, pág. 33.
- ⁶³ Sue Halpern, “Blue-Collar Gospel”, *Mother Jones*, Vol. 26 núm. 2, marzo-abril de 2001, pág. 26.
- ⁶⁴ Michael Denning, “The future of the cultural front”, *Labor History*, New York, Vol. 39 Núm. 3, Aug. 1998.
- ⁶⁵ Cadilla de Martínez, Costumbres y tradicionalismos de mi tierra, 1938, pág. 60, según citado en Rosa Nieves, La voz folklórica de Puerto Rico, págs. 64 y 66.
- ⁶⁶ J. Emmanuel Dufasne González, Puerto Rico también tiene... ¡tambó!. pp. 19-20.

-
- ⁶⁷ Juan Flores, “Bumbún y los inicios de la plena” (1988), en Juan Flores, La venganza de Cortijo y otros ensayos, págs. 97-99.
- ⁶⁸ J. Emmanuel Dufasne González, Puerto Rico también tiene... ¡tambó!. p. 19. Francisco López Cruz, La música folklórica de Puerto Rico, Troutman Press, Sharon, CT, págs. 69-80.
- ⁶⁹ J. Emmanuel Dufasne González, Puerto Rico también tiene... ¡tambó!. pág. 23.
- ⁷⁰ Ángel G. Quintero Rivera y Luis M. Álvarez, “Bambulaé sea allá: La bomba y plena”, en *Raíces*, pág. 9.
- ⁷¹ Ángel G. Quintero Rivera. ¡Salsa, sabor y control!, pág. 82.
- ⁷² Juan Flores, “Bumbún y los inicios de la plena” (1988), en Juan Flores, La venganza de Cortijo y otros ensayos, pág. 91.
- ⁷³ López Cruz, *Loc. Cit.*
- ⁷⁴ Tomás Blanco, “Elogio de la plena”; Rosa Nieves, La voz folklórica de Puerto Rico, pág. 66; Ramón López. “Las culturas populares y la cuestión nacional”, *Pensamiento Crítico*, Vol. VII, Núm. 39, julio-agosto de 1984, pág. 28.
- ⁷⁵ Pedro Rivera et al. Plena: canto y trabajo. Videograbación. New York : Cinema Guild, 1992.
- ⁷⁶ Ángel G. Quintero Rivera y Luis M. Álvarez, “Bambulaé sea allá: La bomba y plena”, en *Raíces*, pág. 9.
- ⁷⁷ Juan Flores, “Bumbún y los inicios de la plena” (1988), en Juan Flores, La venganza de Cortijo y otros ensayos, págs. 97-99.
- ⁷⁸ López Cruz, *Loc. Cit.*
- ⁷⁹ Ramón López. “Las culturas populares y la cuestión nacional”, pág. 29.
- ⁸⁰ Jorge Pérez, “La plena puertorriqueña: de la expresión popular a la comercialización musical”, *Revista*, Centro de Estudios Puertorriqueños del CUNY, 1991, págs. 51 y 55.
- ⁸¹ Carlos R. Carrión Crespo. Entrevista a Santos Silva Ojeda, trabajador de la empresa American Railroad Company y organizador sindical desde la década de 1940, 22 de octubre de 2002.
- ⁸² Pedro Rivera et al., *Ob. Cit.*, entrevista al maestro de bomba Rafael Cepeda.
- ⁸³ Ramón López. “¿Dónde está el golpe de plena?”, *Cultura*, año 4 núm. 8, junio de 2000. págs. 88.
- ⁸⁴ Santiago Díaz, *Entre. cit.*
- ⁸⁵ Quintero, ¡Salsa, sabor y control!, *Ob. Cit.*, págs. 151-152.
- ⁸⁶ Rivera et al., *Ob. Cit.*; Roberta Singer, “The Power of Plena”, en Salsaroots.com: The Feart & Soul of Salsa History, <http://www.salsacrazy.com/salsaroots/plenatotalpage.htm>. El artículo fue publicado originalmente en Ellen C. Leichtman (ed.), To the Tour Corners: A Festschrift in Honor of Rose Brandel, Detroit Monographs in Musicology/Studies, No. 14, Harmonie Park.
- ⁸⁷ van der Merwe, *Ob. Cit.*, págs. 33-34.
- ⁸⁸ Ramón López. “Las culturas populares y la cuestión nacional”, *Pensamiento Crítico*, Vol. VII, núm. 39, julio-agosto de 1984, pág. 30.
- ⁸⁹ Carlos R. Carrión Crespo, entrevista a Paulino Santiago Díaz, veterano organizador sindical.
- ⁹⁰ Piquete contra la reforma laboral, después de junio 22 de 1995. Notas: Carlos Román.
- ⁹¹ Marcha del primero de mayo de 1971, “Mari Bras anuncia transformación MPI a partido clase obrera”, *Claridad*, 9 de mayo de 1971, pág. 5.
- ⁹² Carlos Román, *Ob. Cit.*
- ⁹³ Santiago Díaz, *Entre. cit.*, atribuye esta consigna a los Tronquistas.
- ⁹⁴ Carlos Román, *Ob. Cit.*
- ⁹⁵ Piquete en Navieras, según Paulino Santiago, *Entre. Cit.*
- ⁹⁶ Piquete en la Autoridad de los Puertos, según Paulino Santiago, *Entre. Cit.*
- ⁹⁷ Carlos R. Carrión Crespo, Entrevista a Pedro Grant Chacón, 15 de octubre de 2002. Grant era oficial de la Unión de Empleados de Muelles (UDEM) durante la huelga.
- ⁹⁸ Duany, *Ob. Cit.*, pág. 171; Véase El Libro de Puerto Rico
- ⁹⁹ Ewin Martínez. Entrevista a Bartola Álvarez, 29 de diciembre de 2001.
- ¹⁰⁰ Duany, *Ob. Cit.*, págs. 169, 171, 172. La Ley Núm. 25 del 12 de mayo de 1947 creó la Oficina de Empleo y Emigración de Puerto Rico.
- ¹⁰¹ Juan Flores, “The Puerto Rico that José Luis González built”, en Divided Borders: Essays on Puerto Rican Identity, Arte Público Press, Houston TX 1993, pág. 67.
- ¹⁰² Juan Flores, “La venganza de Cortijo”, *Ob. Cit.*, pág. 39.
- ¹⁰³ Juan Flores, “‘Qué assimilated, brother, yo soy asimilao’: la estructuración de la identidad puertorriqueña en los Estados Unidos”, en La venganza de Cortijo, *Ob. Cit.*, pág. 173.

-
- ¹⁰⁴ Jorge Duany. Ob. Cit., págs. 197-98.
- ¹⁰⁵ Carlos R. Carrión Crespo, Entrevista a Flora Santiago Rivera, 6 de noviembre de 2002.
- ¹⁰⁶ Carlos R. Carrión Crespo, Entrevista a Flora Santiago Rivera, 27 de noviembre de 2002.
- ¹⁰⁷ Flora Santiago Rivera. “Jesús Mediador brinda un homenaje a Flora Santiago”, 1990, pág. 3.
- ¹⁰⁸ *Id.*
- ¹⁰⁹ Santiago Rivera, *Entre. cit.*, 27 de noviembre de 2002.
- ¹¹⁰ Santiago Rivera. “Jesús Mediador brinda un homenaje a Flora Santiago”, *Ob. Cit.*, pág. 6.
- ¹¹¹ Carlos R. Carrión Crespo. Entrevista a Flora Santiago Rivera, 27 de noviembre de 2002.
- ¹¹² Juan Cepero, “Taoné y su contribución al movimiento sindical y patriótico puertorriqueño”, en “Taoné en tres tiempos”, Río Piedras: Producciones Flor de Maga, 1986, pág. 2.
- ¹¹³ Por ej., “La marcha del pueblo” de Santiago Rivera (*Seguiremos la marcha del pueblo, que va a la vanguardia...*), “Mi canto Trabajador” de Walter Rodríguez (*Le canto obrero a tus días/ como los vives ahora/ le canto obrero a tus manos/ que afanosas elaboran/ riquezas para los ricos/ miserias para tus horas*) y “El Míster con Macana” de Roy Brown Ramírez (*El sol está que quema/ sudando en mil dilemas/ siempre estoy sudando/ pa’ ricos trabajando/ gritan que si huelga/ sálvese el que pueda/ esto es la mierda*)
- ¹¹⁴ Carlos R. Carrión Crespo. Entrevista a Flora Santiago Rivera, 27 de noviembre de 2002.
- ¹¹⁵ *Id.*
- ¹¹⁶ Grant Chacón, *Entre. cit.*
- ¹¹⁷ Graciela Rodríguez Martínó, “¿Música popular o Nueva Trova? Comentarios en torno a un foro”, *Claridad*, 24-30 de mayo de 1985, pág. 15.
- ¹¹⁸ Silva Ojeda, *Entre. Cit.*
- ¹¹⁹ Silva Ojeda, *Entre., cit.*
- ¹²⁰ *Id.*