

Debates identitarios y capital simbólico: políticas culturales en torno a la música tradicional puertorriqueña

Mareia Quintero Rivera, Universidad de Puerto Rico

Resumen

Este artículo aborda los debates en torno a la *Ley de la Música Autóctona Tradicional Puertorriqueña*, aprobada en el 2004, tomando en cuenta el complejo contexto en el que opera: un mercado musical profundamente asimétrico, cuyas dinámicas económicas, parámetros legales y valoraciones estéticas se ven atravesados por las tramas de la globalización y la condición colonial. Partiendo de un repaso histórico de las políticas culturales en Puerto Rico y de un examen de las transformaciones en las prácticas y representaciones de la música puertorriqueña en las últimas décadas, se analiza cómo los discursos sobre lo “autóctono” y lo “tradicional”, movilizados en defensa u oposición de la ley, se relacionan con asuntos sensitivos en la sociedad puertorriqueña contemporánea como lo son: el prejuicio racial, la desigualdad social y la subordinación política. Por otra parte, se abordan iniciativas y estrategias generadas por los propios músicos con el objetivo de preservar, transmitir, difundir y desarrollar las tradiciones musicales, al tiempo que agencian espacio laboral y capital simbólico.

Introducción

Las últimas décadas han presenciado un creciente protagonismo de las políticas culturales en el ámbito latinoamericano. El afianzamiento del paradigma de la diversidad (Ochoa 2003) se evidencia tanto en las transformaciones del marco

jurídico normativo (constituciones fundadas en el reconocimiento de la plurinacionalidad y la interculturalidad), como en el desarrollo de nuevos soportes institucionales y agendas programáticas. La experiencia latinoamericana ha sido clave en la ampliación conceptual del patrimonio y en las discusiones en torno a la llamada segunda generación de convenciones de la UNESCO (Mejía 2007). Por otra parte, la evolución de las políticas culturales en la región ha ido de la mano de los debates en torno a la democratización de las sociedades y a la relación entre desarrollo y cultura, asuntos que también han permeado la agenda internacional.

Puerto Rico ha estado esencialmente al margen de tal conversación y de las tendencias regionales en la articulación de políticas culturales. Como territorio no incorporado de los Estados Unidos desde el 1898, la isla está supuesta a ser representada por este país en el plano internacional. Artistas, intelectuales y líderes culturales han encaminado esfuerzos para que Puerto Rico ingrese como Miembro Asociado de la UNESCO, figura que ostentan otros territorios no independientes del Caribe. Tales gestiones han resultado infructuosas ante el escaso interés mostrado en las últimas décadas por las fuerzas políticas que abogan por el *status quo* y la oposición abierta del partido que busca la anexión. Un proyecto de ley presentado en el año 2009 para solicitar al gobierno de los Estados Unidos que radicase una petición de incorporación de Puerto Rico como Miembro Asociado de la UNESCO, fue desatendido por la Asamblea Legislativa, bajo la premisa de que “solicitar y pretender obtener poderes no autorizados, actuando como una nación soberana, pondría en entredicho la relación de ciudadanía, defensa y moneda común” (Cámara de Representantes, 2009d).

Más allá del aislamiento diplomático, en Puerto Rico como en el resto de América Latina, se hace cada vez más apremiante el desarrollo de políticas culturales que contribuyan a densificar el diálogo social y a fortalecer los espacios de agencia ciudadana. Las políticas culturales han dejado de ser entendidas únicamente como la acción de los gobiernos nacionales o locales dentro del ámbito cultural, reconociéndose la importancia de otros agentes, como las organizaciones y movimientos de la sociedad civil y la empresa privada (Ochoa 2003; Vich 2006; Garretón 2008). Concurro con Vich (2006) en la importancia que reviste la articulación de algunos consensos entre estos diversos actores, a fin de propiciar la emergencia de nuevas representaciones simbólicas y de renovar la esfera pública. En ese sentido, entiendo las políticas culturales como “el conjunto de actividades e iniciativas de una comunidad, dirigidas a satisfacer necesidades culturales, desarrollar el ámbito expresivo-simbólico y generar perspectivas compartidas de la vida social” (Garretón 2008, 75).

Esta noción abarca tanto lo que Garretón (2008) ha denominado como “política cultural básica o de sustrato”, que atañe a los modos de vida colectivos y las “políticas culturales sectoriales”, o aquellas que se refieren a las expresiones artísticas, el patrimonio y toda la creatividad estética de la sociedad. La crítica legítima a los modos en que, en ciertas coyunturas históricas, los Estados han intervenido culturalmente para afianzar su hegemonía y silenciar opositores, ha generado en muchos sectores reservas en cuanto a la deseabilidad de políticas culturales. Dada la condición colonial de Puerto Rico, la suspicacia en torno a la acción del Estado suele presentarse con acentuada intensidad. El equívoco, como ha observado Garretón (2008), estriba en pensar que el Estado podría ser neutro respecto

a las representaciones simbólicas y las formas de organizar la vida colectiva. Por tanto, en lugar de abogar por una idealizada esfera cultural apolítica, me parece crucial reconocer la dimensión política de la cultura y concebir las políticas culturales como un aspecto fundamental que atraviesa las disputas por democratizar las sociedades, transformar imaginarios y, como apunta Vích (2006), “fundar nuevos vínculos entre las personas”.

La ley de la Música Autóctona Tradicional Puertorriqueña, aprobada en 2004 y enmendada en 2005 y 2011, se plantea como una medida de política sectorial a fin de garantizar presencia de las tradiciones musicales locales en espectáculos financiados con fondos del Estado. Sin embargo, como quedó evidenciado en los debates en torno a su aprobación, implantación y enmienda, dicha legislación toca aspectos sensitivos respecto a las narrativas identitarias hegemónicas y la configuración de lo que Segato ha denominado como *alteridades históricas*, o aquellas formas de ser “otro” que han sedimentado de modo particular en el escenario nacional (Segato 2007). Por otra parte, su accidentada implantación ha hecho aflorar la complejidad que supone mediar en las dinámicas asentadas entre gestión cultural local y mercado, dentro de un marco hasta ahora totalmente desregulado. Finalmente, el hecho de que se trate de una acción legislativa abre nuevas dimensiones al análisis de la relación entre Estado y sociedad civil en el Puerto Rico contemporáneo, evidenciando la emergencia de formas inéditas de movilización y agencia política entre los músicos del país. Nociones de derechos culturales y de justicia laboral afloran en los argumentos esgrimidos a favor de la ley, la cual se concibe como un instrumento de legitimación social, una vía para reparar desigualdades históricas y un modo de reconfigurar las tensiones entre unidad y diversidad al interior de la nación.

¿Puede la política cultural contribuir a subsanar desigualdades históricas y ampliar los sentidos de ciudadanía? ¿Qué desafíos ha representado para la música puertorriqueña la integración de la isla al mercado norteamericano? ¿Qué implicaciones ha tenido la condición colonial en el desarrollo de políticas culturales? ¿Cómo proponer políticas culturales que contribuyan a valorar prácticas simbólicas históricamente subalternizadas sin atrincherarlas en versiones congeladas de su diferencia? ¿Cómo se relacionan los músicos, desde sus prácticas creativas, con las hegemonías que impone el mercado y con las visiones identitarias que se articulan desde el Estado y la empresa privada? ¿Qué significados le otorgan a lo tradicional en el contexto contemporáneo?

En este artículo procuro examinar las concepciones que músicos, estudiosos, políticos y la sociedad en general tienen respecto a géneros musicales locales, a las nociones de “autóctono” y “tradicional”, así como a las relaciones entre gestión pública y mercado. Comprender estos debates requiere de un análisis de las transformaciones que se han operado en el lugar que ocupa la música puertorriqueña tradicional en el contexto contemporáneo, considerando las representaciones sociales que se han articulado en torno a la misma desde el Estado, la empresa privada y organizaciones de la sociedad civil, examinando cuándo y por qué se movilizan tales representaciones. Esta investigación se basa en el examen de las posiciones articuladas en torno a la Ley, incluyendo su amplia discusión en vistas públicas y en los medios de comunicación a lo largo de casi una década; entrevistas a intérpretes de los géneros cobijados por la medida y a personal encargado de su implementación; y un análisis de los informes de cumplimiento rendidos por los municipios y agencias gubernamentales. Este trabajo parte del interés en aproximar la investigación

académica del diseño y articulación de políticas públicas en torno de la cultura, ámbitos que en el contexto puertorriqueño se encuentran todavía bastante distanciados. Busca propiciar una reflexión que trascienda la necesaria problematización conceptual e indague en posibles avenidas para repensar la legislación cultural y la articulación de políticas culturales.

Políticas culturales en clave colonial: repaso histórico

Durante la primera mitad del siglo 20, el ámbito de las políticas culturales en Puerto Rico estuvo marcado por las tensiones que generó el proyecto de americanización impuesto por las autoridades coloniales y los reclamos de los puertorriqueños por mayores poderes políticos para su autogobierno. Tras la ocupación militar de 1898, los Estados Unidos impusieron un gobierno civil que proveía escasas instancias de participación a los puertorriqueños y estaba basado en la idea de que era necesario ejercer un “tutelaje civilizador” sobre la isla, hasta entonces una colonia de España (Raffucci 1992). La educación se tornó la médula del proyecto civilizador y asimilacionista con la creación de un sistema escolar público dirigido por funcionarios norteamericanos y la imposición del inglés como idioma de enseñanza. La simbología estadounidense tuvo en las escuelas un importante centro difusor. Se implantaron rituales como el saludo militar a la bandera, desfiles para conmemorar fiestas patrias y la enseñanza de canciones norteamericanas, mientras los salones de clases se adornaron con ilustraciones de los “padres fundadores”, mapas y paisajes de las geografías del poder imperial.

El ámbito legislativo proveyó un espacio desde el cual diversos sectores políticos locales articularon formas de oposición al proyecto colonial. Aún con

escasos poderes, en las primeras cuatro décadas de dominación estadounidense se impulsaron medidas culturales dirigidas a la afirmación de una identidad propia y a la recuperación histórica (Rodríguez Cancel 2007). Entre éstas, se destacan la inclusión del Día de Reyes dentro del calendario de días festivos, la publicación de las obras de Eugenio María de Hostos, la designación de un Historiador de Puerto Rico, la creación de bibliotecas, la construcción de monumentos en homenaje a puertorriqueños ilustres del siglo 19 y la preservación del patrimonio, especialmente de la arquitectura colonial hispánica. Según Gil, la legislación acerca de las zonas históricas “sintetiza una re-construcción nacional mediante la asignación espacial de lugares de privilegio reconocibles por el pueblo como parte de ‘su’ historia”, convirtiendo el espacio en símbolo (Gil 1992, 383).

Durante la década de 1940 va cuajando un proceso que Rodríguez Castro (1993) ha llamado de ‘normalización’ del campo cultural, marcado por la transformación de instituciones culturales tradicionales, como el Ateneo Puertorriqueño, y el surgimiento de nuevos agentes e instituciones. Por mandato legislativo se fundan en 1946 las Escuelas Libres de Música de San Juan, Ponce y Mayagüez y en el 1949 se crea la División de Educación de la Comunidad (DivEdCo). Éste fue un innovador programa de educación rural para adultos que reclutó a destacados escritores y artistas del país, tornándose un efervescente espacio de producción gráfica, cinematográfica y literaria. Según plantea Marsh, “la División estrenó la política cultural del estado muñocista, que tenía como base consolidar una versión de la cultura nacional desligada del status político de la isla” (2009, 11). Respecto al debate de la lengua, en 1942 se ordenó el uso del español como vehículo de enseñanza en la Universidad de Puerto Rico (UPR), mientras en 1949 se hizo lo

propio respecto al sistema público de enseñanza primaria y secundaria. Culminaba de esta manera medio siglo de intento fallido de imposición del inglés en la población a través de la educación (Senado de Puerto Rico 2004).

El proceso de institucionalización cultural del Estado Libre Asociado (ELA), creado en 1952, se consolida durante la década de 1950 con la fundación del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP) en 1955, el Festival Casals en 1957, la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico en 1958 y el Conservatorio de Música de Puerto Rico (CMPR) en 1959, estos últimos tres organismos bajo la influencia y liderato del reconocido músico catalán Pablo Casals, quien se radicó en la isla por invitación del Rector de la UPR, Jaime Benítez. *Operación Serenidad* fue el nombre que se le dio a los esfuerzos del Estado por mitigar el impacto cultural de la acelerada transformación económica y política puesta en marcha bajo el gobierno de Luis Muñoz Marín (1949-1964). Los criterios rectores de la nueva institucionalidad cultural fundaron, sin embargo, una dicotomía que todavía perdura en los debates en torno a las políticas culturales en el país. La preservación y difusión del patrimonio, encomienda asignada al ICP, se vio divorciada del quehacer de las otras tres instituciones dedicadas al desarrollo de la música clásica, las cuales se adscribieron a la Compañía de Fomento Industrial, punta de lanza del proyecto desarrollista. La elección de la música clásica como pedestal de la política cultural del ELA, dentro de una estrategia de promoción de la isla como destino tanto para empresas manufactureras como para turistas, no fue fortuita. Se enmarca dentro de un discurso civilizador occidentalista que procuraba ubicar a Puerto Rico en los destinos de la modernidad (Quintero, M. 2009).

A partir del resquebrajamiento de la hegemonía del Partido Popular Democrático (PPD) a fines de la década de 1960, la política de Estado en materia cultural ha respondido primordialmente a disputas ideológico-partidistas, aumentando la burocracia administrativa y agravando el cuadro de fragmentación institucional. Las conmemoraciones del Quinto Centenario en 1992 proveyeron el marco para una revisión de estilo en el discurso cultural del ELA. En un contexto en el cual recién comenzaba a nombrarse la globalización, las efemérides se consideraron una oportunidad para replantear el lugar de Puerto Rico en ese nuevo orden mundial. La declaración del español como única lengua oficial (derogada al año siguiente por un gobierno anexionista), las remodelaciones urbanas del casco histórico en preparación al paso por Puerto Rico de la Gran Regata a Colón y la inversión millonaria en el pabellón de Puerto Rico en la Exposición Universal de Sevilla respondieron, según ha observado Álvarez (1995), al propósito de cimentar un protagonismo cultural que apoyase la inserción del país en los circuitos globales. Gil define ésta como una tercera etapa de la legislación cultural puertorriqueña, la cual en lugar de enfocarse en la creación de instituciones, “re-lanza al Estado vía la cultura” (Gil 1992, 387).

El inicio del nuevo siglo ha tenido como signo el énfasis en la promoción del turismo y la inversión en infraestructura cultural monumental, buscando insertar las nuevas instalaciones en los circuitos globales de la industria del espectáculo. Con el agravamiento de la crisis económica, enmarcada en un gobierno de convicciones profundamente neoliberales, los ya menguados recursos con que cuentan las instituciones culturales públicas se vieron considerablemente reducidos. Algunos de los principales proyectos impulsados por la reciente administración se sostienen en gran medida con fondos del gobierno federal estadounidense que se traspasan a la isla

a través de diversas agencias gubernamentales. Asimismo programas federales de índole cultural se han impuesto en la agenda de las agencias locales, implantándose sin necesariamente considerar las diferencias en el contexto socio-cultural.

La Ley de Nuestra Música Autóctona Tradicional Puertorriqueña se distancia del tipo de acción de política cultural que ha predominado el escenario nacional en varios aspectos. El carácter de la movilización ejercida para su aprobación; el intento de incidir en un circuito hasta ahora regido por el mercado; y el propósito de hacer justicia en el ámbito laboral a intérpretes de géneros históricamente subalternizados, marcan un quiebre en lo que han sido las prioridades de la política cultural en Puerto Rico. Una nueva fase parecería atisbarse respecto de la legislación cultural en el país, marcada por la movilización de intereses sectoriales y el intento de la ciudadanía de incidir en el campo de las políticas culturales ante la inacción gubernamental y la progresiva desarticulación entre las instituciones públicas del sector cultural. Sin embargo, el carácter de la polémica que generó, las dificultades en su implantación y una enmienda que virtualmente la hace inoperante, son signos que llaman a repensar los términos en que se propuso la Ley. Son una señal de alerta ante las trampas que comporta, por un lado, el desarrollo de políticas culturales fundamentadas en los paradigmas de las políticas de la identidad y, por otro, la ineficacia de medidas aisladas ante la falta de coherencia de la política cultural nacional.

Música, identidades y alteridades: debates en torno a lo “autéctono” y lo “tradicional”

La música es una de las prácticas culturales que más se asocia a la afirmación de sentidos de pertenencia, ya sean étnicos, nacionales, de clase, generación,

ideología, religión, género, lugar u otros. Sin embargo, los seres humanos nos relacionamos de maneras muy diversas con el amplio abanico de sonidos, organizados socialmente en lenguajes que reconocemos como musicales. Sería arriesgado, por tanto, pensar en equivalencias entre dichos lenguajes sonoros y las identidades colectivas. Como ha sugerido Seeger (1994), lo que resulta fundamental es estar atentos a las circunstancias particulares en que una práctica musical se convierte en recurso de identificación social, de decir quién se es y de interpelar al *otro*.

En el Caribe, la música ha ocupado un lugar protagónico en las formas en que se piensan, se sienten y se disputan los sentidos de la identidad nacional.

Históricamente los géneros musicales de la región han sido objeto de debates en los cuales se articulan posiciones en torno a asuntos como la experiencia colonial y la formación “racial” de la nación. Por sus recursos expresivos y su pregnancia social, la música se presenta como un lenguaje denso y generador de metáforas, a través del cual intelectuales, políticos, los propios músicos, entre otros actores, “leen” y proyectan la nación. El entrecruzamiento de consideraciones estéticas e ideológicas en sus argumentos es revelador de los modos en que se conforman visiones hegemónicas, así como de sus puntos de tensión, fisura o quiebre (Quintero, M. 2000).

Aprobada inicialmente con el nombre de “Ley de Nuestra Música Puertorriqueña”, su exposición de motivos declara que géneros musicales extranjeros monopolizan la programación de conciertos y actividades musicales en el país, limitando así las oportunidades de empleo de los músicos dedicados a la música “autóctona”, quienes se ven forzados a dedicar su tiempo y talento a la interpretación

de géneros extranjeros. La medida establece que el 30 por ciento del presupuesto destinado a la contratación de músicos, en actividades con financiamiento público mayor a los \$10,000, deberá ser reservado a los exponentes de la música autóctona puertorriqueña, considerándose ésta una proporción “justa y razonable”. La legislación faculta al ICP a certificar a los artistas y agrupaciones de música autóctona, para lo cual le asigna la tarea de elaborar una definición de dicha noción. A pesar de que en su texto original, la medida no especificaba lo que entiende por “música puertorriqueña”, su presentación pública apuntaba claramente para ciertos géneros en particular, englobados en la categoría de “música típica”. Según declaraciones a la prensa del ex representante Ferdinand Pérez, autor de la medida, “ni el merengue ni el rock forman parte de nuestra cultura, lo que es parte de nuestra cultura es la música típica y con esta ley vamos a garantizar que no muera” (Vega 2004, 85). Habiéndose trazado claramente los polos de inclusión y exclusión desde el inicio del debate, la noción de música autóctona, sin embargo, permaneció flotando en un espacio difuso que generó y continúa generando polémicas. ¿En qué lado del espectro se ubicarían géneros de gran popularidad en la isla como la salsa o el reggaeton?

Los programas de promoción cultural del ICP se han caracterizado históricamente por la adopción de criterios tradicionalistas en la certificación de agrupaciones e intérpretes que participan en los eventos patrocinados por la institución (Dávila 1997). Tal vez por eso causó tanta sorpresa y extrañamiento entre músicos y políticos la definición de música autóctona puertorriqueña presentada por dicho organismo para operacionalizar la ley aprobada, pues en ella cabían desde los géneros tradicionales como la bomba y la música jíbara, hasta el reggaeton, pasando

por los boleros, la salsa, el latin jazz y la música “académica” de compositores nacionales:

Cuando se habla de música autóctona puertorriqueña se debe hacer referencia a la música creada por puertorriqueños en y fuera de la Isla. Esta denominación incluye toda composición de autor puertorriqueño, entendiendo “puertorriqueño” de manera amplia, incluyendo a las comunidades puertorriqueñas de la emigración y a los extranjeros que se hubieran incorporado al quehacer cultural nacional, que contiene en su esencia elementos del lenguaje musical puertorriqueño. La música autóctona puertorriqueña es música asociada con nuestro quehacer cotidiano, aquella en la que auditivamente podemos distinguir la manifestación de elementos representativos de nuestro lenguaje musical. [...] (Comité Asesor 2006)

Esta definición fue elaborada por una comité asesor integrado principalmente por estudiosos y profesores universitarios de música, a quienes el ICP confió la encomienda que exigía la ley. Presentada en forma de ensayo, la definición destaca el carácter inclusivo y dinámico de la música puertorriqueña, rechazando explícitamente la llamada “folclorización” de la cultura. La definición presentada puso sobre la mesa un cuestionamiento a los propios paradigmas con los cuales han operado algunos de los programas del ICP, con la intención de abrir una discusión importante sobre los vínculos entre tradición e innovación, y su relación con las políticas culturales.

Ante ese escenario, los músicos que promovieron la Ley argumentaron que con una definición tan amplia la medida perdía efectividad en el propósito original de garantizar exposición en espectáculos financiados con fondos públicos para los géneros que tienen menor presencia en el mercado musical y tampoco gozan de espacio significativo de desarrollo en ámbitos institucionales como el CMPR o la UPR. Agrupados en torno a una “Alianza en Pro de la Música Autóctona”, cabildearon y consiguieron en el 2005 la aprobación de una enmienda que estableció

los géneros específicos cobijados por la medida, siendo éstos la música campesina y sus variantes, la danza, la plena y la bomba, enmendándose el nombre de la medida a “Ley de Nuestra Música Autóctona Tradicional Puertorriqueña”.

Los estudios musicales en años recientes han problematizado la idea de género en cuanto categoría clasificatoria de lo sonoro (Ochoa 2003b). Lo que identificamos como géneros musicales son el producto de la experiencia histórica y de un lento proceso de elaboración estética en el cual ciertos repertorios de sonidos, prácticas y contextos de ejecución van sedimentando en el colectivo como aquéllos aceptados y valorados. La música campesina, la danza, la plena y la bomba comparten la cualidad de haber cristalizado como tradiciones populares antes de la expansión del disco y la radio. Aunque en algunos momentos hayan gozado de difusión mediática, gran parte de su historia se ha hecho en contextos donde se toca música en vivo y su memoria se ha transmitido principalmente por tradición oral, a excepción de las danzas que se registran en partituras. Su reconocimiento social y su aceptación nacional ha sido variable.

La danza, por ejemplo, surgida a mediados del siglo 19 como baile de salón, en sus inicios recibió críticas y el rechazo de la alta sociedad por sus movimientos voluptuosos, para luego convertirse en símbolo de lo refinado y de la tradición hispánica. La música jíbara que se forja en la ruralía durante el período de colonización española, en el siglo 19 era vista como música “brava” e incivilizada. A pesar del rescate de la figura del campesino por el populismo muñocista, que le confirió cierto valor y dignidad a sus tradiciones, la llamada música jíbara continúa asociada mayormente al pasado o circunscrita a la época navideña, a pesar de los modos en que ésta ha enriquecido expresiones modernas como la nueva canción, la

salsa y el jazz. La bomba, vinculada a la plantación esclavista, en el siglo 19 se le describía como una tradición que no se había generalizado en el país. Hasta fines del siglo 20 su práctica se mantuvo circunscrita a ciertas familias que preservaron su legado, cargando con el estigma de ser una música rústica, heredada de los africanos esclavizados. Finalmente la plena, fraguada en los barrios populares urbanos de comienzos de siglo 20, aunque tuvo mayor penetración que los demás géneros en la naciente industria del disco y se ha adaptado históricamente a diversas formaciones instrumentales, hoy día se mantiene asociada principalmente a lo callejero y lo espontáneo. Ángel Quintero (2006) ha trazado las luchas y negociaciones de estos géneros por ganar aceptación social y por trascender las barreras del prejuicio racial. Para éste, el fruto de tales batallas históricas ha sido la configuración de una cultura popular incluyente, desarrollada al margen de la oficialidad colonial.

En su alegato a favor de los géneros cobijados por la Ley, los defensores de la medida, además de aludir a la invisibilidad de dichas tradiciones en los medios de comunicación y la industria musical, así como a la necesidad de espacio laboral para sus intérpretes, han enfatizado en la puertorriqueñidad de los mismos frente a otros géneros populares que consideran ajenos o fruto de la influencia extranjera, como el bolero, la salsa, la nueva canción, el merengue, el rock y el reggaeton. Esta estrategia ha generado reacciones adversas y constituye, a mi juicio, una de las razones principales para el entrapamiento del debate en torno a la medida. Por un lado, los músicos puertorriqueños que cultivan lenguajes distintos a los considerados por la ley como “autóctonos tradicionales”, han percibido tal definición como una afronta a su quehacer. Muchos de ellos no cuestionan la necesidad de respaldar los géneros cobijados por la Ley, pero resienten que la semántica de la medida les excluya del

terreno de lo nacional. Los defensores de la Ley, de otra parte, manifiestan abiertamente su estima por géneros como el bolero y la salsa, afirmando, sin embargo, que éstos son de raíz cubana, o en todo caso latinoamericanos. Esta clausura de lo “autóctono tradicional” a los cuatro géneros citados en la Ley y los argumentos esgrimidos en su defensa atrincheraron las posturas de sus defensores y opositores, dificultando los posibles espacios de diálogo productivo. En el calor del debate, reconocidos músicos tradicionales tildaron de “elitistas” a los miembros del Comité Asesor, argumentando que éstos intentaron imponer una definición desde las cumbres de sus estudios académicos sin “bajar a la raíz cultural del país”.

La reivindicación de una definición abarcadora de la música puertorriqueña, propuesta por el Comité Asesor e impulsada luego desde la dirección del ICP no debe ser despachada meramente como un asunto de rigor conceptual. Sugiero que ella responde, por otra parte, a los debates en torno a la identidad puertorriqueña en el contexto caribeño y latinoamericano, en particular a planteamientos que de forma evidente o implícita establecen una correspondencia entre subordinación política y falta de identidad. En el ámbito musical, por ejemplo, el influyente etnomusicólogo Peter Manuel (1994) postuló la tesis de que la música puertorriqueña, a pesar de ser enarbolada como símbolo de identidad nacional, constituye realmente una “apropiación creativa” de la música cubana, afirmando que la resignificación de géneros de la Antilla mayor —entre los cuales incluye la danza, el bolero y la salsa— por los músicos puertorriqueños ha envuelto lo que él llama de una “distorsión de hechos históricos”. Según la pianista y compositora de jazz Brenda Hopkins (2008), quien fungía como directora de la División de Música del ICP en el momento de aprobación de la Ley, a nivel internacional se desconoce la riqueza de la música

puertorriqueña, incluso muchas veces se piensa que es cubana, algo que promueve la Ley, al no reivindicar géneros como el bolero y la salsa como expresiones nacionales.

La gran mayoría de los músicos, estudiosos y administradores del ICP que tuvieron presencia en el debate en torno a esta Ley, manifestaron una valoración profunda de la amplia gama de manifestaciones musical en el país -a excepción tal vez del reggaeton, que algunos critican por el contenido sexista de sus líricas o la supuesta pobreza de su expresión sonora-. ¿A qué responden entonces los atrincheramientos en torno a las definiciones de “autóctono” y “tradicional”? Sugiero que en este debate entraron en conflicto dos reclamos de legitimación simbólica que no lograron articular sus posibles tangencias: por un lado, el de los sectores subalternos frente a los discursos nacionales hegemónicos; y por otro, el de Puerto Rico como nación. El análisis de estas posturas requiere, sin embargo, ir más allá de los planteamientos discursivos y examinar las dinámicas del mercado musical y las representaciones simbólicas de las diversas manifestaciones musicales del país propulsadas por el Estado, los medios y la empresa privada.

Industria musical, políticas culturales y capital simbólico

Por su relación política con los Estados Unidos, desde temprano en el siglo 20 Puerto Rico ha servido como un mercado potencial para los sonidos producidos y distribuidos por compañías norteamericanas, transformadas en las últimas décadas del siglo 20 en grandes conglomerados mediáticos globales. En términos de la radiodifusión, la isla está sujeta desde 1934 a la Comisión Federal de Comunicaciones (FCC), la cual impide desarrollar cualquier tipo de política gubernamental respecto a los contenidos vehiculados en la radio local. Dentro de ese

contexto, ¿qué papel han tenido los mercados y las políticas culturales en la forja de la cinta sonora que acompaña los procesos históricos del país, en las condiciones laborales de los músicos del patio y su reconocimiento social?

En las primeras grabaciones comerciales de música puertorriqueña, llevadas a cabo en Nueva York y San Juan entre 1909 y 1917 por compañías fonográficas norteamericanas como la Columbia, Víctor y Edison, predominan las danzas interpretadas por orquestas locales, así como seises y aguinaldos de la tradición campesina. Estos géneros sin embargo no tuvieron un desarrollo comercial significativo en la naciente industria del disco. Tampoco lo tuvieron la plena y la bomba, con algunas dignas excepciones como la irrupción de Cortijo y su Combo a mediados de los años 1950. Han sido más bien expresiones como la música de trío, la salsa, la balada, el rock internacional, el merengue dominicano y recientemente el reggaeton, los que históricamente han predominado en la industria fonográfica y la radio local. Aunque el ICP ha jugado un papel importante en el fomento de la música tradicional, a través de cursos, talleres, certámenes y presentaciones, sus gestiones no se han encaminado hacia la inserción de los géneros tradicionales en la industria musical, ni a la creación de condiciones laborales adecuadas para sus intérpretes. Las tradiciones musicales son valoradas como patrimonio cultural, pero no como un medio de subsistencia para sus cultores. Esta visión se manifiesta también en la legislación en torno a la música, con la aprobación de medidas para exaltar la danza en la década de 1970, la música de trío y los compositores de boleros en la década de 1990 y la tradición campesina, la salsa, la plena y la bomba en la década de 2000. Estas medidas declaran conmemoraciones y emiten proclamas, pero no asignan recursos económicos. Su retórica nos habla de procesos de legitimación simbólica un

tanto cosméticos, que no hacen justicia a la vitalidad de la tradición ni a sus practicantes.

Durante los años 1990, géneros como la salsa y el bolero — hoy cuestionados en su “autoctonía”— ganaron prestigio social a través de políticas culturales impulsadas por el gobierno y la empresa privada. Un tanto higienizada y despojada de su carácter contestatario, la salsa fue la protagonista por excelencia en el Pabellón de Puerto Rico dentro de la Exposición de Sevilla, plataforma que le sirvió para penetrar el mercado europeo y asiático. Por otro lado, el bolero fue el eje de los especiales musicales que el Banco Popular —la principal institución financiera de capital local- comenzó a producir anualmente en 1993 como un regalo navideño al pueblo de Puerto Rico. En éstos, la música popular se convierte en bandera de afirmación nacional revestida de una estética publicitaria que la transforma en algo glamoroso. En el 2001 el especial fue dedicado a los géneros de la bomba y la plena, estableciendo un punto de quiebre en las producciones del banco, en las que hasta entonces predominaban artistas de alto reconocimiento mediático. *Raíces* no sólo llevó a la pantalla televisiva a los músicos de la tradición, sino que tocó asuntos sensitivos, como el prejuicio racial, generando una polémica recepción pública que puso de manifiesto los límites que enfrentan estos géneros en su reconocimiento social.

A nivel global, durante las décadas de 1980 y 1990 la industria musical se expandió vertiginosamente, siendo el mercado latinoamericano y latino de los Estados Unidos uno de los que mostró un mayor crecimiento (Yúdice 1999). Sin embargo, los cambios en los patrones de producción y consumo musical provocados por las nuevas tecnologías digitales y la Internet han obligado a las casas disqueras,

incluso a las trasnacionales o *majors*, a transformar radicalmente su negocio. La venta de CDs ha dejado de ser la principal fuente de generación de riqueza en la industria, mientras se incrementan vertiginosamente las ganancias de espectáculos en vivo. Orientada hacia el circuito de conciertos populares financiados con fondos públicos, la Ley 223 se enmarca dentro de ese contexto de auge del espectáculo en vivo como principal fuente de ingreso de los artistas.

Puerto Rico cuenta con setenta y ocho municipios, cada uno de los cuales celebra anualmente sus Fiestas Patronales, que suelen extenderse alrededor de cuatro días. Además, cada municipio auspicia otras actividades también fiscalizables por la Ley. Según el proponente de la misma, se estima en \$17 millones la suma que la totalidad los municipios invierte anualmente en espectáculos musicales, de los cuales se calculó que, con la aprobación de la medida, al menos unos \$5 millones anuales se destinarían a la contratación de intérpretes de música típica. Esta cifra generó altas expectativas entre los músicos quienes, según recogen los debates en prensa, entendían que sus contrataciones aumentarían considerablemente.

Tras la aprobación de la enmienda que definió los géneros cobijados, el ICP creó una oficina para operacionalizar la implantación de la ley, que tuvo a su cargo crear un reglamento, nombrar una Junta Asesora encargada de certificar a los músicos, orientar a los municipios, evaluar los informes de cumplimiento y encausar querellas. En 2009, a cuatro años de su aprobación, el ICP rindió un informe a la Asamblea Legislativa en el cual señalaba que tan sólo treinta municipios habían cumplido con la Ley. Veinticinco municipios y seis agencias gubernamentales ni siquiera habían rendido informes y la oficina había tenido que requerirle los mismos mediante el recurso de *Mandamus*, mientras cuarenta y cinco municipios y nueve

promotores habían sido multados o querellados (Cámara de Representantes de Puerto Rico, 2009). Llovieron los procesos administrativos en contra de los municipios y de promotores, pero nunca se llegó a cobrar ninguna multa, debido a la presión política ejercida por los alcaldes.

Una de las razones tras la falta de eficacia de la legislación cultural aprobada en años recientes en el país, es la ausencia de estudios respecto a los asuntos sometidos a legislación. Este fue el caso de la Ley de la Música Autóctona Tradicional, la cual se aprobó sin contar con investigaciones previas en torno a la gestión de espectáculos con fondos públicos, al espacio de la música tradicional en éstos y a la realidad laboral de los músicos. Esta falta de datos dificulta asimismo evaluar el impacto de la medida. Sin embargo, uno de los efectos secundarios de su aprobación ha sido justamente el contribuir a visibilizar las asimetrías con que opera el mercado musical y, particularmente, la gestión de espectáculos musicales gratuitos con financiación pública. Según se desprende de los informes de cumplimiento entregados al ICP, muchos municipios, a pesar de contar con oficinas de cultura, optan por contratar promotores para organizar las Fiestas Patronales y otras celebraciones públicas. Poco tiempo después de entrar en vigor la Ley 223, según enmendada, se aprobó una medida para crear el Colegio de Productores de Espectáculos Públicos y reglamentar el ejercicio de las funciones de un “promotor de espectáculos” (Ley 113 del 2005). Con el propósito de fortalecer a los productores locales y bajo la premisa de que el desempeño deficiente de promotores sin experiencia estaría desprestigiando la industria local, la medida dispuso la colegiación de todos los profesionales del sector, imponiendo condiciones para el ejercicio de sus funciones. La creación del Colegio de Productores ha tenido el efecto

de concentrar dicha labor en un número reducido de profesionales que trabajan desde una lógica comercial, ya que muchos productores independientes no pueden cumplir con las cuotas y exigencias que dispone el Colegio.

En el 2009 la Cámara de Representantes aprobó una resolución para investigar la implementación, alcance y efectividad de la Ley de Nuestra Música Autóctona Tradicional Puertorriqueña, ante las constantes presiones de alcaldes y promotores por enmendar la medida con el fin de disminuir el por ciento dedicado a los géneros tradicionales y, de otra parte, los reclamos de los músicos por una mejor fiscalización del cumplimiento de la Ley. En ese momento el ICP había certificado 233 agrupaciones y 216 trovadores como intérpretes de la música autóctona tradicional. Sin embargo, los informes de cumplimiento disponibles revelan que la gran mayoría de éstos no habían sido contratados nunca en actividades reglamentadas por la Ley. El tema de los bajos honorarios de las agrupaciones de música tradicional fue planteado en vistas públicas como uno de los problemas para el cumplimiento de la misma. Ante las elevadas sumas invertidas por los Municipios en actividades como las Fiestas Patronales, la tendencia observada en los informes ha sido la de contratar las agrupaciones de música tradicional más conocidas y que cobran honorarios más altos, en aras de cumplir con las disposiciones de la ley sin “sobrecargar” sus eventos con música tradicional. Según el Colegio de Promotores, los honorarios de las agrupaciones de géneros tradicionales se han inflado, lo cual constituye desde su punto de vista un “despilfarro de fondos públicos”. De hecho, durante el proceso de vistas públicas, legisladores y productores afirmaron en diversas ocasiones que en Puerto Rico no existen grupos tradicionales con el nivel profesional para percibir honorarios similares a intérpretes de géneros como la balada, la salsa o el reggaeton.

Los informes en poder del ICP revelan que los honorarios de agrupaciones tradicionales no sobrepasaron los \$7,000, siendo que la mayoría facturó entre \$1,500 y \$3,000 dólares por presentación. Estas cifras contrastan con las devengadas por músicos de reggaeton, baladistas y artistas recién lanzados al mercado a través de concursos televisivos como Objetivo Fama. Daddy Yankee, por ejemplo, facturó \$60,000 por su actuación en las Fiestas Patronales de 2008 de la ciudad de Mayagüez, municipio que invirtió ese año \$339,000 en dicha festividad. Por otra parte, la investigación legislativa confirmó lo que la prensa llevaba algún tiempo ventilando: que algunos productores se adjudicaban altas comisiones por la contratación de artistas, las cuales informaban al ICP como parte de los honorarios artísticos, en violación a las disposiciones de la Ley.

El examen de los informes revela que los municipios que cumplieron con la medida aumentaron la contratación de agrupaciones de géneros tradicionales respecto a años anteriores. El impacto de un cumplimiento cabal, sin embargo, nunca pudo ser percibido, debido a que la mayoría de los municipios no observaron la misma y en el 2011 se aprobó una enmienda que redujo al 10 por ciento el monto de fondos públicos requerido por ley para la contratación de agrupaciones tradicionales, categoría en la cual se añadió la Música de Trío, antes excluida de la definición de música autóctona tradicional (Ley 189). La defensa de esta enmienda, la cual virtualmente anula el efecto de la Ley 223, por los municipios y los promotores colegiados se basó en la supuesta necesidad de adecuar la oferta cultural a “los gustos de la ciudadanía” y respetar la “libre empresa”.

A lo largo de casi una década, la discusión en torno a esta medida ha ido generando algunos consensos y nuevas articulaciones entre los actores involucrados.

La polémica en torno a la puertorriqueñidad de los géneros musicales parece haber quedado supeditada al convencimiento de la necesidad de apoyar las expresiones marginales al mercado. Muchos de los músicos defensores de la medida afirman no haberse beneficiado de la misma, pero insisten en la importancia simbólica de que el Estado demuestre apoyo a estas tradiciones; en la necesidad de reconocer y hacer justicia a la labor de los maestros de la tradición; y en el posible espacio laboral que esta Ley pueda proveer a los músicos más jóvenes interesados en cultivar los géneros tradicionales. Por otro lado, reconocen la relevancia de la movilización colectiva. Para Tito Matos (2011), “es la primera vez que los músicos de la tradición nos organizamos como grupo [...] y ese aglutinamiento va bien encaminado [...] la ley era sólo un pretexto”.

La lucha a favor de la música tradicional fue ganando legitimidad en la opinión pública, sobretodo frente a un gobierno caracterizado por su menosprecio a la labor de muchas de las instituciones culturales del país y su vinculación a los grandes intereses económicos. Según ha observado Hernández (2012), haber enmendado la Ley basándose en el argumento de que estos géneros no son preferidos por el pueblo, constituye una política errónea en la medida en que no presta atención a la valoración cultural que la población hace de los mismos. En una encuesta realizada por el autor, se constata que no existe correspondencia directa entre las preferencias musicales, los patrones de asistencia a espectáculos y la valoración de la música tradicional. Aunque la música tradicional no sea de su preferencia, la gran mayoría de los encuestados considera que el gobierno debe destinar recursos y establecer políticas para preservarla, incluyendo garantizar su presencia en espectáculos con fondos públicos, su incorporación al currículo escolar y su presencia en los medios (Ibid).

Las dinámicas de legitimación simbólica son complejas y contextuales. Si los programas del ICP lograron establecer simbólicamente la importancia de los géneros musicales tradicionales como parte del patrimonio cultural puertorriqueño, su legitimidad dentro de la industria musical permanece cuestionada. Así, la estrategia discursiva de los intérpretes de géneros tradicionales de defender su “autoctonía” frente a otros géneros populares, debe ser analizada considerando el cuadro complejo de relaciones sociales y económicas en que se desenvuelven y la doble exclusión simbólica y económica de la que han sido objeto.

Políticas culturales desde la autogestión

La vigencia contemporánea de la música tradicional puertorriqueña, más que a las políticas de Estado o a la acción de la empresa privada se debe primordialmente a la agencia de los propios músicos y de su entorno comunitario. Según ha observado Lydia Milagros González (1990), en los años 1970 una buena parte del activismo anti-colonial y de lucha por la justicia social comienza a redirigir sus esfuerzos, hasta entonces concentrados en organizaciones políticas o sindicales, hacia iniciativas comunitarias relacionadas a la cultura. En esta época surgen agrupaciones que inyectan nueva energía a géneros tradicionales como la plena y la música jíbara y amplían sus públicos. En el ámbito de la tradición campesina, se populariza el formato de los concursos de trovadores, que también contaron con el auspicio de empresas como la Bacardí, del ICP y de algunos municipios. Éstos han servido de plataforma para niños y jóvenes trovadores, consolidándose como espacios para la transmisión de la tradición. Respecto a los géneros más marcadamente afro-puertorriqueños, en la década de 1970, por iniciativa de músicos y gestores culturales

independientes, surgen los festivales de bomba y plena, que han continuado organizándose anualmente en diversas comunidades del país. Éstos proveyeron un espacio de presentación más formal para manifestaciones que se solían darse de modo más o menos espontáneo en los llamados “rumbones de esquina”, lo cual sirvió de estímulo para la creación de nuevos grupos y su profesionalización (Godreau 1999).

En los últimos años han surgido prácticas que resignifican los contextos “tradicionales” y develan transformaciones en los sentidos identitarios asociados a la música tradicional. A modo de ejemplo, haré una breve referencia a tres iniciativas que dan cuenta de la diversidad de nuevos modos de elaboración de la tradición. Éstas son: el fenómeno de los Bombazos y Plenazos Callejeros; la Ruta de la Payada; y el Festival Nuestra Música en Dos Tiempos. Dichos proyectos buscan llenar vacíos respecto a asuntos que se consideran vitales para el desarrollo del quehacer cultural y que las prácticas tradicionales o las instancias promovidas por el Estado y la empresa privada generalmente no atienden. Profundizar en el conocimiento de saberes tradicionales y ampliar su difusión; hacer “evolucionar” las tradiciones abriéndolas a la experimentación y al diálogo con otros lenguajes; fortalecer los puentes culturales y el intercambio con músicos latinoamericanos y con las comunidades puertorriqueñas de la diáspora; resignificar espacios públicos a través de la actividad musical y crear nuevas instancias de sociabilidad comunitaria, son algunos de los propósitos de estas iniciativas.

Si la exposición en tarima para la bomba y la plena en su momento constituyó una conquista social para estos géneros, a fines de la década de 1990 y durante la década de 2000, se consolida un fenómeno inverso: su reconfiguración en cuanto

prácticas comunitarias, aboliendo las distinciones entre músicos, bailadores y espectadores. El fenómeno de los Bombazos difundió el cultivo de la bomba fuera de los barrios que la mantuvieron viva por más de un siglo. Proliferaron espacios donde se ofrecen clases de baile y percusión, ganando nuevos adeptos principalmente entre los jóvenes. Esta estrategia fue descrita por uno de los músicos entrevistados como siendo una “revuelta” contra los más viejos y las familias tradicionales, a la vez que una forma de homenajearlos.

A diferencia de la bomba, la plena es un género que de una manera u otra ha estado muy presente en la vida cotidiana del país, por su adaptabilidad a diversos contextos. Suele escucharse para avivar protestas sociales, animar cualquier tipo de celebración o promocionar algún producto. Los Plenazos callejeros se distinguen de estas prácticas anteriores por ser actividades cuyo fin en si mismo es disfrutar y reverenciar el género. Son encuentros comunitarios en donde se reúnen músicos profesionales y aficionados a tocar, cantar y bailar plena, generalmente durante varias horas ininterrumpidas. Surgieron en el 2004 por iniciativa espontánea de varios músicos —entre ellos Richard Martínez y Tito Matos— y desde entonces se celebran mensualmente de forma autogestionada, moviéndose cada mes a un barrio o pueblo diferente. También se han llevado a cabo en comunidades puertorriqueñas de los Estados Unidos. Los Plenazos constituyen un espacio de encuentro intergeneracional en el cual se transmiten e intercambian saberes y se legitiman los nuevos líderes culturales del movimiento plenero. En los Plenazos no hay separación entre músicos y espectadores, convirtiéndose en una escuela abierta para todo el que quiere llegar con su pandero o ensayar un nuevo coro, incluyendo niños y jóvenes que se estrenan en la tradición. El hecho de celebrarse en distintos puntos de la isla ha permitido a los

participantes conocer algunas diferencias regionales en la plena, ampliar el repertorio de canciones tradicionales e incluso de variantes regionales en la entonación de algunos coros muy populares. De esta manera, también sirven de espacio para investigar las tradiciones musicales y preservar esa memoria, al tiempo que retan la idea de que la plena es una tradición exclusiva de unos pocos barrios del país. Asimismo contribuyen a la revitalización de espacios públicos y generan actividad económica a su alrededor, por lo cual suelen organizarse en colaboración con algún pequeño comercio que les sirva de anfitrión.

Si los Bombazos y Plenazos buscan generar espacios de encuentro y disfrute comunitario de la tradición, La Ruta de la Payada ha tenido como propósito ampliar dicho intercambio fuera de las fronteras nacionales. Para su organizador, José Antonio Rivera conocido como “Tony Mapeyé”, la oportunidad de confrontar ideas y exponerse a otras realidades es una necesidad vital para cualquier músico (Rivera 2008). La Ruta de la Payada, que tuvo su primera edición también en el 2004, consiste de viajes anuales de intercambio cultural de trovadores puertorriqueños y otros amantes de la música campesina, a países como Argentina, Uruguay, Brasil, Chile y Cuba, donde también hay tradición del canto en décimas. En un país que no cuenta con embajadas culturales, esta iniciativa ha permitido exponer a los músicos del Grupo Mapeyé, a tradiciones hermanas, así como dar a conocer la trova puertorriqueña en América Latina. Por otro lado, con la intención de fortalecer las redes de intercambio y compartir esta experiencia con el público puertorriqueño, Rivera gestó la celebración del 1er Encuentro Internacional de la Décima y el Verso Improvisado, que se llevó a cabo del 29 al 31 de agosto de 2008 con el auspicio del ICP. Trovadores de Argentina, Uruguay, Colombia, Chile, México, Venezuela,

Panamá, Islas Canarias y Puerto Rico participaron en esta cita, a la cual los representantes de Cuba no pudieron asistir al serles negado el visado para entrar a territorio estadounidense. El evento incluyó también un ciclo de charlas y conferencias sobre el desarrollo del canto improvisado en décima y sus diversas vertientes musicales.

El Festival Nuestra Música en Dos Tiempos dirigido por el compositor William Cepeda también se concibió como un espacio de intercambio, esta vez entre la tradición y la innovación en la música puertorriqueña. Celebrado por primera vez en septiembre de 2008 con el auspicio del ICP, este festival forma parte de un proyecto educativo y musical desarrollado por Cepeda que culminó con una publicación en cuatro volúmenes titulada *La música puertorriqueña: raíces y evolución*, la cual se compone de ensayos históricos sobre los géneros de la música tradicional puertorriqueña, dvds de los cuatro conciertos del festival y del ciclo de charlas y talleres, así como una guía de actividades curriculares. El festival incluyó conciertos dedicados a los géneros de la danza, la música jíbara, la bomba y la plena, en los cuales se presentaron agrupaciones que cultivan los mismos en su versión tradicional y el Afro Rican Jazz de Cepeda interpretando composiciones originales basadas en dichas tradiciones. También incluyó un ciclo de charlas-talleres a cargo de algunos de los más destacados practicantes e investigadores de dichos géneros, experiencia que dio cuenta de los esfuerzos sistemáticos de los músicos y bailadores de la actualidad por profundizar en la investigación de las tradiciones que cultivan y reconstruir su memoria histórica, la cual ha sido transmitida principalmente por tradición oral. En este proyecto la conversación musical entre tradición y experimentación reta la concepción racializada con que tradicionalmente se han definido los géneros de la

música tradicional, acentuando la riqueza y complejidad que una historia de amalgamas culturales ha impreso en la expresión sonora. Por otro lado, las estrategias de registro, difusión y creación de materiales educativos desarrolladas en el proyecto constituyen una propuesta alterna a la idea de la “preservación” de la tradición como algo estático.

El examen de estas iniciativas desarrolladas de forma autogestionada por los músicos, revela los intentos de legitimar sus prácticas musicales, problematizar ciertas narrativas nacionales y elaborar nuevos sentidos históricos para sus comunidades y para Puerto Rico como comunidad imaginada. La articulación de políticas públicas en el ámbito musical se enriquecería enormemente de la escucha atenta de estas estrategias de gestión y sus frutos estéticos y sociales.

Palabras finales

Como espacio potencial de reflexión ciudadana, las políticas culturales inciden en los modos en que se articula el diálogo social. No sólo contribuyen a pautar los contenidos de la agenda, sino que aportan algunos de los tonos, registros, acentos y modulaciones que asumen los enunciados. En sociedades atravesadas por la experiencia colonial, como sostiene Casimir (2008), trascender las limitaciones históricas del diálogo social requiere de transformaciones profundas en la producción del conocimiento académico. Se hace necesario instaurar nuevas relaciones de reciprocidad entre la ciencia, su objeto y su destinatario, en aras de traer a la conversación la pluralidad de saberes que habitan en la experiencia histórica de los grupos sociales. Una política cultural que aspire a ampliar los sentidos de ciudadanía, requiere de una mirada crítica a los procesos históricos de diferenciación,

clasificación y jerarquización cultural. Asimismo, se hace necesario generar espacios de diálogo en los cuales estas categorías puedan ser repensadas y redefinidas por los propios actores sociales. En ese sentido la importante aportación de la academia, desde las ciencias sociales y los estudios culturales, ha de estar enmarcada en una conversación amplia e incluyente. La política cultural no puede ser patrimonio de “expertos”, ni tampoco puede prescindir de las contribuciones del saber especializado.

En este artículo procuré examinar los debates generados por la Ley de Nuestra Música Autóctona Tradicional Puertorriqueña como laboratorio para reflexionar en torno a los desafíos que implica la articulación de políticas que reviertan procesos culturales de subalternización, sean éstos resultado de desigualdades históricas o de los espirales de inflación y exclusión cultural generados por el mercado. El propósito de ampliar el capital cultural de la sociedad ya no puede ser entendido en una única dirección, como la difusión y acumulación de saberes considerados “cultos”. El desarrollo de la creatividad estética de la sociedad, dentro de un marco de ampliación democrática de la ciudadanía, requiere de la valoración en cuanto capital cultural de tradiciones y prácticas diversas. La objetivación de este reconocimiento colectivo -o del capital simbólico en el sentido de Bourdieu (1997)- a través de las políticas culturales, ha de tomar en cuenta los aspectos económicos, sociales, estéticos, éticos y afectivos que atraviesan las prácticas culturales.

La música popular no sólo ha sido objeto de debates en los que se articulan posiciones en torno a procesos estructurantes de la experiencia puertorriqueña, o emblema enarbolado desde el Estado, la empresa privada, y sectores de la sociedad civil. A través del desarrollo de sus lenguajes sonoros y poéticos, como de sus modos

de producción y disfrute, la música participa en la articulación de visiones de lo social. La música tradicional puertorriqueña ha sido un espacio de elaboración de sentidos identitarios que históricamente ha encontrado modos de actualizar su vigencia ante diversas coyunturas impuestas por el mercado y las políticas de Estado. La movilización de sus recursos culturales para exigir derechos sociales y económicos ha sido una estrategia reciente impulsada por los músicos dedicados a la tradición, que da cuenta de su transformación en cuanto actores políticos. En su disposición para someter sus reclamos a una amplia conversación social y en la capacidad del Estado de comprometerse con este diálogo, radica la esperanza de una política cultural descolonizadora y democrática.

Referencias

Álvarez Curbelo, Silvia

- 1995 “De la Rueda del Progreso al Pabellón de Sevilla: las propuestas estatales de la identidad nacional”. En *Polifonía Salvaje*, editado por Irma Rivera Nieves y Carlos Gil, 195-205. San Juan: Postdata.

Asamblea Legislativa de Puerto Rico

- 2004 *Ley de Nuestra Música Puertorriqueña*. Ley 223 de 2004.
- 2005 *Ley de Nuestra Música Autóctona Tradicional Puertorriqueña*. Ley 25 de 2005.
- 2005 *Ley del Colegio de Productores de Espectáculos Públicos de Puerto Rico*. Ley 113 de 2005.
- 2011 *Para enmendar la Ley de Nuestra Música Autóctona Tradicional Puertorriqueña*. Ley 189 de 2011.

Bourdieu, Pierre

- 1997 *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- 2000 *Poder, derecho y clases sociales*. Bilbao: Desclée de Brower.

Cámara de Representantes de Puerto Rico

- 2009 Resolución de la Cámara 381 de 2009.
- 2009b Comparecencia de la Directora Ejecutiva del ICP, Carmen T. Ruiz de Fischler. 27 de marzo de 2009.
- 2009c Informe final Resolución de la Cámara 381.

2009d Informe negativo de la Resolución Concurrente de la Cámara 63.

Casimir, Jean

2008 “Cultura y Creación”. *Worlds and Knowledge Otherwise*, Fall: 1-20.

Comité Asesor Programa de Música del ICP

2006 “Definición: Música Autóctona Puertorriqueña”. *Resonancias. La revista puertorriqueña de música* 5 (10/11): 6-9.

Dávila, Arlene

1997 *Sponsored Identities: Cultural Politics in Puerto Rico*. Philadelphia: Temple University Press.

Garretón, Manuel Antonio

2008 “Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile”. En *Políticas Culturais na Ibero-América*, editado por Antonio Albino Canelas Rubin y Rubens Bayardo, 75-118. Salvador: EDUFBA.

Gil, Carlos

1992 “Subjetividad nacional y dispositivo cultural de Estado: La legislación cultural puertorriqueña”. En *Senado de Puerto Rico 1917-1992. Ensayos de historia institucional*, editado por Carmen I. Raffucci, Silvia Álvarez Curbelo y Fernando Picó, 373-403. San Juan: Senado de Puerto Rico.

Glasser, Ruth

1995 *My Music Is My Flag: Puerto Rican Musicians and Their New York Communities, 1917-1940*. Berkeley: University of California Press.

Godreau, Isar P.

- 1999 *Missing the mix: San Antón and the Racial Dynamics of 'Nationalism' in Puerto Rico*. Tesis doctoral, Universidad de California, Santa Cruz.

González, Lydia Milagros

- 1990 “Cultura y grupos populares en la historia viva de Puerto Rico hoy”. En *¿Hacia un nuevo orden estatal en América Latina?: Innovación cultural y actores socio-culturales*, editado por Fernando Calderón y Mario dos Santos, pp.323-342. Buenos Aires: Clacso.

Hernández Acosta, Javier

- 2012 “Designing Cultural Policies: Evaluating the Case of Puerto Rican Traditional Music”. 17th International Conference on Cultural Economics, Kyoto 21-24 de junio de 2012. (http://www.jace.gr.jp/ACEI2012/usb_program/menu/ACEI2012_2.html)

Hopkins, Brenda

- 2008 Entrevista con la autora. 9 de noviembre de 2008.

Manuel, Peter

- 1994 “Puerto Rican Music and Cultural Identity: Creative Appropriations of Cuban Sources from Danza to Salsa.” *Ethnomusicology*, 38 (2): 249-280.

Marsh Kennerley, Catherine

- 2009 *Negociaciones culturales. Los intelectuales y el proyecto pedagógico del estado muñocista*. San Juan: Ediciones Callejón.

Matos, Tito

- 2011 “A defender la música autóctona y tradicional”. *80 grados*, 19 de agosto de 2011 (<http://www.80grados.net/%C2%A1a-defender-la-musica-autoctona-y-tradicional/>).

Mejía Arango, Juan Luis

- 2009 “Apuntes sobre las políticas culturales en América Latina, 1987-2009”. En *El poder de la diversidad cultural*, editado por Néstor García Canclini y Alfons Martinell, 105-129, Madrid: AECID.

Ochoa, Ana María

- 2003 *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- 2003b *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Quintero Rivera, Ángel G.

- 1998 *Salsa, sabor y control: Sociología de la música tropical*. México: Siglo veintiuno.
- 2006 “La música autóctona puertorriqueña. Definición operacional para el desarrollo de una política cultural coherente”. *Resonancias. La revista puertorriqueña de música* 5 (10/11): 15-22.
- 2009 *Cuerpo y cultura: Las músicas “mulatas” y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.

Quintero Rivera, Mareia

- 2000 *A cor e o som da nação: A idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe Hispânico Insular e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: Annablume.

- 2009 “La Universidad y la vida musical: una mirada a medio siglo de políticas culturales”. En *El Arco Prodigioso: Perspectivas de Pablo Casals y su legado en Puerto Rico*, editado por Pedro Reina Pérez, 97-116. San Juan: EMS Editores.

Raffucci, Carmen I.

- 1992 “El Senado de Puerto Rico: La lucha por un espacio político puertorriqueño, 1900-1917”. En *Senado de Puerto Rico 1917-1992. Ensayos de historia institucional*, editado por Carmen I. Raffucci, Silvia Álvarez Curbelo y Fernando Picó, 21-49. San Juan: Senado de Puerto Rico.

Rivera, José

- 2008 Entrevista con la autora. 31 de octubre de 2008.

Rodríguez Cancel, Jaime L.

- 2007 *La Guerra Fría y el sexenio de la puertorriqueñidad: Afirmación nacional y políticas culturales*. San Juan: Ediciones Puerto.

Rodríguez Castro, Malena

- 1993 “Foro de 1940: Las pasiones y los intereses se dan la mano”. En *Del nacionalismo al populismo: cultura y política en Puerto Rico*, editado por Silvia Álvarez-Curbelo y Malena Rodríguez Castro. Río Piedras: Huracán.

Seeger, Anthony

- 1994 “Whoever We Are Today, We Can Sing You a Song about It”. En *Music and Black Ethnicity. The Caribbean and South America*, editado

por Gerard H. Béhague, 1-15. Miami: The North-South Center,
University of Miami.

Segato, Rita Laura

2007 *La Nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en
tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Senado de Puerto Rico

2001 *Informe Final sobre el Idioma en Puerto Rico*.

Vega Calles, María Ivette

2004 “Medida por la música típica”. *El nuevo día*, 15 de julio de 2004: 85.

Vích, Víctor

2006 “Gestionar riesgos: agencia y maniobra en la política cultural”. En
Políticas culturales: ensayos críticos, editado por Guillermo Cortés y
Víctor Vich, 45-70. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Yúdice, George

1999 “La industria de la música en la integración América Latina-Estados
Unidos”. En *Las industrias culturales en la integración
latinoamericana*, editado por Néstor García Canclini y Carlos Juan
Moneta, 181-249. México: Editorial Grijalbo.