

*Música oral del Sur*

+ ***PAPELES DEL FESTIVAL***  
***de música española***  
***DE CÁDIZ***

**Revista internacional**  
Nº 9 Año 2012

***Música hispana y ritual***

CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTE

Centro de Documentación Musical de  
Andalucía

**Depósito Legal:** GR-487/95                      **I.S.S.N.:** 1138-8579  
**Edita** © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Deporte.  
Centro de Documentación Musical de Andalucía  
Carrera del Darro, 29 18002 Granada

[informacion.cdma.ccul@juntadeandalucia.es](mailto:informacion.cdma.ccul@juntadeandalucia.es)  
[www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical)

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>  
Twitter: <http://twitter.com/CDMAndalucia>

Música Oral del Sur + Papeles del Festival de música española de Cádiz es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural a la recuperación del Patrimonio Musical de Andalucía y a la nueva creación, con especial atención a las mujeres compositoras. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

## **Presidente**

LUCIANO ALONSO ALONSO, Consejero de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía.

## **Director**

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO y MANUEL LORENTE RIVAS

## **Presidente del Consejo Asesor**

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)

## **Consejo Asesor**

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)  
SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)  
FRANCISCO CANOVAS (Auditorio Nacional de España)  
EMILIO CASARES RODICIO (Dir. del Instituto Complutense de Ciencias Musicales)  
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)  
FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)  
ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)  
ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)  
SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)  
CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)  
BEGOÑA LOLO (Universidad Autónoma de Madrid)  
JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)  
JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)  
MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)  
TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)  
JOSEP MARTÍ (Consell Superior d'Investigacions Científiques – Barcelona)  
MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)  
ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)  
ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)  
MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)  
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)  
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)  
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)  
MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)  
ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)  
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)  
FRÉDÉRIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)  
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)  
JUAN MANUEL SUÁREZ JAPÓN (Rector de la Universidad Internacional de Andalucía)

## **Secretaría del Consejo de Redacción**

MARTA CURESES (Universidad de Oviedo)

## **Secretaría**

M<sup>a</sup>. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)  
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

## **Acceso a los textos completos**

### **Web Centro de Documentación Musical de Andalucía**

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical/opencms/publicacion/es/musica-oral-sur/index.html>

### **Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía**

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo>

# MÚSICA Y MEMORIA: EL “LAMENTO BORINCANO” DE RAFAEL HERNÁNDEZ

**Raquel M. Ortíz Rodríguez**

*Doctora en Antropología Social por la Universidad de Salamanca (Ph. D., 2008). Profesora en la Universidad de Boricua College en la ciudad de Nueva York.*

## **Resumen:**

En este escrito analizamos el bolero “Lamento borincano” (1929), canción escrita por Rafael Hernández (1891-1965). En éste Hernández desmitifica la ilusión romántica de la nación, cuestiona el mito de la *gran familia puertorriqueña* y representa las desilusiones causadas por la política norteamericana en Puerto Rico. Al mismo tiempo, estudiamos como la canción llenó el espacio de himno nacional y fue usado por el Partido Popular Democrático (PPD, 1938-) y su líder máximo, Luis Muñoz Marín (1898-1980), para rescatar y abrazar el imaginario del jíbaro en la década del cuarenta de la centuria pasada.

**Palabras clave:** bolero, música, memoria, Rafael Hernández, lamento.

## **Music and Memory: The “Lamento Borincano” by Rafael Hernández**

### **Abstract:**

This article provides a comprehensive analysis of the diverse meanings assigned to the bolero “Lamento borincano,” a song written by Rafael Hernández (1891-1965) in 1929. In this song Hernández demystifies the romantic illusion of nationhood, questions the myth of “the big Puerto Rican family,” and conveys the disillusionment caused by North American politics in Puerto Rico. Ortiz describes how this lament was soon incorporated into the national anthem and was used in the 1940s by the Popular Democratic Party (PPD, founded in 1938) and by its leader, Luis Muñoz Marín (1898 – 1980), to revive and reanimate in the public imagination the indigenous Puerto Ricans known as the Jíbaros.

**Keywords:** bolero, music, memory, lament, nationalism, Rafael Hernández, Puerto Rico, Jíbaro.

**Ortíz Rodríguez, Raquel M.** “Música y memoria: El ‘Lamento borincano’ de Rafael Hernández”. *Música oral del Sur: Música hispana y ritual*, n. 9, pp. 43-57, 2011, ISSN 1138-8579.

## INTRODUCCIÓN

Mi formación como antropóloga con un enfoque en el estudio del arte de la identidad tuvo como acompañante una rumba de ritmos, imágenes y palabras. Nacida y criada en Lorain, Ohio, una de las comunidades puertorriqueñas de la diáspora, mis inquietudes relacionadas con la identidad puertorriqueña me llevó a conocer las comunidades puertorriqueñas de la Ciudad de Nueva York y de Chicago. Por mis estudios formales crucé el océano atlántico para ubicarme en Puerto Rico y estudiar e investigar la cultura puertorriqueña en el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, en San Juan, Puerto Rico. Luego, fue cuando marché a la Universidad de Salamanca, donde con el apoyo del Dr. José Antonio González Alcantud, tuve el espacio y la libertad para además de estudiar, cuestionar la construcción y reconstrucción, el uso y la manipulación de la identidad puertorriqueña. Este ensayo es parte de mi tesis doctoral en Antropología Social realizada bajo la dirección del Dr. González Alcantud, resultado de mis estudios doctorales en el Departamento de Sociología y Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Salamanca.

Previamente, más allá de haber visto alguna reproducción de una serie de obras costumbristas y de varias piezas de artesanía típicas de Puerto Rico, no había tenido contacto con el arte puertorriqueño. De hecho, no fue si no hasta los diecisiete años, durante mi primera visita a la ciudad de Nueva York, pasé una tarde con mi padre en El Museo del Barrio. Decidí en ese momento que regresaría para ser parte del mundo artístico/cultural que promovía la cultura puertorriqueña. Lo hice, después de terminar una Licenciatura en Artes con concentración en Estudios Internacionales y Español en la Universidad del Estado de Ohio. Efectivamente, en el 1994 me mudé a Nueva York para hacer trabajo cultural. Primero, laboré como ayudante en una galería que representaba el arte caribeño en SoHo, y luego, como ayudante en el Departamento de Educación del Museo de Brooklyn. En el 1996 logré una plaza en El Museo del Barrio como educadora. Así, de primera mano, conocí El Museo del Barrio y su colección, conocí algunos de sus fundadores y escuché su historia, que a la vez, hasta cierto punto, era también la historia del arte y la identidad cultural puertorriqueña en Nueva York. También, tuve la oportunidad de trabajar con la exhibición *La hoja liberada: El portafolios en la gráfica puertorriqueña*, una retrospectiva organizada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña del Estado Libre Asociado de Puerto Rico.

A la vez, no fue hasta la primavera del 2002 que formalmente empecé la primera fase de mi trabajo de campo relacionado con el arte y la identidad puertorriqueña en el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, donde obtuve mi maestría en Estudios Puertorriqueños y del Caribe (2004). Por dos años (2003-2004) trabajé con el artista don José R. Alicea, bajo la dirección de la Dra. Brenda Alejandro de la Universidad de Puerto Rico, para realizar la tesis de la maestría intitulada “José R. Alicea and his Literary Portfolios: Impeding the Process of Oblivion”. La investigación me brindó la oportunidad de conocer mejor el contexto socio-cultural del arte gráfico de Puerto Rico. Además, me abrió las puertas para comenzar el estudio formal de la ideología jibarista, una ideología que exalta los valores católicos e hispánicos, está íntimamente relacionada con la tierra y se fundamenta en una sociedad hegemónica creada y controlada por los hacendados y los

criollos profesionales. De los nueve portafolios de mi investigación, estudié uno dedicado a Rafael Hernández, "Tributo a Rafael Hernández", con tres piezas inspiradas por su bolero, "Lamento borincano".

En este escrito estudiamos al lamento de Rafael Hernández. Éste desmitifica la ilusión romántica de la nación puertorriqueña, cuestiona el mito de la *gran familia puertorriqueña* y representa las desilusiones causadas por la política norteamericana en Puerto Rico. Primero, intentamos entender el papel que la música ha jugado en la construcción del imaginario nacional en el siglo XX. Después, consideramos cuidadosamente quién era "el jíbaro", Rafael Hernández. Luego, descubrimos el bolero –la canción de la modernidad–, un breve melodrama y discurso público que alude a los espacios privados, personales y colectivos, rencorosos y nostálgicos. Por último, analizamos las líricas del "Lamento borincano" para señalar como la canción de Rafael desmitifica la ilusión romántica de la nación y representa las desilusiones causadas por la política norteamericana. Al mismo tiempo, consideramos la recepción de la canción en Puerto Rico en general y por el líder máximo del PPD Luis Muñoz Marín en específico, quien rescata y abraza el imaginario del jíbaro en la década del cuarenta.

En la dinámica de integración, reproducción y reapropiación que establece la industria cultural (cultura dominante) con la cultura popular, la primera incorpora y transforma la producción del pueblo al mismo tiempo que difunde su cultura por todos los sectores sociales. La industria disquera y la radio han facilitado que ritmos de comunidades particulares (i.e. el jazz, el son cubano) se divulguen por toda la sociedad, vuelvan a ser considerados ritmos "nacionales" y alcancen divulgación internacional. Una música ampliamente reproducida y divulgada promueve nuevas formas de representación social. A través de medios de comunicación de mayor alcance social sugiere la re-configuración de la "comunidad imaginada" de la nación mediante la inclusión de sectores que antes no eran considerados parte de imaginarios anteriores. Por consiguiente, diversas voces y sectores "populares" entraron en el escenario del imaginario nacional con un nivel de participación no considerado por las novelas decimonónicas de América Latina. Estas nuevas formas de representación social afectan la manera en que las comunidades nacionales se conciben a sí mismas y, contribuyen a construir nuevos imaginarios nacionales que reflejan la relación cambiante entre los sectores sociales (Otero Garabís, 2000: 15-16, 30).

Por el cambio de las condiciones históricas en la Isla, una nueva configuración del imaginario nacional fue necesario –producto de nuevas alianzas y negociaciones–. Ésta nueva configuración incluía la participación de sectores que fueron ignorados o marginados en los imaginarios anteriores (Anderson, 1996: 80; Otero Garabís, 2000: 15). José Luis González (1926-1997), en su ensayo "Razón y sentido del 'Lamento borincano'" (1980), señala que en Puerto Rico la crisis económica de la década de los treinta permitió una expresión artística popular de protesta<sup>13</sup> –un lamento en clave popular y con ritmo– que todos aceptaron como suyo. González hace una comparación de las líricas de "Lamento borincano" con la poesía política y revolucionaria decimonónica de Lola Rodríguez (1843-1924) y Pachín Marín (1863-1897) para mostrar que el trabajo de Rodríguez y Marín no

<sup>13</sup> "La música popular emerge como una maquinaria anti-opresiva: el discurso del 'otros' y de la 'otredad' seductora que libera el cuerpo" (Zavala, 2000: 49).

gozaban del apoyo de masa que recibió “Lamento borincano”. Él argumenta que no fue sino hasta la década de los treinta que, debido a la crisis económica que sufría Puerto Rico, fue posible tener una expresión artística popular “[...] cuya temperatura, ideológica, reformista avanzada aunque no precisamente revolucionaria, coincidía con la de las masas, tanto urbanas como rurales” (González, 1989: 136). Además, Otero Garabís explica que en los años veinte y treinta, a pocos incomodó que el bolero de Hernández se adoptara como himno extraoficial (Otero Garabís, 2000: 123).

## ¿QUIÉN ERA RAFAEL HERNÁNDEZ?

El gran compositor puertorriqueño<sup>14</sup> Rafael Hernández capturó los sueños y el sufrimiento de generaciones de puertorriqueños en sus canciones. A la vez, Hernández no se limitó a un género nacional puertorriqueño, sino latinoamericano, astutamente combinando lo cubano con lo cono sureño, lo mexicano y lo nuyorriqueño negro en las letras de más de dos mil boleros, rumbas y guarachas. De los cientos de boleros que ha compuesto, uno de los más famosos, “Lamento borincano”, señala los problemas sociales de la identidad nacional, un concepto íntimamente ligado al destierro y la emigración. El impacto de esta obra es inmensurable, al extremo que “Lamento borincano” ha influenciado y hasta hoy influencia la memoria colectiva de los puertorriqueños en la Isla y en la diáspora<sup>15</sup>.

Rafael Hernández nació el 24 de octubre de 1891 en una familia negra y pobre. Comenzó su vida en el pueblo costeño de Aguadilla, en el barrio Tamarindo. El costeño urbano definitivamente no era un campesino de las montañas. Pero sí, conocía y tenía contacto con los peones pobres de las montañas o jíbaros<sup>16</sup> de San Sebastián quienes bajaban de las montañas a caballo o en un burro para intentar vender sus productos agrícolas en la gran ciudad que era Aguadilla en ese entonces.

A los doce años Rafael Hernández empezó su carrera musical y llegó a dominar el violín, trombón, bombardino, guitarra y el piano. En su adolescencia se trasladó a la ciudad capital, San Juan. Allí tocó el trombón en la Banda Municipal, el violín en la Orquesta Sinfónica y organizó su propia orquesta.

---

<sup>14</sup> En la década de los treinta existía la gran trilogía de compositores puertorriqueños: Roberto Cole (1915-1983), Rafael Hernández y Pedro Flores (1894-1979).

<sup>15</sup> Su influencia también se siente por toda América Latina, específicamente en Méjico, que es el segundo país que más versiones ha producido de “Lamento borincano”. La ha grabado Marco Antonio Muñiz (1933-), Pedro Vargas (1906-1989), Los Panchos, Los Tres Ases, Los Tres Reyes, Javier Solís (1931-1966), Toña La Negra (1912-1982) y María Luisa Landín Rodríguez (1921-). RCA Víctor es la multinacional que más versiones editó de “Lamento borincano”.

<sup>16</sup> El nombre jíbaro probablemente apareció por primera en 1752 en el trabajo de una historia comprensiva del mundo del Padre Murillo Velarde (1696-1753). Velarde identificaba los criollos y mestizos de Puerto Rico y las otras islas[1] como “Gíbaros”. Él planteaba que una población “pura” (entiéndase, española y católica vieja) había desaparecido y reemplazada por una población nueva. Por consiguiente, la palabra jíbaro o jíbaro se refería, de manera negativa,[1] a una mezcla racial, los no blancos, de distintos tonos y colores, distintos de los habitantes negros de Puerto Rico (Roberts, 2000: 48).



Hernández, como otros 18,000 puertorriqueños, “escapó” de la pobreza de la Isla a través del servicio militar obligatorio en la Primera Guerra Mundial. Esto era un resultado de la imposición de la ciudadanía norteamericana mediante la Ley Jones<sup>17</sup>. En mayo de 1917, Rafael, su hermano Jesús y otros 16 músicos fueron reclutados por el afro-americano James Reese Europe (1881-1919) para formar parte de la Banda de Música del Ejército de los EE.UU. (de músicos “de color”); el Regimiento 369 de Infantería, los “Guerrilleros del infierno”<sup>18</sup>, llegaron a ser la banda más famosa del ejército americano de la Primera Guerra Mundial. Enviaron al regimiento a Francia donde los músicos se ganaron los corazones de los franceses por su talento musical.

A finales de 1918, después de la amnistía de la Primera Guerra Mundial, la infantería recibió el premio *croix de guerre*. Rafael regresó a Nueva York y por un tiempo gozó plenamente de la vida bohemia, conociendo y haciendo amistades con el futuro gobernador Luis Muñoz Marín (Rodríguez Tapia, 2004: 47). Después de realizar una gira artística por los EE.UU. y organizar la Orquesta Hispanoamericana se trasladó a Cuba<sup>19</sup>. Durante su tiempo en Cuba dirigió una orquesta en el Teatro Fausto en La Habana y compuso “Capullito de Alelí”. Regresó a Nueva York en el año 1925 para fundar su propio conjunto. Le llamó El Trío Borinquen<sup>20</sup>, y se dedicaba a la música pan-latinoamericana<sup>21</sup>.

Después de la primera Guerra Mundial un ambiente tenso reinaba en la ciudad de Nueva York y por todo los EE.UU. Era una época de revueltas y demostraciones racistas, más un crecimiento de la organización racista del Ku Klux Klan<sup>22</sup>. En parte el caos se debía a una reacción contra los avances de los afro-americanos durante la guerra. La tensión también estaba íntimamente ligada al éxodo de afro-americanos del sur al norte<sup>23</sup> y a la emigración de miles de puertorriqueños de la Isla a los EE.UU. Ya para la década de 1920 había casi 12.000 puertorriqueños en los EE.UU. En la década de 1930 creció a 53.000, número que subió a 70.000 en la década de 1940 (López, 1980: 314-315). La mayoría de los

<sup>17</sup> La Ley Jones, aprobada el 2 de marzo de 1917, un mes antes que los EE.UU. declararan la guerra a Alemania, concedió la ciudadanía norteamericana a todos los habitantes naturales de Puerto Rico.

<sup>18</sup> “*Hellfighters*”. Relacionado con el Regimiento 369 y los prejuicios que sufrió, véase: Ruth Glasser, *My Music Is My Flag: Puerto Rican Musicians and Their New York Communities 1917-1940* (Berkeley, 1995), pp. 53-72.

<sup>19</sup> La mudanza pudo ser motivada por un accidente que sufrió en una fábrica donde pierde la mitad del dedo pulgar de la mano derecha.

<sup>20</sup> En Santo Domingo se llamaba Trío Quisqueya y se conformaba de Rafael Hernández, director y primera guitarra, Manuel A. (Canario) Jiménez (1895-1975), primera voz, posteriormente sustituido por el cantante dominicano Antonio Mesa (1895-1942) y Salvador Ithier, segunda voz. En esta etapa se destacan las composiciones “Siciliana”, “Me la pagarás”, “Mi patria tiembla” y “Menéalo”; en algunas de ellas se emplea por primera vez la trompeta y el bongo.

<sup>21</sup> “El arma secreta o el emblema simbólico de la nueva arqueología sentimental fue en sus comienzos la trilogía Cuba / Puerto Rico / México. En el mismo cuerpo de edificio americano, estos primeros compositores e intérpretes son la galería panorámica que comunica con el jardín interne con columnas llamado ‘bolero’” (Zavala, 2000: 66).

<sup>22</sup> El Ku Klux Klan es un grupo que aboga la supremacía de la raza blanca.

<sup>23</sup> La emigración de los afro-americanos se debió a la ruptura del sistema de la plantación en el sur de los Estados Unidos.

puertorriqueños emigraron a la ciudad de Nueva York para llenar la necesidad de mano de obra barata con casi 15.000 puertorriqueños viviendo en El Barrio.

En la Gran Manzana los afro-americanos y los puertorriqueños vivieron una discriminación intensa, específicamente en relación con las oportunidades para empleo y vivienda. Era común encontrar letreros que proclamaban: “No Dogs, No Negroes, and No Spanish” (No perros, no negros y no puertorriqueños). Se les recordaba así, específicamente, a los puertorriqueños y a los latinos en general que para gran parte de la población norteamericana ellos compartían la ciudadanía inferior de los afro-americanos.

El 29 de octubre de 1929, el mercado de valor de los EE.UU. tocó fondo. Es durante esta época caótica que las experiencias y memoria agri dulce que Rafael guardaba de su tiempo en el ejército, más la realidad brutal de ser un emigrante “negro” le conducían a meditar sobre la realidad de la colonia puertorriqueña, su Madre Patria y la desaparición del jíbaro iconográfico<sup>24</sup>. Un frígido y lluvioso día de diciembre de 1929, Rafael compuso el melodrama de “Lamento borincano” en El Barrio. Según Ma Dhyan Elsa Betancourt, Hernández estaba con un grupo de amigos, artistas desempleados, en un restaurante en Harlem. Ningunos de ellos tenían dinero y estaba lloviendo. Uno de sus amigos tenía una botella de ron puertorriqueño. Mientras bebían, compartían sus memorias de las playas soleadas de su islita, recordaron una isla paradisíaca llena de palmeras. La nostalgia de esa triste, fría tarde le llevó a un piano dilapidado en una esquina del restaurante donde empezó a tocar la melodía de “Lamento borincano”, espontáneamente (Betancourt, 1981: 18-19)<sup>25</sup>.

Las líricas de la canción, nacidas en la diáspora, cuentan la historia íntima de un jibarito decepcionado con su realidad que llora una patria perdida. Hernández, de una manera sencilla pero eficaz, en pocas palabras, capta la esencia del conflicto espiritual que él y miles de puertorriqueños sufrieron porque se vieron obligados a abandonar su tierra natal por razones económicas. Las bellas palabras grabadas el 14 de julio de 1930<sup>26</sup>, acompañado con sólo la guitarra, las maracas y la clave, pintan la historia trágica de un hombre común y corriente. A la vez, la fuerza de las letras de la canción logran despertar sentimientos patrios que comunican una nostalgia tan poderosa que trae lágrimas a los ojos.

## EL BOLERO

Hernández eligió el género popular del bolero –en vez del género por excelencia del mismo jíbaro, la décima– para contar la vida campesina. El multiculturalismo y poliglosia del bolero viene del micro-cosmos de las plantaciones y entendemos que su nacimiento (como

<sup>24</sup> En 1928 graba para la compañía *Columbia Records* tres temas: “Laura mía”, poema del poeta puertorriqueño José de Diego (1866-1918) y “Mi novia del alma” y “A mis amigos”, poemas del puertorriqueño José Gautier Benítez (1851-1880).

<sup>25</sup> Hay versiones contradictorias sobre cómo y cuándo Hernández escribió su canción. A la vez, todos coinciden que fue en El Barrio.

<sup>26</sup> La canción fue grabada por Canario y Su Grupo con el cantante Davilita (Pedro Ortíz Dávila, 1912-1986).

el de sus contemporáneos, el danzón, el son y el *blues*) tiene una estrecha relación con la abolición y desintegración de la esclavitud en el Caribe y en los EE.UU. (Zavala, 2000: 28-29, 48). Es una música que mezcla lo africano, europeo y americano; lo andaluz, la *chanson* francesa, las arias operísticas y las baladas románticas napolitanas. Sus raíces están basadas en la herencia africana (ritmos e instrumentaciones) y española (por el legado verbal y formal). Es una mixtura en la que intervienen los ritmos de la habanera, la romanza operática, la canción vals, el son y el danzón. Por eso, los cantantes y compositores que participaron en el nacimiento del bolero eran personas vinculadas con la ópera y la zarzuela, entre ellos Eliseo Grenet (1893-1950), María Greever (1894-1951), José Mojica (1896-1974), Alfonso Ortíz Tirado (1893-1960), Pedro Vargas (1906-1989), Rita Montaner (1900-1958) y Ernesto Lecuona (1895-1963) (Torres, 1998: 79).

El bolero, canción de la modernidad, es de las grandes urbes: cuenta experiencias cotidianas y está escrito utilizando la lengua de la ciudad y los ritmos ciudadanos. Además, el mundo del bolero es sobrenatural y multiforme, difícil de ordenar, un lugar donde reina la transfiguración poética de la palabra del imaginario Caribe, donde todas las cosas se interfieren en un desorden total y todas las imágenes son contemporáneas. Iris M. Zavala, en *El bolero. Historia de un amor* (2000), nos explica la profunda afinidad entre el bolero y el Modernismo:

*[...] comparte la rica gama de textualidades y envíos a otros textos que caracteriza el virtuosismo moderno en sus excesos de sentido, donde no deja de inscribirse un discurso "abierto", que remite a diferentes sujetos y diferentes "saberes". El modernismo pasa a la canción popular, se democratiza. Murió Rubén en 1916, la gran novedad del mundo moderno es ya un "fósil viviente", una pobre "luz de bohemia" reproducida y repetida en los versos de las "torres de Dios" y sus pequeñas minorías. En su traslado a la canción popular el modernismo se renueva, se re-vitaliza. [...] El bolero transcribe, retoma la escritura modernista. Ése fue su primer proyecto sistemático. (Zavala, 2000: 67)*

Según Zavala, el bolerista retoma la escritura modernista y arrastra "un alma de caballero" por los nuevos caminos de la modernidad industrial. Por esto, el discurso amatorio del bolero se recompone en la memoria y la nostalgia del amor cortés (la fantasía, la sublimación), así como en las estrategias sociales de la modernidad naciente y su mensaje emancipador.

El Modernismo produjo fenómenos como los hiper-cultismos y las ultracorrecciones. El bolero busca, a través de la metáfora (ultra correcta, hiper-culta), convertir un objeto simple, literal en un sujeto infinitamente estremecido. De esta manera, en la letra del bolero –un nuevo lenguaje amoroso-lírico-narrativo revela lo oculto (Zavala, 2000: 68). Además, cada palabra de un bolero transmite toda la turbación moderna que equivale a una especie de apropiación y difusión del discurso modernista abierto, ambiguo, andrógino que abre el espacio entre la literalidad y la oralidad (Zavala, 2000: 115)<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Interesantemente, en las primeras dos décadas del siglo XX muchas de las letras de boleros están basadas en poemas modernistas. Predominan los versos de Amado Nervo (1870-1919), Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) y Juan Antonio Pérez Bonalde (1846-1892) (Zavala, 2000: 66).

Por lo anterior, entendemos que el bolero es una verdadera proeza literaria que sintetiza, en unas pocas líneas, todo un cuento de amor, a través de la unión de las letras arregladas con semejanza al soneto<sup>28</sup>. La duración de un bolero, que suele limitarse a sólo tres minutos, no permite un desarrollo anecdótico tan completo como, por ejemplo, el tango. Por eso, sólo muestra un estado de corazón –su mensaje resume el eros hispanoamericano de la época:

*En este palimpsesto el bolero implora, anhela la comunión de las almas y se conforma con el encuentro efímero; habla de la ruptura, el abandono, el desengaño y la ansiedad; reprocha, amenaza, muestra resentimiento, rencor o nostalgia. Reconoce la imposibilidad del amor sublime y renuncia, se conforma, asume la ausencia o la traición y perdona, injuria y hasta agradece. El amor será un juego que da placer y dolor, cielo e infierno, y el bolero resultara cifra rudimentaria, joven e inmadura del impulso amoroso. He aquí una nostálgica valoración, histórica y hasta artística, del bolero. (Torres, 1998: 81)*

Es un breve melodrama individual que canta la historia pública y las historias privadas; un discurso público que alude al espacio privado. Lo personal del bolero es “mío” y de otros, personal y colectivo, privado y público, seductor, rencoroso y nostálgico (Otero Garabís, 2000: 255-256).

## UN TRISTE LAMENTO

Hay varios tipos de bolero, como la canción-bolero, la bolero-ranchera y el bolero-moruno, que es como un diálogo entre la guitarra mora española y el tambor antillano. La canción “Lamento borincano” es un bolero *afro*. Hernández entrelaza la estructura de la música popular norteamericana con ritmos puertorriqueños, mientras mece el sabor de una danza con un canto estilo folclórico. A la vez, no es sólo un bolero *afro*, sino también un lamento.

Los lamentos tienen una vieja historia unos miles de años. La costumbre incluye llantos, lamentos, gritos y gruñidos. Ejemplos contemporáneos son el flamenco y la opera italiana del siglo XVII. Un lamento es una manera de dar voz y a la vez deshacerse del sufrimiento físico, mental o emocional del cuerpo y / o alma. El lamento es una forma de denuncia – menos agresiva que un grito, pero no menos eficaz– para aliviar dolores y frustraciones. Es una queja dirigida a Dios o a cualquier oyente simpatizante: un llori-cantar. Los mejores conocidos lamentos son: “Lamento africano”, “Lamento bohemio”, “Lamento borincano”, “Lamento campesino”, “Lamento cubano”, “Lamento español”, “Lamento gitano” y “Lamento jarocho”. A la vez, el lamento más conocido de todos los lamentos es “Lamento borincano”.

El lamento de Hernández es uno, sino el primer bolero de “protesta”<sup>29</sup>. La canción está íntimamente conectada con la tierra y fuertemente influenciada por la nostalgia, parecida a

<sup>28</sup> El bolero está compuesto de cuatro compases binarios. Los 32 compases de la canción tradicional están divididos en dos secciones de 16 compases cada una, pasando de la primera a la segunda con un cambio de tono.

<sup>29</sup> José Luis González sostuvo que “Lamento borincano” es la primera canción de protesta escrita en América Latina (González, 1989: 132).

la música asociada con el andalucismo, el flamenco. Además, es sumamente significativo que en "Lamento borincano", uno de sus tres grandes boleros sociales, Rafael Hernández utilice en partes destacadas la forma armónica conocida como cadencia andaluza, que evoca la tradición musical autóctona del agualdo y el seis<sup>30</sup>.

"Lamento borincano", conocido por toda América Latina como "El jibarito", narra las experiencias personales de un jíbaro gravemente afectado por la crisis económica de la Gran Depresión de la década de los treinta, el cual se considera representativo de todos los puertorriqueños de esa época. Es decir, lo personal del jibarito forma parte y construye la memoria colectiva puertorriqueña (Fentress y Wickman, 2003: 25). Esto se debe al hecho que, como nos explica José Luis González: "[...] sólo en la conciencia del 'lector' (en este caso, más bien el auditor) adquiere implicaciones colectivas, en parte porque esa experiencia era *típica* en el Puerto Rico afectado por la crisis económica de aquellos años [...]" (González, 1989: 133, cursiva en el original).

Zavala apoya el planteamiento hecho por González. Ella destaca la importancia de los lazos de la comunicación del intercambio humano, que es todo un desciframiento y una reorganización del mensaje en cuestión por el interlocutor o la interlocutora del bolero. Señala que las palabras de la canción se re-agrupan, re-definen, re-semantizan y re-articulan a partir del receptor o receptora de la letra del texto. Resulta en un texto que en cada auditorio social / individual definido incorpora nuevos significados o genera nuevos mensajes (Zavala, 2000: 107-108). Además, ella propone que el bolero busca la complicidad y la adhesión del oyente a dejarse seducir o hundirse en el engaño de su propio deseo: es una institución perversa que pone en escena una contra sociedad regida por Eros (Zavala, 2000: 32).

## ANÁLISIS DE "LAMENTO BORINCANO"

El bolero no es un acto de habla individual, sino la representación de dicho acto que resulta en la multiplicación de niveles comunicativos y una repetición sin restricciones que maximiza constantemente esos niveles. Se juega con las proyecciones de la imaginación del presente con su pasado y con el futuro. Por ende, el bolero, una ciencia ficción amorosa futurista, es también una lengua que delata el secreto de las circunstancias históricas y locales en la universidad del deseo y del placer. Combina el arte de la palabra y el arte de los sonidos que compete al oído para producir un medio canto, medio declamación en la inflexión de las palabras y sus diversos acentos (Zavala, 2000: 117).

Hernández relata la crónica de un día en la vida de un jibarito de las montañas de Puerto Rico. Las letras de su bolero empiezan seduciéndonos con la ilusión romántica de un Edén fértil y un campesino feliz, arrastrándonos a soñar el sueño de una tierra perdida. Tempranito, el jíbaro monta su yegua y baja de sus montañas paradisíacas para ir al pueblo, listo para vender unos productos agrícolas:

<sup>30</sup> Los otros dos grandes boleros sociales de Hernández son "Preciosa" y "Campanitas de cristal".

*Sale, loco de contento,  
con su cargamento  
a la ciudad, ay,  
a la ciudad.*

*Lleva en su pensamiento  
todo un mundo lleno  
de felicidad, ay,  
de felicidad.*

*Piensa remediar la situación  
del hogar, que es toda una ilusión.*

El jíbaro querido, con su humilde deseo de “remediar la situación de su hogar” y, a la vez, sorprender a su señora con una pequeña muestra de su amor, empieza su aventura. Canta un “himno de alegría”:

*Y alegre, el jibarito va  
cantando así, diciendo así,  
pensando así por el camino.  
Si yo vendo la carga, mi Dios querido,  
un traje a mi viejita voy a comprar.*

A la vez, hasta en su himno jubiloso, ya se nota un lamento comunicado por el ¡ay! (parecido a un *¡ay bendito!* del puertorriqueño). Con un bolero es importante siempre recordar que el léxico, sintaxis y argumento no son sólo ornamentos retóricos; se trata de verdades o experiencias conocidas y reconocidas por el auditor. Todos los elementos textuales utilizados en el bolero son funcionales y refuerzan el movimiento del baile, la expresión de los cuerpos, y la entonación de las palabras y la música (Zavala, 2000: 110). El ¡ay! del jíbaro nos comunica que él es optimista, pero no tonto. Desea lo mejor, pero, a la vez, conoce su triste realidad colonial en plena Gran Depresión y las condiciones infrahumanas que vivían los puertorriqueños. Ya a finales de la década del veinte la legitimidad del control de los EE.UU. sobre Puerto Rico estaba siendo cuestionada por un espectro amplio de la sociedad, como consecuencia del colapso económico. La poca legitimidad que el gobierno colonial norteamericano había logrado mantener hasta ese momento y que había sido generalmente aceptada estaba en peligro de desaparecer. En la profunda crisis social y económica del sistema capitalista mundial, el dominio colonial de Puerto Rico y su posición en la economía internacional se fue convirtiendo progresivamente en el eje de discusiones, preocupaciones y desafíos. Los poderes coloniales tomaron medidas para restaurar la aceptación voluntaria de la legitimidad del colonialismo de los EE.UU., pero también utilizaron medios más represivos y menos democráticos para exigir y garantizar la sumisión (Dietz, 1997: 154).

La segunda parte de la canción narra el fracaso de lo que transcurrió en la ciudad. Una sorpresa decepcionante espera al jíbaro. El tono de la canción cambia por completo:

*Todo, todo está desierto  
y el pueblo está muerto  
de necesidad, ay,  
de necesidad.*

*Se oye este lamento por doquier,<sup>31</sup>  
en mi desdichada Borinquen, sí.*

Este pueblo muerto mata la esperanza del jíbaro. A la vez, no es sólo este pueblecito el que sufre. Las líricas de Hernández resaltan el hecho que la gente llora este lamento por dondequiera: la Isla sufre por causa de la depresión económica. Sus letras nos dejan entrever que este jibarito no está solo en su sufrimiento ni en su dolor: “Justicia poética, cada canción que expropia los discursos, los volatiliza, los invierte, los reconstruye en transgresiones sociales contra el gran texto cultural de la burguesía americana” (Zavala, 2000: 71). Desafortunadamente, la metáfora empleada por Hernández no estaba tan lejos de la realidad puertorriqueña en ese entonces; el índice de suicidios aumentó y los homicidios llegaron a 18 por cada cien mil habitantes en el 1936, una reacción a una situación económica abrumadora. Según Fernando Picó, la canción: “[...] epitomizó la amargura de un pueblo postrado por fuerzas económicas que no estaban bajo su control” (Pico, 1986: 241).

Con su corazón hecho mil pedazos y sin ganar ni un centavo, el jíbaro, menos hombre, regresa a su hogar, completamente destruido. Retorna con su himno optimista transformado en un llanto amargo:

*Y triste, el jibarito va  
pensando así, diciendo así,  
llorando así por el camino.  
Qué será de Borinquen, mi Dios querido.<sup>32</sup>  
Qué será de mis hijos y de mi hogar.*

Irónicamente, en el “paraíso” de Puerto Rico, los jibaritos (más los mulatos y los negros) mueren de hambre. El jíbaro llora la muerte de su Isla. También llora su pérdida personal, pues es un lamento tan nacional como personal. Esto se debe al hecho que la individualización de cada uno de los boleros es la reintegración de fantasías y de conflictos. El mediador o interprete se convierte al mismo tiempo y en un mismo punto, en emisor / receptor por la entonación, que marca el sexo, recompone y reacentúa el contenido, dando rostro al texto (Zavala, 2000: 110).

Hernández usa las letras de un bolero –la música por excelencia para evocar y revocar al “otro” con palabras socializadas, orientadas, lentas y en suspenso– para rogar ayuda a su querida Borinquen. Ingenuamente, escoge unas pocas palabras cotidianas sobre la ausencia que comunica la estrategia de estar / no estar. En las palabras de Iris Zavala:

*Elude sin tregua toda relación de seguridad, de verdad, todo discurso impositivo judicial (la familia, el matrimonio), los discursos de otro poder que no sea la seducción, con la promesa de un siempre. Destierra al discurso de la verdad, y lo desvía. La verdad, el objeto, no está nunca allí donde se le cree, y sí allí donde se le desea. Las discontinuidades, las oposiciones de la lírica amorosa, del soneto, del petrarquismo, del modernismo se reivindicán; (Zavala, 2000: 77, cursivas en el original)*

<sup>31</sup> Doquier significa dondequiera.

<sup>32</sup> “El bolero suspende y aísla la voz en una forma nueva que es para el olvido o la presencia el único siempre” (Zavala, 2000: 93).

A través de las letras hay una desmitificación de la ilusión romántica de la nación. Además, Hernández cuestiona fuertemente la metáfora de la nación como una extensión del orden familiar (*la gran familia puertorriqueña*). Es más que obvio que *la gran familia* ya no sirve como metáfora de la nación, sino como metáfora de la descomposición nacional. El jíbaro no puede hacer nada sino solito, llorar la amarga realidad de la nación y de dicho período; no hay donde irse ni como remediar la situación. El lamento que canta es una crónica de un período de frustraciones, hambre y sufrimiento, además una pérdida total de fe en la nación.

Desde la diáspora inhóspita de la fría ciudad de Nueva York Hernández termina su canción reconociendo lo grande que era “la Isla del encanto”. A la vez, llora su caída:

*Borinquen, la tierra del edén  
la que al cantar el gran Gautier  
llamó la Perla de los Mares.  
Ahora que tu te mueres con tus pesares,  
déjame que te cante yo también,  
yo también.*

El jibarito de Hernández –un soñador con alma de caballero que unos comparan con don Quijote– desea, como el gran poeta decimonónico José Gautier Benítez<sup>33</sup>, cantar a su Isla y defender su belleza ideal. Pero, a nuestro entender, su canto es más parecido al rito de un baquiné<sup>34</sup>: reconoce y acepta la muerte de su Borinquen. Además, insinúa que su caída está íntimamente relacionada con su realidad colonial.

“Lamento borincano” volvió a ser el himno extraoficial de Puerto Rico en un momento que la Isla no contaba ni con una canción ni una bandera oficial (Otero Garabís, 2000: 123). Además, a través de su lírica sumamente popular, “El jibarito” logró fama internacional en múltiples niveles comunicativos. Así, volvió a ser una canción que no sólo contaba la triste historia de un jíbaro puertorriqueño, sino de cualquier campesino latinoamericano que en ese momento sufría las injusticias de la pobreza. El mensaje de este bolero transformaba al *tu* y al *yo* en un héroe o una heroína, aunque sólo por un tiempo efímero (Zavala, 2000: 108).

José Luis González plantea que:

*[...] la canción expresó en su momento, mejor que ninguna otra, una realidad social que, lejos de ser “cosa del pasado”, conserva plena vigencia en la mayoría de los países del sufrido subcontinente. La tragedia del jíbaro puertorriqueño que en la década de los treinta era víctima indefensa de la miseria material y de la zozobra espiritual, sigue siendo la tragedia del campesino salvadoreño, guatemalteco, boliviano, paraguayo o ecuatoriano de nuestros días. (González, 1989: 132)*

<sup>33</sup> “El bolero suspende y aísla la voz en una forma nueva que es para el olvido o la presencia el único siempre” (Zavala, 2000: 93).

<sup>34</sup> Un baquiné es un rito afro-puertorriqueño que celebra la muerte de un niño o niña.



Mientras Luis Ángel Ferrao señala que “Lamento borincano” se convirtió en una de las dos melodías predilectas de los puertorriqueños. Según él, estos, a través de ella percibieron mejor su destino de pueblo (Ferrao, 1993: 38)<sup>35</sup>.

Interesantemente, el primer espectáculo de “Lamento borincano” no se dio en la Isla hasta 1931. El cantante y los músicos cruzaron el Atlántico en barco para hacer su presentación vestidos como hombres de las montañas en ropa blanca y usando pavas. Esto causó una sensación: era un homenaje a un grupo que virtualmente había desaparecido. Al mismo tiempo, los mismos músicos –literal o figurativamente– habían desaparecido de ese mismo grupo (Glasser, 1997: 167). En este contexto es posible entender la lucha del jíbaro en dos contextos: o como los problemas económicos de los puertorriqueños en la Isla o como el destierro de los campesinos de las montañas primero a centros urbanos en la Isla y luego a lugares hostiles como Nueva York. La canción lograba comunicar tanto a los músicos como a sus oyentes por el hecho que la recepción del mensaje del bolero varía de acuerdo a la situación del sujeto y al contexto (Zavala, 2000: 105).

## NOTAS FINALES: A MODO DE CONCLUSIÓN

El bolero mágicamente reclama el Derecho a soñar; transforma su carga retórica mientras mantiene su relación estrecha con el pasado. También, funciona como el sueño: viola la realidad y permite realizar lo imaginario (Zavala, 2000: 130). En adición, el bolero, como la cantiga y la canción medieval, se destina al canto, a la comunicación oral a través de un / una interprete. Más aún, goza de su doble función de comunicar y persuadir / seducir.

El texto del bolero, una obra abierta a los cambios y transmutaciones sociales que invita al oyente a construir y re-construir su mundo, forma parte de la máquina de la cultura que manipula creencias, ideologías, y falsas conciencias (Zavala, 2000: 67, 112, 143). Con respecto a la década de los treinta –marcada por el horrible huracán de San Ciprián (1932), el Nuevo Trato (1933) implementado por Franklin Delano Roosevelt (1882-1945), la Masacre de Ponce (1937) contra los nacionalistas y Pedro Albizu Campos (1893-1965) y la organización del Partido Popular Democrático (1938) de Luis Muñoz Marín–, González plantea: “No me parece en modo alguno exagerado ni injusto decir que el verdadero ‘vate’ –y recuérdese que ‘vate’ viene de ‘vaticinio’– del movimiento político encabezado a fines de los treinta por Luis Muñoz Marín<sup>36</sup> fue Rafael Hernández” (González, 1998: 136). Ya en el 1935, Augusto Rodríguez le sitúa en un sitio de prestigio. En su ensayo “Rafael Hernández. El Cantor Puertorriqueño”, publicado en *Brújula*, declama:

*“Lamento borincano” es un documento histórico: es el jibarito optimista, laborioso, que sueña con un día de felicidad a la que tiene derecho, a quien la realidad cambia en intenso pesimista, es el retrato fiel de la tragedia colonial de hoy; con su cadencia triste, quejumbrosa, aprisiona la estoica resignación de nuestro jíbaro y pinta su*

<sup>35</sup> La otra canción, también de Hernández, era “Preciosa” (Ferrao, 1993: 38).

<sup>36</sup> Peter Bloch narra que, cuando conversaba con la hermana de Hernández, Victoria, en 1970 ella le contó que Muñoz Marín quería que Rafael cambiara las letras de “Lamento borincano” de la misma forma que él había logrado que Hernández cambiara la palabras de “Preciosa” de tirano (una referencia directa a los EE.UU.) a destino. Entendemos que el cambio de la letra de “Preciosa” (que él

*situación con mayor eficacia e intensidad que las conseguidas por el esfuerzo estéril de las repetidas comisiones a la metrópoli en demanda de justicia. (Rodríguez, 1935: 50)*

Este bolero compuesto por Hernández da forma y voz a las emociones de la gente común y corriente mientras sirve de traductor público de las experiencias más íntimas, representando las ilusiones o desilusiones individuales causadas por la política norteamericana en Puerto Rico. Rescata y abraza el imaginario del jíbaro, el pobre peón de las montañas, a principios de la subida al poder del hijo de un hacendado, Luis Muñoz Marín, quien construye su base de poder popular sobre las espaldas de los numerosos campesinos de las montañas.

En el año 1938 el Partido Liberal (1929) sufre una crisis: hay pugnas generacionales, luchas fratricidas, y rivalidades en torno al status de Puerto Rico que resultaron en una división en el partido. Muñoz Marín fue expulsado, y poco tiempo después funda el PPD bajo la ideología de luchar contra las corporaciones azucareras y a favor de hacer posible la descolonización política de Puerto Rico. Usando la insignia de la silueta de un campesino con una pava (entiéndase, jíbaro) y gritando el lema “Pan, Tierra y Libertad”, el hombre “del interior” ganaría primero los corazones, luego los votos de miles de jíbaros. En 18 meses el PPD organizaría 786 barrios para triunfar en las elecciones de 1940 ganando 10 de los 17 escaños en el Senado que quedó bajo la Presidencia de Muñoz Marín. Unos años más tarde, en 1948, el PPD ganaría todos los municipios menos uno<sup>37</sup> y convirtiéndose el “jíbarito” de Barranquitas en el primer gobernador electo de Puerto Rico<sup>38</sup>.

En *Memorias, autobiografía pública 1898-1940*, El Vate escribe:

*El Lamento Borincano, compuesto en 1930 por mi amigo Rafael Hernández, y conocido generalmente como El Jibarito, reflejaba fielmente la situación que nosotros queríamos cambiar. Queríamos romper el cerco de miseria que rodeaba la vida del jíbaro puertorriqueño, poner fin a la derrota de su buena intención. Nos propusimos descubrirle la magnitud de su propia fuerza electoral. Era necesario crear la militancia de los desvalidos, unirlos en un reclamo común e imprimirle al voto su potencial de arma pacífica, capaz de convertir demandas legítimas en ley del país. (Muñoz Marín, 1982: 179)*

“Lamento borincano”, que pareaba perfectamente con los ofrecimientos de Muñoz Marín y el PPD al pueblo de Puerto Rico (Pan, Tierra y Libertad) y el emblema del jíbaro, sería utilizado como tema por el PPD hasta ser substituido por “Jalda arriba” (1942)<sup>39</sup>. Los jíbaros de los que trataba el bolero de Hernández ya habían cambiado de posición, ahora iban “Jalda Arriba”.

---

cambió tras la grabación de Marco Antonio Muñiz) era motivado por factores económicos y no ideológicos. Véase: Peter Bloch, *La Le Lo Lai: Puerto Rican music and its performers* (Nueva York, 1973), pp. 46-48.

<sup>37</sup> El PPD no ganó el municipio de San Lorenzo.

<sup>38</sup> Véase: Silvia Álvarez Curbelo, “La conflictividad en el discurso político de Luis Muñoz Marín: 1926-1936”, en *Del nacionalismo al populismo: cultura y política en Puerto Rico* (San Juan, 1993), pp. 13-35. Hernández ya había logrado fama a nivel internacional en el mundo de la música con su canción “Lamento borincano”.

<sup>39</sup> Escrito por Johnny Rodríguez (1912-1997) (Rodríguez Tapia, 2004: 54).

## BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Curbelo, Silvia. 2006. *Del nacionalismo al populismo: cultura y política en Puerto Rico*. Eds. Silvia Álvarez-Curbelo y María Elena Rodríguez Castro. San Juan, Ediciones Huracán. 13-35.
- Betancourt, Ma Dhyana Elsa. 1981. *Hasta siempre Rafael Hernández*. San Juan, Yaraví, Inc.
- Bloch, Peter. 1973. *La-Le-Lo-Lai: Puerto Rican Music and its Performers*. Nueva York, Plus Ultra Educational Publishers, Inc.
- Dietz, James L. 1997. *Historia económica de Puerto Rico*. San Juan, Ediciones Huracán.
- Ferrao, Luis Ángel. 1993. «Nacionalismo, hispanismo y élite intelectual en el Puerto Rico de los años treinta». *Del nacionalismo al populismo: cultura y política en Puerto Rico*. Eds. Silvia Álvarez-Curbelo y María Elena Rodríguez Castro. San Juan, Ediciones Huracán. 36-60.
- Glasser, Ruth. 1997. *My music is my flag: Puerto Rican musicians and their New York communities, 1917-1940*. Berkeley, University of California Press.
- González, José Luis. 1989. *El país de cuatro pisos y otros ensayos*. 7ª ed. San Juan, Ediciones Huracán.
- Muñoz Marín, Luis. 1982. *Memorias: autobiografía pública, 1898-1940*. Prólogo por Jaime Benítez, palabras de Rómulo Betancourt, palabras de Roger Baldwin. San Juan, Universidad Interamericana de Puerto Rico.
- Otero Garabís, Juan. 2000. *Nación y ritmo: «descargas» desde el Caribe*. San Juan, Ediciones Callejón.
- López, Adalberto. 1980. «The Puerto Rican Diaspora: A Survey». *The Puerto Ricans: Their History, Culture and Society*. Ed. Adalberto López. Rochester, Schenkman Books, Inc. 313-343.
- Roberts, Peter. 2000. «What's in a Name, an Indian Name?» *Taino Revival: Critical Perspectives on Puerto Rican Identity and Cultural Politics*. Ed. Gabriel Haslip-Viera. Nueva York, Centro de Estudios Puertorriqueños, Hunter College. 57-73.
- Rodríguez Tapia, Ismael E. 2005. *Rafael Hernández Marín: cantor de la afirmación nacional puertorriqueña*. San Juan, Publicaciones Yuquiyyú, 2005.
- Torres, Andrés. 1998. «Introduction: Political Radicalism in the Diaspora –The Puerto Rican Experience». *The Puerto Rican Movement*. Eds. Andrés Torres y José E. Velázquez. Filadelfia, Temple University Press. 1-24.
- Zavala, Iris M. 2000. *El bolero. Historia de un amor*. Madrid, Celeste Ediciones, S.A.