

## **LA LLUVIA NO LLEGÓ: UN ESTUDIO BREVE DE LOS AÑOS SETENTA EN PUERTO RICO A TRAVÉS DE LA SALSA**

### **THE RAIN NEVER CAME: A BRIEF STUDY OF THE SEVENTIES IN PUERTO RICO THROUGH SALSA**

Alejandro Rodríguez León  
Departamento de Historia  
Facultad de Ciencias Sociales, UPRM

Recibido: 19/10/2023 Revisado: 11/12/2023; Aceptado: 13/12/2023

#### **Resumen**

El 12 de mayo de 1947, la legislatura puertorriqueña promulgó la Ley de Incentivos Económicos, una serie de incentivos y subsidios destinados a atraer inversiones industriales estadounidenses. Esta estrategia impulsó los esfuerzos de industrialización acelerada de la isla. Tres décadas después, la Sonora Ponceña lanzó “Boranda”, retratando a Puerto Rico como un paisaje desolador. Contextualizando la letra de “Boranda” con la situación económica de Puerto Rico a fines de la década de 1970, cuestiono la narrativa convencional de éxito/fracaso de Manos a la Obra y complico narrativas de la historia económica de la isla durante este periodo.

**Palabras claves:** Puerto Rico, Operación Manos a la Obra, industrialización, economía, salsa

#### **Abstract**

On May 12, 1947, Puerto Rico's legislature enacted the Economic Incentives Act, a series of incentives and subsidies aimed at attracting American industrial investment. This strategy powered the island's aggressive industrialization efforts. Three decades later, the Puerto Rican salsa band, La Sonora Ponceña, released their single “Boranda,” portraying Puerto Rico as a desolate landscape. Contextualizing “Boranda's” lyrics with Puerto Rico's economic situation during the late 1970s, I question the conventional success/failure narrative of Operation Bootstrap and complicate narratives of the island's economic history during this period.

**Keywords:** Puerto Rico, Operation Bootstrap, industrialization, economy, salsa

#### **Introducción**

Cuando el Partido Popular Democrático (PPD) de Luis Muñoz Marín ganó la mayoría en el Senado de Puerto Rico en las elecciones de 1940, la isla se encontraba en una situación económica desesperada: la mayoría de la población de Puerto Rico, compuesta por trabajadores agrícolas, vivía en la pobreza extrema. Las dificultades económicas causadas por la Gran Depresión en la década de 1930 y la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial resaltaron la urgencia de industrializar sectores de la economía puertorriqueña. En 1942, el gobernador estadounidense Rexford Tugwell creó la Compañía de Fomento Industrial de Puerto Rico por iniciativa de Teodoro Moscoso (Maldonado, 2021). La tarea de la Compañía de Fomento era atraer inversiones estadounidenses para crear nuevas instalaciones manufactureras en la isla. Aunque solo logró crear trece plantas entre 1943 y 1947, la labor de la Compañía de Fomento tuvo suficiente éxito para que la legislatura puertorriqueña aprobara la Ley de Incentivos Económicos de 1947 para reforzar los esfuerzos publicitarios de la compañía. La Ley estableció una serie de exenciones fiscales y subsidios a la inversión diseñados para crear un entorno de inversión atractivo en la isla para las empresas con sede en Estados Unidos (Cabán, 1989), creando la base del modelo económico que caracterizó la Operación Manos a la Obra de Muñoz y Moscoso.

Puerto Rico experimentó un crecimiento industrial y urbano significativo a un ritmo acelerado durante las siguientes dos décadas. En 1949, solo se establecieron cincuenta plantas manufactureras en Puerto Rico; a finales de la década de 1960, más de dos mil fábricas manufactureras operaban en la isla (Maldonado, 2021). De manera similar, el ingreso per cápita y el Producto Interno Bruto de Puerto Rico se había disparado, creciendo un 400% entre 1950 y 1973 y un 300% en 1977, respectivamente (Maldonado, 2021). La transformación económica de Puerto Rico permitió a los trabajadores agrícolas anteriormente empobrecidos hacer la transición hacia una clase media estable que existió por primera vez en la historia de la isla. La propiedad de viviendas privadas aumentó exponencialmente y los proyectos de vivienda pública sustituyeron a los fanguitos y arrabales del campo y los suburbios. El gobierno puertorriqueño también amplió la infraestructura vehicular, médica y educativa en todo el país.

Como puertorriqueño que he vivido todo el desarrollo de la crisis fiscal actual de Puerto Rico, crecí escuchando a familiares y conocidos recordar los “buenos tiempos” de Manos a la Obra. Poco antes de comenzar este proyecto de investigación, escuché un sencillo de la Sonora Ponceña titulada “Boranda” mientras escuchaba casualmente salsa en la radio. La letra de la canción era sombría y describía a Puerto Rico como un páramo seco afectado por una grave sequía. Al crecer escuchando comentarios e historias de familiares y conocidos sobre un Puerto Rico próspero desde la década de 1960 hasta la eliminación de la sección 936, me

intrigó esta descripción pesimista de Puerto Rico, especialmente durante una época que quienes me rodean describen como próspera. Esto me planteó dos preguntas primordiales: ¿por qué las mentes creativas de la Sonora Ponceña sintieron la necesidad de representar a Puerto Rico de esa manera? y ¿mis nociones preconcebidas sobre Operación Manos a la Obra eran erróneas?

Este proyecto de investigación muestra cómo la música salsa grabada en Puerto Rico durante la década de 1970 (en el caso de este artículo, el sencillo “Boranda” de la Sonora Ponceña) puede utilizarse como punto de partida para problematizar y analizar el entendimiento popular sobre la economía de Puerto Rico durante esta década. Primero, describo la relación entre la Operación Manos a la Obra, el desplazamiento de puertorriqueños y el desarrollo de la música salsa en la ciudad de Nueva York. Continúo brindando una breve reseña de la carrera musical de la Sonora Ponceña y el contenido lírico de la canción “Boranda”. Luego, resumo la crisis económica que afectó a la economía puertorriqueña después de la recesión de 1973, demostrando cómo la canción refleja el estado de la economía puertorriqueña durante la década de 1970.

### ***Los vínculos entre Operación Manos a la Obra, desplazamiento y la música salsa***

El establecimiento de la Ley de Incentivos Económicos de 1947 marcó el comienzo de la Operación Manos a la Obra y el fin de industria monopolizada de la caña de azúcar en Puerto Rico. Durante los primeros años de industrialización, las plantaciones de caña de azúcar en el campo fueron eliminadas progresivamente en favor de plantas manufactureras en áreas urbanas (Ayala, 1996). A pesar de la lenta transición, las plantaciones cesaron sus operaciones a un ritmo más rápido que el que podían establecerse nuevas fábricas a finales de los años cuarenta y durante los cincuenta. La disminución del empleo agrícola y la falta de empleo industrial en la primera década de Operación Manos a la Obra agravaron el problema histórico de poblaciones de trabajadores agrícolas “excedentes” en la isla. Esto impulsó la migración de trabajadores puertorriqueños del campo a las ciudades en desarrollo alrededor de Puerto Rico y a los Estados Unidos (Duany, 1984).

Entre 1950 y 1960, más de cuatrocientos cincuenta mil puertorriqueños emigraron a Estados Unidos en busca de empleo en las florecientes industrias de la posguerra (Ayala, 1996). Muchos inmigrantes se establecieron en ciudades de la costa este y el medio oeste, particularmente en la ciudad de Nueva York. Lamentablemente, la situación socioeconómica de muchos puertorriqueños no mejoró. Los inmigrantes puertorriqueños, considerados por muchos estadounidenses como personas incultas e inasimilables, fueron marginados en distritos históricamente afroamericanos y a menudo se vieron obligados a vivir en viviendas destartaladas y hacinadas. Las

barreras raciales, lingüísticas, educativas y de habilidades laborales negaron a la mayoría de los puertorriqueños de clase trabajadora las oportunidades de empleo buscadas (Duany, 1984). En cambio, estaban “ubicados en los sectores rezagados y en el residuo 'subdesarrollado' del industrialismo: en la manufactura ligera (que pronto comenzaría su desplazamiento hacia el Tercer Mundo), en empleos de construcción poco calificados y, sobre todo, en el sector de servicios personales. - Conserjes, lavaplatos, porteros, etc” (Quintero-Rivera y Márquez, 2003, p. 219).

De todos los enclaves puertorriqueños en los Estados Unidos, el más relevante para esta discusión es la comunidad puertorriqueña de East Harlem en la ciudad de Nueva York. A finales de la década de 1960, el barrio de East Harlem fue el hogar de uno de los movimientos culturales latinos más importantes: la música salsa. Musicalmente, la salsa es la síntesis de décadas de mezcla entre la música afroamericana y latina (principalmente cubana) en los salones de baile de la ciudad de Nueva York y los clubes sociales del Caribe. El núcleo melódico de la música salsa gira en torno los géneros cubanos del son y la guaracha, y se canta en español con una variedad de esquemas de rima. A pesar de la fuerte herencia cubana en los fundamentos melódicos de la salsa, el género se caracteriza por su percusión trepidante y sus secciones de metales agresivas del jazz.

La salsa, en sus primeros años, fue impulsada política y culturalmente en respuesta directa a las injusticias sociales que enfrentaban los grupos de inmigrantes puertorriqueños dentro de la ciudad de Nueva York que se reasentaron en los Estados Unidos en un intento de sobrevivencia socioeconómica. Como afirma Jorge Duany, “las mejores canciones de salsa expresan los problemas de esta clase desfavorecida. La escasez, la violencia, la desigualdad, la marginalidad y la desesperación se traducen en las palabras y la música de los cantantes e intérpretes populares del barrio” (1984, p. 206). En su artículo “Migration and worldview in salsa music” (2003), Ángel Quintero-Rivera destaca el álbum anticolonialista *Justicia* de Eddie Palmieri, la naturaleza rebelde y el tono audaz de “Abran paso” de Ismael Quintana (entonces de diecisiete años), la toma satírica y consciente del racismo de Willie Colón en la portada de su álbum de 1975 *Se chavó el vecindario* y la integración de la música folclórica latinoamericana dentro de la estructura musical en muchas de sus producciones.

A menudo, los músicos puertorriqueños fusionaban elementos de la música folclórica puertorriqueña con la música salsa. Considero estas inclusiones como un paso lógico en los esfuerzos de manifestación cultural y política de los músicos de salsa, ya que la música ha sido históricamente un pilar central de la cultura puertorriqueña. Aunque los músicos puertorriqueños han incorporado diferentes estilos de música folclórica al género de la salsa, como el aguinaldo y los seises del

campesinado y la bomba de las poblaciones afrodescendientes de Puerto Rico, destaco específicamente la incorporación de la plena dentro del género. Muchos músicos y compositores de la diáspora emplearon estructuras narrativas similares a las de la plena en sus canciones para proporcionar comentarios sociales dentro de la salsa. Esto es más evidente en los primeros trabajos musicales de la dupla Colón-Lavoe entre 1967 y 1973. Algunas de sus canciones más populares durante este período incluyeron aquellas que giraban en torno a los vicios, la violencia y los dilemas socioculturales que afectaban a las comunidades puertorriqueñas en la ciudad de Nueva York. Las tendencias narrativas en la salsa madurarían desde las letras crudas y jocosas del dúo Colón-Lavoe hasta las elocuentes metáforas características de la salsa de conciencia de Rubén Blades a finales de los años setenta.

### ***La Sonora Ponceña y “Boranda”***

La orquesta que sería conocida como la Sonora Ponceña fue fundada por Enrique “Quique” Lucca en 1944 en el pueblo de Ponce, Puerto Rico, bajo el nombre de “El Conjunto Internacional”. Después de varias aventuras musicales e iteraciones de la banda a lo largo de los años 1940 y principios de los 1950, Quique Lucca reestructuró su “Conjunto Internacional” en 1954, esta vez llamándolo “Conjunto Sonora Ponceña” (Marin, s.f.). A poco más de una década del bautizo de la Sonora Ponceña, Enrique “Papo” Lucca, hijo de Quique Lucca, se convirtió en el líder de la orquesta. Papo Lucca conocía bien las industrias de la música latina en Puerto Rico y en el extranjero, cuando tomó las riendas de la Sonora Ponceña, puesto que Papo tocaba el piano en la banda de su padre desde los once años, interpretando versiones de canciones de Cortijo y su Combo y La Sonora Matancera en presentaciones en Puerto Rico y la ciudad de Nueva York (Lechner, 2020; Marin, s.f.).

Poco después de que Papo Lucca comenzara a actuar como líder de la orquesta, la Sonora Ponceña experimentó éxitos acelerados dentro de la escena musical puertorriqueña. Los dos primeros álbumes de larga duración de la banda, *Hachero pa'un palo* (1968) y *Fuego en el 23* (1969), fueron bien recibidos por el público. Al mismo tiempo, el sello *Fania Records*, con sede en la ciudad de Nueva York (responsable de patrocinar y popularizar la “explosión de la salsa” de la década de 1970) comenzó a adquirir otros sellos para reducir la competencia en el mercado y ampliar su extensa lista de artistas virtuosos (López, 2022). *Inca Records*, el sello en el que Lucca y su Sonora Ponceña habían grabado sus primeros álbumes, se convirtió en subsidiaria de *Fania Records* en 1971.

La adquisición e incorporación de *Inca Records* a la “familia” *Fania* evolucionó rápidamente la carrera musical de la Sonora Ponceña. La inclusión de la Sonora

Ponceña en el repertorio de la Fania expuso la música de Papo Lucca a un público latino más amplio de la diáspora. La integración al sello Fania también puso a Lucca y su Sonora Ponceña en constante contacto y colaboración con muchos de los artistas de Fania con sede en Nueva York. Lucca sucedió a Larry Harlow, el pianista de All Stars, en 1976 y sería llamado para arreglar y tocar en grabaciones de algunos de los artistas más famosos de Fania, incluidos Celia Cruz y Cheo Feliciano (Lechner, 2020).

Un año después, en 1977, la Sonora Ponceña lanzó su décimo álbum, titulado *El gigante del sur*. El tema que abre este álbum, “Boranda”, es una reinterpretación en español de una composición de bossa nova del mismo nombre. “Boranda”, que significa “seguir caminando” o “seguir adelante”, fue escrita y compuesta inicialmente por el músico brasileño Edo Lobo en 1964 (Peña, 2020). Las letras de Lobo se centran en una sequía devastadora y el desplazamiento que provoca. La canción incluye descripciones tristes de la tierra firme y emociones intensas que dichas escenas infligen a la voz cantante. “Boranda” fue traducida al español por Rubén Blades para “Papo” Lucca, cuya interpretación de la canción de Lobo redefiniría a “Boranda” de una acción a un lugar.

### ***“Boranda”: una tierra de la desilusión y desesperanza***

A pesar de las diferencias musicales obvias entre la bossa nova y la salsa, la reinterpretación de “Boranda” por la Sonora Ponceña captura la esencia melancólica de la grabación original de Edu Lobo. La pista comienza con el piano, los instrumentos de percusión y las trompetas acelerando extenuantemente en tempo y volumen hasta alcanzar un crescendo intenso y desesperado. La última nota de las trompetas resuena dramáticamente mientras el resto de los instrumentos guardan silencio. Luego las trompetas comienzan a sonar nuevamente, seguidas por el resto de la instrumentación de la banda. Quince segundos después de iniciada la canción, Luigi Texidor, uno de los vocalistas de la Sonora Ponceña y cantante de este número, exclama “¡Boranda!/Territorio Apache” mientras el pianista toca una melodía escalonada de sonido siniestro. Cuarenta segundos después de iniciada la canción, el coro profesa con desánimo: “Ay, Boranda, la tierra se secó, Boranda/Ay, Boranda, la lluvia no llegó, Boranda...”.

Después, Texidor cuenta con tristeza cómo hizo mil promesas y la oración que rezó, suplicándole a Dios que lloviera. Sin embargo, la lluvia nunca llegó. La voz cantante se culpa a sí misma diciendo “Debe ser que rezo bajo/que mi Dios no me escuchó”. Texidor luego canta tristemente con el coro de la banda: “Voy pasando, voy llorando/Voy recordando ese lugar” mientras la percusión toca un ritmo escalonado y laborioso, similar al piano en la apertura. Posteriormente, a los dos minutos y

dieciséis segundos, el pianista toca las notas iniciales de “La Borinqueña”, la primera referencia a Puerto Rico dentro de la canción. Después de esto, Texidor continúa narrando impotente a la audiencia: “Mientras me voy Alejandro/Más yo pienso sin parar/Que mejor me voy ahora/Que ver todo pa’ llorar...”.

Musicalmente, el final de esta estrofa marca el final de la interpretación que la Sonora Ponceña hace del texto original de Edu Lobo. El resto del contenido lírico de “Boranda” es original y la canción suena como una típica pista de salsa. El ritmo es vivo y está pensado para ser bailado. Líricamente, Texidor y el coro de la banda emplean una estructura de canto típica de “llamada y respuesta” durante la mayor parte del resto de la canción. Sin embargo, a pesar del característico sonido alegre de la canción, la letra de “Boranda” sigue siendo sombría. En la estructura de “llamada y respuesta”, Texidor improvisa las siguientes líneas desesperadas relacionadas a la falta de lluvia, en una llamando a Puerto Rico “territorio abandonao’ en la eutanasia”.

Más tarde, Papo Lucca se suma a la canción, improvisando un solo de tarareo de dos minutos mientras toca un piano eléctrico. Al final de su solo, Lucca canta apasionadamente: “Préstame tu caballo para ponerle mi montura/Porque a la pobre yegua el tajo no se le cura”. Inmediatamente después, Lucca finaliza su improvisación despidiéndose apresuradamente, como si alguien lo hubiera hecho callar o lo hubiera apresurado a terminar. Después de esto, se reanuda el ritmo original de la canción, y Texidor y el coro de la banda regresan para interactuar entre sí en la estructura de “llamada y respuesta” de antes. Una vez más, Texidor improvisa líneas sombrías entre el coro.

A los seis minutos y quince segundos, el estribillo cambia a un grito desesperado: “¿Qué ha pasado que la lluvia no llegó?”. De nuevo, Texidor improvisa líneas frenéticas en esta última sección de la canción. Termina la pista con posiblemente la línea más crucial de toda la canción: “La tierra de Boranda donde he nacido yo”. Esta línea, en conjunto con la melodía de piano en el minuto 2:16 del tema, reafirma explícitamente la intersección entre Puerto Rico y “Boranda”. La palabra “Boranda” trasciende más allá del acto de “seguir adelante”. “Boranda” es una tierra llena de desilusión y desesperanza; esa tierra era Puerto Rico.

### ***“Boranda”: la voz de los tumultuosos setentas***

La economía puertorriqueña se encontraba relativamente saludable cuando la isla entró en la década de 1970. Sin embargo, la década de 1960 comenzó a mostrar la fragilidad del modelo económico de Manos a la Obra. La expiración de los períodos de exención de impuestos, aumentos salariales y mercados de mano de obra barata

en Asia impulsaron a muchas empresas estadounidenses que operaban en Puerto Rico a establecerse en otros lugares. Durante este período, el enfoque industrial de Puerto Rico se desplazó hacia industrias tecnológicamente más avanzadas, como las instalaciones petroquímicas y, más tarde, las empresas de manufactura electrónica y farmacéutica. Sin embargo, los requisitos de educación superior y habilidades laborales impidieron que muchos de los previos trabajadores encontraran empleo en estas nuevas industrias. En un esfuerzo por contrarrestar el creciente desempleo causado por el cierre de fábricas, el gobierno puertorriqueño comenzó a emplear cada vez más a extrabajadores de fábricas puertorriqueños (Echeverría, 1981).

El estallido de la Guerra de Yom Kippur y el embargo petrolero árabe de 1973 expusieron importantes debilidades en el modelo de Manos a la Obra, ya que el crecimiento económico e industrial de Puerto Rico se vio gravemente afectado. El embargo desató una recesión que perjudicó gravemente a los Estados Unidos y, como consecuencia de su dependencia absoluta de del capital estadounidense, a la economía de Puerto Rico. La falta de disponibilidad de petróleo para Puerto Rico provocó el colapso de las industrias petroquímicas en desarrollo de la isla y déficits de generación de energía, afectando al resto de los sectores industriales de Puerto Rico (Maldonado, 2021). El aumento de los precios del petróleo también incrementó los precios de los bienes de consumo en Puerto Rico, la mayoría de los cuales eran importados de Estados Unidos. Además, la recesión también obligó al gobierno puertorriqueño a implementar recortes presupuestarios, lo que resultó en despidos gubernamentales masivos.

El éxodo de las plantas manufactureras en la década de 1960, el colapso de la industria petroquímica y los despidos gubernamentales a principios de la década de 1970 dejaron finalmente a cientos de miles de desempleados. Durante la década de 1970, el desempleo oficial en Puerto Rico aumentó exponencialmente de un índice relativamente bajo de 10 a 20%, aunque otras fuentes sugieren que la cantidad de desempleo total durante la década de 1970 podría haber sido tan alta como entre 27 y 30% (Caban, 1989; Dietz, 1982; Echeverría, 1981). El aumento acelerado del desempleo, junto con los salarios estancados y el aumento de los precios de los bienes de consumo, sumieron a muchos puertorriqueños en la pobreza. Se estima que entre el 40 y el 60% de los puertorriqueños vivían por debajo del umbral de pobreza, y la gran mayoría dependía de ayuda federal como cupones de alimentos, cheques de compensación por desempleo y programas de vivienda pública para subsistir.

A pesar de las medidas de austeridad del gobierno puertorriqueño y la creciente ayuda federal de Washington, la crisis económica de los años 1970 se volvió insuperable para muchos. La situación se resume mejor en el documental de Diego



Echeverría de 1981, *Puerto Rico: A Colony the American Way*, en el que se entrevista a una trabajadora anónima mientras espera en la fila en una oficina del Departamento de Trabajo y Recursos Humanos. “Esto es muy malo. No hay nada. ¡No hay ningún trabajo!” ella indica. Luego el entrevistador le pregunta qué haría. “¿A mí?” la trabajadora suspira, “Írme a los Estados Unidos otra vez. Nueva Jersey. Encontraré trabajo, te lo aseguro. ¡Aunque sea en una fábrica, lo encontraré!”.

La interpretación de “Boranda” de la Sonora Ponceña es nada menos que la voz de una nación desilusionada luego de que tres décadas de crecimiento económico y transformación social se detuvieran repentinamente. Antes de Manos a la Obra, la gran mayoría de la población de Puerto Rico estaba formada por trabajadores agrícolas empobrecidos que fueron explotados bajo el dominio colonial español y las empresas estadounidenses. Los puertorriqueños, los ciudadanos de “Boranda”, anhelaban la lluvia. Luis Muñoz Marín, y su Partido Popular Democrático, prometió cambios para la mayor parte del pueblo puertorriqueño; prometió que vendría la lluvia. Con Manos a la Obra, el PPD parecía haber traído la lluvia que el pueblo puertorriqueño anhelaba. La planta manufacturera convirtió al jíbaro en trabajador de fábrica, y el acceso a mejores salarios permitió a esos trabajadores de la fábrica adquirir productos que antes no podían obtener, como conjuntos extra de ropa, radios, viviendas de cemento y automóviles. Los pueblos de plantaciones se expandieron hasta convertirse en centros urbanos en auge. Se construyeron nuevas carreteras, puentes y carreteras. Se fundaron nuevas escuelas y campus universitarios. Se ampliaron clínicas y hospitales (Marín, 1961). A principios de la década de 1970, Puerto Rico había pasado de ser una isla casi enteramente agraria a uno de los centros económicos más importantes de América, y parecía que todo seguiría mejorando.

Sin embargo, los acontecimientos de 1973 detuvieron el progreso de Puerto Rico y, por un momento, pareció que todo el progreso de Manos a la Obra comenzaba a deshacerse. De repente, grandes sectores de las industrias que habían sacado a los jíbaros del campo quedaron inoperables. El costo de vida aumentó exponencialmente, empujando a miles de puertorriqueños por debajo del umbral de pobreza. Para el cortador de caña de azúcar convertido en trabajador de fábrica, el tiempo muerto entre las zafas había regresado en forma de filas largas en las oficinas del Departamento de Trabajo entre búsquedas de empleo. Con tantos trabajadores puertorriqueños viéndose sumidos en la pobreza una vez más, uno solo puede imaginarlos preguntándose si la lluvia realmente había llegado.

## **Conclusión**

Los efectos de Operación Manos a la Obra en Puerto Rico es un tema multifacético que es difícil de etiquetar como un éxito o un fracaso. Los partidos que ven el modelo como un éxito citan los indicadores explícitos de crecimiento económico como los aumentos en los índices de Producto Nacional Bruto y Producto Interior Bruto, ingreso per cápita, número de fábricas mientras que los argumentos en contra enfatizan la naturaleza colonial inherente de muchas de las políticas económicas de Manos a la Obra. Al utilizar música, como en el caso de “Boranda” de Sonora Ponceña, se pueden crear nuevos ángulos de discusión sobre el estudio de la historia económica de Puerto Rico, desafiar nociones establecidas y comprender mejor los cambios económicos en la isla.

Debido a las limitaciones de tiempo, no puedo profundizar en otros aspectos que impactan directamente la discusión de la Operación Manos a la Obra y su impacto en Puerto Rico. Resaltos algunos como el fracaso del modelo económico en erradicar desempleo de Puerto Rico, la educación de los trabajadores puertorriqueños y la relación con requisitos laboral y de habilidades, diferencias entre industrias manufactureras e industrias elaboradas como las refinerías petroquímicas y la fabricación farmacéutica y electrónica, y los fundamentos políticos detrás del desarrollo del modelo económico de Manos a la Obra. Además, hay otros problemas subyacentes y controversias relacionadas con Manos a la Obra que reconozco pero que están fuera del alcance de la discusión, como el abandono de los sectores agrícolas de Puerto Rico, las implicaciones coloniales del modelo económico de Manos a la Obra y la experimentación y esterilización no consentidas de mujeres puertorriqueñas en un esfuerzo por aliviar el “problema de superpoblación” erróneamente percibido de Puerto Rico durante la primera mitad del siglo XX. Finalmente, la premisa central de este artículo puede ampliarse en el futuro con el estudio de canciones contemporáneas grabadas por otras agrupaciones y artistas puertorriqueños en conversación con la economía puertorriqueña de la década de los años setenta.

## Referencias

- Ayala, C. (1996). The decline of the plantation economy and the Puerto Rican migration of the 1950s. *Latino Studies Journal*, 7(1), 61-90.
- Caban, P. A. (1989). Industrial transformation and labour relations in Puerto Rico: From “Operation Bootstrap” to the 1970s. *Journal of Latin American Studies*, 21(3), 559–591.
- Dietz, J. (1982). Puerto Rico in the 1970s and 1980s: Crisis of the development model. *Journal of Economic Issues*, 16(2), 497–506.

- Duany, J. (1984). Popular music in Puerto Rico: Toward an anthropology of “salsa”. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 5(2), 186-216.
- Echeverría, D. (Director). (1981). *Puerto Rico: A Colony the American Way* [Film; online video]. Terra Productions, Inc.
- Lechner, E. (2020, March 5). *Papo Lucca—Fania Records*. <https://fania.com/artist/papo-lucca/>
- Lobo, E. (1977). “Boranda” [Grabada por La Sonora Ponceña]. En *Gigante del Sur* [Álbum]. Inca Records.
- López, J. (2022, July 29). Inca Records: A history of the Puerto Rican salsa label. *uDiscover Music*. <https://www.udiscovermusic.com/stories/inca-records-history/>
- Maldonado, A. W. (2021). *Boom and bust in Puerto Rico: How politics destroyed an economic miracle*. University of Notre Dame Press.
- Marin, B. (s.f.). Sonora Ponceña. *Fania Records*. <https://fania.com/artist-essentials/sonora-poncena/>
- Peña, T. (2020, May 22). Sonora Ponceña – “Boranda” and the “Boranda challenge”. *JazzDeLaPena*. <https://jazzdelapena.com/puerto-rico-project/anatomy-of-a-tune-sonora-poncenas-boranda-and-the-boranda-challenge/>
- Quintero-Rivera, A. G., & Márquez, R. (2003). Migration and worldview in salsa music. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 24(2), 210-232.

