



William Cepeda presenta
LA MÚSICA DE PUERTO RICO: RAÍCES Y EVOLUCIÓN

William Cepeda ya es conocido como un ícono de la cultura puertorriqueña. Este artista, músico y compositor ha sido nominado a los premios Grammy. Revolucionó el género de la música latina en 1992 a través del grupo AfroRican Jazz, con una propuesta musical innovadora que mezcla música “world”, jazz progresista y música de las raíces folclóricas afropuertorriqueñas.

Nació y se crió en el pueblo de Loíza, el corazón de la raíz africana en Puerto Rico. Su excelencia artística como compositor y artista visionario, su autenticidad y su activismo a favor de la investigación rigurosa y la documentación comprensiva de la música, el baile y la cultura de su país, lo han hecho merecedor de premios, becas y reconocimientos a nivel internacional.

Creó *Casabe Records* en 1997 para celebrar y documentar la música puertorriqueña, así como para producir y grabar de manera profesional a artistas y conjuntos legendarios de la tradición musical puertorriqueña.

Fue un protegido de Dizzie Gillespie y miembro de la United Nation Orchestra. Ha influido musicalmente a artistas como Miriam Makeba y Lester Bowie. Además de la música “world” y el jazz, la obra y repertorio de Cepeda dan paso a la música clásica contemporánea, mediante la introducción de la *Bomba Sinfónica*. Esta es una obra para orquesta, sinfónica, operática y coral, con la participación de solistas.

Cepeda es egresado de Berklee College of Music en Boston, del Conservatorio de Música de Puerto Rico y del Aaron Copland School of Music de Queens College en Nueva York. Posee dos bachilleratos en arte, uno en composición de jazz y otro en educación; y un grado de maestría en ejecución y composición de jazz. Como compositor y educador ha recibido varios nombramientos como artista residente alrededor del mundo.



LA MÚSICA DE PUERTO RICO: RAÍCES Y EVOLUCIÓN



La Bomba

LA MÚSICA DE PUERTO RICO: RAÍCES Y EVOLUCIÓN



La Bomba

LA MÚSICA DE PUERTO RICO: RAÍCES Y EVOLUCIÓN





La Bomba

La música de Puerto Rico: raíces y evolución



William Cepeda presenta:

La bomba

Proyecto musical educativo *La música de Puerto Rico: raíces y evolución*

Productor: **William Cepeda, Casabe Records, Inc. y Carimoods Entertainment**

Aupiciadores: **New York State Music Fund, Rockefeller Philanthropy**

Advisors; National Endowment for the Arts; Méndez y Compañía

Coaupiciador: **Instituto de Cultura Puertorriqueña**

Colaborador: **Centro de Estudios Puertorriqueños/Hunter**

College/City University of New York

Autores: **J. Emanuel Dufrasne-González (La bomba en Puerto Rico), Juan Cartagena (La bomba de la diáspora), Jaime Torres Torres (cancioneros), Nelie Lebrón (cancionero tradicional), Errol Montes Pizarro (cancionero experimental), Wilfredo Figueroa García, Ed. D. y Lydia Milagros González (actividades curriculares)**

Dirección editorial: **Natalia Olivero Huffman**

Coordinación editorial: **Sylvia Mantilla, Enrique Vélez**

Edición: **Natalia Olivero Huffman (monografías), Mareia Quintero**

(monografía de Puerto Rico), Neeltje van Marissing Méndez

(cancioneros), Carmen Leonor Rivera-Lassen (actividades curriculares)

Corrección de estilo: **Natalia Olivero Huffman, Carmen Leonor**

Rivera-Lassen

Dirección de arte: **Eduardo Briceño - Briceño Gráfico**

Diagramación: **Bibiana Briceño - Briceño Gráfico**

Ilustraciones y arte: **Lemuel Lind, Samuel Lind, Marc Robinson Steele**

Documentación: **Ahisamar A. Rosario, Sylvia Mantilla**

Gestión de derechos de fotografías: **Taira M. Rivera Veguilla**

Fotos: **Archivo fotográfico de Casabe Records, Inc. y Carimoods**

Entertainment, Fotógrafos: Adriana Hernández, Alexander Díaz

Rodríguez; Archivo General de Puerto Rico; Colección

Puertorriqueña, Universidad de Puerto Rico;

www.frenchcreoles.com; Marcos Moreno; Daniel Chatelain,

Cortesías de Viña Tondonia; Instituto de Cultura de Puertorriqueña;

Jurvetson (flickr); www.seminari.talldemusics.com; Gery Oar; Los

Pleneros de la 21; Puerto Rican Folkloric Dance, Inc.

Asesoría legal: **Karla Venegas-Bigas**

© **Casabe Records, Inc., 2012**

PO BOX 6374 San Juan, PR 00914

www.casaberecords.com

ISBN: 978-1-937607-00-5

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio sin contar con la autorización escrita de Casabe Records.

Hecho en Puerto Rico.

Impreso en Colombia por Icolgraf Impresores.

AGRADECIMIENTOS

Hace más de una década tuve el interés de documentar nuestra música autóctona y nuestras tradiciones culturales puertorriqueñas, promover su desarrollo y explorar su potencial. Para lograrlo comencé la ardua, pero meritoria, tarea de documentar la historia de nuestro pueblo y el resultado de la mezcla de razas. Contacté expertos en la materia para que extrajeran de la historia escrita información sobre cada uno de estos géneros musicales: la bomba, la música jíbara, la plena y la danza. Esta información obtenida por los músicos, intérpretes, investigadores y simpatizantes de cada género validó la herencia cultural que conozco desde mi infancia en Loíza. Además de contar con una documentación bibliográfica valiosa, nuestro proyecto recogió, a través de entrevistas, las experiencias colectivas e individuales de personas ligadas a cada género. De este modo, el proyecto ofreció un espacio a la música folclórica actual.

La otra parte del proyecto consistió en buscar músicos tradicionales de cada género con la intención de unirlos con los más experimentales y provocar la fusión de las dos vertientes. Mi propósito fue explorar la posibilidad de conocer mejor nuestra música; promover los

vínculos culturales que unen a todos los puertorriqueños, incluso los de la diáspora; y dejar un legado musical sobre la música de Puerto Rico, que fuera accesible a diversas culturas y generaciones.

Tras haber logrado concluir este ambicioso proyecto, quisiera extender mi agradecimiento primeramente a Dios y extensivamente a Luis Álvarez de Méndez y Compañía quien compartió la visión de la importancia de este proyecto y me apoyó; a los músicos que por generaciones han mantenido la música viva y en constante evolución; a mis maestros en el género, por compartir sus experiencias y conocimientos en tan sublime arte; a los artesanos, que con sus manos siguen creando los tambores que mueven esta música; al equipo de trabajo de Casabe Records, por su dedicación a este proyecto; y a todos los seres humanos que han participado de la evolución musical y cultural de mi bella isla, Puerto Rico. Gracias a este gran esfuerzo de un colectivo de trabajo, hoy puedo presentarles el proyecto *La música de Puerto Rico: raíces y evolución*.

WILLIAM CEPEDA

ÍNDICE

El proyecto musical.....	6
Las tradiciones musicales puertorriqueñas en su contexto histórico cultural.....	8
El proceso de transculturación del pueblo puertorriqueño.....	14
Conceptos claves para estudiar y apreciar la música.....	16
La música tradicional puertorriqueña de la diáspora.....	20

Parte I. Monografías

La bomba en Puerto Rico.....	30
El trasfondo histórico.....	33
Los bailes.....	35
Los instrumentos.....	37
Los estilos y las variantes regionales.....	40
Los temas.....	43
Los exponentes	46
La actualidad.....	51
La bomba de la diáspora.....	56
La diáspora en Nueva York.....	56
La diáspora en Chicago.....	58
La diáspora en otras ciudades.....	60

Parte II. Conciertos

Concierto de bomba tradicional.....	68
Cancionero	
1. Sea yá / Sesa (bambulaé).....	69
2. Cachón / Leró pa' Sico Mangual (Ieró).....	70
3. Pirindongo / Pescaíto / Ardilla / Rulé Sondá (corvé).....	71
4. Marcela / Dolores / Alomar (sicá).....	73
5. Ven y baila María (sicá).....	75
6. Que vengan los niños (yubá).....	76

La Bomba

7. Majestad negra.....	77
8. Al ingenio / Teresita / Sergio Náter (yubá).....	78
9. Palo 'e bandera / En casa de Alomar (belén).....	80
10. Gerónima / Lucas Buyé / Que se quema la hacienda (cuembé).....	82
11. Cuídame a Belén / Aguirre / Juancito (gracimá).....	84
12. Eh, mamá / Rulé candela / Marcelina / Varilleros (seis corrido).....	86
13. Pa' la Marcia / Adiós que me voy (holandé).....	88
14. Comparsa de Loíza Aldea (sicá, seis corrido).....	89
Ficha Técnica.....	91
Concierto de bomba experimental.....	94
Cancionero	
1. Atrevida (holandé).....	95
2. Belén blues (belén).....	97
3. Oyá oyé (leró).....	98
4. Al ataque (holandé).....	100
5. Yolanda (cuembé).....	102
6. Bomba pa' Eddie Gómez (sicá).....	103
7. De corazón (sicá, yubá).....	104
8. Así también (sicá).....	105
9. Bomba-chá (sicá, chachachá).....	107
Ficha técnica.....	110

Parte III. Actividades curriculares

Nivel elemental.....	116
Nivel intermedio.....	120
Nivel superior.....	122

EL PROYECTO MUSICAL

La música revierte con historias pasadas y de tiempos presentes. Viaja en la voz, en los cueros, en las cuerdas y metales, pero principalmente viaja en la memoria y en la imaginación. Es un elemento tan importante de la vida que no se ha encontrado grupo humano o sociedad que no haya creado algún tipo de música o de alguna forma de organización humana de sonidos y silencios. Como el mundo está abarrotado de los sonidos más diversos y hay una infinidad de maneras de conjugarlos, cuando hablamos de música nos referimos a un universo extremadamente variado de expresiones sonoras. Un universo de formas musicales que está en constante transformación y nos dice mucho de la experiencia vital de los grupos humanos y los individuos que las hacen y las disfrutan.

Cuando una expresión musical ha conformado un repertorio de sonidos característicos, de prácticas y de contextos de ejecución que la distinguen, decimos que tal expresión constituye un género musical. Los géneros son producto de la experiencia histórica, de un lento proceso de elaboración estética, en el que ciertos elementos se sedimentan en el colectivo, como aceptados y valorados. Con el transcurrir del tiempo muchos de estos elementos perduran y se caracterizan como tradicionales; otros caen en desuso, se transforman o dan paso a elementos nuevos.

El proyecto *La música de Puerto Rico: raíces y evolución* está dedicado a explorar

cuatro radiciones musicales que han sido fundamentales en el devenir histórico de Puerto Rico: la música jíbara, la bomba, la danza y la plena. Cada género cuenta con un cuaderno que contiene dos ensayos. El primer ensayo busca trazar las historias y abordar los contextos históricos sociales del nacimiento y desarrollo de cada género en Puerto Rico, por medio de respuestas a las siguientes preguntas: quiénes fueron las personas que le dieron forma; qué ingredientes culturales tenían a su disposición y cómo los transformaron; qué instrumentos musicales utilizaron o adaptaron; cómo integran el canto y sus temas; qué variantes han surgido; qué elementos las distinguen; quiénes han sido algunos de sus más destacados exponentes: compositores, intérpretes, bailadores, artesanos de la confección de instrumentos, educadores; etc. El otro ensayo presenta una breve exposición de la trascendencia de cada género en la diáspora.

Los autores de los ensayos —José A. Rivera, alias Tony Mapeyé, (*La música jíbara*), J. Emanuel Dufrasne-González (*La bomba*), Ángel G. Quintero Rivera (*La danza*), Ramón López (*La plena*) y Juan Cartagena (los cuatro géneros en la diáspora)— resumen en sus escritos décadas de investigación histórica y musical. Estos autores, a pesar de la diversidad de sus trasfondos y quehaceres como músicos, investigadores y profesores universitarios, comparten la rigurosidad en el acercamiento a la investigación cultural con la pasión, la vivencia y el disfrute de la música.

Además de los ensayos, el cuaderno de cada género contiene los cancioneros del concierto que le corresponde dentro del festival de música *Nuestra música en dos tiempos*. Este festival, que obtuvo el reconocimiento y auspicio del New York State Music Fund y el apoyo del Centro de Estudios Puertorriqueños de Hunter College, consistió en cuatro noches de conciertos en el Teatro Francisco Arriví, una para cada género (la música jíbara, la bomba, la danza y la plena), en las que se combinaron sus versiones tradicionales y experimentales.

En este banquete musical se dieron cita varias generaciones de músicos talentosos del patio que cultivan cada género en sus versiones tradicionales, y el grupo AfroRican Jazz, dirigido por William Cepeda, el cual experimenta creativamente a partir de los fundamentos musicales de las cuatro tradiciones. De esta forma, los conciertos documentan y promueven una rica conversación entre tradición e innovación en la música puertorriqueña. Cada concierto se grabó en vivo y se ofrece en un DVD complementario; igualmente, la música se recoge en un CD tradicional y otro CD experimental, los cuales también se incluyen dentro del cuaderno.

Finalmente, el cuaderno de cada género incluye un DVD educativo, en el que podrán encontrar seis cortometrajes en los que participan personas destacadas de las cuatro tradiciones musicales, y se ofrecen demostraciones de los instrumentos, el canto y el baile. Estas voces nos hablan principalmente

desde la experiencia y desde la práctica. También revelan los esfuerzos sistemáticos de los músicos y bailadores de la actualidad por profundizar en la investigación de las tradiciones que cultivan y reconstruir la memoria histórica de estos géneros, la cual ha sido transmitida principalmente por tradición oral. Los protagonistas de cada género traen historias del campo y la ciudad, del barrio y la urbe, de sus vivencias locales y su tránsito por escenarios de todo el planeta, que han nutrido su arte y su imaginación creadora.

En la escena cultural contemporánea, bombardeada por exigencias comerciales, el proyecto *La música de Puerto Rico: raíces y evolución* provee un canal para que diversas generaciones puedan conectar con ritmos y sonoridades de larga trayectoria, disfrutando del encanto extraordinario de la tradición viva. La diversidad de contextos en los que se han desarrollado y continúan desarrollándose estas tradiciones musicales puertorriqueñas exige la pluralidad de perspectivas, sin imponer una única versión. De este modo, se pone a la disposición de un público amplio, los principales hallazgos que la investigación histórica y musical de estos géneros han logrado producir hasta la fecha. Esperamos que estos escritos transmitan a los lectores y lectoras ese entusiasmo e interés por conocer otros aspectos de nuestra historia y de nuestras prácticas musicales.

¡Bienvenidos a una inolvidable travesía musical!

LAS TRADICIONES MUSICALES PUERTORRIQUEÑAS EN SU CONTEXTO HISTÓRICO CULTURAL

Los lectores y lectoras que nunca hayan estado en Puerto Rico es posible que hayan escuchado alguna música hecha en nuestro país. Desde las primeras plenas y boleros que comenzaron a circular internacionalmente a partir de las décadas de los años 20 y 30 con la naciente industria del disco, hasta las orquestas de salsa, las estrellas del pop y la balada, o el más reciente reguetón, la música puertorriqueña le ha dado la vuelta al mundo. Los géneros tratados en estos cuadernos, aunque también se han dado a conocer fuera del país, no han tenido la misma penetración en la industria musical. Incluso en Puerto Rico, su difusión en los medios de comunicación es escasa. Aunque en algunos momentos han gozado de mayor espacio en la radio o la televisión, su historia se ha hecho principalmente en los contextos donde se toca música en vivo. De hecho, todas estas músicas nacieron antes de la expansión del disco y la radio. Su memoria se ha transmitido principalmente por tradición oral, a excepción de las danzas que se registran en partituras para orquesta o piano.

Aunque las referencias históricas de la actividad musical en Puerto Rico antes del siglo XIX son escasas, para comprender los géneros tradicionales es importante conocer el trasfondo histórico del país desde los inicios de su colonización en el siglo XVI. Comencemos por situar geográficamente a Puerto Rico, la menor de las antillas mayores, bañada al norte por el océano Atlántico y al sur, por el mar Caribe. Su

ubicación como puerta de entrada a las tierras que inicialmente los europeos llamaron “las Indias”, hizo de la Isla un importante bastión militar para la Corona española.

Recordemos que desde el siglo XVII, además de los españoles, otras potencias europeas como Francia, Inglaterra, Holanda y Dinamarca comenzaron a establecer asentamientos en las antillas mayores y a disputarse su dominio. La presencia de diversas potencias europeas en la región no solo provocó enfrentamientos militares por la posesión de tierras, sino que generó un intenso comercio de contrabando que marcó la historia de las sociedades que se desarrollaron en el archipiélago.

El proceso colonizador de Puerto Rico, como de la región del Caribe y del continente americano en general, produjo profusos contactos culturales entre poblaciones que provenían de regiones geográficamente distantes. Las condiciones desiguales en las que se desarrolló ese contacto fueron nefastas para algunos grupos, como el de los indígenas llamados *taínos* que habitaban la isla de *Borikén*, originalmente bautizada como *San Juan Bautista* por los españoles.

Las pocas referencias que tenemos de las prácticas culturales de los *taínos* provienen principalmente de los escritos de los cronistas del siglo XVI y de las interpretaciones que la investigación arqueológica ha logrado adelantar. Por medio de las crónicas sabemos que

celebraban rituales con cantos y danzas llamados *areytos*, en los cuales utilizaban un tambor de tronco ahuecado y sonajero, y elaboraban instrumentos de higüera rellenos de piedras o semillas llamados *maracas*. También hay alusiones al uso de fotutos y de un instrumento al que llamaban *guajey*, posiblemente el antecedente del que hoy conocemos como *güiro*.

La colonización española de Puerto Rico comenzó en 1508 y, aunque inicialmente los esfuerzos se orientaron hacia la minería, pronto se ensayó con el cultivo de caña de azúcar y se instalaron los primeros trapiches e ingenios para su procesamiento. En las antillas hispanas —Cuba, La Española y Puerto Rico— se fraguó durante el siglo XVI el modelo de producción azucarera basado en la importación de esclavos africanos, que luego se trasladaría e intensificaría en el noreste de Brasil y principalmente en las colonias británicas y francesas del Caribe. Azúcar y esclavitud africana son elementos que atravesaron la historia del Caribe y que dieron origen a prácticas culturales y musicales con rasgos compartidos en toda la región.

A pesar de su temprano cultivo en Puerto Rico y las colonias españolas, el azúcar decayó a partir del siglo XVII y no volvió a tomar auge hasta las últimas décadas del siglo siguiente. Las prioridades de la Corona española se concentraron entonces en la colonización de las tierras continentales, por lo que durante esos siglos la mayor parte de los habitantes de Puerto Rico vivieron de la agricultura de subsistencia y del contrabando de ganado vacuno y maderas, entre otros productos. Aunque resulta imposible trazar el surgimiento de la música jíbara o

campesina, las descripciones que hizo el clérigo español Fray Iñigo Abbad a finales del siglo XVIII registraron elementos característicos de dicha tradición. Veamos un fragmento de su crónica:

La diversión más apreciable para estos isleños son los bailes; los tienen sin más motivo que de pasar el tiempo y rara vez falta en una casa ú otra. El que dá el baile convida á sus camaradas, corre la voz por el territorio y acuden á centenares de todas partes aunque no sean llamados. Como las casas son reducidas caben pocos; se quedan debajo de la casa y en su circunferencia y suben el rato que quieren bailar. Para dar principio al baile, los convidados se ponen al pié de la escalera con las sonajas, calabazos y algún guitarrillo; al compás de estos instrumentos cantan una relación en honor a los dueños de la casa, que apropia á cualquiera que sea. Cuando á este le parece, se presenta al cabo de la escalera, dá la bienvenida á los convidados y circunstantes y les insta á subir: entónces se abrazan y saludan como si hiciera muchos años que no se han visto.¹(501-502)

La música jíbara se fue forjando en esa ruralía que Ángel G. Quintero Rivera ha descrito como un mundo cimarrón que vivía al margen del estado colonial. En ese mundo se encontraron descendientes de diferentes grupos étnicos: indígenas cuyas comunidades fueron

¹ Se preserva la ortografía de la edición citada.

desarticuladas en los primeros años de la conquista; esclavos africanos traídos durante el primer auge azucarero en el siglo XVI; esclavos bozales, los nacidos en África, o criollos, los nacidos en América, que huían del régimen de plantación de las islas vecinas; y descendientes de peninsulares de orígenes variados y que posiblemente tenían razones para querer escapar de la mirada del estado. Recordemos que España pasaba por un proceso de “limpieza racial”, había expulsado de sus tierras a moros y judíos, poblaciones que habían convivido con los cristianos en la península Ibérica por varios siglos.

La música jíbara revela elementos de esta amalgama de gentes, como el uso de instrumentos de cuerda de origen hispano árabe o del güiro indígena, pero sus contornos particulares son fruto del tipo de sociedad en que se desarrolló la misma. Según Quintero, uno de los rasgos característicos de esta sociedad fue el intento de asimilar lo español y cristiano aunque se tuviese otros orígenes. Esto puede ser un factor que ayude a explicar la importancia dada a las fiestas del calendario cristiano y posiblemente al uso predominante de las formas poéticas hispánicas como la décima y la decimilla. En el ensayo sobre la música jíbara, escrito por José A. Rivera, se traza la trayectoria de estas formas poéticas en el país y su maridaje con las formas musicales del seis y el aguinaldo. Este autor también cita la obra *El gíbaro*, escrito de carácter costumbrista publicado en 1849 por Manuel Alonso, para describir la tradición musical campesina, llamada *bailes de garabato*, los *bailes de sociedad* y los *bailes de bomba*, los

cuales habían sido introducidos por los negros de África, sin haberse generalizado en el país. Sin embargo, según señala J. Emanuel Dufrasne en su ensayo sobre la bomba, ya en el *Reglamento de Esclavos* de 1826 se establecieron normas para la celebración de los bailes de bomba, por lo que cabe suponer que estos se practicaban antes de 1849.

La importación de esclavos africanos a Puerto Rico volvió a fomentarse de forma sistemática a partir de 1765, con el interés de proveer mano de obra para desarrollar la agricultura comercial. La revolución de los esclavos en la colonia francesa de Saint Domingue, que comenzó en 1791 y culminó con la independencia de Haití en 1804, generó una gran demanda de azúcar y café en los mercados. Esta colonia francesa era la principal productora de dichos productos. Fue entonces que en las colonias españolas de Cuba y Puerto Rico se fortaleció la industria del azúcar y aumentó considerablemente la importación de esclavos. Mientras, Brasil se convertía en el principal productor de café, también cultivado con mano de obra esclava. Por esta razón, fueron estos territorios los últimos en decretar la abolición de la esclavitud en América: en Puerto Rico en 1873, en Cuba en 1880 y en Brasil en 1888.

Con el auge de la economía esclavista en Puerto Rico volvieron a registrarse rebeliones de esclavos. Los estudios históricos sobre las conspiraciones, sublevaciones y fugas de esclavos hechos por Benjamin Nistal-Moret y Guillermo A. Baralt dan cuenta de diversas formas en que la bomba se relacionó a las luchas por la libertad. El ensayo de J. Emanuel Dufrasne ofrece ejemplos

de elementos de las distintas tradiciones regionales de la bomba que aluden a la sociedad esclavista del siglo XIX, como el uso de barriles de melaza y de tocino para la construcción de tambores, o las referencias a algunos de los principales ingenios azucareros. En los cantos tradicionales de bomba son frecuentes palabras que no tienen significado en español y que probablemente son residuos de vocablos de lenguas africanas, europeas o criollas del Caribe. Cabe recordar que la población esclava estaba integrada por personas que provenían de distintas regiones de África, así como por esclavos nacidos en la Isla y en otras colonias del Caribe. Tras la revolución haitiana, algunos hacendados de las colonias francesas como Saint Domingue, Guadalupe y Martinica emigraron a Puerto Rico, trajeron sus esclavos y se instalaron principalmente en la región oeste de la Isla.

Si la música jíbara y la bomba son los dos grandes troncos musicales del Puerto Rico rural, la primera música urbana de carácter nacional sería la danza y curiosamente no surgiría en San Juan, la capital, sino en la ciudad de Ponce. La razón principal de esto es que, a diferencia de los primeros ingenios azucareros del siglo XVI que se concentraron en el litoral norte en regiones cercanas a San Juan —como Loíza, Bayamón y el valle del Toa—, el segundo auge azucarero se desplazó hacia las costas sur y oeste. Ponce y Mayagüez tuvieron un gran desarrollo como puertos de exportación y a fines del siglo XIX, la población de Ponce llegó a sobrepasar la de San Juan. Como apunta Quintero Rivera en su ensayo sobre la danza, mientras en la capital se concentraba la

oficialidad colonial y militar, a Ponce la desarrollaron sus ciudadanos: hacendados, comerciantes y profesionales que manejaban la industria azucarera y más tarde la exportación de café, y artesanos o trabajadores de oficio como albañiles, carpinteros, costureras, tabaqueros y tipógrafos. Dentro de este grupo de maestros artesanos se incluyen los músicos que forjaron la danza.

La danza fue inicialmente un baile hecho por las clases artesanas para consumo de las clases hacendadas, pero luego se popularizó. Precisamente fue una danza muy popular de su época, originalmente llamada *La almojábana*, la que luego se convirtió en *La Borinqueña*, el himno nacional de Puerto Rico. Aunque su melodía era muy popular, esta danza logró arraigarse simbólicamente al imaginario nacional cuando Lola Rodríguez de Tió le escribió unos versos revolucionarios para el principal levantamiento separatista contra el orden colonial español, el Grito de Lares, en 1868.

En 1898, tras el fin de la Guerra Hispano-cubano-norteamericana, España perdió sus últimas dos colonias en América, Cuba y Puerto Rico. Los cubanos habían librado una dura guerra de independencia, en la cual muchos puertorriqueños también colaboraron con la esperanza de que tras la liberación de Cuba se lograría la de Puerto Rico. Desde el siglo XIX, Estados Unidos mantenía fuertes vínculos económicos con estas colonias y por otro lado sus estrategias militares habían señalado la importancia geopolítica del Caribe como antesala del canal que luego se construiría en el Istmo de Panamá. La intervención de Estados Unidos en

la guerra de Cuba significó que, al final de la misma, Puerto Rico pasara a sus manos, convirtiéndose en un territorio estadounidense.

El cambio de soberanía tuvo consecuencias inmediatas en la economía de la Isla. La industria del café que se había desarrollado en las últimas décadas del dominio español decayó súbitamente. En cambio, los estadounidenses promovieron nuevamente el cultivo de la caña con la imposición de grandes corporaciones de capital extranjero. Según Ramón López en su ensayo sobre la plena, estas transformaciones económicas provocaron migraciones de campesinos sin tierra hacia las nuevas barriadas de obreros de la caña, a las cuales también se incorporaron trabajadores inmigrantes de otras islas del Caribe de habla inglesa. Mientras la danza se convertía en música asociada al pasado, a la nostalgia de las antiguas clases hacendadas que desaparecieron tras la invasión norteamericana, en el mundo de las barriadas urbanas se popularizaba una nueva expresión musical que vendría a ser bautizada como *plena*.

A las olas migratorias del campo a la ciudad, acentuadas por la decadencia de la agricultura, la Gran Depresión y las políticas orientadas a la industrialización a partir de la década de los 40, se sumó una intensa emigración de puertorriqueños hacia los Estados Unidos, sobre todo tras el fin de la Segunda Guerra Mundial. De este modo, los géneros rurales que tomaron forma en el Puerto Rico de los siglos XVIII y XIX, como la bomba y la música jíbara, se adaptaron a los nuevos contextos urbanos, formando parte de la vida cotidiana de

los barrios de Santurce, Cataño, Manhattan, Chicago y Filadelfia. Fueron los puertorriqueños residentes en Nueva York los que primero se insertaron en la naciente industria del disco, grabando plenas, boleros, sones y aguinaldos. En ese mismo contexto, se consolidaría en las décadas de los 60 y 70 el fenómeno musical de la salsa, con una amplia penetración en la industria musical, primero en el ámbito caribeño y latinoamericano y hoy a nivel global.

El Estado Libre Asociado, instaurado en 1952, otorgó a los puertorriqueños cierta autonomía para gobernar sus asuntos internos dentro del marco de la subordinación colonial de los Estados Unidos. De este modo se desarrolló una política cultural que buscaba preservar los valores culturales propios, los cuales parecían estar amenazados por el rápido proceso de industrialización y por las políticas de americanización a las que había estado sujeto el pueblo puertorriqueño, principalmente, a través del sistema educativo. El Instituto de Cultura Puertorriqueña, fundado en 1955, llevó la voz cantante de esa política de preservación del patrimonio puertorriqueño. En las décadas de los 60 y 70 estableció programas para el fomento de los géneros musicales tradicionales, como la danza, la bomba, la música jíbara y la plena. Algunos de esos esfuerzos, como la creación de clases de cuatro para niños o los concursos de trovadores, fueron importantes para fomentar el gusto por estas tradiciones en las nuevas generaciones. Sin embargo, tales programas tendieron a ser excesivamente tradicionalistas, limitando las posibilidades de desarrollo creativo al asentar unas concepciones folclóricas de los

géneros musicales. En años recientes esta visión ha sido reevaluada, procurando desarrollar diálogos entre lo tradicional y las expresiones más modernas y juveniles como sería el *hip-hop*.

Más allá de los esfuerzos del Instituto de Cultura, las diversas expresiones de la música tradicional puertorriqueña se han mantenido vivas en actividades familiares y comunitarias. Desde las tradicionales celebraciones navideñas y rosarios cantados, hasta las nuevas modalidades como concursos de trovadores, festivales de bomba y plena y más recientemente los llamados *bombazoso plenazos callejeros*, estas tradiciones se han adaptado a contextos sociales nuevos. Además de la actividad lúdica y festiva, también se han asociado a distintas luchas sociales. Por ejemplo, actualmente la plena es un ingrediente indispensable en cualquier lucha sindical, marcha o piquete. También otros géneros populares más recientes —como la nueva trova, la salsa, el *rock*, el *hip-hop* y el reguetón— han bebido del caudal musical de estas tradiciones. Estas han servido de inspiración a los compositores clásicos y en las últimas décadas se han desarrollado interesantes fusiones con el *jazz* a partir de las mismas, como muestran los materiales audiovisuales que forman parte de este proyecto.

A pesar de la vitalidad de la música tradicional puertorriqueña, los géneros que abordan estos ensayos no cuentan con gran espacio de difusión en los medios de comunicación, ni están incorporados al currículo escolar. Su presencia en actividades festivas con fondos gubernamentales ha sido propulsada recientemente por una ley que generó intensos debates. Esta

situación dejó al descubierto la escasa remuneración económica que reciben los músicos de estas tradiciones y cómo son tratados por el mercado e incluso por las autoridades gubernamentales. En distintos contextos históricos estas manifestaciones han sido menospreciadas como resultado de los prejuicios sociales y raciales que todavía subsisten en nuestra sociedad.

Por esta razón, estos cuadernos y materiales audiovisuales sirven de referencia a todas aquellas personas interesadas en conocer mejor su historia, para revivir un aprecio hacia la riqueza musical y el conocimiento de los contextos históricos en que se ha desarrollado. De esta manera, se contribuye también a eliminar los prejuicios y a fomentar que se reconozcan a los hombres y mujeres que contribuyeron y contribuyen a mantener una tradición musical viva.



El proceso de transculturación del pueblo puertorriqueño

Históricamente los grupos humanos han construido prácticas y representaciones simbólicas que van a cimentar y constituir configuraciones culturales particulares. Los géneros musicales son ejemplo de este tipo de cimiento que se cuaja por medio de prácticas de sociabilidad y recursos estéticos. Asimismo es importante recordar que la humanidad, como la conocemos, es producto de muchísimas experiencias de contacto, comunicación y transformación de las configuraciones culturales. Los antropólogos le han llamado *aculturación* al proceso mediante el cual en una situación de contacto cultural un determinado grupo humano adquiere una nueva cultura a expensas de la suya propia. En su análisis sobre los procesos histórico-culturales de Cuba, Fernando Ortiz

acuñó el término de *transculturación*, según el cual se sostiene que los contactos culturales entre poblaciones de origen africano y europeo en América produjeron nuevas configuraciones, en lugar de pensar que un grupo habría perdido su cultura y asimilado la cultura del otro.

Los procesos de transculturación son complejos y asumen características específicas según las condiciones históricas en que se desarrollan. De este modo, nos alejan de la metáfora simplista de la licuadora, en la cual las mezclas culturales se piensan como el resultado obtenido al disolver ingredientes diversos y producen sabores nuevos. El contacto cultural no se da en el vacío, por lo que el análisis de la transculturación y de las formas expresivas transculturales, no puede pasar por alto las relaciones de poder entre los grupos humanos que participan de las diversas situaciones de contacto. En esa dirección, Néstor García Canclini ha acuñado el concepto de *hibridación*, refiriéndose a los procesos socioculturales de



fusión o combinación de formas y prácticas que van más allá de los procesos interétnicos a los cuales se asocia la transculturación.

Tanto la música jíbara, como la bomba, la danza y la plena surgen como parte del proceso de transculturación que dio origen al pueblo puertorriqueño. En el caso de Puerto Rico, el período de transculturación duró alrededor de tres siglos, desde 1520 hasta 1840, y resultó en el desarrollo de una cultura nueva con elementos o aportaciones de las culturas originales, pero diferente. Al inicio de este proceso de transculturación en el siglo XVI, existía en nuestra Isla un pueblo indígena organizado social y culturalmente. Luego, Castilla aportó gente con una cultura, religión e idioma, y el resto de la península ibérica aportó gente con rasgos culturales diferentes a los castellanos. Los esclavos africanos que fueron traídos a la Isla provenían de distintas sociedades, trajeron conocimientos diversos y formas de entender la realidad, y aportaron distintas tradiciones y

profundos bagajes culturales. La nueva cultura resultante es una combinación de las contribuciones de todas las culturas precedentes y es lo que hoy conocemos como *puertorriqueña*.

El puertorriqueño es producto de una mezcla cultural, por lo que es imposible, y hasta dañino, separar aspectos de esta mezcla, con el propósito de aumentar la importancia de una y minimizar la de otras. Cada aportación cultural es importante en la formación del puertorriqueño actual. En Puerto Rico el negro es en realidad un afroestizo; el blanco es también un mestizo desde el punto de vista genético y cultural; y todos los puertorriqueños tenemos herencia amerindia, aunque en muchos casos sea solamente en el léxico. La música puertorriqueña es también producto de este proceso de transculturación.

Conceptos clave para estudiar y apreciar la música

Cuando escuchamos música, bailamos o incluso tocamos algún instrumento, rara vez pensamos en los modos mediante los cuales la música crea sus efectos. Podemos identificar fácilmente un género musical cuando hemos crecido en un contexto cultural donde este ha estado accesible. Por ejemplo, un puertorriqueño o un dominicano podrían distinguir una salsa de un merengue fácilmente, mientras que un europeo o un brasileño, que no sean especialmente conocedores de la música caribeña, probablemente los confunda. Dentro de un mismo país, hay tradiciones que muchas personas no saben distinguir. En Puerto Rico es común que la gente confunda la bomba con la plena o el seis con el aguinaldo. No obstante, hay elementos que nos ayudan no solo a reconocer un género musical, sino a comprender mejor los lenguajes sonoros. Examinemos algunos conceptos clave relacionados con aspectos musicales, como el ritmo, la melodía, la armonía y el timbre, así como la dimensión representativa de estos géneros.

El ritmo y la melodía generalmente se encuentran entrelazados en la música. El sonido es una onda, y si examinamos una secuencia de sonidos vemos que cada sonido tiene una duración y una altura (determinada por la frecuencia de la onda). La duración de los sonidos o pulsos sucesivos en la música constituye el ritmo, mientras que la secuencia de alturas crea la melodía. El ritmo en una pieza musical puede incluir patrones repetitivos o secuencias variables. Lo que en el Caribe llamamos *claves* son un ejemplo de patrones rítmicos que organizan y distinguen nuestro

vocabulario musical. Existen motivos rítmicos derivados de estas claves, los cuales asociamos a distintos géneros de nuestra música.

En la bomba existen patrones —a los cuales se les llama *toques*, *sones* o *seises*— que constituyen estilos particulares e incluso determinan modos particulares de bailarla. Tanto en la bomba como en la plena es fácil observar como se combinan, en su base rítmica, patrones repetitivos y secuencias variables improvisadas. Las improvisaciones son ejecutadas por el tambor más agudo de la bomba llamado *subidor* o *primo* y por el pandero de la plena conocido como *requinto*. A este diálogo entre un patrón constante y las secuencias variables, se añaden otros instrumentos con patrones rítmicos particulares, como los *cuá* y la *maraca* en la bomba, y el *güiro* y el pandero intermedio en la plena. El resultado de esta compleja combinación de patrones rítmicos variados tocados simultáneamente es lo que se conoce como *polirritmia*, una de las mayores riquezas de la música africana y afroamericana.

Las melodías son secuencias de alturas mejor conocidas como *notas musicales*. Se crean a partir de escalas, que son las formas de organizar las relaciones o distancias entre notas que se llaman *intervalos*. Estas escalas constituyen el repertorio o alfabeto con el cual se construyen las melodías y armonías. Muchas culturas, en varios continentes, crean música con escalas *pentatónicas*, o sea, de cinco notas. También son comunes las escalas construidas a partir de doce sonidos organizados en patrones de siete notas. Los griegos usaban varios de estos patrones de siete notas a los cuales llamaban *modos*. Es a partir de dos modos que se va a desarrollar la música occidental: los que corresponden a las escalas que llamamos comúnmente *mayor* y *menor*.

Existe una jerarquía dentro de las escalas donde la primera nota o *tónica* funciona como centro de gravedad de la escala y por ende de la composición musical que se articula con ese alfabeto. Cuando decimos que una canción está en tono de *do*, de *la* o de *sol*, quiere decir que la tónica o centro de gravedad de la canción es dicha nota. Sin embargo, dentro de una misma canción también puede haber cambios de tonalidad. A estos movimientos les llamamos *modulaciones*. Si una melodía es una secuencia de notas, existe armonía cuando más de una nota se escucha simultáneamente. A este conjunto de notas que suenan al mismo tiempo se le llama *acorde*. Al igual que existen patrones rítmicos que se repiten, existen secuencias de acordes que forman parte del vocabulario musical de las culturas. Las secuencias de acordes que dan la impresión de una conclusión temporera o permanente son denominadas *cadencias*. Una de las cadencias característica de la música puertorriqueña es la llamada *cadencia andaluza*, la cual aparece frecuentemente en la música jíbara, como en el seis mapeyé.

La combinación entre patrones establecidos y secuencias improvisadas que hicimos anteriormente en relación al ritmo, también se puede dar a nivel melódico. En la música jíbara, el cuatro ejecuta una introducción melódica a partir de patrones ya establecidos que identifican el tipo de seis o aguinaldo que se va a interpretar. Luego, acompaña al canto del trovador con una segunda línea melódica improvisada. La melodía del canto del trovador se basa en patrones asentados por la tradición. Este usa su inventiva para crear versos que se acoplen a la métrica dada en la décima espinela o la decimilla. En la plena y en la bomba también el cantador o cantadora improvisa versos en

diálogo con unas estrofas preestablecidas que constituyen el coro. La improvisación es un elemento fundamental en nuestras tradiciones musicales. Puede manifestarse en el ritmo, en la melodía, en el canto o en el baile.

Otro de los elementos que permite asociar una expresión musical a tradiciones culturales y contextos sociales determinados es el timbre que es la cualidad del sonido determinada por el instrumento con el cual se produce. Una melodía interpretada por un cuatro puede remitirnos a un ambiente rural, mientras que la misma tocada por una trompeta nos suena más urbana. Tales referencias tienen que ver con la historia socio-cultural de la música y sus instrumentos.

Los instrumentos pueden clasificarse en grandes familias: de percusión, cuerda, viento o electrónicos. Sin embargo, dentro de cada una de estas familias las variaciones son inmensas. En la familia de los instrumentos de cuerda o cordófonos, existen: los instrumentos de arco, como el violín; los de plectro, como el cuatro puertorriqueño o la mandolina; y los de pulso, donde la cuerda es vibrada directamente por los dedos, como la guitarra. Dentro de la familia de percusión tenemos: los *membranófonos*, que significa que la fricción o golpe se hace directo sobre el cuero, como los tambores y panderos; los *sonajeros*, como las maracas; y los *raspadores*, como el güiro.

Cada género o manifestación musical está marcada por la combinación de instrumentos que utiliza para crear su propia sonoridad. Los patrones rítmicos o melódicos adquieren un color y un significado particular cuando son expresados a través de instrumentos diferentes. Estudiosos como Luis Manuel Álvarez y Ángel G. Quintero Rivera han observado que muchos patrones rítmicos de la bomba están

presentes en las improvisaciones de otros instrumentos como el güiro o el cuatro en la tradición jíbara y el bombardino en la danza. Estos autores han interpretado dicho fenómeno musical como una manera de camuflar una herencia cultural que no era aceptada abiertamente debido a prejuicios sociales y raciales.

Además de los lenguajes sonoros, las tradiciones musicales puertorriqueñas comparten un elemento fundamental: su relación con el baile. Quintero Rivera establece que la música occidental históricamente ha desarrollado grandemente sus estructuras sonoras y se ha ido distanciando del baile, provocando que predomine la composición sobre la improvisación y la expresión individual sobre la comunal. El hecho de que la música sea bailable hace que un evento musical provea un espacio de amplia participación comunitaria, a diferencia de un concierto, donde el público se circunscribe a escuchar. En la música bailable suelen darse diversos modos de interacción entre música y baile, que hacen que el propio baile ejerza influencia sobre la música. En la tradición de la bomba esto es muy evidente, pues son los movimientos del bailarín o bailarina los que determinan los golpes del tambor primo.

A pesar de que el baile fue elemento fundador de todas estas tradiciones musicales, con el tiempo ha ido perdiendo importancia, sobre todo en la danza y la música jíbara. No obstante, la parte musical de estas dos tradiciones se ha desarrollado con innovaciones impresionantes. Actualmente, el baile en parejas es sumamente popular y está en constante evolución, asociado a otros géneros populares como la salsa. Por otra parte, ha surgido una especie de baile de figuras con coreografías colectivas asociadas principalmente a la plena,

que se practican de forma bastante espontánea e improvisada en las calles, como en las Fiestas de la Calle San Sebastián y en los plenazos callejeros.

Los coros cantados es otro elemento que provee un espacio de participación comunitaria en estas tradiciones musicales. En la bomba, en la plena y en la música jíbara se dan distintas formas de cantos de llamada y respuesta. Se le llama *canto antifonal* a la práctica mediante la cual dos coros alternan versos o estrofas, y *canto responsorial*, cuando un solista canta y un coro le responde. El hecho de que los lenguajes sonoros estén íntimamente relacionados a este conjunto de prácticas expresivas y sociales confirma que su estudio debe trascender el plano de los sonidos y abarcar la complejidad de elementos que conforman sus contextos de ejecución o lo que algunos autores denominan *performance*.

Errol Montes Pizarro presenta la necesidad de acercarse a las relaciones culturales entre África y el mundo afroamericano para superar la metáfora de la “raíz”, la cual consiste en pensar que las culturas africanas son una esencia perteneciente a un pasado fundacional. También plantea que al considerar el complejo circuito de conexiones económicas, sociales y culturales que se ha dado históricamente entre ambos lados del Atlántico, podemos comprender mejor los modos en que la música ha sido un espacio fundamental para asignar significados nuevos a las identidades. Como hemos visto, las tradiciones musicales proveen una vía de conexión entre la historia y un legado creativo que tenemos a la disposición para reinventar el presente y el futuro.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbad y Lasierra, Fay Iñigo, *Historia geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico*. Ediciones Doce Calles, 2002, [1782].
- Álvarez, Luis Manuel y Ángel G. Quintero, *Bambulaé sea allá: La bomba y la plena. Compendio histórico-social*. Texto del documental Raíces. San Juan: Banco Popular, 2001.
- Baralt, Guillermo A, *Esclavos rebeldes. Conspiraciones y sublevaciones de los esclavos en Puerto Rico*. Río Piedras: Huracán, 1982.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo, 1989.
- Grimson, Alejandro, "Culture and Identity: two different notions", *Social Identities* 16:1, 2010, pp. 61-77.
- Montes Pizarro, Errol, "Influencias del son y la salsa en el Congo y en Senegal", en: Darío Tejeda y Rafael Emilio Yuném, *El son y la salsa en la identidad del Caribe*. República Dominicana: Editorial Buho, 2008.
- Nistal-Moret, Benjamín, *Esclavos, prófugos y cimarrones: Puerto Rico, 1770-1870*. San Juan: Editorial de la UPR, 1984.
- Ochoa, Ana María, *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Norma, 2003.
- Ortiz, Fernando, *Etnia y sociedad*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1993.
- Picó, Fernando, *Historia general de Puerto Rico*. San Juan: Ediciones Huracán, 1986.
- Quintero Rivera, Ángel G., *¡Salsa, sabor y control!, Sociología de la música "tropical"*. México: Siglo XXI, 1998.
- _____, *Cuerpo y cultura. Las músicas "mulatas" y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana, 2009.

LA MÚSICA TRADICIONAL PUERTORRIQUEÑA DE LA DIÁSPORA

La historia de la música puertorriqueña está atada a la historia musical de puertorriqueños de la diáspora. No es común que la migración conlleve una codependencia entre producción, diseminación, fertilización y narración del patrimonio musical de una nación como el que ha tenido la puertorriqueña hacia los Estados Unidos. Cada discurso de la música autóctona de Puerto Rico requiere un análisis de las manifestaciones de sus géneros en la diáspora en Estados Unidos, principalmente en Nueva York.

Las razones de esta codependencia, oficialmente documentadas, surgen a partir de la realidad demográfica: en el año 2010, los puertorriqueños de la diáspora sobrepasaron la cantidad de puertorriqueños en Puerto Rico. La migración empezó en el siglo XIX, pero no fue reveladora hasta la primera ola que surgió durante la Primera Guerra Mundial, tras la imposición unilateral de la ciudadanía estadounidense en 1917. En 1930 los boricuas se convirtieron en el grupo más grande de latinoamericanos en la ciudad de Nueva York, con un estimado de 45 a 100 mil puertorriqueños. Al final de la Segunda Guerra Mundial, la ola migratoria fue más grande aun; había más de 800 mil boricuas solamente en la ciudad de Nueva York y millones en la diáspora entera. Hoy día los boricuas no son la mayoría en el mundo latino neoyorquino, pero todavía hay muchos. La migración boricua tampoco es unidireccional, sino que es una migración transnacional y bidireccional. En este vaivén, los puertorriqueños continuamente redibujan sus identidades y reemplazan sus comunidades, también

intercambian músicos, costumbres y gustos musicales.

El segundo factor de la diáspora que tuvo efectos sobre la música puertorriqueña fue que el ejército estadounidense reclutara no solo soldados, sino también músicos durante la Primera Guerra Mundial. Puerto Rico tenía una reserva de músicos muy talentosos que leían música que ingresaron a la guerra y luego viajaron a Nueva York para quedarse. El soldado y músico afroamericano James Reese Europe sabía esto y llegó a Puerto Rico con el propósito de buscar músicos para la 369 de Infantería Hellfighters Band. De esta manera a Nueva York llegaron Rafael Hernández, Jesús Hernández, Rafael Duschene Mondrigal y Gregario Félix Delgado. Estos veteranos conocieron en la urbe a otros músicos prominentes de la Isla como Juan Tizol, Augusto Cohen, Carmelo Jarí, Ramón Moncho Usera y Francisco Paco Tizol, y establecieron los primeros enlaces entre los exponentes del *jazz* afroamericano y el puertorriqueño. Juan Tizol fue quizás el boricua más destacado en el mundo del *jazz* y tocó por años con Duke Ellington. Augusto Cohen fue conocido tanto en la música latina como en el *jazz*, al tocar con Duke Ellington y Eubie Blake.

A la misma vez, la comunidad latina siempre gozó de una diversidad de nacionalidades y de músicos caribeños y latinoamericanos en los tríos, cuartetos y orquestas de la época. Los músicos que no eran puertorriqueños presentaban y grababan música puertorriqueña, al igual que los puertorriqueños podían tocar y grabar música de otras partes de Latinoamérica y el Caribe. Esto se debía al

eclecticismo que caracterizó al músico boricua de clase trabajadora que llegó a Nueva York. La convivencia musical de diversos países y razas, característica de la vida neoyorquina, ofreció oportunidades que la Isla no pudo proveer a los músicos boricuas y dejó huellas en la música puertorriqueña.

La ciudad de Nueva York fue, y sigue siendo, la gran metrópoli estadounidense que enmarcó la industria musical y el mundo del entretenimiento a partir de la Primera Guerra Mundial. En el desarrollo de la industria disquera, Nueva York no tuvo contrincante. Desde la década de los “roaring 20’s” hasta la década de los “revolutionary 60’s”, la nueva era americana se reflejó en Nueva York con el renacimiento de Harlem, la expansión del teatro en Broadway, la industria televisiva, el delirio del mambo y la época del Palladium. La diáspora boricua de Brooklyn y Manhattan llegó justamente en esta coyuntura histórica cuando grabaciones musicales sirvieron para exagerar la influencia de un núcleo pequeño de músicos que pudieron definir la música nacional de Puerto Rico y llegar más allá de sus fronteras hacia un público internacional.

Según concluye Jorge Javariz en el libro *La marcha de los jíbaros* de Cristóbal Díaz Ayala: “Para comprender la magnitud de este exilio, basta saber que la mayor parte de la música popular puertorriqueña, esto es, de autores puertorriqueños, se escribió en Nueva York, por lo que Puerto Rico puede hacerse acreedor al dudoso honor de ser el único país latinoamericano cuya música se compuso en otra nación de idioma y cultura diferentes”. Clásicos

del cancionero puertorriqueño como *Lamento borincano* de Rafael Hernández y *Sin banderas* de Pedro Flores fueron compuestas, refinadas, grabadas y distribuidas en Nueva York por músicos boricuas residiendo allí. Incluso la plena, conocida en un momento dado como música nacional de Puerto Rico, tuvo que venir a Nueva York para ser grabada y distribuida en Nueva York por Miguel Jiménez, alias el Canario, entre otros.

En el 1900, en Nueva York, se grabó comercialmente por primera vez una canción de música boricua, una danza puertorriqueña, lo que sirvió de preámbulo para que otros músicos boricuas siguieran grabando danzas en la Ciudad. Luego, Fania Records se encargó de establecer el imperio musical de la época moderna, tras el “redescubrimiento” y combinación de la música jíbara y la plena que alcanzaron el trombonista neoyorquino Willie Colón, el cantante Héctor Lavoe, el cuatrista Yomo Tomo y más adelante Mon Rivera, a través de la salsa.

Hoy día Puerto Rico no es la patria aislada de una diáspora nostálgica que lucha en una metrópoli sobrepoblada y extranjera, por lo que ya no depende del monopolio disquero de Nueva York. La Isla ha rejuvenecido su danza, su música jíbara, su plena y su bomba, enriqueciendo sus géneros autóctonos con la creatividad y flexibilidad de músicos boricuas en cada lado del “charco”. Jíbaro Jazz de Pedro Guzmán tiene contrapunto con David Mattos y Danzzaj. Artistas como William Cepeda de Loíza y Papo Vázquez de Filadelfia han fusionado la bomba y la plena con el jazz. Los guitarristas

Pepe Castillo y Edgardo Miranda —según se puede apreciar en el disco *Cortijo y su máquina de tiempo*, de Rafael Cortijo— revolucionaron los arreglos de la guitarra eléctrica combinando el *rock* con el *jazz*. Estos arreglos hicieron eco años después cuando Yomo Toro tocó guitarra eléctrica para Viento de Agua en la canción *Roqueros muertos*, en el club SOB's. También el rap y la poesía “spoken word” acompañan a los ritmos de bomba y plena en arreglos modernos como se puede apreciar fácilmente en la lírica de Tego Calderón o del grupo Machete Movement de Nueva Jersey.

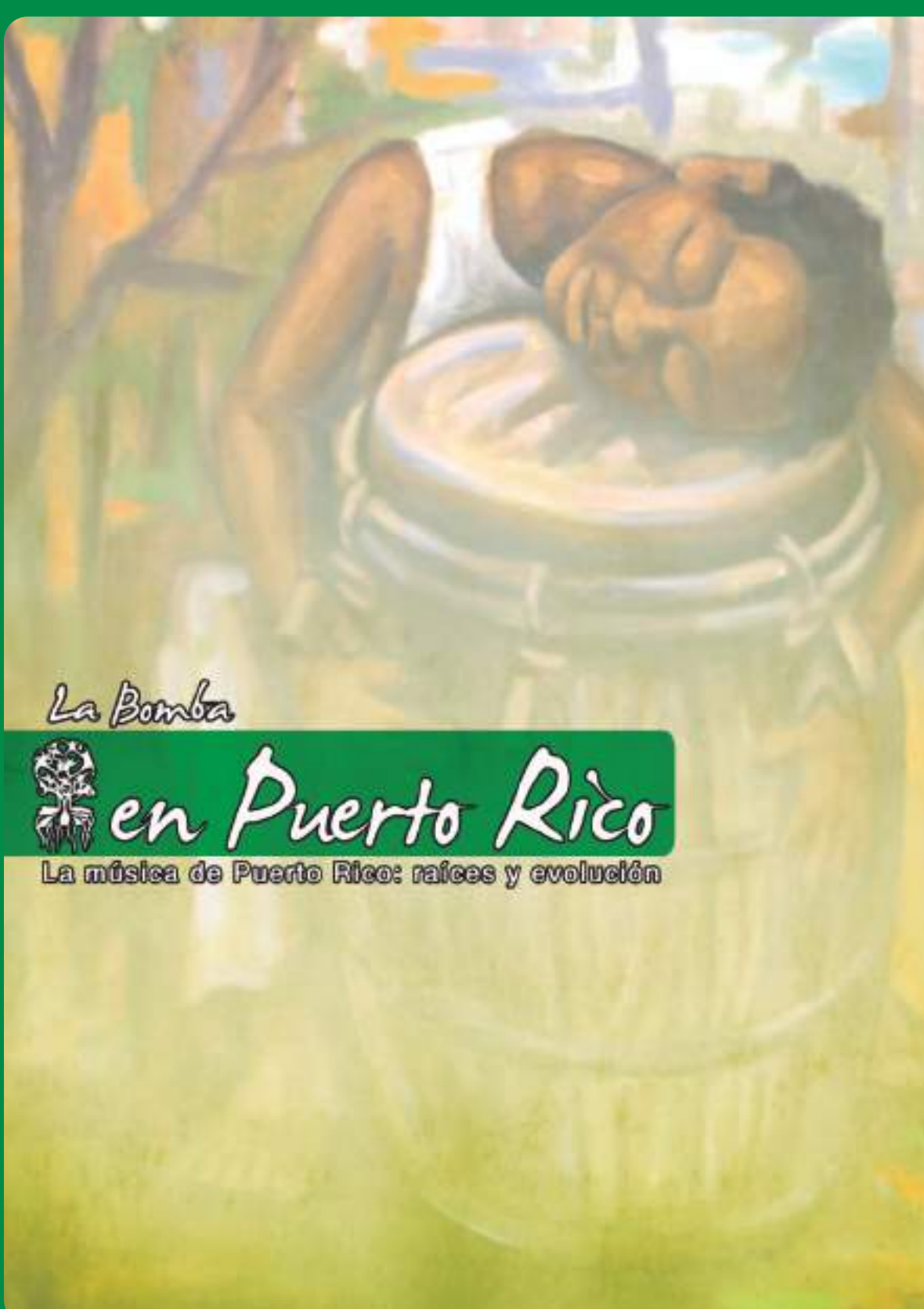
También es importante advertir que en las migraciones de puertorriqueños a Hawái a principios del siglo XX, los emigrantes llevaron sus instrumentos, su música y sus décimas, y hoy día los descendientes de aquellos puertorriqueños todavía las emplean, aunque fonéticamente en muchos casos.

En fin, la imaginación boricua en el campo musical ha sido fértil tanto en la Isla como en la diáspora. La dinámica en la diáspora ha nutrido y nutrirá para siempre los géneros tradicionales puertorriqueños como la bomba, la danza, la música jíbara y la plena. Por tal razón, para entender cómo se mezcla el aguinaldo puertorriqueño con la salve dominicana — tal como la usa Raquel Rivera y Ojos de Sofía debajo del tapiz de la calle 106 en El Barrio— debemos entender la dinámica de aquí y de allá entorno al desarrollo de nuestros géneros musicales.

BIBLIOGRAFÍA

- Cartagena, Juan, "When Bomba Becomes the National Music of the Puerto Rican Nation...", *Centro: Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, XVI: 1. Hunter College, CUNY, New York: Centro de Estudios Puertorriqueños, 2004.
- Duany, Jorge, *The Puerto Rican Nation on the Move: Identities on the Island and in the United States*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2002.
- Díaz Ayala, Cristóbal, *La marcha de los jíbaros 1898-1997: Cien años de música puertorriqueña por el mundo*. Río Piedras, PR: Editorial Plaza Mayor, 1998.
- _____, *San Juan – New York: Discografía de la música puertorriqueña*. Río Piedras, PR: Publicaciones Gaviota, 2009.
- Javariz, Jorge, "Músicos Puertorriqueños en Nueva York: 1898-1960" en: Cristobál Díaz Ayala, *La marcha de los jíbaros 1898-1997: Cien años de música puertorriqueña por el mundo*. Río Piedras, PR: Editorial Plaza Mayor, 1998.
- Negrón-Muntaner, Frances, *Boricua Pop: Puerto Ricans and the Latinization of American Culture*. New York, NY: New York University Press, 2004.
- Roberts, John Storm, *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States*. Tivoli, NY: Original Music, 1979.
- Serrano, Basilio, "Puerto Rican Musicians of the Harlem Renaissance", *Centro: Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, XIX: 2. New York, NY: Centro de Estudios Puertorriqueños, Hunter College, CUNY, 2007.
- Sosa Dedos, Ruben, *Héctor Lavoe: Reflections of Who We are*. 1998. En www.iprnet.org/IPR/lavoe.html.

Parte I. MONOGRAFÍAS



La Bomba



en Puerto Rico

La música de Puerto Rico: raíces y evolución

PUERTO

océano Atlántico

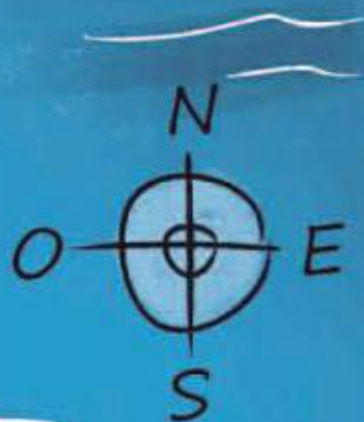
región
noroeste

región
central



región
suroeste

PO RICO



región
noreste



región
sureste

- Tradición de Arecibo
- Tradición de Cataño
- Tradición de Loíza
- Tradición de Mayagüez
- Tradición del Sur

LA BOMBA EN PUERTO RICO

La bomba es un género musical que se canta, baila y toca con unas características muy particulares. Se destaca por la variedad de ritmos que contiene, como el leró, el güembé o un cunyá. Los ritmos tienen características distintivas, pero comparten ciertos elementos que los sitúan dentro del mismo género.

Frecuentemente se habla de bomba y plena como si fueran la misma cosa, pero no lo son. Aunque ambos géneros son bailables, tanto sus instrumentaciones como sus repertorios y maneras de bailar son diferentes. Asimismo, la bomba es un género de mayor antigüedad que la plena. Diversas fuentes confirman que se practicaba desde principios del siglo XIX. No obstante, la evidencia de que el gobernador Miguel de la Torre estableció normas para los bailes de bomba en el *Reglamento de esclavos* de 1826, nos permite suponer que ya se practicaba en el siglo XVIII.

Desde los inicios de la conquista española, el Caribe se caracterizó como una región donde circulaban ideas y conceptos. Como en Puerto Rico vivían

negros y negras de origen africano que aportaron, entre otras cosas, música y danza, en México se cultivó la idea de “el potorríco de los negros”. Para los mexicanos de los siglos XVIII y XIX había música de una isla caribeña poblada de negros. La pronunciación del término “potorríco” es una versión negroide del nombre Puerto Rico. Durante la época de la colonización, se esclavizaron personas de África Occidental, de la zona que se extiende desde el río Senegal hasta el sur de Angola, y muchos de ellos se trajeron a Puerto Rico. La musicalidad e instrumentalización de los africanos nutrió los géneros musicales que surgieron en Puerto Rico, al igual que en otras regiones de América. El toque de tambores con ambas manos para producir exquisitas combinaciones tímbricas y rítmicas es una de las manifestaciones africanas más representativas. También el uso explícito o implícito de claves o *timelines*, sencillas o complejas, para construir el esqueleto o centro de cada pieza es también un concepto oriundo de África Occidental.



La bomba también tiene influencias española y europea que se reflejan en la entonación y la base armónica de las melodías. Uno de los aspectos de la bomba puertorriqueña que parece provenir de esta influencia es que se repica o improvisa con el tambor de afinación más aguda. En África Occidental generalmente se hacen repiques o improvisaciones con los tambores de sonido más grave, influencia musical que está muy presente en géneros como la tumba francesa del oriente cubano. Este tambor más grave es el *mamán o premié* y es el membranófono con que se improvisa. En cambio el tambor que se utiliza para improvisar en la bomba puertorriqueña y en otras manifestaciones afrocaribeñas como el *gwo ka* de Guadalupe y la rumba cubana es el primo, que es de sonido más agudo. También en África existe al menos una

Por otro lado, en la música europea y euroamericana, se usa un instrumento de registro grave y otro de registro agudo: el agudo se usa para hacer melodía y el grave, para acompañar. Si hay un flautista y un guitarrista con sus respectivos instrumentos, el flautista tocará la melodía y el guitarrista lo acompañará. Como esa forma de organizar la música es europea, se podría decir que la música de los mandinkas se asemeja más a la práctica europea que a la africana. Por esta razón, desde el punto de vista cultural, siempre van a ocurrir parecidos entre gente de pueblos distintos o disímiles.

Otras manifestaciones musicales danzadas del Caribe y de Afroamérica son el *big drum* de Carriacou, el *kúmina* de Jamaica, el *belé* de Martinica y los bailes de tambor de

Farriar y Taría, en el estado de Yaracuy en Venezuela. Estas se asemejan a la bomba puertorriqueña en sus instrumentos, ritmos y estilo coreográfico. Lo mismo puede afirmarse de los golpes de punta y *gunjai* de los garífunas en Belice, Guatemala y Honduras. Estos géneros caribeños también comparten repertorios corales cantados heterofónicamente, o sea, interpretando simultáneamente



tumba
francesa

excepción muy notable de la práctica de utilizar el tambor grave para improvisar. Este caso es el de los *djembs* de los mandinkas en Senegal, Gambia y Malí.

varias melodías en el mismo tono, y es significativo el hecho de que los cantantes pueden adornar, poner énfasis,

articular, entonar y hacer dinámicas y ritmos distintos, sin alterar el tono de la pieza musical. En cuanto a las semejanzas con las manifestaciones musicales de Afroamérica, la bomba puertorriqueña se parece a los bailes de tambor que se llevaban acabo en “Place Congo” en Nueva Orleans, Luisiana. Aunque estos fueron prohibidos temprano en el siglo XIX, se pueden apreciar a través de las representaciones pictóricas. Los eventos musicales con influencias africanas y afroamericanas se caracterizan por los niveles de participación de los integrantes de la comunidad.



“Place Congo” en Nueva Orleans, Luisiana

Sobre el origen del término bomba puede plantearse, por su parecido fonético, que proviene del vocablo ghanés *bommaa*, el cual, según J. H. Kwabena Nketia, se pronunciaba antiguamente 'bombaa'. Otra similitud que pueden compartir ambos vocablos es su definición. Según el *Dictionary of the Asante and Fante Language llamado Tshi*, del misionero Christaller, *bommaa* en inglés significa ‘a big drum’, lo que en español es ‘un tambor grande’. En el castellano, la

palabra de origen latino *bombo* además de tener fonética similar, también significa ‘un tambor grande’, lo que parece indicar que tanto *bommaa* como *bombo* influyeron en el origen del término *bomba*. Otros acercamientos como el de Manuel Álvarez Nazario proponen que el vocablo bantú *ngoma* pudo haber influido sobre el origen del vocablo *bomba*. Aunque existe un parecido fonético y de significado entre las palabras anteriores, la semejanza entre *bomba* y *bombaa* es indiscutiblemente mayor. Según este análisis etimológico, si *bomba* significa ‘tambor’, *baile de bomba* se refiere a ‘bailes al son de los

tambores’. En países como Venezuela, las tradiciones de baile semejantes a la bomba se llaman *bailes de tambor*, por lo que los términos *baile de bomba* y *baile de tambor* son equivalentes. Los bailes de bomba o bombas son bailes al son de tambores, aunque pueden estar acompañados por otros instrumentos.



baile de bomba

El trasfondo histórico

Erróneamente se pensaba que la bomba surgió como música para cultos religiosos, no obstante su objetivo fue la diversión y la recreación. Distinto a otros países caribeños, en Puerto Rico no se desarrolló una religión africana como aquellas de tradición yoruba que surgieron en Brasil, Cuba y Trinidad. Tampoco surgió una religión nueva derivada de una religión



santera en
La Habana

proveniente de África, como es el caso de la religión haitiana o vudú. Sin embargo, no se descarta la influencia africana en las prácticas católicas propias de la religiosidad popular que aún tienen arraigo en Puerto Rico. Un vínculo que podemos apuntar entre bomba y religión es el hecho de que durante las fiestas patronales, festividades del calendario litúrgico católico, se hacían y aún se hacen bailes de bomba. Esto quedó constatado en un documento del 9 de octubre de 1840, a través del cual el esclavo Ciriaco Sabat, rey de los congos en Mayagüez, solicitó permiso al gobernador Santiago Méndez Vigo para celebrar un baile como parte de las fiestas de San Miguel y Nuestra Señora del Rosario. Es lógico suponer que se refería a un

baile de bomba, a lo que Méndez Vigo contestó: “No ha lugar”. La denegación de licencia para tal celebración se debía al temor de las autoridades españolas de que la aprovecharan para fugas y sublevaciones de esclavos.

Guillermo Baralt, en su libro *Esclavos rebeldes*, documenta sublevaciones y conspiraciones de los esclavos durante el siglo XIX en Puerto Rico, y describe sucesos que

surgieron alrededor de bailes de bomba. Entre los eventos que narra destaca la sublevación de esclavos en Ponce durante las fiestas navideñas y de fin de año entre 1841 y 1842; y una anécdota correspondiente a julio de 1826, que trata sobre dos esclavos del área de Toa Baja y Bayamón, José Joaquín y Tío Bautista, que manifestaron sus planes

de fuga a través de un seis de bomba que cantaron delante de un niño aparentemente distraído. El niño habló lo que escuchó, sin tener la malicia de los adultos, y delató a ambos esclavos rebeldes.

A pesar de estos testimonios, no está documentado dónde surgió la bomba, ni si se difundió de un lugar en específico hacia otras poblaciones. Tampoco es aceptable afirmar que la bomba fue importada de Haití, por haber muchos términos que muestran correlaciones con el criollo de base léxica francesa (*creole*). Términos como *danuá* (*danois*), *leró* y *corvé* (*corvéé*) surgieron en las antillas

francohablantes, y es posible que otros como *gracimá*, *cunyá* y *güembé* o *cuembé* también tuvieran un origen semejante. Cabe señalar que el vocablo *güembé* se asemeja también al nombre de un género y un tambor jamaicano llamado *goombé*, lo que implica que no todas las influencias foráneas provienen necesariamente del caribe francoparlante. Como podemos ver, el origen de estos vocablos no representa el origen de la categoría musical que denominamos *bomba*. La bomba es distinta de la música haitiana: tiene características nacionales puertorriqueñas.

El origen de la bomba tampoco puede ubicarse en un pueblo o municipio de Puerto Rico en específico, ya que sus manifestaciones no son uniformes. Existen varias tradiciones regionales en las que se manifiestan contactos o influencias entre las distintas zonas de la Isla. Cada tradición regional posee características locales muy particulares, que la diferencian o asemejan a las demás tradiciones de bomba. Esto podría parecer contradictorio, pero no lo es. Por ejemplo, todas las tradiciones de bomba tienen en común que tienen canto, tambores, baile y percusión, pero pueden diferenciarse en su uso de la percusión o distribución de los instrumentos. En Loíza se utilizaban los

tambores, un palo, el güiro y las maracas, mientras que en Guayama se utilizaban tambores, dos palos y una sola maraca.

La bomba se desarrolló principalmente en los llanos costeros de Puerto Rico, donde se establecieron las plantaciones azucareras que utilizaban mano de obra esclava. Esto no debe llevarnos a pensar, que se cultivó aislada del resto de la población insular. La bomba surgió como actividad musical y danzada de comunidades de trabajadores. Donde se tocó, cantó y bailó bomba, también se interpretaron otros géneros como el seis, el aguinaldo, el villancico, la guaracha, el baquiní y otros repertorios mortuorios, danzas, polcas, mazurcas, pasodobles, lanceros y danzones. También se tocaba como parte de las fiestas a la Santa Cruz y de los rosarios cantados, y estaba representada en canciones y juegos infantiles, canciones de cuna y seguidillas o cadenas.



Los bailes

En la década de los 80 del siglo pasado, uno podía llegar a la entrada de la calle que te llevaba a Las Carreras en Loíza y no captaba el sonido de los tambores ni mucho menos de la gente que cantaba. No obstante, se percibía algo indescriptible en el aire y en la atmósfera: las bombas se sentían, aunque no se oían desde aquel punto de la carretera número 187. Era difícil precisar a qué distancia quedaba el local de Presbítero Cepeda Ayala, que administraba su hijo Toló.

Según te acercabas al local se escuchaban los agudos de los repiques sobre el requinto de bomba. Luego, se podían escuchar otros aspectos sonoros de los tambores. Los golpes sobre los cueros se discernían mejor y la mente podía dar mayor coherencia a lo que el oído recogía. La melodía tomaba forma, entonces se llegaba a oír y entender el texto cantado, la letra del seis de bomba. De ahí ya se podía ver al conglomerado de personas

alrededor del área del baile, formando una rueda alrededor de los bailadores, las bailadoras y los tocadores. Algunos cantaban y reforzaban el coro o a una de las partes antifonales; los niños bailaban espontáneamente, sin las inhibiciones que se aprenden y se adquieren con la edad.

En esa comunidad vivía Juana Osorio, la cantadora principal que iniciaba los seis de bomba, entonando un seis corrido y después un corvé. Enseguida se le unía su hija y otras damas que cantaban una u otra parte antifonalmente, mientras que Chichito, Cruz Ortiz Cirino, marcaba el ritmo propio del seis corrido con la primera frase de doña Juana. Pirulí, otro tocador, le sacaba muy buen sonido al seguidor. Se usaban solamente dos tambores del tamaño de los barriles que una vez contenían tocino. Una niña de diez años, con sus mahones y blusa, se acercó frente a los tambores. Se quitó el calzado para bailar. Bailó de manera hábil, coqueta, femenina y ágil. Todos quedaron maravillados con su habilidad y gracia. Se acabó el seis de bomba.



seis corrido

*Sea, sea, sea ya
Bambulaé, sea ya
Sesá, para ti no más
Bambulaé, sea ya*

corvé

*Ay, la ardilla se va,
la ardilla se va a correr.
Mírala como va a correr.*

*Ay, la ardilla se va,
la ardilla se va a correr.
Alza el rabo y se va a correr.*

porque atrae a los clientes hasta el negocio en el mismo local. Presbítero Cepeda Ayala y su hijo Toló son ejemplos de este segundo nivel, al igual que otros comerciantes que durante la misma época permitieron y fomentaron la bomba en sus negocios. En Las Carreras el negocio de El Indio también tenía bailes de bomba frecuentes, y en las Parcelas Vieques, Ana Rodríguez y su esposo Pedrito Arce, organizaban y auspiciaban bailes de bomba. Ana Rodríguez cantaba bomba junto a su comadre y vecina doña Aleja.

La muchedumbre que se arremolina alrededor del área del baile compone el tercer nivel de participación que denominaremos *la periferia*. La periferia participa de manera distraída e intermitente en el evento musical. Cantan, aplauden, dan palmadas para marcar el tempo, en ocasiones, se emocionan y hasta bailan.

Esta descripción de lo que transcurre en un baile de bomba nos permite referirnos a los varios niveles de participación de la gente de la comunidad y de los visitantes. El primer nivel de participación es el de los ejecutantes: los que cantan, bailan y tocan. Sin ellos no hay baile de bomba, ya que son los responsables de las manifestaciones musicales y danzadas. El segundo nivel de participación es el de los organizadores. No son ejecutantes ni intérpretes necesariamente, pero sí tienen interés en la bomba porque les gusta o

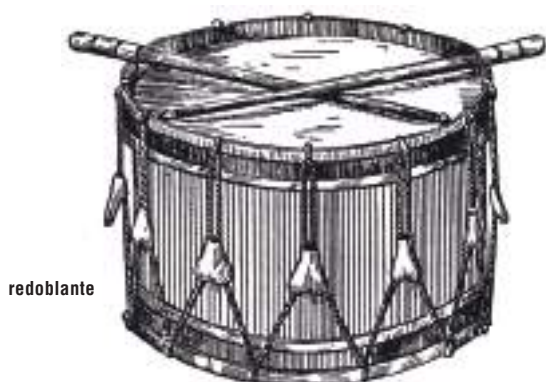


Los niveles de participación que hemos descrito aplican también a otras tradiciones regionales de bomba en Puerto Rico. Es importante entender las dinámicas de los distintos

niveles de participación en los bailes de bomba para comprender cómo estos eventos fueron aprovechados por esclavos insurrectos durante el siglo XIX. Mientras se distraían mayordomos, capataces y hacendados con el ambiente festivo del evento musical, gente en la periferia buscaba separarse del resto de los presentes para fugarse o reunirse en secreto, para conspirar y planificar sublevaciones o huidas. Esta es una de las razones por la cual el gobernador Miguel de la Torre dictó el *Reglamento de Esclavos* de 1826. Con dicho documento limitó los bailes de bomba a personas de la misma hacienda y estableció que las damas debían estar separadas de los caballeros durante estas ocasiones musicales.

Los instrumentos

En todas las tradiciones de bomba, hay dos tambores principales, también llamados *barriles de bomba* o *bombas*, que están hechos con cueros de cabro o de cabra. El cuero se afina para hacer un tambor más agudo que el otro. El músico puede percutir el tambor de dos maneras: con las manos sobre los cueros o con unos palos, llamados *cua*, sobre la madera de los barriles. Tanto la forma de los tambores como la manera de percutirlos es lo que caracteriza y distingue cada tradición de bomba.



En Loíza y Santurce, los tambores originales eran barriles vacíos de aproximadamente dos pies de alto y catorce pulgadas de diámetro donde va el cuero. Para afinar los cueros utilizaban unas cuñas insertadas en los costados del barril. Al tambor con sonido grave lo llaman *seguidor* y es el que utilizan para mantener el ritmo constante, a través de un toque al que denominan “jala”. Los toques de este tambor calcan los pasos de los bailadores o bailadoras y convierten en sonido lo que para el público es visual.

El otro tambor o *requinto* es el que solía llevar un distorsionador de sonido, un cordón amarrado cerca del diámetro, de un lado al otro de la superficie del cuero estirado. Este cordón se insertaba con la punta de una pluma de pollo o de otra ave doméstica, por tener consistencia y transparencia similares al plástico y contar con un orificio y canal interior naturales. El cordón pasaba y salía del canal, extendiéndose a lo largo de la pluma como se puede ver en la ilustración. Este recurso hacía el efecto que hacen los bordones, o snares, de los redoblantes conocidos en inglés como *snare drums*.



En la tradición del sur, los tambores se hacían de toneles o bocoyes, barriles más grandes que una vez tuvieron ron, que recostaban sobre un pedazo de cuartón (de madera) para darle cierta estabilidad y levantar el cuero para que el sonido saliera libremente por la parte posterior. El cuero lo tensaban con un sistema de sogas y torniquetes, distinto al sistema de cuñas del área de Loíza y Santurce.



barriles de ron

Al barril de sonido más agudo se le llama *primo* y se utiliza para los repiques o improvisaciones. Con el tambor de sonido más grave, el *segundo*, se mantiene el ritmo constante y, junto con los cua, se marca el tempo del baile. Los músicos se sientan encima de los barriles con el parche hacia el frente. Emplean ambas manos para percutir el tambor en tres zonas principales de la superficie del cuero estirado, y producen cuatro sonidos básicos, que se amplían si presionan el cuero con el talón. Con la presión del talón no se percute, sino que se le “cambia la voz al tambor”, según William Archevald López (1908-1991), bailarín ponceño y músico de barril.

Aunque los cua parecen producir un adorno rítmico-tímbrico opcional, su uso ha estado presente en el desarrollo histórico de las diferentes tradiciones. En Santurce y Loíza, se utilizaban los cua para percutir el tambor por el lado y marcar el tempo de cada seis de bomba, sobre todo en los corvé o yubá de Loíza. En cambio en el sur, los cua se utilizaban para percutir el barril reclinado por la parte de atrás y complementar la base rítmica de la pieza musical o son de bomba, junto con el segundo, la maraca y el canto de la solista y el coro femenino. En la actualidad, el cua es un instrumento de tres componentes: los dos palos de madera originales y una pieza de bambú o madera que reemplaza al barril.



toque de bomba del sur



barril con amarre



barril con puntilla



barril con cuña



cua de bambú



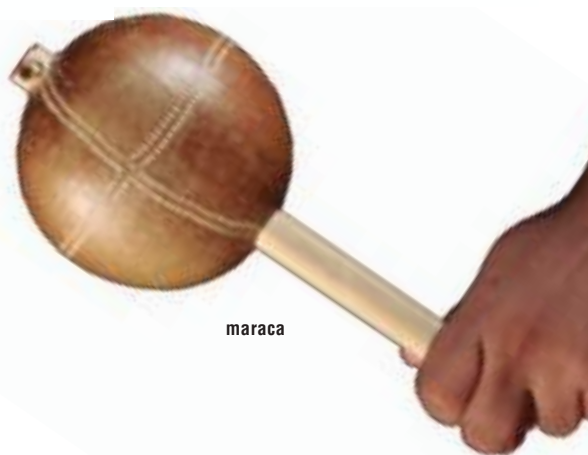
cua de madera



cua amarillo



barril



maraca

Los estilos y las variantes regionales

En antaño las diferencias regionales en los estilos de tocar, cantar y bailar la bomba eran más visibles que en la actualidad. Había varias regiones, además de las ya mencionadas del norte (Santurce y Loíza), donde se practicaba la bomba con tradiciones distintas. En el área de Cataño, Dorado, Toa Alta y Toa Baja también hubo tradición de bomba, pero no se puede precisar si influyeron sobre las prácticas de Arecibo, Vega Baja y otros pueblos cercanos. En la región sureña se tocaba bomba en Arroyo, Guayama, Salinas, Santa Isabel, Juana Díaz, Ponce y Guayanilla. No había bomba en Peñuelas, pero los peñolanos conocían la bomba por la proximidad con Ponce y Guayanilla. Los habitantes de Patillas también conocían la bomba por influencia de los arroyanos. Hacia el oeste había bomba en San Germán y Mayagüez, donde también se hacían bailes de bomba. Existe documentación muy vaga y dispersa, pero tal parece que había cierta afinidad entre las tradiciones de estos municipios. Posiblemente compartían una tradición semejante con Moca. Hay referencias de que hubo bomba en Humacao hasta la

década de los 30, así como en Carolina durante la segunda mitad del siglo XIX o hasta muy temprano en el siglo XX.

En las tradiciones del norte como las de Loíza, Santurce, San Juan y hasta, por lo menos, Vega Baja, se le llamaba *seis de bomba* a cada pieza o canción del repertorio. Sin embargo, esta frase no es aceptada como correcta ni en el área sur ni en Mayagüez. En el sur y el oeste se le llama *son de bomba*. En cuanto a los ritmos, cada región puede tener los mismos nombres o parecidos, pero no necesariamente son los mismos ritmos ni se tocan de la misma manera. Por ejemplo, en Mayagüez, Aristarco Alfonso hablaba de los ritmos holandés, danuá, cunyá, leró y gracimá. En el área sur, eran populares los sones denominados güembé, leró, cunyá, belén, holandés y otros más antiguos como el yubá, el mariandá y el calindá, según documentó William Archevald López. En la zona de Loíza y Santurce, los seises o ritmos característicos eran el seis corrido, el yubá y el corvé, según Julio Cepeda González, aunque Cruz Ortiz Cirino, alias Chichito, tocaba también el mariandá en Loíza.



En cuanto al baile se puede mencionar algunas diferencias regionales. En la novela *La llamada*, publicada en 1935, Enrique Laguerre hizo una descripción importante y magistral de un baile de bomba e incluyó textos tradicionales de varios sones. En Loíza actualmente no se baila en parejas. A principios de la década de los 80, solamente los mayores bailaban, en ocasiones, en parejas. Hacia 1982 Julio Cepeda González fue observado bailando con una señora en el batey del negocio de Presbítero Cepeda Ayala en Las Carreras. En ocasiones comenzaban el baile con un paseo cual si fuera una danza. El bailarador tomaba la mano de la bailadora, manteniéndola a la altura de los hombros, y ambos caminaban rítmicamente en la misma dirección circular, alrededor del área para el baile. Otras veces, la pareja iniciaba el baile como si fuera una plena. La música comenzaba un minuto después de comenzado el

baile. El caballero se le acercaba al tambor requinto y lo señalaba para gesticular el reto e iniciar el diálogo entre bailarador y tambor. El diálogo

amistoso, entre el bailarador sonreído y el percusionista, se extendía durante dos o tres minutos. El bailarador caminaba rítmicamente en un círculo amplio, hasta detenerse frente al tambor con las manos sobre las caderas. Cruzaba la piernas con movimientos estilizados y viriles. Separaba los brazos del pecho con un movimiento súbito, y luego se congelaba por breves segundos ante el tambor.



Hacia el buleo, un paso constante y rítmico que dura ocho compases de dos por cuatro. Para terminar, Don Julio saltaba hacia atrás para alejarse del tambor mientras tenía sus manos sobre las caderas, y entraba la dama para saludar al tambor y comenzar su improvisación. El baile terminaba después de uno o dos minutos de reunirse la pareja, como si fuera la recapitulación.

Sin embargo, en el área sur de Puerto Rico el baile de bomba siempre es en parejas. Esta característica se mantiene y cultiva por las agrupaciones Bambalué y Paracumbé. La manera de bailar de estas parejas no se asemeja a la de Loíza ni la de Santurce. Las damas y los caballeros bailan separados, mientras el caballero hace gala de su masculinidad y agilidad con sus movimientos constantes y agitados. El

caballero puede tomarle las puntas de los dedos a la dama, pero ese será el único contacto físico entre ambos. Antes se acostumbraba utilizar un pañuelo para que

la dama y el caballero sujetaran los extremos de la prenda, de modo que el contacto físico era inexistente. Evidencia de cómo se ha mantenido la tradición del baile

en parejas en el sur, es la que se obtiene de las gestiones que William Archevald López hacía durante la década de los 60 para reunir a los intérpretes de la bomba de Juana Díaz, Ponce, Santa Isabel y otros municipios para presentarlos

en las fiestas patronales. En estos espectáculos, los bailes eran y siguen siendo en parejas. Archevald López decía que los bailes de Mayagüez era semejantes a los del sur, pero se diferenciaban en que, en la Sultana del Oeste, un hombre a veces bailaba con dos mujeres durante un son de bomba. Es posible que la participación específica de la mujer en los bailes de bomba sureños se deba a un rasgo cultural africano diluido pero presente.

Originalmente, en la tradición de la bomba del sur las únicas que cantaban eran las damas. Hoy día, la práctica no es tan estricta. Aunque hay agrupaciones que mantienen el coro netamente femenino, como Paracumbé y Nelie Lebrón Robles, otras agrupaciones como Bambalué e Isabel Albizu usan coro mixto. Los caballeros son los que tocan los dos barriles y los cua. Las mujeres pueden proyectar sus ideas a través de la palabra, mientras que los hombres proyectan sus ideas a través de los tambores. Ambos roles parecen surgir de legados africanos.

En África existen sociedades secretas o logias para hombres o para mujeres, donde se llevan acabo ritos de paso a cargo de mujeres adultas. Las mujeres de esas asociaciones tienen sus repertorios e instrumentos musicales, lo que parece vincularse con el hecho de que sea la mujer la que cante. Igualmente, en África el tambor siempre habla, siempre dice algo, de modo que representa una forma de transmitir o proyectar ideas.

La bomba de Puerto Rico está repleta de metáforas. El hecho de que en la tradición sureña los géneros tengan sus funciones o roles muy definidos, las mujeres cantan y los hombres tocan, puede interpretarse como un simbolismo africano y a la vez universal, en el que el evento musical refleja un orden social. Por ejemplo, la unión de ambos géneros en el baile es una celebración de unidad y vida, al igual que está presente en el toque de bomba. El cuero de los tambores de bomba debía ser de cabra hembra para que sonara bien, ya que se creía que el pellejo del cabro sonaba distinto: era más sordo, no reverberaba ni proyectaba de la misma manera. Entonces, si los caballeros tenían la oportunidad de manifestar ideas por medio del tambor, solo era posible a través de tambores con cuero femenino, o sea, “tambores femeninos”. Esto manifiesta el simbolismo de que la especie y la sociedad con su cultura o idiosincrasia se perpetúan con la unión del género masculino con el femenino. Sin los hombres no hay mujeres; sin las mujeres no puede haber hombres. Es el número dos sagrado de los polos opuestos, pero complementarios; el anverso y reverso de la misma moneda.



Los temas

La letra de los sones y seises de bomba es producto del proceso de transculturación. Algunos textos poéticos de los sones y seises de bomba son realmente misteriosos, al menos para los puertorriqueños en la actualidad. Muchos de los propósitos o significados de estos textos herméticos o de difícil comprensión se perdieron en el tiempo. Se ha podido rescatar el origen de algunas canciones a través de su contenido, pero esclarecer los significados de varios de los sones y seises de bomba se presta para especulación o conjetura. Veamos algunos ejemplos.

La siguiente canción trata de un lugar identificado como La Línea y presenta una situación conflictiva y violenta:

***A La línea no voy, mamá.
Ay, a La línea no voy, papá.
A La línea no voy, mamá,
que ellos son muchos y me quieren pegar.***

La siguiente copla sugiere un ambiente cosmopolita o panafricano, en el que la lengua castellana servía de lengua franca entre personas que hablaban diferentes idiomas africanos. Podemos inferir que esta bomba hace referencia al hecho de que gente de distintas naciones africanas (ákanos, anlo-ewes, mandinkas, igbos, congos, lubas y efiks), cuya presencia en Puerto Rico está documentada, tenían que comunicarse en castellano, ya que podía ser la única lengua que conocían en común. Hay la posibilidad

de que en estas bombas hayan estado presentes criollos puertorriqueños y españoles.

***Yo pasé por la Gran Finí
y el pañuelo se me voló.
Yo les hablo en español
para que todos me entiendan bien.***

El siguiente seis de bomba es muy popular en Loíza y gusta mucho a los que frecuentan los bailes de bomba. Trata sobre el posible insulto que la esposa legítima del tal “Jesús” profiere a la amante de su esposo. No obstante, no se sabe con certeza quiénes eran los involucrados. Es muy posible que la letra se haya alterado a través de la tradición oral, de modo que puede haber muchas variantes. El mayagüezano Aristarco Alfonso Bayrón y el ponceño Malaquías González Ruiz (1913-2005) adoptaron versiones de este seis, que se convirtieron en sones de sus respectivas zonas. El texto muestra las variaciones: en lugar de ser “y así empezó la reina de él”, la letra debería decir “yo siempre soy la reina de él”. Existe un evidente parecido fonético entre ambas frases, pero no significan lo mismo.



(coro)
*Jesús es hombre.
 Jesús es hombre.
 Jesús es hombre y
 así empezó la reina de él.*

(solista) *Si le lavas...*
 (coro) *¡Lávale bien!*
 (solista) *Si le planchas...*
 (coro) *¡Plánchale bien!*
 (solista) *Si cocinas...*
 (coro) *¡Cocina bien!*
 (todos) *y así empezó la reina de él.*

(coro)
*Jesús es hombre.
 Jesús es hombre.
 Jesús es hombre y
 yo siempre soy la reina de él.*

(solista) *Si le lavas...*
 (coro) *¡Lávale bien!*
 (solista) *Si cocinas...*
 (coro) *¡Cocina bien!*
 (solista) *Si le planchas...*
 (coro) *¡Plánchale bien!*
 (todos) *Que yo siempre soy la reina de él. (etc.)*

(coro 1)
*No sé será de piedra
 o si será de madera,
 pero voy a comprar un piano
 para bailar en la acera.*

(coro 2)
*Mi querida es,
 mi querida es...
 En el cuartel de Buenavista,
 Sánchez, yo la saludé.*

*Que brinca por los palacios,
 cayó dentro de una olla
 de bandazos entre la maya.*

*De bandazos va ella,
 de bandazos,
 de bandazos anda ella,
 de bandazos*

Cocobalé
Cocobalé, cocobalé, mi señora, jeh!
Cocobalé
No vale un real, no vale un real la señora, jeh!
Cocobalé

El antropólogo estadounidense John Alden Mason (1885-1967) recopiló ejemplos muy interesantes de bomba en Loíza y de Utuado durante los años 1914 y 1915. Su extensa colección tiene muestras de diversidad de géneros musicales puertorriqueños. Las siguientes dos bombas muestran textos intrigantes y melodías encantadoras.



Estos dos seises de bomba fueron legados también por Julio Cepeda González (1905-1983), un excelente y elegante bailarín de bomba que bailó hasta su muerte, a la edad de

setenta y ocho años. Tenía buena memoria y fue un magnífico transmisor de las tradiciones de plena, bomba y baquiní. Sirvió de enlace entre el legado de John Alden Mason y los

estudiantes del taller-conjunto Paracumbé, agrupación a la que perteneció hasta el momento de su muerte.

Sobre el primero de estos seises de bomba puede alegarse que es un comentario sobre las desigualdades sociales. Estas disparidades están representadas en las contrastantes ocasiones musicales danzadas. La gente adinerada usaba el piano u otros instrumentos costosos, generalmente importados por ser artefactos de fabricación industrial. Sin embargo, los pobres se manifestaban con un tambor construido con el desecho del comercio y de la industria: un recipiente vacío, de madera, que una vez contuvo algún producto. El barril sirvió de cuerpo para un tambor. Con otro barril se completó el par. Con un güiro y dos maracas, además de un pedazo de palo de escoba, se amplió el conjunto. Los instrumentos de la bomba eran de manufactura artesanal, y la voz era un instrumento innato. Las teclas del piano podían ser de piedra o de madera porque no se necesitaban para hacer buena música. La música dinámica, alegre, rítmica, festiva y bailable se hacía con mucho menos.

Otro aspecto que se destaca de ese primer seis es la sucesión de imágenes aparentemente inconexas. Primero, los sustantivos *piedra, madera, piano y acera*; luego los verbos *saber, ser, tener que o ir a comprar y bailar*. En la segunda copla se menciona a la querida que es y no está, con un juego de significados entre *ser y estar*. El término *Buena Vista* puede referirse a por lo menos diez localidades en Puerto Rico, pero en este contexto de cuartel parecería ser una barraca o albergue para trabajadores provenientes de pueblos

distantes. También se destacan las sensaciones oníricas o relativas a la experiencia propia de un sueño. Mientras el cuerpo descansa y se recupera con el sueño, la mente desanda o despierta en un universo ilimitado sin los obstáculos del tiempo y del espacio. Este surrealismo que caracteriza la composición es algo muy africano, pero manifestado a través de la lengua castellana.

Algo semejante sucede con el segundo de los ejemplos citados, de la colección de Mason. Una de las interpretaciones crea una fantasía encantadora que recuerda los cuentos de hadas o relatos maravillosos. La negra Martina brinca por los palacios, pero cae dentro de una olla. Parecería la historia de una esclava favorecida por el hacendado, por su belleza y por sus encantos. El patrono la quiere cerca para mimarla y protegerla, aunque sea de manera disimulada. No permite que ella pernocte con otros esclavos en una barraca; le pertenece a él, el hacendado, el amo. Como tiene su habitación en casa del patrono “brinca por los palacios”. Desafortunadamente, el tiempo pasa irremediablemente. Si el hacendado ya no puede o no quiere protegerla más, la echan con los demás esclavos a hacer faenas agrícolas. Más si el amo murió y la viuda se quiere desquitar, la venden por menos y va “de bandazos entre la maya”. La maya es una planta espinosa que se usa para marcar las colindancias de las fincas. La posición o situación privilegiada de Martina es cosa del pasado porque en el presente es de nuevo una esclava más.

Hay dos ejemplos de sonos sureños sobre dos haciendas azucareras, La Fortuna y La Reparada, que fueron recopilados y publicados

por Edwin Figueroa Berríos en Ponce. Tienen estilos semejantes a los seises ya discutidos.

**Cachón dice Elena,
Cachón dice Elena,
Cachón dice Elena
que vamos pa' la contra pa' resguardarse.**

**Prepárate, Reparada,
Prepárate.
Prepárate, Reparada,
que la Fortuna te va a tumbá.**

No todos los textos de bomba son tan herméticos. Algunos son realmente jocosos, como el siguiente ejemplo recopilado en Arroyo:

**Conmigo no,
conmigo no.
Desquítate con los pelos
del perro que te mordió.**

Otros tratan de situaciones sociales y cotidianas, como los siguientes:

**Te quiero ver,
te quiero ver...
paradito en la esquina
velándome.
(Informado por Nicolasa Mangual, Ponce, c. 1990)**

**Zoila, dile a Capó
que memorias le manda Sálamo.
(Informado por Ruth Fernández, Ponce)**

**Tu mamá dice tu tía,
tu mamá dice tu tía,
tu mamá dice tu tía
que si la ve la venga a buscar.
(Informado por María Isabel Robles de León, Guayama)**

Los exponentes

Sería imposible mencionar a todos los exponentes de la bomba de quienes se tiene referencia. Mencionaremos aquí, apenas algunos de los más reconocidos, tanto de la bomba tradicional, como de los músicos que han innovado el género.

Entre los años 30 y 70 se destacaron los siguientes representantes de la tradición sureña: Nicolasa Mangual, William Archevald López y sus primos los hermanos Santiago y Gregorio Torruellas Archevald (todos de Ponce); Francisco Mangual, alias Cico (de Juana Díaz); Andrés Leandry, conocido como Comodín (de Santa Isabel); Toní Sabater, los esposos Felipa Pica y Juan Sabater Virella, Adolfo Pica Guadalupe, alias El Negro Bucá, y Pascual Pica Saunión, alias Mano Gazón (de Guayama) y el arroyano Pablo Lind.

Aún se recuerda un son de bomba de 1920, que inmortalizó al célebre bailaror del área de Ponce y Juana Díaz, Diego Castaing:

**No hay quien baile un leró como Diego,
No hay quien baile un leró como Diego,
No hay quien baile un leró como Diego.
Cuando Diego bailó hasta la tierra tembló.**
(informado por Ruth Fernández)

Nelie Lebrón Robles, cuya familia estuvo ligada a la tradición de bomba en Guayama, interpreta la bomba sureña con el taller-conjunto Paracumbé, institución fundada en 1979 por Emanuel Dufrasne. Además, existe una agrupación de bomba sureña, con sede en La Calzada en Ponce, conocida como Bambalué. Está dirigida por Isabel Albizu y su esposo Wilfredo Santiago. En Guayama, Miguel Flores todavía acude a los bailes de bomba para exponer el baile tradicional sureño.



ballet folclórico Bambalué

En Santurce se destaca Modesto Cepeda Brenes, quien tiene hace décadas un proyecto interesante para el cultivo y la divulgación de la bomba, llamado *Cimiento*



Puertorriqueño. También tiene una escuela de bomba en el sector Playita de Barrio Obrero. Tata Cepeda, reconocida bailadora de bomba y sobrina de Modesto, tiene un taller de bomba que da servicios a los interesados en aprender a interpretar la bomba, particularmente el baile. Ellos son hijo y nieta, respectivamente, de la humacaeña Caridad Brenes y de Rafael Cepeda Atilas, dos respetados exponentes de la bomba puertorriqueña.

En Loíza la cantadora Juana Osorio, los músicos Isabelo Osorio, alias Rochí, Cruz Ortiz Cirino y Pedro Parrilla además del bailaror Ernesto Fuentes, el Barón, fueron importantes exponentes del género. Los santurcinos Eustacio y Bobó Flores, padre e hijo, tocaban frecuentemente en Loíza hacia las décadas de los 40 y 60. Julio Cepeda González fue un impresionante bailaror y un prodigioso transmisor del repertorio de bomba a principios



Modesto Cepeda

del siglo XX. Marcos Ayala y su ballet folclórico los Hermanos Ayala expusieron la bomba loiceña, desde 1959, en Puerto Rico y el extranjero. La mencionada compañía fue la

primera en aportar la música de bomba que se documenta en la obra teatral *Vejigantes* del dramaturgo Francisco Arriví. Posiblemente el ballet folclórico Ayala fue también la primera agrupación en llevar la bomba a la televisión. Otra compañía loiceña que estuvo activa durante la segunda mitad de la década de los 70 y hasta 1982 fue la impresionante compañía Los Mayombe, dirigida por la teatrera Gladys Rivera. Entre los integrantes de este grupo estuvieron Juan Calcaño, Marcos Salgado, Aníbal Parrilla y Maribella Burgos. La agrupación siguió activa en una segunda etapa con otros integrantes, bajo la dirección de Áxel Ramos, a partir de 1984.



En la barriada Trujillo de San Germán había tradición de bomba. Todavía se recuerda a los legendarios Taforó y Juan Anaya. No obstante, la comunidad desapareció de manera paulatina con la construcción del recinto original de la Universidad Interamericana, fundada en 1912.

Edwin Albino Plugues es un dedicado representante del Instituto de Cultura Puertorriqueña en Mayagüez. Lleva años indagando sobre la bomba y la plena en la zona oeste. Albino aporta los nombres de Juan Auguste o Juan Oguí y Víctor Honoré,

personas de origen haitiano que residieron en Mayagüez desde 1870 hasta 1950.

Contribuyeron a la tradición de la bomba con sus constantes participaciones en los bailes.

Mayagüez también tuvo a las familias Soler, Cámara y Bayrón, bailadores, tocadores y

cantadores de bomba entre 1910 a 1950. Hubo en esta ciudad una agrupación importante conocida como *Los Pleneros del Oeste*. Tocaban y grabaron bomba con acordeón de botones de 1950 a 1960. Los integrantes trabajaban en la plaza de mercado, por esta razón se les denominó *los carniceros de la plena*. Sus integrantes eran Santos "Malanga" Vélez, José "Cheo" Pérez Silva, Evangelista "Gelo" Castillo, Luis Martínez Otero y el güirista conocido como Mitil. Aristarco Alfonso Bayrón era un impresionante bailar de bomba. Además de ser una leyenda en vida, fue un informante de

conocimientos profundos de la bomba mayagüezana. Le

sobrevivieron los pimentosos y joviales bomberos Félix Alduén y su colaborador Juan Nadal. En la actualidad Papo Alers y su grupo Yagüembé, además de José Millán y sus Tambores, cultivan y exponen la bomba mayagüezana.



Félix Alduén

Los que iniciaron las innovaciones de la bomba fueron Rafael Cortijo con su famoso Combo, además de Ángel "Lito" Peña y su Orquesta Panamericana, en sus grabaciones de la década de los 50. La diferencia primordial entre ambas agrupaciones era que la Orquesta Panamericana era una agrupación tipo *big band*, con una sección completa de saxofones, el virtuoso maestro Peña en el clarinete y una sección de cuatro trompetistas. Por otro lado, el Combo de Cortijo era ágil por su tamaño menor, una versión más recogida del *big band* porque empleaba solamente dos saxofones altos y dos trompetas. Ambas agrupaciones tenían sus cantantes, secciones de percusión, pianistas y contrabajistas. El concepto de "combo" es una creación o innovación puertorriqueña.



Orquesta Zodiac

En el año 1973, Rafael Cortijo hizo experimentos musicales muy adelantados a su tiempo. Su proyecto recordado como *Cortijo y su máquina del tiempo* incluyó dos ejemplos de "bomba dulce". Participaron el baterista Pucho Núñez y el pianista Pepe Castillo; también Luis Vélez, Héctor Santos, Mario Rivera y Fe Cortijo, entre otros. Otro que grabó bombas en esos años fue Efraín Rivera, alias Mon, quien prefirió el sonido fuerte e imponente de trombones, piano, contrabajo, percusión y coro. También

combinó los trombones con al menos dos trompetas para tener el sonido sólido, oscuro y pesado de los primeros. Usó los trombones, con la brillantez y firmeza ágil, cual si fueran clarines de las trompetas.

A mediados de la década de los 70 se fundó un conjunto innovador e influyente conocido como Bompléné, con instrumentación y arreglos muy modernos, en el que participaron Félix y Fernando Torres. Los Guayacanes de San Antón también han interpretado ejemplos de bomba en su repertorio compuesto mayormente de plenas. Así también lo ha hecho el grupo Esencia, de fundación más reciente, que cuenta con el excelente trombonista Israel Negrón y tiene sede en el sector conocido como La Cuarta.

Ruth Fernández, "el alma de Puerto Rico hecha canción", conoció la bomba desde niña en su ciudad natal, Ponce. Grabó bomba con la orquesta del célebre Machito, con la Orquesta Panamericana y con otra orquesta dirigida por Lito Peña. El Gran Combo, Roberto Angleró,

Pacheco con Pete "El Conde" Rodríguez, Ricardo Ray con Bobby Cruz, Tito Puente y su Orquesta, Paquito Pérez, la Orquesta Zodiac y la Sonora Santanera de México cultivaron la bomba y grabaron sus aportaciones al repertorio, dentro de un sonido mayormente salsero.

El percusionista Francisco Bastar, mejor conocido como Kako, aportó significativamente al género con su estilo urbano. Grabó ejemplos salseros de bomba con Rafael Dávila, alias Chivirico, y los cantantes panameños Meñique Barcasnegras y Camilo Azuquita. Quique Domenech y los Hermanos Villanueva enriquecen su música brava o jíbara con toques de bomba para acompañar seises, aguinaldos y los cantos propios de la fiesta de la Santa Cruz. Lucecita Benítez también tiene ejemplos de bomba en su repertorio y cantó bomba acompañada por Paracumbé en el especial del Banco Popular del 2001, *Raíces*. Los artistas de la nueva trova o nueva canción también tienen sus piezas de bomba. Tony Croatto, Andrés Jiménez, El Jíbaro, Café Colao y Segaré grabaron sus aportaciones a la innovación de la bomba. José Vega (Remi) —cantante, compositor y payaso— también incursionó en la bomba.



Camilo Azuquita



Paracumbé



Giovanni Hidalgo

El clarinetista Iván Hernández Vizcarrondo hizo sus incursiones sinfónicas con la bomba loiceña a principios de la década de los 80. Paul Simon colaboró con Giovanni Hidalgo para incluir elementos de bomba en su repertorio. Lito Peña llevó la bomba al repertorio de la banda sinfónica con sus

composiciones y arreglos excelentes para la Banda Estatal del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Alberto Rodríguez Ortiz, compositor y guitarrista de conciertos, tiene dos piezas para guitarra inspiradas en la bomba, tituladas *Estudio de güembé* y *Estudio de leró*. El loiceño Roig Berríos Hernández, pianista y compositor, incluye ritmos y sonidos de bomba en su repertorio *new age* del denominado Mixolydian Project. El pianista y arreglista Juan Carlos Vega combinó la música de W. A. Mozart con bomba y buen sentido del humor en su pieza

Bomba a la turca, arreglo del mismo Vega con Yan Carlos Artime. William Cepeda compuso su obra *Bomba Sinfónica*,



Paul Simon

grabada para Albany Records en 2007 por la Orquesta Bronx Arts Ensemble. Fue dirigida por David Gilbert, con la participación de Carlos Aponte, tenor, Adriana Kraisenburg, soprano, Nelie Lebrón Robles, contralto, Andrés Montañez

(Andy) y un coro de 40 voces. Es la primera grabación que incluye elementos de la bomba tradicional con arreglos para orquesta sinfónica.

En 1986 Paracumbé estrenó *La misa costera*, compuesta por Nelie Lebrón Robles y Emanuel Dufrasne-González, basada en el ordinario de la misa católica y en los distintos ritmos de la bomba sureña y la plena. Esta Misa se presenta frecuentemente en la Parroquia San Fernando del pueblo de Carolina. También se ha presentado en la Catedral de San Juan, en Jamaica y en Minnesota. Este taller-cojunto Paracumbé también colaboró con la flautista japonesa Rie Akagi en una grabación de bomba puertorriqueña unida a música contemporánea africana.

La actualidad

Desde comienzos de la década de los 90, el trombonista William Cepeda ha desarrollado un estilo de *jazz* afroboricua fundamentado en los elementos de la bomba. En esta línea se destacan sus producciones *My Roots and Beyond* y *Branching out*. Como director, Cepeda también cultiva la bomba tradicional con el conjunto Afroboricua, el cual se ha presentado extensamente en Europa, Estados Unidos y el Caribe. El trombonista Papo Vázquez también ha incorporado la bomba en su trabajo “jazzístico”. Ambos han trabajado en colaboración con músicos de la bomba tradicional, quienes participan en sus presentaciones y grabaciones. Raúl Berríos Sánchez muestra la idea de la transformación de la bomba con el seis por cuatro y del *jazz*, con su clave de cuatro impactos distribuidos entre doce

pulsaciones o “clave tres”. Berríos aporta los sonidos de la bomba al repertorio contemporáneo del flautista y músico de ocarinas Edwin Gerena. El tecladista Ángel David Mattos también hace sus experimentos con *jazz* y bomba. Julito Alvarado, trompetista ponceño, se inspiró en la bomba para enriquecer su proyecto *Del sur al norte*. El percusionista Paoli Mejías usa el barril de bomba para añadirle timbres y ritmos de bomba a su música.



Paoli
Mejías

En Puerto Rico, el interés por la bomba puertorriqueña ha tenido un resurgir entre las generaciones más jóvenes. Unos están interesados en mantener el legado histórico-musical, otros la ven como una “novedad” para explorar musicalmente. A pesar de ser una centenaria tradición, no se había estudiado formalmente; su música, baile y canto no habían sido incluidos en los estudios musicales regulares. Los grupos de bomba integrados completamente por jóvenes ven esta manifestación musical como una manera de representar el orgullo por sus raíces de origen

africano o validar la “africanía”. Otros bailan y cantan bomba por el puro placer de participar en un evento musical, con mayor o menor éxito.

Vemos bomba en los clubes nocturnos, en reuniones auspiciadas por negocios en diferentes partes de la Isla y en talleres y cursos que se promocionan a través de las redes sociales cibernéticas. En estos espacios también se han formado grupos de interés en la bomba, incluso se han generado aplicaciones para enviar premios cibernéticos a tocadores, bailadores, cantadoras y barriles, y reconocer su talento. Algunos municipios auspician clases de baile y toque de bomba para los interesados. Existe un programa de radio en Cabo Rojo, *Bomba, plena y mucho más*, producido por el joven Erick Kily Vializ, que se transmite semanalmente a través de Radio Cabo Rojo y también por Internet. Este programa, único en la radio puertorriqueña, se dedica exclusivamente a transmitir noticias, entrevistas y música de bomba y plena.

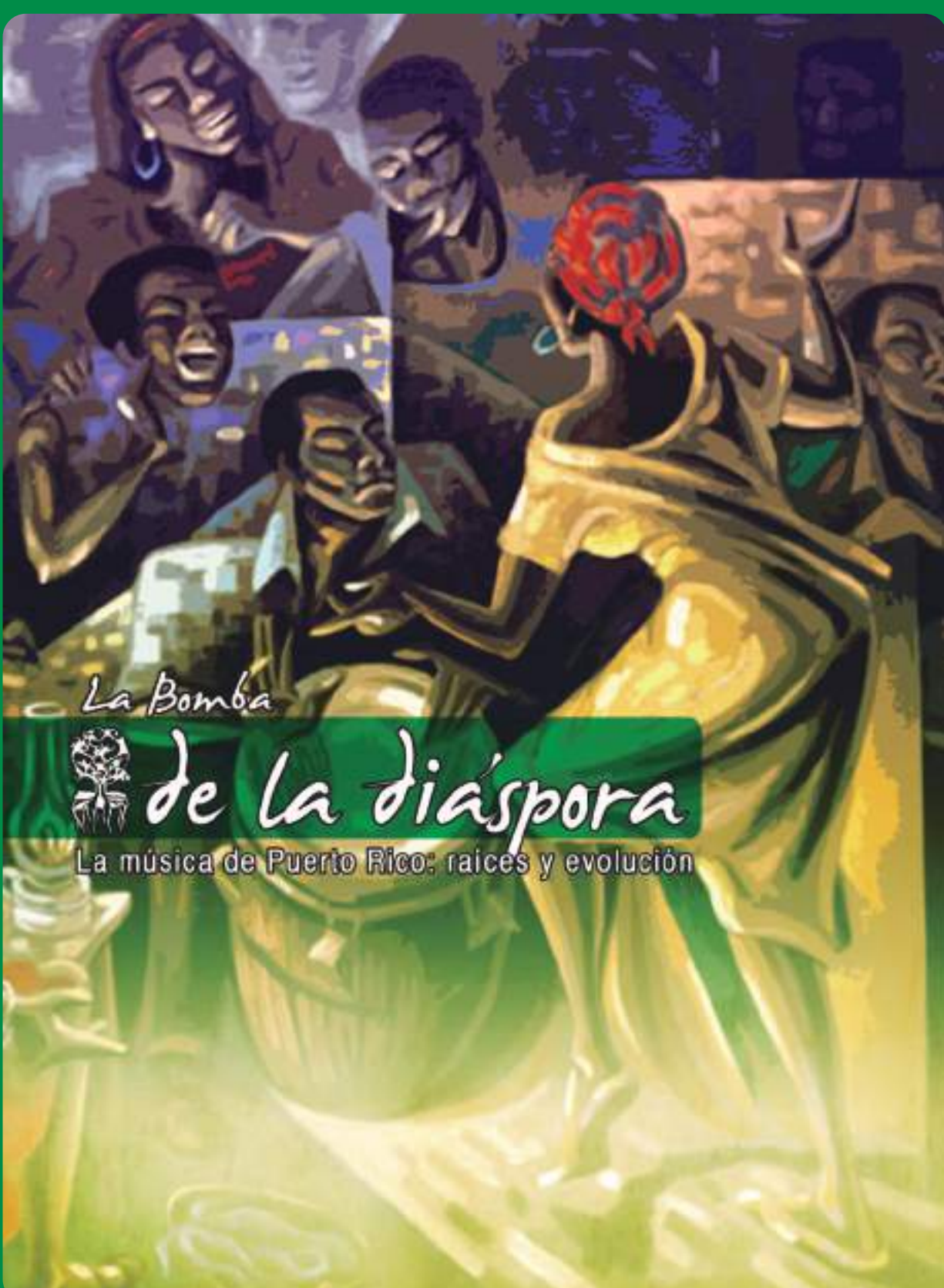
Mención aparte merece Frederick Yamir Ríos González, quien en 1997 fue el precursor de las convocatorias abiertas a bailar bomba en los bombazos (nombre que él estableció). Esta actividad consistía en invitar a todos los interesados a reunirse a tocar, cantar y bailar bomba en su casa en Carolina. Allí se dio cita una gran cantidad de personas y, desde entonces, la iniciativa de convocar bombazos ha proliferado, tanto en Puerto Rico como fuera.

La historia y trayectoria de la bomba puertorriqueña trasciende el evento musical, para convertirse en una expresión cada vez más fuerte de la identidad nacional. La bomba, con sus altibajos en diferentes épocas de nuestra

historia, se mantiene firme y fuerte. Hay muchos estudiosos de la investigación musical, educadores, sociólogos y antropólogos, cineastas e historiadores interesados en hacer investigación seria desde sus campos profesionales sobre las diferentes influencias que la bomba ha tenido y tiene en la cultura nacional. El Conservatorio de Música de Puerto Rico ya incluye algunos ritmos de bomba como parte de los estudios de percusión en su Departamento de Jazz y Música Caribeña. Mientras se mantenga este interés en el género musical de la bomba, tendremos una manifestación musical y cultural que no morirá.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Nazario, M. *El elemento afronegroide en el español de Puerto Rico*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, p. 291-323, 1974.
- _____, "Historia de las denominaciones de los bailes de bomba". *Revista de Ciencias Sociales*, IV/ 1 (marzo de 1960), p. 59-73.
- Álvarez Santana, L. M. "La presencia negra en la música puertorriqueña". En: Lydia Milagros González (editora), *La tercera raíz. Presencia africana en Puerto Rico*. San Juan: Centro de Estudios de la Realidad Puertorriqueña- CEREP/ Instituto de Cultura Puertorriqueña-ICP, p. 29-41, 1992.
- Baralt, G. A. *Esclavos rebeldes. Conspiraciones y sublevaciones de los esclavos en Puerto Rico*. Río Piedras: Huracán, 1982.
- Courlander, H. *The Drum and the Hoe. Life and Lore of the Haitian People*. Berkeley/Los Angeles: University of California, 1960.
- _____. *Negro Folk Music*. Nueva York: Dover, 1963, 1991.
- Christaller, J. G. *Dictionary of the Asante and Fante Language*. Basel: Basel Evangelical Missionary Society, 1933.
- Dufasne-González, J. E. "La africanía de los bailes de bomba: la interacción social durante los eventos musicales". *La Revista del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe*, no. 9, (julio-diciembre de 1989), p. 107-112.
- _____, "La bomba de Ponce y el Área Sur". *Cariátides* (Revista de la Casa Armstrong-Poventud, Instituto de Cultura Puertorriqueña, Ponce), III/ 1, p. 5-6.
- _____, "Ponce, el Área Sur y la bomba". *Revista Musical Puertorriqueña* (RMP), Instituto de Cultura Puertorriqueña, no. 5 (enero- junio de 1990), p. 40-47.
- _____, "La tradición oral en la colección de J. Alden Mason, 1915". En: E. Burgos Malavé (editora), *El conflicto de 1898; antecedentes y consecuencias inmediatas*. San Juan: Universidad de Puerto Rico/ Comisión Nacional en torno al Centenario de 1898 et al., 2000, p. 255-261.
- _____, "Los instrumentos musicales afroboricuas". En: Lydia Milagros González (editora), *La tercera raíz. Presencia africana en Puerto Rico*. Centro de Estudios de la Realidad Puertorriqueña-CEREP, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992, 57-62.
- _____, *Puerto Rico también tiene... ¡tambó! Recopilación de artículos sobre la plena y la bomba*. Río Grande: Paracumbé, 1994.
- Epstein, D. J. "African Music in British and French America". *Musical Quarterly* LIX/ 1 (1973), p. 61-91.
- Fernández Morales, J. *Análisis sobre cantos de bomba recogidos en Cataño, 1918-1965: datos y comentarios sobre la ejecución del género*. Tesis de maestría para el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 1999.
- Figueroa Berríos, E. "Los sones de bomba en la tradición popular de la costa sur de Puerto Rico". *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* VII/ 21, 1963, p. 46-48.
- Nketia, J. H. K. "La interacción mediante la música en las sociedades africanas". *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, XXXIV/ 4, p. 707-725.
- _____, *The Music of Africa*. Nueva York/Londres: W. W. Norton, 1974.
- González García, L.M. (editora), *Tras las huellas del hombre y la mujer negros en la historia de Puerto Rico. Antología de lecturas*. San Juan: Departamento de Educación de Puerto Rico, 2005.
- Jahn, J. M. *Las culturas neoafricanas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Lewin, O. "Traditional Music in Jamaica". *Caribbean Quarterly* XXIX/ 1 (marzo, 1983), p. 32-43.
- López Cruz, F. *La música folklórica de Puerto Rico*. Sharon, CT: Troutman Press, 1967.
- Mason, J. A. "Porto Rican Folk-Lore; Décimas, Christmas Carols, Nursery Rhymes and Other Songs", ed. Espinosa, A. M., *Journal of American Folklore* XXXI/ 121 (julio-diciembre de 1918), 289-450.
- Morales Carrión, A. *Auge y decadencia de la trata esclavista en Puerto Rico (1820-1860)*. San Juan: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe/ ICP, 1978.
- Muñoz, M. L. *La música en Puerto Rico*. Sharon, CT: Troutman Press, 1966.
- Orovio, H. *Diccionario de la música cubana, biográfico y técnico*. La Habana: Letras Cubanas, 1992.
- Ortiz, F. *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*. Fundación Biblioteca Ayacucho, [1935], 1987.
- Ramírez Brau, E. "El 'Baile de Bomba' ". *El Mundo*, 7 de junio de 1921, p. 3.
- Stewart, J. O. *When Oya Dances. Drinkers, Drummers, and Decent Folk. Ethnographic. Narratives of Village Trinidad*. Albany: State University of New York, 1989.



La Bomba



de la diáspora

La música de Puerto Rico: raíces y evolución

LA BOMBA DE LA DIÁSPORA

La bomba fue el primer género que se formalizó cronológicamente en la Isla en los siglos XVII y XVIII, pero fue el último en llegar a la diáspora para las décadas de los 50 y 60. Siempre se ha creído que la bomba tiene problemas de identidad y que ha sufrido muchos prejuicios. Al ser el género más africano de las ramas de la música puertorriqueña, muchas personas lo han asociado con la plena para “puertorriqueñizarlo”. La consecuencia de esto es que miles de puertorriqueños han estado sumergidos en tal confusión, que no logran distinguir la bomba de la plena, y piensan que la plena es la música de “bombiplena”.

Los asuntos de raza y, por ende el racismo, son fenómenos sociales definidos por las normas locales del contexto social en que se encuentran; no son fenómenos biológicos o científicos. Los boricuas en la diáspora entienden, reciben y repiten los códigos del racismo, abierto o latente, desde su experiencia en la sociedad americana, por lo que su definición de “racismo” puede ser muy diferente de la de los puertorriqueños en la Isla. Los puertorriqueños en los Estados Unidos no “encajan” en las categorizaciones raciales a las que se enfrentan, por su mezcla de razas y su apariencia fenotípica que va desde negro a marrón a blanco. Esto ha resultado en la categorización de los boricuas como “otros”, lo que ha provocado el rechazo de la asimilación y las ganas de batallar contra el racismo americano. Estos migrantes defienden abierta y fuertemente su cultura y sus tradiciones, a pesar

del precio que cobra la distancia, y crean un espacio para la reafirmación de la identidad puertorriqueña. En este contexto, la bomba que ya viene desde Puerto Rico con una marginalización palpable, llega cargada de marcadores raciales que la hace más atractiva como símbolo de identidad boricua.

La diáspora en Nueva York

La bomba llegó a Nueva York a través de los embajadores de la bomba y la plena, Rafael Cortijo e Ismael Rivera. Cortijo y Su Combo llenaban a capacidad clubes nocturnos como el Palladium, pero, lamentablemente, no fue suficiente para que este género trascendiera a otro público además del puertorriqueño, el cual representaban un pequeño segmento de la urbe neoyorquina. La bomba gozó de un periodo exitoso en la radio y la industria disquera de Nueva York, hasta que sucumbió ante los gustos del mercado latino del bailaror neoyorquino. Los afroamericanos, los italianos, los judíos, y hasta los puertorriqueños, comenzaron a preferir el mambo y el chachachá, según documentó el historiador Max Salazar.

Luego de la época dorada de Cortijo y Su Combo lo que quedó fue más un énfasis en cómo se ejecutaba la bomba en presentaciones en vivo, que no cobró la atención de los medios y resultó en la disminución de la apreciación verdadera de la bomba. Esto provocó ciertas dudas sobre sus manifestaciones en la diáspora, hasta el punto de cuestionarse el papel que

verdaderamente desempeñó dentro de la mezcla de ritmos que dieron origen a la salsa en Nueva York. Tales han sido las dudas, que se ha llegado a cuestionar si la genialidad de la salsa de Cortijo verdaderamente estaba fundamentada en la bomba, como todo el mundo cree. Así muchas otras manifestaciones de “bomba” en la diáspora, ya sea la ejecución de la bomba cruda, la bomba de tambor, el baile y canto solamente o la bomba sin adornos que viene por medio de las familias de bomba en la Isla, han sido cuestionadas, independientemente de su representación en vivo, en tarima o en estudio de grabación. Esta situación ha empeorado con el poco apoyo hacia el género por parte de las comunidades de la diáspora boricua, que viven compartiendo cada día con comunidades diversas de Latinoamérica y el Caribe.

Raquel Rivera y Ramón López han escrito sobre esta polémica de manera independiente, pero coinciden en muchos aspectos de su análisis. López elabora su argumento a partir de la interpretación de unos dibujos realizados por el talentoso y reconocido bombero y plenero neoyorquino Benny Ayala, los cuales ilustran un barril de bomba lleno de personajes de Disneyworld. En su ensayo *El barril de Benny Ayala*, López pone en contrapunto las advertencias de la “policía cultural” acerca de los horrores de la contaminación y la deculturación que representan los personajes dentro del barril. El propósito de la ilustración es manifestar el deseo sencillo y laudable del artesano que busca una manera efectiva de hacer el tambor atrayente para que su nieto se interese por jugar con él, tocarlo y amarlo. Por otro lado, el ensayo de Rivera, *Elogio de la bomba de Nueva York*,

recuenta los paralelos entre la bomba de la Isla y la de la diáspora, al describir la existencia de “familias de bomba” en Nueva York, como la de Sammy y Nellie Tanco, la de Mickey Sierra, la de Nilsa y Benny Ayala, o documentar espacios importantes de bomba como La Casita de Chema. Su punto clave es establecer que la bomba de la diáspora entera “ni es menos legítima, ni menos magistral, ni menos cruda, ni menos viva, ni menos ingeniosa”, en fin, que no es inferior a la de Puerto Rico. De esta manera su ensayo completo hace eco a los escritos de Juan Flores para apoyar sus argumentos.

La escritora, cronista y productora Aurora Flores destacó que sin discos recientes que se escucharan en la radio comercial, la bomba en Nueva York estaba estancada y que nunca regresaría a la gloria de los años 50, 60 y 70. No obstante, cree en la posibilidad de sacar la bomba del estancamiento. Como líder del grupo Aurora y Zon del Barrio, ha logrado atraer a músicos de la talla de Yomo Toro, Sammy Ayala y Ángel Luis Torruellas. Junto con el director musical David Fernández han creado un cancionero de las mejores tradiciones de Rafael Cortijo y su legado de bombas, plenas y guarachas, el cual atrae a los mejores percussionistas jóvenes. La bomba ha comenzado a revivirse en lugares de la ciudad de Nueva York, donde evoluciona y se innova a través de la incorporación de géneros como el rap, la rumba, el *gospel*, el *rock* y el *jazz*. Las innovaciones que Cortijo mismo mostró en *Máquina de tiempo* también son reproducidas y multiplicadas.

El grupo afroboricua Alma Moyo ha replicado auténticamente las tradiciones

regionales de la bomba de la Isla, pero con un elenco multigeneracional de puertorriqueños y dominicanos. Alma Moyo nació en los bombazos que enciende La Casita de Chema en el Bronx. Bajo el liderazgo de Alex LaSalle, el grupo ha investigado las riquezas de las variaciones regionales de la bomba de Puerto Rico y ha rescatado ritmos como el de Cataño, Mayagüez y Loíza, reproduciendo canto y percusión de manera impresionante. El güembé de Cataño no había recibido la atención que se merecía hasta que Alex LaSalle lo hizo uno de sus favoritos para composiciones nuevas. La versatilidad del impresionante percusionista Obanilu Iré Allende Solano añade otro nivel de excelencia a este grupo. Finalmente, se le suma al elenco la aportación que hace Manuela Arciniegas, esposa de LaSalle, como activista cultural en las comunidades dominicanas y puertorriqueñas. Otras personalidades como Juan Gutiérrez y Los Pleneros de la 21 y Tato Brujo Torres llevan años exponiendo y cultivando géneros tradicionales en la ciudad neoyorquina. Juan Cartagena, abogado de origen puertorriqueño y residente en Nueva Jersey, promueve su divulgación a través de la revista que edita, *Güiro y Maraca*.



Los Pleneros de la 21

Este resurgir de la bomba neoyorquina se debe, en parte, a la incorporación de otras nacionalidades de la diáspora en la evolución de los géneros tradicionales. Entre las innovaciones que se han dado se puede encontrar bomba con palo dominicano, bomba con *hip-hop*, bomba con armonías de iglesia *gospel* y bomba en mahones. El género que originó en Puerto Rico muchos años antes que los demás y que vino a la diáspora años después que los demás es el medio que encapsula dinámicamente la relación musical de hoy día entre la diáspora y la Isla.

La diáspora en Chicago

Los puertorriqueños en Chicago, que la mayoría llegó de Nueva York, conocen la integración cultural muy directamente, ya que forman parte de un microcosmo representativo de la población latina en América que se ha desarrollado en esta ciudad. En esta mezcla casi proporcional entre mexicanos, puertorriqueños, caribeños y centroamericanos, los boricuas son una minoría pequeña pero poderosa: tienen las

banderas puertorriqueñas más grandes del mundo, un congresista boricua y un historial de activismo comunitario de décadas. Chicago también cuenta con aportaciones significativas a la música boricua, especialmente a la salsa de los 70 y 80, y a la música jíbara con la grabación de *Plena Matrimonial*, en el que participaron los EBRIAC All Stars, Ramito Reyes y La Calandria.

Evaristo "Tito" Rodríguez nació en Chicago, pasó su niñez en Dorado y regresó a Chicago donde realizó una gran gestión cultural con La Tuna de Roberto Clemente, el ballet folclórico Yacayeque, Los Pleneros de Yucayeque y el Centro Cultural Segundo Ruiz Belvis. En los 80, Tito organizó una serie de talleres de baile y toque de bomba y plena, que contaba con la participación de Los Pleneros de la 23 Abajo y muchas veces del grupo Paracumbé. Tras estos talleres, varios músicos de Puerto Rico establecieron una relación con Chicago, como la que tuvo el percusionista Félix Díaz. También de estos talleres educativos surgieron agrupaciones como El Taller de Bomba y Plena del Centro Cultural Ruiz Belvis y, eventualmente, el grupo Yubá, dirigido por Tito. Más adelante el guayamés Eli Samuel Rodríguez, un reconocido atleta de Guayama que aprendió a tocar bomba en Chicago, heredó la dirección del grupo junto con su hija Mirely Rodríguez.



Nelie Lebrón Robles y Miguel Flores

De las colaboraciones entre los bomberos de Puerto Rico y los de Chicago, destaca la participación de Nelie Lebrón Robles y Emanuel Dufrasne, los líderes de Paracumbé, y de Félix Díaz tras la grabación del primer elepé del grupo Yubá. Paracumbé también es el responsable de sembrar los cimientos de la bomba sureña de la Isla en Chicago,

específicamente en el estilo de canto de la bomba —a través de un coro exclusivamente femenino— y la ejecución de los golpes de los tambores. Muchos grupos de bomba en Chicago siguen las normas de esta tradición sureña de Puerto Rico, empezando por Yubá. Así, la casa de Elisamuel Rodríguez Alméstica y su esposa Myrna Rodríguez —una energética activista comunal también— ha sido el escenario de charlas, jolgorios y complots de este activismo cultural.

En 1995, Yubá hizo una gira en Puerto Rico con quince miembros, de los cuales doce eran jóvenes. En esta gira colaboraron con varias agrupaciones reconocidas como Paracumbé, Cimientu Puertorriqueño, los Hermanos Ayala y Los Pleneros de la 23 Abajo. Hicieron una presentación en el Instituto de Cultura Puertorriqueña, conocieron a varios alcaldes, fueron entrevistados por los medios y fueron recibidos de maravilla. Tito Rodríguez, director de grupo Yubá en esos

entonces, recuerda responder con emoción a la pregunta sobre el pueblo de procedencia, que aquellos jóvenes eran de Chicago y que casi no hablaban español. Con el grupo Yubá, la bomba de Chicago se fortaleció. Desde esa

plataforma y siguiendo la estrategia de incluir a la juventud boricua en todos los papeles primordiales, surgieron otros grupos de bomba en la ciudad.

A quince años de la gira de jóvenes a Puerto Rico, la bomba en Chicago sigue subiendo. Tito Rodríguez fundó el grupo AfriCaribe, que trabaja la plena y la bomba, así como otros géneros de música afroamericana. La energía de Tito no tiene fronteras; fácilmente es capaz de llenar un camión de barriles y bomberos para viajar millas y millas a acompañar a manifestantes frente a la Casa Blanca. Los tamboreros que han tocado con ambos grupos, AfriCaribe y Yubá, han desarrollado sus propios grupos. Por ejemplo, los jóvenes Ángel Fuentes y Rubén Gerena empezaron confeccionando barriles de bomba y terminaron siendo bomberos de primera a través de su grupo Nuestro Tambó. Este grupo organiza bombazos frecuentemente en La Casita de Don Pedro, uno de varios lugares donde se hace homenaje a la figura de Don Pedro Albizu Campos.

También en Chicago se comenzó a celebrar, cada otro año, la Conferencia de Investigación sobre la Bomba Puertorriqueña (*The Bomba Research Conference*), auspiciada por la Puerto Rican Organization for the Performing Arts y bajo la coordinación de Melanie Emmanuelli. Recientemente la conferencia se ha celebrado en Florida y en Puerto Rico, pero sus raíces son de Chicago. Melanie llenó un vacío en el mundo de la investigación académica, al auspiciar diálogos entre estudiantes en el campo de la investigación y ejecutantes de la bomba en la diáspora y en Puerto Rico. A pesar de los pocos recursos, se estableció un diálogo importante, en un campo donde la gran mayoría de los investigadores son bomberas y bomberos también.

Esfuerzos como estos también se encuentran en otras áreas con concentraciones poblacionales de puertorriqueños en los Estados Unidos. Personas con interés en el género han formado grupos de danza y música en comunidades como Florida, Filadelfia y Nueva Jersey. En Boston también se ha llevado a cabo la celebración de las Fiestas de Santiago Apóstol en una comunidad que se autoproclamó “Boston, Colobó”, para indicar la gran cantidad de personas provenientes de Loíza que vivían en ese sector de la ciudad.

La diáspora en otras ciudades

La bomba puertorriqueña ha trascendido los centros urbanos donde tradicionalmente se concentraban las poblaciones de puertorriqueños exiliados en el territorio estadounidense. En la actualidad, vemos esfuerzos para dar a conocer la bomba en ciudades como Austin, en Texas, donde desde 1997 Ana María Maynard dirige el grupo Puerto Rican Folkloric Dance. Este grupo ofrece a la comunidad texana la experiencia de disfrutar de las diferentes expresiones musicales puertorriqueñas como la bomba. Maynard ha fundado el primer centro cultural puertorriqueño del estado y allí reúne personas de diversas procedencias étnicas interesadas en las tradiciones de la Isla. Este centro fue reconocido por el Instituto de Cultura Puertorriqueña como el segundo centro cultural puertorriqueño en el exilio, siendo el primero el Centro Cultural Ruiz Belvis de Chicago.

Colaboraciones entre grupos de bomba de Puerto Rico con comunidades específicas en la diáspora, como la relación de Paracumbé con

Chicago, también ocurren en otras ciudades. Por ejemplo, la Familia Cepeda de Santurce ha sido vinculada directamente con grupos en Nueva York, como Los Pleneros de la 21, y en Jersey City, con Segunda Quimbamba. En Filadelfia, el grupo Raíces de Borinquen o Familia Rojas ha recibido el apoyo de Los Parranderos de Loíza y el pueblo de Loíza en general, en una relación que unirá a Filadelfia con Loíza por años y años. Esta familia ha tenido una acogida impresionante después de años nutriendo la bomba en North Philly. Su gran pasión y energía la lleva a viajar por toda la diáspora para aprender y absorber lo mejor del baile y la percusión de la bomba. Llega a dondequiera: a gozar del Bomba Research Conference en Chicago, a tocar en los “afters” de los conciertos BomPlenazo en el Hostos Center for the Arts & Culture del Bronx, y a colaborar en los festivales de Segunda Quimbamba y Güiro y Maraca en Jersey City. En la actualidad, la Familia Rojas organiza un certamen anual de canto, baile y percusión de bomba multigeneracional en Filadelfia.

En lugares tan lejanos como los estados de Nueva Inglaterra, la diáspora ha mantenido un enlace profundo con las tradiciones de la bomba de Loíza. Las áreas cercanas a Boston, igual que las áreas cercanas a New Haven, Connecticut, han recibido migrantes loiceños por años. De ahí naturalmente proviene la relación entre esas comunidades y los Hermanos Ayala, quienes han tocado más en esta región que en Nueva York. En New Haven, el anuncio de la llegada de Los Ayala a la tarima de los festivales puertorriqueños retumba por todo el parque: “¡Por ahí viene la bomba de verdad!, ¡Por ahí vienen Los Ayala!”. Mientras que en Boston los miembros de la familia han tocado bomba

loiceña por décadas, a través del ballet folclórico de Celia Ayala, que ha presentado el folclore puertorriqueño y ha grabado su bomba para la comunidad vibrante de boricuas en Boston. Más hacia el este en Rhode Island, las tradiciones de Loíza siguen viviendo gracias a la labor de Lydia Pérez y su grupo Yoruba 2. Establecida en Warwick, en las afueras de Providence, Lydia Pérez utiliza todo a su alcance —los medios, la radio, los fondos del estado, los recursos de las escuelas públicas, etc.— para asegurar que la cultura de Puerto Rico sea incluida en las manifestaciones culturales del estado.

Tras las nuevas oleadas migratorias hacia el estado de la Florida, la nueva diáspora puertorriqueña ha comenzado a establecer una comunidad tan grande como la de Nueva York. Por el vínculo entre música y diáspora, grupos como BorinPlena y Tamboricua en Miami, Plenyson en Orlando y Renacer Borincano en Jacksonville ya han creado otros grupos, por medio de los que aseguran la representación adecuada de los tambores boricuas. La mayor cantidad de loiceños se encuentra en Orlando, desde donde el ballet folclórico de bomba y plena Lanzó es el que se ha encargado de preservar la música de Puerto Rico por años. Miguel e Idalia Lanzó se han encargado de continuar tradiciones de bomba puertorriqueña recientes, como la de combinar bombas con poesía negroide. También el hecho de que se suelen presentar en San Agustín, la ciudad más antigua en los Estados Unidos, enlaza circularmente la historia de Puerto Rico con la historia boricua y latina en Florida.

En la costa oeste, en la bahía de San Francisco, el grupo de bomba femenino Las

Bomberos de la Bahía proyectan su relación con la tradición de bomba de Santurce y la familia Cepeda, particularmente gracias a las aportaciones de Luis Cepeda, alias Chichito, y Modesto Cepeda. Chichito vivió en esta costa hasta sus últimos días y pudo ayudar en el desarrollo de la bomba en California. San Francisco era el último puerto en los Estados Unidos en el que paraban los trabajadores de caña durante su migración de Puerto Rico hacia Hawái. Los puertorriqueños que se quedaron crearon hogares en Haywood, San José y San Francisco. Se organizaron grupos de bomba como Paulé y surgieron más cuando Héctor Lugo, residente de la bahía, colaboró con Chichito Cepeda para influenciar a grupos como Los Pleneros de la 24, Son Boricua, y Cacique y Kongo. En 2007, las Bomberas de la Bahía, compuesto por Denise Solís, Sarazetta Ragazzi y Cynthia Renta, auspiciaron un evento artístico multidisciplinario titulado *La Bomba es Nuestra*, en el que participaron bomberas de Puerto Rico, Chicago, New York y Jersey City e hicieron historia en California.

El éxito del evento artístico motivó a las Bomberas de la Bahía, primero a conseguir barriles de bomba, hazaña un poco difícil en comunidades pequeñas y dispersas de boricuas en la costa oeste, y luego a prepararse para tocar en Nueva York. En Nueva York, Norka Nadal —bombero, plenero, bailador y compositor— llevaba un tiempo organizando talleres de bomba para mujeres exclusivamente, buscando crear una comunidad de bomberas. Espacio que les ayudó a establecer colaboraciones con otros grupos femeninos, como Yaya de Nueva York y Nandi de Puerto Rico.

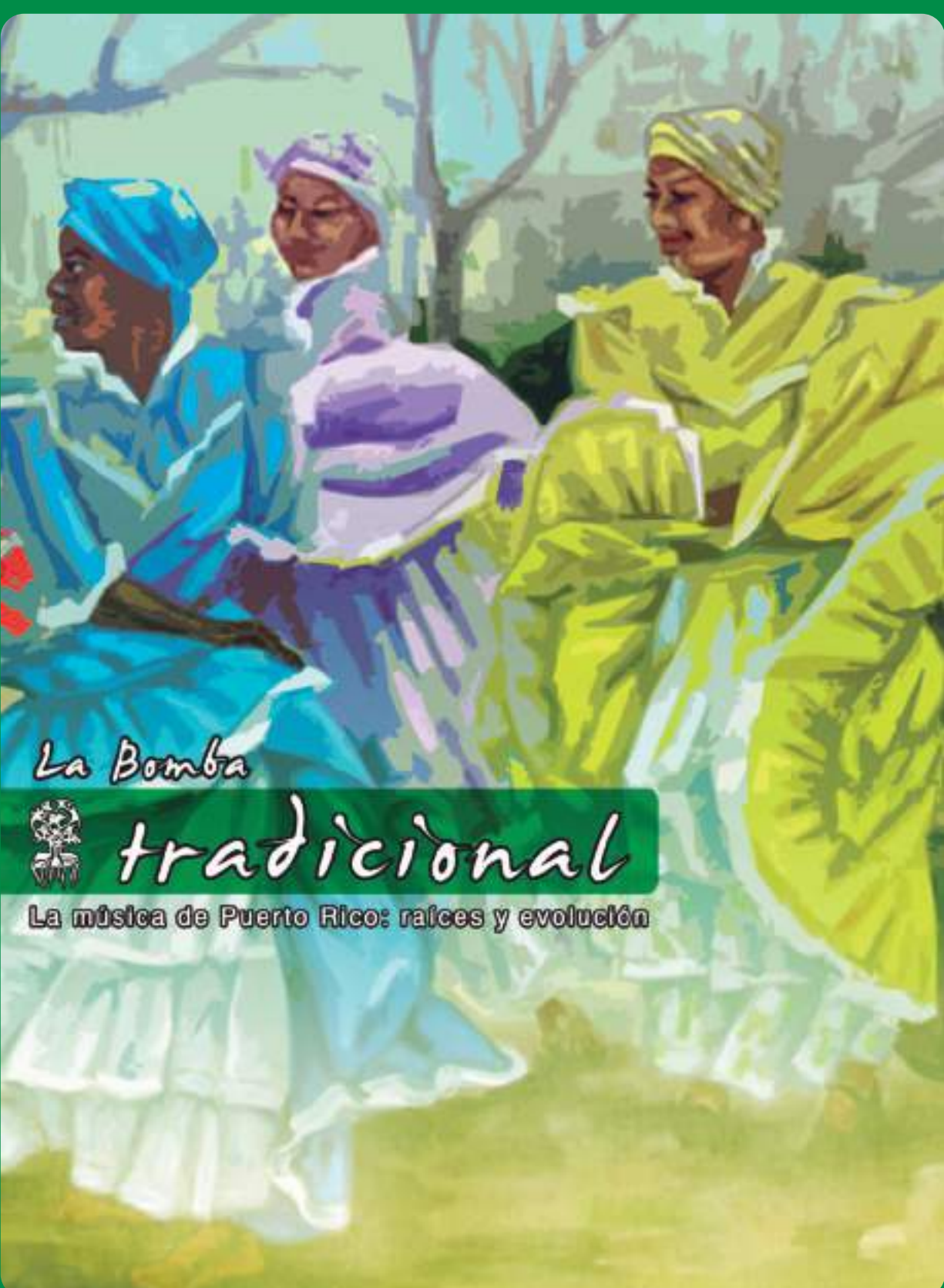
En 2010, participaron en tarima en BomPlenazo junto a otras bomberas de Nueva York, Chicago y Puerto Rico. La presentación fue estupenda, transcendental y poderosa, no obstante, a pesar del historial de agrupaciones femeninas en la Isla y la diáspora, se cuestionó su autenticidad. Una de las críticas fue producto del arreglo en bomba del corrido clásico mexicano *La llorona*, realizado por la tamborera principal de las Bomberas de la Bahía, la mexicana Denise Solís. También el grupo Segunda Quimbamba de Jersey City combinó armonías de los coros del *gospel* afroamericano con los tambores de Puerto Rico, a modo de revivir la relación entre músicos puertorriqueños y afroamericanos que comenzó con las primeras colaboraciones entre Jame Reese Europe y la 369 Infantería Hellfighters Band, durante la Primera Guerra Mundial. A pesar de las críticas hacia el cruce de fronteras y culturas, ambas presentaciones fueron todo un éxito para el público que asistió al BomPlenazo.

We Call It The River fue otro evento artístico multidisciplinario de baile, videografía y canción que se llevó a cabo en Jersey City. En este, Segunda Quimbamba tuvo la oportunidad de combinar ritmos con el coro de música *gospel* de la Bethesda Baptist Church de la ciudad. El tema y la narrativa de esta colaboración fue el desalojamiento de comunidades de clase trabajadora, afroamericanas y boricuas, causado por el mercado económico de ventas y alquileres de vivienda. Segunda Quimbamba usó bomba cuembé con versos modificados, para alumbrar las consecuencias de las fuerzas económicas que iban a destruir la comunidad. La colaboración también fue parte de un documental de estudiantes de cine de Vassar College, titulado *Mi Bomba, Tu Bomba*.

BIBLIOGRAFÍA

- Barton, Halbert. *The Drum-Dance Challenge: An Anthropological Study of Gender, Race, and Class Marginalization of Bomba in Puerto Rico*, Unpublished Ph.D. dissertation, Cornell University, Ithaca, NY. 1995.
- Cartagena, Juan. "When *Bomba* Becomes the National Music of the Puerto Rican Nation..." *Centro: Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, Vol. XVI, No. 1, Centro de Estudios Puertorriqueños, Hunter College, CUNY, New York, NY. 2004.
- _____, "Sembrando y Cosechando Bomba en Chicago", *Güiro y Maraca*, Vol. 2, No. 4, Segunda Quimbamba Folkloric Center, Jersey City, NJ. 1998.
- _____, "La Bomba de Loíza y Cuarenta Años del Ballet Folklórico Hermanos Ayala", *Güiro y Maraca*, Vol. 6, No. 1, Segunda Quimbamba Folkloric Center, Jersey City, NJ. 2002.
- _____, "Las Bomberas de la Bahía: Expanding the Space for Women in Bomba", *Güiro y Maraca*, Vol. 11, No. 3, Segunda Quimbamba Folkloric Center, Jersey City, NJ. 2007.
- Flores, Aurora. "¡Bomba! A Puerto Rican Transplant with African Roots Struggles in NYC", *Güiro y Maraca*, Vol. 7, No. 2, Segunda Quimbamba Folkloric Center, Jersey City, NJ. 2003.
- Flores, Juan. *Divided Borders: Essays on Puerto Rican Identity*, Arte Público Press, Houston, TX. 1993.
- López, Ramón. "Benny Ayala's Barrel", *Güiro y Maraca*, Vol. 9, Nos. 2 & 3, Segunda Quimbamba Folkloric Center, Jersey City, NJ. 2005.
- Rivera, Raquel. "In Praise of New York Bomba", *Güiro y Maraca*, Vol. 9, Nos. 2 & 3, Segunda Quimbamba Folkloric Center, Jersey City, NJ. 2005.

Parte II. CONCIERTOS



La Bomba



tradicional

La música de Puerto Rico: raíces y evolución

CONCIERTO DE BOMBA TRADICIONAL

La bomba nace en el periodo colonial español y su tronco fundamental está constituido por tradiciones musicales de África Central y Occidental, preservadas y desarrolladas por los africanos esclavizados y sus descendientes. Los tambores, o barriles de bomba, son sus instrumentos principales. Generalmente se usan dos, uno de afinación más grave que marca el patrón rítmico (seguidor) y otro de afinación más aguda (primo) que marca los pasos y movimientos del bailarín solista, creando un diálogo muy especial entre el tambor y el bailarín o bailarina.

En la tradición de los bomberos del patriarca Rafael Cepeda, los Hermanos Ayala, Félix Alduén, las raíces africanas de la bomba —en sus seises sicá, cuembé, gracimá, belén, bambulaé, seis corrido, corvé, yubá, leró y holandé— permanecen intactas en los barriles y en las voces de la agrupación AfroBoricua, apadrinada por William Cepeda.

A los toques de los barriles buleador y subidor, de los cua y las maracas de higüera, el Niño de Trastalleres, Andy Montañez, libera su vena cangrejera y bombera cantando *Ven y baila María* y *Que vengan los niños*.

Con su cadencia, AfroBoricua nos transporta al *soberao* de un batey, donde los *bailaores* desafían a los barrileros con sus figuras o piquetes.

2. Cachón / Lero pa' Sico Mangual

Ritmo: leró

Región: sur

Las canciones o sones de bomba incluidas en este corte pertenecen a la tradición de bomba del sur de Puerto Rico. Están en ritmo leró, palabra de origen francés cuyo significado original pudo haber derivado de *le ronde* ('la ronda'), una forma de baile, o *la rose* ('la rosa'), indicativo de la forma en que los bailadores se colocaban, a manera de pétalos de rosa. La canción *Cachón* cuenta la historia de dos mujeres que desean ir a un lugar llamado La Contra a resguardarse o protegerse. *Sico Mangual* es una composición de Emanuel Dufrasne González en la que le rinde homenaje al bailador de bomba juanadino Francisco Mangual.

Cachón / Lero pa' Sico Mangual

(leró)

Cachón

//Cachón dice Elena
Cachón dice Elena
Cachón dice Elena
que vamos pa' la contra
pa' resguardarse//

Ay, me voy para Guayama
de vuelta y viaje
Cachón dice Elena
que vamos pa' la contra
pa' resguardarse

Sí, lo digo en la mañana
de vuelta y viaje
Cachón dice Elena
que vamos pa' la contra
pa' resguardarse

Me voy pa' Guayanilla
de vuelta y viaje
Cachón dice Elena
que vamos pa' la contra
pa' resguardarse

Leró pa' Sico Mangual

//Leró, leró
leró pa' Sico Mangual//

Así repícame bien ese cuero
Repica, repica ya
Leró, leró
leró pa' Sico Mangual
Bailan, bailan en mi Guayanilla
y lo bailan en Bucaná

Pirindongo / Pescaíto / Ardilla / Rulé sondá (corvé)

3. Pirindongo / Pescaíto / Ardilla / Rulé sondá

Ritmo: corvé

Región: Loíza

Estos seises de bomba de ritmo corvé son tradicionales de Loíza. La palabra que denomina el nombre del ritmo es de origen francés y significa ‘grupo de personas que se reúnen para hacer un trabajo’. En la tradición africana, las labores se acompañaban con un tambor para que todos trabajaran al mismo ritmo y la tarea fuera más amena. En el caso particular de la canción *Rulé sondá*, parece ser un remedo del criollo de base léxica francesa del Caribe. Originalmente, estos seises de bomba se cantaban de manera antifonal, es decir, a dos coros que alternaban la letra. En la actualidad, esta manera de cantar no es tan común.

The musical score is presented in a standard notation format with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 6/8. The score is divided into three main sections, each labeled with a letter (A, B, C) and a subtitle 'Coro Y Pregón Ad Lib.'. The lyrics are written below the notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are in Spanish and include phrases like 'DIN CO... PI RIN DON... SE VA... PI RIN... LARET NA PI RIN DON CO... SE VA... PES CA... I TO... QUE VA GA... CA... PES CA... I TO... QUE VA VA... VA... VO LE... HA BLO EN ES PA... SO OL... PA QUE QUE... TO DOS MEN TIEN DAN TIEN... HA BLO EN ES PA... SO OL... PA RA QUE TO DO... MEN TIEN DAN TIEN... PES CA'.

Pirindongo

*//Pirindongo, Pirindongo se va
Pirindongo, la reina, Pirindongo se va//*

*De Loíza le avisaron a la gente en el palmar
que Pirindongo se va, Pirindongo se va*

*Pirindongo bailó, Pirindongo bailó
Pirindongo se va, Pirindongo se va*

*Que de Loíza le avisaron a la gente del Palmar
que Pirindongo se va, Pirindongo se va*

Pescaíto

*//Pescaíto que ven acá,
pescaíto que vaya allá
Yo les hablo en español
para que todos me entiendan bien//*

*Yo pasé por la gran Friní
el pañuelo se me cayó
Yo les hablo en español
para que todos me entiendan bien*

*Si tú bomba quieres bailar,
yo la bomba le voy a cantar
Yo les hablo en español
para que todos me entiendan bien
para que todos me entiendan bien
Oye, te canto bomba y es el corvé
para que todos me entiendan bien
Oye, los de Loíza te cantaré
para que todos me entiendan bien
Oye, este es el cantar, este es el corvé*

Ardilla

*Ya la ardilla se va,
ya la ardilla se va a correr
mírala donde va a correr
mírala donde va a correr*

*Ya la ardilla llegó,
ya la ardilla llegó al batey*

*mírala donde va a correr
mírala donde va a correr*

*Ya la ardilla salió
ya la ardilla salió a correr*

Rule sondá

*//Rulé, rulé, rule sondá
repícame la bomba
rule sondá//*

*Ay, repícame la bomba,
repícamela ya,
repícame la bomba
rule sondá*

*Un repique por aquí,
un repique por allá
repícame esa bomba
rule sondá*

Marcela / Dolores / Alomar

(sicá)

4. Marcela / Dolores / Alomar

Ritmo: sicá

Región: Santurce/Cataño (Alomar)

El sicá es un ritmo que fue popularizado por el Combo de Rafael Cortijo y la Orquesta Panamericana en la década de los 50, en canciones de música popular comercial que deseaban que sonaran a bomba. De ahí que sea un ritmo sencillo con pocos golpes en el toque del tambor segundo, en su acepción comercial. Sin embargo, cuando se toca de manera tradicional, es un ritmo más complejo, con un acento en la cuarta semicorchea del primer tiempo, marcado en 2/4.

The musical score is written for voice and piano. It begins with a short instrumental introduction in the right hand of the piano, with the lyrics "MAR CE... LA VEN" written below it. The main body of the score consists of several systems of music. The vocal line is written in a single staff, and the piano accompaniment is written in two staves. The lyrics are in Spanish and include: "RAI LA BOM RA MAR CE... LA VEN MAR CE LA VEN...", "RAI LA BOM RA MAR CE... LA VEN MAR CE... LA VEN", "BAILABOMBA MARCE... LAVEN MARCE... LAVEN BAILABOMBA MARCE... LAVEN", "CUAN DO NO TE VEN", "MAR CE... LA VEN", "DO LO RES CUAN DO NO TE VEN... QUE MIS O RES LLO", "RAN DO LO RES CUAN DO NO TE VEN... CUAN DO NO TE", and "VEN DO LO RES CUAN DO NO TE VEN QUE MIS O RES LLO". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also section markers labeled A, B, and C, and a note "Core Y Pregón Ad Lib." indicating a section for improvisation.

Marcela

//Marcela, ven baila bomba
Marcela, ven
Marcela, ven baila bomba
Marcela, ven//

Marcela, ven baila bomba
Marcela, ven
Marcela, ven baila bomba
que yo te quiero a ti ver

Eh, era Marcela la reina del baile
allá en el batey
los negritos se alborotan
todos la iban a ver

Bailaba bomba en sicá,
bailaba bomba en cuembé,
seis corrido de Loíza
también bailaba holandé

Dolores

//Cuando no te ven, Dolores,
cuando no te ven
que mis ojos lloran, Dolores,
cuando no te ven//

Que el domingo fui pa' la bomba
en la casa de Miguel
pero llegué tarde mi negra
y no te pude ver

Perdí la esperanza mi negra
y perdí la fe
cuando llegué al baile de bomba
y no te pude ver

Alomar

//Alomar, ah eh, Alomar
Alomar, ah eh, Alomanse//

Eh, ay sábado por la tarde
yo vi a Alomar
Ay, domingo por la mañana
vi a Alomanse

Eh, esta es la bomba que le llaman sicá
que me tocaba mi abuelo Sergio Náter

Tenemos bomba, tenemos cua
y una maraca que suena y Alomanse

Ven y baila María

(sicá)

5. Ven y baila María

Ritmo: sicá

Región: Loíza

Esta composición es en ritmo sicá y fue compuesta por William Cepeda como un homenaje a su tía María que es una bailadora de bomba.

**//Ven y baila, María
ven y baila esta bomba
que cuando tú la bailas
la gente se la goza//**

**Ven y baila, María
Ven, y ven baila esta bomba
que cuando tú la bailas
la gente se la goza, mama**

**Que cuando tú la bailas
la gente se la goza
ven y baila María
ven y baila mi bomba
Ay, la gente se alborota
la gente se la goza
ven y baila María
ven y baila mi bomba**

**La gente se la goza
Oye, baila, baila, María
La gente se la goza
Eh, ven y baila mi bomba
La gente se la goza
Ven, y ven baila mi negra**

The musical score for 'Ven y baila María' is written in 2/4 time. It begins with a piano introduction in the right hand, followed by a vocal melody in the right hand and piano accompaniment in the left hand. The lyrics are: 'LA MA RI A VEN Y BAI LAI TA BOM BA QUE CUAN DO TU LA BAI LAI LA GEN TE SE LA GO ZA VEN Y BAI LA GEN TE SE LA GO ZA'. The score is marked with 'Cora Y Pregón alterado Ad Lib.' and 'Cora Y Pregón Ad Lib.'.

Que vengan los niños

(yubá)

6. Que vengan los niños

Ritmo: yubá

Región: Loíza

Esta canción fue compuesta por William Cepeda en los ritmos yubá y leró, ambos en la métrica de 6/8. Se la dedicó a los niños como una manera de perpetuar la bomba y la cultura puertorriqueña.

**Que vengan los niños
bomba va a empezar
y quiero que todos
la puedan bailar**

**Que vengan los niños
que vengan ya
que quiero que bailen,
que quiero se pongan a gozar**

**Que vengan los niños
bomba va a empezar
y quiero que todos
la puedan bailar**

**Ay, quiero que todos
la puedan bailar
y quiero que todos
la puedan gozar**

**Que vengan los niños,
vengan a bailar**

**Que vengan los niños,
vengan a gozar**

**Que vengan los niños,
todos a bailar**

The musical score is written for piano and voice in 6/8 time. It includes several sections labeled A, B, C, and D. Section A is the main melody with lyrics: "NIÑOS BOMBA VA EN PE SAR Y QUIERO QUE TODOS LA PUEDAN BAILAR QUE VENGAN LOS". Section B is a piano accompaniment with lyrics: "QUE VEN GAN LOS". Section C is a piano accompaniment with lyrics: "NIÑOS BOMBA VA EN PE SAR Y QUIERO QUE TODOS LA PUEDAN BAILAR". Section D is a piano accompaniment with lyrics: "SE NOS QUE VEN GAN LOS NIÑOS QUE VEN GAN LOS". The score also includes a section labeled "To Letter D On Cue" and a section labeled "D.S. Al Fine Repeat".

Majestad negra

(poesía negroide)

7. *Majestad negra*

Poema musicalizado

Compositor: Luis Lacén

Majestad negra es un poema del autor natural de Guayama, Puerto Rico, Luis Palés Matos. Este poema fue incluido en el libro *Tun Tún de pasa y grifería*, considerado el primer y más importante libro de poesía negroide de Puerto Rico. El uso de la onomatopeya, cuya sonoridad evoca a África, es considerado lo más genial del poemario de Palés.

***Por la encendida calle antillana
va Tembandumba de la Quimbamba
—rumba, macumba, candombe, bámbula—
entre dos filas de negras caras.
Ante ella un congo —gongo y maraca—
ritma una conga bomba que bamba.***

***Culipandeando la Reina avanza,
y de su inmensa grupa resbalan
meneos cachondos que el gongo cuaja
en ríos de azúcar y de melaza.
Prieto trapiche de sensual zafra,
el caderamen, masa con masa,
exprime ritmos, suda que sangra,
y la molienda culmina en danza.***

***Por la encendida calle antillana
va Tembandumba de la Quimbamba.
Flor de Tortola, rosa de Uganda,
por ti crepitan bombas y bámbulas,
por ti en calendas desenfrenadas
quema la Antilla su sangre ñáñiga.
Haití te ofrece sus calabazas;
fogosos rones te da Jamaica;
Cuba te dice: ¡dale, mulata!
Y Puerto Rico: ¡melao, melamba!***

***¡Sus, mis cocolos de negras caras!
Tronad, tambores; vibrad, maracas.
Por la encendida calle antillana
—rumba, macumba, candombe, bámbula—
va Tembandumba de la Quimbamba.***

(yubá)

Región: Mayagüez

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is shown. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The melody in the top staff begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The bass staff has a whole note chord consisting of F3, B2, and D3.

GE NIO... AL IN GE NIO HO... AL IN

GE NIO MA RIA QUEHAY DOM BAA VAEN LA CEN TRAL

A Coro Y Pregón AL IN

GE NIO... AL IN GE NIO HO... AL IN

GE NIO MA RIA QUEHAY DOM BAA VAEN LA CEN TRAL

TE RE

B AL IN

SE TA... CUE DAO CON LOS R RA... DOS... CON LOS R RA... DOS... DE BO CA CHI... CA...

C Coro Y Pregón Ad Lib. TE RE

SER GIO

D TE RE

MA TEL LE VSN TA TE SER GIO MA TEL LE VAN TA TE SER GIO

Al ingenio / Teresita / Sergio Náter



Al ingenio

//Al ingenio, al ingenio
Al ingenio María que hay bomba
allá en la central//

Ay, que a lo lejos
yo escucho tambores
vamos al ingenio María
que hay bomba allá en Recholai

Sí, celebrando que
ya cerró la zafra
vamos al ingenio que
está que baila hasta el mayoral

Teresita

Eh, Teresita cuida'o con los jurados
con los jurados de Boca Chica
Eh, Teresita cuida'o con los jurados
con los jurados, Señor, de los jurados
Teresita cuida'o con los jurados
que ellos te arrestan de medio lao
Teresita cuida'o con los jurados
con los jurados, Señor, de Boca Chica

Sergio Náter

//Ay, Sergio Náter, levántate
Sergio Náter, levántate
Sergio Náter, levántate
que tocan a la puerta
y no sé quién es//

Ay, le tocan a la bomba
y no sé quien es
están tocando bomba
y el cua también
Sergio Náter, escúchame
que están tocando bomba
y no sé quién es

Eh, oye Ventura ya está tocando
y buleador lo tocaba Andrés
Ah, Sergio Náter escucha bien
que estaba entrando el nieto y te canta bien

Palo ‘e bandera / En casa de Alomar

(belén)

9. Palo ‘e bandera / En casa de Alomar

Ritmo: belén

Región: Guayama

Palo ‘e bandera es una composición de la cantadora guayamesa Felipa Pica de Sabater. Este belén, otro de los ritmos tradicionales del sur de Puerto Rico, fue compuesto por doña Felipa para burlarse de los atributos físicos de una amante que le descubrió a su esposo. El nombre del ritmo podría ser considerado una castellanización del término *Bélé* o *bélair*, que se refiere a un baile proveniente de Martinica.

En casa de Alomar fue rescatado de la tradición de bomba de Santa Isabel por el etnomusicólogo Emmanuel Dufrasne González, quien escribió algunas de las coplas con el son de bomba original. La letra del estribillo de este cunyá es semejante a la del estribillo del son de bomba loiceño *Los varilleros*. Los paleros eran los trabajadores que con sus palas hacían los surcos para la siembra que debían quedar “varilleros”, o sea, de forma perfecta.

Ritmo

PA LOE BAN

DE RA VA RI LLAE CA THE CON ME GO NO QUE TU

TE NES LA CA RA LAR GA CO MO LA MU LA DEL TENDAR Y TU

TE NES LAS PA TA PLA CAS CO MO PLA ELE RO DE LA MAR

A Coro Y Pregón Ad Lib.

PA LOE BAN

DE RAS VA RI LLAE CA THE CON ME GO NO QUE TU

TE NES LA CA RA LAR GA CO MO LA MU LA DEL TEN DAR Y TU

TE NES LAS PA TA PLA CAS CO MO PLA ELE RO DE LA MAR

B Coro Y Pregón alternate Ad Lib.

PA LOE BAN

RE TI RA RON A LOS PA LE ROS POR QUE LOS O VI



Palo e' bandera

***//Palo e' bandera
varilla e' catre conmigo no
Que tú tienes la cara larga
como la mula del tendal
y tú tienes las patas flacas
como playero de la mar//***

***Sí, aprende a tener respeto
no vengas a maltratar
no seas enredadera
como playero de la mar
Sí, lo ajeno se deja quieto
no vengas a maltratar
no seas enredadera
como playero de la mar***

En casa de Alomar

***//En casa de Alomar
retiraron a los paleros
porque a los hoyitos
no le quedaron varilleros//***

***Ah, porque a los hoyitos
no quedaron bien varilleros
en casa de Alomar
ay, retiraron a los paleros***

***Sí, insubordinados que
campeaban por su respeto
en casa de Alomar
ay retiraron a los paleros***

Gerónima / Lucas Buyé / Que se quema la hacienda (cuembé)

10. Gerónima / Lucas Buyé / Que se quema la hacienda

Ritmo: cuembé

Región: Mayagüez y Guayama

Gerónima y Lucas Buyé son de la región de Mayagüez. *Que se quema la hacienda* es un güembé de Guayama. La letra del estribillo proviene de la novela *La Llamada* de Enrique Laguerre. Este son de bomba pertenece a la tradición de bomba de Moca, una de las pocas canciones que se conocen de esta tradición. La música y versos adicionales son de Emmanuel Dufrasne González, quien, al igual que otros etnomusicólogos latinoamericanos, reconstruye el son de bomba a partir de sus investigaciones.

101 GE RO NI MA... DA LE TRES GOL PES CUERU RE NA MA DEL LE

112 TRES GOL PES DA LE TRES GOL PES O... YE CUEM BE NA MA

A Coro Y Pregón Ad Lib. AH

113 Cua2 OT Cua2 Cua2

114 AH GE RO NI MA... DA LES TRES GOL PES CUAM BE NA MA

115 AH

B Da Cua

116 TO CA ME LA BOM BA TO CA ME LA BIEN TO

117 CA ME LA BOM BA LA DE MA YA GUEZ TO

C Coro Y Pregón Ad Lib. TO

118 Bb7 G7B C#9 C#9

119 CA ME LA BOM BA TO CA ME LA BIEN TO

120 F7 F7 Bb9 Bb9

D CA ME LA BOM BA LA DE MA YA GUEZ TO

121 QUE SE QUE MA LA HACIEN DA DEL PAE MAE AY



Gerónima

//Ah eh, Gerónima
dale tres golpes
cuembé na' má//

Dale tres golpes, dale tres golpes
oye, cuembé na' má
Que esa maldita se fue a bailar
con los negros a la orilla el mar

Lucas Buyé

//Tócame la bomba
tócamela bien
tócame la bomba
de Lucas Buyé//

Ay, de Lucas Buyé, por Dios
de Lucas Buyé
tócame la bomba
en el ritmo del cuembé

Me dijo María Antonia
que allá arriba en Fortuné
tocaban la bomba
de Lucas Buyé

Ay, de Lucas Buyé, por Dios
de Lucas Buyé
tócame la bomba
en la de Mayagüez

Que Manolo el cojo
bailaba en la punta del pie
cuando tocaban la bomba
de Lucas Buyé

Que se quema la hacienda

Que se quema la hacienda
del palmar
Ay Dios, déjala quemar
déjala quemar y déjala quemar
Ay Dios, déjala quemar
la queman, la queman
la dejan quemar
Ay Dios, déjala quemar
Y déjala quemar
Y déjala quemar
Y déjala quemar
Ay Dios, déjala quemar
Que huya el mayordomo
y su mayoral

Cuídame a Belén / Aguirre / Juancito

11. *Cuídame a Belén /
Aguirre / Juancito*

Región: Santurce, sur

El ritmo de gracimá es una variación del ritmo sicá, sin embargo se ejecuta a un tempo más acelerado. Estas letras hablan de personas como Belén, Petronila, Juancito y Pedro, del baile y de la atención entre unos y otros. Todas las canciones son de Santurce, excepto *Juancito* que es de la región sur.



Cuídame a Belén

//Mamá, cuídame a Belén
cuídame a Belén, mamá//

Mamá, cuídame a Belén
que me voy pa' la ciudad
Mamá, cuídame a Belén
que me voy pa' la central

Mamá, cuídame a Belén
Eh, la caña voy a cortar
Mamá, cuídame a Belén
Eh, la caña voy a empacar

Aguirre

//Petronila Aguirre
Aguirre, Aguirre nada má'//

Si tú baila Aguirre, eh
como los viejos en la central
Petronila Aguirre
Aguirre, Aguirre nada má'

Ay, ven baila mi bomba
mi caguagate ya se va
Petronila Aguirre
Aguirre, Aguirre nada má'

Y si baila Aguirre
como la bailaba Caridad
Petronila Aguirre
Aguirre, Aguirre nada má'

Ya se va mi bomba
que ya con este ya se va
Petronila Aguirre
Aguirre, Aguirre nada má'

Juancito

//Juancito dile a Pedro
que no baile mi gracimá//

Eh, que no baile, que no goce
que no goce mi gracimá

Que no baile mi gracimá
Que no goce mi gracimá

Cuando salga ella a bailar
Cuando salga él a gozar

Eh, mamá / Rulé candela / Marcelina / Varilleros

(seis corrido)

12. Eh, mamá / Rulé candela / Marcelina / Varilleros

Ritmo: seis corrido

Región: Loíza

El seis corrido *Eh mamá* está recogido en la colección del antropólogo estadounidense John Alden Mason (1885-1967), que visitó la Isla por una temporada entre 1914 y 1915 y recogió ejemplos musicales de Loíza y Utuado. *Rulé Candela*, también de Loíza, se cantaba en antaño para terminar los bailes de bomba, por lo que la letra se refiere al momento final. *Varilleros*, también conocido con el nombre de *Las carmelitas*, es un seis corrido que hace referencia a la despedida de los trabajadores o *paleros*, por no haber hecho bien su trabajo. En la actualidad, se canta “porque no le hicieron los ojitos a los varilleros”, sin embargo la letra original se refería a la perfección de los hoyos que los paleros debían hacer para diferentes usos. Un rotito “varillero” es un rotito perfecto.

The musical score is presented in a standard format for piano and voice. It consists of two staves per system: a treble clef staff for the piano accompaniment and a bass clef staff for the voice. The time signature is 6/8, characteristic of the seis corrido rhythm. The score is divided into sections labeled A, B, C, D, E, and F, each with a 'Coro Y Pregón Ad Lib.' marking. The lyrics are written below the piano part. The lyrics include: 'Eh, mamá, má, hé, pa, DA, GOL, FE, TU YO EA LIN, DA, TU ME VUT FOR LA, MA, SA, NA, RU LE, CAN DE, LA, RU LE, CAN DE, LA, QUE RE MEA, MI MAR CE LI, QUE RE ME, HAY QUE RE MEA, MI MAR CE LI, QUE RE ME, QUE RE ME, EN LA CAR ME, LE TA HE TIRA, RON A LOS PA, LEROS, POR QUE NO LEHI, CE ROM LOS RO RI, TON LOS VA RI, LLE ROS, EN LA CAR ME, HAY VA, BI, LLE BO, HAY VA, BI, LLE EH BO, POR QUE NO LEHI'.

Eh, mamá

*//Eh mamá, eh papá
golpe tuyo a Calindá
golpe tuyo que le da//*

*Golpe tuyo a Calindá
Eh mamá, eh papá,
golpe tuyo a Calindá
Golpe tuyo que le da
golpe tuyo a Calindá*

Rulé candela

*Yo me voy por la mañana
Rulé candela
Y yo me voy para Loíza
Rulé candela
Ay, a bailar bomba buena
Rulé candela
Que yo me busco una morena
Rulé candela
para bailar en las carreras
Rulé candela
la bomba de Loíza Aldea
Rulé candela
Que yo me voy, yo me voy*

Marcelina

*//Quiéreme a mí Marcelina
Quiéreme
Ay, quiéreme a mí Marcelina
Quiéreme//*

*Marcelina contigo me voy a casar
Quiéreme
Maribella esta bomba va a bailar
Quiéreme
Quiéreme, quiéreme, quiéreme
Quiéreme
Quiéreme a mí Marcelina
Quiéreme
Si contigo yo me voy a casar*

Varilleros

*//Ay varilleros, ay varilleros
porque no le hicieron los rotitos a los varilleros//*

*En la Carmelita retiraron a los paleros
porque no le hicieron los rotitos a los varilleros*

*Vino el capataz y les dijo a los paleros
están despedidos y Toño será el primero*

*Yo no estaba allí pero me dijeron
que es que no le hicieron los rotitos a los varilleros*

*Yo no estaba allí pero me dijeron
que en la Carmelita retiraron a los paleros*

*La central Eureka que moliendo llegó primero
porque no le hicieron los rotitos a los varilleros*

*En la hacienda grande no se pueden sonar los cueros
porque no le hicieron los rotitos a los varilleros*

Comparsa de Loíza Aldea

(sicá, seis corrido)

14. Comparsa de Loíza Aldea

Ritmos: sicá, seis corrido

Región: Loíza

Esta canción es una combinación de una composición de William Cepeda y unos estribillos originales de su pueblo, Loíza, que se han interpretado de generación en generación y tratan sobre diferentes personajes tradicionales. *Comparsa de Loíza Aldea* tiene aires carnalescos que reflejan el colorido y la verdadera cultura afropuertorriqueña en todo su apogeo.

Intro: Ven pa' que goce... fa's

VEN PA QUE GO... CER... LA COM PAR... SAEN LO I ZAAL DE A... ES CO LO RE

A DA... Y TE HA... CEOL VI DAR TUS PE NAS... VED PA QUE GO (Sing 2x)

B El Vegigante está pintoas

GAN TEES TA PIN... EL VE GI... TRU CI... DEA MA BI LLOY CO LO RAO RAO

C Trucati - trucati

TRU CU TA... BUE NO QUES TA... BUE NO QUES TA

D

TUN TU NE CO... A MA

BAI LA MU NE CO... BAI LA MU NE CO... LA MU NE CO

E A Mamá que le mande una cabellita

MALAMADE UNA... EL CA RA... EL LE QUE CO JA LA MAS CHI QUE TA MAS CHI QUE TA

F El Caballero

LE RO... EL CA RA... VE H... QU EBAL LE... QU EBAL LE... LE

G Vegigante a la Boya Ja's

GAN TE ALA BO YA... VE H... GAN TEA LA BO YA... VE H... BAN Y CU BO ILLA... BAN Y CU BO ILLA

II Toco'to - toco'to

III El Viejo 18's

IV Maximina La Loca 8's

Ven pa' que goces la comparsa de Loíza Aldea
es colorida y te hace olvidar tus penas (8x)

Ay toco toco toco toco
vejigante come coco
Pero que toco que to que toco toco
vejigante come coco

El vejigante está pinta'o
de amarillo y colora'o
pero que el vejigante y que está pinta'o
de amarillo y colora'o

A trucutrú trucutrú
y bueno que está

Ay tuntuneco
baila muñeco

Y a mamá que le mande una cebollita
dile que coja la más chiquita

Y a mamá que le mande una cebollota
dile que coja la más grandota

¿Y este caballero?
que baile
El caballero
que baile

Hay que viene el viejo
que baile
¿Dónde está el viejo?
que baile

¿Y Maximina la loca?
loca es
Que no le digan loca
loca es

Me pica aquí
joroví
Ay y aquí, aquí
joroví

Larió, larió
Larió, larió
Y es que larió, larió
Larió, larió
Y es que lari lari larió
lari lari larió

Que yo me voy
carnaval
Ay para gozar
carnaval

Y esos cuernos que Dios te dio
tu mujer te los pegó

Toco Toco, Toco Toco, Toco Toco, Toco
Toco Toco, Toco Toco, Toco Toco

Ficha Técnica

Participantes: William Cepeda y su grupo

AfroBoricua, Hermanos Ayala

Invitado especial: Andy Montañez

Maestro de ceremonia: Modesto Lacén

AfroBoricua

Percusión: Héctor Calderón, Félix Díaz, Omar "Pipo" Sánchez, Víctor "Tico" Fuentes

Voces y coros: Neli Lebrón, Marcos A. Peñalosa

Pica, Ángel "Veo" Álvarez, Jorge Emannuelli

Niño declamador: Luis Lacén

Grupo dirigido por William Cepeda, que combina excelencia y tradición para llevar al mundo entero la animación, energía y belleza de la música afropuertorriqueña. Con arreglos originales y el talento de reconocidos exponentes, el grupo exhibe la vitalidad de los diferentes estilos regionales de la bomba, la plena y el verso negro. Aclamados en escenarios de Europa, Estados Unidos y el Caribe, su álbum *Bombazo* (1998) estableció un nuevo horizonte en las grabaciones de la bomba y la música autóctona tradicional.

Hermanos Ayala

Fundado en 1959, el ballet folclórico Hermanos Ayala se reconoce como la agrupación más antigua del género de la bomba. Está integrada por 17 percussionistas, bailarines y cantantes, que interpretan los ritmos tradicionales de la bomba de Loíza, como el seis corrido y el corbé, entre otros. Mantienen viva la memoria de la comunidad por medio de las canciones que se han transmitido de generación en generación.

Andy Montañez

Nacido en el barrio de Trastalleres en Santurce, ha sido uno de los protagonistas de nuestro ambiente musical por más de cuatro décadas de labor ininterrumpida, en las que se ha ganado un enorme cariño del pueblo puertorriqueño e iberoamericano. Además de cultivar la salsa, el bolero y los géneros tradicionales puertorriqueños, ha colaborado con músicos de jazz, y hasta de reggaetón, siempre conquistando al público con el talento de su ritmo y su extraordinaria e incomparable voz.

Grabado en vivo en el Teatro Francisco Arriví, Santurce, Puerto Rico, el 7 de septiembre de 2008.

Mezcla: System II en NY

Ingeniero: Micheal Marciano

Mezcla: Lasarte Estudio

Ingeniero: Carlos Lasarte

Masterización: LightHouse Studio

Ingeniero: Ed Reed

Ingeniero de grabación: Jesús "Papo" Sánchez

"Truck" de grabación: Javier Rodríguez

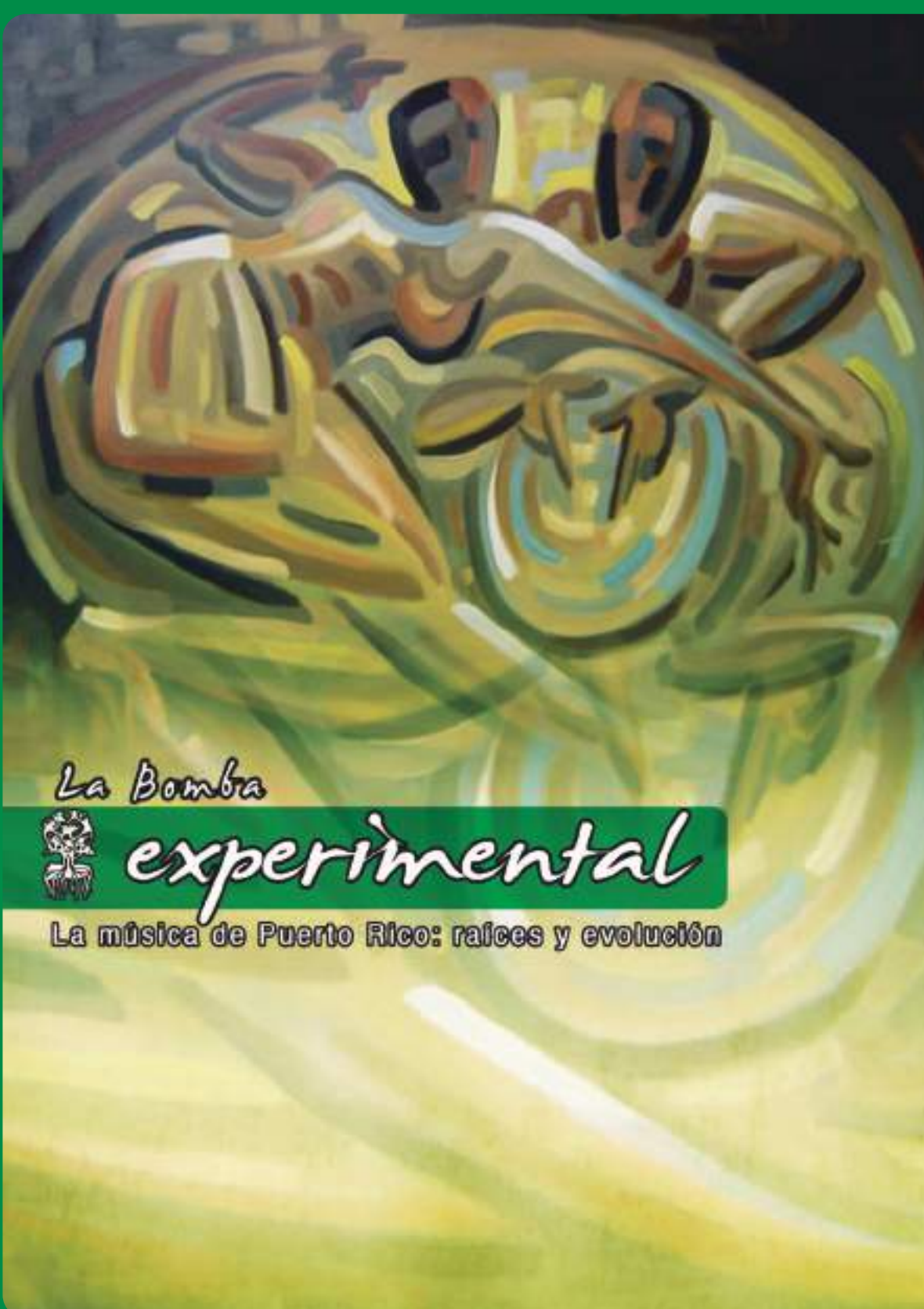
Sonido: Cosco Audio

Sonidista: César Sierra

Colaboración: Mareia Quintero Rivera,

Proyecto Mapa Cultural del Puerto Rico

Contemporáneo



La Bomba



experimental

La música de Puerto Rico: raíces y evolución

CONCIERTO DE BOMBA EXPERIMENTAL

En las piezas de este disco, Cepeda y sus músicos nos presentan composiciones que se valen de diversos ritmos de bomba tradicional, pero se combinan de forma novedosa y ecléctica. La bomba es la columna vertebral rítmica de la música puertorriqueña. Como género musical y como práctica cultural, no solo conecta a los puertorriqueños con nuestras “raíces africanas”, sino que, además, nos emparenta con otras tradiciones musicales caribeñas, como el *gwo ka* de Guadalupe, el belé de Martinica, el sangüeo de Venezuela y la tumba francesa de Cuba, entre otras. Además, muchas frases rítmicas que se usan en los toques de bomba también se usan en diversos estilos y géneros musicales tanto en el continente africano como en otras músicas afrodiaspóricas.

En las composiciones incluidas en este trabajo, Cepeda nos brinda un mosaico cuyos elementos nos dan una buena idea de las potencialidades de la bomba para asumir un papel protagonista en el desarrollo del *afrolatin jazz*.

Cancionero

1. Atrevida

Ritmo: holandé

Compositor: William Cepeda

Esta pieza utiliza el ritmo holandés, que es uno de los ritmos más difíciles para improvisar y para bailar (el más retante para los bailadores). El ritmo que lleva el tambor buleador y que identifica a la bomba holandés es casi idéntico al ritmo de la plena, pero tiene una diferencia fundamental: en el holandés hay un acento al final de la frase rítmica que da la impresión de que el “uno” del ciclo rítmico se desplaza. Las canciones en holandés generalmente comienzan en el último tiempo del compás, por lo que muchos músicos que no dominan este ritmo pueden perder la noción del tiempo musical.

En esta pieza, Cepeda demuestra con respeto su conocimiento profundo de los ritmos de bomba y de las especificidades de cada género. De manera atrevida y novedosa, combina las líneas de bajo compuestas, sigue las características sugeridas por cada ritmo y desplaza los ritmos de los tambores hacia otros instrumentos.

Atrevida

(holandé)

William Cepeda

f
Allegro (M.M. ♩ = c. 210)

Measures 1-21 are shown, with chord symbols for the right hand: Dmin7, BbMAI7, AbMAI7, A7, Dmin7, C7, G7(b9), Ab, A7(b9), Eb(b9)(#11), Bb7(b9), A7(b9), A7(b9), Dmin7(b9), C7(b9)(b5), A7(b9), A7(b9), Eb(b9)(#11), Bb7(b9), A7(b9), A7(b9).

Atrevida

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

Belén blues

(belén)

William Cepeda

2. Belén blues

Ritmo: belén

Compositor: William Cepeda

En esta selección, Cepeda combina el ritmo belén con el *blues*. Los metales siguen de cerca el ritmo del belén y la pieza comienza con ciclos de 24 compases para, luego de los solos, cambiar a estructuras de 12 compases más típicas de los *blues*. El belén es uno de los ritmos más lentos de la bomba y sus melodías, en muchas ocasiones, despiertan sentimientos similares a los evocados por las composiciones de *blues*.

12

24

36

48

60

72

84

96

108

120

132

144

156

168

180

192

204

216

228

240

252

264

276

288

300

312

324

336

348

360

372

384

396

408

420

432

444

456

468

480

492

504

516

528

540

552

564

576

588

600

612

624

636

648

660

672

684

696

708

720

732

744

756

768

780

792

804

816

828

840

852

864

876

888

900

912

924

936

948

960

972

984

996

1008

1020

1032

1044

1056

1068

1080

1092

1104

1116

1128

1140

1152

1164

1176

1188

1200

1212

1224

1236

1248

1260

1272

1284

1296

1308

1320

1332

1344

1356

1368

1380

1392

1404

1416

1428

1440

1452

1464

1476

1488

1500

1512

1524

1536

1548

1560

1572

1584

1596

1608

1620

1632

1644

1656

1668

1680

1692

1704

1716

1728

1740

1752

1764

1776

1788

1800

1812

1824

1836

1848

1860

1872

1884

1896

1908

1920

1932

1944

1956

1968

1980

1992

2004

2016

2028

2040

2052

2064

2076

2088

2100

2112

2124

2136

2148

2160

2172

2184

2196

2208

2220

2232

2244

2256

2268

2280

2292

2304

2316

2328

2340

2352

2364

2376

2388

2400

2412

2424

2436

2448

2460

2472

2484

2496

2508

2520

2532

2544

2556

2568

2580

2592

2604

2616

2628

2640

2652

2664

2676

2688

2700

2712

2724

2736

2748

2760

2772

2784

2796

2808

2820

2832

2844

2856

2868

2880

2892

2904

2916

2928

2940

2952

2964

2976

2988

3000

3012

3024

3036

3048

3060

3072

3084

3096

3108

3120

3132

3144

3156

3168

3180

3192

3204

3216

3228

3240

3252

3264

3276

3288

3300

3312

3324

3336

3348

3360

3372

3384

3396

3408

3420

3432

3444

3456

3468

3480

3492

3504

3516

3528

3540

3552

3564

3576

3588

3600

3612

3624

3636

3648

3660

3672

3684

3696

3708

3720

3732

3744

3756

3768

3780

3792

3804

3816

3828

3840

3852

3864

3876

3888

3900

3912

3924

3936

3948

3960

3972

3984

3996

4008

4020

4032

4044

4056

4068

4080

4092

4104

4116

4128

4140

4152

4164

4176

4188

4200

4212

4224

4236

4248

4260

4272

4284

4296

4308

4320

4332

4344

4356

4368

4380

4392

4404

4416

4428

4440

4452

4464

4476

4488

4500

4512

4524

4536

4548

4560

4572

4584

4596

4608

4620

4632

4644

4656

4668

4680

4692

4704

4716

4728

4740

4752

4764

4776

4788

4800

4812

4824

4836

4848

4860

4872

4884

4896

4908

4920

4932

4944

4956

4968

4980

4992

5004

5016

5028

5040

5052

5064

5076

5088

5100

5112

5124

5136

5148

5160

5172

5184

5196

5208

5220

5232

5244

5256

5268

5280

5292

5304

5316

5328

5340

5352

5364

5376

5388

5400

5412

5424

5436

5448

5460

5472

5484

5496

5508

5520

5532

5544

5556

5568

5580

5592

5604

5616

5628

5640

5652

5664

5676

5688

5700

5712

5724

5736

5748

5760

5772

5784

5796

5808

5820

5832

5844

5856

5868

5880

5892

5904

5916

5928

5940

5952

5964

5976

5988

6000

6012

6024

6036

6048

6060

6072

6084

6096

6108

6120

6132

6144

6156

6168

6180

6192

6204

6216

6228

6240

6252

6264

6276

6288

6300

6312

6324

6336

6348

6360

6372

6384

6396

6408

6420

6432

6444

6456

6468

6480

6492

6504

6516

6528

6540

6552

6564

6576

6588

6600

6612

6624

6636

6648

6660

6672

6684

6696

6708

6720

6732

6744

6756

6768

6780

6792

6804

6816

6828

6840

6852

6864

6876

6888

6900

6912

6924

6936

6948

6960

6972

6984

6996

7008

7020

7032

7044

7056

7068

7080

7092

7104

7116

7128

7140

7152

7164

7176

7188

7200

7212

7224

7236

7248

7260

7272

7284

7296

7308

7320

7332

7344

7356

7368

7380

7392

7404

7416

7428

7440

7452

7464

7476

7488

7500

7512

7524

7536

7548

7560

7572

7584

7596

7608

7620

7632

7644

7656

7668

7680

7692

7704

7716

7728

7740

7752

7764

7776

7788

7800

7812

7824

7836

7848

7860

7872

7884

7896

7908

7920

7932

7944

7956

7968

7980

7992

8004

8016

8028

8040

8052

8064

8076

8088

8100

8112

8124

8136

8148

8160

8172

8184

8196

8208

8220

8232

8244

8256

8268

8280

8292

8304

8316

8328

8340

8352

8364

8376

8388

8400

8412

8424

8436

8448

8460

8472

8484

8496

8508

8520

8532

8544

8556

8568

8580

8592

8604

8616

8628

8640

8652

8664

8676

8688

8700

8712

8724

8736

8748

8760

8772

8784

8796

8808

8820

8832

8844

8856

8868

8880

8892

8904

8916

8928

8940

8952

8964

8976

8988

9000

9012

9024

9036

9048

9060

9072

9084

9096

9108

9120

9132

9144

9156

9168

9180

9192

9204

9216

9228

9240

9252

9264

9276

9288

9300

9312

9324

9336

9348

9360

9372

9384

9396

9408

9420

9432

9444

9456

9468

9480

9492

9504

9516

9528

9540

9552

9564

9576

9588

9600

9612

9624

9636

9648

9660

9672

9684

9696

9708

9720

9732

9744

9756

9768

9780

9792

9804

9816

9828

9840

9852

9864

9876

9888

9900

9912

9924

9936

9948

9960

9972

9984

9996

10008

10020

10032

10044

10056

10068

10080

10092

10104

10116

10128

10140

10152

10164

10176

10188

10200

10212

10224

10236

10248

10260

10272

10284

10296

10308

10320

10332

10344

10356

10368

10380

10392

10404

10416

10428

10440

10452

10464

10476

10488

10500

10512

10524

10536

10548

10560

10572

10584

10596

10608

10620

10632

10644

10656

10668

10680

10692

10704

10716

10728

10740

10752

10764

10776

10788

10800

10812

10824

10836

10848

10860

10872

10884

10896

10908

10920

10932

10944

10956

10968

10980

10992

11004

11016

11028

11040

11052

11064

11076

11088

11100

11112

11124

11136

11148

11160

11172

11184

11196

11208

11220

11232

11244

11256

11268

11280

11292

11304

11316

11328

11340

11352

11364

11376

11388

11400

11412

11424

11436

11448

11460

11472

11484

11496

11508

11520

11532

11544

11556

11568

11580

11592

11604

11616

11628

11640

11652

11664

11676

11688

11700

11712

11724

11736

11748

11760

11772

11784

11796

11808

11820

11832

11844

11856

11868

11880

11892

11904

11916

11928

11940

11952

11964

11976

11988

12000

12012

12024

12036

12048

12060

12072

12084

12096

12108

12120

12132

12144

12156

12168

12180

12192

12204

12216

12228

12240

12252

12264

12276

12288

12300

12312

12324

12336

12348

12360

12372

12384

12396

12408

12420

12432

12444

12456

12468

12480

12492

12504

12516

12528

12540

12552

12564

12576

12588

12600

12612

12624

12636

12648

12660

12672

12684

12696

12708

12720

12732

12744

12756

12768

12780

12792

12804

12816

12828

12840

12852

12864

12876

12888

12900

12912

12924

12936

12948

12960

12972

12984

12996

13008

13020

13032

13044

13056

13068

13080

13092

13104

13116

13128

13140

13152

13164

13176

13188

13200

13212

13224

13236

13248

13260

13272

13284

13296

13308

13320

13332

13344

13356

13368

13380

13392

13404

13416

13428

13440

13452

13464

13476

13488

13500

13512

13524

13536

13548

13560

13572

13584

13596

13608

13620

13632

13644

13656

13668

13680

13692

13704

13716

13728

13740

13752

13764

13776

13788

13800

13812

13824

13836

13848

13860

13872

13884

13896

13908

13920

13932

13944

13956

13968

13980

13992

14004

14016

14028

14040

14052

14064

14076

14088

14100

14112

14124

14136

14148

14160

14172

14184

14196

14208

14220

14232

14244

14256

14268

14280

14292

14304

14316

14328

14340

14352

14364

14376

14388

14400

14412

14424

14436

14448

14460

14472

14484

14496

14508

14520

14532

14544

14556

14568

14580

14592

14604

14616

14628

14640

14652

14664

14676

14688

14700

14712

14724

14736

14748

14760

14772

14784

14796

14808

14820

14832

14844

14856

14868

14880

14892

14904

14916

14928

14940

14952

14964

14976

14988

15000

15012

15024

15036

15048

15060

15072

15084

15096

15108

15120

15132

15144

15156

15168

15180

15192

15204

15216

15228

15240

15252

152

(leró)

LA BOMBA EXPERIMENTAL

Oyá oyé

12 **C: SOLOS**

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

Al ataque

(holandé)

William Cepeda

4. Al ataque

Ritmo: holandé

Compositor: William Cepeda

En esta pieza, el piano, interpretado por Eric Figueroa, asume el papel del tambor primo y en sus improvisaciones hace referencia a varios coros tradicionales del ritmo holandé.

The musical score is written for piano and consists of eight systems of music. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. Chord symbols are provided above the staff in several places: Bb, Bb7, Bb7(b9), E7, E7(b9), and Bb7(b9). The score also includes a section marked 'Upper 2x' and a section marked '1st'. The piano part is characterized by a steady, rhythmic accompaniment that mimics the sound of a tambor primo.

Al ataque

51 $C\Delta^{15}B^{\flat}$ $B\Delta^{15}B^{\flat}$ $A\Delta^{15}$

58 $F/O^{\flat}$ (2x)

65 $B^{\flat}$ $A/B^{\flat}$ $B^{\flat}A/B^{\flat}$

72 $A\Delta^{15}$

79 $B^{\flat}7^{13}$ $B^{\flat}7^{13}$

86 $C\Delta^{\flat}$ $Gm\Delta^{17}$ $F2(\Delta^{11})$ $B\Delta^{11}$ $Gm\Delta^{17}$

Yolanda

(cuembé 6/4)

William Cepeda

5. Yolanda

Ritmo: cuembé 6/4

Compositor: William Cepeda

Esta es una pieza de carácter personal que Cepeda compuso en homenaje a su hermana fallecida. Tiene un sentimiento de paz y tristeza. Utiliza un ritmo yubá lento, llamado “cuarteao” en Puerto Rico, y su melodía se mueve de un sentimiento de tristeza a uno de paz y resignación.

En *Yolanda* se aprecian los contrapuntos a varias voces, en ocasiones con disonancias características del *free jazz*, y la dinámica del *call & response*, de herencia africana.

The musical score for 'Yolanda' is written for piano and voice. It is in 6/4 time and features a variety of chords and melodic lines. The score is divided into sections labeled A, A9, B, and A-B. The piano part consists of a steady bass line with chords, while the voice part features a melodic line with some dissonances. The score is written in a style that is both accessible and challenging, reflecting the composer's background in free jazz and African rhythms.

Bomba pa' Eddie Gómez

(sicá)

William Cepeda

6. Bomba pa' Eddie Gómez

Ritmo: sicá

Compositor: William Cepeda

Aquí el ritmo de base es la bomba sicá. En la mayoría de los pasajes, los ritmos que tradicionalmente se interpretan en el tambor buleador de la bomba se desplazan a la batería, mientras Paoli Mejías retrabaja frases del tambor primo.

♩ = 126

1 11 min?

17 1st

25 2nd

33

41

49

57

65

73

81

89

97

105

113

121

129

137

145

153

161

169

177

185

193

201

209

217

225

233

241

249

257

265

273

281

289

297

305

313

321

329

337

345

353

361

369

377

385

393

401

409

417

425

433

441

449

457

465

473

481

489

497

505

513

521

529

537

545

553

561

569

577

585

593

601

609

617

625

633

641

649

657

665

673

681

689

697

705

713

721

729

737

745

753

761

769

777

785

793

801

809

817

825

833

841

849

857

865

873

881

889

897

905

913

921

929

937

945

953

961

969

977

985

993

1001

1009

1017

1025

1033

1041

1049

1057

1065

1073

1081

1089

1097

1105

1113

1121

1129

1137

1145

1153

1161

1169

1177

1185

1193

1201

1209

1217

1225

1233

1241

1249

1257

1265

1273

1281

1289

1297

1305

1313

1321

1329

1337

1345

1353

1361

1369

1377

1385

1393

1401

1409

1417

1425

1433

1441

1449

1457

1465

1473

1481

1489

1497

1505

1513

1521

1529

1537

1545

1553

1561

1569

1577

1585

1593

1601

1609

1617

1625

1633

1641

1649

1657

1665

1673

1681

1689

1697

1705

1713

1721

1729

1737

1745

1753

1761

1769

1777

1785

1793

1801

1809

1817

1825

1833

1841

1849

1857

1865

1873

1881

1889

1897

1905

1913

1921

1929

1937

1945

1953

1961

1969

1977

1985

1993

2001

2009

2017

2025

2033

2041

2049

2057

2065

2073

2081

2089

2097

2105

2113

2121

2129

2137

2145

2153

2161

2169

2177

2185

2193

2201

2209

2217

2225

2233

2241

2249

2257

2265

2273

2281

2289

2297

2305

2313

2321

2329

2337

2345

2353

2361

2369

2377

2385

2393

2401

2409

2417

2425

2433

2441

2449

2457

2465

2473

2481

2489

2497

2505

2513

2521

2529

2537

2545

2553

2561

2569

2577

2585

2593

2601

2609

2617

2625

2633

2641

2649

2657

2665

2673

2681

2689

2697

2705

2713

2721

2729

2737

2745

2753

2761

2769

2777

2785

2793

2801

2809

2817

2825

2833

2841

2849

2857

2865

2873

2881

2889

2897

2905

2913

2921

2929

2937

2945

2953

2961

2969

2977

2985

2993

3001

3009

3017

3025

3033

3041

3049

3057

3065

3073

3081

3089

3097

3105

3113

3121

3129

3137

3145

3153

3161

3169

3177

3185

3193

3201

3209

3217

3225

3233

3241

3249

3257

3265

3273

3281

3289

3297

3305

3313

3321

3329

3337

3345

3353

3361

3369

3377

3385

3393

3401

3409

3417

3425

3433

3441

3449

3457

3465

3473

3481

3489

3497

3505

3513

3521

3529

3537

3545

3553

3561

3569

3577

3585

3593

3601

3609

3617

3625

3633

3641

3649

3657

3665

3673

3681

3689

3697

3705

3713

3721

3729

3737

3745

3753

3761

3769

3777

3785

3793

3801

3809

3817

3825

3833

3841

3849

3857

3865

3873

3881

3889

3897

3905

3913

3921

3929

3937

3945

3953

3961

3969

3977

3985

3993

4001

4009

4017

4025

4033

4041

4049

4057

4065

4073

4081

4089

4097

4105

4113

4121

4129

4137

4145

4153

4161

4169

4177

4185

4193

4201

4209

4217

4225

4233

4241

4249

4257

4265

4273

4281

4289

4297

4305

4313

4321

4329

4337

4345

4353

4361

4369

4377

4385

4393

4401

4409

4417

4425

4433

4441

4449

4457

4465

4473

4481

4489

4497

4505

4513

4521

4529

4537

4545

4553

4561

4569

4577

4585

4593

4601

4609

4617

4625

4633

4641

4649

4657

4665

4673

4681

4689

4697

4705

4713

4721

4729

4737

4745

4753

4761

4769

4777

4785

4793

4801

4809

4817

4825

4833

4841

4849

4857

4865

4873

4881

4889

4897

4905

4913

4921

4929

4937

4945

4953

4961

4969

4977

4985

4993

5001

5009

5017

5025

5033

5041

5049

5057

5065

5073

5081

5089

5097

5105

5113

5121

5129

5137

5145

5153

5161

5169

5177

5185

5193

5201

5209

5217

5225

5233

5241

5249

5257

5265

5273

5281

5289

5297

5305

5313

5321

5329

5337

5345

5353

5361

5369

5377

5385

5393

5401

5409

5417

5425

5433

5441

5449

5457

5465

5473

5481

5489

5497

5505

5513

5521

5529

5537

5545

5553

5561

5569

5577

5585

5593

5601

5609

5617

5625

5633

5641

5649

5657

5665

5673

5681

5689

5697

5705

5713

5721

5729

5737

5745

5753

5761

5769

5777

5785

5793

5801

5809

5817

5825

5833

5841

5849

5857

5865

5873

5881

5889

5897

5905

5913

5921

5929

5937

5945

5953

5961

5969

5977

5985

5993

6001

6009

6017

6025

6033

6041

6049

6057

6065

6073

6081

6089

6097

6105

6113

6121

6129

6137

6145

6153

6161

6169

6177

6185

6193

6201

6209

6217

6225

6233

6241

6249

6257

6265

6273

6281

6289

6297

6305

6313

6321

6329

6337

6345

6353

6361

6369

6377

6385

6393

6401

6409

6417

6425

6433

6441

6449

6457

6465

6473

6481

6489

6497

6505

6513

6521

6529

6537

6545

6553

6561

6569

6577

6585

6593

6601

6609

6617

6625

6633

6641

6649

6657

6665

6673

6681

6689

6697

6705

6713

6721

6729

6737

6745

6753

6761

6769

6777

6785

6793

6801

6809

6817

6825

6833

6841

6849

6857

6865

6873

6881

6889

6897

6905

6913

6921

6929

6937

6945

6953

6961

6969

6977

6985

6993

7001

7009

7017

7025

7033

7041

7049

7057

7065

7073

7081

7089

7097

7105

7113

7121

7129

7137

7145

7153

7161

7169

7177

7185

7193

7201

7209

7217

7225

7233

7241

7249

7257

7265

7273

7281

7289

7297

7305

7313

7321

7329

7337

7345

7353

7361

7369

7377

7385

7393

7401

7409

7417

7425

7433

7441

7449

7457

7465

7473

7481

7489

7497

7505

7513

7521

7529

7537

7545

7553

7561

7569

7577

7585

7593

7601

7609

7617

7625

7633

7641

7649

7657

7665

7673

7681

7689

7697

7705

7713

7721

7729

7737

7745

7753

7761

7769

7777

7785

7793

7801

7809

7817

7825

7833

7841

7849

7857

7865

7873

7881

7889

7897

7905

7913

7921

7929

7937

7945

7953

7961

7969

7977

7985

7993

8001

8009

8017

8025

8033

8041

8049

8057

8065

8073

8081

8089

8097

8105

8113

8121

8129

8137

8145

8153

8161

8169

8177

8185

8193

8201

8209

8217

8225

8233

8241

8249

8257

8265

8273

8281

8289

8297

8305

8313

8321

8329

8337

8345

8353

8361

8369

8377

8385

8393

8401

8409

8417

8425

8433

8441

8449

8457

8465

8473

8481

8489

8497

8505

8513

8521

8529

8537

8545

8553

8561

8569

8577

8585

8593

8601

8609

8617

8625

8633

8641

8649

8657

8665

8673

8681

8689

8697

8705

8713

8721

8729

8737

8745

8753

8761

8769

8777

8785

8793

8801

8809

8817

8825

8833

8841

8849

8857

8865

8873

8881

8889

8897

8905

8913

8921

8929

8937

8945

8953

8961

8969

8977

8985

8993

9001

9009

9017

9025

9033

9041

9049

9057

9065

9073

9081

9089

9097

9105

9113

9121

9129

9137

9145

9153

9161

9169

9177

9185

9193

9201

9209

9217

9225

9233

9241

9249

9257

9265

9273

9281

9289

9297

9305

9313

9321

9329

9337

9345

9353

9361

9369

9377

9385

9393

9401

9409

9417

9425

9433

9441

9449

9457

9465

9473

9481

9489

9497

9505

9513

9521

9529

9537

9545

9553

9561

9569

9577

9585

9593

9601

9609

9617

9625

9633

9641

9649

9657

9665

9673

9681

9689

9697

9705

9713

9721

9729

9737

9745

9753

9761

9769

9777

9785

9793

9801

9809

9817

9825

9833

9841

9849

9857

9865

9873

9881

9889

9897

9905

9913

9921

9929

9937

9945

9953

9961

9969

9977

9985

9993

10001

10009

10017

10025

10033

10041

10049

10057

10065

10073

10081

10089

10097

10105

10113

10121

10129

10137

10145

10153

10161

10169

10177

10185

10193

10201

10209

10217

10225

10233

10241

10249

10257

10265

10273

10281

10289

10297

10305

10313

10321

10329

10337

10345

10353

10361

10369

10377

10385

10393

10401

10409

10417

10425

10433

10441

10449

10457

10465

10473

10481

10489

10497

10505

10513

10521

10529

10537

10545

10553

10561

10569

10577

10585

10593

106

De corazón

(sicá, yubá)

William Cepeda

7. De corazón

Ritmos: sicá, yubá

Compositor: William Cepeda

En *De corazón*, el piano hace el ritmo del buleador de la bomba sicá y desplaza, como se ha hecho en otras piezas, los timbres y los ritmos del tambor hacia otro instrumento.

The musical score for "De corazón" is written for piano. It consists of a single melodic line with a steady rhythmic accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and others containing rests. The overall structure is a single melodic line with a steady rhythmic accompaniment.

Chords and notes visible in the score include: D minor7, A7(b9), C7, D minor7, G minor7, F major7(b9), D minor7, G minor7, A7(b9), and A7(b9).

Así también

(sicá 7/4)

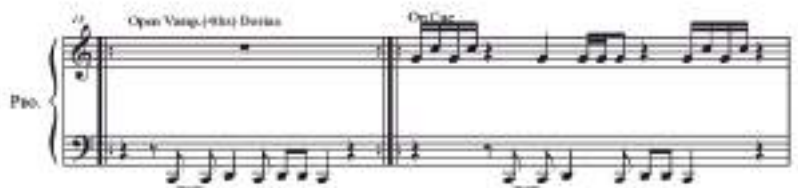
William Cepeda / Abrante

8. Así también

Ritmo: sicá 7/4

Compositores: William Cepeda /
Abrante

En esta pieza Cepeda presenta una experimentación más libre. Aunque las melodías bases estaban escritas de antemano, representan más un bosquejo que una guía fija. En la interpretación hay mucha libertad para los músicos, los instrumentos de viento, por ejemplo, no están completamente sincronizados y cada músico espera por los otros para llegar juntos a la resolución de las frases. Se logra un sentimiento de flexibilidad e imperfección que se manifiesta de forma explícita en la conversación entre el trombón y el saxofón.





9. Bomba-chá

Ritmos: sicá, chachachá

Compositor: William Cepeda

Aquí se combina el chachachá cubano con la bomba sicá. Se caracteriza por presentar el ritmo de bomba en primer plano a través de los coros, y el ritmo de chachachá, a través del soneo. El plano representativo del chachachá también se nota en la manera de frasear de la cantante Kianí Medina. En esta pieza, Cepeda nos da otra muestra de las continuidades y conexiones que existen entre muchos géneros de la música puertorriqueña y de la música cubana.

Allegro (M.M. $\text{♩} = 176$)

SICA-CHACHA

Bomba-chá

(sicá, chachachá)

William Cepeda

INTRO.



SICA



33 SICA + CHACHA 2X3

36 VERSO [E] HORNS PLAY 2-1-6-6-5-5

40 [F] ON CUE CORO

44 SICA + CHACHA VERSO REP. AD LIB

48 [G] BREAK ON CUE

52 [H] SOLOS BKG ON CUE HORNS LINE ON CUE

56 [I] ON CUE CORO

*//Bomba con chachachá
Yo vengo aquí cantando
con mi ritmo chachachá
y con su toque de bomba
pa' ponerlo a vacilar*

*Aquí estamos gozando
bailando de verdad
ese es el ritmo sabroso
que no se puede parar
Pududu wi
Pududu wi o wi
Pudududu di du didu...*

*Uhm
Pududupu pipi
Bomba con chachachá
Putuputui Putupipo
Piropitui parodo
Bomba con chachachá
Titutiro, tetutiro
Tuwuiwi te otota wawa*

Poeta:

*Bienvenido al calorífico fulgor
de nuestra música en dos tiempos
Fusión que expresa la afinidad de esta herencia
siendo majestuoso golpe cultural
que nunca descansa,
ante las misteriosas navajas del tiempo
Se ilumina el ritmo pedestal
de mis cantares isleños
saboreando los mares de nuestra perdida
inocencia
y la sangre que hierve en todo patriota al
combatir con su inmortal gloria,
los destellos de esta jubilada tempestad
Aquí es donde la colorida calle siempre juega a
ser rebelde
Es donde la angustiada brisa sopla
paulatinamente*

*y luego nos muerde
Aquí es donde los ineptos políticos se abrazan
con el sudor de este pueblo
mientras seguimos trabajando y cada vez
observamos menos ingresos
Pero mi gente, oye boricua, despierta
El maestro Cepeda, llamo a Medina Carrión, por
excelencia
Un saludo a los hermanos Ayala,
familia borincana con sabor que nunca fallan
Ven, baila y canta, si de poesía tú hablas
Llegó el que no traiciona su raza, ok mi gente
Tradiciones rumberas, la timba morena,
tumbando montuno un son de cuatro velas,
La jíbara baila, la negra se esmera
y es que en mi Isla esta fusión musical se
respetar.*

*//Bomba con chachachá
Es mi bomba con chachachá//
Bomba con chachachá*

Ficha técnica

William Cepeda

Nacido en Loíza, Puerto Rico, es uno de los músicos puertorriqueños más destacados en la escena contemporánea del *jazz* a nivel internacional. Como compositor, director y trombonista es reconocido por su creatividad en la fusión de tradiciones diversas. Estudioso de los géneros autóctonos, su imaginación musical no conoce fronteras, llevándolos de lo tradicional a lo experimental, de lo popular a lo clásico, en una búsqueda creativa que le ha ganado a su música un inconfundible sello propio.

AfroRican Jazz

Integrantes: William Cepeda (trombón), Eric Figueroa (piano), Ricardo Rodríguez (bajo), Henry Cole (batería), Rolando Morales (percusión), Iván Renta (saxofón), Luis Bonilla (trombón), Hommy Ramos (trombón), David "Piro" Rodríguez (trompeta)

Concepto desarrollado por William Cepeda, que se basa en la fusión de tradiciones musicales puertorriqueñas con sofisticados arreglos de *jazz*. Desde su incursión en 1993 en el escenario musical puertorriqueño e internacional, el AfroRican Jazz ha tenido un impacto notable en el público y la crítica por su revolucionaria originalidad, expandiendo los horizontes creativos de la música puertorriqueña. Los álbumes *My roots and beyond* (1998) y *Branching out* (2000) abrieron las puertas a una nueva inflexión en el *jazz* latino, mostrando al mundo el rico potencial de los géneros autóctonos.

Paoli Mejías

Destacado percusionista que ha llegado a ocupar un importante sitio en la escena contemporánea del *jazz* latino. Inició su carrera profesional como acompañante de notables exponentes de la salsa, el *jazz* y la balada y, en el 2004, dio inicio con pasos firmes a su trayectoria como solista.

Humberto Ramírez

Trompetista, director y productor que se destaca por su gran capacidad emprendedora. Ha alcanzado importantes espacios para el *jazz* latino y la música tropical. Cuenta con más de una decena de producciones como solista, habiendo debutado en 1992 con su agrupación Jazz Project.

Kianí Medina

Talentosa joven vocalista que se ha destacado en años recientes por su participación en el AfroRican Jazz y otras agrupaciones como Cultura Profética. Kianí sobresale por su gran creatividad y expresividad en el uso de la voz.

Medina Carrión

Este joven músico cultiva los géneros del rap, el *hip-hop*, el son montuno, el *funk*, el *spoken word* y la rumba. Desde el 2004 ha colaborado con músicos como John Santos y su banda The Machete Ensemble, Batacumbele, Ray Barreto, Charlie Sepúlveda, William Cepeda y Cultura Profética, entre otros.

Gustavo Miranda

Joven saxofonista que es uno de los estudiantes talentosos de William Cepeda, quien espera que sea un ejemplo de nuestra música en un futuro cercano.

Grabado en vivo en el Teatro Francisco Arriví, Santurce, Puerto Rico, el 7 de septiembre de 2008.

Mezcla: System II en NY

Ingeniero: Micheal Marciano

Mezcla: Lasarte Estudio

Ingeniero: Carlos Lasarte

Masterización: LightHouse Studio

Ingeniero: Ed Reed

Ingeniero de grabación: Jesús "Papo" Sánchez

"Truck" de grabación: Javier Rodríguez

Sonido: Cosco Audio

Sonidista: César Sierra

Colaboración: Mareia Quintero Rivera, Proyecto Mapa Cultural del Puerto Rico Contemporáneo

Parte III. ACTIVIDADES CURRICULARES



La Bomba



actividades curriculares

La música de Puerto Rico: raíces y evolución

Introducción

En este proyecto *La música puertorriqueña: raíces y evolución* convergen educadores, investigadores, músicos, artistas y exponentes de los diferentes géneros musicales que conforman la identidad cultural puertorriqueña, para intercambiar vivencias, hallazgos y conocimientos sobre los orígenes, desarrollo y proyecciones de nuestra cultura. La identidad cultural es un tema transversal de las materias medulares que se imparten en el Departamento de Educación de Puerto Rico (DE)—Español, Estudios Sociales e Historia de Puerto Rico—, por lo que su promoción es recomendada en las guías curriculares y los estándares de excelencia.

Las materias conocidas por la mayoría de los maestros como no medulares o electivas —como Música, Movimiento Corporal, Teatro, etc.— tienen el potencial de reforzar los conceptos, actitudes y valores que los estudiantes deben adquirir según la propuesta curricular. Por esta razón, nuestro proyecto busca adaptarse a las necesidades educativas de nuestro sistema, para que pueda ser aprovechado por estudiantes y maestros.

Justificación

A partir del reconocimiento, a nivel mundial, que han alcanzado músicos y compositores de la música folclórica puertorriqueña tradicional, al igual que otros que han “fusionado” sus raíces culturales musicales con géneros como el jazz, es evidente la necesidad de enriquecer los procesos educativos para que nuestros estudiantes conozcan y valoren sus raíces culturales y se motiven a

participar creativamente en la evolución y desarrollo de la música folclórica y popular.

Los materiales educativos que forman parte de este proyecto proveen, a los maestros de todas las materias, un instrumento para encausar las lecciones y ofrecer a los estudiantes experiencias variadas sobre nuestra música autóctona, folclórica, tradicional y las nuevas vertientes.

Objetivos generales

1. Ofrecer a los estudiantes de todos los niveles los conocimientos fundamentales sobre los géneros musicales que definen la cultura puertorriqueña y que llamamos géneros tradicionales, autóctonos, folclóricos o populares.
2. Promover la responsabilidad de conservar y enriquecer la herencia cultural del país en el presente y para el futuro.
3. Ofrecer a los estudiantes, las herramientas y conocimientos necesarios para que desarrollen nuevas tendencias de estos géneros musicales dentro del jazz y otros géneros contemporáneos.
4. Transmitir los conocimientos utilizando recursos bibliográficos, textuales y audiovisuales.

Objetivos específicos a través de las actividades sugeridas:

1. Los estudiantes tendrán la experiencia de escuchar, observar, comparar, contrastar, analizar y hacer inferencias sobre los diferentes ritmos y bailes de la música campesina, en varias o algunas de sus exposiciones, ya sea como espectáculo, como secuencias en un filme, como

parte de un documental, como segmento en el DVD o como material que se encuentra en la Internet. Este currículo facilita el acceso a estos materiales y sirve de apoyo para su lectura o análisis.

2. Los estudiantes bailararán y cantararán la bomba e incluso ejecutarán correctamente los diferentes estilos y ritmos en los instrumentos que conforman las agrupaciones tradicionales de este género. Asumirán los roles de tocador, bailarador, cantante, así como el de espectador de manera activa, a través de su participación en un baile de bomba.

3. Los estudiantes aprenderán a distinguir los diferentes tipos de tambores (buleador, seguidor, etc.) y las diferentes formas de afinación (cuñas, torniquete, al sol, tornillos, etc.). Aprenderán a distinguir los diferentes toques de bomba y ejecutarán los mismos, tanto en los instrumentos tradicionales como en los no tradicionales y de otras culturas.

4. Los estudiantes aprenderán el protocolo del baile de bomba y sus movimientos. El bailarador bailará al ritmo del tambor de bomba, en lo que se llama el diálogo entre el tocador y el bailarador. También podrá improvisar pasos de baile, tratando de dialogar con el tambor a través de versiones experimentales de *hip-hop*, *jazz* y *break-dance*.

5. Los estudiantes aprenderán aspectos sobre la historia de este género, su conexión con el pasado y las culturas que influyeron en su surgimiento.

6. Los estudiantes comenzarán a valorar esta expresión cultural, entenderán su relevancia

cultural y su potencial como género musical.

Aprenderán que este género musical pertenece a todos los puertorriqueños, no importa el sector social al que pertenezca.

Competencias

Tras completar las actividades, los estudiantes desarrollarán las siguientes destrezas y competencias:

1. Observar, atender, concentrarse, diferenciar auditiva y visualmente, analizar y sintetizar.

2. Pensar críticamente, aplicado a las teorías del surgimiento de la bomba y la tradición oral.

3. Investigar, al buscar información en la Internet o utilizar buscadores como Google Earth.

4. Agrupar y clasificar, aplicado a los continentes, países y su propia comunidad para identificar las áreas donde surgieron algunos estilos y vertientes, y establecer los orígenes de las formas de baile, canto, influencias armónica, melódica así como la rítmica.

5. Trabajar en grupo y en equipo, para discutir y preparar informes, presentaciones e investigaciones.

6. Presentar oralmente.

7. Colaborar en una actividad, presentación de bailes de bomba.

8. Ejecutar roles activos, como músicos, cantantes, tocadores y bailaradores, así como de espectadores.

NIVEL ELEMENTAL

Día 1

Tema: La bomba de Puerto Rico

Subtema: Identificar la bomba

Estrategia General: ECA

Fase: Exploración

Integración curricular: Estudios Sociales, Bellas Artes

Recursos:

- DVD educativo
- reproductor de DVD
- proyector y pantalla

Inicio:

1. Identificar el significado de la palabra *bomba*. La maestra escribe la palabra en la pizarra y pregunta, qué significa.
2. Escribir las definiciones que los estudiantes ofrecen y se discuten.

Desarrollo:

1. Presentar el taller *Trayectoria histórica de la bomba* del DVD educativo.
2. Pedir a los estudiantes que se fijen en los siguientes aspectos y tomen nota:
 - ¿Cómo son los tambores?
 - ¿Cuántos tambores hay?
 - ¿Dónde se colocan los que tocan los tambores?
 - ¿Cómo bailan las personas?
 - ¿Dónde están colocados los que cantan? ¿Qué cantan?
3. Usar las estrategias de enseñanza cooperativa para promover una discusión sobre lo observado y anotado del documental.
4. Usar la ilustración del baile de bomba al final del DVD para establecer parecidos y diferencias entre lo visto y lo recordado.

Cierre:

1. Resumir lo aprendido en el día.

Día 2

Tema: El tambor de bomba

Subtema: Identificar los tambores de bomba

Estrategia General: ECA

Fase: Conceptualización

Integración curricular: Estudios Sociales, Bellas Artes, Español

Recursos:

- DVD educativo
- reproductor de DVD
- proyector y pantalla
- CD concierto de bomba tradicional
- reproductor de CD

Inicio:

1. Observar el taller sobre *Instrumentos y ritmos* del DVD educativo.
2. Preguntar a los estudiantes sobre lo siguiente:
 - ¿Qué observaron sobre los tambores en el video educativo?
 - ¿Cuántos tambores hay?
 - ¿Dónde están ubicados?
 - ¿Cómo son los tambores?
3. Conducir una discusión para comparar y contrastar el tambor de bomba con otros tambores que conozcan.
4. Elaborar dibujos, en las libretas, de un tambor de bomba y otros tipo de tambor para escribir semejanzas y diferencias.

Desarrollo:

1. Organizar a los estudiantes en grupos.
2. Escuchar una bomba tocada con tambores del pueblo de Loíza.
3. Pintar un dibujo de un tambor o del baile de bomba para exhibir en forma de mural en las paredes del salón.
4. Oír el CD del concierto de bomba tradicional.
5. Cada grupo describe lo que hizo.

Cierre:

1. Hacer preguntas a los estudiantes para resumir lo aprendido en el día.
2. Permitir que los estudiantes se expresen.
3. Asignar que localicen en un mapa del mundo lo siguiente: el continente africano, el archipiélago de Puerto Rico, el mar Caribe y el océano Atlántico. Trazar una ruta desde África hasta Puerto Rico.

Día 3

Tema: La historia de la bomba

Subtema: Conocer la historia de la bomba

Estrategia General: Ciclos de aprendizaje

Fase: Exploración

Integración curricular: Estudios Sociales, Bellas Artes, Español

Recursos:

- Mapa de la ruta de África a Puerto Rico
- DVD educativo

- reproductor de DVD
- proyector y pantalla

Inicio:

1. Discutir la asignación.
2. Explicar parte de la historia de la música, los bailes y los cantos de bomba de las regiones africanas de donde se extrajeron miles de hombres, mujeres y niños para traer a América a trabajar como esclavos.

Desarrollo:

1. Mostrar ilustraciones o fotos de distintas culturas africanas donde se puedan apreciar: tambores, bailadores, disfraces, máscaras y otros instrumentos musicales.
2. Explicar los tambores, las formas de baile que trajeron los esclavos a Puerto Rico y quedaron como influencia africana.
3. Localizar los países de donde llegaron los esclavos africanos a Puerto Rico.
4. Identificar en el mapa de Puerto Rico los pueblos donde trabajaron y vivieron los esclavos africanos, y lugares donde se ha bailado bomba desde su llegada.

Cierre:

1. Resumir lo aprendido en el día sobre las raíces o las influencias africanas en los bailes de bomba.
2. Asignar a los estudiantes la tarea de elaborar dos oraciones sobre lo que les gustaría hacer en un baile de bomba y por qué.

Día 4

Tema: El baile y el canto de bomba

Subtema: Reconocer el baile y el canto de bomba

Estrategia General: ECA

Fase: Aplicación

Integración curricular: Estudios Sociales, Bellas Artes, Español

Recursos:

- DVD educativo
- reproductor de DVD
- proyector y pantalla
- cancioneros

Inicio:

1. Discutir la asignación. Cada estudiante explica su selección.

Desarrollo:

1. Formar un círculo en el salón clases.
2. Oír los toques de bomba y las demostraciones de los bailes de los talleres *El canto* y *Los bailes y el vestuario* del DVD educativo.
3. Imitar los pasos que observaron. Hacerlos juntos, en grupo o de uno en uno.

Cierre:

1. Resumir lo aprendido en el día de hoy.
2. Bailar la bomba siguiendo el ritmo de los tambores.
3. Cantar bombas asumiendo el rol de solista o de coro.
4. Asignarles a los estudiantes que traigan materiales que puedan servir como objetos de percusión para sustituir los instrumentos de bomba.

Día 5

Tema: Los toques de bomba

Subtema: Reconocer los diferentes ritmos de bomba

Estrategia General: ECA

Fase: Aplicación

Integración curricular: Estudios Sociales, Bellas Artes, Español

Recursos:

- instrumentos sustitutos
- DVD educativo
- pantalla y proyector
- computadora

Inicio:

1. Permitir a los estudiantes presentar los materiales o instrumentos sustitutos que encontraron. Clasificar los que puedan funcionar como buleador, primo, cua o maracas. Asignar un instrumento a cada estudiante según su preferencia.

Desarrollo:

1. Observar los toques de bomba y las demostraciones del *Taller musical* del DVD educativo.
2. Formar un círculo en el salón. Colocar a los estudiantes en los espacios que corresponderían al tocador, cantador, bailador y público asistente.
3. Imitar los toques o golpes (abierto, seco, de caja y de campana) en los instrumentos sustitutos. Contemplar el trabajo colaborativo.

Cierre:

1. Permitir que los estudiantes expliquen lo que aprendieron sobre:
 - Los ritmos de bomba
 - Los toques de bomba
 - Cómo suenan los instrumentos
2. Repasar el significado de los siguientes términos:
 - bomba
 - tambor de bomba
 - canto de bomba
 - solista
 - coro
 - bailador
 - bailadora
 - influencia africana

NIVEL INTERMEDIO

Día 1

Tema: La bomba

Subtema: Introducir el género musical de la bomba

Estrategia General: ECA

Fase: Exploración

Integración curricular: Estudios Sociales

Recursos:

- DVD educativo
- pantalla y proyector
- computadora

Inicio:

1. Iniciar una conversación junto a los estudiantes sobre las experiencias relacionadas a los bailes de bomba que han visto.
2. Preparar un mapa conceptual sobre este tema y responder:
 - ¿Qué conocen de los bailes de bomba?
 - ¿Que les gustaría conocer de los bailes bomba?

Desarrollo:

1. Exhibir el taller *Trayectoria histórica* del DVD educativo.

Cierre:

1. Conversar con los estudiantes sobre sus impresiones y comentarios de lo visto en el video educativo, si aprendieron conceptos o conocían la mayoría.
2. Permitirles que describan oralmente lo que aprendieron sobre la bomba a través del video.
3. Preguntar:
 - ¿Qué les pareció más interesante?
 - ¿Qué más les interesaría conocer sobre la bomba?
4. Preparar un mapa conceptual con las respuestas ofrecidas por los estudiantes.
5. Asignar una investigación breve sobre lo que los padres, abuelos, vecinos saben sobre el origen de la bomba en Puerto Rico.

Día 2

Tema: Trayectoria histórica

Subtema: Estudiar la historia y geografía de la bomba

Estrategia General: Trilogía de lectoescritura

Fase: Conceptualización

Integración curricular: Estudios Sociales

Recurso:

- computadora

Inicio:

1. Compartir la información obtenida de familiares y vecinos sobre los orígenes de la bomba.

Desarrollo:

1. Organizar a los estudiantes en grupos de aprendizaje cooperativo. Asignar una lectura sobre los orígenes de la bomba.
2. Pedir que lean, discutan, analicen y contesten preguntas sobre la llegada de los españoles, los taínos y los africanos.

Cierre:

1. Elaborar una tabla cronológica de Puerto Rico de los siglos XV al XIX.

Días 3 y 4

Tema: Los instrumentos, los cantos y los bailes de bomba

Subtema: Conocer las características de la bomba

Estrategia General: Ciclos de aprendizaje

Fase: Conceptualización

Integración curricular: Música, Danza, Bellas Artes

Recursos:

- DVD educativo
- pantalla y proyector
- computadora

Inicio:

1. Organizar en tres grupos de aprendizaje colaborativo a los estudiantes y asignar uno de los siguientes temas a cada uno:
 - instrumentos de la bomba
 - bailes de bomba
 - cantos de bomba

Desarrollo:

1. Ver los talleres *El cantar*, *El baile y el vestuario*, *Taller musical e Instrumentos y ritmos* del DVD educativo.
2. Cada grupo desarrollará el tema que le corresponde.

Cierre:

1. Asignarle una presentación oral a cada grupo.

Día 5

Tema: Los instrumentos, los cantos y los bailes de bomba

Subtema: Aplicar las características de la bomba

Estrategia General: Ciclos de aprendizaje

Fase: Aplicación

Integración curricular: Música, Danza, Bellas Artes

Recursos:

- CD concierto de bomba tradicional
- reproductor de CD

Inicio:

1. Cada grupo ofrecerá su informe oral.

Desarrollo:

1. Terminar el mapa conceptual del primer día con la información que los estudiantes han podido conseguir.
2. Fotocopiar el mapa conceptual en su forma final y entregar una copia a cada estudiante.

Cierre:

1. Organizar un baile de bomba participativo entre los estudiantes. Poner el CD de música tradicional y repartir los roles de tocador, bailador, cantador y público.
2. Asignar a los estudiantes que escriban una bomba original.

NIVEL SUPERIOR

Día 1

Tema: Contexto histórico de la bomba

Subtema: Conocer el género musical de la bomba

Estrategia General: ECA

Fase: Exploración

Integración curricular: Estudios Sociales, Bellas Artes, Español

Recursos:

- DVD educativo
- reproductor de DVD
- proyector y pantalla

Inicio:

1. Explorar los conocimientos previos de los estudiantes sobre la música de bomba y de dónde proviene.
2. Solicitarles que escriban en un papel o en las libretas cinco o más características que describan la bomba y su procedencia.
3. Pedir a los estudiantes que mencionen las características que escribieron y las anoten en la pizarra para construir un mapa conceptual.

Desarrollo:

1. Observar el taller *Trayectoria histórica* del DVD educativo.
2. Trazar un mapa conceptual con las definiciones, palabras y características de la bomba.

Cierre:

1. Invitar a los estudiantes a discutir sus respectivos mapas conceptuales.
2. Recapitular sobre el primer mapa de concepto y compararlo con el de los estudiantes.
3. Asignarles a los estudiantes que busquen videos en *YouTube* sobre diferentes toques de bomba u otra información relevante sobre el tema de la música de bomba.

Día 2

Tema: Contexto histórico de la bomba

Subtema: Conocer el desarrollo del baile de bomba

Estrategia General: Ciclos de Aprendizaje

Fase: Exploración

Integración curricular: Estudios Sociales, Bellas Artes, Español

Recursos:

- DVD educativo
- reproductor de DVD
- proyector y pantalla

Inicio:

1. Dirigir la construcción de un mapa semántico a través de una serie de preguntas abiertas para explorar los conocimientos previos sobre los bailes de bomba.

Desarrollo:

1. Ver el taller *El baile y el vestuario* del DVD educativo.
2. Asignar, individualmente o en grupos, la preparación de un mapa semántico con conceptos o palabras asociadas al baile de bomba, según lo que observaron.

Cierre:

1. Invitar a los estudiantes a discutir sus respectivos mapas semánticos.
2. Recapitular sobre el primer mapa semántico y añadir o profundizar en los conceptos.
3. Preguntar a los estudiantes sobre los conceptos: protocolo del baile de bomba, pasos básicos del baile, posturas correctas de los bailadores y las bailadoras, herencias culturales, diferencias en los bailes por influencias sociales.
4. Buscar videos en YouTube o en la Internet sobre bailes de bomba de salón y bailes de bomba callejeros. Presentarlos a los estudiantes y discutir semejanzas y diferencias.

Día 3

Tema: El canto de la bomba

Subtema: Conocer la forma del canto y sus letras

Estrategia General: Ciclos de aprendizaje

Fase: Aplicación

Integración curricular: Estudios Sociales, Bellas Artes, Español

Recursos:

- DVD educativo
- reproductor de DVD
- proyector y pantalla

Inicio:

1. Dirigir un taller de escritura para que los estudiantes redacten una bomba original.

Desarrollo:

1. Ver el taller *El cantar* del DVD educativo.
2. Preparar una red conceptual con los siguientes conceptos:
 - el cantador y la cantadora de bomba
 - canto afinado (unísono)
 - canto a voces (armonía)
 - forma métrica del canto
 - canto responsorial
 - canto antifonal
 - velocidad del canto (tempo)
 - estructura del canto de bomba
 - roles de la mujer y del hombre en la bomba
 - tipos de baile: solo, en pareja o en grupo
 - música de tambor en el Caribe
 - improvisación de la cantadora o el cantador en la bomba
 - función secular del canto de la bomba

Cierre:

1. Invitar a los estudiantes a discutir sus respectivas redes conceptuales.
2. Preguntar sobre los conceptos: canto responsorial, canto antifonal, estructura del canto de bomba, roles de género en la bomba, coros unísonos, coros a voces.
3. Asignar las siguientes preguntas sobre el ensayo *La bomba en Puerto Rico*:
 - ¿Cuál es el tema de la canción de bomba *La línea*?
 - ¿De qué trata la canción *No sé será de piedra*, recopilada por John Alden Mason?

Día 4

Tema: Los toques y ritmos de la bomba

Subtema: Participar en el taller musical de bomba

Estrategia General: ECA o Ciclos de aprendizaje

Fase: Aplicación

Integración curricular: Estudios Sociales, Bellas Artes, Español

Recursos:

- DVD de la bomba
- reproductor de DVD
- proyector y pantalla
- instrumentos de bomba o envases de plástico

Inicio:

1. Anunciar a los estudiantes que van a aprender a tocar y reconocer los diferentes instrumentos de bomba con un ritmo preseleccionado a través de un taller de música.

Desarrollo:

1. Colocar en formación correcta a los estudiantes para completar las actividades del taller de música.
2. Presentar el *Taller musical* del DVD educativo.

Cierre:

1. Invitar a los estudiantes a discutir sus impresiones sobre la experiencia de tocar bomba.
2. Proponer la producción de una presentación de ritmos de bomba para acompañar a los estudiantes que quieran aprender a bailar el ritmo sicá de la bomba.
3. Motivar una reflexión sobre la experiencia individual de cada estudiante al realizar el taller.

Día 5

Tema: Baile de bomba

Subtema: Bailar bomba

Estrategia General: ECA

Fase: Aplicación

Integración curricular: Bellas Artes

Recursos:

- DVD educativo
- reproductor de DVD
- proyector y pantalla
- CD concierto tradicional
- reproductor CD

Inicio:

1. Volver a proyectar el taller *El baile y los vestuarios* del DVD educativo.
2. Solicitar que tomen nota de los gestos, pasos, movimientos y elementos de los roles que quieren asumir.
3. Repartir roles (solista, bailarín/bailarina o coreógrafo/coreógrafa) según preferencias.

Desarrollo:

1. Mover los pupitres o sillas, abrir espacio con el propósito de realizar los pasos y movimientos aprendidos.
2. Repasar en las intervenciones de cada estudiante el protocolo: el saludo al tambor, la improvisación con piquetes o diálogo con el tambor.

Cierre:

1. Discutir las impresiones y emociones sobre la experiencia de tocar, bailar y cantar bomba.
2. Proponer la producción de una presentación de bomba para celebrar la Semana de la Puertorriqueñidad.
3. Solicitar una evaluación grupal del taller.