



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 Plena

LA MÚSICA DE PUERTO RICO: RAÍCES Y EVOLUCIÓN



La Plena

La música de Puerto Rico: raíces y evolución





La Plena

La música de Puerto Rico: raíces y evolución



William Cepeda presenta:

La plena

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

Coapiciador: **Instituto de Cultura Puertorriqueña**

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

College/City University of New York

Autores: **Ramón López (La plena en Puerto Rico), Juan Cartagena (La plena de la diáspora), Jaime Torres Torres (cancioneros), Ángel Luis Torruellas (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 Carrimoods**

Entertainment, fotógrafos: Adriana Hernández, Alexander Díaz

Rodríguez; Archivo General de Puerto Rico; Colección

Puertorriqueña, Universidad de Puerto Rico; Nestor Ruiz

Photography; www.visitponce.com; Jack Delano; Library of

Congress; Fania Records; CMI-Puerto Rico; www.pr.indymedia.org

y Juan Cartagena.

Asesoría legal: **Karla Venegas-Bigas**

© **Casabe Records, Inc., 2012**

PO BOX 6374 San Juan, PR 00914

www.casaberecords.com

ISBN: 978-1-937607-03-6

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 plena en Puerto Rico	30
El trasfondo histórico	32
Los instrumentos	41
Los estilos o vertientes.....	44
Los temas	46
Los exponentes	47
La actualidad	49
La plena de la diáspora	52
La diáspora en Nueva York	53
La diáspora en Filadelfia.....	59
La diáspora en otras ciudades.....	60

Parte II. Conciertos

Concierto de plena tradicional.....	66
Cancionero	
1. Soy caribeña (plena tradicional).....	67
2. Celándome (plena lamento).....	68
3. Quién será el chofer (plena tradicional).....	69
4. Teté (plena punta 'e clavo).....	70
5. Eureka (plena lamento).....	71
6. El rey de la plena (plena popular).....	72
7. Soy como soy (plena corrida).....	73

La Plena

8. Plenero de la mata (plena punta 'e clavo).....	74
9. Ven, no te vayas (plena popular).....	75
10. Dime, dime, dime (plena songo).....	76
11. El tren por La Cuarta (plena popular).....	77
Ficha Técnica.....	78
Concierto de plena experimental.....	80
Cancionero	
1. Buscando a Elena (plena punta 'e clavo).....	81
2. My Whole Plena (plena punta 'e clavo).....	83
3. Plena blues (plena contemporánea).....	85
4. Plena gigante (plena lamento).....	86
5. Herme Pasco (plena punta 'e clavo).....	87
6. Mi plena (plena contemporánea).....	88
7. Plenota (plena corrida).....	89
8. Cumba blues (plena contemporánea).....	90
Ficha técnica.....	92

Parte III. Actividades curriculares

Nivel elemental.....	98
Nivel intermedio.....	102
Nivel superior.....	106

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 impulsada 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 afromestizo; 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.

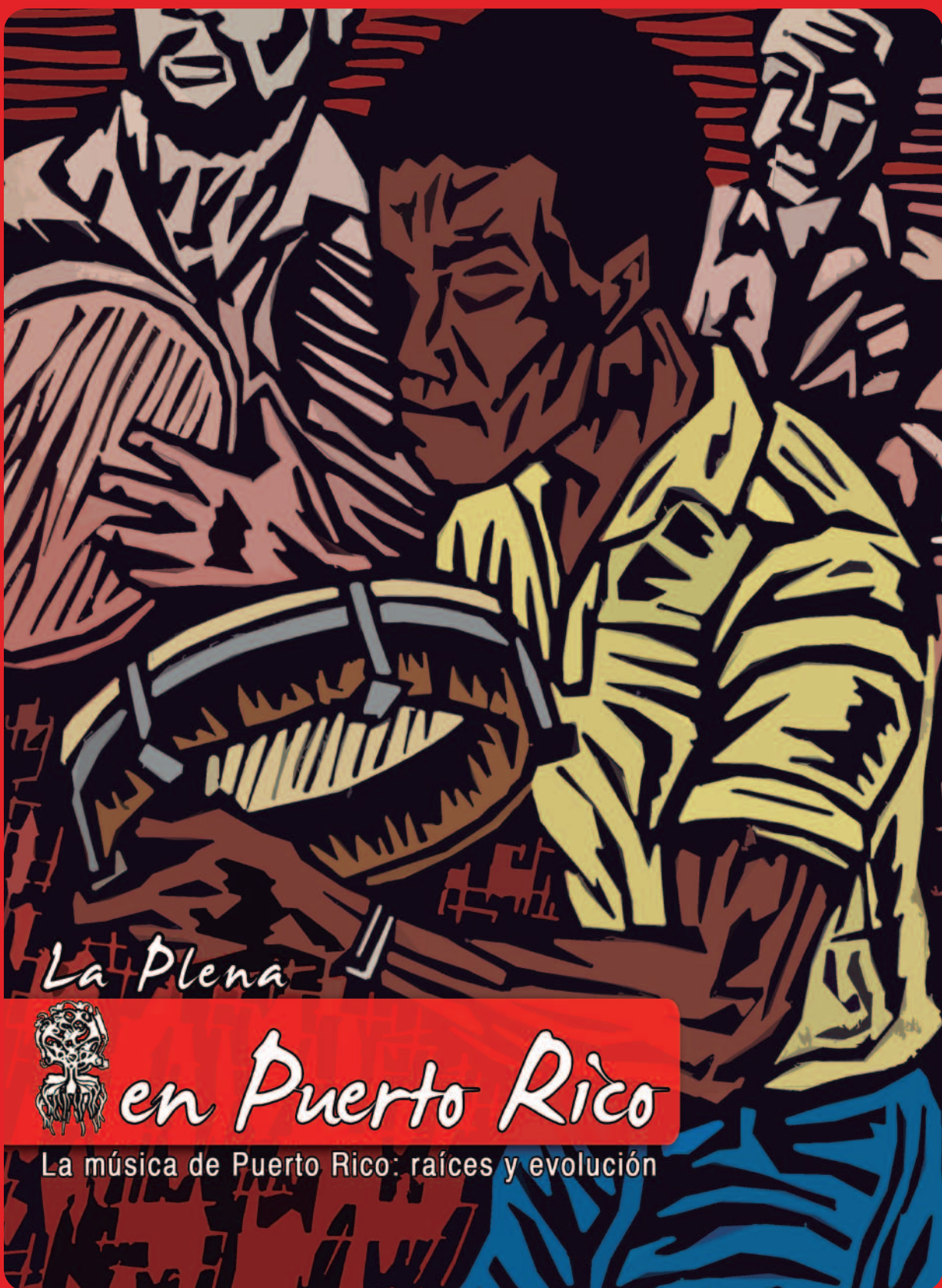
También es importante advertir que en las migraciones de puertorriqueños a Hawái a principios del siglo XX, los emigrantes llevaron sus instrumentos, su música y sus décimas, y hoy día los descendientes de aquellos puertorriqueños todavía las emplean, aunque fonéticamente en muchos casos.

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 Plena



en Puerto Rico

La música de Puerto Rico: raíces y evolución

PUERTO



PO RICO



- Región norte
- Región noreste
- Región sur
- Región este
- Región oeste

LA PLENA EN PUERTO RICO

La manera más fácil de reconocer la música plena es observar su imagen audiovisual. Dondequiera que un grupo de gente puertorriqueña se encuentre haciendo cantos de llamado y respuesta, siguiendo los ritmos de tambores de marco redondo, cuyo diámetro es siempre mucho mayor que su profundidad, estamos ante la ejecución de la plena. Estos tambores conocidos como panderos o panderetas rara vez se utilizan para marcar los ritmos de otros géneros musicales. El pandero de plena es liviano y portátil. Su diámetro varía entre 10 y 18 pulgadas, lo que facilita que los músicos lo ejecuten de pie con mucho movimiento corporal.

La instrumentación simple, unida a la interacción vocal de solista y coro es suficiente para ejecutar la plena, pero esta simplicidad es solo aparente. El solista introduce una copla inicial temática, que la repetirá un coro después de cada una de sus intervenciones. En cada

intervención la voz principal improvisa una copla, la cual es respondida por el coro que repite la copla inicial. Aunque aparenta ser sencillo, requiere un acoplamiento efectivo con los panderos, de manera que su combinación incite al baile.

La plena exige niveles de precisión y virtuosismo similares a los de cualquier otro género de la música puertorriqueña. Su orquestación mínima identifica a la plena como música afrocaribeña, hermana con prácticas musicales que se sostienen sobre la vocalización de llamado y respuesta y la percusión de tambor básico y tambor que improvisa o “habla”. En este sentido, la plena pertenece a una familia caribeña que incluye: merengue, son, cumbia, calipso y otros géneros.

son



plena



Tradicionalmente, la plena se bailaba en parejas, pero esa costumbre ha decaído bastante. Hoy se sustituye con frecuencia por improvisaciones, bailes de otros géneros como la salsa y el merengue, o coreografías colectivas y espontáneas desplegadas por la audiencia bailadora. Cuando la ejecución de la plena alcanza los más emocionantes niveles de incitación bailable, suele producirse el “tren de la plena”. Muchas personas se agarran por la cintura hacen una fila que serpentea en gozoso contoneo de pies y caderas.



El rasgo más definitorio del género es el golpe de plena, requerido y reconocido como la señal de identificación rítmica. Se trata de un ritmo básico y repetido, fuerte y preciso que se ejecuta en el pandero de tamaño grande, llamado *seguidor*, que provee la base indispensable para las improvisaciones del pandero pequeño o *quinto*. El güiro y la puya también aportan otros ritmos básicos. Estos instrumentos, tanto los panderos tradicionalmente fabricados con cueros de (de cabra macho o hembra), como el güiro fabricado

con la higüera (fruto), le han ganado el sobrenombre a la plena de “la música del animal y el vegetal”.

Los contenidos temáticos de la plena abarcan todos los asuntos importantes de la vida cotidiana de los habitantes de las comunidades populares. Por eso, asume con frecuencia la forma narrativa del lenguaje popular, con una soltura e inmediatez que puede concebirse como la musicalización de la conversación callejera y barrial o bembeteo musicalizado. Se le llama *bembeteo* al animado movimiento de las *bembas* o los *bembes*, o sea los labios. El chisme es un tipo de bembeteo cuando su animación audible lo saca de lo íntimo hacia lo público. El bembeteo pone en juego los patrones rítmicos de la oralidad popular y se sostiene



en la narración de asuntos de interés.

Estamos ante una de las manifestaciones musicales de la diáspora africana en el Caribe. Al igual que en otras prácticas musicales caribeñas, la ejecución de la plena aumenta con la adición de más tambores y otros instrumentos rítmicos y melódicos que animan los estilos regionales de la plena y sus transformaciones evolutivas.

El trasfondo histórico

El tema del origen de la plena ha sido discutido por décadas sin la evidencia documental que sostenga los argumentos del debate. La plena surgió como práctica musical transmitida oralmente en comunidades urbanas de extrema marginación y pobreza, lo que dificulta su ubicación exacta en el tiempo.

Si nos atenemos a la investigación de la historia oral de la plena, la explicación más seria y sistemática debe atribuirse a Félix Echevarría Alvarado, quien en los años 70 pudo entrevistar a los sobrevivientes de la generación pionera de pleneros. Según el consenso de

estos, la plena apareció a principios del siglo XX en la barriada Joya del Castillo en Ponce. Su evolución originaria fue estimulada por las interacciones musicales de obreros de Ponce con inmigrantes de las Antillas Menores de habla inglesa. Aunque se ha propuesto un origen en otras barriadas de Ponce y en barriadas de Mayagüez, nadie ha ofrecido evidencia específica que pueda desmentir las conclusiones de Echevarría.



A principios de siglo XX, los puertorriqueños vivían tiempos de acelerados cambios en su modo de vida. Como habitantes del mar Caribe, territorio globalizado desde el siglo XVI, las agitaciones de la historia mundial tenían efectos rápidos y directos en la convivencia nacional y comunitaria de los puertorriqueños. De todos estos procesos de transformación social, el fundamental fue la



expansión imperialista de la revolución industrial. El desarrollo capitalista de los países industriales, que requerían materia prima y nuevos mercados para sus productos, llevó a la incorporación dentro de su órbita de las sociedades agrorurales de África, Asia y Latinoamérica.

Estos procesos expansivos fueron acompañados de ideologías de progreso y promesas de bienestar favorecidas por la relativa apertura a formas limitadas de participación democrática, como la extensión del derecho al voto. En el continente americano, bajo el liderato indiscutible de los Estados Unidos, las condiciones de producción capitalista fueron impuestas, ya fuera mediante consensos liberales o aplastantes invasiones militares. En las sociedades industriales se producían

mercancías que luego se les circulaban a los territorios dependientes, de donde provenían, en general, las materias primas. La música no estuvo exenta del proceso de industrialización. Las tecnologías de grabación y reproducción en masa permitieron la conversión de la música en una mercancía más. A comienzos de siglo XX estaban sentadas las bases de una industria musical en la que los géneros musicales definían mercados específicos de consumo. La plena fue uno de los primeros géneros musicales puertorriqueños en penetrar la nascente industria musical.

La incorporación de Puerto Rico al imperio capitalista de Estados Unidos tras la derrota de España en la Guerra Hispano-cubano-americana en 1898 no fue muy dificultosa. La gente boricua estaba deseosa de acabar con los cuatro siglos de ignorancia y servidumbre impuestos por el régimen militar español. Inicialmente la invasión militar estadounidense fue recibida con poca resistencia, pero muy pronto el desengaño sustituyó el entusiasmo por las promesas civilizadoras de los nuevos gobernantes.

La consecuencia más contundente del dominio

estadounidense en Puerto Rico fue la impetuosa aceleración de los procesos de industrialización y proletarización que ya se venían dando bajo dominio español desde el siglo XIX. La proletarización comenzó cuando los trabajadores y trabajadoras perdieron los medios de producción y se vieron obligados a trabajar por un salario. Esto les ocurrió a muchos campesinos que perdieron sus tierras y tuvieron que emplearse como peones en las plantaciones de caña de azúcar. También lo sufrieron los artesanos, cuyos productos no podían competir con la invasión de mercancías norteamericanas. El desbaratamiento del carácter agrorural de la sociedad puertorriqueña avanzó inexorablemente. Desplazó y disolvió el poder de la clase hacendada criolla en la economía, la política y las imposiciones ideológicas hispanófilas de la cultura nacional.

Durante los últimos tiempos de



dominación española, Ponce se había convertido en el centro de la actividad industrial, comercial, cultural de Puerto Rico, además era el foco de la política autonomista que expresaba la visión de mundo de la clase hacendada criolla. Los invasores estadounidenses supieron aprovechar

el dinamismo de la zona ponceña, especialmente con la expansión de la industria azucarera que muy pronto arropó la isla entera. Mientras centralizaban el poder militar en la ciudad capital de San Juan, desarrollaron comercialmente el puerto de Ponce, el más activo de la recién adquirida colonia, y dismantelaron el predominio anterior de la economía cafetalera. Esto provocó el reordenamiento de



puerto de Ponce

patrones de asentamiento y empleo, lo que resultó en nuevas formas de sociabilidad que marcaron el surgimiento de la plena.

Como resultado de las transformaciones sociales, el país fue sacudido por una masiva migración de habitantes de los campos hacia las ciudades, junto a la inmigración de trabajadores de las Antillas de habla inglesa. Estas poblaciones migrantes, junto a los descendientes de la economía esclavista que ya se habían transformado en artesanos y obreros, poblaron las barriadas urbanas de trabajadores de empleo intermitente y crearon los barrios cañeros. En todo el Caribe se dieron procesos similares, cada uno según la experiencia particular de su historia social, pero todos hermanados en la creciente industrialización y la consecuente urbanización de la cotidianidad.

El crecimiento de las barriadas obreras se dio en todas las ciudades puertorriqueñas, pero fue más intenso en Ponce, al menos, inicialmente. Las condiciones de vida de la gente arrabalera, de distintas procedencias, promovían la conservación de la memoria de sus prácticas musicales junto con la transformación de las

mismas como respuesta a la cambiante cotidianidad. Una característica de la vida barrial fue la reducción del espacio habitable. La gente vivía en casuchas pequeñas, apretujadas en callejones y atrechos angostos. La falta de

habitaciones amplias y patios desahogados obligaba a los vecinos a llevar acabo el máximo de sus interacciones en la estrechez de las calles que, dada la falta de

facilidades sanitarias, eran focos de anegaciones de aguas, desperdicios y pestilencias. La miseria prevaleciente se sumaba al abandono gubernamental y la marginación espacial. Los vínculos entre los habitantes eran tales que todo lo realizaban delante de los vecinos: socorrerse, pelear, conversar y ejercer sus asuntos públicamente. La convivencia familiar era un esfuerzo precario por mantener una privacidad, por todas partes descubierta y asediada. El espacio estaba repleto de presencias cercanas y curiosidades sin escapes.

La vida en las barriadas solo era posible a través de un balance inestable de solidaridades y hostilidades ante problemas comunes. Se resolvían o perpetuaban, acentuando la necesidad de compartir generosidades y tolerar intromisiones. Simultáneamente, los habitantes de las barriadas compartían una disposición a la defensa propia del territorio, que marcaba de manera inequívoca la distancia entre “los de adentro” y “los de afuera”. La protección del parentesco sanguíneo, el compadrazgo y el acomodo de los individuos vinculados por adopciones, bautizos o crianzas

servían de autorización de tránsito “al adentro” a gente conocida que vivía en “el afuera”. A esto se le añadía la solidaridad laboral: los que trabajaban juntos extendían sus lazos de camaradería fuera de los horarios laborables.

Las barriadas eran criaderos de hibridaciones culturales. La convivencia de descendientes de esclavos, jíbaros recién llegados del campo, inmigrantes antillanos y correcostas de temporadas animaba la circulación y mezcla de sabrosuras culinarias, diversidades raciales, gestiones espirituales, acentuaciones verbales, destrezas artesanales y placeres musicales. Sobre todo, las barriadas no tenían lugar para el silencio. Los sonidos que cargaba el viento estaban preñados de información.

En una de estas barriadas ponceñas, la Joya del Castillo, unos inmigrantes antillanos, llamados *tortoleños* o *cocolos*, se sumaron a la comunidad en residencia. Una pareja de ellos salió a buscar el sustento por las calles de la Ciudad Señorial, entonando ritmos y melodías con guitarra y pandereta, que resultaban contagiosos y pegajosos. Exhibían las cadencias afrocaribeñas que la gente de Ponce conocía y recibía a través del tráfico marítimo. Estos recién llegados se unían a los jolgorios de día de pago, que encendían el bullicio barrial cada sábado. Su música rústica y elemental, pero simpática y familiar, se dejó influir por las

prácticas musicales de los residentes. Esos acomodos, acoplados a las irresistibles atracciones del baile, intercambiaron sonoridades que poco a poco se fundieron en la novedad musical que se llamó *plena*.

La novedad no fue una aparición inaudita, sino una hibridación reconocible. No se inventó una música original pura. Cualquier persona familiarizada con la música boricua y caribeña de esa época, captaría que dentro de la originalidad plenera había una evidente presencia de las tradiciones bomberas de los descendientes de esclavos, los recursos estróficos y métricos del seis aguinaldo de los jíbaros, las cadencias atrayentes de la guaracha isleña y los germinales acentos del calipso

antillano. Estas prácticas musicales correspondían precisamente a las tradiciones de la diversidad que se encontraba en el apretujamiento de las barriadas obreras. La reunión de las gentes musicales ocurrió de manera más abarcadora y cohesiva en las barriadas de Ponce, por eso la plena nació allí.

La hija de aquellos pioneros cocolos, Catherine George y John Clark, se llamaba Carola. Esta joven boricua se convirtió en una excelente

panderetera de la música que se propagó tan rápido como la llamarada del cañaveral. El pandero que se necesitaba para tocar esta música era tan portátil como el machete y la



hamaca. Era parte del equipo mínimo que los obreros llevaban consigo en sus constantes desplazamientos a pie, a caballo y en tren, en busca de sus empleos de duración inestable. Estas distancias proletarias enlazaban a Ponce con la ciudad portuaria de Mayagüez, una zona cuyos procesos de proletarización barrial fueron similares a los de Ponce, aunque de menor magnitud. Tal era la mezcla de gente, que muchos pleneros de Mayagüez apuestan que la plena nació allí.



plaza de
Mayagüez

Por la excitación de la novedad, la plena se diseminó por las barriadas de Ponce. Los desplazamientos laborales ampliaron el alcance del género que adoptó un nombre disponible en el vocabulario de las conexiones antillanas. *Plena* era un nombre ya conocido que designaba unos cantos de trabajo en la República Dominicana, aunque estos no guardan relación con el surgimiento de una nueva práctica musical boricua. Los dominicanos practicaban cantos festivos religiosos, llamados *salve plena*, que las mujeres entonaban acompañándose con rústicos panderos. Es común a través del mundo

que los géneros musicales nuevos adopten nombres preexistentes, y luego se les de la precisión adicional de lo recién nombrado. Todas las demás explicaciones del origen del nombre *plena* carecen de evidencia documental.

Fue en los cafetines de las barriadas ponceñas donde la plena se hizo música residente. Allí se entrecruzaban colindancias de recreaciones variadas, que podían incluir el tráfico sexual. Cuando los sectores acomodados y señoriales de Ponce se percataron de la

música pegajosa, rechazaron su presencia y despreciaron su humanidad, tal como lo hacían con la gente arrabalera en general. La plena inició sus expansiones con la etiqueta de “música de negros y de prostitutas”. Los adinerados la consideraban una basura cultural que confirmaba la degeneración moral de los habitantes de la miseria.

Instalada en el repertorio musical de las barriadas, la próxima etapa de la plena fue la organización de conjuntos pleneros profesionales que amenizaban las festividades

bailables a cambio de pago monetario. Esta época coincidió con la Primera Guerra Mundial y por eso algunos estudiosos asocian el origen de la plena con los años de este conflicto bélico. En este tiempo surgió la primera figura inmortal del género, Joselino Oppenheimer, alias Bumbún, quien se destacó como compositor, instrumentista y director de su propio conjunto, que incluía los pleneros más capaces del momento. Otras agrupaciones aparecieron pronto, de manera que cada barriada tuvo sus pleneros residentes reconocidos por su talento. Bumbún fue autor de muchas plenas que nunca

pudo grabar y que fueron apropiadas, posteriormente, por pleneros comerciales como Manuel Jiménez, alias Canario.

Durante los años 20, proliferaron las casas de baile en Ponce y en menor medida en otros municipios de la Isla. La barriada ponceña San Antón se hizo tan famosa por sus casas de baile que muchos pasaron a considerarla el lugar de nacimiento del género. En estos bailes, la orquesta plenera consistía de pandero quinto, uno o más

panderos seguidores, güiro, sinfonía o acordeón de botones, guitarra y, a veces, cuatro. Esta configuración instrumental se diversificó en distintas combinaciones y añadiduras, todas sostenidas sobre el golpe de plena de los panderos.

La plena se extendió por la Isla con ímpetu irresistible y se convirtió en moda bien recibida. La fama de los pleneros destacados los convirtió en héroes populares. La oralidad musical iba acompañada de legendarias incidencias y noticias de los hechos, triunfos y desgracias de personajes merecedores de incluirse en la memoria popular. Musicalmente, la plena se mantuvo siempre abierta al diálogo con los demás géneros musicales con los que convivía. De hecho, toda la historia de la plena puede entenderse como una sucesión de diálogos musicales con otros géneros cercanos. Así la plena aseguró su vitalidad cultural.

La plena bembeteaba sucesos de interés efímero junto a otros de importancia memorable. En unos casos lo hacía con atención al detalle comprobado, en otros, descomponía la veracidad de los hechos para realzar su interés dramático. Así, la tragedia de Elena Sánchez,

apuñalada por una mujer celosa cuando se dirigía a un baile, fue inmortalizada y trastocada como consecuencia del ataque abusivo de un hombre, y se convirtió en la plena más conocida de todos los tiempos. También se



barriada San Antón en Ponce



tergiversó la muerte del legendario Bumbún, quien murió enfermo en su casa, pero su muerte se dramatizó de manera más plenera como que había sido asesinado en un baile.

Aunque la clase obrera desplegó con entusiasmo su apego leal a la música plenera, esta no fue acogida inmediatamente como valiosa expresión cultural del movimiento sindical. La plena siempre estuvo presente en

las huelgas cañeras y demás situaciones de lucha proletaria, pero no hubo un aprovechamiento político de su capacidad comunicativa por parte del movimiento obrero organizado, ya que se trató, más bien, de una tolerancia a distancia. La miserable vida material y cultural de las barriadas se consideraba una degeneración impuesta por el capitalismo que había que destruir y superar en aras del progreso de los trabajadores. En



trabajadores en un cañaveral cerca de Ponce, en enero de 1938

cambio, la guaracha, cuya forma de versificación se prestaba para un contenido discursivo más complejo, sí fue utilizada por líderes obreros de la época como vehículo de expresión política.

Las plenas comerciales, grabadas por Canario y otras agrupaciones como *Los Reyes de la Plena* en la diáspora, se distanciaron drásticamente de las originales prácticas pleneras comunitarias. La industria musical capitalista había impuesto desde principios de siglo XX, requerimientos compulsorios a la música popular comercial. Las canciones debían ser cortas, fáciles y restringidas a temas de amor y diversión. Los primeros pleneros que grabaron acataron esas imposiciones. Canario supo adaptar el contenido de las plenas que grabó, alejándose de las directas glorificaciones de protestas, erotismos y violencias que eran parte del bembeteo musicalizado. La orquestación de la plena también fue modificada. Aunque se mantuvo la guitarra y la sinfonía, se añadió la

presencia imponente de la trompeta, mientras se implantó una “desafricanización” o “blanqueamiento” del género. Disminuyó la importancia de la percusión, que pasó a ser un mero acompañamiento de fondo. Los panderos fueron eliminados y el golpe de plena, aunque reconocible, perdió su predominio.

La plena, disminuida de sus alborotosos gozos barriales, tuvo tanto éxito que se convirtió en moda musical arrolladora precisamente durante los años de la Gran Depresión. La década de los 30 fue la primera época dorada de la plena. La evolución de otras músicas

urbanas afrocaribeñas siguió rumbos similares a la plena en cuanto a origen, aceptación, disseminación y reducción comercial. Fue en este tiempo que géneros de la música afrocubana, como el son y la rumba, alcanzaron gigantescos niveles de desarrollo e influencia internacional. En Puerto Rico y en las comunidades boricuas de Estados Unidos, la plena rústica de seña barrial coexistía con la plena comercial de emisión radial. El éxito, sin embargo, no fue suficiente para que la plena fuera admitida como valioso componente de la cultura puertorriqueña. Aunque estaba enraizada en el gusto general, le estaba vedado su ingreso en los espacios elegantes que ya habían admitido otros géneros musicales de origen popular.

La plena, siempre abierta a la comunicación musical en su entorno, mantenía diálogos ancestrales con la bomba que, marginada y despreciada, sobrevivía semioculta en las comunidades pobres del país. Más abierto

y fructífero fue su diálogo con la música campesina. Los trovadores y músicos rurales asimilaron las cadencias de la plena en una actualización que dio lugar a la plena jíbara. La música jíbara había añadido el bongó cubano desde los tiempos del Maestro Ladí, en los años 20, lo que facilitó la disposición a sonar cueros



en sus orquestaciones. La influencia cubana también penetró las musicalidades pleneras y así evolucionó una plena emparentada con el mambo, que tuvo en la Orquesta de César Concepción su primer gran exponente. Esta hibridación no fue un alzamiento notable de la percusión, sino un relajamiento de la impetuosidad plena que se convertía en ritmo suavizado y resultaba aceptable en los ambientes de la gente acomodada. Esa plena orquestada, se podría decir que “blanqueada”, llegó por fin a los lujosos salones de baile de hoteles y exclusivos centros de diversión. Su temática de placeres turísticos y banalidades bailables le dio carta de entrada en ciertos sectores, pero los pleneros barriales la consideraron plena “monga” y debilitada.

Refugiados en sus barriadas de mucho bullicio y esquinas calientes, los pleneros

barriales se apertrecharon en sus jolgorios de indomables panderos y establecieron las identidades de los “pleneros de la mata” o “pleneros de pura cepa”, en referencia a una plena genuina que era parte de su vida diaria en vez de mercancía fácil. Aquí es necesario apuntar que estas agrupaciones pleneras, de cueros y bailes comunitarios, fueron perseguidas desde sus inicios por la policía, ante las denuncias de alteración a la paz por parte de



vecinos enfurecidos cuando los pleneros ocupaban los espacios públicos de las ciudades. La policía descargó palizas de abusiva justicia, para dispersar los intrusivos “ventetús” o “jameos”, que eran las reuniones de ejecución musical espontánea e improvisada. Los panderos incautados por la policía se convertían en armas de castigo, destrozados sobre las cabezas sangrantes de los músicos.

Mientras tanto, acabada la Segunda Guerra Mundial, la sociedad puertorriqueña se

abrió a la afluencia de capitales industriales, cuyos empresarios, atraídos por generosas ofertas del gobierno, encontraron mano de obra barata, exenciones contributivas, instalaciones de infraestructura y el abaratamiento general de los costos de convertir la Isla en una localidad manufacturera productiva. La rápida transformación de Puerto Rico en una sociedad industrial dependiente no eliminó su condición colonial y requirió masivos procesos de emigración y control de la natalidad. Una inmensa emigración del campo a la ciudad convirtió las orillas del Caño Martín Peña, en Hato Rey, en arrabal enorme de casuchas apretujadas y ancladas en el



babote del manglar, mientras otra aparejada emigración llevó a cientos de miles de boricuas a las ciudades industriales del este de los Estados Unidos, especialmente a Nueva York.

Las complicadas operaciones del desarrollo industrial llegaron acompañadas de significativos avances en las condiciones de vida de las clases trabajadoras y crecientes oportunidades educativas para la población. Santurce, antiguo barrio poblado por cimarrones de los tiempos de la esclavitud, experimentó un inusitado crecimiento demográfico que incluyó una creciente visibilidad de gente negra y mulata, que ya ocupaba espacios que antes estaban vedados. No se trató, sin embargo, del logro de la igualdad y la justicia. Los sectores marginados del nuevo proyecto industrial hicieron sentir su presencia ansiosa de mejoramientos y

dignidades. La plena volvió a ser musicalización de voces urgentes y esta vez tuvo la astucia de incorporar en su diálogo la fuerza de dos musicalidades adicionales: la adopción de instrumentaciones afrocubanas y la actualización de la bomba afroboricua.

Esta actualización plena tuvo una clara intención comercial. Sus orquestaciones modernizadas llegaron cargadas de un

vociferante orgullo barrial y de un detalladísimo temario de experiencias de la cotidianidad obrera, que reforzaba con atrevimientos de exaltación de la negritud. La plena, que no ocultó sus procedencias negras y mulatas, agitó los apetitos bailables de

todo Puerto Rico. Sus más destacados exponentes se convirtieron en afamados personajes culturales.

Esta plena de urbanización reciente se desplazó a las comunidades boricuas de Estados Unidos y conquistó simpatías multirraciales y de diversas clases. Aunque no se caracterizó por el protagonismo del pandero, el golpe de plena fue amplificado a través de percusiones, teclados y metales que disiparon las dudas sobre la autenticidad de la plena renovada. El Combo de Rafael Cortijo y la Orquesta de Mon Rivera grabaron la plena más contundente de los años 50 y 60, sin dejar de incluir otras músicas de moda en sus repertorios bailables. La plena entró, otra vez, en diálogos musicales actualizados. A la inclusión de influencias afrocubanas se unió el emparejamiento con la

bomba, el ímpetu de la plena jíbara y la presencia plenera en los tríos y cuartetos de música romántica. Algunos compositores de música culta coquetearon también con la plena en su gestión de darles color nacionalista a sus musicalizaciones intelectuales.



Tras un debilitamiento de la vitalidad plenera durante los años 60 (notable también en las demás músicas y expresiones culturales tradicionales), la década de los 70 encontró a la gente puertorriqueña frustrada, ante el fracaso del modelo de industrialización dependiente; molesta, ante la creciente militarización del territorio; temerosa, ante el deterioro de la calidad de la convivencia; y confusa, ante las opciones políticas del porvenir. El nacionalismo, duramente reprimido durante las décadas anteriores, reapareció entre la gente de la Isla y la diáspora, esta vez transmutado en una creativa disposición de fomentar las expresiones culturales de identidad puertorriqueña.

Una compleja evolución caracterizó las últimas décadas del siglo XX, cuando el crecimiento del anexionismo político convivió con la reafirmación cultural nacionalista. La plena participó de este proceso, actualizando las innovaciones de su diversidad musical a la vez que rescataba el pandero de plena y lo convertía en objeto de belleza artesanal e instrumento

protagónico del género. Se multiplicaron las agrupaciones pleneras y fue muy notable el desarrollo de un intenso diálogo musical y temático con la música de salsa. En esas condiciones de creciente efervescencia cultural, pero insistente marginalidad comercial, la plena entró al nuevo milenio.

Los instrumentos

La conexión más directa entre la plena de la actualidad y la plena de los pioneros ponceños es la centralidad del pandero como instrumento definitorio del género. El pandero evolucionó desde simples apropiaciones de reciclaje de vasijas y cueros, hasta meticulosas fabricaciones de maderas finas y resistentes construcciones de plástico PVC.



El pandero, entendido como tambor redondo cuyo diámetro es mucho mayor que su profundidad, tiene una historia milenaria, cuyos orígenes están asociados a prácticas chamánicas y cultos religiosos. Se ha difundido, reinventado y transculturado a través de los siglos. En el caso puertorriqueño, el pandero llegó como parte de la africanización de la herencia andaluza en el Caribe, y probablemente proviene del bendir árabe, con

influencias de la pandereta africana y las afinaciones africanas. En Puerto Rico, el pandero puede entenderse como el tambor que resulta de arrancar la cabeza encuerada de un barril de bomba, inicialmente utilizado por músicos bomberos proletarizados que aprovecharon su calidad liviana y portátil en sus constantes desplazamientos de transportación y empleo.



bendir árabe

La construcción del pandero se inició con reciclaje de manera improvisada, y se desarrolló luego como fabricación artesanal esmerada. Al principio se utilizaron aros de calderos, cajas de queso o tiras de metal a los que se pegaba, clavaba o atornillaba un cuero, preferentemente de chivo. Luego, se impuso el aro de madera por su mejor resonancia. El pandero podía ser desechable o duradero, según los intereses del fabricante. En sus materiales, el pandero fusionó lo agrícola con lo industrial y lo nativo (madera), con lo aclimatado (chivo) y lo extranjero (metal).

La formación de conjuntos pleneros requirió la incorporación de otros instrumentos para completar un sonido atrayente yailable. Al principio, la plena fue callejera e incluyó instrumentos conocidos y de fácil manejo como el güiro y la guitarra. El cuatro

también fue incorporado en los ambientes pleneros de ejecución acústica, dado su poco poderío sónico dentro del alborotoso repique de panderos.

El acordeón de botones o sinfonía de mano fue traído en tránsito marítimo desde Alemania y se consideró muy alegre yailable a través del Caribe. Quizás su carácter de pulmón de aire manejado con las manos se prestó a la movilidad corporal de los músicos pleneros, mientras su sonido podía



acordeón

evocar las brisas y vientos del archipiélago. El acordeón, aunque preferido por su sonido, era un instrumento difícil de conseguir y sujeto a las incidencias del comercio marítimo.

En una colonia militarizada como Puerto Rico, los instrumentos metálicos de viento eran mucho más accesibles y contaban con una prolongada tradición de bandas militares. Estas bandas ofrecían participación a los músicos negros y espectáculos públicos y gratuitos al aire libre. Ponce, cuna de la plena, también fue el foco más creativo de la danza, cuyas orquestas también recurrían al uso requerido de instrumentos de madera y metal. La



güiro y guitarra



posterior moda de preferencia musical cubana reforzó la opción de los instrumentos de viento, una de las ganancias instrumentales que ha tenido este género. La incorporación del saxofón y la trompeta a mediados de siglo y el trombón en tiempos más recientes facilitaron la comunicación con la música afrocubana y luego estrecharon el diálogo con la música salsera. Por otro lado, el clarinete fue una adaptación a las necesidades de la grabación y su uso no se generalizó en la plena comunitaria. Estos instrumentos metálicos le dieron a la plena un sonido engrandecido que le permitió destacarse en las tarimas comerciales de audiencia masiva.

Tras el comienzo de la grabación comercial de la plena, a partir de 1927, surgió la “desafricanización” del sonido mediante la marginación o eliminación de los panderos. Las timbas o congas y los timbales lo sustituyeron en los años 50, acercando la plena a la música cubana y salsera. Los conjuntos comerciales que ejecutaban distintos géneros caribeños ampliaron su base rítmica con la integración de estos instrumentos, tal como lo hicieron Rafael Cortijo e Ismael Rivera.

No fue hasta los 70 que se comenzó a rescatar el pandero a través de la fabricación

industrial extranjera. Los panderos industriales comenzaron a coexistir con los artesanales, pero estos últimos eran los predilectos por los

músicos y los que permitían una producción con diferentes gradaciones de fortaleza, pulimento y afinación. Es

entonces que también se aceptó, como aportación del artesano Ismael Timba, el uso de un tercer pandero, el punteador, de tamaño

intermedio entre el quinto y el seguidor. Este pandero vino a ejecutar un tercer ritmo originado previamente en el uso plenero de timbas o congas.

Tras la reconquista céntrica del pandero, la conga fue eliminada de la orquestación o permaneció como acompañante para rellenar la sonoridad percusiva. El güiro nunca perdió su lugar, conectando el



origen y la actualidad del género. Más tarde el ritmo plenero llegó a incluir la batería. La guitarra y la marímbola desaparecieron paulatinamente y



marímbola

trasladaron su aportación rítmica al bajo eléctrico. Las oportunidades de orquestación con el piano también enriquecieron el ritmo muchas veces. El cuatro, con su carga de memorias campesinas, ha mantenido su presencia en la ejecución de la plena jíbara, pero también ha sido bien recibido en los conjuntos de plena urbana. Quizás la pérdida instrumental más lamentable haya sido la sinfonía de mano o acordeón de botones, cuyas cadencias transcaribeñas definieron para muchos el sabor de la plena tradicional.

En la actualidad los panderos han perdido prominencia percusiva ante tambores más poderosos, pero mantienen su indispensable presencia visual y su carácter de autenticidad tradicional. En la plena callejera y barrial los ritmos pleneros se mantienen ubicados en los panderos indiscutiblemente. La improvisación percusiva es uno de los elementos que ha

acompañado a la plena en su trayectoria histórica, adaptándose a las distintas circunstancias y cambios en su estilo. Desde su origen barrial y callejero, la plena ha dependido de un tambor portátil y de un golpe de plena, ejecutado con un pandero de tamaño mediano, para establecer el ritmo sencillo y constante que marca la música, el canto y el baile. También ha necesitado la presencia de un tambor que “hable”, el requinto, cuya percusión de improvisaciones y floreos ingeniosos ha actualizado hasta hoy la seña africana. Con estos dos ritmos acompasados como base percusiva, la plena se ha sostenido durante el siglo XX.

Lo anterior resume las instrumentaciones principales de la memoria plenera, pero no incluye la selectiva adopción de otros instrumentos en conjuntos pleneros específicos. Parte del sentido común plenero es que cualquier instrumento puede aprovecharse en la plena con imaginación y creatividad.

Los estilos o vertientes

Desde sus inicios, la memoria plenera ha sido un campo de hibridaciones, mezclas y cruces que niegan la pretensión idealista de apegarse a una plena pura y originaria que no debe contaminarse con influencias externas. La plena siempre ha existido abierta a los influjos y reflujos de sus capacidades musicales. El estilo plenero más afín al nacimiento del género es una formación de percusiones y voces centrada en los panderos. Esta plena mínima e indispensable ha permanecido como el punto de encuentro musical que da lugar a todas sus posibles transformaciones y enriquecimientos.

El estilo plenero más nostálgico es la plena metodizada con sinfonía de mano o acordeón de botones. Cuando esta forma se agranda para incluir el cuatro, se logra un estilo más abarcador que cruza las colindancias de lo urbano y lo rural con suma facilidad. El estilo “acubanado” de la plena de los años 50 se distinguió por colocar la plena en igualdad de condiciones que la guaracha, el son, la bomba y otros géneros caribeños enlazados por la pasión bailable. Abrió espacio para congas, bongós y timbales que agrandaron la percusión que sostenía las melodizaciones y acentuaciones del piano y los instrumentos de viento. De esa misma época, data un estilo menor de interpretación plenera en formato de tríos y cuartetos, dedicado mayormente a la música romántica de guitarras y despojado de percusiones fuertes. También surgieron los primeros proyectos de dignificación de la plena como herencia folclórica, que destacaban la necesidad de su rescate y conservación, como los ballets folclóricos coreografiados y engalanados con vestimentas tradicionales estilizadas.

En la década de los 60 aparecieron los primeros indicios de un estilo plenero acercado a la salsa, que evolucionó hasta establecerse en los años 70 y 80 a través de la orquestación de dos polos instrumentales: los panderos reinstalados con acompañamiento de congas y la sección de metales recargada de trombones. Este estilo se convirtió en la más influyente escuela

plenera, junto con otro estilo plenero muy cargado de percusión gorda, presencia jíbara e intención folclórica y rescatistas, que también se ha proyectado hasta la actualidad.

Es importante destacar que desde la década de los 50 hasta hoy, gran parte de los conjuntos pleneros han sido a la vez conjuntos bomberos. El aparejamiento de bomba y plena es un estilo en sí mismo que se nutre de la variedad de opciones instrumentales disponibles. La situación musical de la plena contemporánea sugiere la posibilidad de nuevos estilos híbridos asociados al *reggae*, el rap y el reguetón, pero todavía no hay expresiones firmes de este proceso. Por otra parte, la incipiente apropiación de los panderos y barriles por mujeres pleneras y bomberas es otro campo de hibridaciones posibles.

Como hemos visto, el movimiento instrumental ha estimulado la fusión de la plena con otros géneros, proceso alimentado por la permanente apertura de la plena al diálogo con sus vecinos musicales. La plena puede aparecer como ingrediente activo en los géneros a los que

se fusiona, como ocurre con la música jíbara, la salsa y el jazz, o puede utilizarse más como aderezo o decoración musical que como protagonista de fuerza dominadora. Muchas veces su incorporación en otros géneros no conlleva la instalación de la actitud plenera de bembeteo musicalizado y narrativo como tendencia predominante de esas fusiones.



Los temas

La memoria plenera también es un repertorio de temas de bembeteo musicalizado. Como narrativa veraz o ficticia de sucesos memorables, la plena ha sido una forma de conciencia histórica popular que recoge imaginaciones, hechos y transformaciones. La cotidianidad barrial fue el primer tema plenero, dividido en detalles de amoríos, hostilidades, regocijos, politiquerías, espiritualidades y demás expresiones de convivencia comunitaria. La situación laboral proletaria fue una de sus prioridades temáticas. También ofrecía comentarios sobre el acontecer nacional y mundial, más como sátira que como periodismo obrero.



Quizás la aportación temática más significativa de la plena tradicional fue la inmortalización de personajes cargados de humanidad memorable. El desarrollo temático de la memoria plenera incluye las experiencias de la emigración a Estados Unidos y el patriotismo

nostálgico o militante. La plena comercial utilizó inicialmente las expresiones menos controversiales de la temática popular y luego incorporó contenidos acomodadizos de homenajes, sabrosuras y banalidades mercantiles.

El resurgimiento de la plena en los años 50 llegó cargado de comentarios mordaces, orgullos parejeros, seducciones bailables, sabrosuras culinarias, desenfados raciales y mitificaciones legendarias de personajes urbanos enfrentados a extrañas e incontenibles experiencias de cambio social. A partir de los años 70, pero más en los 80 y 90, la plena quiso realzar su vocabulario e ideología y se envolvió en temáticas de tradiciones rescatadas, dignidades culturales, homenajes patrióticos,

celebraciones históricas, protestas laborales, advertencias ambientales y posiciones políticas, sin abandonar los amoríos, placeres y sorpresas de la cotidianidad. En la actualidad, la temática plenera es menos narrativa y más lírica. Cada vez aparecen más plenas cuyo tema es la plena misma, la glorificación, la defensa y el disfrute de la ejecución del género.

El bembeteo musicalizado se nutre de una selección temática que incluye cualquier asunto de interés

público según el gusto cuentero de los sectores populares. Hay plenas filosóficas, quejosas, patrióticas, humorísticas, de pasión amorosa, de afirmación política, que comentan sucesos mundiales o personajes locales. La plena puede también combinar la memoria y el embuste,

como en los ejemplos siguientes:

***Tanta vanidad,
tanta hipocresía,
si tu cuerpo después de muerto
pertenece a la tumba fría.***

***Me dieron “lay-off”,
me dieron “lay-off”,
me dieron “lay-off”,
qué mala suerte tengo yo.***

***Patria es valor,
patria es sacrificio,
honrar al pueblo
es nuestro principio.***

***Están buscando la “yen”,
están buscando la “yen”,
están buscando la “yen”,
con que cortaron a Elena.***

***Dime muchacha linda
por qué tú eres tan bella,
si será por tu nombre,
tú te llamas Camelia.***

***Yo quiero que mi Borinquen
sea libre y soberana,
porque la estrella de mi bandera
no cabe en la americana.***

***¿En qué pararán,
en qué pararán las cosas?
Los rusos han tirado un satélite
a la vuelta del mundo.***

***Mamita, llegó el obispo,
llegó el obispo de Roma.
Mamita, si tú lo vieras:
¡qué cosa linda, qué cosa mona!***

***Matan a Bumbún,
matan a Bumbún,
matan a Bumbún,
en un baile de plena.***

Cualquier tema que se considera merecedor de la memoria popular puede ser convertido en plena. La originalidad es asunto secundario y la difusión de las plenas conlleva el

surgimiento de versiones diferentes y contradictorias de un mismo bembeteo.

En la actualidad, la formación de una generación plenera, influida por la salsa, ha producido una fusión de la ejecución vocal, que para unos es una opción consciente y para otros, una confusión desapercibida. El cantante plenero añade improvisaciones de llamado y respuesta, así como hace el sonero salsero o cubano con los patrones de frases momentáneas. Las improvisaciones del cantante parten de una plena previamente compuesta, una estrofa conocida, a la que el plenero añade otras estrofas que expanden el tema o incorporan la circunstancia que rodea el canto. Esto le permite exhibir su talento inspirador, narrativo, crítico o reflexivo, mientras muestra su dominio de la rima.

Los exponentes

La memoria del transcurso musical plenero es abrumadoramente masculina. Resulta irónico que Carola Clark, mujer negra ponceña, fuera la primera figura reconocida en la ejecución del pandero, ya que las mujeres han sido excluidas de los tambores y relegadas al coro y el baile. Si bien esta situación está en vías de cambio, la memoria de los más importantes logros pleneros se compone de hombres. Aquí se impone la aclaración de que al ser la plena una práctica musical barrial y comunitaria, cada barriada y comunidad plenera conoce sus héroes y maestros de memorable ejecutoria.

Joselino Oppenheimer, Bumbún, es el indiscutible primer Rey de la Plena. Aunque su trayectoria es imprecisa y legendaria, es innegable que fue reconocido como el más excelente e influyente plenero de principios de siglo XX. Compositor, instrumentista, cantante y

líder, dejó una herencia plenera limitada a la oralidad. Muchas de sus composiciones sobrevivieron acreditadas a otros pleneros de mayor astucia comercial. Mientras que Manuel Jiménez, Canario, fue el gran divulgador de la plena comercial, el plenero que nacionalizó e internacionalizó el género. Este exponente tuvo la suerte de ver su aportación plenera oficializada como folclore de aceptación estatal y dignidad cultural.

César Concepción se encargó de llevar la plena a los sectores adinerados y elegantes de su tiempo, para lo cual no vaciló en ablandar la ejecución del género y vincularlo a la moda bailable del momento. Rafael Cortijo y Mon Rivera son los máximos gigantes de la plena de los años 50. Ambos extendieron el alcance comercial de la plena sin abandonar su identificación obrera y comunitaria. Cortijo reclutó la inmensa presencia de Ismael Rivera, el vocalista más influyente de su generación. Con él elevó la plena y la bomba a niveles de reconocimiento nunca antes alcanzados. Por su parte, Mon Rivera actualizó la legendaria herencia de su padre, figura central de la plena mayagüezana.

Toñín Romero, Flor Morales, alias Ramito, y Ángel Luis Torruellas son las figuras claves de la plena jíbara. El primero estableció la continuidad de la plena y la trova; el segundo ejecutó la plena como ingrediente indispensable de la música jíbara; y el tercero, junto a Ismael Santiago y Nieves Quintero, alcanzó la más lograda calidad vocal de la plena, fortalecida con cuatro y sinfonía de mano. Torruellas adelantó la eficacia de la composición, la improvisación y el aceleramiento como estilo perdurable, lo que le aseguró el sitio de maestro legendario en la actualidad.

Rafael Cepeda encabezó la reinvención

de la plena como espectáculo folclórico, de cargada visualidad y adaptado a las audiencias televisivas y hoteleras. A la vez mantuvo y enriqueció la plena como práctica vecinal y comunitaria. Su influencia ha perdurado especialmente por la continuidad que han aportado sus hijos en subsiguientes agrupaciones. Marcial Reyes fue otro plenero cangrejero cuya influencia se hizo sentir en la diáspora de Nueva York, donde Willie Colón se encargó de colocar la plena en la visibilidad comercial salsera, adelantando y actualizando las aportaciones de Mon Rivera.

Desde los años 70, fueron los esfuerzos colectivos de las agrupaciones, más que los maestros individuales, los que tomaron el relevo de continuidad plenera. Dos escuelas iniciadas en esa década marcaron los rumbos de la plena hasta finales del siglo: los Pleneros del Quinto Olivo y los Pleneros de la 23 Abajo. Los primeros encarnaron la plena en diálogo con la salsa, fueron exitosos comercialmente y diseñaron la orquestación más influyente que, con adiciones y



Pleneros
del Quinto
Olivo



Pleneros
de la 23
Abajo

variaciones, aglutinó el estilo metálico de plena comercial que predomina hoy. Los segundos establecieron el estilo de percusión gorda sin metales, con melodías del son del cuatro jíbaro y con claras intenciones de conciencia obrera, comunitaria y patriótica. Los Pleneros de la 23 Abajo fundieron las herencias de Rafael Cortijo y Rafael Cepeda y las actualizaron en una ejecución apasionada y movilizadora. La huella de estas dos agrupaciones se ha difundido y exaltado a través de los adelantos creativos que han aportado los más destacados grupos de plena de hoy, Plena Libre y los Pleneros de la 21.

Fundamentales en esta generación de fin de siglo también han sido los Guayacanes de San Antón, Paracumbé, Atabal y Viento de Agua. Sus excelencias pleneras han nutrido de vitalidad a agrupaciones jóvenes de hoy como Yerbabuena y los Pleneros del Severo. Por su parte, Andrés Jiménez ha mantenido un compromiso innovador con la plena jíbara, enlazándola con el trabajo de su maestro Ramito.

Como siempre, la enumeración es un recurso útil pero arbitrario que no incluye todos los ejecutores relevantes de la plena y no satisface las apreciaciones de todos los conocedores del género. Igualmente de difícil es identificar exponentes de un género tan diverso y creativo, que demuestra una visible polarización en agrupaciones comerciales y folclóricas, al mismo tiempo que se fusiona con otros géneros.

La actualidad

Desde finales del siglo XX hasta hoy, la configuración básica de la plena ha crecido en presencia e importancia. La entonación plenera con panderos y alguno que otro instrumento incidental se multiplica en protestas,

manifestaciones, huelgas, funerales, fiestas, parrandas, elecciones y demás aglomeraciones de gente convocadas por motivos públicos y comunitarios.

En la actualidad, la plena es una práctica musical vital y rejuvenecida por una generación de pleneros que muestran gran interés en apropiarse de la memoria cultural del género. Los componentes de esta memoria, cuyas interpretaciones provocan numerosos debates y controversias, se mantienen vigentes gracias a la intención de la nueva generación plenera de dignificar su práctica, educarse en ella y ser educadores de sus audiencias. Entre los extremos de la plena “de la mata” y la plena comercial, se maneja una diversidad de caracterizaciones de la plena que constituyen su conciencia histórica.

BIBLIOGRAFÍA

- 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.
- Blanco, Tomás, “Elogio de la plena”. *Revista del Ateneo Puertorriqueño*, Año 1, Núm.1, 1935, pp.97-103.
- Campos Parsi, Héctor, “La plena”. *Gran enciclopedia de Puerto Rico vol. 7*. San Juan, 1976.
- Echevarría Alvarado, Félix, *La plena: origen, sentido y desarrollo en el folklore puertorriqueño*. Santurce: Edición de Autor, 1984.
- Flores, Juan, *La venganza de Cortijo y otros ensayos*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1997.
- _____, *From bomba to hip-hop. Puerto Rican Culture and Latino Identity*. New York: Columbia University Press, 2000.
- Glasser, Ruth, *My Music is my Flag: Puerto Rican Musicians and their New York Communities 1917-1940*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- González, Lydia Milagros, *Elogio de la bomba*. Loíza: Publicaciones La Mano Poderosa, 2004.
- González, Lydia Milagros y Ángel G. Quintero, *La otra cara de la historia*. San Juan: CEREP, 1984.
- López, Ramón, *Los bembeteos de la plena puertorriqueña*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 2008.
- López de Jesús, Lara, *Encuentros sincopados: el Caribe contemporáneo a través de sus prácticas musicales*. México: Siglo XXI, 2003.
- Pérez, Jorge, “La plena puertorriqueña: de la expresión popular a la comercialización musical”. *Centro*, Vol. III, Núm. 2, 1991, pp. 50-55.
- Rosa Nieves, Cesáreo, “La bomba, la plena y el cuento popular”. *Voz folklórica de Puerto Rico*. Troutman Press, s.d.



La Plena



de la diáspora

La música de Puerto Rico: raíces y evolución

LA PLENA DE LA DIÁSPORA

Las comunidades puertorriqueñas de emigrantes que crecieron en Nueva York durante los años 20, dieron a la música popular una importancia extraordinaria. La música les permitía recrear los eventos festivos de la Isla y expresar los sentimientos de nostalgia y patriotismo provocados por la distancia migratoria y la discriminación racial. Gran parte de la música boricua que se considera inmortal, como la de Rafael Hernández y Pedro Flores, se grabó y diseminó en los territorios de la diáspora.



inmigrantes puertorriqueños en Nueva York

La pujante industria musical capitalista, que crecía aceleradamente en Estados Unidos, representaba una oportunidad mercantil aprovechable para las poblaciones de emigrantes y sus gustos musicales. Especialmente en Nueva York, la migración puertorriqueña fue abrumadoramente obrera y la ausencia relativa de emigrantes adinerados o de intelectuales permitió el predominio de los géneros populares en el gusto comunitario boricua de la diáspora, sin intervenciones ni censuras. Así se difundió fuera de los ambientes comunitarios para integrarse a la industria musical.

La plena empezó a grabarse en Nueva York para atender un mercado entusiasta. El éxito de las plenas grabadas fue tan rotundo que fueron acogidas en los mercados de Estados

Unidos, Puerto Rico y América Latina. En 1928 RCA Victor le ofreció un contrato para grabar plenas a Canario. Esas plenas comerciales se registraron bajo su autoría, en su mayoría

tomadas de la oralidad musical isleña, y fueron acogidas de tal manera que hoy se consideran expresiones folclóricas.

La plena se difundió por otros barrios de la diáspora: Chicago, Filadelfia, Orlando,



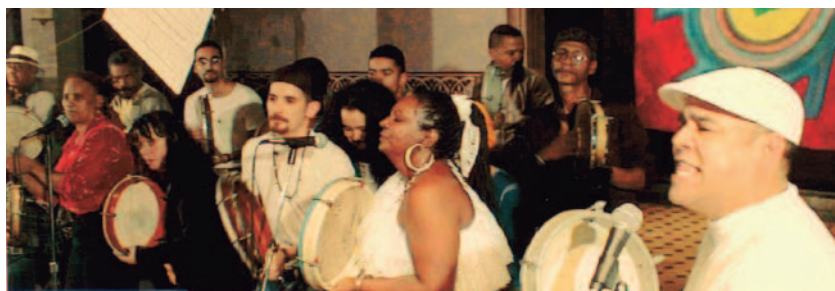
Los Ángeles, Nueva Jersey. En cada uno, la población era también de reciente migración, lo que difuminó las identificaciones locales en un verdadero movimiento nacional. Los pleneros ingresaron a conjuntos, cuya membresía juntaba músicos de todas las regiones y municipios de la Isla. La fusión de estilos regionales originados en los barrios urbanos de Puerto Rico contribuyeron a crear una plena menos excluyente y más fértil.

No obstante, no existe un estilo claramente diferenciado entre plena isleña y plena de la diáspora. La unidad del género se ha fortificado gracias a iniciativas de reafirmación como los festivales de bomba y plena y los plenazos callejeros que tienen participación de agrupaciones de ambos lados “del charco”.



La diáspora en Nueva York

El cruce de la plena hacia la diáspora en Nueva York se estableció en dos distintas, pero simultáneas, esferas. La primera es la que corresponde a las grabaciones históricas que enmarcan su debut comercial y su caída como género popular. La segunda es la que se quedó en el pueblo o en el barrio de gente trabajadora, donde aseguró su supervivencia hasta el día de hoy al regresar a sus orígenes humildes.



El auge comercial de la plena explotó de manera explosiva en 1929. Según Pedro Malavet Vega, el autor Cristóbal Díaz Ayala en sus catálogos de música puertorriqueña, *San Juan – New York: Discografía de la Música Puertorriqueña, 1900-1942*, identifica como la primera plena grabada el número *Cortaron a Elena* por los Diablitos del Este. En ese año otros grupos de Nueva York y de Puerto Rico también estrenaron los golpes de plena en los estudios disqueros: Canario y Su Grupo, los Reyes de la Plena y los Pleneros Sureños. No obstante, el más exitoso fue Canario y Su Grupo, gracias a su cantante y líder Manuel “Canario” Jiménez Otero.

Cuando el comercialismo se adueñó de las plenas de Canario y del mercadeo de la plena en general, ya la plena tenía auge en Nueva York con la llegada a Brooklyn del ponceño Mateito Pérez. En el primer libro escrito sobre la plena, de Félix Echevarría Alvarado, se documenta a Mateito Pérez como el acordeonista joven, líder de su propio grupo de plena en Ponce, que fue el primero en traer la plena a Nueva York. En la urbe, Pérez reclutó a Enrique Rivera Rivera, guitarrista principal del grupo del pionero Joselino “Bumbún” Oppenheimer.

La fama de Mateito Pérez era tal, que Canario lo buscó para obtener plenas para sus grabaciones. Estas canciones hechas por Mateito Pérez o Bumbún Oppenheimer, Canario las realizó inmediatamente bajo su nombre,

coronándose como el Rey de la Plena por años y años. Las plenas grabadas por Canario pasaron a ser clásicos del cancionero puertorriqueño: *Obispo*, *Temporal*, *Santa María*,

Cuando las mujeres quieren a los hombres, Tanta vanidad, Tintorera del mar, El home relief y Que vivió.

La ascendencia de la plena en la diáspora fue meteórica: rápida, estupenda y de corta vida. Su grabación fue un artificio inventado por y para la industria disquera de Nueva York. Precisamente fue allí donde se monopolizó su producción durante las primeras décadas. Increíblemente, en la Isla, sobre todo en San Juan, no se grabó plena hasta 1942. Esto parece evidenciar el estereotipo que persiguió al tambor durante el desarrollo musical de este género, tal y como sucedió con la bomba.

La plena fue el primer género de música popular de herencia africana de Puerto Rico que se declaró abiertamente a través del desarrollo comercial. La danza camuflaba el elemento negroide, y al acomodarse dentro del repertorio de música jíbara, dirigió a este otro género por la misma ruta. Aunque se intentó incorporar en la música jíbara diferentes tipos de tambor, como la timbita jíbara o el bongó típico, este nunca llegó a ocupar el protagonismo que tenía en la plena. Los adueñados de la industria disquera en Puerto Rico no permitían la “degradación” de su música con el uso de un pandero de plena en primera fila.

A pesar de que en la diáspora el tambor gozaba de más libertad, para analizar su acogida y desarrollo dentro de la plena habrá que analizar lo que Ramón López denominó su “blanqueamiento” y “cubanización”. El blanqueamiento de la plena se reflejaba en el contraste entre la plena comercializada y la rica melaza negra que definía los primeros golpes que se originaron en Ponce. El estilo comercial se veía y se oía en las paredes, los micrófonos, los tambores seleccionados y el vinilo crudo de

los discos que se fabricaron desde los años 20 hasta la época de César Concepción y Su Orquesta. Esta orquesta tuvo gran acogida y popularidad, según demostraron sus presentaciones llenas a capacidad en el Palladium. No obstante, hubo algunos elencos de plena de la diáspora que optaron por mantener el pandero de plena original, portátil y pequeño, como Los Diablos de la Plena, el grupo plenero más asociado con Rafael Hernández. Mientras que los únicos que grabaron plena con el pandero tradicional, durante los años 20 y 30 en Nueva York, fueron Los Reyes de la Plena y, más tarde, Los Jardineros.

Simultáneamente, la influencia cubana estuvo presente, y ha estado desde entonces, en todo lo que tiene que ver con la instrumentación y conveniencia de los tamboreros de la música latina y la popularidad de la música latina en general. Desde la inauguración silenciada del pandero en el Nueva York comercializado, hasta el apogeo del conjunto de bomba y plena con la Orquesta Panamericana y Rafael Cortijo en los 50, la conga cubana afectó la grabación y presentación en tarima de la música puertorriqueña. La instrumentación que se utilizaba en los conjuntos puertorriqueños comercializados la determinaba el mercado norteamericano, y esto era lo único que le importaba a la industria turística en Puerto Rico.

No obstante, igual de influyente sobre la música puertorriqueña fue el ambiente latino de Nueva York, donde puertorriqueños compartieron con una diversidad caribeña y latinoamericana, entre la que se destacaba la presencia cubana. La convivencia multicultural se reflejó en la música, como ha ocurrido históricamente, y los géneros que tenían nacionalidad particular se generalizaron. Por ejemplo, el mambo cubano,

un medio para los bailadores, se convirtió en un componente de la salsa. El músico neoyorican Tito Puente, el Rey del Timbal, una vez dijo:

Los puertorriqueños son muy buenos músicos también... No tocamos música puertorriqueña porque esa música es la bomba, la plena, y ellos tienen su música en la Isla... Al yo crecer más viejo, fui líder de orquestas donde estuve al tanto de los gustos de toda la gente, pero lo que tocaba era música cubana... lo que toco hoy día porque es música buena para los bailadores: el mambo, el guaguancó, el chachachá, la guajira y toda esa música.

En una carrera inmensa de grabaciones, Tito Puente solo grabó una plena, *A bailar la plena*, en 1985 con Adalberto Santiago. No obstante, conocía profundamente la música de los tambores de Puerto Rico y, como otros grandes músicos puertorriqueños, visitaba el famoso Rincón Criollo, o La Casita de Chema, en el Bronx, para disfrutar de los ritmos de bomba y plena que allí repicaban.



Rincón Criollo

La plena de Nueva York, al igual que la de la Isla, enmarcaba con tambores las canciones que reflejaban los temas cotidianos de su gente, o sea, el bembeteo. Canario cantaba en 1929 sobre los puertorriqueños que migraban a las plantaciones de algodón en Arizona, y fue el primero en documentar la vida del *welfare* en la comunidad boricua a través de sus éxitos *El home relief* y *Que vivió*. En la plena *Los misterios de Lenox*, compuesta por Contreras, Los Reyes de la Plena documentaron los acontecimientos en la avenida Lenox, cuando los boricuas tuvieron que enfrentar a la policía:

***En la avenida de Lenox
se ven cosas sin igual,
misterios que a mí me asustan
y hasta me hacen temblar.***

***Y si la guardia los retira,
ellos a su casa se van
y vuelven al mismo sitio
a nuestros discos escuchar.***

La popularidad de la plena llegó a su fin para los años 40, tanto en la diáspora como en la Isla. Las investigaciones de la autora Ruth Glasser, sobre la música en las comunidades de la diáspora al principio del siglo XX, resumen algunas de las teorías que explican su descenso. Uno de los debates de la época fue si la plena era o debía ser considerada música nacional de Puerto Rico. Algunas teorías reflejan inquietudes raciales de que la plena no se consideraba meritoria de ser el marcador mundial de la música puertorriqueña porque era “muy

negra”. Al margen de este debate y las teorías, la disminución de las ventas se encargó de explicar su descenso. Así, la plena dejó de formar parte de los grandes géneros latinoamericanos.

El contrapunto de la disminución de la plena en el mundo comercializado fue la plena callejera. La diáspora comenzó a rescatar la plena del barrio a través de su clase trabajadora marginada, cuyos gustos musicales nunca dejaron de ser populares. Los golpes de los tambores resonaban profundamente en la memoria de los boricuas, por lo que su repique los llamaba y convocaba. Esto fomentó que los músicos recurrieran al género como un servicio público, como fue el caso de Juan Gutiérrez.

Gutiérrez llegó a Nueva York en 1976 y, como a muchos músicos de Puerto Rico, la plena lo llamó en la diáspora: “Me considero un estudiante de la música. Y aunque toco toda forma de música, todo conmigo empieza con Puerto Rico. Pero al llegar a Nueva York, noté que en buscar mi propia identidad como puertorriqueño pude reafirmar las tradiciones respetadas de nuestra música y nuestro folclore”. Dejó su carrera como timbalero, que había empezado en la Escuela Libre de Música en Puerto Rico, y se dedicó a la plena. El plenero requintero Marcial Reyes Avelo, uno de los más destacados de la diáspora, fue su maestro por tres años, proceso que culminó con el debut de los Pleneros de la 21.

Ahora después de cuatro grabaciones y una trayectoria de 25 años, los Pleneros de la 21

han revivificado la plena y abierto camino a un sinnúmero de grupos de plena y de bomba. Además de haber realizado giras por todos los Estados Unidos, Rusia, México y Cuba, se han institucionalizado en El Barrio, donde enseñan los ritmos y bailes de plena y de bomba a la juventud del área. En 1996, Juan Gutiérrez recibió el valorado premio National Endowment of the Arts National Heritage Fellowship, convirtiéndose en el segundo puertorriqueño de la diáspora en recibir tal honor y el segundo en recibirlo por plena y bomba. Esto lo posiciona al lado del gran patriarca de la bomba y la plena Rafael Cepeda Atilés, quien fue el primero en recibir este honor y con quien comparte el mismo sentir hacia el tambor: “Para mí, yo necesito un encuentro personal con el tambor antes de hacer nada, porque el tambor me entiende”.

El grupo Víctor Montañez y los Pleneros de la 110 llevaban la plena a la calle y fueron pioneros de la plena en la urbe. Años después, sus miembros fueron clave en consolidar los Pleneros de la 21 de Gutiérrez, cuando ya la plena se oía en los festivales boricuas y gozaba de ser verdadera plena del barrio. En 1967, Sammy Tanco,



Juan Gutiérrez



Pleneros de la 21

uno de los cantantes principales de los Pleneros de la 21, fundó el Grupo Loíza en Loisaída; mientras que Francisco Paco Rivera, otro miembro de la misma agrupación, se convirtió en parte de la comunidad de pleneros y bomberos de La Casa de Chema, el templo de la bomba y la plena en la ciudad de Nueva York.

Mon Rivera y Ángel Luis Torruellas, ambos mayagüezanos, son otros dos músicos que ayudaron a rescatar la plena. Mon Rivera siguió las tradiciones de la plena mayagüezana de su padre mientras vivía en Nueva York, justo antes de que su carrera tomara una segunda ronda exitosa a través de su unión con Willie Colón y el

sello Fania. Por otro lado, Ángel Luis Torruellas, en Nueva York y en Nueva Jersey, empezó a cantar plenas a la edad de siete años, y ya a los trece las componía. Su compromiso con la plena fue tal que además de recuperar su reconocimiento disquero, la mantuvo como marcador de identidad en las comunidades boricuas. Hoy día se considera a Torruellas como el Rey de la Plena, ya que después de Canario la plena en Nueva York trascendió “la vieja guardia”.

Félix Romero fue otro gestor que estableció organizaciones sin fines de lucro, que facilitaban el uso de fondos gubernamentales para lograr la participación de la plena y la

bomba en festivales auspiciados por la ciudad. También fue el responsable de fundar el Teatro Otra Cosa. De manera similar, Carmelo Acosta Lacén trabajó inmensamente para preservar el

Festival de Loíza Aldea, en el que muchos de estos pleneros elevaban la plena de la calle a la tarima.

La espontaneidad y creatividad de la plena se podía y se puede disfrutar en La Casita de Chema o Rincón Criollo en la avenida Brook, en el Bronx, con la gente buena que enciende el vacilón cada semana y se hace llamar *Instantáneos de la Plena*. José “Chema” Soto, junto a otros, creó este oasis de vida puertorriqueña en medio de bloques abandonados.



Chema Soto

La casita de madera con su jardín maravilloso ha recibido a casi todos los músicos puertorriqueños de renombre, desde que abrió sus puertas en los 80. La plena se ha nutrido en La Casita, donde ha tenido varios homenajes, como *Debajo el palo de manzana* de Plena Luna, compuesto por Julio Colón:

***Debajo el palo e´ manzana,
allá en la Casa de Chema,
tocamos la rica bomba,
tocamos la rica plena.***

Luis “Israel” Rodríguez (q.e.p.d.) ejemplifica a los pleneros de La Casita. Llegó a Nueva York de Santurce en 1968 y empezó a colaborar con los pleneros Benny Ayala, Víctor Montañez, Nellie y Sammy Tanco, y Alejo Allende. Se mudó para Paterson, Nueva Jersey, pero la distancia no impidió que llegara a La Casita de Chema para gozar las plenas que componía:

***Tun, tun. ¿Quién toca?
Quien toca es la policía.
Que vinieron a arrestar
a la hija de Luz María.***



Israel Rodríguez

Borinquen; Matan un patriota; O yanqui o borincano; 25 de julio. El grupo de bomba y plena de Nueva Jersey Segunda Quimbamba le

hizo un tributo a Asencio a través de la plena *Hugo, el profesor*, compuesta por Juan Cartagena. Esta plena refleja los talleres de composición que ofreció Hugo en Hostos Community College en el Bronx:

Otro compositor favorito en La Casita fue Hugo Asencio, plenero, poeta y patriota. Sus plenas, como *Lágrimas de Patriota*, un homenaje a los patriotas de la Isla, son solicitadas por grupos de plena y se han disfrutado en las tarimas de Nueva York, Nueva Jersey y Puerto Rico muchísimas veces. Asencio también demostró su activismo social a través de sus plenas, cuando participaba en protestas y marchas. En 1998, en un motín y marcha que duró tres horas hacia las Naciones Unidas, compuso alrededor de diez plenas inmediatamente. Entre ellas: *Dile a Roselló; Si me tiras, te tiro; Los héroes de*



Hugo Asencio

***Hugo, el profesor,
de orgullo nos llena,
pa' componer la plena
como él no hay mejor.***

***Su letra llegó al ONU.
Llegó a la Casa Blanca.
Llegó al Parque Central.
Y en la Casita de Chema,
en un rincón especial,
ahí sentimos a Hugo
de su puesto celestial.***

Actualmente, la plena se revive a través de los niños y jóvenes de la diáspora. Carlos “Tato” Torres se ha comprometido en nutrir lo mejor de la música puertorriqueña con los jóvenes de la diáspora. Su grupo Tato Torres & Yerbabuena sigue estas metas de múltiples maneras. En 2004, en el festival de BomPlenazo en el Hostos Center for the Arts and

Culture, Yerbabuena demostró su estética permanentemente joven y “hip” en las tarimas de Nueva York. También evidenció la integración de la juventud boricua de segunda y tercera generación, cuando su cantante Flaco Navaja declamó una línea de la poeta boricua Mariposa (María Teresa Fernández) como una convocatoria: “Yo no nací en Puerto Rico, Puerto Rico nació en mí”.

El público se puso de pie, electrizado por la conexión simbólica y desafiante que propuso Yerbabuena entre los Boricuas de aquí y de allá. Las palabras de Mariposa flotaron en el aire con su propia energía, vibrando más allá del último aplauso.



Matthew González

La diáspora en Filadelfia

Al salir de Nueva York, la ruta 95 te lleva directo a la comunidad vibrante de boricuas en Filadelfia. En 1910 esta ciudad contaba con solo cien boricuas, y 40 años más tarde llegaron a ser el grupo latino más grande de la ciudad, con infraestructura de organizaciones, escuelas e instituciones. Hoy día hay más de 122 000 boricuas en Filadelfia, donde existe la red más grande de capítulos y escuelas de Aspira, la única organización hispana a nivel nacional dedicada a fomentar la educación y el liderazgo de jóvenes hispanos. Aspira fue fundada en 1961 en Nueva York por la Dra. Antonia Pantoja.

Joaquín Rivera (q.e.p.d.) fue un gran compositor, cantante, guitarrista, plenero, activista y jíbaro, considerado el alma de la plena en Filadelfia. Rivera nació en Cayey y aprendió la plena en Bayamón. Al trasladarse a Filadelfia conoció al grupo Los Antillanos y a Piro, uno de sus pleneros. Se desempeñó como maestro y consejero en el sistema de escuelas públicas de la ciudad, comprometido genuinamente con la juventud. Desde ahí formaba elencos que llegaban a ser eventualmente agrupaciones de plena que Filadelfia necesitaba. La primera agrupación fue el Folclore Boricua, que incorporó a la familia Angudo de Loíza. Más adelante en 1987, Rivera organizó los Pleneros del Batey, donde reunió a William Negrón en el cuatro y a Edgardo González en el bajo. Después se incorporó el activista comunal neoyorquino Víctor Vázquez, que había aprendido la plena en Puerto Rico con los Pleneros de la 23 Abajo.



Pleneros del Batey

Rivera tenía una guitarra en sus manos a cada hora, y tocaba en las protestas boricuas organizadas en Nueva York, Boston, Filadelfia, Newark y, por supuesto, Washington, D.C. La guitarra de Rivera se unía a los versos de plena que llevaban un mensaje de activismo social, no

a los de cualquier plena, sino a los que educaban, como él mismo establecía: “En nuestros números queremos llevar unos mensajes, queremos que la gente se divierta con el ritmo de percusión, el cuatro y la guitarra, pero también queremos que salgan del espectáculo con una conciencia social”.

Los Pleneros del Batey tenían una filosofía política-social, con el propósito de crear conciencia hacia una de las comunidades boricuas más marginadas y oprimidas en una de las ciudades más grandes de América. A través de la labor de Rivera, los temas de opresión, abuso policiaco y desalojamientos ilegales en la diáspora se enlazaban con otras causas sociales como la muerte de Adolfin Villanueva en Puerto Rico. Igualmente manifestaba su solidaridad con los soldados de la Guerra del Golfo y las víctimas del SIDA en las urbes americanas.

Edgardo González, un reconocido activista e investigador del legado afroboricua, ha documentado y da testimonio de la labor y la seriedad de los pleneros de Filadelfia: “Tenemos que reconocer que esto es un folclore y nuestra responsabilidad”. Víctor Vázquez también manifiesta por qué Joaquín Rivera era un lucero: “Rivera es un jíbaro de verdad que llega a relacionarse con la plena después de su formación. Pero nosotros le tirábamos un tema y él llegaba en una semana con la letra de la canción en plena. Y siempre cuadraba”. El aprecio que le tenía la comunidad a Rivera se evidenció en una actividad que se realizó en su memoria en una iglesia comunal, la cual terminó con pleneros de Filadelfia, Nueva Jersey y Nueva York.

La diáspora en otras ciudades

Plenas con todo su bembeteo todavía florecen en la diáspora. En Boston, Geño y Sus Pleneros al igual que Jorge Arce y Humano enriquecieron la plena por años. Más tarde surgió en Worcester, Massachusetts, la agrupación los Pleneros del Coco. En Chicago, de las semillas que dejaron los Pleneros de la 23 Abajo surgió el Taller de Bomba y Plena del Centro Cultural Ruiz Belvis, uno de los mejores centro culturales de la ciudad. También de esa semilla, surgieron en Chicago múltiples grupos de bomba.

En Newark, Plena Dulce continúa las tradiciones de la plena “ajibarada” de Barranquitas, mientras que en el Bronx, Plena Luna sigue las tradiciones de la plena costeña de Ponce. En Minnesota, el Proyecto La Plena repicaba su panderos de plena con timbas, al igual que los Pleneros de Marungué en Atlantic City, Plenyson en Orlando, Son de Plena en Trenton y TamBoricua en Atlanta. Finalmente, en Nueva Jersey, el grupo de Pedro Ángel “Único” Noguét, Capa Prieto, ha fielmente reproducido décadas de tradiciones de plena sabrosa mayagüezana, con su lírica sincopa e instrumentación única, para el gozo de los boricuas en el área metropolitana de Nueva York.



Pleneros del Coco

BIBLIOGRAFÍA

- Cartagena, Juan. "El Rey de la Plena: Ángel Luis Torruellas", *Güiro y Maraca*, Vol. 1, No. 2, Segunda Quimbamba Folkloric Center, Jersey City, NJ. 1997.
- _____, "Plenas en el norte: Miguel Alméstica y los Pleneros del Coco", *Güiro y Maraca*, Vol. 2, No. 1, Segunda Quimbamba Folkloric Center, Jersey City, NJ. 1998.
- _____, "Plena: Tambor y protesta", *Güiro y Maraca*, Vol. 2, No. 3, Segunda Quimbamba Folkloric Center, Jersey City, NJ. 1998.
- _____, "Sembrando y cosechando bomba en Chicago", *Güiro y Maraca*, Vol. 2, No. 4, Segunda Quimbamba Folkloric Center, Jersey City, NJ. 1998.
- _____, "Tambores que llaman, Tambores que comprenden: La supervivencia de los Pleneros de la 21", *Güiro y Maraca*, Vol. 4, No. 1, Segunda Quimbamba Folkloric Center, Jersey City, NJ. 2000.
- _____, "Tito Puente's Bomba & Plena Recordings", *Güiro y Maraca*, Vol. 4, No. 4, Segunda Quimbamba Folkloric Center, Jersey City, NJ. 2000.
- _____, "Yerbabuena: Immediately Danceable, Obviously Jean-Clad, Forever Young", *Güiro y Maraca*, Vol. 10, No. 3, Segunda Quimbamba Folkloric Center, Jersey City, NJ. 2007.
- Díaz Ayala, Cristóbal. *San Juan – New York: Discografía de la música puertorriqueña*, Publicaciones Gaviota, Rio Piedras, PR. 2009.
- Echevarria, Félix. *La Plena, origen, sentido y desarrollo en el folklore puertorriqueño*, Santurce, Puerto Rico. 1984.
- Glasser, Ruth. *My Music Is My Flag: Puerto Rican Musicians and their New York Communities 1917-1940*, University of California Press, Berkeley, CA. 1995.
- López, Ramón. *Los bembeteos de la plena puertorriqueña*, Ediciones Huracán, San Juan, Puerto Rico. 2008.
- Vázquez-Hernández, Víctor. "From Pan-Latino Enclaves to a Community: Puerto Ricans in Philadelphia, 1910 – 2000", *The Puerto Rican Diaspora: Historical Perspective*, Whalen, Carmen Teresa & Vázquez-Hernández, Víctor, Eds., Temple University Press, Philadelphia, PA. 2005.

La Plena

Parte II. CONCIERTOS



La Plena



tradicional

La música de Puerto Rico: raíces y evolución

CONCIERTO DE PLENA TRADICIONAL

La plena es el género musical más joven de los cuatro géneros que trabaja Cepeda en este proyecto. Se originó a comienzos del siglo XX, evolucionando a partir de la bomba y de influencias de otras músicas caribeñas. A diferencia de la bomba, que tiene muchos estilos o variantes rítmicas, el ritmo de la plena es básicamente uno, con variantes dictadas más por el sentimiento de la canción que por variaciones esenciales del ritmo.

Al comienzo de su interpretación, se usaba una sola pandereta (sin las sonajas de metal que se usan en otras panderetas), pero eventualmente comenzaron a usarse tres panderos. Los panderos que marcan el ritmo característico son de sonido más grave, el más grande llamado *bajo* o *seguidor* y el mediano llamado *punta de clavo* o *banao*. El pandero más pequeño, llamado *requinto*, improvisa haciendo floreos alrededor del ritmo básico y llenando los espacios entre los otros instrumentos y entre las pausas de la canción.

En el concierto de plena tradicional que se llevó a cabo en el Teatro Francisco Arriví, el espíritu del legendario Ángel Luis Torruellas estremeció al público con su contagioso sentimiento plenero. Torruellas, en cuyo conjunto tradicional el polifacético Daniel Padilla evoca en el acordeón a su fenecido compadre Ismael Santiago, continúa contagiando a las masas y, como un dínamo, impulsando con fuerza la cadencia de una expresión que avasalla el alma y calienta la sangre. Igualmente, el grupo ponceño Esencia, bajo la dirección del incansable e indestructible guerrero de la plena sureña Ángel “Papote” Alvarado, representó a las agrupaciones contemporáneas que cultivan la plena con influencias de la salsa y el songo.

Cancionero

1. Soy caribeña

Compositor: Ángel Luis Torruellas
Estilo: plena tradicional

En esta pieza el folclorista Tito Matos, alma de los Plenazos Callejeros, repicó su requinto con contundencia y un sentido rítmico inigualable, que está marcado, sin exagerar, por los latidos de su corazón plenero.

//Ay lo le lo lai
Yo soy caribeña
pues yo soy la plena
plena borinqueña//

Me bailan los Ayala
me bailan los Cepeda
me bailan los Mayombe
Yo soy borinqueña

Soy caribeña

(plena tradicional)

Plena 2-3 dictado

5

Intro dictado

9

Ay lo - le - lo lay - yo soy ca - ri - be - ña

13

pues yo soy la ple - na ple - na bo - rin - que - ña Ay - lo - le - lo

A

Coro Y Pregón Ad Lib.

lay yo soy ca - ni - be - ña pues yo soy - la

22

ple - na ple - ne bo - rin - que - ña Ay - lo - le - lo

Tacet 2nd. x

A9

26

Cm9 Cm9 G7 G7

30

G7 G7 Cm9 Ay - lo - le - lo

D.S.

B

Solos On Cue

Cm9 Cm9 G7 G7

2. Celándome

Compositor: Ángel Luis Torruellas

Estilo: plena lamento

La voz de Torruellas, con el recurso del trabalenguas, dibuja imágenes de ingenios azucareros de antaño y, con picardía, también le canta al “mal de amores” en esta canción.

**//No sé qué le pasa a mi mujer
que se pasa la vida celándome//**

**Le paga a un muchachito
pa' que me vele
Y a mí me da hasta pena
con el pobre nene
Le compro una paleta
y lo meto al cine
entonces él me cuenta
lo que ella dice**

Celándome

(plena lamento)

Plena 2-3

Am9 Am9 E7 E7

Coro On Cue

E7 E7 Am9 Am9 no sé lo

A Coro

qué le pe - sa a mi mu - jer que se - pa -

Am9 Am9 E7 E7

14 Tacet 2nd. x

sa la vi - da ce - lán - do - me no sé lo

E7 E7 Am9 Am9

A9 Pregón

18

Am9 Am9 E7 E7 E7 E7 Am9 Am9

26

Am9 Am9 E7 E7 E7 E7 Am9 no sé lo

Am9 Am9

B Solos On Cue

Am9 Am9 E7 E7

38

1. On Cue

E7 E7 Am9 Am9 Am9 Am9 no sé lo

Am9 Am9

C Coro

qué le pe - sa a mi mu - jer que se - pa -

Am9 Am9 E7 E7

Quién será el chofer

(plena tradicional)

3. Quién será el chofer

Compositor: Ángel Luis Torruellas

Estilo: plena tradicional

Esta es una plena antigua que fue compuesta hace unos 100 años. Ha sido transmitida de generación en generación de manera oral. Habla, a manera de adivinanza, de una máquina voladora, que no es un tren ni es una guagua.

**//Ay, quién será el chofer
quién será el chofer
quién será el chofer
de esa máquina voladora//**

**Ahora no viajo en tren
ni en guagua ni en locomotora
Me monto en esa máquina
que le llaman la voladora**

Plena 2-3

1. 2.

quien se-rá el cho -

A Coro

fer Dm9 quien se-rá el cho - fer Am9 quien se-rá el cho -

15 Tacet 2nd. x

fer de e - sa má - qui - na vo - la - do - ra? quien se-rá el cho

A9 Pregón

19

Dm9 Dm9 Am9 Am9

23

E7 E7 Am9 Am9 quien se - rá el cho -

B Solos On Cue

31

E7 E7 Am9 Am9 quien se - rá el cho -

Coda On Cue

35

fer Dm9 quien se-rá el cho - fer Am9 quien se-rá el cho -

39

fer de e - sa má - qui - na vo - la - do - ra? Am9

4. Teté

Compositor: Ángel Luis Torruellas

Estilo: plena punta 'e clavo

Teté fue compuesta por Ángel Luis Torruellas en 1947. La canción habla de una mujer que abandona a su marido.

**//Teté, Teté, a dónde estará Teté
Teté, Teté, a dónde estará Teté//**

**Con el silencio de la noche
yo la buscaba y no la encontré**

**Eh, unos dicen que está en Ponce
otros que está en Mayagüez**

**He perdido el día y la noche
y yo no la puedo ver**

Teté

(plena punta 'e clavo)

Plena 2-3

Am9 Am9 Dm7 Am9

5 Dm7 Am9 E7 Am9 Am9

11 Am9 E7 Am9 Dm7 Am9 Te - té Te -

17 A Coro

te ¿a - don - de es - ta - rá Te - té? Te - té Te -

21 té ¿a - don - de es - ta - rá Te - té? Con el si - len - cio de la no -

25 - che Yo la bus - ca - ba y no la en - con - tré Con el si - len - cio de la no -

29 - che yo la bus - ca - ba y no la en - con - tré Te - té Te -

37 Am9 E7 Am9 Am9 Am9 E7 Am9 Dm7

43 Am9 E7 Am9 Dm7

45 Am9 E7 Am9 Te - té, Te -

5. Eureka

Compositor: Ángel Luis Torruellas

Estilo: plena lamento

Esta una plena que le pertenece al pueblo. Se desconoce quién la compuso, pero Ángel Luis Torruellas le añadió unos versos al coro y logró mantenerla viva. *Eureka* es el nombre de una central azucarera del pueblo de Hormigueros, mientras que *Recholai* es una central de Mayagüez. En la canción se establece una especie de competencia entre ambas centrales.

**//Eureka le gana a Recholai
en el humo
Eureka le gana a Recholai
en el humo//**

**Esta plena que te canto
la llevo dentro de mis venas
Yo la canto desde chico
y orgulloso de mi tierra**

**No la cambio por montuno
merengue ni tamborera
No la cambio por lambada
ni tampoco por ranchera**

Eureka

Intro Cuatro Ad Lib. (plena lamento)

Voz On Cue

Es - ta ple - na que

te can - to la lle - vo den - tro en mis ven - nas yo la can - to des -

- de chi - co y or - gu - llo - so de mi tie - rra. Es - ta ple - na que No la cam - bio por

mon - tu - no, me - ren - gue ni tam bo - re - ra. No la cam - bio por

lam - ba - da ni tam - po - co por ran - che - ra. No la cam - bio por ran - che - ra Eu -

re - ka le ga - na a re - cho - lay en el hu - mo Eu -

re - ka le ga - na a re - cho - lay en el ho - mo eu

Pregón

re - ka le ga - na a re - cho - lay en el ho - mo eu

El rey de la plena

(plena popular)

6. El rey de la plena

Compositor: William Cepeda

Estilo: plena popular

En esta composición, William Cepeda le rinde un homenaje a Ángel Luis Torruellas, el rey de la plena, por su trayectoria en este género.

*//Le dicen el rey, el rey de la plena
Le dicen el rey, el rey de la plena//*

*Me llaman el rey, el rey de la plena
Me llaman el rey, Panchita y
Carmela*

*Le dicen el rey
Yo la llevo en las venas
Le dicen el rey
tun tumba tumba candela*

The musical score for "El rey de la plena" is presented in a standard musical notation format. It begins with a treble and bass clef, a key signature of one flat (Bb), and a 2/4 time signature. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The lyrics are in Spanish and describe the "king of plena".

Chorus (Coro):

Rey el Rey de la ple - na le ci - cen el
Rey el Rey de la Ple - na Le di - cen el

Instrumental Section (Pregón):

Coro II Ad Lib.

D.S. al Coda

Cuatro

7. Soy como soy

Compositor: Ángel "Papote" Alvarado

Estilo: plena corrida

Esta canción del 2007 introduce al grupo Esencia y es una plena corrida fusionada con el ritmo de *zuky*, que trata sobre los sentimientos del autor por la cultura de nuestro pueblo, nuestros ancestros, nuestra gente y nuestra música.

**Soy como soy
Soy la esencia de mis padres
Soy como soy
por lo mío la vida doy
Soy como soy
No te voy a pedir tregua
Soy como soy
pero tampoco la doy**

**De mis padres bien lo aprendí
el respeto por lo de aquí
Doy valor a mi pueblo y a mi
gente
yo no cambio por nada a mi país**

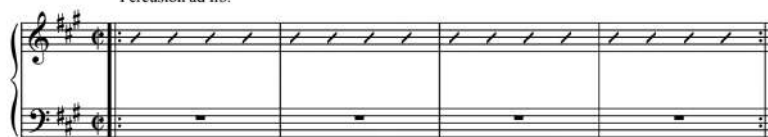
**//Soy como soy, soy como soy
y a donde quiera, cantando voy//**

**A mi manera vivo mi vida
respetando a quien me sepa
respetar
y así yo soy**

Soy como soy

(plena corrida)

Percusión ad lib.



Plenero de la mata

(plena punta 'e clavo)

8. Plenero de la mata

Compositor: Nadal

Estilo: plena punta 'e clavo

Con el respaldo de una artillería de cuatro trombones y la presencia de un requinto, seguidor y punteador bien afinados en los toques del ritmo nacional, el cantante Alberto “Kriptony” Texeira planta bandera en *Plenero de la mata*, con el poderío de Carloscar Cepero en el trombón.

**//Sabes bien que soy
un plenero de la mata//**

**Del café cola'o, yo soy la nata
del café cola'o yo soy la nata**

**Sabes que compongo,
que canto y que toco plena
tú puedes sentir
lo que corre por mis venas**

**Al repique de un pandero canto
plena de la mata
sabes bien que soy un plenero
de la mata**

**Un plenero de la mata
mi pandero me acompaña**

Coro I

Coro II

Coro III

Ven, no te vayas

(plena popular)

9. Ven, no te vayas

Compositor: Félix Díaz

Estilo: plena popular

Como un culto al pandero, la canción *Ven, no te vayas*, del veteranísimo Félix Díaz, es otra composición sabrosa de singular identidad plenera.

**//Ven, ven no te vayas
no te vayas a equivocar//**

**Al repique de un pandero
que el plenero tocará**

**Al llamado de un pandero
que el plenero tocará**

**Es orgullo de una historia
de un pueblo de tradición
que la lleva en la sangre
y sale del corazón**

**Esa herencia que define
con su propia integridad
y grita a los cuatro vientos
a nadie somos igual**

**Ven demuéstrame lo que sabes
que yo tocaré también
no te vayas, ven
mira y un privilegio también**

Coro I

5

9

Coro II

13

17

Coro III

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three choruses. Chorus I (measures 1-4) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with chords Cmi9, G7, and Cmi9. Chorus II (measures 5-8) continues the melody and bass line, with chords G7, Ddim7, G7, and Cmi9. Chorus III (measures 9-12) features a new melody and bass line, with chords G7, Cmin9, and AbMaj9. The score is marked with measure numbers 1, 5, 9, 13, and 17.

Dime, dime, dime

(plena songo)

10. Dime, dime, dime

Compositor: Ángel "Papote" Alvarado

Estilo: plena songo

La temática romántica y la cultural son recurrentes en el repertorio del grupo Esencia que, con énfasis en las moñas de la salsa, subyuga a su público con los arreglos de *Dime, dime, dime*.

**//Dime, dime, dime
cómo llego a ti
Si vivo enamorado
enamorado de ti //**

**Enamorado, ilusionado
loco, desesperado
desde que tú te fuiste
vivo loco arrematado**

**Me enamoraste, me ilusionaste
y luego me abandonaste
Tú me enseñaste a quererte
por qué no vienes y me enseñas
a olvidarte**

Coro I

5

9

Coro II

13

17

Coro III

21

The musical score is written for piano in 4/4 time, featuring a key signature of two flats (Bb and Eb). The melody is primarily in the right hand, while the left hand provides a steady bass line with chords. The score is divided into three choruses (Coro I, II, and III). Chord markings include Cmin9, Bb7, G7(sus4), and G7. Measure numbers 5, 9, 13, 17, and 21 are indicated at the start of their respective sections.

El tren por La Cuarta

(plena popular)

11. El tren por La Cuarta

Compositores: Osiris Sambrana y
Ángel "Papote" Alvarado

Estilo: plena popular

En esta selección el compositor evoca las escenas de los vagones, repletos de caña, del tren La Viuda, cuando recorría las inmediaciones de su barrio natal.

**Por La Cuarta pasaba ya el tren
que salía desde la central
Se escuchaba el chucuchucuchu
en el medio del cañaveral
Se escuchaba el chucuchucuchu
en el medio del cañaveral**

**Junto a mis amigos
lo íbamos a esperar
para treparnos en los vagones
y una trillita podernos dar
La locomotora,
La Viuda se hacía llamar
que salía desde Mercedita
y allá en Arroyo
era su final**

**La máquina por La Cuarta
no pasa más
pues ya no hay caña para cortar**

**La máquina patinaba
y no podía arrancar
cuando pasó por La Cuarta
sin caña pa' la central**

**Ven, ven pa' que tú veas
cómo es el tren
Y no se me quede nadie,
entren que caben cien
Pa' que tú veas cómo es el tren
Mucho cuidado si te mareas**



Ficha Técnica

Participantes: Ángel Luis Torruellas y su grupo,
grupo Esencia

Maestro de ceremonia: Modesto Lacén

Integrantes del grupo de Ángel Luis Torruellas:

Ángel Luis Torruellas (cantante), Orlando Laureano
(cuatro y dirección musical), José Pizarro (piano),
Carlos Rodríguez (bajo), Daniel Padilla (acordeón),
Ángel Álvarez (coro), Mayra E. Galíndez Resto
(coro), Marta Rosario (coro), Víctor "Tico" Fuentes
(percusión), Mónica Nieves (güiro)

Integrantes grupo Esencia: Ángel "Papote" Alvarado
(cantante y director), Héctor Gastón (bajo),
Francisco Bauzá (piano), Israel Negrón (trombón),
Miguel Rivera (trombón), Carlos Ferrer (trombón),
Carlos Oscar Cepero (trombón), Diadel Rivera
(pandero, percusión), Luis Rivera (congas), Félix
Díaz (pandero), Julio Alvarado (pandero), Jim Class
(pandero), Alberto Laboy (pandero), José Laboy
(timbal), Alberto Texeira (cantante y güiro)

Ángel Luis Torruella

Nacido en Mayagüez, lleva más de medio siglo
cultivando la plena y la bomba como cantante y
compositor. Hizo gran parte de su carrera musical
en Nueva York. Ha viajado extensamente por
América Latina como abanderado de nuestra
música tradicional, compartiendo escenarios con
grandes figuras de la canción popular del
continente. La popularidad de sus composiciones,
su sabor en el canto y su consistente trayectoria en
el género le han ganado el título de "rey de la
plena".

Esencia

Este grupo fundado en 1997 en el barrio La
Cuarta en Ponce es muestra del compromiso
de una nueva generación de músicos por
preservar, promover y desarrollar la plena
puertorriqueña. Partiendo de los valores
transmitidos por sus antecesores, Esencia
busca también la innovación en este género
tradicional. Entre sus grabaciones se destacan:
Sonaron los panderos (2000), *La verdad*
(2003) y *De ayer a hoy (2005)*.

Grabado en vivo en el Teatro Francisco Arriví,
Santurce, Puerto Rico, el 6 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

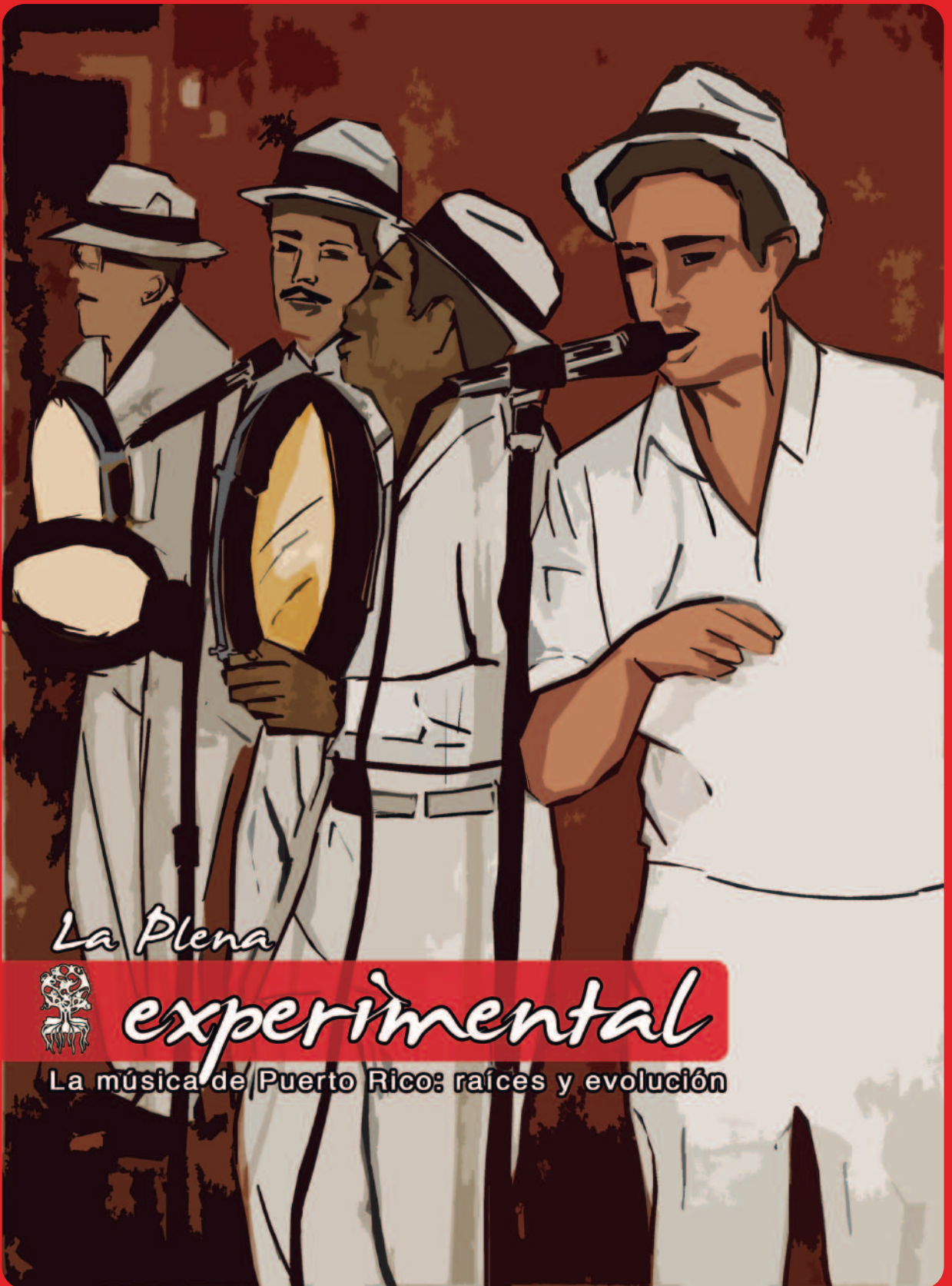
Sonido: Cosco Audio

Sonidista: César Sierra

Colaboración: Mareia Quintero Rivera,

Proyecto Mapa

Cultural del Puerto Rico Contemporáneo



La Plena



experimental

La música de Puerto Rico: raíces y evolución

CONCIERTO DE PLENA EXPERIMENTAL

Las plenas son canciones narrativas que comentan o difunden sucesos de la cotidianidad barrial y nacional como si conformaran un periódico cantado. En las canciones de la plena generalmente se relatan sucesos cotidianos o se hacen comentarios políticos y sociales usando principalmente estructuras de canto responsorial de coro y respuesta. Algunas de las plenas más emblemáticas han pasado a formar parte del bagaje cultural puertorriqueño como si fueran refranes o proverbios. Sus letras se modifican con facilidad manteniendo la melodía para comentar situaciones de actualidad o para usarse en manifestaciones políticas y en luchas obreras y estudiantiles.

Es un género musical bien flexible y de fácil adaptación a diversos contextos. Muchos intérpretes de música jíbara, así como de salsa y de otros géneros musicales, han incluido plenas en sus respectivos repertorios. En sus composiciones experimentales para este proyecto, Cepeda también asume ese eclecticismo de la plena, fusionándola con otros géneros musicales como el *blues* y la música brasileña. Emula las estructuras de canto responsorial, descomponiendo las melodías de sus piezas en partes de tipo A-B-A con la B en modulaciones distintas, de modo que evoca la improvisación del cantante solista. Al igual que en sus otros géneros, en plena-jazz pone especial cuidado en componer líneas de bajo nuevas, que asumen las sutilezas rítmicas y melódicas del género y acentúan los puntos débiles del ritmo. También usa frases melódicas inspiradas por los coros de la plena.

Cancionero

1. *Buscando a Elena*

Compositor: William Cepeda

Estilo: plena punta 'e clavo

En algunas de sus composiciones, Cepeda se vale de la tradición plenística, como en esta plena, donde el motivo melódico hace referencias a plenas tradicionales muy conocidas.

Buscando a Elena

(plena punta 'e clavo)

The musical score is written for piano in a single system with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The notation is arranged in two staves: a treble staff for the right hand and a bass staff for the left hand. The score is divided into measures by vertical bar lines. Chord symbols are placed below the bass staff, indicating the harmonic structure. The melody is primarily in the right hand, featuring eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. The score includes measure numbers 6, 12, 18, 23, 29, 35, and 41. The final measure (41) ends with a double bar line.

Chord symbols visible in the score include: Dma7, Gmi7, Fma7, Ebma7, Dma7, Fma7, G7, Bb7, Dma7, Dma7, Gmi7/C, C7, Fma7, Abma7, Dma7(#11), Dmi7, G7, Gmi7, C7, C7, Gmi7/C, Dmi7(9), Dmi7(9), Eb7sus4, Bb7(#11), Ebma9, Ebma9, C7, Gmi7/C, Fma9, Fma9, Ema7(b9), Ema7(b9)/A, Ema7(#11), Ema7(#11), Ema7(#11), Eb, Bb, D, A, F, C, G, D, Bb, F, Dma7, Dma7.

Buscando a Elena

41

D A F C G D B^b F D⁷ D⁷

52

D⁷ G⁷ G⁷ C⁷ B^b7(9) A⁷(b9) D⁷

58

D⁷ D⁷ E^b7 D⁷ D⁷ D⁷ E^b7

65

D⁷ F⁷ G⁷ B^b7 E^b7 D^b7 C⁷

72

A⁷ D⁷ D⁷ D⁷ E^b7 D⁷ D⁷

79

D⁷ E^b7 D⁷ D⁷ D⁷ E^b7

85

D⁷ D⁷ D⁷ E^b7 D⁷ F⁷

91

G⁷ B^b7 E^b7 D^b7 C⁷ A⁷

97

D⁷ D⁷ D⁷ E^b7 D⁷

My Whole Plena

(plena punta 'e clavo)

2. My Whole Plena

Compositor: William Cepeda

Estilo: plena punto 'e clavo

El patrón rítmico, marcado desde la batería por Henry Cole y acentuado por el requinto de Tito Matos, es el motor de composiciones como *My Whole Plena*, un “tour de force” en el que los músicos subyugan al auditorio.

The musical score is written for piano in 2/4 time, featuring a key signature of one sharp (F#). The notation includes treble and bass staves with various chords and melodic lines. Chord labels are placed above or below the notes: E7(alt.) at the beginning, E7ALT at measures 5 and 10, D7ALT at measure 8, C13 and Bb13 at measures 16 and 17, PANDERO SOLO FELL at measure 21, C, B min, and Bb at measures 21, 22, and 23, A and E7ALT at measures 26 and 27, DALT at measure 31, E7ALT and C13 at measures 37 and 38, and SOLOS at measure 42. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

My Whole Plena

47

D7alt

53

E7alt.

C13

58

Interlude & END

Bb13

Interlude & END

63

69

Solo Break

SOLOS

C

Solo Break

E7ALT

75

D7ALT

80

E7ALT

85

C13

Bb13

E7ALT

90

D7ALT

Plena blues

(plena contemporánea)

3. Plena blues

Compositor: William Cepeda

Estilo: plena contemporánea

En *Plena blues*, Cepeda utiliza sentimientos y estructuras musicales asociadas a los *blues* y los combina con la plena.

5

11

17

23

29

35

41

47

BACK GROUND FOR SOLO

Line #1

Impro.

BACK GROUND FOR SOLO #2

Line #2

Impro.

FIN

Plena gigante

(plena lamento)

PANDERO SOLO WITH BASS

4. Plena gigante

Compositor: William Cepeda

Estilo: plena lamento

En *Plena gigante*, en referencia al gigante de Carolina, el bajo asume el rol del pandero seguidor y hace un patrón en dos partes, dando la impresión de que está conversando consigo mismo. En esta pieza también destaca la interpretación del requinto por Tito Matos, quien es uno de los percusionistas que han introducido variaciones nuevas en las improvisaciones rítmicas de la plena y, específicamente, en la manera de percutir el requinto.

6

12

A

19

B

25

30

A-1

35

TO CODA

41

C-SOLOS-OPEN-AABBA

Herme Pasco

(plena punta 'e clavo)

5. Herme Pasco

Compositor: William Cepeda

Estilo: plena punta 'e clavo

Participación especial de

Luis "Perico" Ortiz

Esta composición es un homenaje al compositor y multiinstrumentista brasileño Hermeto Pascual. En esta instancia Cepeda nos indica cómo la música puertorriqueña se conecta con otras músicas afrodescendientes, usando, en este caso, la cadencia de la samba brasileña.

The musical score is written for piano in 2/4 time. It begins with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into two main sections, A and B, marked with box labels.

Section A: Measures 3 to 26. It features a repeating melodic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. Chords indicated include F#MAJ7(#11) at measure 5, E#MAJ7(#5) at measure 9, Dmin7 at measure 13, and D#MAJ7(#5) at measure 17.

Section B: Measures 27 to 30. This section continues the melodic and harmonic themes, with chords including D7(#5) at measure 27 and D#MAJ7(#5) at measure 29.

6. Mi plena

Compositor: William Cepeda

Estilo: plena contemporánea

Participación especial de

Luis "Perico" Ortiz

Cepeda reconfirma su estatura como compositor y enriquece el repertorio del jazz afroboricua con esta composición que exige una lectura ágil, lograda por demás por el colectivo de músicos.

Mi plena

(plena contemporánea)

♩ = 176

♩ = 176

5

9

13

17

21

25

29

33

Chord symbols: G^b , A^bMAJ , G^b , A^bMAJ7 , E^b7 , $Gmin7(b5)$, A^b9 , D^b/B , D^b9 , $EMAJ7$, $A7$, G^b13 , A^bMAJ7 .

7. Plenota

Compositor: William Cepeda

Estilo: plena corrida

Solos de caracoles y trombón por William Cepeda

En *Plenota*, Cepeda utiliza los caracoles de carrucho (*Strombus gigas*), los cuales se han convertido en una de sus marcas distintivas a la hora de improvisar en el jazz. Aunque en otros lugares se usan los caracoles con funciones musicales simples, como en Guadalupe, México, República Dominicana y en varios lugares en África, Cepeda utiliza distintos caracoles escogidos por sus propiedades melódicas y tonales. De este modo, el caracol no se usa solamente por su valor tímbrico, sino que es otro instrumento afinado con el resto de la instrumentación.

Plenota

(plena corrida)

♩ = 130

The musical score is written for piano and caracol (shell). It is in 4/4 time with a tempo of 130 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into systems of five measures each, with measure numbers 1, 5, 10, 15, 20, 24, 28, 34, and 40 indicated at the start of each system. The piano part is written in the right hand, and the caracol part is written in the left hand. The caracol part consists of a series of eighth and sixteenth notes, often with rests, creating a rhythmic pattern. The piano part features chords and melodic lines. Chord symbols 'Dmin9' are present at measures 28, 34, and 40. The score ends with a double bar line at measure 40.

8. Cumba blues

Compositor: William Cepeda /

Abrante

Estilo: plena contemporánea

Esta pieza, inspirada en la melodía del clásico *El cumbanchero* de Rafael Hernández, es otra irresistible contribución al repertorio de la plena-jazz, en la que William entona, al unísono con los acordes del pianista Eric Figueroa, fragmentos de *Cuando las mujeres*, *Temporal* y *Qué bonita bandera*.

Cumba blues

(plena contemporánea)

The musical score for 'Cumba blues' is written in 4/4 time and features a piano and saxophone. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into systems, with measures numbered 7, 13, 20, 25, 30, 35, and 41. Chords are indicated above the piano part, including Bbm7, Am7(b9) #7, Gm7(b9), Gbm7(b9), C7(b9), Fm7, Bbm7, C7, Bb7, and Fm7. Performance instructions include 'TEN. SOLI', 'SAX SOLI', 'PLAY', 'ON CUE', and 'SAX SOLO'. The piano part features a steady bass line with various rhythmic patterns, while the saxophone part plays melodic lines, often in unison with the piano.

A
***Cuando las mujeres
 quieren a los hombres
 cogen cuatro velas
 y se las ponen por los rincones***

B
***Temporal, temporal
 allá viene el temporal
 ¿Qué será de Puerto Rico
 cuando llegue el temporal?***

C
***Qué bonita bandera
 qué bonita bandera
 qué bonita bandera
 es la bandera puertorriqueña***

Cumba blues

46

Fwi Fwi Fwi

52

Bbwi Bbwi Fwi

57

Fwi C7

62

Bbwi Fwi Fwi

68

TACET 1ST. X Fwi Fwi Fwi

74

Fwi Bbwi Bbwi Fwi

81

Fwi C7 Bb7

87

1st. 2nd. Fwi Fwi Fwi

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, llevándolo 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.

Luis "Perico" Ortiz

Una de las figuras más destacadas del mundo de la música latina popular por su extraordinario talento como arreglista, compositor y trompetista. Cuenta con una extensa discografía como solista y con una asombrosa trayectoria de colaboraciones con los principales exponentes de la música tropical.

Tito Matos

Percusionista y director de la agrupación Viento de Agua, con la que ha lanzado los álbumes *De Puerto Rico al mundo* y *Materia Prima*, de la serie *Folkways* del Smithsonian Institute. Ha colaborado también con importantes exponentes del *jazz* latino.

Grabado en vivo en el Teatro Francisco Arriví, Santurce, Puerto Rico, el 6 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 Plena

Parte III. ACTIVIDADES CURRICULARES



La Plena



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 bailarán y cantarán la plena 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, bailarín, cantante, así como el de espectador de manera activa, a través de su participación en un baile de plena.

3. Los estudiantes aprenderán a distinguir los diferentes tipos de panderos y las diferentes formas de afinación. También conocerán los demás instrumentos y su función, tanto en las agrupaciones contemporáneas como en las tradicionales.

4. Los estudiantes aprenderán a tocar correctamente los panderos y el güiro, de acuerdo al patrón rítmico de cada uno de los tipos de plena.

5. Los estudiantes aprenderán a componer o cantar la letra y la música de una canción de plena, tanto para un conjunto tradicional como para uno contemporáneo o experimental.

6. Los estudiantes aprenderán el protocolo del baile de plena, sus movimientos, pasos básicos y las vestimentas tradicionales utilizadas en dicho género.

7. Los estudiantes aprenderán la historia de este género, su función social, la relación con los grupos sociales marginados, la conexión con los procesos de colonización y transculturación que le dieron forma y los personajes que lo desarrollaron y popularizaron. Utilizarán varios medios: texto, videos y otros métodos como la Internet.

8. 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 plena 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 o presentación de bailes de plena.

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

NIVEL ELEMENTAL

Día 1

Tema: La plena de Puerto Rico

Subtema: Identificar la plena

Estrategia general: ECA

Fase: Exploración

Recursos:

- CD música tradicional
- reproductor de CD

Inicio:

1. Oír dos o tres segmentos de las plenas contenidas en el CD de música tradicional.
2. Identificar lo que han oído. Preguntar:
 - ¿Es reguetón, merengue, un aguinaldo navideño, salsa?
 - ¿Cómo se llama lo que oyeron?
3. Explicar el ritmo y sonido propio de la plena.
4. Preguntar dónde han oído alguna plena. Copiar en la pizarra las respuestas. Sugerir lugares o instancias donde pueden haber oído una plena.
5. Escribir una lista en la pizarra de los lugares donde suele oírse la música de la plena.

Desarrollo:

1. Anunciar que se estudiará la plena de Puerto Rico durante toda la semana y que aprenderán cómo se baila, se canta y se toca.

Cierre:

1. Evaluar la actividad. Preguntar:
 - ¿Por qué debemos aprender sobre la plena?
 - ¿Dónde les gustaría tocar y bailar plena?

Asignación:

Preguntar a padres, abuelos o vecinos si recuerdan alguna plena. Pedirles que la canten. Escribir el nombre de la plena y la letra. Si alguno sabe tocar plena, invitarlo a la clase para que haga una demostración.

Día 2

Tema: El canto en la plena

Subtema: Cantar plena

Estrategia general: ECA

Fase: Aplicación

Recursos:

- CD música tradicional
- reproductor de CD

Inicio:

1. Preguntar por la asignación. Oír cuidadosamente la información traída por los estudiantes.
2. Escribir en la pizarra algunos de los textos traídos. Cotejar que sean apropiados para cantarlos al grupo, por la edad y por su temática.
3. Cantar todos juntos las plenas, asignar a cada estudiante un rol: coro o solista.

Desarrollo:

1. Asignar a diferentes estudiantes que canten como solistas. El grupo canta las estrofas del coro, de manera que todos cantan varias veces las plenas que hayan sido seleccionadas.
2. Explicar que los versos que cantan el solista y el coro son sencillos y repetitivos.
3. Escuchar en el CD de música tradicional la siguiente plena: *Ay lo le lo lai / Yo soy caribeña / pues yo soy la plena / plena borinqueña*. Permitir que canten.

Cierre:

1. Repasar lo que aprendieron sobre la plena y las formas de cantarla.

Asignación:

Traer grabaciones de plenas que los estudiantes encuentren en las casas. Invitar a madres, abuelas o padres a que les enseñen a bailar la plena.

Día 3

Tema: El baile de plena

Subtema: Bailar plena

Estrategia general: ECA

Fase: Aplicación

Recursos:

- DVD educativo
- reproductor de DVD
- proyector y pantalla

Inicio:

1. Exponer a los niños y niñas al taller *El baile de la plena* que se presenta en el DVD educativo.

Desarrollo:

1. Ponerse de pie, practicar los pasos siguiendo a los bailadores del taller.
2. Identificar si alguno aprendió a bailar con un familiar. Invitar a que demuestren lo aprendido.
3. Abrir un espacio en el salón para bailar siguiendo los pasos mostrados por los bailadores del taller.
4. Organizar a los estudiantes en parejas para bailar.

Cierre:

1. Escribir en una o dos oraciones lo que les gustó más de lo que aprendieron de la plena.

Asignación:

Traer instrumentos de plena, como el pandero, para explicar cómo se construyeron.

Día 4

Tema: Los panderos de plena

Subtema: Tocar los panderos

Estrategia general: ECA

Fase: Aplicación

Integración curricular: Música

Recursos:

- DVD educativo

- reproductor de DVD
- proyector y pantalla

Inicio:

1. Presentarles a los estudiantes la sección del DVD educativo dedicada a los instrumentos.
2. Escribir en las libretas: nombres de los diferentes tambores de plena, explicaciones sobre los tamaños de los panderos, cuántos tambores pueden tocar juntos, qué otros instrumentos pueden acompañar el pandero.

Desarrollo:

1. Discutir lo visto y aprendido en el DVD educativo.
2. Examinar un pandero. Cada estudiante describirá cómo se hace un tambor de bomba.

Cierre:

1. Hacer una lista de momentos o celebraciones, para entregar a los que podrían organizarse, cantar y bailar plena, ya sea como espectáculo o por diversión.

Asignación:

Seleccionar una fecha para organizar un baile de plena.

Día 5

Tema: La producción artística de una plena

Subtema: Preparar una plena

Estrategia general: Ciclos de aprendizaje

Fase: Reflexión, Aplicación

Integración curricular: Estudios Sociales, Bellas Artes, Español

Inicio:

1. Cada estudiante va explicar la actividad en que quisiera participar y en la manera: bailar, cantar o tocar. Explicará por qué seleccionó la actividad.
2. Copiar en la pizarra las actividades que los estudiantes indiquen. El grupo vota y escoge la actividad que va a producir. Crear un comité para darle seguimiento a la actividad elegida.

Desarrollo:

1. Organizar en grupos a los estudiantes para hacer murales o dibujos grandes a color sobre la plena, para colocarlos en el salón de clases.

Cierre:

1. Discutir vocabulario relacionado con la plena: pandero, canto de plena, solista, coro, baile de plena, ritmo de plena.

NIVEL INTERMEDIO

Día 1

Tema: Los instrumentos básicos de la plena

Subtema: Reconocer los instrumentos de la plena

Estrategia general: Trilogía de lectoescritura

Fase: Conceptualización

Integración curricular: Bellas Artes, Español

Recursos:

- CD música tradicional
- cancionero
- DVD educativo
- reproductor de CD y DVD
- proyector y pantalla

Inicio:

1. Exponer brevemente por qué debemos aprender datos sobre la plena puertorriqueña.
2. Tomar notas sobre los siguientes temas para discutirlos al terminar de ver el video educativo:
 - instrumento más importante
 - nombres de los tambores
 - cantidad de panderos
 - diferencias entre cada uno de los panderos
 - la música de los tambores, ¿rítmica, melódica?

Desarrollo:

1. Distinguir los instrumentos básicos de la plena y describirlos en términos de tamaño, construcción, sonido y función al ejecutarlos.
2. Aprender los nombres de los tambores de plena: panderos de plena, panderetas o pleneras.
3. Reconocer el elemento rítmico en la plena e identificar el elemento melódico (canto).
4. Dar unos toques de plena en un pandero.

Cierre:

1. Discutir las notas que han tomado los estudiantes después de haber visto el video educativo. Responder a preguntas.
2. Evaluar lo aprendido sobre la plena de Puerto Rico.

Asignación:

Investigar si en la familia o entre los vecinos de la comunidad existe el recuerdo de alguna plena. Pedir que la canten y escribir la letra. Preguntar si además conocen algún grupo o cantante de plena; anotar sus nombres.

Día 2

Tema: El canto y la letra de la plena

Subtema: Escribir y cantar una plena

Estrategia general: Trilogía de lectoescritura

Fase: Conceptualización

Integración curricular: Bellas Artes, Español

Recursos:

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

Inicio:

1. Preguntar por los resultados de la investigación sobre la plena que se pidió como asignación.
2. Analizar los ejemplos de la plena.
3. Completar un ejercicio de contar sílabas y señalar los acentos en los versos de las canciones de plena.

Desarrollo:

1. Organizar a los estudiantes en grupos de aprendizaje colaborativo.
2. Componer una plena. Escribir la letra y luego cantarla al resto del grupo.

Cierre:

1. Escribir un párrafo sobre lo aprendido. Se leerá al grupo al día siguiente.

Asignación:

Buscar en la Internet o en la biblioteca de la escuela información sobre grupos o intérpretes de la plena.

Día 3

Tema: El baile de plena

Subtema: Bailar plena

Estrategia general: ECA

Fase: Aplicación

Integración curricular: Bellas Artes

Recursos:

- CD música tradicional
- cancionero
- DVD educativo
- reproductor de CD y DVD
- proyector y pantalla

Inicio:

1. Exponer a los estudiantes al segmento *Taller de baile* del DVD educativo de plena.

Desarrollo:

1. Pedir a los estudiantes que se paren y practiquen los pasos que se aprecian en el DVD.

Cierre:

1. Poner plenas del CD de música tradicional. Organizar a los estudiantes en parejas para que practiquen la plena. Otros estudiantes pueden cantarlas, utilizando el cancionero.

Asignación:

Invitar a los estudiantes a inventar pasos que se ajusten al ritmo que oyen.

Día 4

Tema: El contexto histórico de la plena

Subtema: Conocer la historia de la plena

Estrategia general: Trilogía de lectoescritura o ciclos de aprendizaje

Fase: Reflexión, Aplicación

Integración curricular: Estudios Sociales, Bellas Artes, Español

Inicio:

1. Discutir los orígenes de la plena y preguntar:

- ¿En qué época nació la plena?
- ¿Qué quiere decir *afroboricua*? ¿Cuál es el elemento “afro” y el “boricua” de la plena?
- ¿Cómo describe el autor la vida de las comunidades pobres de aquellos años?
- ¿Cuál es el nombre de la barriada de Ponce donde llegaron los inmigrantes caribeños que tuvieron un papel importante en el desarrollo de la plena? ¿Dónde está la isla de Tortola?
- ¿Cuán importante fue la inmigración en la vida de las barriadas de Ponce?
- ¿Has oído la palabra “cocolo”? ¿Sabes su significado?

Desarrollo:

1. Comentar y discutir sobre la plena como música que nació en las comunidades pobres del Puerto Rico de principios de siglo XX.

Cierre:

1. Repasar los conceptos presentados en el día.

Asignación:

Escribir una reflexión sobre los orígenes de la plena.

Día 5

Tema: La plena de ayer y de hoy

Subtema: Comparar los contextos históricos de la plena

Estrategia general: Trilogía de lectoescritura o ciclos de aprendizaje

Fase: Reflexión, Aplicación

Integración curricular: Estudios Sociales, Bellas Artes, Español

Inicio:

1. Enseñar imágenes de pinturas y grabados de artistas puertorriqueños con el tema de los barrios y la vida en ellos.

Desarrollo:

1. Ayudar a los estudiantes a reaccionar y hablar sobre lo que les hace pensar o lo que evocan las imágenes de los barrios de ayer y hoy.

Cierre:

1. Dividir la clase en grupos y repartir las imágenes para que elaboren un *collage* y expliquen la importancia de la música para un pueblo. Indicar a los estudiantes que pueden buscar más ilustraciones.

NIVEL SUPERIOR

Día 1

Tema: La trayectoria histórica de la plena

Subtema: Analizar el contexto histórico y socioeconómico de la plena

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. Explorar los conocimientos previos de los estudiantes sobre la plena y las razas o grupos poblacionales que influyeron e hicieron aportaciones al género.
2. Escribir en las libretas cinco o más características que describan las aportaciones de estos grupos a la plena.
3. Trazar un mapa conceptual sobre las aportaciones de las razas al género de la plena.
4. Observar el video sobre la trayectoria histórica de la plena. Dividir la clase en 4 o 5 grupos para trabajar temas en equipos y contestar preguntas.

Desarrollo:

1. Observar el video.
2. Verificar que cada grupo trabaje con el tema asignado.

Cierre:

1. Discutir las notas que han tomado los estudiantes tras ver el DVD y responder a las preguntas.
2. Recoger las contestaciones de cada grupo para evaluar el trabajo de los mismos.

Asignación:

Investigar a través de la Internet, los diferentes tipos de plena: plena lamento, plena corrida, etc. Establecer las características que las diferencian. Traer una letra de cada uno de estos tipos de plena.

Día 2

Tema: Los instrumentos y ritmos de la plena

Subtema: Reconocer características de la plena

Estrategia general: ECA

Fase: Conceptualización

Integración curricular: Estudios Sociales, Bellas Artes, Español

Recursos:

- DVD educativo
- reproductor de DVD
- proyector y pantalla

Inicio:

1. Repasar lo estudiado en la clase anterior sobre los instrumentos y ritmos de la plena.
2. Pedir a los estudiantes que completen un mapa jerárquico de los instrumentos rítmicos principales de la plena y su función.

Desarrollo:

1. Observar de nuevo el video, a manera de repaso, sobre los instrumentos y ritmos de la plena para corregir los mapas de conceptos.
2. Preguntar:
 - ¿Qué es la plena lamento? (forma de cantar)
 - ¿Qué es la plena corrida? (velocidad de la plena)
 - ¿Qué es la plena punta de clavo? (toque o golpe de plena)
 - ¿Cuántos ritmos hay en la plena? (solo uno)
 - ¿Dónde ocurre la variación del ritmo de plena? (en la combinación de sonidos de los panderos, especialmente del punteador)
3. Repasar el mapa de conceptos ya corregido.

Cierre:

1. Mostrar a los estudiantes un requinto. Llevar una pulsación, con las palmas de las manos al igual que se vio en el video. Luego, comenzar a tocar el ritmo básico de punta de clavo.
2. Cantar la canción asignada.

Solista: *Güiro y pandereta,*
que no los oigo sonar. (2x)

Coro: *Güiro y pandereta,*
que no los oigo sonar. (2x)

Soneo: *En la clase de música,*
tenemos todos que cantar
con el güiro y la pandereta
que ahora los oigo sonar.

Asignación:

Traer panderos o instrumentos de percusión sustitutos como: bongó, congas, envases plásticos, etc.

Días 3 y 4

Tema: El taller musical de plena

Subtema: Tocar la plena

Estrategia general: ECA

Fase: Aplicación

Integración curricular: Música, Danza

Recursos:

- DVD educativo
- reproductor de DVD
- proyector y pantalla

Inicio:

1. Anunciar que van a aprender a tocar y reconocer cómo se tocan los diferentes instrumentos de la plena, a través del *Taller de plena* en el DVD educativo.
2. Recrear un grupo musical que toca plena. Preguntar quién quiere aprender a tocar un instrumento determinado, desde el requinto hasta el punteador, seguidor y güiro. En caso de tener los instrumentos sustitutos asignarlos a quienes los escojan.

Desarrollo:

1. Colocar en formación correcta a los estudiantes voluntarios con los instrumentos sustitutos o tradicionales.
2. Ver el *Taller de plena* que muestra cómo se realizan los diferentes toques de los panderos. Los estudiantes prestarán atención y estarán listos para cuando les toque su turno.
3. Seguir los siguientes pasos del taller:
 - Colocar a los estudiantes en formación para practicar los golpes y sonidos en sus panderos e imitar el ritmo.
 - Verificar la afinación de los instrumentos tradicionales o sustitutos de acuerdo con el seguidor grande (grave), el punteador (medio) y el requinto (agudo).
 - Practicar los toques tono, seco y campana, en los panderos.
 - Ver la forma tradicional y contemporánea de tocar el seguidor grande.

- Imitar el ritmo.
- Observar en el video cómo se toca el punteador.
- Practicar el toque del punteador (tuntum-ta- tuntum-ta).
- Informar que es en la base rítmica donde el requinto improvisa.
- Observar el video y aprender el ritmo del requinto.
- Tocar los tres panderos simultáneamente.
- Observar en el video cómo se toca el güiro en la plena.
- Invitar a los tocadores del güiro a practicar lo que vieron.
- Observar en el video el toque en conjunto de todos los instrumentos principales de la plena.
- Practicar la plena en conjunto.

Cierre:

1. Preguntar quiénes están interesados en aprender a bailar los pasos básicos de la plena. Crear una lista de los bailadores y bailadoras, y anunciar que el día siguiente van a tocar, cantar y bailar la plena.

Asignación:

Los estudiantes traerán instrumentos y estarán dispuestos a bailar, cantar y tocar la plena.

Día 5

Tema: El taller de baile de la plena

Subtema: Tocar, cantar y bailar la plena

Estrategia general: ECA

Fase: Aplicación

Integración curricular: Bellas Artes

Recursos:

- DVD educativo
- reproductor de DVD
- proyector y pantalla

Inicio:

1. Repasar los conocimientos adquiridos por los estudiantes en las clases anteriores, sobre los instrumentos, el canto y los ritmos de la plena.

2. Anunciar a los estudiantes que verán el video sobre los pasos básicos de la plena, que luego practicarán. Preparar el salón para practicar los pasos, mientras observan el video.

Desarrollo:

1. Poner el video en *Taller de baile de plena*.
2. Invitar a los estudiantes a practicar el paso básico del baile con movimiento de falda.
3. Practicar el paso básico de punta de clavo.
4. Practicar el paso básico de floreteo.
5. Practicar el paso básico del coqueteo.
6. Practicar el paso para adelante y para atrás.
7. Observar en el video una coreografía con los pasos aprendidos.
8. Montar una coreografía creada por los estudiantes.
9. Invitar a los estudiantes a practicar la coreografía junto a los músicos y cantantes.

Cierre:

1. Investigar quiénes están interesados en presentar una actividad de plena en la escuela. Entre los interesados, asignar las diferentes funciones de su organización: coreografía, vestuario, encargado de los ensayos, etc.