



*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 Danza*

LA MÚSICA DE PUERTO RICO: RAÍCES Y EVOLUCIÓN



# *La Danza*

**La música de Puerto Rico: raíces y evolución**





# La Danza

La música de Puerto Rico: raíces y evolución



**William Cepeda presenta:**

***La danza***

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

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

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

**Advisors; National Endowment for the Arts; Méndez y Compañía**

Coaupiciador: **Instituto de Cultura Puertorriqueña**

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

**College/City University of New York**

Autores: **Ángel G. Quintero Rivera (La danza en Puerto Rico), Juan Cartagena (La danza de la diáspora), Jaime Torres Torres (cancioneros), Luciano Quiñones (cancionero tradicional), Errol Montes Pizarro (cancionero experimental), Wilfredo Figueroa García, Ed. D. y Lydia Milagros González (actividades curriculares)**

Dirección editorial: **Natalia Olivero Huffman**

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

Edición: **Natalia Olivero Huffman (monografías), Mareia Quintero (monografía de Puerto Rico), Neeltje van Marissing Méndez (cancioneros), Carmen Leonor Rivera-Lassen (actividades curriculares)**

Corrección de estilo: **Natalia Olivero Huffman, Carmen Leonor Rivera-Lassen**

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

Diagramación: **Bibiana Briceño - Briceño Gráfico**

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

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

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

Fotos: **Archivo fotográfico de Casabe Records, Inc. y Carimoods Entertainment, fotógrafos: Adriana Hernández, Alexander Díaz Rodríguez; Archivo General de Puerto Rico; Colección Puertorriqueña, Universidad de Puerto Rico; Hogar de la Danza Puertorriqueña, álbum de fotos de Luciano Quiñones, [www.ladanza.com](http://socialdance.stanford.edu); <http://socialdance.stanford.edu>; Enciclopedia de Puerto Rico/Encyclopedia of Puerto Rico; Library of Congress; [www.80grados.com](http://www.80grados.com); Luciendo Quiñones, Piano-Bar.com; Centro Cultural Dra. Antonia Sáez de Humacao; Casa de la Herencia y la Cultura Puertorriqueña, Inc; [hagaselamusuca.com](http://hagaselamusuca.com) y Puerto Rican Folkloric Dance, Inc.**

Asesoría legal: **Karla Venegas-Bigas**

© Casabe Records, Inc., 2012

PO BOX 6374 San Juan, PR 00914

[www.casaberecords.com](http://www.casaberecords.com)

ISBN: 978-1-937607-02-9

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 danza en Puerto Rico.....       | 30 |
| El trasfondo histórico.....        | 31 |
| Los bailes.....                    | 35 |
| Los instrumentos.....              | 37 |
| Los estilos y las vertientes.....  | 42 |
| Los temas.....                     | 44 |
| Los exponentes .....               | 46 |
| La actualidad.....                 | 48 |
| La danza de la diáspora.....       | 52 |
| La diáspora en Nueva York.....     | 52 |
| La diáspora en Austin.....         | 55 |
| La diáspora en otras ciudades..... | 55 |

## Parte II. Conciertos

|                                       |    |
|---------------------------------------|----|
| Concierto de danza tradicional.....   | 60 |
| Cancionero                            |    |
| 1. Mis amores (danza romántica).....  | 61 |
| 2. El torbellino (danza festiva)..... | 62 |
| 3. El coquí (danza festiva).....      | 63 |
| 4. Maldito amor (danza festiva).....  | 64 |
| 5. Tu sonrisa (danza romántica).....  | 65 |
| 6. Jíbaro feliz (danza festiva).....  | 65 |

# La Danza

|                                                                |     |
|----------------------------------------------------------------|-----|
| 7. La gallina Cocoró (danza festiva).....                      | 65  |
| 8. Fue una ilusión (danza romántica/festiva).....              | 66  |
| 9. Sueño de amor (danza romántica).....                        | 67  |
| 10. Tú y yo (danza romántica).....                             | 68  |
| 11. Bajo la sombra de un pino (danza romántica).....           | 69  |
| 12. No me toques (danza festiva).....                          | 70  |
| 13. Recuerdos de Borinquen (danza romántica).....              | 71  |
| 14. Margarita (danza romántica).....                           | 73  |
| 15. Felices días (danza romántica).....                        | 74  |
| 16. Alondras del bosque (danza romántica).....                 | 75  |
| Ficha Técnica.....                                             | 76  |
| Concierto de danza experimental.....                           | 80  |
| Cancionero                                                     |     |
| 1. Aires de mi Borinquen (danza romántica).....                | 81  |
| 2. La danza sentimental (danza romántica).....                 | 83  |
| 3. Arabesca (danza moderna).....                               | 84  |
| 4. La elegante (danza romántica).....                          | 86  |
| 5. Soy feliz (danza festiva).....                              | 87  |
| 6. Danza negra (danza romántica / <i>afrolatin jazz</i> )..... | 89  |
| 7. Sincera amistad (danza festiva).....                        | 91  |
| 8. Adiós Carmen Edith (danza romántica).....                   | 93  |
| Ficha técnica.....                                             | 95  |
| <br><b>Parte III. Actividades curriculares</b>                 |     |
| Nivel elemental.....                                           | 102 |
| Nivel intermedio.....                                          | 107 |
| Nivel superior.....                                            | 112 |

# La Danza

## 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 tradiciones 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.<sup>1</sup>(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

<sup>1</sup> 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 *bombazos* o *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 afroestizo; el blanco es también un mestizo desde el punto de vista genético y cultural; y todos los puertorriqueños tenemos herencia amerindia, aunque en muchos casos sea solamente en el léxico. La música puertorriqueña es también producto de este proceso de transculturación.



## Conceptos clave para estudiar y apreciar la música

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



## BIBLIOGRAFÍA

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

# LA MÚSICA TRADICIONAL PUERTORRIQUEÑA DE LA DIÁSPORA

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

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

intercambian músicos, costumbres y gustos musicales.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## BIBLIOGRAFÍA

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

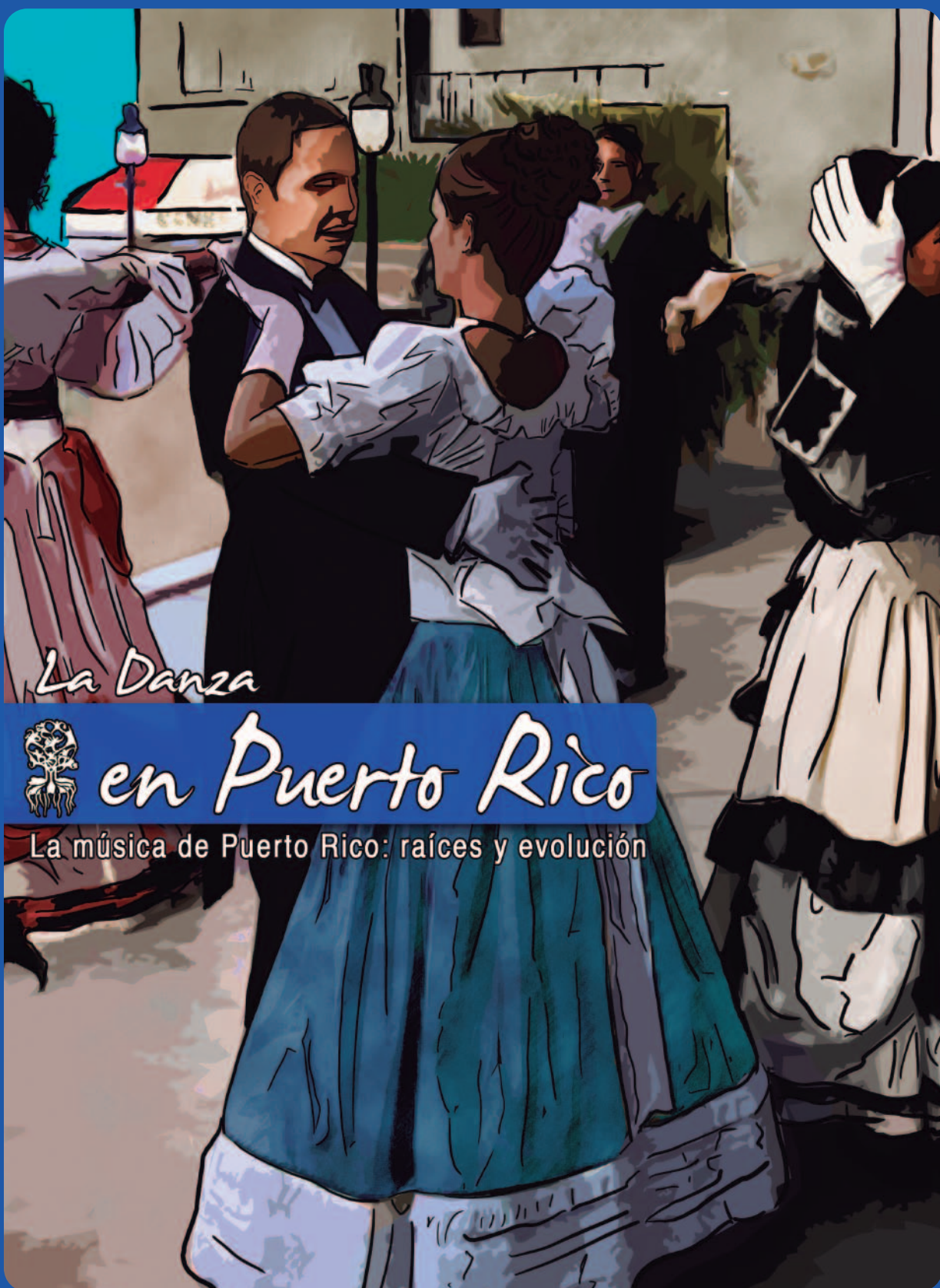




# La Danza

## Parte I. MONOGRAFÍAS





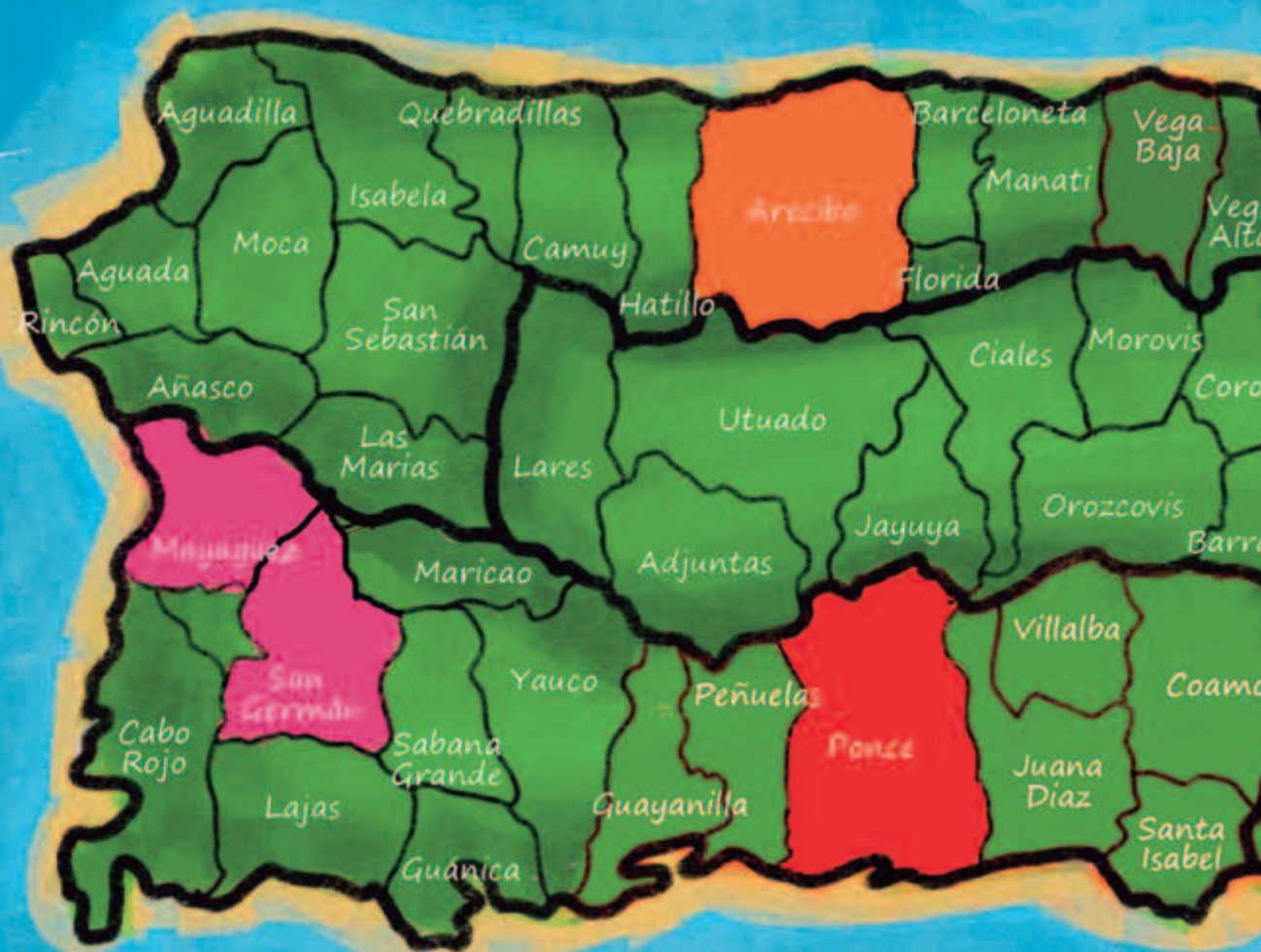
*La Danza*



# *en Puerto Rico*

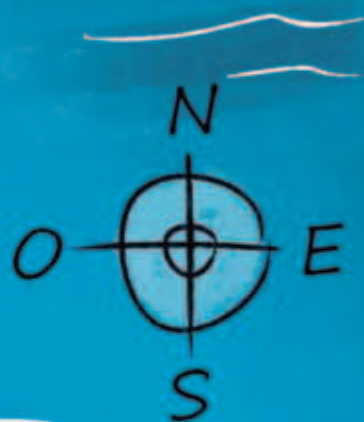
La música de Puerto Rico: raíces y evolución

# PUERTO





# PO RICO



- Región norte
- Región noreste
- Región central
- Región oeste

# LA DANZA EN PUERTO RICO

Como su nombre indica, el género musical que en Puerto Rico hemos denominado sencillamente *danza* está íntimamente asociado a su expresión coreográfica, es decir, a cómo se baila. Habiéndose originado como un baile de salón, toda danza se divide en dos secciones fundamentales. La introducción, denominada *paseo*, le permite al varón invitar o sacar a bailar a la pareja que ha seleccionado y conducirla galantemente hasta el medio del salón de baile. Como su función no es propiamente bailable, sino servir de introducción, la música del paseo sigue la rítmica europea que acentúa solo el primer tiempo del compás. Esta sección concluye con un acorde llamado *dominante* (la quinta en séptima de la tonalidad principal), que produce en el oyente una sensación de armonía inconclusa, de que la pieza debe continuar en busca de su resolución. Sobre ese acorde que sugiere continuidad, el varón saluda a su pareja con una deferente inclinación para iniciar propiamente el baile.



La segunda sección principal, la propiamente bailable, se denominó *merengue*, pero dicho término cayó en desuso tal vez para evitar confusiones con el género popular que se desarrolló en la República Dominicana. Esta parte constituye la más extensa de la danza, llegando a ser aproximadamente siete veces más prolongada que la primera. Se distingue del paseo al romper la regularidad rítmica europea y combinar golpes de distintos tiempos que desplazan acentos o síncopas, de la misma manera que la tradición musical africana. Este sistema de metros de unidades disparejas, lo conocemos como *claves* en el Caribe hispano. La clave más difundida en África, que en el Caribe denominamos 3-2, combina lo ternario y lo binario (unidades subdivididas en tres con unidades subdivididas en dos) y es la que principalmente subyace al merengue de la danza



puertorriqueña. Esta misma clave en distintos tempos, es decir, más rápido o más lento, constituye la base rítmica de la mayor parte de nuestra música popular.

Como género musical, la danza se ha caracterizado por el ritmo de su sección bailable. Este ritmo, sosegadamente sincopado sobre una métrica de clave 3-2, alterna un compás en ritmo de habanera. Según Luis Manuel Álvarez, en la ruralía puertorriqueña este ritmo se identifica con un compás de cuatro corcheas simples, como “pan – ca – fé – con – pan”, es decir, corchea – semicorchea – corchea – semicorchea – corchea. La alternancia entre un compás cadencioso que evoca la herencia africana y un compás con la regularidad temporal europea produce un bailar de tipo columpio, según lo describieron sus primeros cronistas. Al intentar transcribir en notación europea el compás cadencioso, los compositores y copistas tuvieron que recurrir a figuras consideradas como irregulares, como sería el cinquillo, en Cuba, y el tresillo, en Puerto Rico, los cuales llevaban frecuentemente el adjetivo de “elásticos” para recoger la cadencia de la habanera o sus acentos fuerte – suave – fuerte.

El merengue de la danza se subdivide, a su vez, en cuatro partes de extensión equivalente, diferenciables por su melodía, pues cada una presenta su propia tonada. Las cuatro partes se bailan de la misma forma, ya que comparten el ritmo característico del género. Aunque se registran numerosas variaciones, lo usual es que la cuarta sección del merengue sea una repetición de la primera, con ligeras variaciones sobre todo en su final. La segunda y tercera secciones son

melódicamente muy diferentes a la primera y la cuarta, usualmente contrastantes. Una de ellas, al menos, casi siempre la tercera, contrasta también en términos de armonía. Por ejemplo, si una danza, como *Mis amores* de Simón Madera, expresa su paseo y sus secciones del merengue uno, dos y cuatro en el tono de re menor, su tercera sección será en fa mayor y se identifica como *relativo mayor*.

Así, a nivel melódico y armónico, la danza es, entre los géneros musicales tradicionales puertorriqueños, el género popular que exhibe una mayor elaboración y complejidad, al punto que sus fronteras con la llamada *música clásica* son borrosas o indefinibles. De hecho, la mayoría de sus más destacados artífices produjeron también composiciones de música clásica, y en la actualidad se tiende a clasificar la danza como música semiclásica. A nivel rítmico, aunque no compara con las complejísimas elaboraciones de la bomba, es mucho más rica que los bailes europeos de salón de su época.

## El trasfondo histórico



Hasta finales del siglo XVIII, predominaron los bailes grupales que fortalecían identidades colectivas, pero a la altura del siglo XXI era absolutamente natural que la mayor parte de la música popular fuera para bailar en pareja. El baile en pareja se asociaba con los ritos de



fertilidad, no obstante la tradición europea, que identificó la cultura o la “civilización” con el dominio de la mente sobre el cuerpo, suprimió este tipo de expresión como primitiva. En otras tradiciones musicales, como en la afroamericana, se desarrollaron bailes que combinaban lo colectivo, lo individual y su expresión en parejas, tal y como se puede observar en algunas celebraciones de bomba en Puerto Rico.

En la bomba, el baile en parejas demostraba una estética de seducción, en el sentido que la pareja se atraía, se buscaba y se evadía, sin jamás abrazarse. Esto en África simbolizaba el fin de la seducción o copulación, llamado *el vacunao* en el guaguancó de la antilla hermana. Mucha de la más celebre música latinoamericana de los primeros siglos de colonización —como la pavana, la zarabanda, la chacona y el pan de jarabe— tuvo su origen en los ritos de fertilidad de los bailes de seducción entre parejas que no se tocaban. Existen evidencias testimoniales de cómo estos bailes fueron frecuentemente considerados lascivos en Europa.

Con la consolidación del individualismo y la familia nuclear como parte de la transformación burguesa de la cultura aristocrática —que políticamente se manifestó de maneras tan dramáticas como la Revolución francesa y la Independencia norteamericana entre finales de siglo XVIII y principios del XIX—, la pareja adquirió predominio en los bailes de salón europeos. Las primeras manifestaciones de la combinación de pasos en pareja con figuras grupales se dieron en la contradanza, la mazurca, la polca y,

posteriormente, concluyeron en el vals (*waltz*), enteramente de parejas.

El baile de parejas abrazadas se introdujo en la sociedad puertorriqueña, como en toda Latinoamérica, a comienzos del siglo XIX. Según nuestro primer libro costumbrista, *El gíbaro* de Manuel Alonso (1849), estos bailes eran un eco repetido de los de Europa. En ese sentido, siguiendo la oposición europea entre civilización (identificada con el raciocinio) y barbarie (asociada a la naturaleza), la danza de parejas engarzadas se canalizó como baile de salón, para contraponerse frente a los “bárbaros” bailes populares que no se distanciaban de la naturaleza al celebrarse a la intemperie. No obstante, la cultura criolla, especialmente en las Antillas y en Brasil, participaba también de aquella otra trayectoria bailable que partía de la herencia africana.

Combinando ambas trayectorias, hacia mediados del siglo XIX, se crearon nuevos bailes de salón de parejas engarzadas al estilo europeo, pero con un distintivo carácter americano. Por ejemplo, a la contradanza europea se le incorporaron ritmos sincopados, sobre todo combinaciones que incluyeron el ritmo de la habanera. Algunos de estos bailes nuevos fueron el maxixe de Brasil, los merengues de

Haití y la República Dominicana y las danzas de los respectivos países como Cuba, Puerto Rico y Curazao. Todas estas danzas eran inicialmente muy parecidas, pero cada una desarrolló características propias que les permitieron



mazurca

adquirir un carácter de representatividad nacional. En países latinoamericanos con menor herencia africana, los bailes de salón que se criollizaron fueron más bien el vals y la polca, como sucedió en Perú. En un país de tanta extensión y complejidad como Brasil, se registraron ambos fenómenos.

Los primeros bailes de salón americanos surgieron de la relación particular entre las clases sociales, en sociedades marcadas por la presencia de la esclavitud negra. Sus principales creadores y músicos fueron los trabajadores urbanos de oficio, antes llamados *artesanos* (albañiles, carpinteros, costureras, tabaqueros, tipógrafos). No obstante, considerablemente los

“raza” entre “familias de bien”. Su desarrollo como baile de salón le otorgó a la danza cierto aire señorial.

Entre los artesanos, por el contrario, predominaban los negros libres y mulatos. Según un censo puertorriqueño que se realizó a mediados del siglo XIX, las ocupaciones se distinguían por raza, por lo que los negros constituía menos del 24 % de los labradores, el 0.8 % de los comerciantes, el 0.3 % de los dependientes del comercio y el 68 % de los músicos de oficio. La palabra *maestro*, la tradicional forma deferente de referirse al músico, se llegó a usar en las Antillas indistintamente para referirse a los artesanos y los negros. Los

artesanos vivían del trabajo manual y, en ese sentido, eran considerados, al igual que los campesinos, como trabajadores. Compartían con las clases dominantes la urbanidad o civilización que los distinguía de la barbarie natural.

Incluso, llegaron a poseer también, en los pueblos y ciudades donde vivían, salones de baile o “casinos de segunda” y a contratar orquestas.

La primera descripción

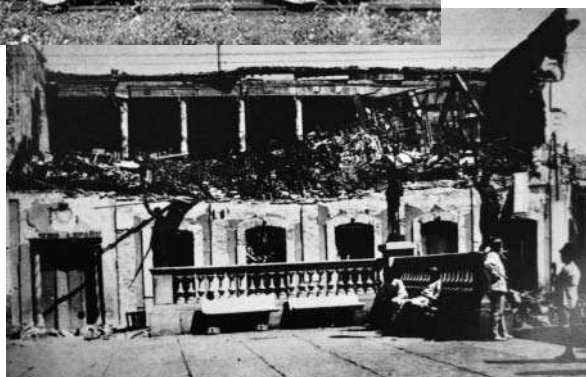
abarcadora que registra la danza en Puerto Rico apareció publicada en el periódico *El Ponceño* en 1854, y la ubica en uno de esos casinos de artesanos. El carácter socialmente dual de la danza en sus primeras décadas se manifestó en los propios títulos de las composiciones, algunos populares y otros señoriales. Por ejemplo, las



artesanos

destinatarios de estos bailes fueron los miembros de las clases altas (hacendados, comerciantes, profesionales), en su mayoría criollos que se identificaban más con

su ascendencia europea o “blanca”. Este sector pudiente fácilmente contratava orquestas de baile para sus casinos, y contaba con salones exclusivos, que servían como marco civilizado, para el encuentro social entre su descendencia femenina y masculina. De este modo garantizaban la perpetuación de la clase y la



casino destruido



danzas *El macetazo*, *El sopapo*, *Rabo'e puerco* y *¡Ay, que no quiero comer mondongo!*

contrastan con la sofisticación de *Vana ilusión*, *Alma sublime* e *Influencia del arte*. Algunas referencias históricas distinguen las danzas más elevadas como las oriundas de Ponce, mientras que las populacheras las adjudican a San Juan.

Esto parece estar relacionado con que

en Ponce los artesanos participaban junto a los hacendados y profesionales en las luchas políticas autonomistas, mientras que en San Juan se observaban mayores barreras sociales entre el populacho, que fácilmente podía

tornarse en turba, y los oficiales coloniales peninsulares, que no tenían ningún interés en la integración ciudadana abarcadora e inclusiva. En Ponce, la dualidad entre lo señorial y lo popular se observó, incluso, entre los compositores más sofisticados. En sus obras se distinguen unas danzas menos señoriales, llamadas *danzas festivas* por parecer más cercanas al mundo popular.

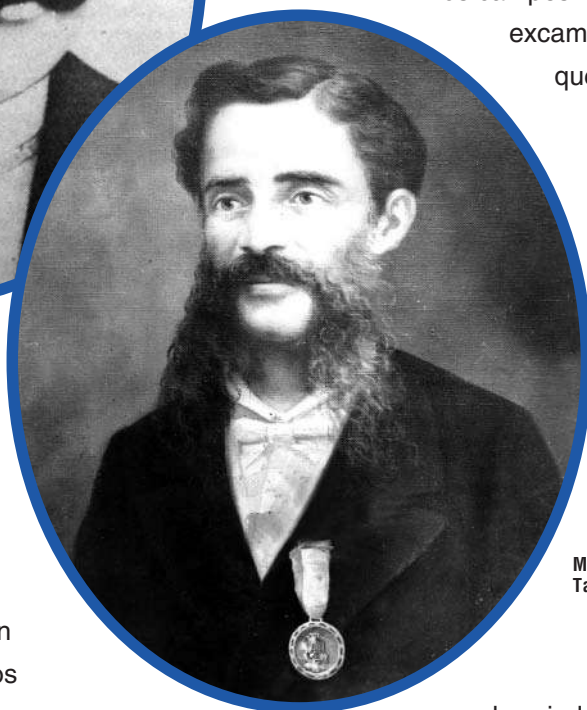
Existen testimonios que evidencian el interés explícito de compositores como Manuel Gregorio Tavárez y Juan Morel Campos de incorporar en la danza urbana ponceña algunos giros sonoros de la música jíbara rural, como el

acompañamiento en *obbligato*. En esta especie de contracanto, el bombardino, instrumento que describiremos más adelante, suministraba la armonía en las orquestas de baile, de la misma manera que lo hacía el cuatro en los conjuntos campesinos. Esta incorporación de la ruralía jíbara y de plantación le dio a la danza urbana ponceña carácter de representatividad nacional.

Con este antecedente se puede entender cómo, al desaparecer las clases de artesanos y hacendados con la transformación capitalista de principios del siglo XX, la danza encontró refugio en la música jíbara. Al sustituirse los bailes de salón por los géneros interamericanos o internacionales, los campesinos o excampesinos que migraron



Juan Morel Campos



Manuel Gregorio  
Tavárez

a las ciudades costeras y a Nueva York se llevaron la danza dentro de su género. Tras este periodo de decadencia, la danza pasó de ser la música principal de los sectores hegemónicos del País, a convertirse en un arcaísmo de sectores sociales marginalizados o en desaparición.

## Los bailes

La historia musical está conformada por sucesos y procesos. Muchos escritos sobre la historia de la danza de las Antillas se basan solo en la indagación de cuándo, quién y por qué se inventó o creó. El compositor y estudioso yaucaño Amaury Veray señaló que la danza, símbolo sonoro de la nacionalidad en una época, no puede ser descrita como la invención de cierto compositor. Este género se conformó a través de un proceso musical sociocultural, en el cual participaron innumerables músicos, compositores e intérpretes, así como quienes la disfrutaban y bailaban. El escritor y musicólogo cubano Alejo Carpentier analizó las formas básicas de la música cubana como “modalidades de interpretación que pasan al papel después”. En ese sentido debemos hacer la advertencia de que el género de la danza alcanzó un conjunto de características en el momento cumbre de su historia, alrededor de 1885, tras aproximadamente medio siglo de desarrollo.

Aparentemente, su sección más claramente europea, el paseo, y la secciónailable que evidenciaba su trasfondo africano, el merengue, eran en sus inicios de duración equivalente. Una de las características más llamativas de su evolución es el hecho de que la secciónailable se tornó, cada vez, más prolongada. La evidencia documental es bastante fragmentada e

incompleta, no obstante, sugiere que en el Caribe, en general, ese primer baile de salón en pareja combinaba, de manera más o menos equivalente, su carácter de figuras grupales en el paseo y la libertad de las parejas independientes que podían lucirse en el merengue. Ambas partes consistían, o al menos así se han transcrito posteriormente, de ocho compases en 2/4. Mientras el paseo retuvo esa duración, el merengue fue alargándose cada vez más. Paralelamente, en las tres antillas hispanas se registró, entre 1820 y 1840, la progresiva eliminación del bastonero que dictaba los pasos en los bailes de figura.

En Puerto Rico, son interesantes y significativas las interrelaciones de esta evolución con la historia de la música jíbara. Aunque muy pocas variantes de aguinaldos puertorriqueños han sido fechados, hay dos considerados y denominados como tradicionales desde hace muchas décadas. Es interesante cómo la sonoridad de estos tiene muchas tangencias con la música que a mediados de siglo XIX comenzaba a identificarse como *danza*.

Por ejemplo, el aguinaldo *Si me dan pasteles* comienza con un paseo de corte métrico europeo de ocho compases, “José se llamaba el hombre, María la mujer...”, seguido por una sección sincopada tipo danza de doce compases. Esta sección es de una gran riqueza sonora por elaborarse sobre una secuencia



Alejo Carpentier

armónica compleja que enriquece la llamada *cadencia andaluza*. Esta secuencia armónica está muy identificada con la sonoridad española, al contener acordes entrelazados en ritmos sincopados. La segunda parte de este aguinaldo tradicional sigue la forma folclórica de la canción abierta: sobre la base de la secuencia armónica, el trovador puede improvisar coplas hasta que pueda o quiera, sin un final fijo establecido.



casino y plaza en Ponce

El segundo aguinaldo tradicional es, al parecer, posterior. No tiene un final abierto a la improvisación como las formas folclóricas, sino redondeado como los bailes de salón. Comienza con el paseo de ocho compases, como en “Los Reyes que llegaron a Belén, anunciando la llegada del Mesías...”. Luego le siguen dos partes cadenciosas con ritmo de habanera de ocho compases cada una, como en “De tierra lejana...” y “¡Oh, brillante estrella...!”. Esta secuencia es similar a las descripciones de la *danza* que se registraron en Cuba a mediados del siglo XIX. La descripción más antigua disponible de los seises campesinos puertorriqueños (la de *El gíbaro*) vincula este otro género jíbaro a la entonces naciente contradanza del país, cuando señala que: “de las

figuras... se termina valsando, lo mismo que en la contradanza”. Algunas de las danzas más antiguas conocidas manifiestan explícitamente su relación con la música jíbara, como *La navidad* de Francisco Pérez y las composiciones de Louis Moreau Gottschalk.

Hacia 1860, el pintor Samuel Hazard de Matanzas, Cuba, describió la danza como consistente de dos secciones de ocho compases

que se repetían, y para cada una de las cuales correspondía una coreografía distinta: paseo, cadena, sostenido y cedazo.

Contemporáneamente con esta descripción, empezó a popularizarse en Puerto Rico la danza *La almojábana*, que pronto se convertiría en *La borinqueña*, el futuro himno nacional, que se estructura sobre una subdivisión más laxa: ocho compases de paseo y cuatro secciones de merengue, la

primera y la última de doce compases, la segunda de ocho y la tercera de cuatro, todas con coda, es decir, que se repiten. En ambas antillas, la danza criolla expandió su sección bailable al punto de que se le empezó a denominar *danzón* (danza enorme) en Cuba, al igual que en México. En 1880, se adoptó el nombre *danzón* como denominación de un género.



Los años 70 del siglo XIX constituyeron el momento cumbre de la danza puertorriqueña. Fue en esa década cuando se consolidó la forma ampliada con la cual se le identifica desde entonces: un paseo de ocho compases y cuatro secciones de merengue, pero todas de dieciséis compases. Contrario a la descripción que hace Hazard en Cuba, van a bailarse de la misma manera. A medida que el merengue de la danza penetró en los salones de baile, las composiciones de los artesanos mulatos se enriquecieron melódica y armónicamente, pero se empobrecieron rítmicamente.

Con la proletarización de los artesanos y la desaparición de la clase de hacendados y sus casinos señoriales, la danza se refugió por décadas en el folclore rural. Además, la elevada sofisticación estética melódico-armónica lograda por los artesanos decimonónicos de las danzas inspiró a compositores puertorriqueños, primero de música clásica y más adelante también a los de nueva trova, quienes han seguido elaborando este género con piezas para escuchar o para cantar. Su función originalmente de baile ha quedado relegada a eventos o espectáculos folclóricos.

## Los instrumentos

En la conformación del mundo civil americano, una de las maneras más comunes para integrar a los negros libres y mulatos a la ciudadanía fue a través de su participación en los ejércitos. Por tal razón, su formación en la

música nacional fue, sobre todo, a través de las bandas militares. Su timbre principal de expresión sonora fue el de los instrumentos de aquellas bandas, principalmente los vientos-metal, que desempeñaron un papel fundamental en las primeras orquestas para el baile social.



banda de guerra 1898

El primer compositor puertorriqueño de importancia, del cual se tiene noticia, fue Felipe Gutiérrez Espinosa (1825-1899), a quien describen como “de complexión oscura”. Sus composiciones eran en su mayoría de música religiosa, y su padre había sido músico en las bandas militares. Su orquesta estaba compuesta principalmente por metales, pero, como tocaba principalmente en la Catedral y las autoridades eclesiásticas querían una sonoridad más suave, le sugirieron que sustituyera el segundo clarinete por un oboe, el bombardino por un fagot y el violín y la viola por dos trompetas. No obstante, Gutiérrez se negó a hacerlo. Mantuvo la tradición sonora que privilegiaba los vientos y compuso e interpretó, además de música religiosa, óperas y otros géneros, tanto dentro de la música clásica



como en la popular, incluyendo guarachas y danzas del país. Así se desarrolló la danza, un género bailable fundamentalmente instrumental, cuyas primeras composiciones no tenían letras, así que no se cantaban.

El papel central de los instrumentos, provenientes de las bandas militares en estos conjuntos, se evidenció en las descripciones del siglo XIX que se registraron en Puerto Rico y en Cuba. Según estas descripciones, los conjuntos de baile de salón incluían por lo general: alguno que otro violín, uno o dos clarinetes, una flauta, dos o tres trompetas, algún bombardino, un corno francés (a veces), algún timbal o redoblante, un contrabajo y un güiro. Se destaca la ausencia, en algunos casos, o la mínima y secundaria presencia, en otros, de instrumentos de cuero, como los tambores. El papel de los instrumentos de percusión en las orquestas puertorriqueñas y cubanas de danzas fue el de enfatizar o reforzar un ritmo cuyo patrón fundamental era establecido por los vientos. Introducir en forma protagónica el ritmo de un tambor en un “casino de primera” era en ese momento inadmisibles, ya que al tambor se lo identificaba con los cantos de esclavos. No obstante, los artesanos, negros libres y mulatos lo camuflaron armónicamente con instrumentos melódicos de la tradición de bandas militares, principalmente las trompetas, en San Juan, y el bombardino, en Ponce.

El bombardino, uno de los instrumentos de banda militar cuyo

timbre se asemeja al tambor, era un instrumento discreto. A pesar de su importancia fundamental para el baile, se mantenía en la orquestación de la danza subordinado al clarinete, la flauta y los violines. Lo más que alcanzó fue llevar la voz melódica en solo una de las cuatro secciones del merengue, siempre la tercera. No obstante, el *obligato* de bombardino era fundamental en la danza, ya que establecía un ritmo y proveía la armonía a través de la segunda voz melódica complementaria, o contracanto. Con esa estupenda integración de elementos musicales, otorgaba a la orquestación de la danza una textura polifónica (de varias voces) mucho más sofisticada que la textura homofónica (de una sola voz melódica) acompañada con armonías de acordes o arpeggios, que era la que predominaba en la música de salón europea. La forma melódica del solo de bombardino en la tercera sección del merengue se puede encontrar en danzas puertorriqueñas como *Impromptu* de Luis R. Miranda, *Sara de Ángel* Mislán o *Bajo la sombra de un pino* de Juan F. Acosta, entre otras.







piano



violín



clarinete



contrabajo



cornetín



bombardino

El bombardino se menciona también en la orquestación de la danza cubana. Según un documento histórico, este instrumento estaba “jugando casi siempre, entre cabriolas y piruetas, al margen de la partitura establecida”. Ese camuflaje parece haberse canalizado a través de varios instrumentos como el clarinete, por eso era común encontrar en Puerto Rico instrumentistas que fueran simultáneamente diestros en el clarinete y el bombardino. Otro documento histórico, uno de 1837, reafirma el principio general de este camuflaje de ritmos a través de instrumentos melódicos: “¿Quién no sabe que los bajos de los danzistas del país son eco del tambor de los tangos?!”. A esto se le añade el siguiente análisis de Alejo Carpentier:

Gracias al negro comenzaban a insinuarse en los bajos, en el acompañamiento de la contradanza, una serie de acentos desplazados, de graciosas complicaciones, de “manera de hacer”, que creaban un hábito, originando una tradición...

En la danza puertorriqueña ese camuflaje fue tan eficaz que, incluso, uno de los más importantes músicos puertorriqueños de principios de siglo XX, Braulio Dueño Colón, señaló en un trabajo premiado por el Ateneo en 1914:

No negaremos que hubo un tiempo en que nuestra danza degeneró de modo lamentable debido al mal gusto artístico de ciertos compositores y directores de orquesta que utilizaron la bomba africana, imprimiendo a la danza un ritmo grotesco y, por ende, antiestético.

Afortunadamente, el gusto exquisito de artistas como Tavárez, Ramos y Campos se impuso y la danza criolla volvió a recobrar el ritmo suave y gracioso...

Dueño Colón no pudo esconder su “blanquitismo” musical y se refirió al tresillo como una “defectuosa relación rítmica entre la melodía y el acompañamiento”, abogando para que se corrigiera ese “defecto de forma”, supuestamente heredado de la música jíbara campesina. Fue a través de ese supuesto “defecto de forma” que el bombardino introdujo en el gran salón, como acompañamiento en la orquestación de la danza ponceña, las formas básicas de diversas tradiciones de la música popular puertorriqueña. Conviene añadir, a pesar de que requiere mayor investigación, que el predominio de re que se observa en un exhaustivo inventario de las partituras de danzas de Morel Campos, también se encuentra en la música jíbara y en la bomba tradicional, según las pocas transcripciones que se han hecho.

Un documento de 1865 evidencia el desconcierto europeo ante la polifonía que se utilizaba para establecer el ritmo en la danza antillana. Según algunos expertos, esta polifonía también se destacaba en la música africana. El *obbligato* y la textura polifónica de la danza puertorriqueña proviene de la música jíbara, en la que el cuatro acompaña el canto con una variada voz melódica suplementaria y logra un juego melódico de varias voces realmente asombroso. Sin lugar a dudas, la presencia de la polifonía en la orquestación de la danza puertorriqueña resulta doblemente iluminadora.

Al igual que en el caso del tambor, era imposible introducir el cuatro jíbaro en la música

de un casino de primera. Las similitudes con las cadencias del cuatro en la música jíbara son nuevamente evidentes, otra vez camufladas con el cambio radical en timbre sonoro. Los artesanos, sin embargo, incorporaron su tradición en la orquesta de danza ponceña también a través del bombardino, y luego con el güiro a mediados del siglo XIX. Aunque al principio resultó un tanto “blasfema” la introducción del güiro, según apunta un analista, “fue requeandose con aire humilde”, seguramente por su discreta función de reenfatar y enriquecer el cadencioso patrón rítmico bailable.

Resulta socialmente significativo que el bombardino, un instrumento absolutamente secundario a nivel internacional, tenía en Ponce, durante el cambio de siglo, tantos intérpretes profesionales como el violín, que estaba convencionalmente generalizado. En 1895 había seis orquestas de baile radicadas en Ponce, más que en cualquier otra ciudad de Puerto Rico. Cuatro de estas estaban dirigidas por bombardinistas, mientras que las otras dos, por clarinetistas. Vivían en Ponce también cuatro copistas de música, tres de los cuales eran bombardinistas. La música se arreglaba y se dirigía desde dicha perspectiva acústica. No fue coincidencia que el instrumento principal de Juan Morel Campos, el máximo compositor e intérprete de danzas en su época gloriosa, fuera el bombardino.

La Lira Ponceña,  
orquesta de Juan Morel Campos



Igualmente fue el de otros destacados compositores o intérpretes, como Ángel Mislán, Juan F. Acosta y Domingo Cruz, alias Cocolía.

A través del rol protagónico discreto del bombardino, la orquestación de la danza representó un sofisticado tributo deferente de las clases subalternas a la clase dominante o aspirante a la hegemonía. La cultura hegemónica pudo identificarla como música nacional, la primera expresión sonora puertorriqueña que era música urbana, especialmente ponceña. Contrario a las marchas, rigodones u óperas de San Juan, la danza integró, como parte esencial de su forma y carácter, la tradición rural del campesinado y la plantación, camuflada a través del sonido urbano de los vientos-metal. El bombardino los secundaba discretamente, proveyendo una armonía rítmica sin ahogar la melodía. Este papel del bombardino manifestaba metafóricamente la ideología obrero-artesanal que se tenía, la cual concebía el trabajo como centro de la vida social, pero subordinado a los hacendados y profesionales dirigentes.

En el siglo XX el bombardino cayó en desuso, tanto en Puerto Rico como internacionalmente, por lo que la tradición de su



importancia en la configuración sonora ha sido reemplazada por el trombón. No es casualidad que el trombón haya ejercido un evidente protagonismo en algunos de los géneros que entre los siglos XX y XXI han asumido una representatividad nacional interclasista en la música puertorriqueña, sobre todo en la salsa, y algo en la plena.



## Los estilos y las vertientes

Las clases altas en las Antillas enfrentaron con cierta ambigüedad el surgimiento de las nuevas contradanzas del país, al considerarlas “tributos deferentes” que les obsequiaban los artesanos de color al baile social en pareja. En el marco de un creciente nacionalismo musical, en Europa se comenzó a ver con buenos ojos la consolidación de bailes de

salón autóctonos, que representaran la cultura e identidad propia de cada país. Estas danzas nuevas adquirieron sitiales privilegiados en la simbología nacional de estos países emergentes, por ejemplo: el merengue en República Dominicana, el danzón en Cuba, la danza en Puerto Rico y el maxixe en Brasil, entre otras representaciones americanas. No obstante, continuaba el temor a la barbarie erótica que pudiera introducirse con los bailes y ritmos sincopados.

Durante la segunda mitad de siglo XIX, en los años cumbre de la danza, abundaron los escritos y polémicas en libros y periódicos en torno a la peligrosidad de estos bailes para la moral, el progreso y el orden social. Los escritos describían a este género, que hoy se considera fino, elegante y decente, con términos similares a los que usan en la actualidad los moralistas para referirse al reguetón. Sirva de ejemplo, la siguiente descripción que publicó Luis Bonafox (el primer biógrafo de Betances) en la sección de la danzaailable en 1882 en París:

Alegres y lúbricas parejas se entregan con una voluptuosidad de sátiros á un baile orgástico, denominado merengue por el esquicito (sic) sabor que tiene. Y es de ver allí la descocada y sensual mulata, destrenzado el cabello, contraídos los labios por el paroxismo del placer, húmedos y tiernísimos los ojos, palpitante el seno que amenaza traspasar la tenue y poco discreta valla, imprimiendo á las caderas ondulaciones lascivas, jadeante, sudorosa, ardiente, pensando solo en el placer y por el placer viviendo, emprender aquel baile... cual ninguno voluptuoso.

Es significativo que la distinción civilización-barbarie en Europa se identificó con el binomio urbanidad-campo, por lo que surgieron códigos para diferenciar los dos mundos, como los modales de mesa, en el umbral entre lo público y lo privado. Sin embargo, los grandes debates en torno a los modales en la América mulata no se dieron, como en Europa, respecto a la mesa, sino en la interrelación social del movimiento y la aproximación corporal, reflejado por excelencia en el baile en pareja de las músicas nacionales de los países. Por tal razón, la conformación de las sociedades civiles americanas, marcadas por la esclavitud racial, se centró en hacer la distinción entre civilización-barbarie a través de los comportamientos sociales asociados al cuerpo.

Las autoridades coloniales, tanto en La Española como en Puerto Rico, llegaron a prohibir por decreto el baile del merengue. No obstante, destacados miembros del conservador Partido Incondicional Español en Puerto Rico argumentaron, en distintos momentos, a favor de que se aboliera. Entonces las clases dominantes locales, que en Puerto Rico estaban agrupadas principalmente en el Partido Liberal Reformista (luego Partido Autonomista), prefirieron reglamentar el merengue a través de la codificación de los modales. La consolidación de los bailes de salón criollos se dio paralelamente al surgimiento de una codificación propiamente americana de la etiqueta: *Manual de urbanidad y buenas maneras*, también conocido como *El carreño*, que se escribió a mediados del siglo XIX en Venezuela. Este manual, escrito por Manuel Antonio Carreño, un músico proveniente del sector medio que

luego se convirtió en ministro de su gobierno nacional, dictaminaba que el control cultivado sobre el cuerpo y sus impulsos naturales era la base de la civilización. Con la promoción de la clase dominante, se difundió muy pronto por todo el Caribe y América Latina. En 1894 en Puerto Rico, la imprenta del periódico el *Boletín Mercantil* publicó una edición del manual dirigida a las escuelas.

Tras esta censura, las danzas nacionales penetraron otros contextos sociales fuera del baile de salón. La sofisticada elaboración melódico-armónica que alcanzó el baile consolidó una forma compleja que permitió y estimuló el virtuosismo en la composición y la ejecución. Fue entonces que su melodía posibilitó su desarrollo como canción de arte. Entrado el siglo XX en Puerto Rico, las variaciones y contrastes de las distintas partes de la danza comenzaron a demostrarse en el virtuosismo instrumental pianístico, según se puede apreciar en una de las más extraordinarias danzas, *Margarita*, de Manuel Gregorio Tavárez. Esta danza de comienzos de la década de los 70, es una de las primeras danzas compuesta claramente para su ejecución en piano, más que para orquesta de baile.





En Puerto Rico, como en muchos otros países latinoamericanos, los mejores compositores de la época se destacaron por sus danzas. La mayoría de las partituras las hicieron para piano, ya que era la manera más común de transcribir de forma condensada música pensada y ejecutada para y por pequeñas orquestas o conjuntos de baile. Muchas de las danzas puertorriqueñas que se conservan se encuentran condensadas en partituras para piano. Esto permitió interrelacionar la sonoridad creada para el baile de salón por conjuntos instrumentales herederos de las bandas militares con la esfera pública, y la transformación pianística, más bien romántica, con el ámbito doméstico y el arte culto.

Este proceso sentó las bases para la irrupción de la mujer como instrumentista en la esfera pública, a nivel de la interpretación en conciertos, tras desarrollar su maestría inicialmente en el ámbito doméstico. La participación de la mujer estuvo tácitamente vedada en las bandas militares y en las orquestas para el baile de salón, hasta que en 1880 se presentaron en Puerto Rico los

conciertos públicos de Anita Otero. Su interpretación en piano de un repertorio que combinaba clásicos europeos y danzas del país formaba parte de unas veladas artísticas que comúnmente concluían con el baile en parejas de los que asistían.

El carácter de identificación nacional de las danzas en la esfera pública, que no dejó de serailable y por tanto peligrosamente erótico según sus clases dirigentes, se fortaleció en los ámbitos no solo domésticos, sino también de concierto gracias al virtuosismo pianístico. Fue precisamente la implementación del piano lo que deserotizó las danzas nacionales, de manera que constituyó la vía de expresión fundamental de los compositores pianistas latinoamericanos emblemáticos: Tavárez y Morel Campos en Puerto Rico, Manuel Saumell e Ignacio Cervantes en Cuba, Ernesto Nazareth en Brasil, Dunker Lavalle en Ecuador, Manuel Aguirre en Perú y Alberto Williams en Argentina.

## Los temas

Señalamos que las primeras danzas estaban dirigidas más al baile que al canto. Las más célebres del siglo XIX no tenían letra originalmente, se les añadió ya entrado el siglo XX. Para conocer los temas de las danzas del siglo XIX, hay que dejarse llevar por los títulos o las referencias sonoras de significados particulares; también hay que mirar su carácter social y dual. Las danzas más populares parecen ser las que podrían tener una temática centrada en comentarios, frecuentemente humorísticos, en torno a la cotidianidad, mientras que las danzas más señoriales parecen ser las que tienen un tema fundamentalmente romántico,



principalmente dirigidas a la mujer. Solo se tiene noticia de compositores varones para las danzas del siglo XIX, ya que las primeras mujeres compositoras, como Mercedes Arias y Monsita Ferrer, compusieron principalmente en el siglo XX.



Las danzas del siglo XX hacían referencia a la temática de las costumbres, sobre todo a tradiciones que iban adquiriendo identificación nacionalista o regionalista, como los platos típicos o las parrandas de Navidad. Según el estudioso cubano Cristóbal Díaz Ayala, la temática nacionalista de los boleros de las primeras décadas del siglo XX mostraba una modalidad particularmente puertorriqueña. Parecería que los boleros tuvieron su antecedente en la danza, pues del corte costumbrista pasaron, en muchos casos, al reclamo nacional en el ámbito político. En esa época también fue común que una misma danza mudara su letra, de acuerdo con el significado que su sonoridad evocara o la asociación que se le diera a procesos particulares históricos. El caso de la danza que es hoy nuestro himno nacional es ejemplo de dicho fenómeno, ya que originalmente se le conoció como *La almojábana*, en referencia al plato gastronómico típico que se

suele preparar en Navidad. *La almojábana* adquirió el título y la letra actual, *La borinqueña*, al dedicarse a la mujer puertorriqueña, uno de los temas recurrentes principales de este género: “Bellísima trigueña, imagen del candor...”.

Tampoco es fortuito que se asociara lo femenino con lo nacional, como se hacía con la madre tierra en sociedades donde lo rural y la agricultura tenían un significado histórico especial, como en la nuestra. Tanto se arraigó la asociación entre la mujer y la nación en la danza, que décadas después la danza *Verde Luz*



reafirmó ese vínculo y adquirió el estatus más elevado en la simbología nacional, casi al nivel de un himno nuevo, como parte del repertorio de la nueva trova patriótica de Antonio Cabán Vale, el Topo.

Para la época del Grito de Lares (1868), como *La borinqueña* había comenzado a adquirir las asociaciones nacionalistas, Lola Rodríguez

de Tió sustituyó su letra romántica, evocativa de la mujer, por una letra incendiaria que llamaba a la revolución política. Esta letra perdura hasta hoy entre los grupos independentistas:

“¡Despierta borinqueño que han dado la señal!, ¡Despierta de ese sueño que es hora de luchar!...”. Más tarde, el reformismo autonomista impulsó otra sustitución de la letra, por una de nacionalismo bucólico centrado en la belleza de los paisajes y políticamente inocua. Esta versión de Manuel Fernández Juncos es la que se usa en la actualidad como himno nacional de Puerto Rico:

Rico: “La tierra de Borinquen, donde he nacido yo, es un jardín florido de mágico primor...”.

En 1952, con el establecimiento del gobierno autonómico del Estado Libre Asociado, se comisionó una versión musical con aire marcial de

Manuel Fernández Juncos

*La borinqueña*, que se oficializó como himno. Sin embargo, la mayoría de los puertorriqueños seguimos interpretándola como danza, aunque alternemos entre las diferentes versiones de su letra.

Los temas románticos, patrióticos, festivos y humorísticos son los que se han abordado en el género de la danza hasta hoy, predominando los primeros dos. Durante el periodo que la danza sobrevivió dentro de la música jíbara, se compusieron danzas instrumentales y cantadas. En los últimos tiempos, una combinación similar se ha dado

entre los compositores de formación erudita, no obstante, predominan las danzas instrumentales casi exclusivamente pianísticas. En la nueva trova, por el contrario, se han retomado composiciones de danza para ser cantadas.



## Los exponentes

Como en la mayoría de los géneros populares, en la conformación de la danza participaron numerosos músicos cuyos nombres seguramente no conoceremos jamás. En 1938, la escritora y pianista Trina Padilla de Sanz apunta lo siguiente:

Las primeras danzas de autores injustamente olvidados, como que ya no se recuerdan sus nombres casi, daban a la danza un ritmo que recordaba la bomba africana, y cuyos motivos acentuaban sus títulos, como *Siña María la colorá*, *Menéndez boca é covacha*, *El merengazo...*

Los primeros compositores de danzas, cuyos nombres han perdurado en el recuerdo, muy probablemente fueron aquellos cuyas composiciones lo mismo pudieron haber sido interpretadas y bailadas en un casino de artesanos como en un casino de primera. Incluso, existe una polémica sobre la autoría, aparentemente por connotaciones clasistas, de la danza *La borinqueña*, la cual data aproximadamente de 1867, veinte años después que las primeras danzas registradas en las referencias. Oficialmente se acepta como su autor a un cantante de ópera catalán que se había establecido en la Isla, Félix Astol, pero hay quien se la atribuye a un guitarrero bohemio de San Germán conocido como Paco Ramírez.

El reconocido músico y compositor de Nueva Orleans Louis Moreau Gottschalk visitó Puerto Rico en 1857 y se estableció, no por casualidad, en Ponce. Dentro del género clásico fue el primero en basar sus composiciones en la música popular de América, de la tradición norteamericana del sur y de países latinoamericanos como Brasil, Cuba y Puerto Rico. En Ponce, compuso dos piezas: *Souvenir de Porto Rico*, *Marche des Gibaros* (Op. 31), cuya melodía central estaba basada en la música jíbara y tenía frases que sonaban como danzas; y otra que tituló sencillamente *Danza* (Op. 33), la cual no es para bailar, sino una elaboración artística a base de lo que escuchó como danzas bailables. Estas danzas se conocieron popularmente como “las ponceñas” y, como no se han encontrado partituras de danzas anteriores, revisten un gran valor para conocer elementos del género en formación.



otros géneros populares que interpretaba con su orquesta de baile. Este último sirvió de puente

No es hasta un poco después, en 1870, que se empezó a generalizar la práctica de identificar a los compositores de la música que se bailaba. Los estudiosos de la música en Puerto Rico generalmente dividen a los compositores de danzas de las últimas tres décadas del siglo XIX y comienzos del XX en dos escuelas: la de Ponce, de más audacia y vuelo sentimental y que más influencia ejerció en el desarrollo del género; y la de San Juan, descrita como más apegada a los moldes de la contradanza.

De la escuela de Ponce se destacan Manuel Gregorio Tavárez (1843-1883), Juan Morel Campos (1857-1896) y Juan Ríos Ovalle (1863-1928), mientras que de la escuela sanjuanera sobresalen Julián Andino (1845-1920), Casimiro Duchesne (1852-1906) y Heraclio Ramos (1837-1891). Nuestro primer gran compositor Felipe Gutiérrez Espinosa (1825-1899), quien vivió en San Juan, no se ha clasificado dentro de ninguna escuela tal vez porque las danzas constituyen una porción menor de su repertorio como compositor.

Otros creadores de danzas compuestas principalmente en el siglo XX, pero destacados en el tipo de danza bailable que predominó en aquellas últimas décadas del XIX, fueron Ángel Mislán (1862-1911), Simón Madera (1875-1957), Luis R. Miranda (1875-1949) y Juan F. Acosta (1890-1968). Merece una mención especial José Ignacio Quintón (1881-1925), pues combinaba composiciones de música clásica con danzas y

banda de Luis R. Miranda



entre la tradición de la danza bailable y la danza como pieza de concierto.

Como composición clásica, la danza se circunscribió casi exclusivamente al piano. En esa tradición se destacaron como compositores Narciso Figueroa (1906-2004) y José Enrique Pedreira (1904-1959), mientras que Jesús María Sanromá (1902-1984), Elisa Tavares (1879-1960) y Luz N. Hutchinson (1920-2003), como intérpretes, con el importantísimo antecedente de la pianista concertista Anita Otero (1861-1905) en el siglo XIX.

Un protagonista prácticamente olvidado es el guitarrista trovador arecibeño Carlos Padilla (1862-1902), quien fue muy importante en la transformación de la danza de música predominantemente instrumental bailable a canción. Es autor de la célebre danza *Alondras en el bosque*, que inició la modalidad de la danza en contracanto, es decir, la modalidad en la que una voz canta la melodía y otra la secunda, transformando en canción acompañante lo que había sido antes el *obbligato* de bombardino.

Desde aproximadamente la tercera década del siglo XX, cuando la danza se refugió en la música jíbara, muchos de los protagonistas de la música jíbara compusieron e interpretaron danzas. El repertorio jíbaro popularizó y trascendió danzas como *Verde luz*, del Topo, y *Tu vives en mi pensamiento*, de Eladio Torres.

## La actualidad

A partir de 1972, el Instituto de Cultura Puertorriqueña comenzó a convocar un certamen de composición de danzas para piano, a través del cual otorgó premios en las categorías de danza tradicional y contemporánea.

Recientemente añadió la categoría de danza instrumental o vocal a este certamen que se celebra anualmente en ocasión de la Semana de la Danza. La preservación del certamen ha sido una plataforma para la ampliación del repertorio del género. Entre los compositores que han sido reconocidos podemos mencionar a Luciano Quiñones, Víctor Meléndez Donhert y el joven Luis F. Rodríguez Morales. Entre las composiciones originales de música clásica que se basan en la danza merece destacar *4 piezas para piano: inspiradas en la danza puertorriqueña* de 1974 compuestas por William Ortiz Alvarado.



Luciano Quiñones



Antonio Cabán Vale,  
el Topo

## BIBLIOGRAFÍA

- Brau, Salvador, "Disquisiciones sociológicas sobre la danza puertorriqueña" [1882]. Reproducida en la antología de sus ensayos editada por Eugenio Fernández Méndez, *Disquisiciones Sociológicas*. S. J.: Ed. UPR, 1956, pp. 189-206.
- Callejo, Fernando, *Música y músicos puertorriqueños* [1915]. San Juan: Coquí, 1971.
- Campos Parsi, Héctor, *La música en Puerto Rico*. Volumen 7 de *La Gran Enciclopedia de Puerto Rico*, Madrid: Ediciones R., 1976.
- Deliz, Monserrate, *El himno de Puerto Rico, Estudio crítico de "La borinqueña"*. Madrid: GISA, 1957.
- Dower, Catherine, *Puerto Rican Music Following the Spanish American War, 1898*. Longham, Md: University Press of America, 1983.
- Figuroa de Thompson, Annie, *Bibliografía anotada sobre la música de Puerto Rico*. San Juan: ICP, 1977.
- Malavet Vega, Pedro, *De las Bandas al Trío Borinquén (1900-1927)*. Ponce: ed. Lorena, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Historia de la canción popular en Puerto Rico (1493-1898)*. Ponce: Coripio, 1992.
- Muñoz de Frontera, Nélida, *A Study of Selected 19th Century Puerto Rico Composers and their Musical Output*. Tesis de Ph. D., New York University, 1987.
- Quintero Rivera, Ángel G., "Cuerpo y cultura, Las músicas 'mulatas' y la subversión del baile". Frankfurt-Madrid, 2009, *El merengue de la danza, Orígenes sociales del baile en pareja en el Caribe*, pp. 205-274.
- \_\_\_\_\_, *¡Salsa, sabor y control!, Sociología de la música "tropical"*. México: Siglo XXI, 1998, capítulo 4: "Ponce, la danza y lo nacional", pp. 252-299.
- Rosado, Marisa, *Ensayos sobre la danza puertorriqueña*. San Juan: ICP, 1977.
- Veray, Amaury, *Manuel Gregorio Tavárez, Soledad y plenitud*. San Juan: Ateneo, 1960.
- \_\_\_\_\_, "Presentación de José Ignacio Quintón". *Revista del IPC III*: 8, julio-sept., 1960, pp. 17-19.

## PORTAL ELECTRÓNICO

[www.ladanza.com](http://www.ladanza.com)





*La Danza*



# *de la diáspora*

La música de Puerto Rico: raíces y evolución



# LA DANZA DE LA DIÁSPORA

La popularidad y vitalidad de la danza puertorriqueña, al igual que su época más creativa e innovadora, es relativamente corta en comparación a los otros géneros. Su época dorada llegó a finales del siglo XIX a Nueva York, y duró como uno de los géneros favoritos hasta la década de los 20 del siglo XX. Ya para la década de los 30 se marchitó y dejó de ser uno género popular. La cronología de su surgimiento y popularidad limita su sitio prominente en la diáspora, debido a que la diáspora no tomó auge hasta 1917. Como la migración en masa surgió después de la Segunda Guerra Mundial, la danza nunca llegó al nivel de presentaciones, mercadeo y grabaciones que recibieron los otros géneros en la diáspora.

La danza puertorriqueña es también el único género puertorriqueño que se aproxima más a la música clásica europea, aunque Ángel Quintero Rivera ha desarrollado detalladamente la teoría de que su estructura rítmica de bastante complejidad la hace música semiclásica. Parte de su argumento es que la danza tiene toques rítmicos semejantes a los ritmos de bomba. Independientemente de la teoría de Quintero, la naturaleza de la danza como semblanza de la música clásica europea la hace ceder ante cualquier batalla frente a la música popular de baile del siglo XX, sea en Puerto Rico o en la diáspora. Indudablemente, este fenómeno define su posición relativa a los otros géneros boricuas, especialmente con una diáspora anclada en una urbe tan cosmopolita como Nueva York.

Con esta introducción, cabe afirmar que la popularidad de la danza solo estuvo

asegurada entre los puertorriqueños de la diáspora por el mero hecho de convertirse en un marcador de identidad nacional. Como los marcadores de identidad nacional son necesarios, especialmente en lugares repletos de nacionalidades distintas, la música es capaz de desempeñar ese papel con facilidad, sobre todo si el género musical cuenta con símbolos nacionalistas como las dos danzas famosísimas del cancionero boricua: *La borinqueña* y *Verde Luz*.

## La diáspora en Nueva York

Durante los años 20, la danza se convierte en la música dominante en los estudios de grabación en Nueva York y Nueva Jersey a través de los músicos que vivían en la diáspora. La primera grabación comercial en la historia de la música puertorriqueña fue la de la danza *La borinqueña*, interpretada en noviembre de 1900 en Nueva York por la soprano cubana Rosalía “Chalía” Díaz Herrera. Díaz Herrera, exiliada de Cuba, vivió en Nueva York desde finales del siglo XIX, donde luchó por las independencias de Cuba y Puerto Rico. Como cantante de ópera, tal vez fue la primer cantante latinoamericana en grabar comercialmente. Cristóbal Díaz Ayala opina que su activismo independentista le favoreció para lograr grabar *La borinqueña*.

Pocos años más tarde otros músicos puertorriqueños lograron grabar otras danzas. En 1909 la soprano Gracia López y el tenor Jorge Santini grabaron cuatro danzas: *La borinqueña*,

*Vano empeño, Sueños de amor y Gira campestre*; mientras que en 1916 el Quinteto Borinquen grabó otras. Ya para la década de los 20, había suficientes puertorriqueños que podían grabar, compartir y presentar su propia música en el área metropolitana. En 1921, la Orquesta Paco Tizol llegó a grabar dieciséis danzas de compositores como Juan Morel Campos, José Balseiro, Ángel Mislán y Francisco y Manuel Tizol en Camden, Nueva Jersey, a través del sello Victor Recordings. Años después en 1924, Fernando Quiñones cantó y grabó, también en Camden, las danzas *Alondras en el bosque*, *Confesión*, *Borinquen* y *Felices días*, acompañado por el famoso compositor puertorriqueño Rafael Hernández en la guitarra.

La danza encontró en Nueva York un campo fértil, gracias a que su popularidad coincidió con el comienzo de la diáspora puertorriqueña hacia esa ciudad y con la época disquera que convertirá a la urbe neoyorquina en la capital mundial del entretenimiento. Los boricuas que acababan de llegar a Nueva York durante los 20 recibían la noticia de que la danza se oía como bienvenida en la calle 116 de El Barrio, y ya en 1923 las melodías hermosas de la danza puertorriqueña se presentaban en eventos comunitarios en el Club Cívico Puertorriqueño en la calle 125. A pesar de que la diáspora en esos tiempos era pequeña, solo quinientos boricuas originalmente en una ciudad de cuatro millones de habitantes, el núcleo boricua fue suficiente para desarrollar el género en el área metropolitana y lograr que Gracia López y Jorge Santini grabaran sus danzas, con solo siete mil boricuas en 1920.

Al la danza establecer su capacidad disquera para el mercado comercial, San Juan comenzó a reemplazar a Nueva York, como el

lugar principal donde se grababan danzas. A solo un año después de las grabaciones de López y Santini en Nueva York, más de cien canciones se grabaron en San Juan y tres cuartas de ellas fueron danzas. Lo que la diáspora empezó, San Juan lo terminó, asegurándose de que la producción de este género autóctono regresara a su tierra natal donde estaban sus compositores y su mercado. En este sentido, la danza no siguió las conclusiones de Jorge Javariz sobre la influencia que ejerció Norteamérica y la diáspora puertorriqueña en la música puertorriqueña.

La danza siguió en Nueva York, pero con algunos cambios. El reconocido grupo Augusto Cohen y Su Orquesta introdujo el saxofón en la danza, para reemplazar el bombardino y se matuvo tocando este estilo hasta la década de los 30. No obstante, ya en esta década, a pesar de que los boricuas sobrepasaban los 45 000, la danza comenzó a perder popularidad. El hecho que la diáspora se anclara en una urbe tan cosmopolita, llena de un ambiente de baile y música moderna e intercultural, disminuyó cualquier atracción que esta música semiclásica podía tener. El baile de salón con lujo de traje nunca iba a poder superar los delirios urbanos que acompañaban la vida nocturna de Nueva York, donde el *foxtrot* coexistía con el bolero, la guaracha y la plena habitaban en las comunidades latinas y, pocos años después, el mambo reinaría en el mundo del entretenimiento.

La atrofia que sufrieron las composiciones de la danza en la diáspora también contribuyó a su disminución. Las líricas se relegaron a nivel de artefactos y no se fomentó su florecimiento. Mientras las danzas originales hablaban de valores universales como el amor, el romance y el patriotismo, la diáspora añoraba temas cotidianos que reflejaran la vida

de ser boricua en un país extraño. Fue muy difícil que surgieran compositores que pudieran superar a los boricuas que vivían en la Isla y componían en la Isla, como Jesús María Sanromá, que fue reconocido por toda Europa y los Estados Unidos como pianista de primera. A pesar de haberse integrado en la Orquesta Sinfónica de Boston, Sanromá regresó a Puerto Rico donde grabó más de 150 danzas de Juan Morel Campos.



Jesús  
María  
Sanromá

Pese a esto, la danza no desapareció en la diáspora de Nueva York. En el Casino Puerto Rico en el Bronx, lugar que todavía atrae turistas en la gira de clubes del Bronx y de El Barrio auspiciado por la organización City Lore, la danza comparte la tarima con otros géneros. También, existen boricuas comprometidos con el legado musical, como Leticia Rodríguez, quien, motivada por el comentario ofensivo de su vecina estadounidense de “que tu pueblo no tiene cultura”, se convirtió en una especialista de la danza puertorriqueña. Actualmente, enseña los pasos de danza de salón, que aprendió de su abuela Teresa Falcón Torres, a envejecientes boricuas y latinas de Casabe Houses en El Barrio. Cada sábado monta su programa *Café, tertulias y más*, el cual se llena de envejecientes que vienen a bailar *La borinqueña*. Sus alumnos empiezan con lecturas breves sobre la cultura boricua, las cuales sirven como fundamento.

Esta gestora cultural, también es presidenta de La Casa de Herencia Puertorriqueña en El Barrio, espacio que cuenta con una colección impresionante de libros, revistas y escritos de coleccionistas al servicio de la comunidad. En este espacio tiene un compromiso con cada uno de los géneros boricuas, pero principalmente con la danza. Auspicia eventos musicales de su grupo de baile La Rondalla de Cuatros, que también se ha presentado en las tarimas del Museo Americano de Historia Natural, el Museo del Barrio y otros centros de envejecientes judíos. También ha producido eventos con la participación de las sopranos Thelma Ithier Sterling, Anna Tonna, Eva de la O y el tenor Carlos Aponte. Eva de la O, una de las primeras integrantes boricuas de la escuela de música Julliard, es bien conocida entre los amantes neoyorquinos de la música clásica. De la O y su grupo Música de Cámara incluyen la danza en muchas de sus presentaciones.



En 2008 Leticia Rodríguez reivindicó el encuentro con su vecina al ser nombrada organizadora del concierto de William Cepeda, titulado *La Danza en dos tiempos* para el proyecto Puerto Rican Music Roots & Beyond.

## La diáspora en Austin

En Austin, Texas, la danza también tuvo bienvenida. La renombrada agrupación de baile Puerto Rico Folkloric Dance, fundada por la boricua Ana María Tekina-eirú Maynard, ya lleva catorce años atrayendo a los mejores exponentes de baile y música puertorriqueña. Es un recurso para todo Texas, que ofrece una programación educativa de bailes sustentada por donativos impresionantes.

El programa enseña repertorios de bailes puertorriqueños, en el que se incluyen las tradiciones taínas. El estilo de baile de danza que enseñan viene directamente de Corozal, Puerto Rico, a través del reconocido líder de Guateque Ballet Folklórico Puerto Rico, Joaquín Nieves Calderón, quien ha llevado su conocimiento del folclore puertorriqueño a Austin en repetidas ocasiones.

La danza tiene un lugar especial entre sus alumnos y su público. En la celebración de su décimo aniversario, tocaron las danzas *Verde Luz*, *Estrella* y *La borinqueña* al son del cuatro puertorriqueño. Los niños disfrutaron del aprendizaje de la danza a través de la

incorporación de canciones como *El coquí*.

También tiene una demanda especial entre novias que buscan una pieza especial para bailar con sus padres la noche de su boda. Según Ana María: “La danza te lleva fuera de la realidad hacia un cuento de hadas”.

## La diáspora en otras ciudades

La danza ha sido parte del programa educativo para alumnos de baile en la Escuela Ramón Betances en Hartford, Connecticut. En la Florida, la danza es apreciada en discursos académicos en la Universidad de Florida y en distintos festivales. En 2006, El Centro Cultural de Puerto Rico, en el sur de Florida, celebró el Mes de la Danza con dos conciertos ofrecidos por la Orquesta Jíbara Dr. Francisco López Cruz en los condados de Miami-Dade y Broward. En 2007 estos gestos continuaron con la Semana de la Danza en Miami, la cual contó con las presentaciones musicales de Carlos Dávila y su trío El Señorial, y Hernando Correa y su trío Los Clásicos.



Puerto Rico Folkloric Dance



## BIBLIOGRAFÍA

- Alexander, Jackie, "Humanities Expo Transports Attendees to Different Cultures", *The Gainesville Sun*, 17 November 2010.
- City Lore, "The Musical Landscape of the South Bronx and the Music's Early Years in East Harlem", *Place Matters*, City Lore, New York, NY. 2002.
- Díaz Ayala, Cristóbal, *San Juan – New York: Discografía de la música puertorriqueña*, Publicaciones Gaviota, Rio Piedras, PR. 2009.
- Glasser, Ruth, *My Music Is My Flag: Puerto Rican Musicians and their New York Communities 1917-1940*, University of California Press, Berkeley, CA. 1995.
- Javariz, Jorge. "Músicos Puertorriqueños en Nueva York: 1898-1960", in Cristobál Díaz Ayala, *La marcha de los jíbaros 1898-1997: Cien años de música puertorriqueña por el mundo*, Editorial Plaza Mayor, Rio Piedras, PR. 1998.
- Maynard, Ana María Tekina-eirú. Interview, December 2011 (on file with author).
- Quintanilla, Blanca, "Holiday Takes on a Latin Flavor", *The Hartford Courant*, 23 December 1991.
- Rodríguez, Leticia. Interview, December 2011 (on file with author).
- Vázquez, Blanca & Cabañas, Suzanne, Eds. *Divided Arrival: Narratives of the Puerto Rican Migration 1920-1950*, Centro de Estudios Puertorriqueños, Hunter College, CUNY, New York, NY. 1998.

# La Danza

## Parte II. CONCIERTOS





*La Danza*



*tradicional*

La música de Puerto Rico: raíces y evolución



# CONCIERTO DE DANZA TRADICIONAL

La danza puertorriqueña, como género de nuestro acervo musical, comienza a tomar las características que la distinguen a mediados del siglo XIX. Es nuestra primera músicaailable de salón. Al igual que en otras islas del Caribe, la contradanza europea que reinaba en los bailes de la alta sociedad fue tomando giros propios y un sabor especial, gracias al contacto con las ricas tradiciones musicales que ya se cultivaban en nuestro país, como la música jíbara y la bomba. La danza, con el respeto que merecen los puristas del repertorio académico europeo, es la música clásica de Borinquen.

En las primeras canciones, el homenajead Luciano Quiñones nos deleita con interpretaciones a piano de danzas románticas y festivas como *Mis amores*, *El torbellino* y *El coquí*, respetando la estructura tradicional de paseo o introducción, sus dos y tres temas, y la coda. También escucharemos piezas originales del pianista Víctor Meléndez, y luego Alfonso Fuentes interpretará en el piano una pieza compuesta por William Cepeda y acompañará a Danny Rivera y a la soprano Melliangee Pérez en las danzas *Tú y yo* y *Sueño de amor*, respectivamente.

Finalmente, la Orquesta Danzante, creada por Cepeda para la ocasión e integrada por instrumentistas de la Orquesta Filarmónica de Puerto Rico, dirigida por el mítico Pedro Rivera Toledo, interpretará *Alondras en el bosque*, con las voces de Danny y Melliangee. Esta pieza posee una belleza sin igual y una maravillosa musicalidad que invita a pensar en la monoestrellada flotando sola en cada rincón de la Patria o junto a las banderas de las restantes naciones del mundo, en la sede de las Naciones Unidas.

# Cancionero

## 1. Mis amores

Compositor: Simón Madera

Pianista: Luciano Quiñones

Estilo: danza romántica

Esta danza fue compuesta por Simón Madera cuando contaba con tan solo 18 años de edad. A pesar de que tiene muchas más composiciones, es la única que alcanzó gran popularidad.

**Adiós, Adiós, amores,  
encantos de mi vida,  
la prenda más querida,  
de mi vida, vida  
de mi amor, amor...**

**Siento en el alma pesares  
que jamás podré olvidar,  
tormentos a millares  
que me vienen a mortificar.**

**El corazón se me aflige,  
lloro tu ausencia mi bien,  
eres el ser que más adoro  
en mi bella Borinquén.**

**Ya cesaron para mí  
el placer, la ilusión,  
¡Ay de mí  
que me mata  
esta fuerte pasión!**

**Y tú, ángel querido,  
no has comprendido  
lo que es amor.**

**Piensa mi bien amada  
que mis amores son  
la flor más delicada  
que te ofrece mi corazón.**

## Mis amores

(danza romántica)

**Moderato**

Piano

*p*

*cresc.*

*f*

*p*

*f*

*pp*

The musical score is written for piano in 3/4 time. It begins with a 'Moderato' tempo marking. The first system shows the piano (p) dynamic. The second system includes a crescendo (cresc.) marking. The third system features a forte (f) dynamic. The fourth system returns to piano (p). The fifth system is marked forte (f). The sixth system is marked piano-piano (pp). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

## 2. El torbellino

Compositor: Juan Morel Campos

Pianista: Luciano Quiñones

Estilo: danza festiva

Esta danza festiva se destaca por tener la melodía principalmente en la mano izquierda.

## El torbellino

(danza festiva)

PIANO.

1. 2.

giocoso. cresc.

ff espre:

1. 2.

f cresc - en - du.

ff p f

## El coquí

(danza festiva)

### 3. El coquí

Compositor: José Ignacio Quintón

Pianista: Luciano Quiñones

Letra: Luis Guillermo Ortiz

Estilo: danza festiva

José Ignacio Quintón tiene una gran cantidad de obras de gran envergadura. Esta danza, la cual es una de sus más sencillas composiciones, probablemente es la más conocida por su imitación del canto del coquí.

***Al llegar el fresco anochecer,  
y cuando el sol tras la montaña  
está dormido,  
brota ya el cantar del coquí,  
un cantar ceremonial  
solo escuchado en Borinquén.***

***//Nunca te cansas, coquí,  
siempre estás de fiesta, coquí,  
cantas y cantas, coquí,  
octavas perfectas, coquí.  
Solo en mi tierra, coquí,  
privilegio de todos, coquí,  
escuchar tus notas, coquí,  
la magia de tu canción,  
coquí, coquí.//***

***La escuchó Agueybaná, coquí,  
la escuchó el gran Colón, coquí,  
la escucho yo también, coquí,  
la escucha Borinquén, coquí.***

***Siempre el mismo cantar, coquí,  
una y mil veces dices, coquí,  
solo en Puerto Rico, coquí,  
se escucha el coquí, coquí, coquí.***

PIANO

*mf*

1.

2.

*p gracioso*

*simili*

*p*



#### 4. Maldito amor

Compositor: Juan Morel Campos

Pianista: Luciano Quiñones

Letra: Francisco Arriví

Estilo: danza festiva

Morel Campos componía mayormente para orquesta y, con la excepción de unas pocas, sus danzas no tenían letra. El escritor Francisco Arriví le puso letra a esta y a otras composiciones del maestro.

*Ya tu amor  
es un pájaro sin voz,  
ya tu amor  
se perdió en mi corazón.  
No sé por qué  
fue marchita tu pasión  
y por qué murió sin flor,  
y por qué no ardió.*

*En sombra está,  
sin morir, muriendo hoy,  
y mañana sin cesar,  
ni reír ni gozar.  
En sombra estás,  
en la fría sombra  
que te escondes  
y permite tu alentar,  
trunco delirar.*

*¡Ay! No podrás  
renacer del corazón,  
no podrás  
descansar del corazón.  
Ya tu amor  
sin morir se muere hoy,  
ya jamás verá la luz  
sin saber por qué.*

*Sí, ya tu amor  
es un pájaro sin voz,  
ya tu amor  
se perdió en mi corazón.  
Sombra ya  
para siempre lírica  
en el ciego manantial  
que anudó tu voz.*

#### Maldito amor

(danza festiva)

PIANO

The musical score is written for piano and consists of 16 staves. It begins with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is characterized by a rhythmic, dance-like quality with frequent triplets and slurs. Dynamic markings such as 'dim.' (diminuendo) and 'pp' (pianissimo) are used throughout. The score includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' with repeat signs. The piece concludes with a final cadence on the 16th staff.



### ***5. Tu sonrisa***

Compositor: Víctor Meléndez

Pianista: Víctor Meléndez

Estilo: danza romántica

Víctor Meléndez es uno de los más destacados compositores de danza contemporáneos. Sus danzas se caracterizan por tener armonías modernas, pero no extremadamente disonantes.

### ***6. Jíbaro feliz***

Compositor: Víctor Meléndez

Pianista: Víctor Meléndez

Estilo: danza festiva

### ***7. La gallina Cocoró***

Compositor: Víctor Meléndez

Pianista: Víctor Meléndez

Estilo: danza festiva

## 8. Fue una ilusión

Compositor: William Cepeda

Pianista: Alfonso Fuentes

Estilo: danza romántica/festiva

## Fue una ilusión

(danza romántica/festiva)

♩ = 127

The piano score for 'Fue una ilusión' is written in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The tempo is marked as 127 beats per minute. The score consists of 40 measures, divided into two systems of 20 measures each. The first system includes measures 1-4, 5-8, 9-12, and 13-16. The second system includes measures 17-20, 21-24, 25-28, 29-32, 33-36, and 37-40. Chord symbols are provided for each measure: Gmin7, Ab7, D7, D7sus, C13, EbMAJ7, D7(b9), Emin7(b5), A7(b9), and Gmin7. The score features a repeating first and second ending structure between measures 8-12 and 24-28.

1ST. 2ND.

1ST. 2ND.

## Sueño de amor

(danza romántica)

### 9. Sueño de amor

Compositor: Juan Morel Campos

Pianista: Alfonso Fuentes

Estilo: danza romántica

Este tipo de danza romántica tradicional con mucha riqueza melódica caracterizaba el estilo del maestro Morel Campos.

The musical score for "Sueño de amor" is presented in two systems. The first system includes a piano (PIANO) part and a violin part. The piano part begins with a *f* dynamic and features complex chordal textures and triplets. The violin part starts with a *ff* dynamic and includes a *sfz* (sforzando) marking. The second system continues the piano part with a *cresc.* (crescendo) marking and the violin part with a *ben apasionato.* (very passionate) marking. The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as dynamics (*f*, *ff*, *cresc.*, *ben apasionato.*), articulation (*sfz*), and fingerings (1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>).

## 10. Tú y yo

Compositor: Ángel Mislán

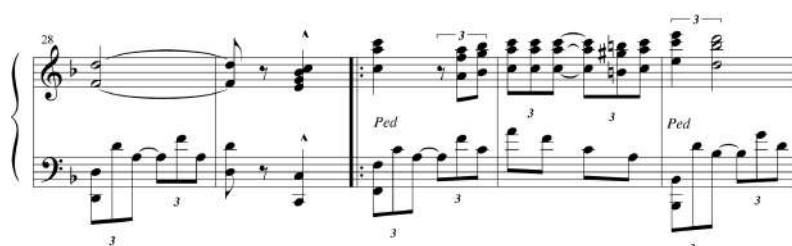
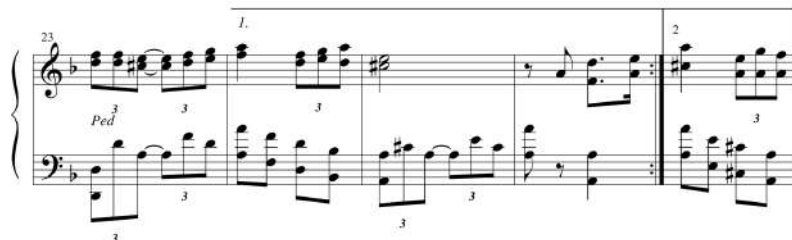
Pianista: Alfonso Fuentes

Estilo: danza romántica

Esta danza fue compuesta sobre la letra de un poema de Gustavo Adolfo Bécquer. Ángel Mislán es también el autor de Sara, una de las danzas más representativas de este género por su famoso solo de bombardino.

## Tú y yo

(danza romántica)





## Bajo la sombra de un pino

(danza romántica)

### 11. Bajo la sombra de un pino

Compositor: Juan F. Acosta

Estilo: danza romántica

El autor escribió esta danza, su composición más conocida, sentado en la plaza de Hatillo bajo la sombra de un pino, en el año 1937. A su muerte solicitó ser enterrado bajo la sombra de un pino, y su familia lo complació sembrando un pino sobre su lápida.



## 12. No me toques

Compositor: Juan Morel Campos

Estilo: danza festiva

Esta danza es una de las más representativas del género festivo, por ser muy juguetona y alegre.

## No me toques

(danza festiva)

PIANO

The musical score for "No me toques" is written for piano in 4/4 time, key of D major. It begins with a forte (ff) dynamic and a lively melody. The score includes numerous triplets and dynamic markings such as ff, f, and p. The piece concludes with a "cresc." marking and a final flourish.

### 13. Recuerdos de Borinquen

Compositor: Luis R. Miranda

Estilo: danza romántica

Miranda escribió esta hermosa pieza en un momento de nostalgia mientras se encontraba en Panamá. También compuso otras dos danzas muy conocidas: *Impromptu* y *Alma pura*.

## Recuerdos de Borinquen

(danza romántica)

Piano

5

9

13

17

21 M.D. M.L.

25

29

33

Recuerdos de Borinauen

The musical score for 'Recuerdos de Borinauen' is presented in a grand staff format, consisting of a treble clef and a bass clef joined by a brace. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with measure numbers 37, 42, 49, 53, 57, 61, 65, and 69 indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Specific features include: a triplet of eighth notes in measure 42; a first and second ending bracketed together in measures 49-50 and 65-66; and several triplet markings over eighth notes in measures 69 and 70. The piece concludes with a final cadence in measure 70.

## Margarita

(danza romántica)

### 14. Margarita

Compositor: Manuel Gregorio  
Tavárez

Estilo: danza romántica

Esta pieza es sin duda la obra máxima de Tavárez, el Padre de la Danza Puertorriqueña. Gracias a sus conocimientos adquiridos en el Conservatorio de París, logró elevar al plano artístico la forma rústica de las danzas pueblerinas originales.



## 15. Felices días

Compositor: Juan Morel Campos

Letra: Sicila Arce

Estilo: danza romántica

Morel fue el más prolífico compositor de danzas y quien elevó la forma a su máxima expresión. Esta danza es otra de las favoritas del público a través de los años.

*No volverán jamás  
felices días de amor,  
mi pobre corazón  
a consolar,  
a consolar.*

*Quisiera en mis brazos repetirte,  
te quiero, te quiero.  
Vuelve otra vez junto a mí  
que solo así mi bien  
me siento yo feliz.*

*Vuelve mi dulce encanto  
te quiero, te quiero tanto.  
No olvides alma mía  
que por ti la vida  
yo daría.*

*¿Por qué siente el alma este  
amor?  
Fatal ha de ser al corazón. ¡Ah!*

*Mas si tan solo en ti  
cifro mi dicha yo,  
para vivir sin verte  
prefiero morir, mi bien, morir.  
Quiero morir, quiero morir.*

## Felices días

(danza romántica)

Moderato. A

PIANO

espressivo

appassionato

pp

## 16. Alondras del bosque

Compositor: Carlos Padilla

Estilo: danza romántica

La letra de esta danza tiene un complicado contracanto en el que se entrelazan dos melodías de manera muy interesante y bella.

*Dime (Ya que no puedo lograr)  
por qué (la dulcísima ocasión)  
bella (de decirte mi pasión)  
mujer (y mis penas sin igual;)  
me niegas (si en algún tiempo quizá)  
tus encantos (junto a tu lado estaré,)  
haciéndome padecer. (entonces contemplaré tu  
linda faz.)*

*Si...*

*Vayan humildes  
(Como busca amante la rosa perfumada,)  
pintadas aves  
(el viento volador, volador, volador)  
con trinos suaves,  
(así gaviota hermosa te busco enamorado.)  
voy a decir  
(Te busco yo)  
al casto ángel  
(porque eres tú la diosa gentil de mis amores,)  
que adoro tanto  
(la venus que yo vi)  
envuelto en llanto  
(en mi adorado ensueño de más gentiles flores)  
voy a morir.  
(qué sueño más feliz, pero qué sueño más feliz).*

*Cuando escuches  
(Y si en el altar de mis sueños)  
de los bardos ruseñores  
(sientes el céfiro blanco,)  
sus armónicas canciones  
(besos de amores cantando,)  
entonar  
(en tu frente angelical)  
me recuerdan  
(fueron besos arrancados)  
que testigos fueron  
(de tus labios dulcemente)  
de mi llanto fatal,*

*(para imprimirlos en tu frente)  
de mi llanto fatal.  
(y en tu boca de coral).*

*Si la suavísima brisa  
(Sin ti no quiero la vida)  
de la floresta mañana  
(que el poderoso monarca por mi destino me dio).  
se acercase a tu ventana  
(Si la barca está perdida)  
a tu oído murmurar  
(le daré mi último adiós, que será mi último adiós).  
para decirte bien mío  
(Sin ti no quiero la vida)  
los amargos sinsabores,  
(que el poderoso monarca por mi destino me dio).  
los acervos dolores  
(Si la barca está perdida)  
que hoy me privan  
(yo te daré mi último adiós,)  
descansar.  
(pero será el último adiós).*

*Vayan humildes  
(Como busca amante la rosa perfumada,)  
pintadas aves  
(el viento volador, volador, volador)  
con trinos suaves,  
(así gaviota hermosa te busco enamorado.)  
voy a decir  
(Te busco yo)  
al casto ángel  
(porque eres tú la diosa gentil de mis amores,)  
que adoro tanto  
(la venus que yo vi)  
envuelto en llanto  
(en mi adorado ensueño de más gentiles flores)  
voy a morir.  
(qué sueño más feliz, pero qué sueño más feliz).*

# Ficha Técnica

Participantes: Luciano Quiñones, Víctor Meléndez, Alfonso Fuentes, Pedro Rivera Toledo y la Orquesta Danzante

Invitados especiales: Danny Rivera, Melliangee Pérez

Maestro de ceremonia: Modesto Lacén

Integrantes de la Orquesta Danzante y músicos de la Orquesta Filarmónica de Puerto Rico: Mayra Urdaz (violín), Noelia Cruz (violín), Francisco Morla (violín), Pedro Emmanuelli (violín), Luis Figueroa (viola), Jorge Ramos (viola), Carlos Valencia (chelo), Víctor Defilló (chelo), Jan Louis Rivera (bajo), Iván Mariani (flauta), Luis Amed Irizarry (oboe), Sandra Ortiz (clarinete), Jesús Acevedo (fagot), Juan Félix (trompa), José Luis Valdés (trompeta), Pedro L. Pietri (trombón), Carlos Torres (bombardino), Arnaldo Rivera (redoblante), Alfonso Fuentes (piano)

## Orquesta Danzante

Esta orquesta de cámara, dirigida por Pedro Rivera Toledo, la organizó William Cepeda para esta producción, con el objetivo de preservar y promover el género de la danza puertorriqueña y mantenerlo vivo en el ambiente musical contemporáneo.

## Pedro Rivera Toledo

Como uno de los más versátiles músicos de su generación, este compositor, arreglista y director ha trabajado con las principales figuras de la canción popular puertorriqueña, destacándose en el campo de la música para el cine y la televisión.

## Luciano Quiñones

Nacido en San Germán, ha cultivado la danza puertorriqueña por más de treinta años. Su maestría y arte en el género han sido ampliamente reconocidos, habiendo obtenido cerca de una treintena de premios en los certámenes de danza del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Sus composiciones también han sido premiadas a nivel internacional e interpretadas por destacadas agrupaciones de cámara.

## Danny Rivera

Uno de nuestros intérpretes de la canción popular más queridos en Puerto Rico y en toda Latinoamérica. La danza puertorriqueña ha revivido a través de sus interpretaciones. Su voz cautivadora ha mantenido una presencia constante en los principales escenarios de América Latina, Estados Unidos y Europa, habiendo grabado numerosos discos con gran difusión internacional.

## Melliangee Pérez

Como una de las voces más destacadas de la nueva generación, ha resultado ganadora en varias competencias del Metropolitan Opera House y ha actuado con todas las compañías líricas de la Isla.

## **Alfonso Fuentes**

Compositor, pianista, poeta y educador que se destaca por el talante creativo de su obra. Sus composiciones han sido interpretadas por la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico, la Sinfonía Varsovia en el Festival Casals y diversos grupos de cámara en Brasil, Noruega, Polonia, Alemania, Holanda, Austria y Dinamarca.

## **Víctor Meléndez**

Es pianista y profesor en el Conservatorio de Música de Puerto Rico. Sus danzas para piano han sido galardonadas en los Certámenes de Composición de Danza del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Ha participado como compositor en el Festival Interamericano de las Artes y en el Festival Casals.

Grabado en vivo en el Teatro Francisco Arriví, Santurce, Puerto Rico, el 5 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

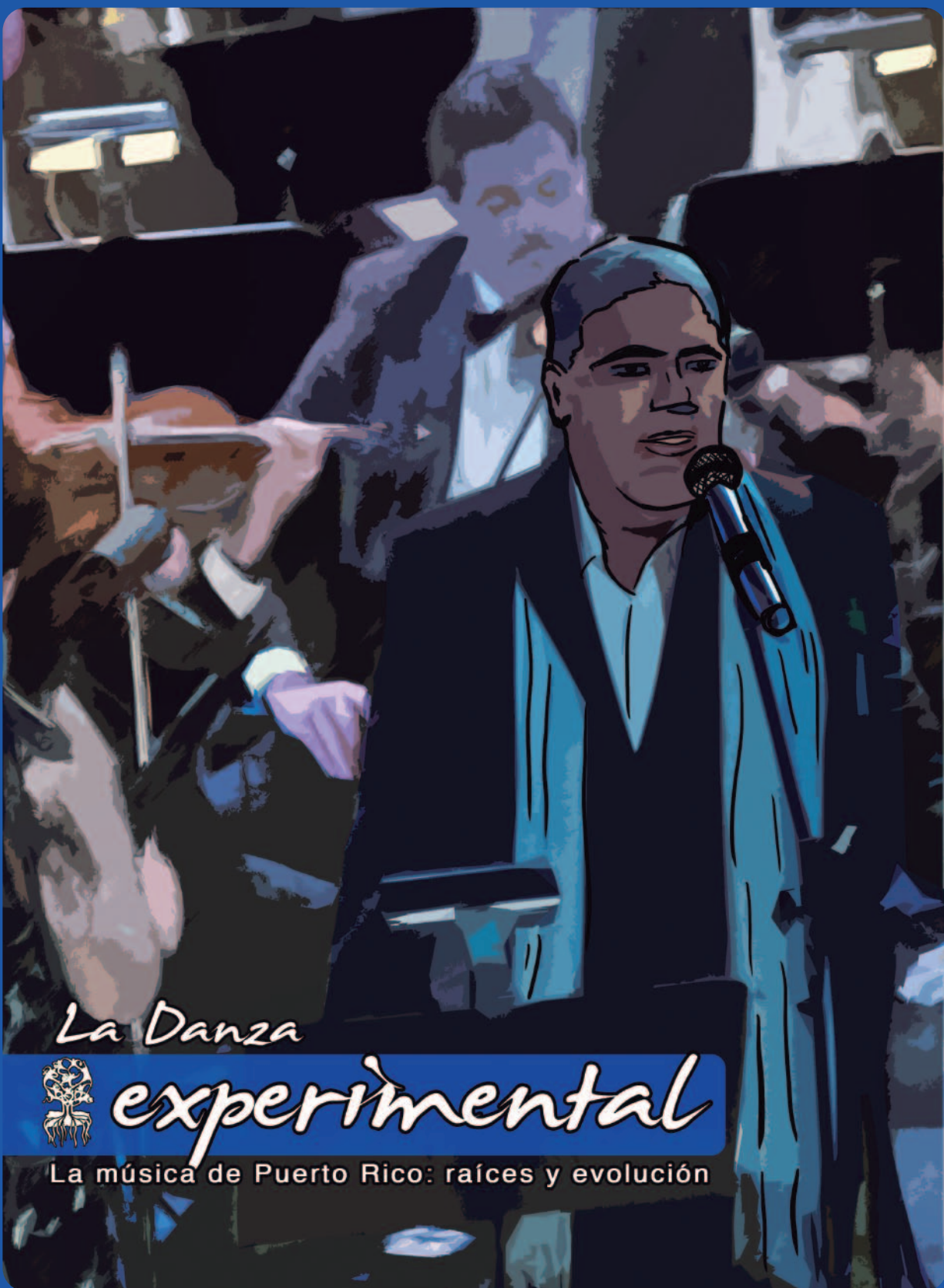
Sonidista: César Sierra

Colaboración: Mareia Quintero Rivera, Proyecto

Mapa Cultural del Puerto Rico Contemporáneo







*La Danza*



*experimental*

La música de Puerto Rico: raíces y evolución

# CONCIERTO DE DANZA EXPERIMENTAL

A lo largo de su historia, la danza puertorriqueña ha cruzado fronteras entre la música popular y la música académica. En sus comienzos, a mediados del siglo XIX, la danza era una forma de música popular, pero luego, gracias principalmente a los trabajos de Manuel Gregorio Tavárez (1843-1883), Juan Morel Campos (1857-1896), José Ignacio Quintón (1881-1925) y otros, adquirió estatus híbrido al considerarse también música académica. Desde sus mismos orígenes, tuvo conexiones con la música cubana, la venezolana y con la música de ascendencia africana. Esta última conexión ha sido muchas veces ignorada por las ideologías racistas de “blanqueamiento”, que no han valorado la importante riqueza de esta música en la historia cultural de Puerto Rico. Las piezas de este disco nos dejan abordar la historia de la música puertorriqueña sin prejuicios y provincianismos, con la intención de combinar todos sus elementos y crear un nuevo acercamiento.

# Cancionero

## 1. Aires de mi Borinquen

Compositor: William Cepeda

Estilo: danza romántica

Esta composición sigue de cerca las estructuras más tradicionales de la danza. Con el ritmo marcado a la perfección por el güiro de Cándido Reyes y los platillos de Cole, *Aires de mi Borinquen* comienza con el paseo y luego descansa en un contrapunto lindísimo, logrado por el bombardino de Cepeda, el trombón de Luis Bonilla y la trompeta del sensacional Piro Rodríguez.

## Aires de mi Borinquen

(danza romántica)

7

14

20

25

30

35

40

On Cue

rit.

A

A9

La Danza

# Aires de mi Borinquen

45

Gm F7 F7 B<sup>b</sup> E<sup>b</sup>7

50

C 2X

A<sup>b</sup> D7(<sup>b</sup>9) Gm7 C7(<sup>b</sup>9) Fm9

55

1 2 D

B<sup>b</sup>7 B<sup>b</sup>7(<sup>b</sup>9) E<sup>b</sup>M7 E<sup>b</sup>M7 A7(<sup>b</sup>5) D<sup>b</sup>7(<sup>b</sup>11) D<sup>b</sup>7(<sup>b</sup>11)

60

C7(<sup>b</sup>11) C7(<sup>b</sup>11) B7(<sup>b</sup>5) B7(<sup>b</sup>5) B<sup>b</sup>7<sup>b</sup>13 E<sup>b</sup>M7(<sup>b</sup>11)

66

Interludio

E<sup>b</sup>M7(<sup>b</sup>11) E<sup>b</sup>M7(<sup>b</sup>11) B<sup>b</sup>7sus4 B<sup>b</sup>7(<sup>b</sup>9) Gm7/B<sup>b</sup>

71

F<sup>#</sup>M7/B<sup>b</sup> Fm7/B<sup>b</sup> Em7/B<sup>b</sup> E<sup>b</sup>M7(<sup>b</sup>11) E<sup>b</sup>M7(<sup>b</sup>11) A<sup>b</sup>M7

77

D7(<sup>b</sup>9) Gm7 C7(alt.) Fm9 B<sup>b</sup>7(<sup>b</sup>9)

SOLOS

82

Background ON CUE

E<sup>b</sup>M7 E<sup>b</sup>M7 A7(<sup>b</sup>5) A<sup>b</sup> D7(<sup>b</sup>9) Gm7

87

C7(<sup>b</sup>9) Fm9 B<sup>b</sup>7(<sup>b</sup>9) E<sup>b</sup>M7 E<sup>b</sup>M7 A7(<sup>b</sup>5) A<sup>b</sup>



## 2. La danza sentimental

Compositor: William Cepeda

Estilo: danza romántica

En esta pieza el ritmo de la danza es alargado en la batería, lo que le da un matiz de tango a la pieza. Esta composición es un ejemplo de lo mucho que se puede aportar a la danza. El pianista Eric Figueroa, entre otros respetados músicos, revistieron el género autóctono de salón con la síncopa del jazz, con lecturas precisas y articuladas, además de improvisaciones ricas en contrapuntos. De una acariciante hermosura melódica, esta es una de las obras más fieles a la estructura añeja de la danza y, aunque el segundo y tercer tema es reservado a las improvisaciones del pianista Eric Figueroa y del trombonista Cepeda, la composición destila la sensibilidad del colectivo hacia el género autóctono.

## La danza sentimental

(danza romántica)

*Rubato*  
*mp*  
*a tempo*  
*solo*  
*mf*

Measures: 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33

Chords: Gm9, F7, EbM7, D7(b9), Gmin9, Bbm7, C m7, F9, Bbm7

### 3. Arabesca

Compositor: William Cepeda

Estilo: danza moderna

*Arabesca* se vale de melodías de ascendencia árabe, principalmente del norte de África, haciendo un reconocimiento a esa importante influencia musical heredada en Puerto Rico a través de la España de ascendencia mora.

## Arabesca

(danza moderna)

Paseo

7

A

11

B

15

19

23

28

32

C

36

# Arabesca

D

40

C7

A<sup>b</sup>

A7(b5 b9)

45

A7(b5)(9)

B<sup>b</sup>

## SOLO #1

50

A13(b9)

B<sup>b</sup>Δ7 Bm7(b5) E7 Asus

A7

B<sup>b</sup>7(b9)

55

B<sup>b</sup>7(b9)

B<sup>b</sup>7(b9)

59

C7

1.

2.

63

5

B<sup>b</sup>7(#5)

67

71

B<sup>b</sup>7(#5)

3

75

A7(b5 b9)

B<sup>b</sup>7(b9)

#### 4. La elegante

Compositor: William Cepeda

Estilo: danza romántica

En *La elegante* el bajo casi canta el ritmo característico de la danza. Se destaca un giro interesante que hace referencia a la plena, un género que muchas veces no se considera elegante por ser de uso cotidiano y tener un aire casi siempre festivo. Los caracoles dan un sentimiento de soledad, y la melodía tiene elegancia; no obstante, la sucesión melódica va pasando por etapas que evocan distintos sentimientos.

## La elegante

(danza romántica)

1.

5.

10.

14.

19.

24.

28.

33.

39.

A

A9

B

C

Chords and markings in the score include:  $D7(\flat 5 \sharp 9)$ ,  $D\flat M13$ ,  $C7(\flat 13 \flat 9)$ ,  $D\flat M7(\sharp 11)$ ,  $C7(\sharp 9)$ ,  $Fm7$ ,  $Fm/E$ ,  $Fm/E\flat$ ,  $D7(\flat 5 \sharp 9)$ ,  $Fm7$ ,  $D7(\sharp 9)$ ,  $E\flat/G$ ,  $G\flat 13$ ,  $G\flat 13$ ,  $Fm7$ ,  $A\flat M7$ ,  $Gm7(\flat 5)$ ,  $C7(\flat 9)$ ,  $FM7$ ,  $\flat 7(13)$ ,  $C7$ ,  $Fm7$ .





Soy feliz

50 D

C7 F min7 B<sup>b</sup>min7 E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup>MAJ7

55

D<sup>b</sup>MAJ7 G7(b9) G min7(b5) C7(b9)

59 2.

C7(b9) F min C7(b9)

64 E

F min7 C7(b9) F min7

69

C7(b9) B<sup>b</sup>min7 E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup>MAJ7

75

D<sup>b</sup>MA7 D min7(b5) G7(b9) G min7(b5) C7(b9)

80 SOLO BREAK F-SOLO SECCION

G min7(b5) C7(b9) F min7 C7(b9)

87

F min7 C7(b9) B<sup>b</sup>min7 E<sup>b</sup>7

94 G

A<sup>b</sup>MAJ7 D<sup>b</sup>MA7 D min7(b5) G7(b9) G min7(b5) C7(b9) C min7

## 6. Danza negra

Compositor: William Cepeda

Estilo: danza romántica /  
afrolatin jazz

Aquí el bajo orbita primero alrededor del ritmo característico de la danza y desemboca en pasajes donde hace un patrón en metro 12/8, haciendo referencia a tradiciones musicales de África Occidental, para luego asumir una estructura típica del *swing jazz*.

*Danza negra* es una pieza que evoca un baile ecléctico que va moviéndose entre diversas formas de los bailes afrodescendientes. En el medio de la composición se usa el ritmo de la bomba yubá en un modo cromático.

## Danza negra

(danza romántica / afrolatin jazz)

♩ = 120  
(OPEN) ON CUE [A]

5

9

14

19

24

29

34

38

F MIN9 E 7(b9) D/Eb Eb

D M7(b9) D MA9 D M7(ACOLL) G 7(b9) C MIN9 C MIN9

G MIN7 F 7 Bb Bb 7 G MIN7 C 7

F MIN7 Bb 13 E M7(b9) A 7(b9) Gb 13 F 13 F MIN7

Bb 7 G MIN7 C 7 A M7(ACOLL) Gb MA9/D

LONG

# Danza negra

42 D

48

54

61

66 D

75

82

88

96 E 5 BARS OPEN

PLAY 4TH'S  
C MIN7

C MIN7

C MIN7

C MIN7

C MIN7

F MIN9

F MIN9

PLAY 4TH'S  
C MIN7

C MIN7

G<sup>b5</sup>  
G<sup>b5</sup>

D<sup>b</sup>F

PLAY 4TH'S  
C MIN7

C MIN7

C MIN9

The score is written for piano in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of nine systems of two staves each. Measure numbers 42, 48, 54, 61, 66, 75, 82, 88, and 96 are placed at the beginning of their respective systems. Section markers are shown in boxes: 'D' at measures 42 and 66, and 'E' at measure 96. Chord symbols are placed above or below the bass staff: 'PLAY 4TH'S C MIN7' at measures 42, 75, 88, and 96; 'C MIN7' at measures 48, 54, 61, 66, 75, 82, and 88; 'F MIN9' at measures 66 and 75; and 'G<sup>b5</sup> G<sup>b5</sup>' and 'D<sup>b</sup>F' at measure 82. The final system (starting at measure 96) includes the instruction '5 BARS OPEN' and ends with a double bar line and a repeat sign.

## Sincera amistad

(danza festiva)

### 7. Sincera amistad

Compositor: William Cepeda

Estilo: danza festiva

En *Sincera amistad* el piano evoca algunos “guajeos” típicos de la salsa, pero manteniendo el ritmo clásico de la danza. Igualmente, incorpora una rutina de guaracha y son en torno a la cual improvisan Iván Renta y Piro Rodríguez.

**PASEO**

5

10 **A**

15

20

25

30 **B**

35

40

# Sincera amistad

50 D

C7 F min7 B<sup>b</sup>min7 E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup>MAJ7

55 D<sup>b</sup>MAJ7 G7(9) Gmin7(b5) C7(9)

59 2. C7(9) F min C7(9)

64 E

F min7 C7(9) F min7

69 C7(9) B<sup>b</sup>min7 E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup>MAJ7

73 D<sup>b</sup>MA7 Dmin7(b5) G7(9) Gmin7(b5) C7(9)

80 SOLO BREAK F-SOLO SECCION

Gmin7(b5) C7(9) F min7 C7(9)

87 F min7 C7(9) B<sup>b</sup>min7 E<sup>b</sup>7

94 G

A<sup>b</sup>MAJ7 D<sup>b</sup>MA7 Dmin7(b5) G7(9) Gmin7(b5) C7(9) C min7



## Adiós Carmen Edith

(danza romántica)

### 8. Adiós Carmen Edith

Compositor: William Cepeda

Estilo: danza romántica

*Adios Carmen Edith* es una composición de Cepeda en homenaje a su hermana Carmen Edith Cepeda, ya fallecida.

1. 2.  $\text{♩} = 120$  **A**

6  $\text{C } 7^{\#9}$   $\text{E}^{\flat} 7^{\text{sus}} 4$   $\text{D } 7^{\#9}$   $\text{B}^{\flat}/\text{C}$   $\text{B}^{\flat}/\text{C}$  **A**

12  $\text{B}^{\flat}^{\circ}$   $\text{A } \text{MIN} 7$   $\text{E}/\text{G}^{\#}$   $\text{C}/\text{D}$   $\text{B } \text{MIN}/\text{d}$

17  $\text{E}^{\flat} \text{M} 9$   $\text{G } 9$   $\text{B}^{\flat}^{\circ}$   $\text{A } \text{MIN} 7$

22  $\text{E}/\text{G}^{\#}$   $\text{C}/\text{D}$   $\text{F}^{\#} \text{M} 7/\text{ACOLL}$   $\text{G}/\text{B}$   $\text{D}/\text{E}$   $\text{D}^{\#} \text{E}^{\flat}$   $\text{C}/\text{D}$

27 **B**  $\text{G } \text{M} 9$   $\text{F}^{\#} \text{M} 7(\text{b} 5)$   $\text{G}/\text{F}$   $\text{C}/\text{E}$   $\text{G}/\text{A}$

32  $\text{F}/\text{E}^{\flat}$   $\text{A}^{\flat}/\text{D}$   $\text{G}/\text{D}$   $\text{F}/\text{D}$   $\text{p}$   $\text{a } \text{MIN} 7/\text{D}$

37  $\text{F } \text{M} 7(\text{b} 9)$   $\text{B } 9(\text{b} 5)$   $\text{C } \text{MA} 7$

42 **C**  $\text{C}/\text{D}$   $\text{G } \text{MA} 7$   $\text{E } \text{MIN} 9$   $\text{A } 13$   $\text{A } \text{MIN} 7$

# Adiós Carmen Edith

47

52

57

63

69

74

79

84

ON CUE / BACKGROUND 1 (FOR PIANO SOLO)

89

## Ficha técnica

### William Cepeda

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

### AfroRican Jazz

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

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

### David Sánchez

Es considerado uno de los saxofonistas más destacados de la escena del *jazz* contemporáneo. Ha grabado ocho discos como solista, en los que han colaborado importantes figuras del ámbito internacional del *jazz*. En 2005, recibió el Grammy Latino por su producción *Coral*, colaboración con el compositor y arreglista argentino Carlos Franzetti y grabada con la Orquesta Filarmónica de Praga.

### Cándido Reyes

Es considerado el mejor güirero de Puerto Rico en la actualidad. Ha participado en más de 60 producciones discográficas junto a artistas y agrupaciones de diversos géneros. Además, dirige su propia agrupación musical, el Conjunto 40 y 20.

Grabado en vivo en el Teatro Francisco Arriví, Santurce, Puerto Rico, el 5 de septiembre de 2008.

Mezcla: System II en NY

Ingeniero: Micheal Marciano

Mezcla: Lasarte Estudio

Ingeniero: Carlos Lasarte

Masterización: LightHouse Studio

Ingeniero: Ed Reed

Ingeniero de grabación: Jesús "Papo" Sánchez

"Truck" de grabación: Javier Rodríguez

Sonido: Cosco Audio

Sonidista: César Sierra

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



## Parte III. ACTIVIDADES CURRICULARES







*La Danza*



*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—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 danza, 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 danza e incluso ejecutarán correctamente los diferentes tipos de danza y ritmos en los instrumentos que conforman las agrupaciones tradicionales de este género. Asumirán los roles de músico, danzante, cantante así como el de espectador de manera activa, a través de la participación en un baile de danza.

3. Los estudiantes aprenderán a distinguir los instrumentos característicos de la danza y su función, tanto en las agrupaciones contemporáneas como en las tradicionales.

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

5. Los estudiantes aprenderán el protocolo del baile de la danza, los movimientos, pasos básicos y las vestimentas tradicionales utilizadas en dicho género.

6. 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 como la Internet.

7. Los estudiantes comenzarán a valorar esta expresión cultural, entenderán su relevancia cultural y su potencial como género musical.

8. 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 danza y la tradición oral.

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

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 danza.

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

# NIVEL ELEMENTAL

## Día 1

**Tema:** La danza de Puerto Rico

**Subtema:** Conocer el atractivo social de la danza puertorriqueña

**Estrategia general:** ECA

**Fase:** Conceptualización

**Integración curricular:** Estudios Sociales, Bellas Artes

### Recursos:

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

### Inicio:

1. Dar una breve introducción histórica sobre la danza. Pida a un estudiante que vaya a la pizarra, escriba el año corriente y le reste el de 1849. Explique que hace todos esos años, en el siglo XIX, muchos países desarrollaron bailes nacionales en pareja social. Por ejemplo, en Venezuela se bailaba upa o merengue (un tipo de baile diferente al merengue de Santo Domingo que hoy conocemos) y en Cuba, la habanera.

### Desarrollo:

1. Oír una danza del CD de música tradicional.
2. Bailar una danza siguiendo el ritmo espontáneamente. Preguntar ¿qué es bailar en pareja? Explicar lo que es bailar en “pareja social”.
3. Aprender a bailar en pareja como se hacía en el pasado. Abrir un espacio en el medio del salón para bailar una danza. Formar varias parejas de estudiantes. Los estudiantes renuentes a participar serán observadores.
4. Oír la música, dejarse llevar por el sonido y cadencia, y comenzar a bailar a su manera. Sacar a bailar a los estudiantes tímidos.



**Cierre:**

1. Compartir las impresiones de los estudiantes sobre este tipo de música: ¿Les gustó o no? ¿Es bonita o diferente? ¿Qué les recuerda?
2. Aprender todo sobre la danza, ver el DVD educativo.

**Asignación:**

Describir lo que les impresionó del video. Preguntar: ¿Qué predomina en la danza: el ritmo sobre la melodía o a la inversa, la melodía sobre el ritmo?

**Día 2**

**Tema:** El baile de la danza

**Subtema:** Aprender el protocolo del baile de la danza

**Estrategia General:** ECA

**Fase:** Aplicación

**Integración curricular:** Estudios Sociales, Bellas Artes

**Recursos:**

- DVD educativo
- reproductor de DVD
- proyector y pantalla

**Inicio:**

1. Preparar un mapa conceptual sobre la danza, que incluya lo aprendido y los comentarios de los estudiantes.

**Desarrollo:**

1. Tras completar el mapa conceptual, dividir la clase en grupos para observar el DVD educativo.
2. Preguntar:
  - ¿Por qué crees que los bailarines tienen trajes formales?
  - ¿Cómo se llama la primera parte de la pieza de baile? ¿Cuán larga es? ¿Cómo termina?
  - ¿Cómo describirías el estilo de esta pieza de baile?
  - ¿Qué instrumentos tocan la pieza de baile?

**Cierre:**

1. Bailar en pareja una danza, con el protocolo u orden que se usaba en siglo XIX:
  - el joven invita cortésmente a una muchacha a bailar;
  - dan el paseo tomados de los brazos;
  - se colocan en posición de “pareja social” (uno frente al otro) y se enlazan los brazos en posición de bailar;
  - bailan un rato, al compás de la música;
  - al finalizar la pieza agradecen con un movimiento de cabeza y dicen: ¡gracias!
2. Los estudiantes practican bailar una danza siguiendo el protocolo instruido. Bailan con el movimiento característico de la danza, un balanceo de lado a lado.
3. Abrir espacio en el salón para bailar.

**Día 3**

**Tema:** Los compositores destacados de la danza

**Subtema:** Identificar compositores importantes

**Estrategia general:** Trilogía de lectoescritura

**Fase:** Conceptualización

**Integración curricular:** Estudios Sociales, Bellas Artes, Español

**Recursos:**

- papel de estraza
- pintura de agua
- pinceles, brochas
- lápices, crayolas, marcadores de colores

**Inicio:**

1. Dividir la clase en tres grupos. Distribuir a cada grupo una lectura breve sobre Manuel G. Tavárez y Juan Morel Campos. Al resto de los estudiantes, distribuirles el texto de una danza.
2. Completar según la información de la lectura de los compositores:
  - los datos más importantes sobre el compositor, su nombre completo, cuándo y dónde nació
  - el pueblo donde nació el compositor
  - el lugar donde estudió música
  - sus piezas más famosas

2. Completar según la información de la lectura de la danza:

- explicar el tema
- narrar la historia que motivó el texto

**Desarrollo:**

1. Organizar la clase en grupos y preparar informes sobre los compositores y la letra de la danza para leerlos en el salón.

**Cierre:**

1. Añadir al mapa conceptual lo que han aprendido.

**Asignación:**

Escribir un cuento que sirva como historia para la composición de una danza. Incluir: ambiente del Puerto Rico del siglo XIX, personajes imaginarios de esa época. Explicar: dónde se desarrolla, cómo es ese pueblo y los personajes, lo que pasa entre ellos, qué dicen sobre sus sentimientos, cómo se resuelve el conflicto.

**Día 4**

**Tema:** Los temas de las composiciones de danza

**Subtema:** Recrear pictóricamente y con texto una danza

**Estrategia General:** Trilogía de lectoescritura

**Fase:** Conceptualización

**Integración curricular:** Estudios Sociales, Bellas Artes, Español

**Recursos:**

- papel de estraza
- pintura de agua
- pinceles, brochas
- lápices, crayolas, marcadores de colores
- DVD educativo
- reproductor de DVD
- proyector y pantalla

**Inicio:**

1. Escoger una de las historia realizadas por los estudiantes como tema para la letra de una danza.

**Desarrollo:**

1. Exhibir de nuevo el DVD educativo y refrescar los datos sobre la danza.
2. Unos estudiantes pintan un mural inspirado en el cuento, mientras otros escriben la letra para la danza.

**Cierre:**

1. Una vez terminado el mural, colocarlo en la pared. Usar el mural de fondo para leer la letra de la danza.

**Asignación:**

Traer meriendas nutritivas y refrigerios naturales para celebrar el último día de aprendizaje de la danza.

**Día 5**

**Tema:** La recreación de una danza

**Subtema:** Revivir una escena de baile del siglo XIX

**Estrategia general:** ECA

**Fase:** Aplicación

**Integración curricular:** Bellas Artes

**Inicio:**

1. Añadir los últimos comentarios al mapa conceptual sobre lo aprendido de la danza.

**Desarrollo:**

1. Organizar una pequeña celebración. Abrir espacio en el salón de clases.
2. Las muchachas, sentadas, esperan que las inviten a bailar.
3. Se oyen las danzas, comienza el baile: bailan algunos, otros observan.

**Cierre:**

1. Repasar durante la recreación todos los conceptos aprendidos sobre la sociedad, los bailes, los músicos, los instrumentos y los compositores.

# NIVEL INTERMEDIO

## Día 1

**Tema:** La danza puertorriqueña

**Subtema:** Introducir la danza puertorriqueña como un género musical autóctono

**Estrategia general:** ECA

**Fase:** Exploración

**Integración curricular:** Estudios Sociales, Bellas Artes, Español

### Recursos:

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

### Inicio:

1. Seleccionar una danza del CD de música tradicional. Dejar que el sonido de la danza se apodere por unos minutos del salón. Identificar la danza con el cancionero.
2. Explorar si el sonido de la danza les es familiar. Preguntar cuántos estudiantes conocen lo que es la danza.

### Desarrollo:

1. Observar cuidadosamente el DVD educativo.
2. Escribir en las libretas información sobre la danza. Preguntar:
  - ¿Qué es la danza?
  - ¿Para qué época se desarrolló?
  - ¿Qué influencias recibió de otros géneros?
  - ¿Qué sectores sociales acostumbraban bailar la danza?
  - ¿Dónde se bailaba danza?
  - ¿Cómo era el trato entre las parejas al bailar?
  - ¿Cuál era el orden del baile?
  - ¿Cuál es el nombre de la danza escuchada?



**Cierre:**

1. Discutir el contenido del DVD educativo.

**Asignación:**

Buscar en el diccionario o a través de la Internet el significado de las siguientes palabras: tradicional, folclórica, autóctona, popular. Relacionarlas con los conceptos *música tradicional*, *música folclórica*, *música autóctona*, *música popular*. Describir la danza con alguno de estos conceptos.

**Día 2**

**Tema:** El baile de la danza

**Subtema:** Bailar la danza

**Estrategia general:** ECA

**Fase:** Conceptualización

**Integración curricular:** Estudios Sociales, Bellas Artes, Español

**Recursos:**

- CD música tradicional
- reproductor de CD

**Inicio:**

1. Discutir los conceptos *música tradicional*, *popular*, *folclórica* o *autóctona* para entender la importancia de estudiar la danza y otros géneros como la bomba, la plena y la música jíbara.

**Desarrollo:**

1. Preparar el salón y dejar un espacio para que bailen varias parejas. Ayudar a formar varias parejas.
2. Seleccionar una danza del CD de música tradicional. Oír la danza seleccionada.
3. Dar las instrucciones o el orden para el baile:
  - el joven invita cortésmente a la muchacha a bailar;
  - ella acepta gentilmente con un movimiento de cabeza o una pequeña reverencia;
  - ambos dan unos pasos y se colocan en el espacio para bailar;
  - al oír los primeros acordes de la danza, se toman de brazos y hacen el paseo en forma de círculo.
  - en el cambio musical, las parejas saben que ha terminado el paseo, se colocan uno frente al otro y enlazan sus brazos para comenzar a bailar;

- siguen el ritmo después de su indicación sobre si se trata de una danza romántica (lenta) o festiva (más rápida);
- al finalizar, el joven lleva a la muchacha hasta su asiento y le agradece con un gesto cortés que lo haya acompañado a bailar.

#### **Cierre:**

1. Discutir la experiencia de bailar una danza.

### **Día 3**

**Tema:** El contexto histórico de la danza

**Subtema:** Conocer la historia de la danza

**Estrategia general:** Ciclos de aprendizaje

**Fase:** Exploración

**Integración curricular:** Estudios Sociales, Bellas Artes, Español

#### **Recursos:**

- CD música tradicional
- cancionero concierto tradicional
- reproductor de CD
- computadoras

#### **Inicio:**

1. La maestra o el maestro hace un corto recorrido histórico del Puerto Rico de siglo XIX y del desarrollo de la danza.
2. Repasar el bosquejo cronológico del desarrollo histórico de la danza en el siglo XIX.

#### **Desarrollo:**

1. Repasar los datos estudiados sobre la danza: sus influencias, sus definiciones (festiva o romántica), los compositores más conocidos, sus características.

#### **Cierre:**

1. Organizar a los estudiantes en dos grupos. Asignar la lectura y análisis de las letras de dos danzas tradicionales del cancionero y del CD de música tradicional.

Grupo I: *Margarita*

Grupo II: *Maldito amor*

2. Establecer si la danza analizada es festiva o romántica. Preguntar:

- ¿Cuál es la historia de la letra de cada canción?
- ¿Qué hace a una canción ser romántica o festiva, la música o la letra? ¿Hay correspondencia entre música y letra?

### **Asignación:**

Prepararse para discutir el análisis hecho de las dos danzas. Buscar en la Internet o en la biblioteca escolar más información sobre Juan Morel Campos y Manuel G. Tavárez.

## **Día 4**

**Tema:** Los temas de las composiciones de danza

**Subtema:** Reconocer diferentes temas en las composiciones de danza

**Estrategia general:** Trilogía de lectoescritura

**Fase:** Aplicación

**Integración curricular:** Estudios Sociales, Bellas Artes, Español

### **Inicio:**

1. Reunir a los subgrupos organizados el día anterior.
2. Leer los trabajos entregados por los estudiantes e informar los resultados. Analizar con los estudiantes las danzas.

### **Desarrollo:**

1. Discutir la historia que recoge la letra de cada una de las canciones, qué hace a una canción ser romántica o festiva, la correspondencia entre música y letra.

### **Cierre:**

1. Repasar los conceptos discutidos anteriormente.

### **Asignación:**

Preguntar a abuelos u otros familiares si recuerdan haber bailado con “carnet” o haber oído de los bailes con “carnet”. Copiar en las libretas lo que les cuenten.

**Tema:** El baile con “carnet”

**Subtema:** Descubrir una característica de los bailes de la danza

**Estrategia general:** ECA

**Fase:** Aplicación

**Integración curricular:** Bellas Artes, Español, Tecnología, Artes Visuales

**Recursos:**

- CD música tradicional
- reproductor de CD
- papeles y adornos como lentejuelas, cintas
- crayolas o lápices de color

**Inicio:**

1. Recibir a los estudiantes con música de danzas. Indicar si parece festiva o romántica.

**Desarrollo:**

1. Dividir a los estudiantes en varios grupos para debatir sobre:
  - ventajas o desventajas de ir a un baile donde se toquen distintos géneros en vez de uno;
  - cómo se organiza un baile con diferentes géneros bailables o con uno;
  - el posible orden de las piezas en un baile con variedad de géneros;
  - el orden de las danzas oídas en un baile.
2. Explicar la costumbre del baile con “carnet”.
3. Preparar un “carnet” con una lista de piezas de diferentes géneros y los nombres de las parejas de estudiantes del salón. Adornar el “carnet” con los accesorios conseguidos.

**Cierre:**

1. Repasar los conceptos discutidos.

# NIVEL SUPERIOR

Día 1

**Tema:** La danza puertorriqueña

**Subtema:** Reconocer las características de la danza

**Estrategia general:** ECA

**Fase:** Exploración

**Integración curricular:** Bellas Artes, Estudios Sociales

## Recursos:

- DVD educativo
- reproductor de DVD
- proyector y pantalla

## Inicio:

1. Explorar los conocimientos previos sobre la danza. Construir un mapa conceptual con las contestaciones a las siguientes preguntas:

- ¿Qué es la danza puertorriqueña?
- ¿Cómo se baila: en grupos, solo o en parejas?
- ¿Es la música triste o alegre?
- ¿Cómo es el ritmo de la música: rápido o lento?
- ¿A qué se le canta en la danza: al amor o a la patria?
- ¿Cómo se viste la gente que baila: con ropa elegante o ropa casual?

## Desarrollo:

1. Observar el DVD educativo.
2. Dividir la clase en grupos. Asignar a cada uno un tema específico para responder preguntas.

Grupo I: el baile

- ¿Qué baile se practicaba en Puerto Rico antes de la danza? ¿Cuáles eran sus características?
- ¿Qué bailes sustituyeron la contradanza y de dónde provenían?
- ¿Cuáles eran las características de estos bailes? ¿Por qué les gustaron a los puertorriqueños?
- ¿Cuáles eran las características musicales del primer tipo de danza que escribieron los compositores puertorriqueños? ¿Por qué se prohibió su baile en Puerto Rico?



Grupo II: la música

- ¿Qué compositor refinó la música de la danza? ¿Qué elementos utilizó para hacerlo?
- ¿Qué compositor escribió música de danza para piano?
- ¿Cuáles son las clasificaciones de la danza?
- ¿Cuál es la instrumentación de la danza para orquesta? ¿Cuál era la función de cada instrumento?
- ¿Cuál es la estructura y la forma de la danza actual?

Grupo III: el vestuario

- ¿En qué lugares se bailaba la danza en Puerto Rico?
- ¿Cómo era la vestimenta de las mujeres y la de los hombres?
- ¿Qué clase social bailaba más la danza? ¿Por qué?

3. Escoger un representante de cada grupo para contestar las preguntas asignadas y trazar en la pizarra un flujograma o tabla con las palabras claves que definen el tema y los conceptos analizados.

### Cierre:

1. Repasar los conceptos *contradanza*, *baile de figuras*, *bastonero*, *baile de upa* (*merengue venezolano*), *baile de parejas*, *habanera*, *candencia rítmica*, *danza vulgar*, *danza estilizada*, *vestimenta de la danza*, *burguesía criolla*, *danza festiva*, *danza romántica*, *instrumentos de la danza*, *formas de la danza* (*paseo*, *temas*, *canto bombardino*, *recapitulación*, *coda*).

### Asignación:

Preguntar:

- ¿Qué influencia africana tiene la danza puertorriqueña?
- ¿Qué elementos españoles y de música campesina están presentes en la danza puertorriqueña?

## Día 2

**Tema:** La transculturación y la danza

**Subtema:** Reconocer la influencia de España y África en la danza puertorriqueña

**Estrategia general:** ECA

**Fase:** Conceptualización

**Integración curricular:** Bellas Artes, Estudios Sociales

**Recursos:**

- DVD educativo
- reproductor de DVD
- proyector y pantalla

**Inicio:**

1. Discutir la asignación, escuchar las respuestas a las preguntas asignadas.
2. Trazar en la pizarra un mapa conceptual con las palabras claves y conceptos sobre la influencia de España y África en la danza.

**Desarrollo:**

1. Observar el DVD educativo. Preguntar:
  - ¿Qué es el proceso de transculturación?
  - ¿Cómo explica esta teoría el surgimiento de la danza puertorriqueña?
  - ¿En qué se parece nuestro mapa conceptual a esta teoría?
2. Explicar el concepto de transculturación. Discutir los siguientes temas:
  - interacción
  - culturas diferentes
  - periodos de tiempo
  - cultura nueva o única
  - influencia africana
  - influencia española
  - rasgos compartidos
  - cultura puertorriqueña

**Cierre:**

1. Elaborar una lista de rasgos que tienen las culturas africana, española y taína, y explicar cómo se reflejan en la música, las tradiciones y los bailes.
2. Repasar los conceptos aprendidos.

**Día 3**

**Tema:** Las características de la danza

**Subtema:** Escuchar y analizar una danza

**Estrategia general:** ECA

**Integración curricular:** Bellas Artes, Estudios Sociales

**Recursos:**

- CD música tradicional
- cancionero de música tradicional
- reproductor de CD

**Inicio:**

1. Discutir la asignación, la lista de rasgos compartidos con las culturas africana, española y taína, en la música, tradiciones y bailes que practican.
2. Elaborar una tabla de rasgos.
3. Preguntar:
  - ¿En qué se parecen el reguetón, la bomba, el seis chorreao, la plena y la salsa en cuanto a ritmo, clave y estructura?
4. Tocar la clave 3/2 y luego cantar: café – con – pan – café – con – pan. Luego oír la grabación de fragmentos del mismo tempo (velocidad) de los siguientes géneros musicales
  - 8 compases de una canción de reguetón
  - 8 compases de un seis chorreao instrumental
  - 8 compases de una salsa tradicional
  - 8 compases de una plena tradicional instrumental
  - 8 compases de un sicá
5. Añadir las respuestas y comentarios a la tabla.

**Desarrollo:**

1. Analizar la forma y la estructura de la danza.
2. Preguntar:
  - ¿Cómo se llaman las partes de la danza?
  - ¿Cuál es la secuencia de las partes?
  - ¿Cuántos compases dura cada parte?
  - ¿Cuál es la función de cada parte o sección?
  - ¿En qué parte el danzante hace la reverencia o saca a la dama para comenzar a bailar?
  - ¿Qué se utiliza para pasar de una parte a otra?
3. Observar las reacciones de los estudiantes y escribir un diario anecdótico.
4. Escuchar una demostración musical de las partes de la danza *Mis amores* de Simón Madera y de la danza criolla *La graciosa*.
5. Buscar cada parte en el mapa de conceptos según se escuchan.

**Cierre:**

1. Repasar las palabras claves y los siguientes conceptos aprendidos:

- puentes: pequeñas secciones de 4 o más compases para pasar de una parte a otra. Pueden poseer cambios de tempo, dinámicas, acordes, pequeñas paradas para preparar al oyente para la próxima sección.
- coda: palabra italiana que significa 'cola'. Define un fragmento más o menos extenso de música, con el que el compositor prolonga el final de la obra.
- acorde dominante: es el acorde que se produce en el quinto grado de la escala mayor y que da la sensación de espera o de inconcluso.
- recapitulación: parte final de los primeros movimientos de las obras estructuradas según la forma sonata. Reaparecen los primeros temas en su forma original, puede haber en ellos modificaciones de instrumentación y hasta de tonalidad.

**Asignación:**

Entrar a la página de Internet <http://www.ladanza.com/margarit.htm> para escuchar la danza *Margarita* de Manuel G. Tavárez. Analizar su letra.

**Día 4**

**Tema:** El cantar en la danza

**Subtema:** Cantar una danza

**Estrategia General:** ECA

**Fase:** Aplicación

**Integración curricular:** Bellas Artes, Español

**Recursos:**

- DVD de conciertos
- reproductor de DVD
- proyector y pantalla
- computadora

**Inicio:**

1. Discutir la asignación, el análisis de la danza *Margarita* de Manuel G. Tavárez. Preparar una tabla como la siguiente:

| parte | compases | observaciones                                 |
|-------|----------|-----------------------------------------------|
| A     | 8        | paseo                                         |
| A     | 8        | paseo                                         |
| B     | 16       | primer temaailable                            |
| B     | 16       | repite primer tema                            |
| C     | 8        | puente de 4 compases repetidos                |
| D     | 16       | segundo temaailable                           |
| D     | 16       | repite segundo tema                           |
| C     | 8        | repite puente                                 |
| B     | 16       | recapitulación del primer tema (no se repite) |

### Desarrollo:

1. Observar en el DVD de los conciertos, el concierto experimental, en particular la interpretación de la danza *Margarita* por Danny Rivera, acompañado por la Orquesta Filarmónica de Puerto Rico.
2. Analizar la letra, la melodía y el acompañamiento de esta danza e indicar:
  - estilo (festiva, romántica, superfestiva)
  - instrumentos que se destacan en cada parte
  - sentimientos que evoca la canción
  - matices
  - modulaciones o cambios de tonos
3. Escuchar los comentarios de los estudiantes y escribir las palabras claves en una tabla.
4. Discutir por qué la danza casi no se escucha en la radio. Preguntar:
  - ¿Cuántas danzas cantadas han alcanzado popularidad en los últimos 80 años?
  - ¿Cuáles de ellas reconocen y les gustaría cantar o tocar?
5. Tocar o cantar *Verde luz* de Antonio Cabán Vale. Enfatizar que la canción no fue concebida como una danza, sino como una balada. Lo que le da la característica de danza es solamente el ritmo, ya que no posee ninguna de las partes (formas y estructuras) de la danza. Entregar una hoja con la letra de la canción.

### Cierre:

1. Repasar los conceptos *romántica*, *festiva*, *superfestiva*, *paseo*, *canto del bombardino*, *recapitulación*, *coda*, *cadencia*, *puente*, *forma*.

### Asignación:

Observar un baile de danza en YouTube a través del siguiente enlace: <http://youtu.be/VHPfzMwqOMk>. Identificar las siguientes partes del baile: paseo, reverencia, primera parteailable, segunda parteailable, recapitulación o coda.



**Tema:** El baile de la danza

**Subtema:** Bailar una danza

**Estrategia general:** ECA

**Fase:** Aplicación

**Integración curricular:** Bellas Artes

**Recursos:**

- DVD educativo
- reproductor de DVD
- proyector y pantalla

**Inicio:**

1. Discutir la asignación del análisis del baile de una danza.
2. Elaborar una tabla, similar a la del día anterior, con las partes del baile identificadas por los estudiantes.

**Desarrollo:**

1. Observar el DVD educativo. Escoger estudiantes que quieran aprender y colocarlos en parejas. Preparar el salón.
2. Invitar a las parejas a practicar el paso básico en el tiempo necesario para dominarlo.
3. Imitar o practicar el paso básico hacia el frente. Luego el paso balance.
4. Practicar el protocolo del baile desde el paseo hasta la coda. Pedir a los estudiantes que no bailaron y a los espectadores que analicen e identifiquen las secciones de la danza por escrito.
5. Las parejas hacen el baile completo.

**Cierre:**

1. Premiar a las parejas que bailaron. Planificar y montar una presentación de danza en la escuela.
2. Organizar a los estudiantes y delegar funciones.