



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.

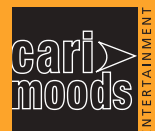
Creó *Casabe Records* en 1997 para celebrar y documentar la música puertorriqueña, así como para producir y grabar de manera profesional a artistas y conjuntos legendarios de la tradición musical puertorriqueña.

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 música Jibara

LA MÚSICA DE PUERTO RICO: RAÍCES Y EVOLUCIÓN



La música Jibara

La música de Puerto Rico: raíces y evolución





La música Jibara

La música de Puerto Rico: raíces y evolución



William Cepeda presenta:

La música jíbara

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: José A. Rivera, alias Tony Mapeyé (La música jíbara en Puerto Rico), Juan Cartagena (La música jíbara de la diáspora), Jaime Torres Torres (cancioneros), Joaquín Mouliert (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

Diagramación: Bibiana Briceño

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; Editorial Plaza Mayor; Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico, Fotógrafo: Jesús E. Marrero; <http://old.cuatro-pr.org>; Publicaciones Eliseo Torres; Fundación Nacional para la Cultura Popular; Jeff Glidden, Photographer at Kent University; <http://tigro-literario.blogspot.com>; Colección de Noemi Rosas; www.bangordailynews.com; Jorge Vázquez; CD Las 7 salves de La Magdalena de Raquel Z. Rivera & Ojos de Sofía; www.cuatro-pr.org; www.radioelsalsero.com

Asesoría legal: Karla Venegas-Bigas

© Casabe Records, Inc., 2012

PO BOX 6374 San Juan, PR 00914

www.casaberecords.com

ISBN: 978-1-937607-01-2

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 música jíbara en Puerto Rico 30
 - El trasfondo histórico 31
 - Los instrumentos 35
 - Los artesanos 38
 - Los estilos y las vertientes 38
 - Los temas 43
 - Los exponentes 44
 - La actualidad 49
- La música jíbara de la diáspora 54
 - La diáspora en Nueva York 54
 - La diáspora en Nueva Jersey 58
 - La diáspora en Hawái 59

Parte II. Conciertos

- Concierto de música jíbara tradicional 66
 - Cancionero
 - 1. Envuelto en poesía..... 67
 - 2. Sobre la mar del Caribe..... 68
 - 3. Se besan y se despiden..... 69
 - 4. Linda patria mía..... 70
 - 5. De mi tierra amada..... 71
 - 6. Soy puertorriqueño..... 72
 - 7. Dejará de palpar..... 73
 - 8. Que traje de nacimiento..... 74
 - 9. Perdón, padre mío, perdón..... 76

10. A botar candela.....	77
11. Un beso de Puerto Rico.....	78
12. El coquí.....	79
13. En brazos de la cultura.....	80
14. Ni la alquilo ni la vendo.....	81
15. Como si le diera pena.....	83
16. A enseñarnos a vivir.....	84
17. Los pueblos de Puerto Rico.....	85
18. Deporte de caballeros.....	86
19. Qué lindo sería este mundo.....	87
20. En dos tiempos nuestro arte.....	88
21. Nuestra tradición.....	89
Ficha Técnica.....	90
Concierto de música jíbara experimental	92
Cancionero	
1. I got jíbaro.....	93
2. Descarga jíbara.....	94
3. Canción pa' Yomo Toro.....	95
4. El pastelón jíbaro.....	96
5. TruJazz.....	98
6. Jíbaro jazz.....	100
7. El orocoveño.....	101
8. Bambulaé.....	102
9. Jibatónico.....	103
Ficha técnica.....	105

Parte III. Actividades curriculares

Nivel elemental.....	112
Nivel intermedio.....	115
Nivel superior.....	119

EL PROYECTO MUSICAL

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¡Bienvenidos a una inolvidable travesía musical!

LAS TRADICIONES MUSICALES PUERTORRIQUEÑAS EN SU CONTEXTO HISTÓRICO CULTURAL

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ Se preserva la ortografía de la edición citada.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



El proceso de transculturación del pueblo puertorriqueño

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

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

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



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

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

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

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

Conceptos clave para estudiar y apreciar la música

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFÍA

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

LA MÚSICA TRADICIONAL PUERTORRIQUEÑA DE LA DIÁSPORA

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

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

intercambian músicos, costumbres y gustos musicales.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

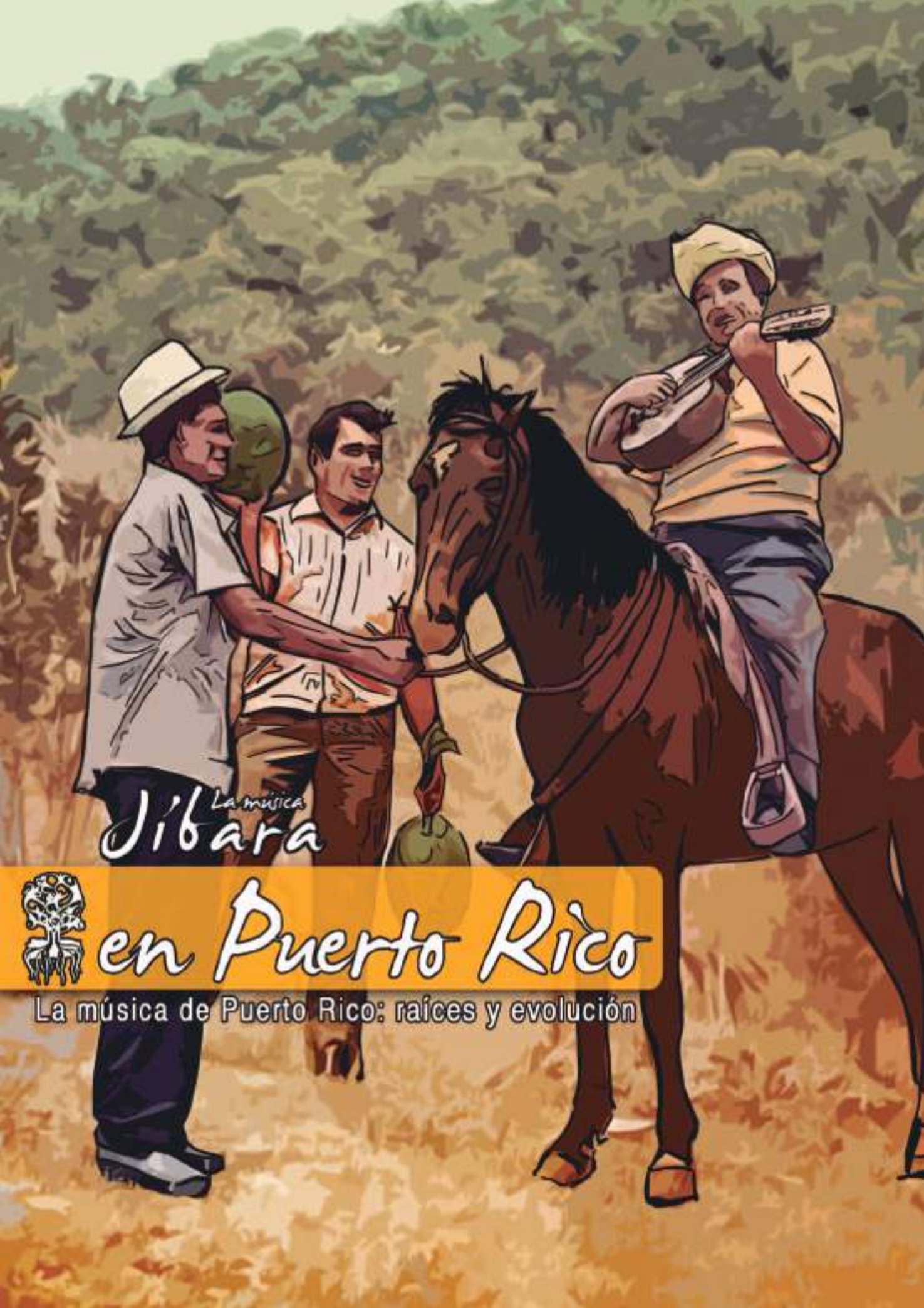
También es importante advertir que en las migraciones de puertorriqueños a Hawái a principios del siglo XX, los emigrantes llevaron sus instrumentos, su música y sus décimas, y hoy día los descendientes de aquellos puertorriqueños todavía las emplean, aunque fonéticamente en muchos casos.

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

BIBLIOGRAFÍA

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

Parte I.
MONOGRAFÍAS



La música
Jibara



en Puerto Rico

La música de Puerto Rico: raíces y evolución

PUERTO



PO RICO



- Tradición de la región central
- Tradición entre Caguas y Cayey
- Tradición del este

LA MÚSICA JÍBARA EN PUERTO RICO

Cuando hablamos de música jíbara, por lo general pensamos en la música que identificamos con la población del centro de la Isla, o sea, con la gente del campo, a pesar de que hay sectores rurales tanto en los llanos costeros como en las montañas. Igualmente, es frecuente la asociación del gentilicio *jíbaro* con lo rural, el campo y la agricultura aunque se aplique a veces de forma generalizada a todos los naturales de Puerto Rico.



El término *jíbaro* se deriva del vizcaíno antiguo *gebo* que significaba ‘aldeano’ o ‘joven grosero’. En castellano antiguo se le denominaba *jiba* al monte y *jiba-ero* al hombre de monte. En América, los españoles utilizaron el término *xibaro* para nombrar grupos indígenas de Colombia y Venezuela. Luego en Puerto Rico

durante el siglo XIX se comienza a llamar gíbaro al hombre rústico de la montaña. Finalmente, la ortografía dio paso al uso de la *j* por la *g* y resultó la versión que conocemos como *jíbaro*.

La música que llamamos *jíbara* tiene como características sobresalientes el empleo de la décima oral improvisada y el uso de instrumentos de cuerda. El instrumento principal siempre ha sido el cuatro, un instrumento autóctono, y hoy día ha comenzado a reaparecer en los conjuntos típicos el tiple, el instrumento de cuerda autóctono más pequeño y de sonido agudo. Antiguamente se utilizaba la bordonúa, un instrumento de cuerdas de mayor tamaño y sonido grave que actualmente ha sido reemplazado por la guitarra; y la marímbola, considerado el bajo original, que ahora es reemplazado por el bajo de cuerdas. El güiro y el bongó son otros instrumentos que se utilizan en los conjuntos criollos actuales.



El seis y el aguinaldo son sus formas predilectas porque presentan una variedad inmensa de posibilidades. Con el seis se canta la décima y

con el aguinaldo, la decimilla. Las agrupaciones de música jíbara suelen interpretar también danzas, villancicos, mazurkas, valeses, pasodobles, habaneras, polkas y marumbas, en sus vertientes criollas.

El trasfondo histórico

Establecer específicamente cuándo se inicia una determinada práctica cultural es un ejercicio difícil, especialmente cuando se trata de tradición oral y se remonta hasta los mismos orígenes de la lengua y la comunicación humana. Antes de entrar en los detalles de cómo la décima se manifiesta en nuestra música criolla, es conveniente ofrecer una síntesis de sus antecedentes y de cómo llegó a nuestra Isla, hasta convertirse en la estrofa nacional de Puerto Rico, según lo afirmó el patriota y poeta cialeño Juan Antonio Corretjer.

Las primeras referencias a la décima espinela, tal como la conocemos actualmente, aparecen en España en 1591 con la publicación del poemario *Rimas diversas*, del malagueño Vicente Martínez Espinel. Sus antecedentes se remontan a los cancioneros españoles y portugueses de los siglos XV y XVI, en los que aparecen un sinnúmero de estrofas de diez versos, como la copla real.



Vicente Martínez Espinel



Bartolomé Torres Naharro

El antepasado español más antiguo de la décima lo encontramos en la *Propalladia* de Bartolomé Torres Naharro. En esta obra aparecen estrofas de diez versos con la misma estructura de rima de la décima, pero con su sexto verso tetrasílabo en vez de octosílabo. Según Navarro Tomás (citado en Trapero 22), el octosílabo es el verso más usado en la poesía española y tiene sus raíces en la medida básica de los grupos fónicos de la lengua castellana, que es la base métrica de toda la poesía popular.

A sus décimas Espinel las llamó *redondillas de diez versos*, ya que en realidad son dos redondillas engarzadas por medio de dos versos que sirven de puente —al rimar uno con el último verso de la primera redondilla y el otro, con el primero de la segunda— y decretan una pausa después del cuarto verso. Estas redondillas constituyen, así, una bella unidad estrófica que resulta sonora, redonda y fácilmente adaptable al canto popular, al mostrar la rima *abba: ac: cddc*.

La siguiente redondilla es una de las

ocho décimas publicadas por Vicente Martínez Espinel en sus *Diversas rimas*:

***El pensamiento cansado
del importuno dolor
busca el estado mejor
(si en amor hay buen estado).
Que a un pecho tan lastimado
ni la gloria le alimenta,
ni la pena le atormenta,
que elevada la memoria,
no siente pena, ni gloria,
ni el bien, ni el mal le sustenta.***

Espinel fue quien permitió que la décima adquiriera su madurez métrica y expresiva, y lograra convertirse en la estrofa octosilábica más practicada del Siglo de Oro. Pero la fama de la décima se le debe, más que a Espinel, a su discípulo Lope de Vega, quien, en honor a su admirado maestro, le dio el nombre de *espinela*, como se le conoce en la actualidad. Jesús Orta Ruiz, alias el Indio Naborí, dice:

Siglos de canciones de gesta, de romances y villancicos, cantados con melodías simples sobre la base de cuatro unidades melódicas, con pausa en el cuarto verso, habían formado un sedimento popular como para resistir el paso de las centurias. Y la copla real, como la quintilla más tarde, no se avenía bien al ritmo que imponían las tonadas tradicionales. En realidad, la acogida popular que tuvo la décima, su adopción por las masas humildes y su vigencia durante siglos en los campos de Hispanoamérica se debe, en parte, a

la aplicación de esta regla, sin la cual la estrofa no es cantable. (citado en Trapero 39)

La décima llega a nuestras playas y al resto de América con las diversas emigraciones que se dieron tras la conquista y colonización del continente. Fueron los cronistas, en su afán por narrar sus vivencias, los primeros en escribirlas. La décima espinela fue introducida por pobladores andaluces y las primeras noticias de su presencia en Puerto Rico son de finales del siglo XVII. En esa época circularon en San Juan, anónimamente, unos pasquines con dos décimas impresas alusivas a Gaspar Martínez de Andino, quien había sido gobernador de la Isla desde 1683 hasta 1685 y se encontraba encarcelado en el Morro por sus vínculos con el contrabando. Estas décimas, las cuales fueron documentadas por el historiador y poeta puertorriqueño Salvador Brau (1842-1912) revestían un carácter laudatorio, ya que sus letras reflejaban el apoyo que los adeptos o simpatizantes del ex gobernador

pretendían influir en el
ánimo de los
jueces que



Lope de Vega



Salvador Brau

presidían un proceso en su contra. Una de estas décimas refleja fiel y exactamente la estructura métrica establecida por Vicente Martínez Espinel en sus *Diversas rimas* de 1591:

**Vítor don Gaspar de Andino
nuestro invicto general
pues con acción tan igual
se asimila a lo divino.
Pues perdona tierno y fino
con su pecho generoso
quedando así más airoso
que no siendo carnicero,
pues más que de justiciero
Dios se precia de piadoso.**

Desde entonces, la décima ha mantenido una presencia constante en Puerto Rico a través de revistas y publicaciones. Como tradición oral improvisada, mantiene una vigencia innegable en el inconsciente colectivo de los puertorriqueños y puertorriqueñas. Se podría decir que el gusto manifiesto de nuestro pueblo por la improvisación de décimas representa una continuidad de transmisión de valores culturales que podemos vincular con los aborígenes. Según lo describiera Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés en su *Historia general y natural de las Indias*, el canto era parte de la tradición oral de los taínos,



quienes, por medio de los *areytos*, narraban a las nuevas generaciones la historia y costumbres de su pueblo.

A su llegada a la Isla, la décima se topó con el perfil de identidad del criollo boricua que resultó de la fusión étnica y cultural de los tres troncos étnicos: el aborígen, el hispano-árabe y el africano. Alcanzó mayor acogida entre la población campesina, pero con el devenir de los

Manuel A.
Alonso



Gonzalo Fernández
de Oviedo y Valdés



años comenzó a valorarse y convertirse en un símbolo de identidad para todos los puertorriqueños. Manuel A. Alonso, en su obra *El Gíbaro*, nos brinda una amplia descripción de los géneros musicales

de la época y de la instrumentación utilizada por los criollos para interpretarla:

En Puerto Rico hay dos clases de baile: unos de sociedad, que no son otra cosa que el eco repetido allí de los de Europa; y otros llamados de garabato, que son propios del país, aunque dimanan a mi entender de los nacionales españoles mezclados con los de los primitivos habitantes; conócense además algunos de los de África, introducidos por los negros de aquellas regiones, pero nunca se han generalizado, llamándoseles bailes de bomba, por el instrumento que sirve en ellos de música. (58)

Entre los bailes de sociedad, Alonso menciona el rigodón, la galop, la mazurca, el britano, el cotillon, la polka y el vals y la contradanza como los dos más populares. De los bailes de garabato, destaca las cadenas, el fandanguillo, sonduro o matatorios, el caballo y el seis, ese último llamado así porque requería seis parejas para bailarlo. Sobre los instrumentos musicales comenta que: “forman una orquesta completa: una bordonúa, un tiple, un cuatro, un carracho y una maraca” (58).



bailes de
sociedad



La idea que transmite el texto de Alonso de que los llamados *bailes de sociedad*, de *garabato* y de *bomba* se desarrollaron por separado, sin aparentes diálogos y mutuas influencias, ha sido debatida por estudiosos como el etnomusicólogo Luis Manuel Álvarez y el sociólogo Ángel G. Quintero Rivera. Estos han demostrado que danzas como *La boriqueña*, así como muchos de los seises y aguinaldos, incorporaron en sus giros melódicos patrones rítmicos similares a los de la bomba. Han observado también que en las improvisaciones que realiza el cuatro mientras el trovador versifica, lo que vendría a ser una especie de *obbligato* en el lenguaje de la música clásica, se da una transferencia a nivel melódico de los ritmos afrocaribeños.

Álvarez y Quintero cuestionan la visión de que el campesinado puertorriqueño se formó exclusivamente de descendencia de población española y europea blanca, mientras que los costeños de la población negra. Quintero señala que hay que considerar el mestizaje que se desarrolló al margen de las instituciones del Estado, entre negros libertos o cimarrones, ya fueran descendientes de los primeros esclavos traídos a la Isla en el siglo XVI o escapados de las islas vecinas, y los habitantes de las áreas rurales:

el Puerto Rico rural de los primeros siglos fue poblándose de escapados negros de las islas vecinas, inglesas y francesas, de plantación; escapados indígenas por la destrucción de sus comunidades, su economía y su modo de vida; y escapados españoles por [...] sus conflictos étnicos internos contra descendientes de judíos y moros [...]. (47)

Los instrumentos

Manuel A. Alonso también ofreció una descripción costumbrista de la instrumentación utilizada en nuestra música campesina. Mediante esta descripción del siglo XIX podemos ver cómo han evolucionado los instrumentos y los conjuntos, hasta la forma en que los conocemos hoy día.

El cuatro puertorriqueño inicialmente era de cuatro cuerdas sencillas, de donde proviene su nombre. Este cuatro del siglo XIX es el más antiguo y es el que describe Manuel Alonso en el *Gíbaro* y el que retrata Francisco Oller en su obra *El Velorio*. Más adelante se añadieron cuerdas dobles, de modo que en lugar de cuatro cuerdas, tenía ocho. Sin detenerse la evolución, en 1887 Francisco del Valle Atilas hace

referencia a un cuatro de diez cuerdas, y en 1898, Eusebio González, conocido como el Indio de Sabana Grande, aparece fotografiado con este tipo de cuatro.

Según el coleccionista Juan Mora Bosch, en 1915 el Quinteto Borinquen, un conjunto que tocaba boleros y otros géneros populares, incorporó el uso del cuatro puertorriqueño. El cuatrista Joaquín Rivera Abreu, hijo del Zurdo de Isabela, recuerda que su padre utilizó un cuatro de diez cuerdas en una grabación en los Estados Unidos en 1916. Este cuatro fue fabricado por el artesano Miguel Hernández, quien alega haber llegado a tocar el cuatro anterior de ocho cuerdas. Para 1928 el cuatro original había sido reemplazado por este nuevo modelo de diez cuerdas, que es el que se utiliza en la actualidad, según se puede apreciar en la fotografía del



Francisco Oller



cuatro



grupo musical Aurora de Ladislao Martínez Otero, mejor conocido como Maestro Ladí.

Además del cuatro, el güiro es uno de los instrumentos que se preserva en los conjuntos de la actualidad. Este instrumento, que heredamos de nuestros ancestros taínos, también ha experimentado transformaciones. El que se utiliza en nuestra música campesina se caracteriza por su fino rayado y por el esmero con que se elabora la varilla, varillero o puya, para que se produzca un sonido uniforme, fino y limpio.



grupo
Aurora

La bordonúa era el instrumento de mayor tamaño en la orquesta criolla, con una caja de resonancia grande y sonidos guturales. Su forma de pera, estrecha hacia el mástil y ancha hacia el puente, le impartía un toque de rara elegancia y un timbre característico y particular. Como ya mencionamos anteriormente, la bordonúa fue sustituida por la guitarra, cuya versión criolla muestra una caja de resonancia un tanto más grande que la común.

Otro instrumento que era parte de los conjuntos típicos, según se puede apreciar en la fotografía del grupo Aurora, es la marímbola o marímbula, un instrumento folclórico africano cuyo uso se extendió por el Caribe. No obstante, actualmente se ha incorporado el bajo de cuerdas para reemplazarlo.

El tiple —que era la voz más aguda en la orquesta criolla y solía ser de tres, cuatro y cinco cuerdas— se subdividía en tres tipos: el tiple requinto, el más agudo de los tres; el tiplón, de voz más grave; y el doliente, cuya tesitura se ubicaba entre el requinto y el tiplón. El tiple doliente es el más generalizado y conocido en la actualidad. El tiplón también se conoce como *tiple con macho*, ya que a mitad del mástil o brazo tiene una cuerda y clavija adicional que lo hace parecerse al banjo, instrumento de cuerdas estadounidense. Este último se considera por algunos artesanos e investigadores el tiple de mayor influencia africana.

El bongó es un elemento adicional de percusión que se ha incorporado recientemente a los conjuntos típicos.

conjunto típico antiguo



conjunto típico contemporáneo

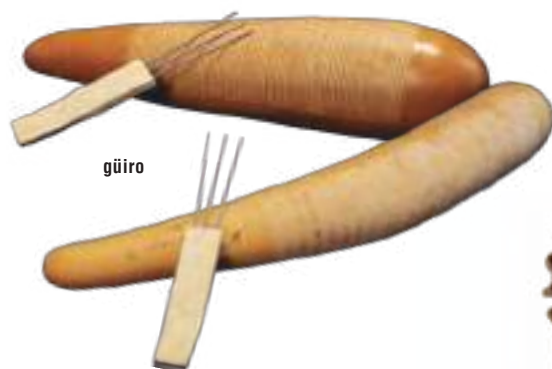




bongó



marímbula



güiro



bordonúa



guitarra



tiple



banjo

Los artesanos

Parte importantísima del desarrollo de nuestra música jíbara ha sido el arte popular de la confección de instrumentos musicales. Aquellos instrumentos rústicos de troncos de árboles ahuecados —cuyas tapas se adherían con resina y espinas de corozo, y con clavijas de madera y cuerdas de tripa o cuero— han evolucionado hasta convertirse en sofisticadas piezas de arte popular, por el cuidado y empeño que cada artesano o *luthier* pone en su elaboración. Los primeros constructores de tiples, cuatros y bordonúas se perdieron en el anonimato. Sin embargo, para finales de siglo XIX, se rescatan nombres como Miguel Hernández, y en pleno siglo XX se destacan figuras como el utuadeño Carmelo Martel, el moroveño Julio Negrón y los aiboniteños Miguel Méndez y Eugenio Méndez, además de Cristóbal Santiago, quien llegó a establecer en la década de los 70 en Carolina el primer taller de orientación industrial para la elaboración del cuatro.



Carmelo Martel



Cristóbal Santiago



Eugenio Méndez

En la actualidad se mantienen funcionando talleres de reconocidos maestros artesanos de cuatros, tiples y bordonúas como el de Miguel Méndez en Carolina, el de Jaime Alicea en Vega Baja, el de Ángel Luis Rivera en Morovis, el de Freddy Burgos en Guaynabo y el de Vicente Valentín, por mencionar algunos. También en la confección de guitarras hemos tenido *luthiers* de proyección internacional como Manuel Velázquez y Fidencio Díaz.

Los estilos y las vertientes

La décima sobrevive hasta nuestros días íntimamente ligada al seis, el cual cuenta con una determinada cantidad de compases que pueden ampliarse o reducirse para satisfacer las exigencias de cada estilo en particular. Así, encontramos tanto seises festivos como líricos, en tonos mayores y en tonos menores, de tempo lento, andante y allegro. En su libro *La música folklórica de Puerto Rico*, el Dr. Francisco López Cruz comenta haber documentado sobre cien estilos distintos de seises para cantar la décima. Aunque es imposible detallarlos, se puede establecer una clasificación bastante general.



Los nombres con que se identifican los seises en ocasiones pueden evocar a sus creadores (Andino, Villarán, Mapeyé...), a las regiones o pueblos de donde provienen (seis antillano, veracruzano, de Comerío, de Bayamón, mayagüezano, fajardeño, de Ceiba, viequense...), su tempo musical (seis bolero, seis marumba...) o la manera de bailarse (seis chorreo, seis zapateo, seis valseo...). También se pueden identificar los que se apoyan o se basan en la cadencia andaluza (seis mapeyé, seis enrramada, seis del dorado, seis con décima...), así como los tangenciales con otros géneros o formas musicales latinoamericanas (seis milonga, seis milonguero, seis tango, seis joropo, seis chacarera...). Finalmente, hay seises que pueden aludir al paisaje o la topografía (seis del llano, seis serranía, seis montuno, seis montebello...).

Muchos de los seises tienen grandes similitudes entre sí. Por ejemplo, en los seises en tono mayor la base de acompañamiento es la misma para el andino, el de Ceiba, el fajardeño y el chorreo. Lo que establece la diferencia es el tempo musical y la frase melódica o introducción de cada uno de ellos. El tempo del seis chorreo es lo que identificamos como *allegro*, el del seis de Ceiba es *andante* y el del seis de andino y del fajardeño es *lento*.

El trovador prefiere los seises lentos para interpretar temas sentimentales o profundos y para improvisar, ya que le permiten más tiempo para pensar y cuadrar el mensaje en la espinela, sin incurrir en la indeseable falta de salirse de compás o cantar “cruzao”. Entre los preferidos para la improvisación se destacan el andino, el fajardeño, el seis con décima, el milonguero, el antillano y el seis bolero, entre otros. Los seises con tempos más rápidos se utilizan para cantar



décimas hechas, décimas que ya el trovador sabe de memoria —que pueden ser de él o de cualquier otro trovador—, y para interpretar en la mayoría de los casos temas festivos.

En tonalidad menor, la base de acompañamiento para el seis del dorado, el seis de Comerío y el seis con décima es la misma, lo único que cambia es el tempo y la introducción. Si estableciéramos una equivalencia entre ellos, podríamos decir que un seis del dorado correspondería a un seis chorreo en tono menor; un seis con décima equivaldría a un seis andino en tono menor; y un seis mapeyé en tono mayor resulta ser un seis montebello. Para finalizar este breve análisis de las diferencias y similitudes de los seises es pertinente señalar que la mayoría de los seises se interpretan en compases de dos por cuatro, pero algunos se interpretan en compases de tres por cuatro o seis por ocho, como el seis marumba, el seis joropo y el seis chacarera.

Tradicionalmente, los trovadores desarrollaron diferentes figuras de improvisación en los encuentros, reuniones y desafíos, para ofrecer mayor variedad y poder medir el talento, el dominio o la información que tenía el trovador

sobre determinados temas. Una de estas prácticas se llamaba *mesa redonda* y consistía en agruparse en un círculo cerrado o alrededor de una mesa e improvisar sobre un tema específico hasta agotarlo. Una vez agotado se planteaba un nuevo tema y se repetía el ejercicio o se terminaba. Esta figura ya no se practica tanto.



En algunas improvisaciones se ofrece al trovador una *décima de pie forzado*, un verso octosílabo que el trovador puede usar como décimo verso en cada una de las *décimas* que improvisa. Cuando los trovadores entienden que el tema se agotó recurren a la *décima alternada*, la cual consiste en alternar la última o las últimas *décimas* colectivamente. Se precisan dos o más trovadores hasta un máximo de diez. Un trovador inicia con el primer verso, el otro tiene que aportar el verso siguiente, y así el próximo, hasta completarla. Arman la *décima* con sujeción al tema propuesto o al *pie forzado* seleccionado. En ocasiones, cuando la *décima alternada* se hace en competencias, los trovadores suelen poner rimas difíciles para hacer fallar o lucir mal al oponente, por tal razón los trovadores requieren gran concentración. En estos casos suele

imponerse el ingenio, la agilidad, la astucia y la experiencia del trovador. Esta figura tiene sus variantes en otros países latinoamericanos y se conoce como *media letra* o *décima entre dos*, ya que suele realizarse en pareja. La variante es que cada trovador, payador o repentista hace dos versos y se van alternando hasta completarla. Esta figura se estila mucho en Uruguay, Argentina, Chile y Cuba.



A la *décima alternada* a veces le llaman por error *décima en seguidilla*, pero esta otra precisa que dos o más trovadores encadenen una secuencia de *décimas*. Cada trovador comienza su *décima* con el último verso de la *décima* que hizo el trovador que lo antecedió, y, en ocasiones, estos duelos pueden extenderse más de treinta o cuarenta minutos. Esta figura exige una agilidad mental y un vasto vocabulario por parte del repentista o trovador. Aunque no es una práctica generalizada, suele hacerse una *décima de pie forzado* al inicio.

En Cuba, hacer *décimas en seguidilla* es improvisarlas ininterrumpidamente, sin pausa para la música. También se practica la *décima de cuatro pies forzados*, que consiste en que el repentista le pide al público cuatro pies forzados con diferentes rimas para improvisar una *décima*.

Esta décima luego la canta al revés, comenzando en el décimo verso, luego el noveno, el octavo y así hasta el primero. La agilidad recae en expresar un pensamiento coherente y completo en ambas improvisaciones, lo que la convierte en la décima oral improvisada más difícil e impresionante que existe.

Otra figura que suele utilizarse es la improvisación en glosa. En esta, el trovador debe terminar cada décima con cada uno de los cuatro versos que se establecen al principio en una redondilla o cuarteta, respectivamente. Una cuarteta es una estrofa de cuatro versos octosílabos, cuya rima puede ser asonante o consonante y rimar en distintos patrones; la redondilla, en cambio, es una estrofa de cuatro versos octosílabos, en la que el primero rima consonantemente con el cuarto, y el segundo, con el tercero.

Una figura muy parecida a la glosa es la cuarenta y cuatro, pero esta última siempre parte de una redondilla. Las primeras tres estrofas terminan con los primeros tres versos de la redondilla respectivamente, para luego incorporar la redondilla en los últimos cuatro versos de la cuarta décima. En tanto la glosa como en la cuarenta y cuatro, las décimas deben expresar un mensaje coherente y articulado con el tema que se desarrolla.

Los trovadores también utilizan la figura llamada *rima libre*, que consiste en no atarse o circunscribirse a un pie forzado, glosa o cuarenta y cuatro, de modo que termina cada una de sus décimas con versos diferentes. Esta práctica no es tan extendida en Puerto Rico, sin embargo está muy arraigada en países latinoamericanos como Venezuela, Brasil, Uruguay, Argentina y Chile.

En los últimos años, gracias a los esfuerzos de grupos como Mapey y del Instituto

de Cultura Puertorriqueña, se ha dado un rico intercambio cultural a nivel internacional entre trovadores de Iberoamérica, que ha generado influencias mutuas. Un ejemplo de esto es la manifestación en Puerto Rico de la práctica de la décima de cuatro pies forzados. El hatillano Omar Santiago realizó este tipo de improvisación en un espectáculo de trovadores en Mayagüez, con motivo de los Juegos Centroamericanos y del Caribe 2010. Los cuatro pies forzados que utilizó fueron: *una medalla de oro, todos somos Mayagüez, en los Centroamericanos, cuando Puerto Rico gana*. Las primeras décimas que improvisó fueron las siguientes:

Omar
Santiago



**En los Centroamericanos
todos somos Mayagüez,**
*en los juegos dos mil diez
si nos juntamos de manos
uniéndonos como hermanos.
En esta nación que adoro,
se va agrandando el tesoro
de la patria en la Sultana
cuando Puerto Rico gana
una medalla de oro.*

**Una medalla de oro
cuando Puerto Rico gana**
*de la patria en la Sultana
se va agrandando el tesoro
en esta nación que adoro.
Uniéndonos como hermanos,
si nos juntamos de manos
en los juegos dos mil diez
todos somos Mayagüez
en los Centroamericanos.*

Una de las figuras más apreciadas por el público es la llamada *controversia*, *porfía* o *el pico a pico*, conocida en Latinoamérica como el *contrapunto*. Esta figura suele ser jocosa, de tono reflexivo, filosófico o religioso. A veces por la fogosidad de los trovadores puede tornarse agresiva y tomar visos personalistas que en ocasiones hieren sensibilidades entre los trovadores participantes. En tiempos de nuestros abuelos solían acabar “como el rosario de la aurora”, o sea, en una pelotera. En la actualidad suele practicarse entre trovadores que se conocen y se guardan gran aprecio y tolerancia, al punto de no ofenderse por cualquier epíteto o adjetivo que el contrario en su fogosidad y entusiasmo infiera a su rival.



Una variante auténticamente criolla de la décima en Puerto Rico es el aguinaldo. Este se canta en una *decimilla* que sigue el mismo patrón de rima consonante de la décima espinela, con la única diferencia de que sus versos son hexasílabos en vez de octosílabos. Nos dice don Francisco López Cruz:

El vocablo aguinaldo tiene en la tradición puertorriqueña dos significados: regalo navideño y canción jíbara. En ningún otro lugar del mundo hispánico tiene esta

palabra significación gemela con la nuestra. Para el jíbaro puertorriqueño el aguinaldo es una de las manifestaciones más íntimas de su folklore. Él lo conoce y lo identifica, lo compone y lo canta, lo quiere y lo conserva. (5)

Para ilustrar de manera gráfica el aguinaldo comparto esta letra de mi autoría que habla de la función del canto y que ejemplifica la estructura de rima espinelista:

***De la tradición
es voz mi cantar
de mi patrio lar
en afirmación.
Es pura emoción,
es fiero y bravío,
en el desafío
no conoce atrecho.
Mi canto está hecho
para el pueblo mío.***

Al igual que en la décima y el seis, en la decimilla y el aguinaldo encontramos una gran variedad de estilos, tanto en tonos mayores como en tonos menores. Derivan sus nombres de la región de donde provienen o de cualquier otra característica que los diferencie. De esta manera, tenemos aguinaldos: cagüense, manola, caraqueño, villalbeño, isabelino, yumac (Camuy al revés), orocoveño, costanero, matrullas, lamento, jíbaro, cayeyano, mayagüezano, melódico, ladí, quinto al aire, aguinaldo nuevo (atribuido al maestro Nieves Quintero) y el aguinaldo de parranda que incorpora un coro de voces cada vez que el trovador expresa una decimilla.

Los temas

Tanto la décima como la decimilla comparten en su temática las vertientes de canto a lo divino y canto a lo profano o humano. La primera se manifiesta en fiestas religiosas tradicionales, como la Navidad y la Cuaresma, en promesas y en rosarios cantados; la segunda, en las fiestas de carácter profano, sin estar sujeta a épocas determinadas. Así, podemos encontrar tanto temas religiosos como amorosos, patrióticos, filosóficos, festivos, jocosos, reflexivos, sociales, políticos, morales, económicos, costumbristas y paisajistas. El trovador hace alarde de su ingenio y prácticamente es capaz de abordar cualquier tema, aunque no tenga un vasto conocimiento del mismo.

***Lo anunció el profeta Elías,
lo anunció el ángel Gabriel,
que del pueblo de Israel
iba a nacer un Mesías.
Según esas profecías
en una ciudad pagana,
una virgen soberana
con el amor más profundo
iba a traer para el mundo
nuestra tradición cristiana.***

Juan Pablo Rosario, Guaynabo

***Jesús Emanuel
llegas con amor,
anunciado por
el ángel Gabriel,
a la esclava fiel
llamada María
que te concebía
para darle al mundo
el acto profundo
de la epifanía.***

Casiano Betancourt, Trujillo Alto

***En el Alto e'Doña Elena
se formó un santo jolgorio
que hasta a mi compay Liborio
le dieron una turena.
Fue un día de nochebuena
que no quiero recordar;
yo que empezaba a cantar
en el medio de la sala
dije: Dios mío dame alas
a ver si puedo volar.***

Antonio Reyes Vázquez, Comerío

***Tomo mi lira en la mano
y en su vibrante cordaje
los dedos en raudo viaje
tocan un seis borincano.
Entro a la nota y desgrano
una típica canción
y cuando la inspiración
llega hasta mí de momento
lanzo mis voces al viento
en una improvisación.***

Juan Serrano, alias Leña Verde, Comerío

***Venid borincanos,
venid a adorar,
venid a luchar
con frentes y manos.
Corramos hermanos
que amanecerá,
y pronto querrá
robarse el lucero
el diablo extranjero.
¡Despertemos ya!***

Juan Antonio Corretjer, Ciales

Los exponentes

Como ya hemos señalado, la presencia de la décima en Puerto Rico se remonta a las últimas décadas del siglo XVII. Sin embargo, no es hasta el siglo XIX que alcanza la plenitud de su presencia en nuestro espectro cultural, justo cuando se consolida definitivamente un sentimiento de identidad nacional. En este periodo encontramos algunas décimas anónimas en *La Gaceta de Puerto Rico*, primer periódico del país, como también en el *Diario Liberal* y en el *Boletín Instructivo y Mercantil*. Cayetano Coll y Toste nos ofrece en su *Boletín Histórico de Puerto Rico* valiosas muestras no tan solo de décimas, sino también de aguinaldos (decimillas). Orlando Santiago Díaz en su decimario contemporáneo puertorriqueño, el *Decimario Nacional*, nos dice:

Las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX coinciden con los concursos de trovadores y el cultivo de la espinela por poetas de renombre (Lola Rodríguez de Tió, Pachín Marín, Luis Llorens Torres, Virgilio Dávila) lo cual significa una fuerza indiscutible para el género. Más tarde se dejan sentir otros talentosos decimistas y poetas quienes son considerados por las generaciones más recientes como los padres de la trova en Puerto Rico. Ellos son Ángel Pacheco Alvarado, Jesús Díaz (El Conde), Iluminado Félix, Juan Serrano (Leña Verde); voces que se ensortijan en la décima para expresar sus sentires y apremios; sus vicisitudes y sus glorias. A tales ecos sumamos tres formidables 'ceibas' del octosílabo

verso: Juan Antonio Corretjer, Francisco Matos Paoli y José Manuel Torres Santiago. (p. X)



Jesús Díaz

En este dinámico y enriquecedor proceso de desarrollo de la décima puertorriqueña escrita, cantada e improvisada, el profesor Santiago Díaz identifica tres grandes ciclos. En el primero, que se extiende desde 1900 hasta 1940, se destacan figuras como Roque Muñoz, don Antonio Reyes, Juan Serrano y Miguel Santiago Alicea. La rima de las décimas fluctúa entre asonancias y consonancias; presentan temas dirigidos a lo divino, a la geografía y a la anatomía, sin escapar de los temas profanos y hasta jocosos. En esta generación de poetas populares, el aguinaldo se manifiesta con más profusión que el octosílabo, debido al auspicio de las constantes actividades religiosas: promesas, rosarios, alboradas, Semana Santa y Navidad. Se podría decir que en este ciclo la décima es más criolla, con interés de proyectar predominantemente lo rural y lo nativista, sin atarse a las rigurosas exigencias de la espinela.

Estos poetas lograron evolucionar hasta llegar a coincidir con los del ciclo siguiente, que se extendió desde 1940 (inicio de la Segunda Guerra Mundial) hasta la convulsa década de los 60. En este ciclo se acusa un marcado interés por la forma y la estructura literaria de la estrofa. También durante estos años, la décima se posiciona favorablemente en la radio con intérpretes como Chuíto el de Cayey, Juaniquillo, Chuíto el de Bayamón, Ramito, Luisito y Morality (los hermanos Morales), seguidos más adelante por Luis Miranda, Pedro Ríos López, Juanito Rivera y Joaquín Mouliert. Según el profesor Santiago Díaz, este ciclo marca el rumbo de los futuros desarrollos de la décima en nuestro país:



Chuíto el de Cayey

Esta fue la generación que hizo accesible la décima a foros más amplios y ambiciosos y preparó el camino para el más extraordinario fluir de talento que ha tenido el género a lo largo de estos cien años de trova puertorriqueña. Además enriqueció la estrofa con temas de más pertinencia para el pueblo, sin abandonar lo religioso, se acerca más

frecuentemente a la patria, a la violencia que sufre la naturaleza, al abandono del agro, a la migración, la guerra y hasta la falta de valores dignos, por los que clama la familia ante los drásticos cambios de los años 60. (XI)



Luis Morales Ramos



Morality Morales

El tercer ciclo se extiende desde mediados de los años 70 hasta la década de los 90. En este periodo la décima llega a la televisión y proliferan los maratones típicos, los concursos de trovadores por medio de los centros culturales, así como otros concursos de carácter nacional, con muy buenas dotaciones en premios. Muchos poetas populares trascienden la oralidad para publicar en cuadernos muchas de sus décimas. En los años 90 se debilita la presencia de la décima en nuestros medios de comunicación masivos, desapareciendo de la radio y la televisión programas como *El ring de los trovadores*, *Música en dos tiempos* y *Estampas de Teyo Gracia*. No obstante, las comunidades continúan apoyándola y promoviéndola a través de festivales, encuentros y concursos.

Podría considerarse un cuarto ciclo a partir de la década de los 90, donde se destaca la internacionalización de la décima. En dicho periodo surgen organizaciones como la Asociación Iberoamericana de la Décima y la Asociación Canaria de la Décima. Comienza un intenso intercambio cultural en torno al proceso histórico y desarrollo de la décima y el verso improvisado en los pueblos latinoamericanos, así como en el resto del mundo. Pioneras en este intercambio son agrupaciones musicales como Mapeyé, La Orquesta Criolla Nacional de Puerto Rico, quien organiza, en el 1995, el Festival Musical Latinoamericano, con énfasis en las expresiones orales e improvisadas de la décima. También son pioneros el Conjunto Típico Boricua y el grupo Ecos de Borinquen. A este ciclo se incorporaron trovadores ya activos en el segundo y tercero, como Joaquín Mouliert, Juan Pablo Rosario, Pedro Ríos López, Luz Celenia Tirado, Jaime Rodríguez Rodríguez, Gumersindo Reyes Matos, Ramón Luis Cintrón, Flora Santiago Rivera, Alfonso Fontán Nieves, José Miguel Villanueva, Arturo Santiago Labrador, Luis Miranda, Luis Morales Ramos, Miguel Santiago Díaz, Mariano Cotto, Hipólito Ríos, Juan Manuel Delgado, Isidro Fernández, Ricardo F. Abril, Félix Morales, los Hermanos Nieves de Naranjito, Víctor Rafael Hernández, Carlos Rodríguez Lampón, Víctor Manuel Reyes, Roberto Silva Gómez, los hermanos Sanabria, Casiano Betancourt Morales, Arturo Santiago Guzmán, Jerry Rodríguez, Edwin Soto Pabón, Omar Santiago Fuentes, Edgardo Rivera



Joaquín Mouliert

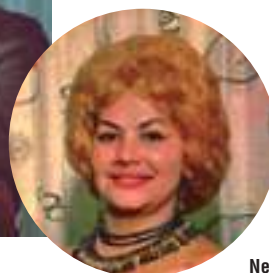
Vega, Marcelino Ortiz, Luis Daniel Colón, Marcos y Adrián Collazo, Ricardo y Eduardo Villanueva Serrano.

Cabe señalar la poca presencia de la mujer en el desarrollo de la décima en Puerto Rico, lo cual podría explicarse en función del contexto de una sociedad machista y patriarcal. No obstante, el siglo XX nos presenta casos excepcionales de mujeres trovadoras, como Ernestina Reyes, La Calandria; Priscila Flores, La Alondra; Nereida Maldonado; Marta Cuadrado; Adela Hernández; Luz Celenia Tirado; Natalia; y la Chabela. En la actualidad se destacan Leny Jinnette Adorno, Marilyn Cruz y Victoria Sanabria.

Alentadores, por demás, resultan varios proyectos de trova infantil y juvenil, en los que se les imparten conocimientos técnicos y teóricos de la décima como expresión oral a niños y jóvenes de distintas regiones de



Ernestina Reyes



Nereida Maldonado

la Isla. Los proyectos fueron liderados por jóvenes trovadores talentosos como Victoria Sanabria, Luis Daniel Colón y Omar Santiago. A ello hay que añadir el prestigio ganado por instituciones relativamente jóvenes como Trova Incorporada, Decimanía Incorporada, Fundación Leopoldo Sanabria y Festival Musical Latinoamericano Incorporado. Estos gestores han llevado acabo una gran obra de promoción, estudio y conservación de tan emblemática tradición.



Victoria Sanabria

Entre los instrumentistas destacados de la música jíbara o campesina, se reconoce al Maestro Ladí por su aportación, durante el siglo XX, al desarrollo de la técnica de ejecución del cuatro. Además, su legado al repertorio de nuestro instrumento nacional resulta en numerosas piezas musicales de diferentes géneros: guarachas, boleros, mazurcas, valeses, danzas, pasodobles, habaneras, criollas, polkas, *fox trot*, pasillos, zambas, danzones, sones, seises, aguinaldos y montunos.

Entre los güireros destacados están Lilo el lindo y Patricio Rijos, el más célebre de todos, mejor conocido como Toribio. En la actualidad se destaca Cándido Reyes por su dominio y versatilidad.

Entre los cuatristas antiguos cabe mencionar a Efraín Ronda, Juan Olivera, la Familia Franqui, Norberto Cales, el Indio de Sabana Grande, el Zurdo de Isabela, Heriberto Torres, Piní Maldonado, Pancho Ortiz Piñeiro, Maso Rivera, Pascual Meléndez, Nicanor Zayas y los que perdidos en la anonimía esperan ser rescatados.

Entre los cuatristas contemporáneos, de la vieja guardia, merece mencionarse a: Arturito Avilés; Iluminado Dávila; Manuel Quintero Maldonado, mejor conocido como Nieves Quintero; Sarraíl Archilla; Víctor Guillermo Toro, alias Yomo Toro; Alberto Toro; Juan González; Roque Navarro; Neri Orta; y Tuto Feliciano, quien le reconoce al Maestro Ladí haberle inspirado a tocar el cuatro de diez cuerdas, ya que en sus inicios tocaba el de ocho cuerdas. De todos ellos, se destaca Nieves Quintero como el precursor del cuatro moderno y fundador de una escuela muy innovadora, un tanto experimental, en la que se adoptaron giros, armonías y frases con sorprendente soltura y naturalidad sin alterar la rítmica tradicional. Esta escuela catapultó el instrumento hacia dimensiones insospechadas que habrían de aprovechar los jóvenes



Víctor Guillermo Toro

cuatristas. Entre esos jóvenes cuatristas figuran el barranquiteño Neftalí Ortiz Torres, el naranjiteño Modesto Nieves Fuentes, Eligio Claudio, alias el Prodigio, Pedro Guzmán, Angel Luis Pérez, Michael J. Camarero, José A. Rivera, Mariano Jurado, Ramón Vázquez, Arnaldo Martínez, José Delgado, Víctor Echevarría, Edwin Colón Zayas, José A. Torres, Ángel Luis Rivera, Quique Dómenech, Charlie Rodríguez, alias Guayubín, Orlando Laureano, Maribel Delgado, Emma Colón Zayas, Josean Feliberti, Ricardo Torres, Pichy Pérez, Paquito Marrero, Ricardo Villanueva, Christian Nieves Maldonado y muchos más que por motivo de espacio es imposible mencionar.

Uno de los grupos musicales que logró armonizar en apretada síntesis los giros y modos de ambas escuelas fue Mapeyé, fundado en el 1978 por los cuatristas José A. Rivera y Neftalí Ortiz. Mapeyé incorporó el trabajo a dúo de cuatros establecidos por el Maestro Ladí. Al mismo tiempo, adoptó la innovación de crearles nuevas introducciones a los seises, con modulaciones y armonías modernas que seguían la escuela de Nieves Quintero y con fiel apego a la rítmica tradicional. Además, reconstituyó la

función del trovador dentro de la orquesta típica, así como en muchas grabaciones de cuatristas solistas, función un tanto soslayada para la época en que se fundó; de este modo, el trovador volvió a ser la pieza central en la unidad de la orquesta jíbara. Posterior a esta agrupación, surgieron otras que continúan con el mismo patrón y se mantienen hasta nuestros días. Esto, en cierta medida, ha ayudado a darle un empuje importante a la tradición oral de la décima improvisada, ya que el seis ha perdido su función predominantemente bailable para convertirse en la forma musical en que habrán de interpretarse e improvisarse las décimas.

Por otro lado, es necesario reconocer la aportación del Instituto de Cultura Puertorriqueña, institución que, desde su fundación en el 1955, se ha dado a la tarea de rescatar nuestros géneros autóctonos y tradicionales, ante la poca o casi ninguna difusión que tienen en los medios de comunicación. Hay que reconocer, además, la aportación de agrupaciones como Areyto (Ballet Folclórico Nacional de Puerto Rico), Guateque, Taller Musical Retablo, Compañía Jíbaro de Puerto Rico, los Hermanos Ayala, la Familia Cepeda y Danzactiva, que presentan espectáculos, dan talleres, investigan, participan en eventos internacionales y promueven el conocimiento de nuestro pueblo y otras naciones sobre la riqueza cultural de nuestro país, su música y sus bailes tradicionales.

Asimismo, organizaciones como la Fundación Paquito López Cruz y el Movimiento Pro Rescate del Tiple hacen esfuerzos plausibles por el rescate y permanencia cultural del tiple y la bordonúa. No podemos afirmar



Modesto Nieves

contundentemente que estos instrumentos tienen la vigencia que desearíamos, pero sí han ganado terreno en el favor de buena parte de la comunidad puertorriqueña y entre músicos contemporáneos. También se deben reconocer las grabaciones producidas por el Movimiento Pro Rescate del Tiple puertorriqueño, las cuales reúnen a destacados músicos y talentosos jóvenes instrumentistas. La publicación de *El Tiple Puertorriqueño: historia, manual y método. Una propuesta contemporánea para el rescate del tiple*, del Lcdo. José Reyes-Zamora, es una aportación sensible en esa dirección, ya que nos provee una breve historia del instrumento, esboza una metodología para su enseñanza y aprendizaje, y detalla un método paso a paso para su construcción.

La actualidad

Sin duda alguna, la décima conserva desde su aparición una vigencia indiscutible en nuestro pueblo. No solamente es la preferida de los poetas populares —los trovadores que la improvisan a diario, enriqueciendo nuestra tradición oral— sino que también ha sido cultivada con entusiasmo por renombrados poetas como José Gautier Benítez, Pachín Marín, José Guillermo Torres, José De Diego, Vicente Rodríguez Rivera, Adrián Santos Tirado, José de Jesús Esteves, Luis Llorens Torres, Lola Rodríguez de Tió, Juan Vicente Rivera Viera, Evaristo Rivera Chevremont, Virgilio Dávila, Cesáreo Rosa Nieves, Juan Antonio Corretjer, Salvador Tió,

Félix Franco Oppenheimer, Francisco Matos Paoli, Félix Juan Torres Rosado, Francisco Lluch Mora, Samuel Lugo, Juan Martínez Capó, Esther Feliciano Mendoza, Germán Delgado Pasapera, Jorge Luis Morales, José Manuel Torres Santiago, Andrés Castro Ríos, Luis Ramos Venegas, Guillermo Rodríguez Gutiérrez, Salvador López González, Carlos M. Passalacqua, Francisco Orlando Roura, Vicente Rodríguez Nietzsche, Rolando Campino, Pedro Santana Ronda, Brunilda García Ayala, Manuel Juglar Cacho, Manuel Ríos Ruiz, Rafael Colón Olivieri, José Báez Fumero, Antonio Ramírez Córdova, Carlos Quiles y Edwin Reyes.

El cuatro y la décima han logrado proyectarse más allá de lo puramente tradicional para asegurar su presencia en manifestaciones musicales como la salsa y otros géneros

populares como el jazz y la música clásica. El propio Nieves Quintero, cuya labor como cuatrista



Luis Llorens Torres



Virgilio Dávila

destacamos anteriormente, no solo acompañó a artistas de diversos géneros, sino que desarrolló trabajos instrumentales innovadores en los cuales se puede apreciar la influencia del *rock* y el *jazz*. Willie Colón revolucionó el sonido de la salsa incorporándole un fuerte componente jíbaro, con la notable presencia del cuatrista Yomo Toro en algunos de sus álbumes desde la década de los 70. Otros cuatristas se han destacado por sus fusiones con la salsa, el *jazz*, el *rock* y otros géneros internacionales, entre ellos Pedro Guzmán con su *Jíbaro Jazz*, Edgardo Miranda y más recientemente el joven Christian Nieves. Por otro lado, Neftalí Ortiz, Edwin Colón Zayas, Miguel Cubano y José González han buscado expandir las posibilidades del instrumento nacional explorando el repertorio de clásicos de la música occidental como Lizt, Chopin, Rimsky Korsakov, Tchaikovsky, así como de compositores latinoamericanos como Antonio Lauro y Agustín Barrios entre otros. Pedro Rivera Toledo grabó un disco precursor junto con Chuíto el de Bayamón, en el que la música jíbara se nutre de un acompañamiento orquestal. Por otro lado, el maestro Ernesto Cordero escribió el *Concierto criollo para cuatro y orquesta sinfónica*, el cual fue grabado con Edwin Colón Zayas como intérprete.

Desde el ámbito de la fusión latina, Pepe Castillo y el trompetista Jerry Medina han incorporado la tradición campesina en sus experimentaciones modernas. Andrés Jiménez, el Jíbaro, le ha dado un sitio dentro de la canción protesta del país. Entre los compositores actuales con base de *jazz*, la música jíbara comienza a ser explorada desde la sutileza de



Edwin Colón Zayas

sus progresiones melódicas y armónicas, como muestran los trabajos de William Cepeda y Miguel Zenón. Cepeda ha desarrollado composiciones en las que la tradición campesina dialoga con el *hip-hop*, el *reggae* y otros géneros caribeños como el compa haitiano, dentro de una base experimental del *jazz*. También ha fusionado el villancico tradicional con el canto erudito. Por otro lado, Zenón —sin apelar al uso de los instrumentos típicos como el cuatro, el güiro o el bongó— propone una rica lectura contemporánea de los seises y aguinaldos tradicionales en su disco *Jíbaro* (2005).

Pese a la escasa difusión mediática, la falta de incentivos gubernamentales y privados, podemos afirmar que la música jíbara mantiene una extraordinaria vigencia en el gusto y favor de la mayoría de los puertorriqueños, que la atesoran, protegen y patrocinan. Corresponde a las instituciones culturales y educativas de nuestro país trabajar para su permanencia y promoción, y reconocerla como una de las más valiosas y apreciadas herencias culturales de nuestro pueblo. En la medida que se haga, nos fortalecemos y proyectamos al mundo la autenticidad de nuestra esencia espiritual.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Manuel A., *El gíbaro*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1974.
- Álvarez, Luis Manuel, “La presencia negra en la música puertorriqueña”. En: Lydia Milagros González (editora). *La tercera raíz. Presencia africana en Puerto Rico*. San Juan, Centro de Estudios de la Realidad Puertorriqueña, 1992.
- Cadilla de Martínez, María, *La poesía popular en Puerto Rico*. Sociedad Histórica de Puerto Rico, 1999.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo, *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra-firme del mar oceáno*. Madrid, España: Real Academia de la Historia, 1851, [1535].
- López Cruz, Francisco, *La música folklórica de Puerto Rico*. Sharon, CT: Troutman Press, 1967.
- López Cruz, Francisco, *El Aguinaldo en Puerto Rico (Su evolución)*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1972.
- Malavet Vega, Pedro, *Navidad que vuelve (La tradición y el cantar navideño en Puerto Rico)*. Editora Corripio, C. por A., 1987.
- Quintero Rivera, Ángel G., “El tambor en el cuatro: la melodización de ritmos y la etnicidad cimarroneada”. *La tercera raíz. Presencia africana en Puerto Rico*. San Juan, Centro de Estudios de la Realidad Puertorriqueña, 1992.
- _____, *Salsa, sabor y contro. Sociología de la música “tropical”*. México: Siglo XXI, 1998.
- Ramírez Córdova, Antonio, *Para cantarle al amor*. Isabela Printing, 1997.
- Román, Marcelino, *Itinerario del payador*. Editorial de Entre Ríos 2da. Edición, 1997.
- Rosa-Nieves, Cesareo y Esther M. Melón de Díaz, *Biografías puertorriqueñas: perfil histórico de un pueblo*. San Juan: Caribe Grolier; Sharon, Conn.: Troutman Press, 1991.
- Santa Cruz, Nicomedes, *La décima en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos, 1982.
- Santiago Díaz, Orlando, *Nuevo decimario Puertorriqueño, antología crítica*. Editora Alfa y Omega, 1994.
- _____, *Decimario Nacional, Decimario puertorriqueño contemporáneo*. Editora Alfa y Omega, 1994.
- Tió, Salvador, *Soy boricua porque soy*. Editorial Plaza Mayor, 1995.
- Trapero, Maximiano (coord.), *La décima, su historia, su geografía, sus manifestaciones*. La Laguna: Centro de la Cultura Popular Canaria y Cámara Municipal de Évora, 2001.

PORTALES ELECTRÓNICOS

Proyecto del Cuatro Puertorriqueño
www.cuatro-pr.org



La música
Jibara



de la diáspora

La música de Puerto Rico: raíces y evolución

LA MÚSICA JÍBARA DE LA DIÁSPORA

La capacidad de los géneros boricuas de adaptar y abrazar los temas de la cotidianidad y la supervivencia de la vida en Norteamérica promovió su preservación y proliferación a través de la diáspora. La música jíbara fue uno de los géneros que mostró esa capacidad a través de sus líricas, sobrepasando la popularidad alcanzada por otros géneros como la danza. La clase trabajadora que conforma la diáspora puertorriqueña (con la excepción de la que fue producto de la recesión económica del 2008) utilizó la música jíbara como bastión de identidad. Las demandas de los sectores industriales de fabricación, hospitalidad y servicios dejaban con poco ingreso discrecional y pocos días feriados a la clase trabajadora, lo que causaba un cruce entre la música y la nostalgia de la patria. Tener tiempo disponible para disfrutar formas de entretenimiento, como la música, era un lujo, por lo que se limitaba a las costumbres, tradiciones o rituales religiosos que se llevaban acabo durante la semana laboral. Cuando la diáspora empezó a distribuirse fuera de Nueva York, fuera de la abundancia de lugares boricuas concentrados en esa urbe, encontró consuelo en las tradiciones navideñas: comida (pasteles), bebida (coquito), rituales (la misa del gallo) y reuniones (parrandas). La música que acompañó estas ocasiones fue la música jíbara, el seis y el aguinaldo.

El fin de la Segunda Guerra Mundial creó un “baby boom”, o sea, el aumento poblacional de los niños de la diáspora. Durante las Navidades, las cuales duraban hasta las Octavitas, los niños de la diáspora se dormían bajo montañas de abrigos en las camas de sus

padres, al son de música jíbara; se quejaban al oír la guitarra y el güiro que tocaban a la puerta a las tres de la mañana; murmuraban “bendiciones” al conocer familiares que llegaban directamente del aeropuerto Idlewild; se calentaban al bailar con sus tías y tíos en salas demasiado pequeñas “pa’ tanta gente” y se enfriaban con todo y abrigo cuando tenían que acompañar a sus padres al próximo asalto de la noche parrandera. Su única recompensa, aparte de la dulzura de esas memorias, eran los “palos” de coquito que se tomaban a lo “guilla’o”. La guitarra, el cuatro y el raspa’o del güiro, junto con los chillidos de los miembros de la familia que no sabían cantar, protagonizaron sus memorias de tradiciones puertorriqueñas. Aunque había otros marcadores musicales de Puerto Rico, como la plena y la bomba, el sinónimo de la Navidad era la música jíbara.

La diáspora en Nueva York

La décima en la Isla se remonta al siglo XVII y su florecimiento al siglo XIX, pero no fue hasta el comienzo de la diáspora en el 1917 que podemos hablar de su trascendencia fuera de Puerto Rico. La relación entre las primeras manifestaciones de música jíbara en la Isla y la cronología de la diáspora tienen un parecido a la historia de la danza. En 1900 la música jíbara llegó a Nueva York y a sus estudios de grabación, por lo que no es coincidencia que se encuentre dentro de las primeras grabaciones hechas por músicos boricuas. Las grabaciones inaugurales de la música boricua fueron realizadas por Gracia López y Jorge Santini en

1909. Entre las canciones de danza que grabaron, incluyeron dos canciones sin títulos de música jíbara: un aguinaldo y un seis chorreado.

Según Tony Mapeyé, el cuatro puertorriqueño hizo su debut en los Estados Unidos (específicamente en Nueva York) en 1916 en una grabación con Joaquín Rivera, el Zurdo de Isabela. Años después un grupo de excelentes guitarristas, Los Jardineros, grabó más de 50 canciones en los años 30, entre las que se encontraban canciones de música jíbara. Aunque este grupo se considera influyente en la música jíbara, no hay documentación suficiente para saber si tocaban frecuentemente en presentaciones en Nueva York durante esa época. Lo que sí está documentado es que contaban con la participación del Rey del Cuatro, Heriberto Torres, líder de Los Jardineros y, más tarde, de Los Bohemios Puertorriqueños. Torres fue el primero de una generación de excelentes cuatristas que vivieron y amenizaron el ambiente musical de la urbe neoyorquina. Luego, en los años 40, Ladislao Martínez, conocido como Maestro Ladí y uno de los más importantes exponentes de la música jíbara, también vivió en Nueva York y formó el Conjunto Típico Ladí con el cantante Jesús Sánchez, o mejor conocido como Chuíto de Bayamón.



Conjunto Típico Ladí

Desde 1948 el Teatro Puerto Rico en el Bronx fue un lugar favorito de la diáspora puertorriqueña y uno, de entre tantos clubes del Bronx y Manhattan, que presentó toda clase de música, incluyendo la plena y la música jíbara. Según George Rodríguez: “El Teatro Puerto Rico fue mi familia fuera de la Isla. Mi mamá se enloqueció con el sitio porque la llenaba de memorias de Puerto Rico”. Fue precisamente en el Teatro Puerto Rico en 1951 que Pedro Marcano presentó al trovador de 13 años, José Miguel Class Ponce, conocido como El Gallito de Manatí. Tras este evento, la fama llevó a este joven talento a presentarse en tarimas en Nueva York y en otras partes del mundo, como en México, donde se convirtió en una estrella. Su interpretación de *Culpando el subway*, del compositor Arnau, es un ejemplo puro de cómo se lograron combinar las tradiciones del seis con la realidad de una vida neoyorquina, donde metafóricamente las líneas del tren de la ciudad cruzaba las líneas del entendimiento de idiomas que retaban diariamente la vida de los boricuas.

Culpando el subway

*Un día por la mañana
salí a buscar un remedio
para sanar un enfermo
muy grave que se encontraba.
Era un amigo que estaba
apuntando a pulmonía,
y como yo no sabía
camina de Nueva York,
cogí un subway, fue mi error,
y volví a los cinco días.*

*Cogí el subway para ir
a ese gran barrio latino
por no saber ni un camino
inglés hablar, ni escribir
en busca del perejil,
remedio que conocía
sanaba la pulmonía
de acuerdo a mi inteligencia.
Y en vano mi diligencia,
que volví a los cinco días.*

*Después de algunas paradas,
me bajo a mirar la calle
sin conocer a nadie
en el sitio que me hallaba.
Una vieja americana
en su lengua me decía
“what’s the matter, friend come here,
you go downtown to Canal.”
Por no saber contestar,
regresé a los cinco días.*

*Por fin regresé a la casa.
Gracias al divino Dios
porque un latino que me halló,
me preguntó ¿qué le pasa?,
pude explicar con confianza
lo que a mí me sucedía.
Y el remedio lo traía
para salvar al paciente
que murió yo estar docente
después de los cinco días.*

Precisamente fueron los niños los que continuaron definiendo los gustos musicales de la diáspora y las influencias que tendrían de sus rivales como el *jazz* (hasta cierto punto) y el *rock* (que rompió el molde). Para los 60 y 70, durante la época de revolución social en la que la comunidad afroamericana exigía “Black Power” y la comunidad puertorriqueña tenía sus “Young Lords”, estos niños orgullosamente representaban la segunda generación de boricuas. Es a esta generación que se le atribuye la revolución musical que, junto con la influencia cubana y caribeña, desembocó en el fenómeno neoyorquino de la salsa.

Los géneros boricuas encontraron espacio en la salsa gracias, en parte, al visionario joven trombonista neoyorquino que fue parte del sello Fania, Willie Colón, quien junto con Héctor Lavoe, el cantante de la Isla que incorporó el cancionero jíbaro, llegaron a capturar la imaginación de la juventud boricua de la diáspora y rejuvenecer el mambo, un fenómeno que no tiene comparación en la historia de la música latina y que dio vida a Tito Puente, el músico más destacado de la historia de la música puertorriqueña. La música jíbara fue un elemento clave en la carrera tanto de Willie Colón como de Héctor Lavoe, quienes han recibido la debida atención de escritores y guionistas. El cantante, como todos conocía a Héctor, fue el maestro del estilo jíbaro de su generación, por lo que se le atribuye haber modernizado la definición de “ser jíbaro”. No obstante, tanto él como Willie lograron explorar otros géneros: la guaracha y los boleros, y la bomba y la plena, respectivamente.

Como el cuatro puertorriqueño fue el ícono de la música jíbara, en su exploración de la música jíbara en la diáspora Willie Colón introdujo al maestro cuatrista Yomo Toro. Nacido

en Guánica, Yomo llegó a Nueva York en el 1951, cuando debutó en el Teatro Puerto Rico con Los Cuatro Aces. En 1956 regresó para vivir en el Bronx y se incorporó en el famoso Trío Los Panchos. Con la llegada de la salsa, es invitado a ser parte de la Fania All Stars, con Willie Colón y Héctor Lavoe, luego de haber grabado el disco *Asalto Navideño*. Las melodías del cuatro de Yomo Toro encarnaron a Puerto Rico en la diáspora, según conmemora la reconocida cronista Aurora Flores: “Siempre sentimos como que Yomo estaba tocando el cuatro, tal como mi tío, pero mejor”.

Con tanto ambiente de música jíbara de la diáspora, la trayectoria de Yomo Toro venía preparada. Hoy día es conocido en el mundo entero gracias a las giras realizadas a todas partes del mundo con la Fania All Stars, con Willie Colón e incluso con su propio conjunto. Sus grabaciones incluyen más de 150 elepés con músicos americanos de la talla de Harry Belafonte, Paul Simon, Linda Ronstadt y David Byrne. En tarima, el cuatro de Yomo Toro ha llegado a la Casa Blanca y a Carnegie Hall, y sus melodías son parte de las promociones de Goya Foods, MacDonald’s, Café Bustelo, Univisión y Telemundo. Entre sus premios destaca el National Academy of Recording Art & Sciences Sanjek Lifetime Achievement Award. Recientemente ameniza al público como invitado especial del excelente conjunto de Aurora Flores y Zon del Barrio.

Los logros de Yomo Toro todavía no han llegado al nivel de apreciación debido. Por ejemplo, su incorporación al sello Fania fue mayormente como cuatrista, no como guitarrista o tresista. Al nacer la Fania bajo la sombra del mambo y del son cubano, el tres fue protagonista principal por muchos años. Arsenio Rodríguez, el tresista más conocido, amado y premiado en la

historia, vivió sus últimos años en Nueva York, luego de haber grabado sones y otros ritmos cubanos, e incluso una plena en 1957. No obstante, Yomo Toro insistió en el cuatro hasta llegar a ser la primera y única alternativa para los solos de guitarra, o de cuatro, en el sello Fania. Fue, entonces, quien logró que el cuatro puertorriqueño se oyera en el mundo entero en el sello más grande de la historia de la música latina.



Yomo Toro

En el elepé *Asalto Navideño* surge la carrera de Yomo Toro y, a su vez, las primeras fases de la experimentación musical de Willie Colón. Esta experimentación consistió en combinar las cuerdas del monte boricua con la salsa moderna, como se definía antes, para expandir la salsa más allá de los ritmos cubanos y hacia una incorporación de música de Puerto Rico y del Caribe, cruzando fronteras y culturas. Aunque llegó a la diáspora después de décadas de seises y aguinaldos, *Asalto navideño* fue, más que un producto nostálgico en el campo de la

música jíbara, un producto comercial que se aprovechó del rejuvenecimiento oportuno del legado de las guitarras puertorriqueñas, para insertarse en un mercado moderno.

Urayoan Noel concluye que Colón y Lavoe borraron las fronteras de lo jíbaro y “el malote urbano”, de la autenticidad y los trucos de mercadeo y convirtieron lo rústico campestre en la modernidad urbana. Según Noel, Willie Colón se convirtió en “el niño rebelde de la salsa”, El Malo, y verlo tocar ritmos de siglos anteriores era impresionante. Fue la estrella más joven de la Fania y abrazó la música de sus padres y abuelos, la música grabada para el mercado de Nueva York en 1909, para reinventarla dirigiéndola a la segunda y tercera generación de boricuas de la diáspora.

Por su combinación de la música jíbara con la salsa e incluso la



Willie Colón



incorporación del folclor panameño en canciones como *La murga*, Colón rompió el molde musical y comercial. *Asalto Navideño* pasó a ser una de las grabaciones más vendidas en el sello Fania, lo que representó un ícono en la historia musical puertorriqueña. El hecho que su éxito se realizara en la diáspora reflejó los marcos de la creatividad de la música puertorriqueña en esos tiempos. Hoy día la creatividad en la música jíbara de la diáspora toma muchas formas y hasta atrae combinaciones y fusiones con música de otros países.

La nueva música netamente neoyorquina —como la de Raquel Rivera en el grupo Las Siete Salves de Magdalena y el grupo Ojos de Sofía— presenta una fusión de aguinaldos, bomba y salves dominicanas. Las vidas mutuales entre los tamboreros y folcloristas puertorriqueños y dominicanos son resultado de la convivencia neoyorquina actual. El palo dominicano coexiste con la bomba puertorriqueña y ambos atraen un público más grande aún y mezclan comunidades dentro de un ámbito diverso y mundial. Raquel Rivera es cantante, compositora y autora de temas que transitan por la bomba, el *hip-hop* y el reguetón. Fue parte integral del grupo puertorriqueño Yerbabuena, y una de las fundadoras del elenco femenino de tambores y baile Yaya. Fue en Yaya donde

exploró las conversaciones entre las culturas y entendimientos de Puerto Rico y la República Dominicana.

Por otro lado, el fundamento musical del grupo Ojos de Sofía se establece con la salve dominicana, los aguinaldos puertorriqueños y las Fiestas de Cruz que se celebran en ambos países. La plataforma composicional de esta colaboración es la figura mítica e histórica de María Magdalena. En este encuentro, la voz de Raquel Rivera hace eco de las presentaciones de mujeres pioneras en el canto de música jíbara como Ernestina Reyes, La Calandria. El cuatro aquí tiene protagonismo desde la mano del director musical Bryan Vargas, uno de los músicos más destacados en el campo contemporáneo de Nueva York. Vargas lleva años explorando las riquezas de la guitarra puertorriqueña y ha sido uno de los fanáticos más grandes de la música del gran cuatrismo Edgardo Miranda, quien tocó con Tito Puente, Rafael Cortijo y Los Pleneros de la 21 hasta sus últimos días. Bryan Vargas ha sido una figura integral en el grupo Yerbabuena por años y también tiene su propio grupo Ya Está.

La diáspora en Nueva Jersey

En la ciudad de Jersey, surgieron las mismas inquietudes de montar música autóctona que hablara de los retos cotidianos de los boricuas ausentes. Juan Cartagena y el grupo Segunda Quimbamba reflejan esta inquietud en sus canciones. La lírica de la composición *Juanita cruza el charco* combina el seis del monte con el seis corrido de la costa en Loíza, para contar la historia de una boricua del monte que viene a la urbe para hacer comunidad en una ciudad que tiene cambios drásticos. Esos cambios reflejan la influencia de otro cuerpo de



Raquel Rivera

agua, no un mar, sino un río que nutre fuerzas económicas; también ven en comunidades urbanas ignoradas, terrenos fértiles para una nueva clase de alto ingreso.

***De los buenos, quedan poco:
en la quinta, Tía Arsenia,
como rosas y gardenias,
en lo frágil yo me enfoco.
A los yuppies le revoco
su licencia de arrogancia,
que llevan de su infancia.
Dejen esa pendejía.
Esto es comunidad,
sin motivo de ganancia.***

El granito de sal en la trayectoria de la música jíbara que contribuye el elenco de bomba y plena Segunda Quimbamba es parte de una tradición que por años existe en Nueva Jersey.

En Perth Amboy anualmente llegan los mejores trovadores del área metropolitana para competir y celebrar la décima puertorriqueña. Por medio de un programa de aprendizaje auspiciado por el New Jersey State Council on the Arts, Diomedes Matos, artesano de cuatros puertorriqueños en la diáspora, ha compartido su conocimiento con múltiples artesanos para rescatar este instrumento en la diáspora. Matos, que ahora vive en Florida, es un artesano sin rival en la diáspora. Su reconocimiento es tal, que el compositor y cantante americano Paul Simon le comisionó uno de los cuatros utilizados en la obra de teatro *The Capeman* y lo invitó a participar en la grabación de la música de la obra. En 2006 recibió uno de los reconocimientos mas valorados en el folclor, el premio National Endowment of the Arts National Heritage Fellow.

La diáspora en Hawái

Los Estados Unidos tomó posesión de Puerto Rico y Hawái en 1898 y desde entonces ambas islas comenzaron a establecer una relación económica y social. A través de esta relación, la Hawaiian Sugar Planters Association encontró conveniente exportar la mano de obra barata de los trabajadores de caña de Puerto Rico. En diciembre de 1900 llegaron los primeros buques llenos de jíbaros puertorriqueños, que se embarcaron en Ponce y Guánica, y completaron una larga travesía por los puertos de Nueva Orleans, San Antonio, Los Angeles, San Francisco hasta llegar Hawái. En menos de un año llegaron más de 5200 hombres, mujeres y niños de Puerto Rico.

El impulso de la migración a Hawái fue producto de los daños que el huracán San Ciriaco provocó a la industria agrícola. Las condiciones capitalistas se aprovecharon de esto para explotar la fuerza laboral en todos los sentidos. Los boricuas que firmaron sus contratos de trabajo en Puerto Rico tenían prohibido cambiar de cañaveral al llegar a Hawái, por lo que los dueños o “lunas” se reservaron el derecho de vender, trocar o regalar su labor a cualquier otro “luna” sin permiso. Hawái no fue el paraíso que conocemos hoy día, sino un ambiente esclavista e inhumano donde los puertorriqueños vivieron y trabajaron. La Sugar Planters Association estaba bajo el dominio de elitistas de raza blanca, conocidos como “haoles” por los hawaianos y boricuas, que controlaron todo lo que tenía que ver con la vida económica, política y gubernamental de las islas.

Los trabajadores de caña que migraron a Hawái llevaron con ellos la música jíbara, la cual sirvió como marcador de su identidad y

estableció los vínculos de su relación con la Isla. A través de la música jíbara, los puertorriqueños en Hawái utilizaron la décima para narrar sus acontecimientos, tal y como se puede apreciar en esta décima del lareño Salvador Hernández:

***Mister Noble nos mandó
a Hawaii a trabajar,
que no nos mandó a pasear,
eso lo sabía yo.
Todo aquel que vio
como estaba Puerto Rico,
que ahí los pobrecitos
no hallaban ganar el pan,
y se tuvieron que marchar
a Hawaii a prosperar.***

Las décimas cantadas fueron parte de las tradiciones boricuas en Hawái por más de cien años, en particular en la isla de Kauai, donde se concentró la mayor cantidad de yaucanos, que tenían una rica tradición de décimas y de música jíbara, y a donde llegaron los líderes Carlo Mario Fraticelli, Nicolás Caravallo Vegas y Justo Pérez Peña. Norma Carr comenta que las décimas fueron un marcador de la disminución de la lengua española como identificador de Puerto Rico en la diáspora de Hawái: “Las décimas documentaron la transición dramática y emotiva. Sus compositores fueron los primeros y los últimos en componer en español”.

Como la música fue siempre característica de la vida boricua en la diáspora, no faltó la incorporación de cuatristas y artesanos a la comunidad hawaiana. Así surgieron grupos musicales como Los Compadres, Second Time Around, los Jaricans y Latin Gentlemen, en los que participaron

cantantes como Loyita y Chicky Dias.

Actualmente en Hawái los puertorriqueños tocan y bailan “kachi kachi”, término onomatopéyico que la comunidad japonesa, mayoritaria en Hawái, utilizó para referirse al sonido del güiro en la música jíbara. En el “kachi kachi” también hay temas susceptibles a la vida cotidiana de los boricuas ausentes y se refleja el legado del trabajador de caña. Una de las décimas de Carlo Mario Fraticelli habla de estos temas con emoción y relevancia:

***En Hawaii por un centavo
que sea de una compañía,
hacen luchar noche y día
al pobre como un esclavo.
Un patrón severo y bravo
amenaza con crueldad;
hay que hacer su voluntad
igual que un dios soberano.
En este país hawaiano
no hay amor, no hay amistad.***

BIBLIOGRAFÍA

- Cartagena, Juan, "La noche de maestros: los Pleneros de la 21 rinden homenaje a los nuestros", *Güiro y Maraca*, 3:2. Jersey City, NJ: Segunda Quimbamba Folkloric Center, 1999.
- Dias, Austin, "Carlo Mario Fraticelli: A Puerto Rican Poet in the Sugar Plantations of Hawai I", *Centro: Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, XIII: 1. New York, NY: Centro de Estudios Puertorriqueños, Hunter College, CUNY, 2001.
- Díaz Ayala, Cristóbal, *San Juan – New York: Discografía de la música puertorriqueña*. Río Piedras, PR: Publicaciones Gaviota, 2009.
- Flores, Aurora, "Liner Notes", *Yomo Toro, Celebramos Navidad*. Ashe Records, 2003.
- Glasser, Ruth, *My Music Is My Flag: Puerto Rican Musicians and their New York Communities 1917-1940*. Berkeley, CA: University of California Press, 1995.
- López, Iris & Forbes, David, "Borinki Identity in Hawai'i: Present and Future", *Centro: Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, XIII: 1. New York, NY: Centro de Estudios Puertorriqueños, Hunter College, CUNY, 2001.
- Martínez Torre, Ewin, "Liner Notes", *The Best of The Jardineros*, Yazoo Records, 2006.
- Negrón-Muntaner, Frances, *Boricua Pop: Puerto Ricans and the Latinization of American Culture*. New York, NY: New York University Press, 2004.
- Noel, Urayoán, "In the decimated city: symptom, translation, and the performance of a New York jíbaro from Ladi Luciano to Lavoe", *Centro: Journal of the Center for Puerto Rican Studies*, XIX: 2. New York, NY: Centro de Estudios Puertorriqueños, Hunter College, CUNY, 2007.
- Rondón, César Miguel, *Salsa, crónica de la música del Caribe urbano*. Caracas, Venezuela: Oscar Todtmann Editores.
- 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.

Parte II.
CONCIERTOS



La música
dibara



tradicional

La música de Puerto Rico: raíces y evolución

CONCIERTO DE MÚSICA JÍBARA TRADICIONAL

La música jíbara fue forjándose a lo largo de varios siglos acompañando la propia formación de nuestro pueblo. Los instrumentos de cuerda —el cuatro, el tiple, la guitarra y la antigua bordonúa— son su columna vertebral. La música jíbara puede ser instrumental bailable, pero en su unión con el canto, particularmente con la décima, adquiere un encanto inigualable al darle voz a la sabiduría popular de nuestro pueblo.

En la música jíbara cada variante de seis y de aguinaldo tiene una frase rítmica-melódica, generalmente interpretada por el cuatro al principio de cada pieza (a manera de preludio) que la identifica. Cada una de esas frases organiza los acentos, las pausas y las reiteraciones de la melodía y de las líricas que utiliza el trovador y alrededor de ellas el cuatro improvisa.

Cancionero

1. Envuelto en poesía

Compositor: Hipólito Ríos

Estilo: seis de María

El seis de María es de reciente creación. Su melodía es romántica y sentimental. Se llama “de María” en alusión a la Virgen María y el sufrimiento por el que pasó con la muerte de su hijo.

*En mi madre se encarnó
el espíritu de una...
un sentir, noches de luna
del Olimpo se escapó.
Cuando el tiempo transcurrió
y a dar luz ya debía,
la bella musa Talía
le ayudó en su alumbramiento
//y surgió mi nacimiento
envuelto en una poesía.//*

Envuelto en poesía

(seis de María)

The musical score is written for piano and voice. It begins with a treble and bass clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 6/8 time signature. The melody is written in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The score is divided into systems, with measures numbered 1 through 24. The lyrics are written below the melody. The score includes a section labeled 'A. Estrofas y Versos' starting at measure 17. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand.

(cante jondo de Vieques)

Compositor: Hipólito Ríos

Los nombres con que se identifican los seis en ocasiones pueden evocar a las regiones o pueblos de donde provienen. Este tipo de seis, el cante jondo de Vieques, proviene de la Isla Nena.

***Cuando Dios hizo el Edén,
lo dividió en dos pedazos.
Tomó una parte en sus brazos
//y la llamó Borinquén//
Los que le visitan ven
la belleza que ella exhibe
y el poeta la describe
como reluciente estrella,
porque no hay tierra más bella
sobre la mar del Caribe.***

El Amor Es Así

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

Estrofa Y Verso

Solo De Cuatro

Se besan y se despiden
(seis colonizado)

3. Se besan y se despiden
Compositor: Hipólito Ríos
Estilo: seis colonizado

La música llamada tradicional se ha mantenido en constante cambio y su vitalidad queda manifiesta en la creación de nuevos estilos de seises y de aguinaldos en la música jíbara, como es el caso del seis colonizado, un seis creado por Edwin Colón Zayas.

*//El sol y la luna son
esposos fieles amantes//
y aunque se vean distantes
viven en perfecta unión.
Para hacer su aparición,
en horarios no coinciden,
pero en el cielo residen
y ante la ley soberana
//en cada fresca mañana
se besan y se despiden.//*

The musical score is written for piano in 4/4 time, featuring a key signature of one sharp (F#). It consists of 16 measures, organized into four systems of four measures each. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Chord symbols are provided below the bass staff in each measure, including F#m7, Gm7, F#m7, Gm7, F#m7, Gm7, F#m7, Gm7, F#m7, Gm7, F#m7, Gm7, F#m7, Gm7, F#m7, and Gm7. The score is marked with 'A' and 'A1' at the beginning of the first and second systems, respectively. The final measure of the fourth system is marked with a double bar line and a repeat sign.

Linda patria mía

(aguinaldo quinto al aire)

4. Linda patria mía

Compositor: Félix Morales

Estilo: aguinaldo quinto al aire

La creación de este aguinaldo se le atribuye a Luisito Garales o a Maso Rivera. Maso Rivera fue uno de los que interpretó este tipo de aguinaldo por primera vez.

¡Ay lole lolai, lolai lelolela!

Fundieron tres razas,

la mía es riquezaña.

Pura noble isleña,

reina de las plazas,

llevando a sus trazas

la noble hidalguía

de España que un día

envió a Colón

//en una canción

linda patria mía.//

The musical score is written for a single system with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody is in the treble staff, and the piano accompaniment is in the bass staff. The score includes guitar chords written below the bass staff. The chords are: E7, Cmaj7, Bm7, F#7, Bm7/A, Gmaj7, Cmaj7, and A7. The score is divided into sections by measure numbers: 1-4, 5-8, 9-12, 13-16, 17-20, 21-24, 25-28, 29-32, 33-36, 37-40, 41-44, 45-48, 49-52, 53-56, 57-60, 61-64, 65-68, 69-72, 73-76, 77-80, 81-84, 85-88, 89-92, 93-96, 97-100, 101-104, 105-108, 109-112, 113-116, 117-120, 121-124, 125-128, 129-132, 133-136, 137-140, 141-144, 145-148, 149-152, 153-156, 157-160, 161-164, 165-168, 169-172, 173-176, 177-180, 181-184, 185-188, 189-192, 193-196, 197-200, 201-204, 205-208, 209-212, 213-216, 217-220, 221-224, 225-228, 229-232, 233-236, 237-240, 241-244, 245-248, 249-252, 253-256, 257-260, 261-264, 265-268, 269-272, 273-276, 277-280, 281-284, 285-288, 289-292, 293-296, 297-300, 301-304, 305-308, 309-312, 313-316, 317-320, 321-324, 325-328, 329-332, 333-336, 337-340, 341-344, 345-348, 349-352, 353-356, 357-360, 361-364, 365-368, 369-372, 373-376, 377-380, 381-384, 385-388, 389-392, 393-396, 397-400, 401-404, 405-408, 409-412, 413-416, 417-420, 421-424, 425-428, 429-432, 433-436, 437-440, 441-444, 445-448, 449-452, 453-456, 457-460, 461-464, 465-468, 469-472, 473-476, 477-480, 481-484, 485-488, 489-492, 493-496, 497-500, 501-504, 505-508, 509-512, 513-516, 517-520, 521-524, 525-528, 529-532, 533-536, 537-540, 541-544, 545-548, 549-552, 553-556, 557-560, 561-564, 565-568, 569-572, 573-576, 577-580, 581-584, 585-588, 589-592, 593-596, 597-600, 601-604, 605-608, 609-612, 613-616, 617-620, 621-624, 625-628, 629-632, 633-636, 637-640, 641-644, 645-648, 649-652, 653-656, 657-660, 661-664, 665-668, 669-672, 673-676, 677-680, 681-684, 685-688, 689-692, 693-696, 697-700, 701-704, 705-708, 709-712, 713-716, 717-720, 721-724, 725-728, 729-732, 733-736, 737-740, 741-744, 745-748, 749-752, 753-756, 757-760, 761-764, 765-768, 769-772, 773-776, 777-780, 781-784, 785-788, 789-792, 793-796, 797-800, 801-804, 805-808, 809-812, 813-816, 817-820, 821-824, 825-828, 829-832, 833-836, 837-840, 841-844, 845-848, 849-852, 853-856, 857-860, 861-864, 865-868, 869-872, 873-876, 877-880, 881-884, 885-888, 889-892, 893-896, 897-900, 901-904, 905-908, 909-912, 913-916, 917-920, 921-924, 925-928, 929-932, 933-936, 937-940, 941-944, 945-948, 949-952, 953-956, 957-960, 961-964, 965-968, 969-972, 973-976, 977-980, 981-984, 985-988, 989-992, 993-996, 997-1000.

De mi tierra amada

(aguinaldo orocoveño)

5. De mi tierra amada

Compositor y trovador:

Omar Santiago

Estilo: aguinaldo orocoveño

Los nombres con los que se conocen algunos aguinaldos aluden también a su lugar de origen, como es el caso del aguinaldo orocoveño.

¡Ay lole lolai, lolai lelelela!

**Vivo entre las flores
al lado del río.**

**Oyendo el cantío
de los ruiseñores,
los gallos cantores
en la madrugada
con su voz templada
saltan de la flora
//y anuncian la aurora
de mi tierra amada.//**

Soy puertorriqueño

(aguinaldo nuevo)

6. Soy puertorriqueño

Compositor: Nieves Quintero

Estilo: aguinaldo nuevo

A pesar de su nombre, este aguinaldo ya no es tan nuevo. No es muy escuchado porque los tradicionalistas prefieren los seises más antiguos para colaborar con su conservación y evitar que se olviden. Los versos de los aguilaldos tienen seis sílabas, en lugar de ocho. En vez de décimas, las letras de los aguilaldos se llaman *decimillas*.

***Amo esta nación
porque es la tierra
que se me acurruca
en el corazón.
Por esa razón,
si cambia de dueño
no importa el empeño
si es mal o es fortuna
//diré hasta en la luna...
¡Soy puertorriqueño!!***

The musical score for "Soy puertorriqueño" is presented in a standard musical notation format. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The score is divided into measures, with chords indicated below the staff. The first section is labeled "Voz Y Verso" and includes a key signature change to one sharp (F#). The second section is labeled "D.S. & 2nd Ending" and includes a key signature change to one sharp (F#). The score concludes with a final coda.

Dejará de palpitar

(seis bolero)

7. Dejará de palpitar

Compositor: Hipólito Ríos

Estilo: seis bolero

Trovadores: Luis Daniel Colón y Omar Santiago

Este es uno de los seises preferidos por los trovadores porque, al ser más lento, les permite tener más tiempo para pensar en su improvisación.

**Nosotros el primer día
que nos miramos de frente,
sabíamos que la corriente
del amor nos llevaría.
Brindamos por la alegría
del amor que había llegado,
y sepultando el pasado
que nos presentó el dolor,
//escribimos un amor
con nuestro significado.//**

The musical score for "Dejará de palpitar" is presented in a standard musical notation format. It begins with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. The score is divided into sections: a short introduction, followed by a main section with a "Verso" (verse) and a "Canto" (chorus). The piano part includes a steady bass line with chords and a melodic line. The vocal part includes a melody line with lyrics. The score is marked with measures 1 through 24.

Que traje de nacimiento

(seis montebello)

8. Que traje de nacimiento

Compositor: Ricardo Abril

Estilo: seis montebello

El seis montebello es una réplica del seis mapeyé, pero en tono mayor.

*¡Ay lole lolai, lolai lelelela!
//De dónde vengo pregunta//
la gente y le digo que
vengo de donde la fe
con la esperanza se junta.
//De donde brilla y despunta//
el más noble sentimiento.
Yo vengo de donde el viento
más se eleva y más se ensancha,
//de donde sale la mancha
que traje de nacimiento.//*

Que traje de nacimiento

The musical score is written for piano and voice. It consists of 12 systems of music. Each system typically has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Chord symbols are provided below the piano accompaniment staves. The score is divided into sections by measure numbers and key signatures.

Section 1 (Measures 1-4): Key of D major. Chords: Dmaj7, Dmaj7 G7, A7, Am7 D7.

Section 2 (Measures 5-8): Key of D major. Chords: Dmaj7, E7, A7, A7.

Section 3 (Measures 9-12): Key of D major. Chords: Dmaj7, Dmaj7 G7, A7, Am7 D7.

Section 4 (Measures 13-16): Key of D major. Chords: Dmaj7, E7, A7, A7.

Section 5 (Measures 17-20): Key of B minor. Chords: Bm7, Bm7, E7, E7 F7.

Section 6 (Measures 21-24): Key of B minor. Chords: Bbm7, Bbm7, A7, A7.

Section 7 (Measures 25-28): Key of B minor. Chords: Bbm7, Bbm7, A7, A7.

Section 8 (Measures 29-32): Key of B minor. Chords: Bbm7, Bbm7 G7, E7, E7 F7.

Section 9 (Measures 33-36): Key of B minor. Chords: Bbm7, E7 G7, E7, A7, A7.

Section 10 (Measures 37-40): Key of B minor. Chords: Bbm7, Bbm7 G7, E7, E7, A7 G7.

Perdón, padre mío, perdón

(seis milonga)

9. Perdón, padre mío, perdón

Compositor y trovador:

Omar Santiago

Estilo: seis milonga

El seis milonga es un seis bastante antiguo. Surge de la búsqueda de nuevos recursos por parte de los jibaros cantores para vender más su décima. Algunos músicos, tratando de crear nuevos tipos de seis, se inspiran en los diversos géneros musicales argentinos que llegaron a la Isla luego de la introducción del tango en la época dorada de Gardel.

*//Señor aquí estoy cansado
porque dice tu palabra, //
quien sufra que el pecho abra
que voy a estar a su lado.
Y sabiendo que el pecado
laceró mi devoción,
tengo la preocupación
de que quizás pude herirte,
y aquí estoy para pedirte
perdón, padre mío, perdón.*

The musical score is written for a piano and voice. It is in the key of G major (one sharp) and 3/4 time. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. The vocal line is written in the treble clef and includes the following lyrics:
 //Señor aquí estoy cansado
 porque dice tu palabra, //
 quien sufra que el pecho abra
 que voy a estar a su lado.
 Y sabiendo que el pecado
 laceró mi devoción,
 tengo la preocupación
 de que quizás pude herirte,
 y aquí estoy para pedirte
 perdón, padre mío, perdón.
 The score is divided into sections labeled A, B, and C, with a 'Verso' section. The final measure is marked with a double bar line and a 'FIN' symbol.

10. A botar candela

Compositor: Idelfonso Cotto

Estilo: seis chacarela

Trovador: niños trovadores

Ruiseñores de la Montaña

La mayoría de los seises se interpretan en compases de dos por cuatro, pero algunos se interpretan en compases de tres por cuatro o seis por ocho, como el seis chacarela.

(María del Rosario)

**//Como yo oigo por ahí,
troveros de pico a pico//
con el arte que practico.
Yo quiero retarte a ti
para que aprendas de mí.
Si quieres te doy gavela,
vas a coger una pela
te advierto sinceramente
//que delante de esta gente
vamos a botar candela.//**

(Jan)

**//Un caballero yo soy,
yo no peleo con mujeres,//
//pero si pelea tú quieres//
pelea ahora te doy
y quiero decirte hoy
que tengas mucha cautela
en la décima espinela
no pienso doblar el lomo.
El público va a ver cómo,
//El público va a ver cómo
vamos a botar candela//**

A botar candela

(seis chacarela)

Un beso de Puerto Rico

(seis pampero)

11. Un beso de Puerto Rico

Compositor: Idelfonso Cotto

Estilo: seis pampero

Trovador: niños trovadores

Ruiseñores de la Montaña

Este es otro seis inspirado en los géneros musicales argentinos que llegaron a Puerto Rico de la mano del tango. Hay cinco o seis tipos de seis que copian melodías argentinas sin adulterar la estructura poética de la décima para darle una melodía más perfecta.

(María del Rosario)

**//Soy María del Rosario
cantora puertorriqueña//
desde la ciudad cidreña
he venido a este escenario.
A este grupo extraordinario
mis cantares le dedico,
de este modo específico
que me complace cantarles
//y en versos vengo a brindarles
un beso de Puerto Rico.//**

(Jan)

**//El nombre mío es Jan Luis
soy hermano de María.//
Les traigo con alegría
cantares de mi país.
Siento un gran placer y en mis
versos aquí yo les explico
en el arte que practico
desde mi Borinquén bella
//vengo a traerles con ella
un beso de Puerto Rico.//**

El coquí

(aguinaldo cagüeño)

12. El coquí

Compositor y trovador:

Joaquín Mouliert

Estilo: aguinaldo cagüeño

El aguinaldo cagüeño forma parte de la tradición musical de Puerto Rico. Es original del pueblo de Caguas y existe desde comienzos del siglo XX. Es uno de los agualdos más bonitos y más usados por los trovadores.

**Qué lindo es cantarle
versos a mi tierra.
Lo bello que encierra
cantando narrarle
mi amor demostrarle
diciéndole así:
mi sangre por ti
daría gota a gota
porque soy patriota compadre
igual que el coquí.**

The musical score for "El coquí" is presented in a standard musical notation format. It includes a melody line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The score is divided into sections labeled A, B, C, D, E, and F, with corresponding musical notation and lyrics. The lyrics are written below the melody line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

En brazos de la cultura

(seis gaucha)

13. En brazos de la cultura

Compositor: Joaquín Mouliert

Estilo: seis gaucha

Trovadores: Joaquín Mouliert, Luis Daniel Colón y Omar Santiago

Al igual que el seis pampero y el seis milonga, el seis gaucha surge de melodías provenientes de Argentina.

*//Soy el pobre que agradece
la riqueza de este evento//
invisible monumento
que en mi corazón se crece.
Creer que se merece
distinciones mi figura
es presumir la estatura
que mi Dios me ha concedido
//porque es él quien me ha subido
en brazos de la cultura.//*

The musical score is written for piano and voice. It features a melody line and a piano accompaniment with chords. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into sections labeled A, B, C, D, and E. The lyrics are written below the melody line.

A

B

C

D

E

Fin

Ni la alquilo ni la vendo

(seis bayamonés)

14. Ni la alquilo ni la vendo

Compositor: José Miguel Villanue

Estilo: seis bayamonés

El seis bayamonés se caracteriza por su gracia rítmica. El movimiento sincopado de su ritmo alegra, da agudeza y humorismo.

¡Ay lole lolai, lolai lelolela!
//Mi espíritu se subleva//
ante mi pueblo querido
porque vivo agradecido
de la patria que me eleva.
Dios me bendice y me lleva
por un camino estupendo
como jibaro definiendo
el cántico del coquí
la patria donde nací
//ni la alquilo ni la vendo.//

45 (B17)

46 (C) Solo De Contrabajo I

47 D.S. al Coda

48 Solo De Contrabajo II

49 (D) Var

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

Como si le diera pena

(seis español)

15. Como si le diera pena

Compositor: Emiliano Sardiñas

Estilo: seis español

El seis español fue creado en Puerto Rico. En este seis se incluye una serie de pausas o cortes para que el trovador cante.

**//Se ve la tarde tranquila;
se viste de luto el monte.//
Guarda la flauta el sinsonte
y la lechuza vigila
todo el paisaje asimila
el nuevo traje que estrena.
Y mientras la luna llena
para salir se prepara,
el sol esconde la cara
como si le diera pena.**

The musical score is for the song "Como si le diera pena" in the style of "seis español". It is composed by Emiliano Sardiñas. The score is written for voice and piano. The piano part includes chords such as Am7, D7, G7, C7, F#m7, and B7. The vocal line includes lyrics in Spanish. The score is marked with "D.C. Al Fine no repeat" and "D.S.".

A enseñarnos a vivir

(seis del llano)

16. A enseñarnos a vivir

Compositor: Roberto Silva Gómez

Estilo: seis del llano

Este seis es una melodía creada por trovadores que buscaban variaciones de la décima. Todas las melodías nuevas que se adaptan a los compases que acompañan las décimas reciben un nombre. En este caso, como la música típica puertorriqueña se conocía popularmente como música “de la montaña”, nombraron a este seis “del llano” para darle una mayor distinción social.

**//Cristo por no ser el rey
del lujo ni del dinero,//
nació como un pordiosero
en un pesebre en Belén.
Vino a modelar el bien
a través de su existir.
Amor pudo repartir
por eso fue tan fecundo
//porque Cristo vino al mundo
a enseñarnos a vivir.//**

17. Los pueblos de Puerto Rico

Compositor: Omar Santiago

Estilo: seis llanero

El seis llanero comparte su origen con el seis del llano.

**Aibonito huele a flores
y Barceloneta, a piña;
Adjuntas, a la campiña
y Fajardo, a pescadores;
Comerío, a trovadores
y Yauco, a yunta de bueyes.
Juana Díaz sabe a Reyes;
Maricao, café y acabe,
//y Loíza adentro sabe
a salmorejo de jueyes.//**

Los pueblos de Puerto Rico

(seis llanero)

Chorus

Deporte de caballeros

(seis milonga pampero)

18. Deporte de caballeros

Compositor: Omar Santiago

Estilo: seis milonga pampero

Este seis incorpora el ritmo del seis milonga y del seis pampero, ambos con reminiscencias de melodías argentinas.

*//No es por capricho o error
que las peleas se prohíben.//
Es que hay sicarios que viven
muchas veces del dolor.
Yo he visto un trabajador
padecer de hambre y frío
en su mísero bohío,
sin tener ni una toalla
para gritar en la valla
voy diez monedas al mío.*

The musical score for "Deporte de caballeros" is a piano arrangement in 2/4 time. It features a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into systems, with measures 1 through 40 indicated. The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The score includes a variety of chords such as E7, B7, A7, E9, B9, and E10. The score ends with a double bar line and a final chord of E10.

(seis celinés)

Compositor: Omar Santiago
Estilo: seis celínés

*//Si pudiera el ser humano
cuando mire al semejante//
ver en su rostro el semblante
la figura de un hermano.
Si nos diéramos la mano
con ese sentir profundo
que brinda el amor fecundo.
Y si hiciéramos el bien
//sin preguntarnos a quién,
qué lindo sería este mundo//*

[illegible]

En dos tiempos nuestro arte

(seis fajardeño)

20. En dos tiempos nuestro arte

Compositores y trovadores: Luis
Daniel Colón y Omar Santiago
Estilo: seis fajardeño

El seis fajardeño es uno de los
preferidos y amados por el jíbaro de
la parte oriental de Puerto Rico.
Interesantemente, sigue de cerca
ritmos de diversos estilos de bomba,
como la bomba sicá.

(Luis Daniel Colón)

**//Pienso que la evolución//
abre una nueva ventana
y a la trova borincana
la pone en su gestación.
//Es muy grata la invención//
que nuestro folclor comparte
y hoy vemos que se reparte
y que tan bonito queda
//cuando trae William Cepeda
nuestra música en dos artes.//**

(Omar Santiago)

**//William Cepeda ha querido//
nuestra música fundir
y ya comienza a latir
el arte en otro sonido.
//Se ha alimentado al oído//
con algo que es algo aparte
y como él es un baluarte
que tiene experiencia y lucha,
//ya verán cómo se escucha
en dos tiempos nuestro arte.//**

Sheet music for the song "En dos tiempos nuestro arte" (seis fajardeño). The music is written for piano and voice, featuring a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The score includes a title page with the song title and style, followed by a series of musical staves. The first staff is the title page, and the subsequent staves are the musical notation. The music is written in a style that is characteristic of the seis fajardeño, with a strong emphasis on the piano accompaniment. The score includes a series of musical staves, each with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music is written in a style that is characteristic of the seis fajardeño, with a strong emphasis on the piano accompaniment. The score includes a series of musical staves, each with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music is written in a style that is characteristic of the seis fajardeño, with a strong emphasis on the piano accompaniment.

Nuestra tradición

(seis chorreo)

21. Nuestra tradición

Compositor: Joaquín Mouliert

Estilo: seis chorreo

El seis chorreo es el favorito del campesino puertorriqueño. Con su música se logra el más alegre, móvil y ágil de cuantos bailes existen en Puerto Rico.

(Luis Daniel Colón)

**//Yo soy boricua y nací//
en Barranquitas mi encanto,
terruño que adoro tanto
jíbaro como el coquí.**

**Por haber nacido allí
en ese mi mundo chico
con gran cariño publico
regalando el corazón
canta Luis Daniel Colón**

//Música de Puerto Rico.//

(Joaquín Mouliert)

¡Ay lole lolai, lolai lelelela!

**//Tenemos en Puerto Rico//
sabor a lechón asa'o
al negro café cola'o
y a guineos con multiplico.**

**Este es mi terruño chico
tiene el dulce de la caña,
del río que las piedras bañan,
el sabor a camarones
como también las canciones
//del jíbaro en la montaña.//**

(Omar Santiago)

¡Ay lole lolai, lolai lelelela!

**//Yo soy un gallo de raza//
de cría puertorriqueño,
de esos que no pierde el sueño
si otro gallo lo amenaza.
Mi impenetrable coraza
es mi poder repentino,
yo a nadie me subordino
y me juego con cualquiera
cuando hay que plantar bandera
//como cantor campesino.//**

Ficha Técnica

Participantes: Edwin Colón Zayas y Taller Campesino.

Invitados Especiales: Joaquín Mouliert y los niños trovadores Ruiseñores de la Montaña.

Maestro de ceremonia: Modesto Lacén

Integrantes del Taller Campesino: Edwin Colón Zayas (cuatro), Bill Colón Zayas (guitarra), Osvaldo Muñoz (congas), Noel Velázquez (güiro), Jaime Colón (bongó), Luis Daniel Colón (trovador), Omar Santiago (trovador).

Joaquín Mouliert

Nacido en Fajardo, descolló desde joven como trovador talentoso. Se ha presentado a lo largo y ancho de Puerto Rico, en diversos escenarios de la ciudad de Nueva York, México, Panamá y Venezuela, entre otros. Fundador de la agrupación Ecos de la Montaña, ha sido piedra angular en el desarrollo de espacios para la música jíbara, como el Concurso de Trovadores de Bacardí, el Encuentro de Trovadores del Caribe del Instituto de Cultura Puertorriqueña, así como programas televisivos para la música campesina. Por su talento y compromiso se ha ganado el cariñoso apodo de “el Pitirre de Fajardo”.

Edwin Colón Zayas y Taller Campesino

Reconocido como el más alto exponente de nuestro instrumento nacional, el cuatro puertorriqueño, también se ha destacado como compositor, arreglista y director de la agrupación Taller Campesino. Este conjunto, el cual se presenta aquí

con dos de los más reconocidos trovadores de la generación joven, Luis Daniel Colón y Omar Santiago, ha representado a Puerto Rico en un sinnúmero de países.

Los niños trovadores Ruiseñores de la Montaña

Los hermanos María del Rosario De Jesús Colón y Gianne Luis De Jesús Colón, a su corta edad, han sido galardonados en concursos infantiles de trovadores y han actuado en escenarios profesionales junto a reconocidos exponentes de la música jíbara.

Grabado en vivo en el Teatro Francisco Arriví, Santurce, Puerto Rico, el 4 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 música
Jibara



experimental

La música de Puerto Rico: raíces y evolución

CONCIERTO DE MÚSICA JÍBARA EXPERIMENTAL

Enriquecido armónica y rítmicamente con el cuatro de Edwin Colón Zayas y el güiro de Cándido Reyes, AfroRican Jazz absorbe la mística jíbara del seis y el aguinaldo como el denominador de su ecuación de vanguardia que reviste con la síncopa y el *swing* del *jazz*.

Cancionero

1. I got jíbaro

Compositor: William Cepeda

En esta obra se usa la frase melódica del antiguo aguinaldo puertorriqueño *Si me dan pasteles* para establecer el ritmo, mientras se usan melodías inspiradas por las formas de cantar de los trovadores. La estructura rítmica usa, además, a manera de puente, el formato conocido en el jazz como *I got rhythm changes*. Por su parte, el aguinaldo conocido tradicionalmente como *Si me dan pasteles* también tiene una larga historia. En 1957 el famoso compositor y pianista de Nueva Orleans, Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), la utilizó como motivo para su composición *Souvenir de Porto Rico: Marche des gíbaros pour piano* (opus 31). De esa manera Cepeda establece, literalmente, puentes que unen diversas tradiciones musicales, manteniéndose fiel al núcleo de la música jíbara, pero sin nostalgias, siempre mirando hacia el futuro.

I got jíbaro

William Cepeda

mod

1 5 9 13 17 21 25

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

Descarga jíbara

William Cepeda

2. Descarga jíbara

Compositor: William Cepeda

Participación especial de Luis Bonilla

El magistral solo de trombón de Luis Bonilla en esta pieza testimonia la seriedad y el compromiso de AfroRican con la innovación. Por lo tanto, el trabajo experimental de Cepeda nos convoca implícita y explícitamente a no mirar solamente al pasado ni exclusivamente dentro de los confines de nuestras fronteras nacionales. Nos ofrece una visión musical, que va más allá de acercamientos museológicos, sobre la música tradicional o folclórica puertorriqueña.

The musical score is written for piano and features a complex harmonic structure. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into systems, each with a treble and bass staff. The bass staff is heavily marked with chords, including CM7, F7, DM7, G7, A7, and D7. The treble staff contains a melodic line with various intervals and rests. The score includes a section marked 'A' and a section marked 'B'. The overall style is experimental and modern, reflecting the composer's innovative approach to traditional Puerto Rican music.

Canción pa' Yomo Toro

William Cepeda

3. Canción pa' Yomo Toro

Compositor: William Cepeda

Participación especial de Jerry Medina

En esta composición, con Piro Rodríguez en la trompeta con sordina y a través de la improvisación de una soberbia rutina de scats o frases onomatopéyicas, AfroRican reconoce en vida la contribución de Yomo Toro a la internacionalización del cuatro, el instrumento nacional de Puerto Rico.

1

A

19

B

29

C

39

D

49

E

El pastelón jíbaro

William Cepeda

4. El pastelón jíbaro

Compositor: William Cepeda

En esta selección, Cepeda se inspira en una canción tradicional de Navidad y juega con ese motivo a través del bajo y el piano. Igualmente le añade una armonía más moderna o contemporánea a través del *beat* de música urbana en la batería, y lo une con el sabor de la música jíbara que llaman "a caballo". Como si esto fuera poco, Cepeda incorpora progresiones armónicas y líneas melódicas del *jazz* más contemporáneo.

185

1

2

A

11

17

23

A-1

29

35

37



41

B



A.D. E7 D F# D A.D. Bb D C.D

45



Bb D D E7 D F# D Bb D Bb D A7 D G.D D7 D

C Trombone Solo

49



Dm7 Eb7 A7Maj7 B D/E C/D EbMaj7 D9Maj7 EMaj7 G7 CMaj7 F7sus4

C- (Background #1 (TROMBONE Solo)

53



BbMaj7 Bm7(b9) E7 BbMaj7 Eb7 Dm7 Eb7 A7Maj7 B D/E C/D

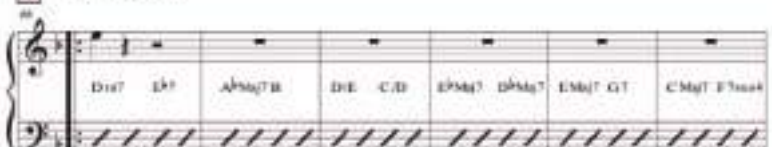
57



EBMaj7 D9Maj7 EMaj7 G7 CMaj7 F7sus4 BbMaj7 Bm7(b9) EbMaj7 Eb7

D FLUTE SOLO

61



Dm7 Eb7 A7Maj7 B D/E C/D EbMaj7 D9Maj7 EMaj7 G7 CMaj7 F7sus4

D-1 Background #2 (Flute Solo)

65



BbMaj7 Bm7(b9) E7 BbMaj7 Eb7 Dm7 Eb7 A7Maj7 B D/E C/D

5. TruJazz

Compositor: William Cepeda

Participación especial de Caridad de la Luz,
La Bruja

Cepeda integra aquí la poesía urbana y el “spoken word” bilingüe del *hip-hop* que cultiva la diáspora de talentos boricuas contemporáneos de Nueva York. La participación de La Bruja añade otra forma de cantar y de versar que también se aleja de la manera de trovar en la música jíbara. En su interpretación hace referencias a la canción *Flores para tu altar*, de la famosa cantante cubana Celina González, a la diosa Yemayá, sincretizada en la Regla de Ocha cubana con la Virgen de Regla, y a las tradiciones poéticas en *spanglish*, creadas por puertorriqueños nacidos en Nueva York y de las cuales la misma Caridad es una de las grandes exponentes. En sus versos, Caridad también denuncia la marginación y la pobreza en la que vive gran parte de la población emigrante de América Latina en Estados Unidos.

BAJO Y PALMAS CON LA CLAVE 3-2

OPEN

A (CON CLAVE)

B 4x's

C INTERLUDIO A

Back To A 2x's Y 8 Bars

D

D-5

CORO I (8x's)

VEN EMI PA QUE GO ZE A MI TRU LLA JAZZ

E CORO II (8x's)

F MAMBO

*Mi trulla jazz
ven pa' que goces
mi trulla jazz.*

*Ven pa' que goces...
mi trulla jazz.*

*Ven pa' que goces...
ven pa' que goces mi yá yá.*

*Ven pa' que goces...
mi trulla jazz.*

*Ven pa' que goces...
ven, ven, ven, ven pa' cá.*

*Ven, ven pa' cá,
ven... estas músicas de dos tiempos.*

*Asera traigo mis flores
acabaditas de cortar
son de varios colores
mis flores para guardar.*

*On my knees
I feel pleased.*

*Mi trulla jazz
ven, ven, ven, ven pa' cá.*

*On my knees
I feel pleased
that I'm able to breath;
and the warmth I have for you
the coldest winter could not freeze.*

*Mami, muchas gracias
por darme esperanza
aquí te traigo palabras
y rosas blancas.*

*Con cada paso
yo trato de pensarlo.
Usando mi cabeza
entendiendo nuestra pobreza
y creyendo que algo bueno me espera.*

*Virgen de Regla recibe sus velas;
caracoles y almejas,
casi nada tiene perlas.
Y rezo para Dios y las Siete Potencias,
la Virgen de Regla recibe sus velas,
caracoles y almejas
casi nada tiene perlas.*

*Mi trulla jazz ven pa' cá,
ven, ven, a ven ven ven.*

*I bring you these flowers
¡qué lindo!;
I bring you these flowers.*

*En nuestros corazones
tenemos flores,
girasols.*

*I bring you these flowers
and pray that your powers
will bathe and endowers
allow us peace.*

*Harmonious sleep
will rise to be free
from earth to the sea
for infinity.*

*If ever I feel that evil will come
one prayer to you
and the spell is undone.
¡Tú nunca me faltas!*

*My heart is your altar.
Ashé y gracias...
These flowers I offer
con mi trulla jazz.
¡Qué viva mi gente
ahora y siempre,
alcen el machete
si están presente!*

*Alcen el machete
si están presente...
Ahora y siempre
¡que viva mi gente!*

*¡Alcen el machete
si están presente!*

*No song no words
could describe
the feeling of pride
to me what is like
guayaba from a tree
a simple melody
passed down by family.*

*I love Puerto Rico
van a sentir in NYC
mi partido
de ese país
de concreto y frío.*

*Each wave on your shore
is a kiss from me
cause I feel free
when I stand with my people.*

*Español, africano
en el suelo taíno
mi trulla jazz
mi trulla jazz*

*Ven pa' que goces...
mi trulla jazz.*

*Ven pa' que goces...
Ayúdenme...
Ven pa' que goces, ¿ok?
y yo digo mi trulla jazz.*

*Ven pa' que goces...
mi trulla jazz.*

*Ven pa' que goces...
¡ajá!, mi trulla jazz.*

*Ven pa' que goces...
no pares, no pares.*

*Ven pa' que goces...
mi trulla jazz.*

*Ven, ven, ven, ven, ven...
mi trulla jazz.*

*Ven pa' que goces...
mi gente en Santurce ven pa' cá.*

*Ven pa' que goces...
¡Qué dulce, qué dulce
están en Santurce!*

*Ven pa' que goces...
con William Cepeda
con esa música que enreda.*

*Ven pa' que goces...
Y no tengas dudas
que yo soy buena
pero me dicen La Bruja.*

*Mi trulla jazz
ven pa' que goces.*

6. Jíbaro jazz

Compositor: William Cepeda

Participación especial de Furito Ríos

Esta composición sella el testamento de la música jíbara del tercer milenio. La sólida base armónica que aportan el bajo de Ricky Rodríguez y el piano de Eric Figueroa en torno a la melodía del aguinaldo —acentuada por Colón Zayas— es el lienzo sobre el cual Piro Rodríguez, Furito Ríos, Henry Cole y compañía liberan su musa en una interpretación sin precedentes.

El orocoveño

William Cepeda

7. El orocoveño

Compositor: William Cepeda

Participación especial de Joaquín Mouliert

Aquí, una vez más, Cepeda nos propone otras maneras de interpretar las variantes de la música jíbara. Esta composición comienza de manera tradicional con la interpretación del cuatro de Edwin Colón Zayas y la trova de Joaquín Mouliert, casi como si estuviéramos escuchando un conjunto típico puertorriqueño. Más adelante el saxofón interpretado por Furito Ríos “jazzea” la misma melodía que había establecido el trovador.

*Me voy al bohío
de mi campo hermoso
buscando el reposo
de aquel rancho mío
a oír el cantío
de mi camagüey.
Ay, yugar el buey
cofre con canelo
//para arar el suelo
cerca del batey.//*

*Después de acabar
de arar un pedazo
en un calabazo
voy agua a buscar
para saborear
el caldo sabroso
del agua que al pozo
cae del manantial,
//claro cual cristal
de un sabor gustoso.//*

*Me voy al cerca'o
a llevar los bueyes
y allá en magüeyes
dejo uno amarra'o.
Montado en melao
me subo hasta el cerro
desde donde al becerro
me llevo, y la vaca
//montado en mi jaca
seguido del perro.//*

*Y ya en mi casita
al atardecer,
me siento a comer
con mi jibarita,
que alegre y bonita
sonríe y me mira
mas me trae mi lira
para que les cante
//y es en ese instante
que el bardo se inspira.//*

*//Tengo que marcharme
voy para Fajardo.//
No va solo el bardo,
Dios va a acompañarme;
mas voy a llevarme
todo lo que pueda.
Nada se me queda
en esta ocasión,
//hasta el corazón de William Cepeda.//*

♩ = 196

FIN

VERSO (BECTMA)

FIN

VERSO (BECTMA)

FIN

Bambulaé

William Cepeda

8. Bambulaé

Compositor: William Cepeda/Abrante
Participación especial de Abrante

Aquí se asumen de forma explícita las conexiones entre la música jíbara y la bomba, cuando se marca claramente la llamada *clave de son* que se utiliza en una enorme cantidad de géneros musicales, incluyendo muchas piezas de los griots de África occidental. En esta composición, el cantante Abrante, conocido primero por su trabajo en colaboración con Tego Calderón, se mueve entre el reguetón, el *hip-hop* y el sentimiento jíbaro. En su improvisación también denuncia el racismo que circunscribe la herencia africana a ciertos lugares geográficos específicos.

*Bambulaé eh, sea yá
sea, sea, sea yá...
Bambulaé eh, sea yá
sea, sea y vamo' allá.*

*Como en los tiempos de antes
se culipandeaba
ahora le llaman "culeo".
Como mami y papi en el disco
daban pasos en lambada
ahora le llaman "perreo".*

*En realidad aunque te parezca absurdo
vete en el viaje al baile,
no le pierdas el gusto.
Anda esposa'o entonces,
brégate ese asunto
y si no espera tu turno.*

*El que sabe, sabe y está claro
desde que arrancó
está en el mismo canal que yo.
No vinimos a rebulear
y menos por el dough,
pero dime William como es que esto pasó.*

*Para que las nalgas en las paredes posteen
y que en las bocinas y los tweeters griten, denme...
Ahora me pregunto yo,
¿Paramos? ¿Seguimos? ¿Seguimos?
Llguiri, llguiri, llguiri, dile*

*//Bambulaé eh, sea yá
sea, sea, sea yá...
Bambulaé eh, sea yá
sea, sea y vamo' allá.//*

*Abrante el corista más cotiza'o,
pero novato
yo no sé cuándo se me vaya a caer el manto.
No, mejor déjame mi caracho
y lo de los nenes tranquilito en el banco.
Yo vengo directamente de Loíza
no te pongas funny
lo de "aldea" me lo quita.*

*¿Una pregunta?
¿Por qué a San Juan no le decimos "aldea"?
Tranquilo, eso después el Gordo te lo explica.
Deja esa charla y vamos a romper rodilla
sabes que mi ritmo te pica.
Ahora me pregunto yo,
¿Paramos? ¿Seguimos? ¿Paramos? ¿Seguimos?
Llguiri, llguiri, dile, dile*

Allegro (M.M. ♩ = 120)

The musical score for 'Bambulaé' is presented in a piano-vocal format. It begins with a tempo marking of 'Allegro (M.M. ♩ = 120)'. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The piano part is in the left hand, and the vocal part is in the right hand. The lyrics are written below the vocal line. The score is divided into systems, with measures 1 through 24 shown. The piano part includes chord symbols such as F, G7, C7, and Bb. The vocal part includes lyrics in Spanish, with some lines in italics indicating improvisation or specific performance instructions. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Jibatónico

William Cepeda

9. Jibatónico

Compositor: William Cepeda

Solo de caracoles

por William Cepeda

Esta pieza retrabaja algunas frases melódicas tradicionales de la música jibara transformando los intervalos para ajustarlos a esa escala. En la tradición del jazz frecuentemente se usan escalas pentatónicas y estas también son frecuentes en diversos géneros musicales del continente africano. En *Jibatónico* Cepeda hace uso de los caracoles de carrucho (*Strombus gigas*) para añadirle otro color a la pieza y como indicador de la presencia taína en las tierras que los españoles colonizaron.

16. 2nd

17. 1st

18. 2nd

19. 1st

20. 2nd

21. 1st

22. 2nd

23. 1st

24. 2nd

25. 1st

26. 2nd

27. 1st

28. 2nd

29. 1st

30. 2nd

31. 1st

32. 2nd

33. 1st

34. 2nd

35. 1st

36. 2nd

37. 1st

38. 2nd

39. 1st

40. 2nd

41. 1st

42. 2nd

43. 1st

44. 2nd

45. 1st

46. 2nd

47. 1st

48. 2nd

49. 1st

50. 2nd

51. 1st

52. 2nd

53. 1st

54. 2nd

55. 1st

56. 2nd

57. 1st

58. 2nd

59. 1st

60. 2nd

61. 1st

62. 2nd

63. 1st

64. 2nd

65. 1st

66. 2nd

67. 1st

68. 2nd

69. 1st

70. 2nd

71. 1st

72. 2nd

73. 1st

74. 2nd

75. 1st

76. 2nd

77. 1st

78. 2nd

79. 1st

80. 2nd

81. 1st

82. 2nd

83. 1st

84. 2nd

85. 1st

86. 2nd

87. 1st

88. 2nd

89. 1st

90. 2nd

91. 1st

92. 2nd

93. 1st

94. 2nd

95. 1st

96. 2nd

97. 1st

98. 2nd

99. 1st

100. 2nd

101. 1st

102. 2nd

103. 1st

104. 2nd

105. 1st

106. 2nd

107. 1st

108. 2nd

109. 1st

110. 2nd

111. 1st

112. 2nd

113. 1st

114. 2nd

115. 1st

116. 2nd

117. 1st

118. 2nd

119. 1st

120. 2nd

121. 1st

122. 2nd

123. 1st

124. 2nd

125. 1st

126. 2nd

127. 1st

128. 2nd

129. 1st

130. 2nd

131. 1st

132. 2nd

133. 1st

134. 2nd

135. 1st

136. 2nd

137. 1st

138. 2nd

139. 1st

140. 2nd

141. 1st

142. 2nd

143. 1st

144. 2nd

145. 1st

146. 2nd

147. 1st

148. 2nd

149. 1st

150. 2nd

151. 1st

152. 2nd

153. 1st

154. 2nd

155. 1st

156. 2nd

157. 1st

158. 2nd

159. 1st

160. 2nd

161. 1st

162. 2nd

163. 1st

164. 2nd

165. 1st

166. 2nd

167. 1st

168. 2nd

169. 1st

170. 2nd

171. 1st

172. 2nd

173. 1st

174. 2nd

175. 1st

176. 2nd

177. 1st

178. 2nd

179. 1st

180. 2nd

181. 1st

182. 2nd

183. 1st

184. 2nd

185. 1st

186. 2nd

187. 1st

188. 2nd

189. 1st

190. 2nd

191. 1st

192. 2nd

193. 1st

194. 2nd

195. 1st

196. 2nd

197. 1st

198. 2nd

199. 1st

200. 2nd

201. 1st

202. 2nd

203. 1st

204. 2nd

205. 1st

206. 2nd

207. 1st

208. 2nd

209. 1st

210. 2nd

211. 1st

212. 2nd

213. 1st

214. 2nd

215. 1st

216. 2nd

217. 1st

218. 2nd

219. 1st

220. 2nd

221. 1st

222. 2nd

223. 1st

224. 2nd

225. 1st

226. 2nd

227. 1st

228. 2nd

229. 1st

230. 2nd

231. 1st

232. 2nd

233. 1st

234. 2nd

235. 1st

236. 2nd

237. 1st

238. 2nd

239. 1st

240. 2nd

241. 1st

242. 2nd

243. 1st

244. 2nd

245. 1st

246. 2nd

247. 1st

248. 2nd

249. 1st

250. 2nd

251. 1st

252. 2nd

253. 1st

254. 2nd

255. 1st

256. 2nd

257. 1st

258. 2nd

259. 1st

260. 2nd

261. 1st

262. 2nd

263. 1st

264. 2nd

265. 1st

266. 2nd

267. 1st

268. 2nd

269. 1st

270. 2nd

271. 1st

272. 2nd

273. 1st

274. 2nd

275. 1st

276. 2nd

277. 1st

278. 2nd

279. 1st

280. 2nd

281. 1st

282. 2nd

283. 1st

284. 2nd

285. 1st

286. 2nd

287. 1st

288. 2nd

289. 1st

290. 2nd

291. 1st

292. 2nd

293. 1st

294. 2nd

295. 1st

296. 2nd

297. 1st

298. 2nd

299. 1st

300. 2nd

301. 1st

302. 2nd

303. 1st

304. 2nd

305. 1st

306. 2nd

307. 1st

308. 2nd

309. 1st

310. 2nd

311. 1st

312. 2nd

313. 1st

314. 2nd

315. 1st

316. 2nd

317. 1st

318. 2nd

319. 1st

320. 2nd

321. 1st

322. 2nd

323. 1st

324. 2nd

325. 1st

326. 2nd

327. 1st

328. 2nd</

30 **Q 3**

36 **Q 4**

42 **Q 5 TRUMPET SOLO (32/30/32/30) ΔM7**

48 **Q 6**

54 **Q 7**

60 **Q 8**

66 **Q 9**

72 **Q 10**

78 **Q 11**

84 **Q 12**

90 **Q 13**

96 **Q 14**

102 **Q 15**

108 **Q 16**

114 **Q 17**

120 **Q 18**

126 **Q 19**

132 **Q 20**

138 **Q 21**

144 **Q 22**

150 **Q 23**

156 **Q 24**

162 **Q 25**

168 **Q 26**

174 **Q 27**

180 **Q 28**

186 **Q 29**

192 **Q 30**

198 **Q 31**

204 **Q 32**

210 **Q 33**

216 **Q 34**

222 **Q 35**

228 **Q 36**

234 **Q 37**

240 **Q 38**

246 **Q 39**

252 **Q 40**

258 **Q 41**

264 **Q 42**

270 **Q 43**

276 **Q 44**

282 **Q 45**

288 **Q 46**

294 **Q 47**

300 **Q 48**

306 **Q 49**

312 **Q 50**

318 **Q 51**

324 **Q 52**

330 **Q 53**

336 **Q 54**

342 **Q 55**

348 **Q 56**

354 **Q 57**

360 **Q 58**

366 **Q 59**

372 **Q 60**

378 **Q 61**

384 **Q 62**

390 **Q 63**

396 **Q 64**

402 **Q 65**

408 **Q 66**

414 **Q 67**

420 **Q 68**

426 **Q 69**

432 **Q 70**

438 **Q 71**

444 **Q 72**

450 **Q 73**

456 **Q 74**

462 **Q 75**

468 **Q 76**

474 **Q 77**

480 **Q 78**

486 **Q 79**

492 **Q 80**

498 **Q 81**

504 **Q 82**

510 **Q 83**

516 **Q 84**

522 **Q 85**

528 **Q 86**

534 **Q 87**

540 **Q 88**

546 **Q 89**

552 **Q 90**

558 **Q 91**

564 **Q 92**

570 **Q 93**

576 **Q 94**

582 **Q 95**

588 **Q 96**

594 **Q 97**

600 **Q 98**

606 **Q 99**

612 **Q 100**

618 **Q 101**

624 **Q 102**

630 **Q 103**

636 **Q 104**

642 **Q 105**

648 **Q 106**

654 **Q 107**

660 **Q 108**

666 **Q 109**

672 **Q 110**

678 **Q 111**

684 **Q 112**

690 **Q 113**

696 **Q 114**

702 **Q 115**

708 **Q 116**

714 **Q 117**

720 **Q 118**

726 **Q 119**

732 **Q 120**

738 **Q 121**

744 **Q 122**

750 **Q 123**

756 **Q 124**

762 **Q 125**

768 **Q 126**

774 **Q 127**

780 **Q 128**

786 **Q 129**

792 **Q 130**

798 **Q 131**

804 **Q 132**

810 **Q 133**

816 **Q 134**

822 **Q 135**

828 **Q 136**

834 **Q 137**

840 **Q 138**

846 **Q 139**

852 **Q 140**

858 **Q 141**

864 **Q 142**

870 **Q 143**

876 **Q 144**

882 **Q 145**

888 **Q 146**

894 **Q 147**

900 **Q 148**

906 **Q 149**

912 **Q 150**

918 **Q 151**

924 **Q 152**

930 **Q 153**

936 **Q 154**

942 **Q 155**

948 **Q 156**

954 **Q 157**

960 **Q 158**

966 **Q 159**

972 **Q 160**

978 **Q 161**

984 **Q 162**

990 **Q 163**

996 **Q 164**

1002 **Q 165**

1008 **Q 166**

1014 **Q 167**

1020 **Q 168**

1026 **Q 169**

1032 **Q 170**

1038 **Q 171**

1044 **Q 172**

1050 **Q 173**

1056 **Q 174**

1062 **Q 175**

1068 **Q 176**

1074 **Q 177**

1080 **Q 178**

1086 **Q 179**

1092 **Q 180**

1098 **Q 181**

1104 **Q 182**

1110 **Q 183**

1116 **Q 184**

1122 **Q 185**

1128 **Q 186**

1134 **Q 187**

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

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.

Jerry Medina

Experimentado cantante y trompetista que ha desarrollado un estilo inconfundible. Integrante del reconocido grupo Batacumbela, a lo largo de su trayectoria ha colaborado con numerosos

exponentes de la música latina y del *jazz*, habiéndose presentado en escenarios de Europa, América Latina, Estados Unidos y África.

Luis Bonilla

Reconocido en el mundo del *jazz* como uno de los virtuosos del trombón, este costarricense-californiano posee una impresionante trayectoria como instrumentista al lado de leyendas del *jazz* como Dizzy Gillespie, Lester Bowie, Astrud Gilberto y muchos otros.

José Ríos, Furito

Destacado saxofonista puertorriqueño, compositor y productor del Festival de Jazz Borikén.

Caridad de la luz, La Bruja

Cultiva el *hip-hop* y el “spoken word”. Esta reina del escenario tiene el poder de hacer llegar su mensaje de raíces donde quiera, con su magia sincera.

Abrante

Nacido en Puerto Rico, es corista de Tego Calderón desde el 2003. Se ha dado a conocer particularmente por la canción a dúo que interpreta con éste, llamada *Bámbula*.

Joaquín Mouliert

Conocido como “el Pitirre de Fajardo” este carismático trovador y fundador de la agrupación Ecos de la Montaña ha sido piedra angular en el desarrollo de la música jíbara.

Cándido Reyes

Es considerado el mejor güirero de Puerto Rico en la actualidad, habiendo grabado 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.

Edwin Colón Zayas

Reconocido como el más alto exponente de nuestro instrumento nacional, el cuatro puertorriqueño. También se ha destacado como compositor, arreglista y director. Además de cultivar los diversos estilos de la música jíbara y géneros tradicionales como la danza campesina, su cuatro ha sonado como solista de varias orquestas sinfónicas y junto a reconocidos músicos del jazz y la salsa.

Grabado en vivo en el Teatro Francisco Arriví, Santurce, Puerto Rico, el 4 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 música
Jibara

 actividades curriculares

La música de Puerto Rico: raíces y evolución



Introducción

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

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

Justificación

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

valoren sus raíces culturales y se motiven a participar creativamente en la evolución y desarrollo de la música folclórica y popular.

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

Objetivos generales

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

Objetivos específicos a través de las actividades sugeridas:

1. Los estudiantes tendrán la experiencia de escuchar, observar, comparar, contrastar, analizar y hacer inferencias sobre los diferentes

ritmos y bailes de la música campesina, en varias o algunas de sus exposiciones, ya sea como espectáculo, como secuencias en un filme, como parte de un documental, como segmento en el DVD o como material que se encuentra en la Internet. Este currículo facilita el acceso a estos materiales y sirve de apoyo para su lectura o análisis.

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

3. Los estudiantes aprenderán a distinguir los diferentes tipos de instrumentos de cuerda (cuatro, guitarra, bordonúa, tiple) y los diferentes instrumentos que se han añadido al género de la música campesina (güiro, bongós, bajo, piano). También aprenderán a distinguir los diferentes tipos de seises y las regiones geográficas donde se originaron.

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

5. Los estudiantes comenzarán a valorar esta expresión cultural, entenderán su relevancia cultural y su potencial como género musical. Aprenderán que este género musical pertenece a todos los puertorriqueños, no importa el sector social al que pertenezcan.

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 música campesina y la tradición oral.

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

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

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

6. Presentar oralmente.

7. Colaborar en una actividad, presentación de bailes de música campesina o competencia de trovadores.

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

NIVEL ELEMENTAL

Día 1

Tema: Introducción a la música jíbara

Subtema: Identificar la música jíbara

Estrategia general: ECA

Fase: Exploración

Recursos:

- DVD educativo
- reproductor de DVD
- proyector y pantalla

Inicio:

1. Oír ejemplos de música jíbara del DVD educativo.
2. Identificar el género musical y comenzar a hacer un mapa conceptual sobre el tema.

Desarrollo:

1. Organizar a los estudiantes en tres grupos. Cada grupo va a tomar notas sobre lo que se expone en el video y las observaciones que cada estudiante haga sobre los temas siguientes:
 - los instrumentos musicales
 - los cantos
 - los bailes
2. Cada grupo expone oralmente lo que han aprendido u observado. Ayudará a integrar otros detalles al mapa conceptual. El mapa debe conservarse durante los cinco días para ampliarlo o corregirlo.

Cierre:

1. Repasar lo estudiado.

Asignación:

Hablar con familiares o vecinos de la comunidad para investigar lo que conocen sobre la música campesina o jíbara.

Preguntas: ¿Conocen algún intérprete famoso? ¿Recuerdan alguna canción o trova? ¿Qué pueden contar sobre sus experiencias o conocimiento de esta música? ¿Tienen algún disco de música campesina? ¿Podrían oír alguno? ¿Podrían prestarlo para oírlo en el salón?

Día 2

Tema: Los instrumentos de la música jíbara

Subtema: Conocer los instrumentos de la música jíbara

Estrategia general: ECA o Trilogía de lectoescritura

Fase: Conceptualización

Recursos:

- CD concierto de música tradicional
- reproductor de CD

Inicio:

1. Discutir la información que los estudiantes han traído e integrar los datos al mapa conceptual.
2. Oír y disfrutar una pieza de las grabaciones traídas. De no haber ningún disco, seleccionar una melodía del CD provisto por el Proyecto para hacer el ejercicio de identificar los instrumentos que oyeron. Se recomienda: “seis pampero”.
3. Identificar y nombrar los instrumentos que se usaron en la muestra de música jíbara: guitarra, cuatro y güiro.

Desarrollo:

1. Distribuir a los estudiantes la lectura sobre el desarrollo de la música jíbara, fragmento del libro *Mi música* del poeta Wenceslao Serra Deliz.
2. Leer y discutir en clase.
3. Contestar las siguientes preguntas tras la lectura.
 - ¿Cómo sabes que la música campesina o jíbara, sus instrumentos y formas de cantar son muy antiguas “de tiempos de los tatara-tatara abuelos”?
 - ¿Qué se explica en el texto sobre los instrumentos, los cantos y el baile de la música jíbara?
 - ¿Qué es la bomba jíbara? ¿Cuántos conocían esta modalidad del baile jíbaro?
 - ¿Qué quiere decir: “La música sonora de la guitarra, el cuatro, las maracas y el güiro nos ayuda a que suene igual que nuestra alegría”?
 - ¿Por qué el autor dice: “La décima era española, igual que la copla, pero al pasar el tiempo se hizo puertorriqueña como el pitirre”?
 - ¿Qué quiso decir con la siguiente cita: “¡Hasta de las estrellas habla la décima con sus diez líneas!”?
 - ¿Quién es el autor y qué conoces de él?

Cierre:

1. Repasar lo estudiado en clase.

Asignación:

- Buscar en una enciclopedia o en la Internet información general sobre las trovadoras y los trovadores puertorriqueños, sus formas de canto y temas favoritos.
- Definir lo que es una décima campesina. Proveer ejemplos y sus temas según Wenceslao Serra Deliz.

Día 3

Tema: El canto y la poesía en la trova jíbara

Subtema: Estudiar el verso y la rima en la trova jíbara

Estrategia general: Trilogía de lectoescritura

Fase: Conceptualización

Inicio:

1. Escribir en la pizarra adivinanzas escritas en versos o adivinanzas tradicionales de la cultura folclórica puertorriqueña.

2. Pedir a los estudiantes que adivinen la copla en versos y luego que expliquen qué son los versos, la rima, las coplas, las décimas, la rima consonante y la asonante.

3. Analizar: la copla, la rima consonante, la fuerza del acento, rima asonante, las sílabas en cada verso.

Desarrollo:

1. Escribir una décima en la pizarra. Analizarla en términos de número de versos, número de sílabas y acento en las vocales para identificar la rima consonante.

2. Demostrar el análisis a los estudiantes:

- contar los versos de la décima,
- contar las sílabas de cada verso,
- analizar las vocales al final de cada verso,
- identificar dónde está la fuerza de cada una,
- identificar qué rima tiene entre las vocales cada verso,
- identificar si la rima es consonante o asonante.

Cierre:

1. Repasar lo estudiado y presentar la asignación.

Asignación:

Componer una décima, copla, o sencillamente unos versos con rimas asonantes o consonantes, inspirados en temas como los que explica Wenceslao Serra Deliz en sus escritos.

Día 4

Tema: El canto en la música jíbara

Subtema: Escribir un verso o rima de trova

Estrategia general: ECA o Trilogía de lectoescritura

Fase: Aplicación

Recursos:

- cajita
- gomas
- instrumento de cuerdas

Inicio:

1. Construir un instrumento de cuerdas con una cajita y gomas.

Desarrollo:

1. Explorar, tocar y sacar sonidos a las gomas en la cajita.
2. Cada estudiante comparte los versos que ha escrito, intenta ponerle música.

Cierre:

1. Repasar lo estudiado.

Asignación:

Conseguir entre familiares o vecinos de la comunidad el texto de un aguinaldo navideño. Copiarlo y aprender su melodía para cantarlo al día siguiente. Llevar un instrumento para acompañar.

Día 5

Tema: Los estilos y las vertientes de la música jíbara

Subtema: Reconocer aguinaldos navideños

Estrategia general: Trilogía de lectoescritura

Fase: Aplicación

Recursos:

- instrumentos

Inicio:

1. Introducir el tema de la tradición de los aguinaldos en las Navidades. Hacer la lectura sobre el tema.
2. Leer en voz alta para todos los estudiantes; motivarlos a compartir sus experiencias de las Navidades.

Desarrollo:

1. Organizar en grupos a los estudiantes que han traído el mismo aguinaldo, para que ensayen y canten ante los demás. Usar los instrumentos conseguidos.
2. Cantar los aguinaldos.

Cierre:

1. Terminar el mapa conceptual de la música jíbara con la información adquirida.
2. Copiar para cada estudiante la versión final del mapa conceptual que han construido entre todos.

NIVEL INTERMEDIO

Día 1

Tema: Introducción a la música jíbara

Subtema: Conocer la música jíbara

Estrategia general: ECA

Fase: Exploración

Integración: Estudios Sociales, Bellas Artes, Español

Recursos:

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

Inicio:

1. Oír varias piezas de música jíbara seleccionadas del CD tradicional: aguinaldo, seis milonga, seis fajardeño, seis chorrea'o, seis montebello.
2. Motivar a los estudiantes a conocer más sobre la música jíbara.

Desarrollo:

1. Explorar cuánto conocen los estudiantes de la música jíbara.
2. Contestar preguntas:
 - ¿Qué tipo de música oyen?
 - ¿Cómo se llama? ¿Cuáles son los nombres que se le da a este tipo de música? (música de campo, jíbara, brava, de trova, campesina, folclórica)
 - ¿Qué instrumentos suenan en las piezas musicales? ¿Qué saben sobre los cantantes o los trovadores? ¿Por qué se les llama *trovadores*?
 - ¿Quiénes tocan? ¿Qué sabes de ellos?
3. Escribir lo que los estudiantes expresen en una tabla. A lo largo de los 5 días, el propio estudiante se corregirá.
4. Ver el DVD educativo.

Cierre:

1. Discutir lo visto en el video.

Asignación:

Buscar en las casas discos LP o CD de música jíbara de Puerto Rico. Copiar los títulos de las grabaciones, nombre de los cantantes y de los grupos que los acompañan. Describir la portada o carátula de los discos.

Día 2

Tema: Contexto histórico de la música jíbara

Subtema: Estudiar la historia de la música jíbara

Estrategia general: ECA

Fase: Conceptualización

Integración: Música, Estudios Sociales, Bellas Artes, Español

Inicio:

1. Compartir la información obtenida tras completar la asignación.
2. Establecer el vínculo entre las imágenes en las carátulas de los discos y los elementos que señalan que se trata de música jíbara: paisajes, atuendos, instrumentos, la pava.
3. Compartir los conocimientos que se tiene sobre los jíbaros: mundo agrícola, el espacio y la cultura donde se desarrolla la música jíbara. Estos datos pueden ser correctos o producto de prejuicios y de ignorancia.

Desarrollo:

1. Hacer una pequeña cronología del desarrollo de las poblaciones campesinas; recordar datos aprendidos en otros grados.
2. Discutir datos sobre los procesos históricos de cambio y continuidad en la historia de Puerto Rico a través de una cronología breve.

Cierre:

1. Resumir los datos presentados en la cronología.

Asignación:

Identificar en la familia: quién nació, vivió y se crió en el campo. De ser posible, entrevistarlo.

Preguntas: ¿En qué año nació? ¿Qué recuerda de donde vivió? ¿Sembraba la tierra? ¿Qué sembraba? ¿Consumía lo que sembraba o lo vendía? ¿Era propietario o vivía arrendado? ¿Qué recuerda de alguna Navidad, de las trullas y su música? ¿Qué formas de música jíbara recuerda? ¿Qué bailaban? ¿Recuerda algún cuento oral?

Día 3

Tema: El baile en la música jíbara

Subtema: Bailar música jíbara

Estrategia general: ECA

Fase: Aplicación

Integración: Movimiento corporal, Música

Recursos:

- DVD educativo
- reproductor de DVD
- proyector y pantalla

Inicio:

1. Bailar al son de la música de trova.
2. Arreglar y dejar un espacio amplio que permita bailar.

Desarrollo:

1. Motivar a los estudiantes a colocarse en parejas y bailar dejándose llevar por los ritmos y melodías.
2. Compartir los intentos que han hecho entre sí para bailar. Preguntar: ¿Les ha gustado?
3. Volver a mirar el segmento del taller de baile del DVD educativo.

Cierre:

1. Reflexionar sobre lo que les hizo sentir la música y bailar.
2. Compartir información sobre el baile en las fiestas campesinas.

Asignación:

Leer un fragmento del libro de Fray Iñigo Abbad y Lasierra, *Historia Geográfica, Civil y Natural de la Isla de San Juan Bautista de Puerto Rico* sobre un baile en casa de un jíbaro en el siglo XVIII.

Día 4

Tema: Los versos y la rima de la música jíbara

Subtema: Identificar décimas

Estrategia general: ECA

Fase: Conceptualización

Integración: Español, Historia

Recursos:

- DVD educativo
- reproductor de DVD
- proyector y pantalla

Inicio:

1. Explicar, en sus propias palabras, que “vieron” en la descripción que Fray Lñigo hizo de los bailes en la ruralía.

Desarrollo:

1. Organizar a los estudiantes en subgrupos de aprendizaje cooperativo. Ver segmentos del DVD o video educativo sobre la décima. Contestar:

- ¿Cómo se define la décima en el video?
- ¿Qué es la *rima asonante*?
- ¿Qué es la *rima consonante*?

2. Discutir los conceptos indicados, analizar ejemplos de poemas.

Cierre:

1. Compartir información conseguida con los familiares, sobre el canto y las formas métricas que usaban los trovadores jíbaros.

Asignación:

Lectura breve sobre los cantantes de música jíbara llamados *trovadores*. La discutirán el próximo día con el resto del grupo. Identificar las características de los trovadores que el autor describe.

Día 5

Tema: Los instrumentos de la música jíbara

Subtema: Tocar instrumentos típicos de música jíbara

Estrategia general: ECA

Fase: Aplicación

Integración: Español, Música

Recursos:

- DVD educativo
- reproductor de DVD
- proyector y pantalla

Inicio:

1. Discutir lo aprendido en la lectura sobre los trovadores.

2. Organizar una actividad o taller en el salón con instrumentos tradicionales de la música campesina con ayuda del maestro o la maestra de música, vecinos o músicos de la comunidad.

Desarrollo:

1. Exponer los instrumentos tradicionales de la música campesina: guitarra, cuatro y güiro.
2. Explicar las nociones básicas sobre cada uno de los instrumentos.
3. Leer el ensayo sobre la música jíbara, específicamente sobre los instrumentos que caracterizan al género.
4. Tratar de tocar algún instrumento, cantar unas décimas y “echar un pie”.

Cierre:

1. Resumir los conceptos presentados en el taller de la música campesina. Organizar una competencia de trovadores.

NIVEL SUPERIOR

Día 1

Tema: Trayectoria histórica de la música campesina

Subtema: Conocer la historia de la música campesina

Estrategia general: ECA

Fase: Exploración

Integración: Historia, Español, Música

Recursos:

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

Inicio:

1. Explorar los conceptos que tienen los estudiantes sobre la música jíbara.
2. Construir un mapa conceptual con las respuestas de los estudiantes.

Desarrollo

1. Observar el video educativo sobre el contexto histórico de la música jíbara.
2. Contestar preguntas, tras organizar la clase en 4 o 5 grupos:

Grupo 1

1. ¿Quién fue Vicente Martínez Espinel y cuál fue su aportación a la música campesina?
2. ¿Qué es la décima espinela?
3. ¿Para qué época llega la décima espinela a PR y quien la trajo?
4. ¿En cuáles sectores geográficos de PR se arraigó este género y por qué?

Grupo 2

1. ¿Cuáles eran los lugares o foros donde se cantaba y bailaba la música jíbara?
2. ¿Cuáles eran las características de la primera música jíbara que se tocó en Puerto Rico?
3. ¿Qué es un trovador jíbaro? ¿Cuál es su función dentro de la música jíbara?

4. ¿Qué era la mesa redonda y cuál era su propósito?
5. ¿Qué otros foros surgieron en PR para que los trovadores expusieran su arte?

Grupo 3

1. ¿Qué es la décima jíbara y cuál es su estructura?
2. ¿Por qué se llegó a creer erróneamente que la música jíbara era solamente para celebrar la Navidad?
3. ¿En qué otros países de América se practica la música campesina y la décima?

Grupo 4

1. ¿Qué otros instrumentos se adaptaron al conjunto jíbaro y de dónde vinieron?
2. ¿Para que época surgió el cuatro puertorriqueño? ¿Cuál era su estructura, tamaño y número de cuerdas?
3. ¿Cómo evolucionó el cuatro puertorriqueño? ¿Cuál es su estructura actual?
4. ¿Por qué hoy se le llama cuatro cuando tiene 5 cuerdas dobles?
5. ¿De dónde surgió el güiro y cuál es su función en la música jíbara?

Grupo 5

1. ¿Cuál era la función de los bailes jíbaros y quienes los bailaban?
2. ¿Qué es la fiesta del acabe y las fiestas patronales? ¿A quién se les dedicaban?
3. ¿Qué tipos de bailes se bailaban en la montaña y de qué culturas provienen?
4. ¿Cuál era la función de los bailes del seis y por qué se bailaban?
5. ¿Qué es el baile de Villarán y de qué cultura proviene?

2. Elaborar una línea cronológica sobre la música jíbara.

Cierre:

Repasar los conceptos presentados.

Asignación:

Traer instrumentos para el taller musical del día siguiente.

Día 2

Tema: Los instrumentos y ritmos de la música jíbara

Subtema: Reconocer los instrumentos y ritmos de la música jíbara

Estrategia general: ECA

Fase: Conceptualización

Integración: Español, Música

Materiales o recursos:

- DVD educativo
- reproductor de DVD
- proyector y pantalla

Inicio:

1. Observar un video sobre los instrumentos tradicionales de música campesina y su función dentro del género.
2. Completar un mapa pictográfico o conceptual para cada instrumento con la definición que describe el concepto visual.
3. Tras observar el video de los instrumentos, preguntar:
 - ¿Qué instrumento importante falta en nuestro mapa pictórico?
 - ¿Es la voz el instrumento más importante dentro del conjunto típico? ¿Será, porque enarbola el arte de la décima?
4. Presentar puntos de vistas y opiniones sobre:
 - cuál es el instrumento más fácil de aprender a tocar;
 - la técnica que utilizaban los jíbaros de antaño y los sonidos onomatopéyicos para tocar el güiro.

Desarrollo:

1. Colocar a los estudiantes como si fueran una orquesta de güiros y que practiquen lo visto en la sección *Instrumentos y ritmos* del DVD educativo.

Cierre:

1. Repasar los conceptos estudiados. Cerrar con la interpretación de un aguinaldo jíbaro con todos los güiros. Utilizar las pistas o la música incluida en los discos provistos.

Asignación:

Repasar los antecedentes históricos de la décima en la Monografía de Puerto Rico para contestar las siguientes preguntas:

1. ¿Qué es la décima espinela y quien la inventó?
2. ¿Cuál es su estructura?

Día 3

Tema: El canto en la música jíbara

Subtema: Escribir una décima espinela

Estrategia general: ECA

Fase: Aplicación

Integración: Español, Música

Recursos:

- DVD educativo
- reproductor de DVD
- proyector y pantalla

Inicio:

1. Trazar un mapa conceptual u organizador gráfico con la estructura de la décima espinela:
 - los versos enumerados (1 al 10);
 - los 4 grupos de rimas consonantes enumerados con letras minúsculas(a, b, c, d);
 - la división silábica de cada verso (ejemplo: ma/te/má/ti/ca);
 - y las palabras (agudas, llanas y esdrújulas) con su debida licencia poética.
2. Aclarar la diferencia entre la división silábica sonora (prosódica) y la ortográfica (la que se escribe).

Desarrollo:

1. Observar el video de cómo se compone la décima espinela. Dividir a los estudiantes en dos grupos para contestar preguntas sobre lo observado.

Grupo 1

1. ¿Qué es la rima consonante y cuál es su estructura?
2. ¿Qué es la rima disonante y cuál es su estructura?
3. ¿Dónde se encuentra la rima en la palabra?
4. ¿Cómo se identifica la rima en un verso?
5. ¿Cuántos grupos de rimas se utilizan en la décima y cuál es el orden establecido por el género para cada uno de los 10 versos?

Grupo 2

1. ¿Qué es un verso octosílabo?
 2. ¿Cuál es la estructura o características de las palabras: llanas, agudas y esdrújulas?
 3. ¿Cuáles son las licencias poéticas para las palabras agudas, llanas y esdrújulas dentro del contexto de la décima espinela? Menciona varios ejemplos.
 4. ¿Qué es el pie forzado y donde se coloca dentro de la décima espinela?
 5. ¿Qué son las redondillas y cuál es su estructura dentro de la décima jíbara?
2. Escuchar las contestaciones a las preguntas, trazar un mapa semántico con las definiciones de los conceptos.

Cierre:

1. Escribir una décima con rima consonante.

Asignación:

Prepararse para declamar la décima o cantarla en el próximo taller.

Día 4

Tema: El canto en la música jíbara

Subtema: Componer y ejecutar una décima

Estrategia general: ECA

Fase: Aplicación

Integración: Español, Música

Recursos:

- DVD educativo
- reproductor de DVD
- proyector y pantalla

Inicio:

1. Invitar a los estudiantes a presentar las composiciones de décimas con rima consonante que les fueron asignadas en la sección anterior. Habrá un panel de jueces que las evaluará con una rúbrica.
2. Los participantes o trovadores seguirán las siguientes reglas:
 - explicar el tema, historia o mensaje de su décima;
 - declamar la décima en voz alta;

- escuchar atentamente y con respeto a sus compañeros;
- respetar y aceptar la decisión de los jueces;
- no utilizar lenguaje soez ni ofensivo en su composición.

Desarrollo:

1. Comenzar con la participación.
2. Escoger los ganadores, y entregarles un reconocimiento o diploma.

Cierre:

1. Observar la interpretación de uno o dos seises en el video. Prestar atención y buscar la manera de ajustar su composición a la música de su predilección.
2. El estudiante selecciona su estilo de seis, se le provee una copia de la pista para que ensaye en su casa.

Asignación:

Conseguir en la Internet o la biblioteca información sobre el baile del seis jíbaro. Prepararse para cantar, tocar y bailar el seis puertorriqueño en clase.

Día 5

Tema: El baile en la música jíbara

Subtema: Bailar música jíbara

Estrategia general: ECA

Fase: Aplicación

Integración: Bellas Artes

Recursos:

- DVD educativo
- reproductor de DVD
- proyector y pantalla

Inicio:

1. Presentar la información obtenida sobre los bailes jíbaros de Puerto Rico.
2. Trazar un mapa conceptual.
3. Observar el video educativo de los bailes de la montaña o campesinos de Puerto Rico.
4. Seleccionar los voluntarios que vayan a ser bailadores, músicos y trovadores.

Desarrollo:

1. Preparar el salón para practicar y ejecutar los pasos básicos de los bailes campesinos, en especial el seis chorrea'o.
2. Poner el video de la música jíbara en la sesión del taller de baile.
3. Dar la oportunidad de practicar.

Cierre:

1. Invitar a los estudiantes a integrar los componentes de la música campesina, ya estudiados, para recrear una fiesta jíbara.
2. Evaluar la actividad.