

EL TAMBOR OCULTO EN EL CUATRO: LA MELODIZACIÓN DE RITMOS Y LA ETNICIDAD CIMARRONEADA EN LA CARIBEÑA CULTURA DE LA CONTRAPLANTACIÓN*

Angel G. Quintero Rivera
Universidad de Río Piedras, Puerto Rico
(Con la colaboración especial de Luis Manuel Alvarez)

Somos el son

Una de las más populares orquestas de salsa en Puerto Rico, **La Selecta**, que dirige Ralphy Leavitt, grabó escasamente cinco años atrás, una canción titulada **Somos el son**¹, que recibió de inmediato el respaldo popular, ocupando los primeros escalafones del "hit parade" por varias semanas. La letra de **Somos el son**, como su propio título, verbaliza la importancia del lenguaje musical en la expresión de identidad: "representando... a nuestro pueblo, su bandera y cultura", señala una de sus primeras líneas, "Somos el son de una Patria que renace..." continua.

La definición de identidad que esta canción propone es sumamente interesante, pues rebasa límites estrechos de tiempo y espacio, moviéndose simultáneamente en varios planos. Combina herencias históricas con problemáticas contemporáneas y añoranzas de futuro. Expresa un sentimiento nacional puertorriqueño paralelamente a aspiraciones de un mundo sin fronteras. Identifica a Puerto Rico como entidad propia dentro de un ámbito de identidad más amplio, la hermandad latinoamericana. La expresión musical se presenta precisamente como vía hacia los diversos planos de identidad. El coro repite

Somos el son de Borinquen (*nombre indígena de Puerto Rico*)

* Ponencia presentada en la conferencia **Music and Black Ethnicity in the Caribbean and South America** Universidad de Miami, 16-19 de enero de 1992.

1. Canción de Víctor Rodríguez Amaro, arreglo de I. Infante en LP identificado con el mismo título, San Juan: Bronco 139, 1986.

Somo el son hispano (*en su ascripción neoyorkina actual de hispanoparlante, básicamente latinoamericano*)
Con este nos unimos
a todos nuestros hermanos.

Este doble plano se expresa también, con gran emotividad, en la estrofa-resumen con la cual la canción concluye

Si me encuentras por tu tierra (*latinoamericano*)
no me des sólo un apretón de manos.
¡Dame un abrazo, hermano!
¡Jíbaro soy!

siendo **jíbaro** el término con el cual se va a denominar en Puerto Rico, desde el siglo XVIII, al campesino autóctono (de amplia amalgama étnica, como más adelante explicaremos).

Dada la condición colonial de Puerto Rico frente a la América anglo sajona, su reafirmación latinoamericana revierte significativas connotaciones políticas contemporáneas en el terreno cultural, lo que le otorga a la canción un aire de desafío en su definición de identidad. El tono no es, pues, nostálgico ni conservador.

Sin trabas en la lengua canto al pueblo;
no sé tapar la verdad.
Sólo el que hace mal conoce el miedo,
¡no tengo porque callar!

Es, a mi juicio, sumamente significativo que una canción configurada en torno a la presentación o manifestación desafiante de una identidad colectiva, nacional y simultáneamente continental, una canción que su vez adquirió rápidamente una gran popularidad en el contexto de lo que se conoce comunmente como «música comercial» (es decir, en el ámbito de las cambiantes modas impulsadas por la necesidad de circulación de productos de la industria disquera), es sumamente significativo, repito, que se iniciara con un ritmo muy antiguo identificado con nuestra herencia étnica africana. Aunque la canción combine, como muchas *salsas*, divesos ritmos, y predomine posteriormente, como en la mayoría, el ritmo de son o tumbao, **Somos el son** se inicia con repiqueteo de *bomba*, que es en Puerto Rico la música identificada históricamente con la plantación esclavista y la población negra. Las tradiciones musicales africanas, muy presentes de diversas formas en otros tipos de música en el país, aparecen en la *bomba* de manera mucho más directa y evidente.²

2. Ver e.g. Héctor Vega Drouet, **Historical and Ethnological Survey on the Probable African Origins of the Puerto Rico Bomba**, tesis PhD, Wesleyan University, Conn. 1979; James McCoy, **The Bomba and Aguinaldo of Puerto Rico as they have evolved from indigenous African and European Cultures**, tesis PhD, Florida State University, 1968; Emanuel Dufasne, *La africanía en los bailes de bomba: la interacción social durante los eventos sociales*, **La Revista del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe**, 9, julio-dic., 1989, pp. 107-112.

Sin embargo, en **Somos el son** el repiqueteo de *bomba* es retrabajado; elaborado en tal forma que no resulta directa ni evidente su presencia. El repique característico de uno de los tambores en una de las variantes de *bomba* se presenta en **Somos el son**, no en su plano percusivo original, sino a través de instrumentos melódicos. Es decir, el ritmo se melodiza; se presenta melódicamente. Aparece primero en los instrumentos más graves —el bajo y los bajos del piano— y es luego reiterado (entre los compases 11 al 15) por los más brillantes —los metales— evocando, de hecho, movimientos de timbre característicos del tambor repicador de la *bomba*, logrados originalmente a través (entre otros) de combinaciones de golpes del centro a los bordes de la membrana extendida. Evoca también momentos fundamentales en la historia social de nuestra música, donde, en la segunda mitad del siglo XIX, las tradiciones expresivas de la plantación de camuflajearon a través de los metales en la música de salón.³ La introducción instrumental de **Somos el son**, una especie de dedicatoria a Latinoamérica, cierra en coda (para volver al repiqueteo de *bomba* justo antes de comenzar propiamente la canción) con una cita melódica, por los vientos-metal, a otro tipo de música puertorriqueña muy tradicional —el aguinaldo— que junto al *seis* constituyen las formas expresivas fundamentales del mundo *jibaro*, es decir, históricamente identificado con el campesinado libre. La cita, de un tipo de *aguinaldo* llamado *cagüño*, es también retrabajada. Una frase del preludio instrumental de dicho *aguinaldo*, que tocaba tradicionalmente nuestra variante nativa del laúd, el *cuatro* puertorriqueño, en tono mayor, es variado en **Somos el son** por las trompetas al interpretarlo en tono menor. Los *aguinaldos* constituyen formas también, tradicionales, de melodizar, en el acompañamiento de *cuatro*, ritmos de *bomba* (asunto sobre el cual volveremos más adelante) y colocándolo en **Somos el son** como coda entre repiqueteos de *bomba* melodizados, **La Selecta** manifiesta en forma creativa, innovadora, la hermandad (durante tantos años obviada por los musicólogos) entre estos géneros, fundamental para su propuesta, alegremente desafiante, de identidad colectiva. Escuchamos. (G-1).

En este ensayo quisiera comenzar a analizar el papel de la melodización de ritmos en la conformación histórica de un lenguaje musical puertorriqueño, pues considero que puede ayudarnos a entender el significado de la etnicidad para nuestra cultura caribeña.

¡Bomba! ritmo y africanía

Son muchas las posibles contribuciones de las tradiciones musicales africanas a la conformación de la expresión musical en el Caribe que convendría investigar

3. Lo que examino en un trabajo previo dedicado a este otro monumento y contexto de la melodización de ritmos: *Ponce, la danza y lo nacional; apuntes para una sociología de la música puertorriqueña*, revista **Música** (Casa de las Américas, La Habana) 107, enero-junio, 1986. (En inglés salió publicado en la revista *Cimarrón I*: 2-CUNY, Nueva York-invierno, 1986). Ver también el primer capítulo de mi libro **Patricios y plebeyos: burgueses, hacendados, artesanos y obreros**, San Juan, Huracán, 1988.

con detenimiento. Aún reconociendo amplias lagunas de conocimiento,⁴ podemos sí afirmar que muchas de estas contribuciones están vinculadas al elemento rítmico de la música. Toda música tiene ritmo y en toda es éste importante. Pero frente a la tradición europea, que privilegia la melodía, en las culturas africanas de donde se arrancaron para América grandes contingentes humanos esclavizados el ritmo aparece con una importancia mayor, ocupando, incluso, un papel protagónico en las formas de expresión.⁵ Probablemente debido a ello, la riqueza rítmica de la música en estas tradiciones culturales es enorme, manifestándose a través de dos vías interrelacionadas principalmente: la **polirítmia** (o la conformación de patrones rítmicos a base de la combinación simultánea de distintos ritmos) y lo que la musicología europea denomina ritmos **sincopados**.

El sistema rítmico de la música de tradición europea (a veces denominada "occidental") está basado en

the grouping of equal beats into two's and three's with a regularly recurrent accent on the first beat of each group⁶

La tradición rítmica que la herencia africana nos legó se caracteriza, por el contrario, por patrones conformados por un número mucho mayor de pulsaciones donde se combinan golpes y silencios de distintos tiempos (de uno a cinco, predominando la combinación de dos y tres) y cuyos acentos no se establecen necesariamente, por tanto, al inicio del patrón, sino se encuentran diseminados de acuerdo a los distintos tipos de combinación de tiempos. La "irregularidad" de los acentos, junto a la combinación de tiempos, marca al patrón con una imagen que la "regularidad" europea considera anormal o **sincopada**

Syncopation is, generally speaking, any deliberate disturbance of the normal pulse of meter, accent, and rhythm (*entendiendo por "normal" la tradición europea*)... Any deviation from this scheme (*el esquema europeo de la cita anterior*) is perceived as a disturbance or contradiction between the underlying —normal— pulse and the actual —abnormal— rhythm.⁷

No es coincidencia que una música que valore en tal forma la riqueza rítmica otorgue también enorme importancia a los instrumentos de elaboración rítmica por excelencia, los instrumentos de percusión. En todas las culturas, nuevamente, (al

4. ...a pesar de contar con excelentes investigaciones previas, trabajadas sobre todo en Cuba: desde los «clásicos» de Fernando Ortiz (e.g. **Africanía de la música folklórica en Cuba**, La Habana: Univ. Central de las villas, 1965 - Ira ed. 1950; **Estudemos la música afrocubana y otro ensayos sobre el tema**, recogidos como separata de **Estudios Afrocubanos** vol. V. 1940-46) y Alejo Carpentier, **La música en Cuba**, México: FCE, 1946, hasta investigaciones más recientes de Argeliers León (e.g. *Continuidad cultural africana en América*, **Anales del Caribe** -La Habana— 6, 1986 y *Ensayo sobre la influencia africana en la música de Cuba*, separata de **Rev. Pro Arte Musical** —La Habana—, 1959), Olavo Alén, **La música de las sociedades de tumba francesa en Cuba**, La Habana: Casa de las Américas, 1986 y Rolando Pérez Fernández, **La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina**, La Habana: Casa de las Américas, 1987, entre otros.

5. Este papel es enfatizado por numerosas fuentes: pueden encontrarse buenas ilustraciones en John Storms Roberts, **Black Music of Two Worlds**, Nueva York Morrow, 1974.

6. Willy Apel **Harvard Dictionary of Music**, Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press, 1982, p. 827.

7. *Ibid.* Paréntesis añadidos.

menos en las tres grandes familias culturales que se «encontraron» en el Caribe) existen tambores. Pero mientras en la tradición europea (con su énfasis en una regularidad de tiempos simple, que vimos en la cita) fueron siendo relegados al papel de acompañante, generalmente marcando un ritmo básico, sencillo, en la música africana, que incorpora también diversos tipos de instrumentos,⁸ se consideraron los tambores fundamentales para la **elaboración** musical, ocupando generalmente planos, como indicamos antes, protagónicos

...en Africa los tambores dirigen la actuación de los cantantes a tal punto que cabe decir que el canto acompaña a los tambores

señala uno de los estudios clásicos al respecto⁹ y lo mismo podría afirmarse de la *bomba* puertorriqueña.

No es de sorprendernos, pues, que en diversos lugares de América, tan lejanos entre sí como el Caribe y Paraguay, frente al choque de culturas, la palabra *bomba* (o palabras de sonido parecido), cuya etimología, nos señalan diversos estudiosos, se vincula a denominaciones africanas de *tambor*, fuera el término con el cual se denominaría a la música más apegada a la presencia étnica africana.¹⁰ Es, de hecho, el caso en Puerto Rico. La *bomba* puertorriqueña es música de canto antifonal (de «llamada y respuesta» entre solista y coro) cuyas melodías y letras son generalmente muy sencillas, repetitivas y hasta monotonas. Todavía se cantan hoy letras que datan de más de un siglo atrás e incluso algunas contienen palabras africanas (o deformaciones de estas) que ya nadie entiende en Puerto Rico.¹¹ Los instrumentos básicos de la *bomba* original eran, además de la voz humana, dos tambores,¹² que ocupaban frente al canto, como hemos sugerido ya, el papel protagónico. Uno de los tambores, denominado a veces *guiador*, establece el **toque** del tipo de *bomba* que se va a tocar, es decir, el patrón rítmico básico, que es siempre, bajo la terminología europea, sincopado. Estos **toques** son también muy tradicionales y, todavía hoy, una de las más importantes y valoradas habilidades de un percusionista en conjuntos de música del Caribe hispano es su conocimien-

8. Respecto a la presencia de algunos de estos otros tipos de instrumentos en Puerto Rico ver de Emanuel Dufrasne, *Tres cordófonos de origen africano en Puerto Rico, nuevos datos organológicos del Caribe hispano-hablante*. La revista del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe 5, julio-dic., 1987, pp. 71-77.

9. Janheinz Jahn, *Montú: las culturas neafricanas*, México: FCE, 1963 (1ra ed. en alemán, 1958), p. 310.

10. Ver. por ejemplo, de Edgardo Díaz Díaz, *La gomba paraguaya: un documento para el estudio de la bomba puertorriqueña*, Revista **La canción popular I**: 1 enero - junio 1986, pp. 8-14. Respecto a la utilización de la palabra *bomba* para denominar a la música más apegada a la tradición africana en nuestra vecina isla de Santo Domingo ver Emilio Rodríguez Demorizi, **Música y baile en Santo Domingo**, Santo Domingo: Lib. Hispaniola, 1971, p. 55 y Pedro Henríquez Ureña, *Música popular de América* (1929) reproducido en **Boletín de Antropología Americana** 9, julio 1984, p. 142.

11. Manuel Alvarez Nazario, **El elemento afronegroide en el español de Puerto Rico, contribución al estudio del negro en América**, San Juan: ICP. 1974, p. 298.

12. En algunas regiones, sobre todo en el sur del país, se utilizaba también la percusión del golpe de dos palitos llamados *cuá*; ver de Emanuel Dufrasne, *La Bomba: de Ponce y de todos los puertorriqueños*, periódico **El Nuevo Día** 27/8/91, p. 75.

13. John Storms Roberts, **The Latin Tinge**, N.Y.: Oxford U. Press, 1979.

to del repertorio de los numerosos **toques** tradicionales.¹³ Sobre la base del **toque** previamente establecido de cada variante particular de **bomba**,¹⁴ el segundo tambor —denominado **repicador**— desarrolla largas series de improvisaciones;¹⁵ y es en estas maravillosas variaciones rítmicas, inconcebibles en la tradición musical europea, donde la **bomba** alcanza sus más altos niveles de desarrollo y sofisticación.¹⁶ (Escuchar G-2)

La **bomba** es música para bailar. Bien recoge el descriptivo dicho popular «cuando la bomba ñama el que no menea oreja menea una nalga».¹⁷ Tradicionalmente el baile se desarrollaba en la siguiente forma. Un grupo de personas cantan alrededor de los tambores; de momento un bailarín (o bailadora) comienza a improvisar su baile en especie de diálogo con el tambor repicador. Es decir, en lugar de organizar sus movimientos rítmicos a base del **toque**, del patrón rítmico básico, que es la forma generalizada en el baile latino popular moderno, el **toque** queda como trasfondo rítmico implícito y sus movimientos se estructuran para dialogar con la improvisación creativa. Para esta última se siguen unos patrones tradicionales, pero su éxito como bailarín no está en conocer y ejecutar éstos, sino en su habilidad de superar al tambor repicador en la versatilidad improvisadora. Después de un tiempo el bailarín se retira y se lanza un segundo bailarín al ruedo, también en diálogo con el tambor improvisador. Cuando termina se lanza un tercero, y así sucesivamente¹⁸. La naturaleza de reto a la creatividad improvisadora se reafirma en la siguiente práctica: si el bailarín lograra superar en virtuosismo improvisador creativo al tamborero repicador, este segundo, en homenaje, acepta la victoria del bailarín, lo cual se expresa comenzando a tañir el **toque**, es decir, a repetir el ritmo del tambor guiador, lo que se conoce en esta tradición como «bomba larga».¹⁹

14. Alvarez Nazario, **El elemento...** recoge las denominaciones de muchos distintos tipos de **bomba**, aunque no es de su competencia ni intención examinarlos musicalmente. El etnomusicólogo Emanuel Dufresne ha realizado valiosas investigaciones al respecto. Preparó, junto al grupo musical que dirige, **Paracumbé**, un LP titulado **Bomba y plena**, S.J.: Paracumbé inc., 1987, que ilustra muchas de estas variantes. Ver también su ensayo *Paracumbé: un proyecto para la autenticidad en música popular*, revista **Cruz Ansata** 10, 1987, pp. 199-213.

15. María Luisa Muños, **La música en Puerto Rico: panorama histórico-cultural**, Sharon, Conn.: Troutman Press, 1966, p. 86, destaca la importancia de la improvisación en lo que llama el floreo del **repicador**. En Puerto Rico el **repicador** tiene un registro más agudo que el guiador, lo que según nos explica para Cuba Argeliers León, *Continuidad*, p. 126, debe constituir ya una modificación americana de la tradición africana de florear en bajos.

16. Los oídos europeamente condicionados captan solamente a veces el ritmo básico o **toque**, lo que unido al papel secundario de la melodía lleva a increíbles descripciones desvirtuantes, como la referente a «la prolongada monotonía de su ritmo» de Edwin Figueroa Barrios, *Los sones de la bomba en la tradición popular de la costa sur de Puerto Rico*, **Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña** 21, oct-dic. 1963, p. 46.

17. Citado en Manuel Alvarez Nazario, *Historia de las denominaciones de los bailes de bomba*, **Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña** IV: 1, marzo, 1960, p. 60.

18. El film documental **La herencia de un tambor**, por Lydia Milagros González y Mario Visepó, S.J.: Cinetel, 1984, incluye excelentes secuencias ilustrativas. Otras descripciones en Francisco López Cruz, **La música folklórica de Puerto Rico**, Sharon, Conn.: Troutman Press, 1967, pp. 48-50 y en los trabajos antes citados de Alvarez Nazario y Figueroa Berrios. Argeliers León, **Del canto y el tiempo**, La Habana: ed. Letras cubanas, 1984 (1ra ed. 1974), p. 159 describe para la **rumba** cubana diálogos similares entre bailarín y tamborero.

Los ritmos sincopados, la poliritmia y la importancia protagónica del elemento rítmico en la música, y de los instrumentos de percusión y el baile son características que aparecen a flor de piel entrelazadas en las expresiones musicales americanas cuya identificación con la herencia étnica africana no es solapada sino evidente, aunque no, necesariamente, a nivel voluntario o consciente, como es el caso descrito de la *bomba* puertorriqueña. Algunas de estas características están presentes también, pero en formas más ocultas, en otros tipos de música caribeña cuya identificación étnica es más compleja y problemática. Habiéndose identificado en América la música de tradición africana en los instrumentos de percusión, la transferencia de estas características a instrumentos melódicos o la melodización de ritmos ha sido una de las maneras principales como, en el Caribe, se ha manifestado esta presencia oculta.

El cimarronaje de la contraplantación y la amalgama étnica

El primer considerado «clásico» cuadro costumbrista en las letras del país,²⁰ *El Gíbaro* de Manuel Alonso²¹ divide la música profana del país de entonces (1849) en dos tipos: los bailes de sociedad que eran, señala, «eco repetido de los de Europa» y los bailes de garabato que identifica como «los propios del país»,²² no sin además mencionar de pasada un tercer tipo

los de los negros de africa y los de los criollos de Curazao (i.e. del Caribe negro)(que) **no merecen incluirse** bajo el título de esta escena, pues aunque se ven en puerto Rico, **nunca se han generalizado**.²³

En otras palabras, a los bailes de bomba, *gettoizados*, se les niega **mercer incluirse** en «el cuadro de costumbres», en lo que se concibe como el país.

El erudito estudioso de la historia de la lengua en Puerto Rico. Manuel Alvarez Nazario nos recalca el significado de la distinción semántica entre los tipos de bailes populares, como bailes de *bomba*, o con tambor, y los bailes de *garabato*, refiriéndose —nos señala— por *garabato* a un instrumento de palo de origen africano.²⁴ Nos sigue explicando Alvarez Nazario cómo poco a poco los bailes de garabato fueron refiriéndose a los bailes populares que no fueran acompañados de tam-

19. Los duelos entre tamborero y bailarín se encuentran también en otras culturas negras americanas, por ejemplo, entre los garifonas o caribes negros de la costa atlántica (Caribe) de Centro América (información suministrada por el investigador panameño David Smith).

20. Comparte en sus términos fundamentales el análisis de José Luis González sobre el significado ideológico de este llamado «costumbrismo», muchas veces confundido como retrato de la realidad. Ver su sugerente ensayo *Literatura e identidad nacional* en Quintero Rivera et al, **Puerto Rico: identidad nacional y clases sociales**, S.J.: Huracán, 1979.

21. Primera ed. Barcelona, 1849; 2da. ed. en 2 tomos, 1884; uso ed. de 1968, S.J.: Cultural.

22. *Ibid* pp. 33-34.

23. *Ibid* pp. 40, paréntesis y énfasis añadidos.

24. *Historia de las denominaciones...*, p. 61. El destacado etnomusólogo cubano Argeliers León, nos señala para Cuba este mismo significado de *garabato*, como instrumento de palo de origen bantú - **Del canto...** p. 73.

bor, es decir van identificándose en contraposición a la plantación, con la cual los bailes de bomba eran identificados. De esa forma, en sus propios orígenes, la nomenclatura de los bailes campesinos va manifestando la tensión dialéctica característica de esos primeros siglos de historia caribeña: la tensión entre plantación y contra-plantación. La nomenclatura *garabato* se antepone a lo negro habiéndose surgido de lo negro también.

Urge, pues, indagar en esa tensión dialéctica, central, a mi juicio, para analizar la cultura caribeña. Debido a nuestra posición en la expansión europea, la tensión entre plantación y contraplantación estuvo siempre presente en toda la región; aunque algunas sociedades incluyeran ambos tipos de contra-formaciones en sí mismas (como el Saint Domingue del Siglo XVIII o Ciba en el XIX), otras fueron, como Barbados, fundamentalmente islas-plantación y otras, como el Caribe Hispano hasta el siglo XVIII, principalmente sociedades de contra-plantación.

En trabajos previos he intentado demostrar que frente a la ruralía controlada que la plantación esclavista presentaba, el Puerto Rico rural en esos primeros siglos fue poblándose anárquica o libertariamente de escapados: 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 razones vinculadas a la turbulenta historia peninsular del período, con sus conflictos étnicos internos contra descendientes de judíos y moros, la represiva Inquisición y los angustiosos procedimientos de pureza de sangre.²⁵ Esta amalgama étnica cimarrona (de negros, indios, moros, sefarditas y castellanos, andaluces y extremeños *sospechosos*), ese mundo *pardo* como lo llamaban los cronistas, fue configurando una formación social rural alrededor del eje de su naturaleza de escapados: una sociedad buscando en el escape sacudirse de la opresión, una sociedad basada en la libertad del retrainamiento, de lo que podríamos llamar en términos contemporáneos, el derecho de vivir en paz.

Mucho se ha polemizado en el Caribe acerca de la importancia relativa de los trasfondos culturales de las diversas etnias que fueron configurando el grupo humano residente en la región y los análisis sobre la música en estado tremendamente permeados por esa polémica. Sin embargo, a mi juicio, más importantes aún que esos trasfondos, que son sin duda importantes, fue el hecho mismo de la amalgama y la manera como ésta se dio. Muchos elementos culturales de estos diversos trasfondos, naturalmente, perduraron: pero la formación cultural caribeña y los tipos de música que produjo no pueden entenderse como mera yuxtaposición de esos elementos, como «sancocho» o «ajiaco» de esos remanentes. Como configuración coherente tuvo su matriz inicial en la naturaleza de contra-plantación de la sociedad en la cual emergía.

Para el análisis de la cultura de contra-plantación en el Caribe Hispano es conveniente devolver al término de cimarronaje su amplio sentido original. Los cimarrones han venido a identificarse básicamente con los escapados entre los esclavos de origen africano, pero ello limita el concepto a sólo un particular tipo de hui-

25. *La cimarronería como herencia y utopía*, David y Goliath, Revista de CLACSO, 48, nov. 1985, pp. 37-51.

da, cuando el término se incorpora inicialmente al castellano para referirse al escape de la domesticación. Es significativo que la palabra se usó para animales que se suponía que fueran domésticos pero que vivían salvajemente: el ganado (vacuno, porcino o caballar) y los perros en estado montaraz. El término se refirió también a humanos que otros trataron sin éxito de domesticar; la forma más obvia a través de la esclavitud.²⁶ Los estudios etimológicos más recientes y autorizados señalan su origen taíno-antillano incorporado al español en el primer tercio del Siglo XVII proveniente de *símaran*

flecha despedida del arco, escapada del dominio del hombre, o com dice Oviedo, «fugitiva». Y de ahí que simarán equivalga... a «huído», «alzado» o bravo» aplicado a los animales domésticos que se tornaban montaraces, y también a los hombres, indios primero y negros después, que se alzaban y en desesperada fuga buscaban libertad lejos del dominio del amo.²⁷

La ausencia de la doble rr en el lenguaje taíno nos lleva a reevaluar la posible vinculación, que algunos autores habían señalado, entre el término cimarrón (en el proceso de su incorporación al castellano) con la palabra *marrano*²⁸ que en España se usaba para referirse a las personas de descendencia judía, que en aquel momento eran también perseguidos. El Diccionario de la Real Academia Española al definir *cimarròn* añade al final que en sentido figurativo «dícese del marinero indolente y poco trabajador»²⁹ Es significativo, como apunta el historiador Domínguez Ortiz, que fuera a través de enrolarse como marineros que muchos españoles de sospechable origen marrano se «cimarronearan» en las Antillas.³⁰ Propongo, por tanto, el término cimarronaje en el amplio sentido utilizado por Alejo Carpentier en su relato sobre los inicios del período colonial —El Camino de Santiago— donde

26. Joan Corominas (con José Pascual), **Diccionario crítico y etimológico castellano e hispánico**, Madrid: ed. grelos, 1980, tomo III, pp. 511-513. Ver también, Marcos A. Moringo ed., **Diccionario manual de americanismos**, Buenos Aires: Muchnik ed., 1966, p. 136.

27. José Juan Arrom, *Cimarrón: apuntes sobre sus primeras documentaciones y su probable origen*, **Anales del Caribe II**, La Habana: Casa de las Américas, 1982, p. 184.

28. Alfredo Zayas, **Texicografía antillana**, La Habana, 1914, p. 176, considera equivocado que *cimarrón* se derivase de marrano, lo que no descarta la posibilidad de la presencia de ese último vocablo en la transformación que sufriera la palabra indígena en el proceso de ser incorporada al español.

29. Madrid: Espasa-Calpe, 1984, tomo I, p. 316.

30. Aunque deseseradamente pro-cristianos, los trabajos de Antonio Domínguez Ortiz son importantes al respecto: **Los judeoconvertos en España y América**, Madrid: ed. ¿Madrid?: Inst. Barnes de Sociología, 1958. Otras menciones a la huida marrana a América se pueden encontrar en Rodolfo Puigross, **La España que conquistó el nuevo mundo**, Buenos Aires: Cultural, 1965, p. 102, Juan Friede, *Algunas observaciones sobre la emigración española a América*, **Rev. de Indias XI**: 49 y Joaquín Pérez Villanueva ed. **La inquisición española**, Madrid: Siglo XXI, 1980, e.g., pp. 462 y 932.

31. Buenos Aires, 1957, p. 69. La palabra inglesa *maroon* y la francesa *marron* provienen de la española **cimarrón**. El diccionario Velázquez de Español a Inglés, Chicago: Follet Pub. Co., 1964, p. 162 correctamente traduce cimarrón como «wild and unruly», además de «maroon and runaway slave». Richard Price, ed. **Sociedades cimarronas**, México: Siglo XXI, 1981, p. 11, nota 1 describe este sentido original del término y, aunque se muestra consciente de las fusiones étnicas en las áreas no alcanzadas por la colonización (aunque posteriormente sólo entre afroamericanos y amerindios, p. 25), usa el término básicamente en su acepción inglesa de negro esclavo escapado. benjamín Nistal, **Esclavos prófugos y cimarrones, Puerto Rico 1770-1870**, S.J.: ed. UPR, 1984, usa la palabra también en esta última acepción, que dado el período que examina es completamente entendible y correcto. Ambos libros, respecto a este tipo de cimarronaje, son excelentes.

describe en el «hinterland» cubano un encuentro entre los distintos tipos de **escapados** que hemos mencionado: negros, indios y españoles de posible ascendencia marrana o mora.³¹

Es sumamente significativo que la palabra que va a nombrar en Puerto Rico, sobre todo a partir de comienzos del Siglo XIX, al campesino nativo formándose de ese mundo rural fuera **jibaro**, mientras en la isla vecina de Cuba para esa fecha, **jibaro** fuera sinónimo de perro cimarrón.³² Varias autoridades en la historia de la lengua enfatizan los paralelos históricos entre ambos vocablos; así también como el de la palabra **guajiro** que va a denominar en Cuba al campesino.³³

El estudio más riguroso y documentado sobre la historia del vocablo **jibaro** fue realizado, nuevamente, por Alvarez Nazario.³⁴ Destaca la vinculación de los orígenes tanto de **jibaro** como **guajiro**, con **cimarrón** citando referencias del Siglo XVI a «indios que huían a los montes para eludir la servidumbre forzosa».³⁵ La palabra adquirió posteriormente sentido descriptivo de amalgama racial, respondiendo probablemente a la amalgama étnica del mundo americano del escape. En un libro español de 1752 aparece como el nombre usado para «criollos y mestizos de la Española, Puerto Rico u otras islas»; en Brasil se usó para denominar al mestizo de **cafuso** y negro, siendo **cafuso** mezcla de indio y negro; y en el México del Siglo XVIII como hijo de **lobo** con **china**, siendo **lobo** mezcla de indio y negra, y **china** de blanco e india.

Esta sugerente etimología de la palabra con la cual se denomina en Puerto Rico, hasta hoy, al campesino es sumamente importante para el estudio de los orígenes de nuestra expresión musical. Las historias generales de la música en las Antillas casi invariablemente comienzan señalando los «aportes» de las diversas etnias que configuraron las sociedades caribeñas. Se distingue entonces la música de los esclavos como africana, de la música del campesinado libre, cuya discusión se ubica entre los aportes europeos.³⁶ Este modo de acercamiento conlleva una separación

32. Esteban Pichardo, **Diccionario provincial casi razonado de Vozes y frases cubanas** (Ira. ed. 1836), La Habana: Academia cubana de la lengua, 1953, p. 408: «El perro o perra que se hace montaraz y su descendencia». Pichardo añade que «en la parte oriental», i.e. la más cercana a Puerto Rico, no sólo geográficamente, sino ecológica y socialmente, el **jibaro** se refiere «algunas veces al hombre de modales o costumbres agrestes», usado también como «montaraz, rústico e indomable». La revisión del Siglo XX del Dr. Esteban Rodríguez añade «personas y animales cuando huyen del trato humano». Al definir **guajiro** (p. 344) Pichardo señala «En Vueltrriba dicen también montuno y algunos en Cuba, **jibaro** como en Puerto Rico».

33. Ver íbid y Francisco J. Santamaría, **Diccionario general de americanismos**, México: ed. P. Robredo, 1942, tomo II, pp. 145-146.

34. **El influjo indígena en el español en Puerto Rico**, S.J.: ed. UPR, 1977, pp. 67-69.

35. Jalil Sued Badillo, **Puerto Rico negro**, S.J.: ed. Cultural, 1986, p. 171, testimonia el uso de **cimarrón** en el Siglo XVI tanto para negros como para indios escapados.

36. Ver, por ejemplo, de Puerto Rico las historias de Muñoz, **La música...**, y Héctor Campos Parsi, **La música en Puerto Rico**, tomo 7 de **La gran enciclopedia de Puerto Rico**, S.J.: ediciones R, 1976. Respecto a la República Dominicana ver, por ejemplo, de Flérida de Nolasco, **Santo Domingo en el Folklore Universal**, Santo domingo: Impresora dominicana, 1956, libro en el cual, no sólo la música campesina, sino todo el folklore dominicano, se plantea como parte de la tradición española. De Cuba, ejemplos de este enfoque que colocan la música guajira entre la herencia española son los trabajos de María Tereza Linares, e.g., **La música y el pueblo**, La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1974. permea también esta visión al, por lo demás, excelente trabajo de Argeliers León, **Del canto...**, op. cit.

entre nuestras primeras dos tradiciones musicales importantes que, a mi juicio, es necesario reexaminar con más cuidado.

Los dos generos principales de la música jíbara son, como hemos señalado, el *aguinaldo* y el *seis*. En su estudio musicológico sobre la *bomba* y el *aguinaldo*, James McCoy evidencia paralelismos rítmicos entre estos dos géneros. Describe elementos de presencia Arabe-Andaluza en el *aguinaldo*, pero a nivel rítmico concluye que

While the African influence is not so strangely felt in the aguinaldo as in the bomba... its is nevertheless significant. The driving unrelenting strong rhythmic impulse found in the extant aguinaldo does not originate in Spain nor Arabia, but instead in the music broght by the slaves from Africa.

Even though complexity in rthmic structure exists in the music of Arabia and Spain... the force of powerful pulsation found in the Puerto Rico *aguinaldo* is not evident in the spanish *villancico* nor even in many of the Puerto Rico *villancicos*.³⁷

En la historia del lenguaje aparecen también importantes interrelaciones entre la *bomba* y el *seis*, el otro gran género de la música campesina, que nos lleva a sospechar que las vinculaciones entre estos géneros son mayores que lo que le ha otorgado la musicología tradicional. Una de las menciones más antiguas a la palabra *bomba* la encontraremos en las crónicas del siglo XVIII del viajero francés Andree Pierre Ledru refiriéndose a su posible origen, como tambor. La mención está ubicada en la descripción de un ambiente claramente campesino:

La mezcla de bancos, mulatos y negros libres formaba un grupo bastante original... ejecutaron sucesivamente bailes africanos y criollos al son de la guitarra y del tamboril llamado vulgarmente bomba.³⁸

La palabra *bomba* se mantuvo en una de las variantes de *seis* que se denomina, de hecho, *seis bombeo*, como llamada para interrumpir momentáneamente la música y declamar una copla.³⁹ Por otro lado, los bailes en muchas de las variantes de *bomba* se denominan *seises*.⁴⁰

En un corto trabajo del etnomusicólogo Emanuel Dufrasne aparece un elemento que considero sumamente sugestivo, aunque requeriría mucho más investigación adicional. Dufrasne transcribe la música de un cordófono de origen africano obtenida en sus investigaciones sobre la *bomba*. La transcripción aparece toda en re. con una sola excepción, y es significativo que sea precisamente el tono de re el más utilizado en la música de *cuatro* de *aguinaldos* y *seises*. En la transcripción la división de tiempos se hace en tresillos, figura que predomina también en las transcripciones de *bomba* del decano del estudio del folklóre musical en el país, Francisco López Cruz.⁴¹ Es nuevamente significativo que el tresillo abunde también en el *seis* campesino y el *aguinaldo*.⁴²

37. *The Bomba and Aguinaldo*... p. 82.

38. *Viaje a la Isla de Puerto Rico* (1797) S.J.: Imp. militar de J. González, 1863, p. 45.

39. Uso similar se retuvo también en Cuba. Ver Pichardo, p. 105.

40. López Cruz, *La música*... p. 47 y carátula del disco de Paracumbé, op. cit.

41. *La música*... pp. 57-60. El trabajo de Dufrasne es *Tres cordófonos*...

42. *La música*... pp. 4 y 185.

Existen numerosas variantes en la música de *seis*, con diferentes frases melódicas, giros armónicos y estructuras rítmicas, pero en las investigaciones realizadas con el etnomusicólogo Luis Manuel Álvarez (sobre las cuales se basan muchos de los argumentos de este ensayo) hemos encontrado que predominan, a nivel rítmico, cuatro distintos tipos. Uno que sigue un ritmo tipo *joropo*, que no parece tener antecedentes africanos, sino más bien amerindios; pero los tipos de *seis* más frecuentes son los que siguen un ritmo tipo *guaracha* (como el clásico *Chorraeo*), un ritmo tipo *habanera* (como el *Mayepé* y el *Seis milonga*) y la familia de *seises* morunos (*Villarán*, *Mariandá*, *Montebello*, *Viquense*, etc) que se estructuran sobre el ritmo de *tumbao*; y los ritmos de *guaracha*, *habanera* y *tumbao* sí evidencian en sus formas sincopadas presencia de la herencia africana.⁴³ (Escuchar G-3)

Aunque algunos blancófonos quieran ocultarlo, el *seis*, como el jíbaro es expresión de la amalgama étnica⁴⁴. Para entender esa música, más allá de su naturaleza de amalgama, es decir, para comprender el carácter y las formas particulares que esa amalgama asumió, es necesario examinar ese mundo pardo del cual fue emergiendo.

Minusvalía y camuflaje: nuestra paradójica cultura

...todo caribeño sabe de modo más o menos intuitivo que, en último análisis, la única posesión segura que la resaca de la historia le ha dejado es su paradójica cultura.⁴⁵

Las culturas de contra-plantación en el Caribe (como toda contracultura) varían de acuerdo a la naturaleza de la presencia de su opuesto. En países y/o períodos de fuertes economías de plantación esclavista, la contra-plantación es una amenaza, por la atracción que ejerce sobre los esclavizados. En ese sentido los cimarrones son fieramente perseguidos y las comunidades cimarronas atacadas. Los cimarrones forman aldeas (*palenques* o *quilombos*) para la defensa mutua y para la organización de una forma de vida, alternativa pero amenazada.⁴⁶ Además, la plantación esclavista se distingue de formas antiguas de esclavitud en que la re-

43. En el caso de la *habanera* la presencia rítmica afro-árabe es marcada, mientras en el *tumbao* parece predominar la presencia de músicas de la África negra.

44. La ceguera étnica de estudiosos en otros campos, como la literatura, es asombrosamente notable. Eloísa Rivera de García, por ejemplo, en su ensayo *Primeras notas del tema jíbaro en la literatura puertorriqueña*, *Rev. del ICP VII*: 23, abril-junio 1964, p. 56, argumenta que el jíbaro es básicamente de ascendencia hispana, mientras cita la primera alusión que encuentra del término en la literatura, *Las Coplas del Gibaro*, publicadas en 1820, cuya misma primera copla lee como sigue:

Vamos ciudadano
jasta el pueblo oi
poique tío Juan Congo
tocarai ei tamboi

en evidente alusión, que la autora pasa desapercibido, a su ascendencia africana. Ver también Enrique A. Laguirre y Esther M., Melón, *El jíbaro de Puerto Rico: símbolo y figura*, Sharon, Conn.: Troutman Press, 1968.

45. Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite*, Hanover: ed. del norte, 1989, p. 172.

46. Este es el tipo de cimarronaje que aborda el libro de Price, como su subtítulo de su edición original en inglés claramente señala: «Rebel slave communities in the Americas».

producción de su fuerza de trabajo no genera internamente en la producción, sino en el comercio: en la trata de esclavos. (La intensidad de la explotación hacía que la vida de los esclavos fuera muy corta y se sustituyeran por nuevos esclavos suministrados por la trata). En esta forma la presencia de África se mantenía culturalmente más cercana y la contra-plantación en situaciones de fuerte economía esclavista mantenía rasgos de sociedad aldeana africana, aunque acrisolados por una situación completamente distinta.⁴⁷

En sociedades de débil plantación esclavista, pero fuerte bastión militar ciudadano, como en Puerto Rico, la cimarronería era una oposición en retraimiento no en oposición activa. Los militares de la plaza fuerte no veían ese mundo rural como una amenaza sino como un mundo de «indolentes primitivos». Los cimarrones no sienten la necesidad, pues, de organizarse y su naturaleza antiurbana desalentará la formación de palenques. Este tipo de contra-plantación se caracterizó por viviendas aisladas de núcleos familiares en una producción familiar básicamente para subsistencia. Esta, fundamentalmente, a través de la agricultura de «tumba y quema», que marcaba esta forma de vida con un carácter seminómádico y poco apego a una propiedad territorial particular. Esta estructura agraria era radicalmente distinta a la predominante en España (organizada alrededor de pequeños pueblos o aldeas), que la política oficial colonial del Estado intentó reproducir en las Américas.⁴⁸ Se vivía básicamente una economía natural: lo opuesto al comercialismo de plantaciones. Se desarrolló, sin embargo, en un mundo y región de creciente comercio internacional. La presencia de este último se buscaba fuera de los canales oficiales: en el contrabando, cuya importancia recalcan repetidamente las descripciones e informes de la época.

A pesar de su primitiva rebeldía, al no aceptar vivir bajo la dominación del Estado, el mundo cimarrón de nuestros primeros jíbaros era extremadamente vulnerable y contradictorio. Su desafío era de huida, no de ataque lo que se manifestaba en lo individual de la huida y en la economía parcelaria. Los cronistas del Siglo XVIII⁴⁹

47. Jean Casimir, *La cultura oprimida*, México: Nueva Imagen, 1981, Cap. IV y *Estudio de caso respuesta a los problemas de la esclavitud y de la colonización en Haití* en Manuel Moreno Fraginals ed., *África en América Latina*, México: Siglo XXI, 1977, Cap. XVII, argumenta convincentemente que la sociedad aldeana post independencia de Haití constituía una presencia modificada de presencia africana en América a través de la ideología de contra-plantación no fue sólo predominante, sino dominante y el análisis de sus relaciones con el nuevo estado nacional podría proveer importantes hipótesis sobre su dinamismo y contradicciones. La sociedad jamaicana post-emancipación experimentó procesos similares de carácter aldeano. Ver, por ejemplo, Philip D. Curtin, *Two Jamaicas 1830-1865*, Cambridge, Mass.: Harvard U. Press, 1955.

48. Carmelo Viñas Mey. *Las estructuras agrosociales de la colonización española en América*, sobretiro de *Anales de la Real Academia* n. 46, n.L., 1969, pp. 173-230, señala que «las primeras experiencias fueron agrupar a los indios en pueblos para que vivieran como los labradores cristianos en Castilla» (p. 213). En otro trabajo, *La sociedad americana y el acceso a la propiedad rural*, sobretiro de *Revista Internacional de Sociología*, números 1,2,3 y 4, n.l., n.f., Viñas, argumenta que «la mayor proporción de los españoles que se establecieron en América eran labradores» (p. 66). Es significativo que en el Caribe hispano, al menos hasta el Siglo XVIII, muchos de éstos participaran en la formación.

49. Fray Iñigo Abbad y Lasierra, *Historia geográfica, civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico* (1782) S.J.: ed UPR, 1959, Fernando Miyares, *Noticias particulares de la isla y Plaza de San Juan de Puerto Rico* (1775), S.J.: UPR, 1957 y Ledrú op. cit. Ver también de Angel López Cantos, *Notas para una aproximación al carácter de los puertorriqueños (siglo XVIII)*, Revista *Cruz Ansata* 10, 1987.

recalcan todos el amor del jíbaro a la libertad; pero era la libertad de un retraimiento ciertamente acomplejado: no había nada peor para un cristiano medio moro en Cadiz en 1492, que su «medio-morería»; los españoles eran los conquistadores y los indios los vencidos; lo negro se identificaba con la plantación esclavista, lo más opuesto a la cimarronería. Así, el mundo del cual se huía, no necesariamente por malvado, sino por vencedor, va a tomar unos claros tintes de superioridad étnica: la identificación más evidente. la amalgama étnica de la jibarería, ese mundo para los cronistas **pardo**, fue configurando una formación social rural marcada por un sentido de minusvalía.

La aspiración de esa libertad en el escape y la minusvalía que generaba, por un lado, y el carácter ciudadano-militar del colonialismo en el Puerto Rico de esos primeros siglos, por el otro, posibilitaron una primera tácita concentración social en el país. El colonialismo ciudadano necesitaba diseminar «súbditos de la Corona» por la isla para su defensa frente a los ataques de las potencias extranjeras. Y frente a la posibilidad de un colonialismo de ruralía controlada (de plantación) que esos vecinos extranjeros representaban, el campesinado cimarrón o, como decimos en Puerto Rico, **jibaro**, va a asumir (valientemente) esa defensa de los «reyes católicos», como evidencian las múltiples instancias de rechazo a los ataques holandeses, ingleses y bucaneros: Pepe Diez, el capitán Correa, Miguel Henríquez...

Esa tácita concertación social requería unos particulares patrones culturales. Estudios del siglo XVI español describen el contraste entre «la gran libertad de las gentes humildes para hablar y criticar, por un lado, y por otro, la gran intransigencia contra extranjeros y en materia de fe.»⁵⁰ Ambos tipos de intransigencia estaban intrínsecamente relacionados, ya que los previos conflictos étnicos internos habían generado una identificación de la religión con la nacionalidad. El deseo de los escapados en Puerto Rico de preservar su libertad (del retraimiento, no de la confrontación) desarrolló, en este contexto, intentos contradictorios de una españolización no-estatal como escudo. Para evadir los conflictos que esos tipos de intransigencias podían generar y para posibilitar la antes aludida tácita concertación social, era sumamente importante no aparecer como hereje o extranjero. Uno de los más importantes intentos de españolización no-estatal fue, pues, a través de la religiosidad popular: de un cristianismo que era importante evidenciar: teñido, sin embargo, del espontaneísmo libertario de esa nueva sociedad configurándose en la amalgama étnica de la ruralía del escape.

La religiosidad popular no-institucional, a través de la cual manifestarán los campesinos su no-extranjería, mientras simultáneamente (y camuflajeado) su vivir espontáneo fuera del dominio estatal, permeará y conformará la vida social. Se vivía entonces cotidianamente en aislamiento y los encuentros sociales tomarían lugar principalmente alrededor de la actividad festiva, que se conformaría en torno a la importancia de evidenciar la no-extranjería; es decir, vinculada a alguna celebración cristiana (o cristianizada). La más importante de nuestras fiestas negras será en honor al más español de los santos: Santiago matamoros, en Loiza. La más

50. Julio Caro Baroja, **Inquisición, brujería y criptojudasmo**, Barcelona: Aries, 1970, p. 17.

libertariamente pagana de nuestras fiestas -la celebración del solsticio de verano- será en honor del santo con que había nombrado España a la isla: San Juan. Las más importantes celebraciones de la ruralía se darán en torno al santo patrono de la parroquia de su centro pueblerino -las fiestas patronales- y en la de fecha fija (el solsticio de invierno), más importante que la Navidad misma será la conmemoración de la epifanía. No hay que olvidar que uno de los tres Reyes Magos era un africano negro y los otros dos eran de lugares poco precisos, referidos en la tradición como «oriente». En un mundo marcado por la amalgama étnica era importante establecer que un negro podía ser cristiano y rey; y reyes y cristianos también personas de origen difuso. Para ese campesinado jíbaro, cuyo origen, por su naturaleza de escapados (propio o de sus antepasados) era conveniente mantener difuso -no recordar ni recordar- los Magos provenientes de «tierras lejanas» serán un símbolo unificador fundamental.⁵¹ Los Tres Reyes Magos representaban precisamente la amalgama étnica;⁵² se encontraban hermanados en la adoración del niño, es decir, en la esperanza del futuro.

Los Reyes Magos eran también caminantes, lo que fortalecía el símbolo en una sociedad conformada alrededor de una agricultura seminómada. Y las celebraciones de Reyes enfatizarán esa importancia del movimiento. Se organizaban parrandas o trullas para ir a *reyar* por el barrio llevando la música de casa en casa. La ofrenda o *aguinaldo* que daban las trullas a los vecinos era la música; y la ofrenda o *aguinaldo* con lo cual los visitados reciprocaban era comida y bebida. En esta forma se entrelazan los dos significados de la palabra con la cual se denominará uno de los principales géneros de la música campesina.

Un cronista del Siglo XVIII describe vívidamente la importancia que otorgaban los campesinos a esas celebraciones sociales y como, dado el aislamiento del patrón de asentamiento, caminaban o cabalgaban millas para participar.

La diversión más apreciable para estos isleños son los bailes... y acuden centenares de todas partes aunque no sean llamados... estos bailes suelen durar toda una semana. Cuando una cuadrilla se retira, otra viene, y así van alternando noche y día, haciendo viajes de dos y tres leguas, sin otro objeto que el de ir al fandango, cuya música, canto y estrépito de patadas deja atolondrado por mucho tiempo la cabeza más robusta.⁵³

En todas las celebraciones campesinas, la música y el baile jugarán papel fundamental, al punto que todavía hoy es difícil concebir un encuentro social en Puerto Rico sin música y baile.

Las palabras con las cuales se nombró esta música —*aguinaldo* y *seis*- son también reveladoras. El *aguinaldo* es la ofrenda navideña, identificada, como señalamos, con los Reyes Magos, y el *seis*, en los siglos XVI y XVII en España, era la

51. Ver su importancia en la tradición artesanal en el ensayo de Ramón López incluido en el Suplemento dedicado a la tradición de los **Tres Reyes Magos**. En rojo, Periódico **Claridad**, primera semana de enero de 1990.

52. Es significativo que los países de América que han otorgado más importancia a la Epifanía que a la Navidad sean todos los países con una importante presencia negra en su configuración étnica.

53. Abbad, pp. 188-190.

música que se bailaba en las más importantes celebraciones religiosas.⁵⁴ Se bailaba en el templo, frente al altar como ofrenda al sacramento eucarístico.⁵⁵ El movimiento danzante de los negros y mulatos, o de una población con su influencia, fue considerado lascivo por las autoridades eclesiásticas en la ciudad colonial y se prohibieron pronto, en el siglo XVII, los *seis* en la Catedral de San Juan.⁵⁶ Es significativo que el *seis* (o al menos su nomenclatura) se refugiara entonces en el baile popular: en algunas variantes de *bomba* y, sobre todo, en el monte, en el *hinterland*, transformado por la jibarería. Durante alguna celebración, los aislados campesinos vecinos se reunían frente al bohío de la familia anfitriona. Juntos cantaban el saludo o el *aguinaldo* y el anfitrión los invitaba a entrar. En el bohío, como en un templo, frente al **santo** de palo (la principal expresión plástica de ese mundo), como en un altar, se bailaría el *seis*, nunca se tocaría ni bailarían afuera.⁵⁷

La característica fundamental de la acción social en la cimarronería es el camuflaje que, manteniendo los valores de la espontaneidad y la libertad, permite evitar la confrontación. Por ello fue tan importante en los rituales de agregación social el fenómeno de las máscaras (junto a los **santos**, nuestra más importante expresión plástica popular) y la manifestación carnalesca.⁵⁸

El tambor cimarroneado

El camuflaje marca también la música de la jibarería. Tanto el *aguinaldo* como el *seis* encierran, al nivel tan vital del ritmo, una clara, pero camuflada presencia de nuestra amalgama racial. Los ritmos, fundamentalmente negros y afro-árabes se separan de los tambores, con los cuales se identificaba la música de plantación. La combinación polirítmica se establecerá en el rejuego de otros instrumentos: la guitarra, el *cuatro* (u otras variantes locales de las cuerdas con plectro, como el *triple* o la *bordunúa*), el güiro y la voz. La guitarra, tan identificada con la cultura española (aunque, en realidad, proveniente de su veta árabe-andaluza), marca el ritmo central (lo que se llama en la *bomba*, el *toque*) mientras establece el patrón armónico. Así, ritmos sincopados tipo guaracha, habanera o tumbao, se camuflajan a través de una armonía que «suena» española: además de la clásica combinación de tónica, dominante y subdominante (en diverso orden) abunda entre *aguinaldos* y *seises* el uso del patrón armónico llamado **cadencia andaluza** (tónica menor - subtónica - submediante - dominante; e.g.: la menor - sol séptima - fa mayor - mi séptima). (G-4)

El único instrumento de percusión que originalmente este mundo mantuvo fue el güiro, que en la tradición puertorriqueña se identifica (correcta o incorrectamente) como herencia indígena. El güiro cumple dos funciones en el armazón rítmico de esta

54. Ludwig Pfandl, **Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII**, Barcelona: Araluce, 1942, p. 256.

55. *Ibid.*, p. 161.

56. Salvador Brau, **Historia de Puerto Rico**, N.Y.: D. Appleton & Co. 1904, p. 158.

57. Agradezco al compañero etnomusicólogo Luis Manuel Álvarez haberme llamado la atención al ritual de esta tradición. ver descripción en Abbad, pp. 188-190.

58. En el sentido amplio de Bakhtin no necesariamente en el período de Carnaval. Ver e.g. **Rabelais and His World**, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1968.

música. En primer lugar, siguiendo un patrón básico (que en ocasiones da el acento al final y no al inicio del patrón, evocando, de hecho, la tradición amerindia) establece un contrapunto rítmico a la guitarra que resulta fundamental para la conformación de la textura polirítmica de esta música. En segundo lugar, los buenos güireros se apartan en momentos claves del patrón básico y repiquetean en floreos muy similares a los del tambor repicador de la *bomba*. En su contribución a la textura polirítmica y a través del repiqueteo, el tambor *repicador* de la *bomba* se camufla en la música jibara a través del (como llamaban en el siglo XIX) «humilde e inofensivo» güiro.

La voz del canto, que contrario a la *bomba* no es antifonal, sino de un trovador solista, que recuerda la tradición europea del juglar y manifiesta el individualismo de la economía parcelaria y del cimarronaje de nuestro tipo de contra-plantación, lleva supuestamente la melodía principal improvisando en la muy castiza forma poética de décimas espinelas.⁵⁹ La forma de cantar la décima, sin embargo, camuflajea una herencia morisca. Luis Manuel Alvarez ha identificado algunas frases como paréntesis que con frecuencia rompen la métrica de la espinela mientras se canta (como «oigame compay» o «ay bendito nena») con la tradición árabe de cantar tipo *zejel*.⁶⁰ La influencia morisca parece estar presente también en la utilización de *le-lo-lai* (ay-el-ay en Cuba)⁶¹ para iniciar la improvisación, para ir buscando «la inspiración». Tanto en el *le-lo-lai*, como a través de las frases invantadas y en la manera de agrupar en los compases los octosílabos de cada verso -(1) (2-3-4)(5)(6)(7)(8-9-10)- el trovador le imparte a la décima ritmos sincopados propios que contribuyen a la riqueza de la textura polirítmica total.

El instrumento principal de la música jibara, sin embargo, y que ha adquirido con el tiempo el significado de símbolo nacional, es el *cuatro*, cuyo timbre evoca la muy española mandolina o el laúd. Toda música de *aguinaldo* y de *seis* comienza con un preludio instrumental en el cual el *cuatro* toca el tema melódico que identifica la particular variante sobre la cual el trovador tendrá que improvisar su letra. Cuando la versificación comienza, el *cuatro* acompaña al trovador con un tipo de recurso similar a lo que en la música clásica se conoce como *obligatto*.⁶² pero en este caso

59. Pedro y Elsa Escabi, *La décima, estudio etnográfico de la cultura popular de Puerto Rico*, S.J.: ed. UPR, 1976, encontraron diversas variantes, siendo, sin embargo, la espinela la forma principal (p. 25). Aparentemente la espinela constituye el modelo a alcanzar, aunque no siempre lo logra. (Entrevista con Joaquín Mouliert, uno de los más renombrados y autorizados trovadores contemporáneos). Ver también Ivette Jiménez de Baez, *La décima popular de Puerto Rico*, Xalapa: Univ. Veracruzana, 1964.

Es interesante que la décima fuera adoptada en América por otras poblaciones étnicamente distintas como los negros de la costa en Ecuador y Perú. Ver Jean Rahier, *La décima: poesía oral negra del Ecuador, s.l. ¿Quito?*: ed. Abya yala. Centro cultural afro-ecuatoriano, s.f.: ¿1987? Boris Lukin, *Acerca de las raíces del decimario popular en Cuba*, apunta el hecho de que el *punto guajiro* (en décimas) es cantado tanto por blancos como mulatos y negros. Con menos análisis social, pero muy valiosa recopilación y descripciones, puede consultarse también Manuel F. y Dora Xarate, *La décima y la copla en Panamá*, Panamá: Estrella de Panamá, 1953.

60. *African Heritage of Puerto Rican Folk-Music: Poetic Structure*, ms. Univ. of Indiana, 1979.

61. Pichardo, p. 58. Otro de los primeros ejemplos impresos de cantar guajiro se encuentra en J.M. Andueza, *Isla de Cuba Pintoresca*, Madrid: Boix ed., 1841, p. 11.

62. El *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed., Londres Macmillan, 1980, vol. 13, p. 460, define el *obligatto* como "an independent part in concerted music ranking in importance just below the principal melody and not to be omitted».

improvisado. Esta línea melódica subsidiaria se improvisa a base de variaciones armónicas o cadenzas del tema introductorio que define la variante. (Escuchar G-5 y 6 y explicar ejemplo). Lo sumamente significativo para el tema que nos concierne hoy es que la melodía subsidiaria del *cuatro* se establece muy frecuentemente a base de la **transferencia a nivel melódico de ritmos afro-caribeños**.

La frase melódica principal de uno de los *aguinaldos* más antiguos que se conocen, el clásico *Si me dan pasteles*,⁶³ tiene el ritmo de una de las variantes de *bomba*. (Escuchar G-7)

Aguinaldo jíbaro (Si me dan pasteles)

Ritmos de bomba > > > > > >

Aparece otro ritmo de *bomba* también en uno de los *aguinaldos* más difundidos, el *cagüeño*, que retrabaja la salsa *Somos el son* con la cual iniciamos esta presentación. (Escuchar G-8)

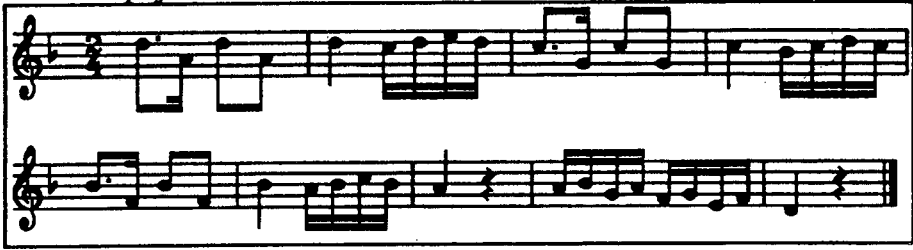
Aguinaldo Cagüeño

Ritmo de bomba

El tan afro-caribeño ritmo identificado con el merengue está melodizado en las cadenzas principales del acompañamiento de *cuatro* de dos de los *seises* más populares: el *Mayepé* y el *Seis milonga* (Escuchar G-9 y 10)

63. A mediados del siglo XIX, visitó y vivió en Puerto Rico el compositor oriundo de Nueva Orleans Louis Moreau Gottschalk, célebre por conformar su obra, en fecha tan temprana, a base de motivos populares de América. Compuso entonces (1857) una pieza titulada *Marche des Gíbaros*, inspirada en *Si me dan pasteles*. Constituye, en esta forma indirecta, la primera transcripción (aunque retrabajada) de esta música.

Mapeyé



Rítmo de merengue



Seis Milonga



Otro ritmo de merengue

>>>



Y ni el más difundido de los *seises* para improvisar en duelos de trovadores, el *Seis fajardeño*, la *bomba* está nuevamente presente melodizada en el acompañamiento del *cuatro*.⁶⁴

64. Más detalles en Luis Manuel Álvarez, *Antología de la música folklórica puertorriqueña*, S.J.: ICP (en prensa).

Seis Fojordañe Ritmo de bomba... y ritmo de merengue

Ritmo de bomba "Bambulaé sea ya"

Bam-bu-la-é se-a ya se-a se-a se-a

ya bam-bu-la-é se-a ya-se-a pa-rand no mas bam-bu-la-é se-a..

Con un timbre tan radicalmente distinto al del tambor, un timbre metálico brillante que evoca las cuerdas de la música española, el *cuatro* camuflajeó en su música extraordinariamente para el mundo contradictorio de la contra-plantación la vivida presencia afro de su negada constitución. Nadie que no **viviera** esos ritmos podía realmente imaginar que la música jibara estaba colmada de **bomba**.