

Bomba y plena, música afropuertorriqueña y rebeldía social y estética

PABLO LUIS RIVERA (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO / RESTAURACIÓN CULTURAL, PUERTO RICO)

JUAN JOSÉ VÉLEZ PEÑA (UNIVERSIDAD DE BREMEN / RESTAURACIÓN CULTURAL, ALEMANIA)

Resumen

En este texto se presenta el resultado de la reelaboración de dos ponencias presentadas en el congreso “Black Power: Movements, Cultures, and Resistance in the Black Americas”, correspondiente a la segunda conferencia internacional de la Red de las Américas Negras que tuvo lugar del 17 al 19 de octubre del 2018 en el Centro de Estudios InterAmericanos de la Universidad de Bielefeld. El primer ensayo, sobre el activismo sociocultural llevado a cabo por Restauración Cultural por medio de la bomba puertorriqueña, fue escrito por el historiador Pablo Luis Rivera. El segundo, redactado por el filósofo Juan José Vélez, analiza el otro estilo musical afroboricua –la plena– como forma de resistencia política, epistemológica y estética.

Palabras claves: Bomba, Plena, Activismo Sociocultural, Identidad Afropuertorriqueña, Resistencia Estética

Restauración Cultural: Bomba como estilo musical de activismo en Puerto Rico y en la diáspora

Introducción

La bomba es un género musical panamericano que se desarrolla a partir del siglo XVI, con una estructura vinculada a los entornos sociales, culturales, musicales y étnicos en los que nace. Está claramente influenciada por las distintas migraciones de personas oriundas del continente africano y la península ibérica hacia las Américas. Además de las aportaciones de migraciones y contactos “intercaribeños” [1], se adapta a realidades particulares dadas en los diferentes lugares donde se desarrolla, dependiendo de los influjos y elementos vinculados al sitio donde se practica. Este género surgió a raíz del contacto con grupos y etnias africanas que llegaron de diversas formas a Puerto Rico, para luego nutrirse con las realidades caribeñas, tanto oriundas como criollas.

Esta expresión musical recogía situaciones diversas que se daban en la sociedad, que utilizaba este recurso para liberarse de los

horrores de la esclavitud; también podía ser un medio para confraternizar en los espacios otorgados a los cimarrones provenientes de otras tierras que se asentaban en el país, o se manifestaba en las esferas donde confraternizaban libres, libertos o cuartados, o la comunidad en general. La abolición de la esclavitud en Puerto Rico se dio en el siglo XIX y antes de este proceso notamos distintas circunstancias donde aparecía la bomba.

Ya para el siglo XVIII, en 1797, el científico francés André Pierre Ledrú realizó una visita oficial a Puerto Rico para documentar la fauna y la geografía de la isla, además de las costumbres y la cultura de los habitantes. Se debe destacar que, por lo general, la historia la escribe el opresor y no el oprimido, por lo que no se han encontrado hasta ahora escritos que documenten la bomba en Puerto Rico desde la perspectiva de sus practicantes antes de este hecho. En una visita al que deducimos debió ser el pueblo de Loíza, Ledrú fue invitado a un baile de tambor. En esta fiesta, los negros, pardos y otras personas tocaban un tambor que él llamó ‘bamboula’. [2] En sus propias palabras, anotó Ledrú: “nommé vulgairement bamboula”. En la posterior traducción al español, sesenta

y seis años después, el escritor puertorriqueño Julio Vizcarrondo sustituyó la palabra original bamboula por la palabra española bomba; término también usado comúnmente en Puerto Rico para describir el mismo tambor. Desde entonces, muchos de los que han escrito sobre el uso de la palabra bomba han cometido el error involuntario de citar la traducción de Vizcarrondo, pensando que fue la misma palabra usada por Ledrú y –quizás– presumiendo que se utilizaba la palabra comúnmente en la época.

Es cierto que el surgimiento de los ritmos y los bailes de bomba es anterior a la fecha de este documento y que el uso de la palabra bomba en Puerto Rico es muy antiguo. Sin embargo, no podemos dejar de citar la obra de Ledrú como evidencia esencial de nuestra historia que apoya la documentación del origen del término en discusión. El trabajo original de Ledrú, que documenta el uso de la palabra bamboula por los loiceños, es muy significativo.

Respecto al origen de la bomba y sus denominaciones, Manuel Álvarez Nazario (1974) plantea que:

La denominación de baile de bomba se deriva evidentemente del nombre del tambor que provee el acompañamiento musical para el mismo. Equivale así a la de baile de tambor que se daba antiguamente entre los negros cubanos y persiste hoy día entre los de Venezuela, Colombia y Ecuador (en este último país, además donde bomba es también, como en Puerto Rico, nombre de cierto tambor de los negros, la misma palabra denomina igualmente, por extensión, a determinado género musical, cantable y bailable ... (Álvarez Nazario 304-305)

La bomba se baila especialmente en el ‘batey’ o ‘soberao’, que eran áreas amplias tipo plazoleta o en los patios de las haciendas cañeras. [3] Este género tiene más de veinte ritmos, entre los más populares se encuentran el seis corrido, el corvé, el belén, el sicá, el yubá y el holandés. Otros ritmos son: güembé, danué, gracimá [4] y cuembé (Álvarez Nazario 222) [5] Tradicionalmente van acompañados de un baile donde el percusionista intenta seguir los pasos improvisados del ‘bailador o bailadora’. [6]

Restauración Cultural

Restaurar es poner una cosa en el estado o estimación que antes se tenía. Ante la falta de educación oficial en el sistema educativo puertorriqueño y la escasez de conocimiento histórico por parte de muchos ejecutantes de la bomba, se creó la organización Restauración Cultural. Esta organización, fundada por Felipe Febres Rivera y el autor del presente ensayo, Pablo Luis Rivera Rivera, se instituyó en 1998 con la misión de resaltar los valores étnicos afroboricuas a través de presentaciones, talleres, conferencias, difusión de material didáctico y apoyo a grupos comprometidos con el legado de la raíz africana a la cultura puertorriqueña y caribeña. Todo esto motivado por la falta de enseñanza de nuestros géneros tradicionales en el currículo escolar y universitario. Un ejemplo del trabajo de la agrupación lo constituyen los talleres de acercamiento étnico-cultural. En estos, se comparte con la audiencia acerca de la historia del componente negro en nuestra formación como pueblo y cómo la música y el baile han sido un factor determinante; especialmente la bomba puertorriqueña. Por lo general, estos talleres se ofrecen en grupos, ya sea universitarios o comunales, y tienen un impacto significativo porque generan un entusiasmo que provoca la búsqueda más profunda y el deseo de aprender. Se enseña la historia de la bomba, los diferentes ritmos que caracterizan a este género musical, según se representan en las distintas regiones de la isla; el baile, los instrumentos y sus formas de toque, se discuten influencias de otras raíces culturales y cómo hay géneros similares en otras partes de América. El trabajo y la autogestión son motores indispensables en este proceso que busca impactar directamente a la gente, con iniciativas que tienen repercusiones reales en el país.

A continuación, mencionaré algunos de los proyectos más destacados y actividades educativas sobresalientes en los que *Restauración Cultural* ha participado, y cómo estas impactan a la comunidad y a la sociedad. [7]

Con el proyecto “Vive las artes en la educación” ofrecimos talleres a maestros y maestras de escuelas intermedias públicas con el fin de

integrar estos conocimientos al currículo escolar. Este proyecto nos ha permitido participar en actividades artísticas con jóvenes, además de añadir estos conocimientos y experiencias al currículo vigente.

A nivel de la comunidad, hemos trabajado un proyecto denominado “Vida plena” dirigido a personas de edad avanzada, impartiendo a través de toda la Isla talleres, conferencias y presentaciones. De igual forma, hemos trabajado con estudiantes de educación especial. Hemos ofrecido talleres en municipios, escuelas privadas, programas de nivel universitario y con estudiantes del nivel preescolar.

Otra iniciativa que queremos resaltar es el “Proyecto Unión”. Mediante el mismo, se busca integrar a puertorriqueños en la diáspora y a aquellos países de los cuales hemos recibido migración, realizando intercambios culturales y educativos, compartiendo con exponentes de la cultura afroboricua, de la bomba y otros géneros de raíz africana, en particular con otras organizaciones y grupos en Estados Unidos y el Caribe. En párrafos posteriores, explicaremos este proyecto en mayor detalle.

Restauración Cultural, como organización, se dedica a fomentar y diseminar la cultura a través de conciertos, conferencias, presentaciones, talleres, distribución de material didáctico, creación de programas educativos y todos los medios que alcancen una mejor proyección y ejecución de nuestra cultura. Dentro de los programas que ha creado, o en los que ha participado la organización, se encuentran: “Bomba de oro” para personas de edad avanzada, “Los gigantes de la bomba” para público general, “Bomba en el sur” con proyectos de enseñanza en Guayama y Salinas, y “Vive las artes en la educación” para el sistema educativo del país.

Trayectoria del Proyecto Unión

Tras diálogos previos y ante la preocupación mostrada en viajes realizados por los integrantes de *Restauración Cultural* a lugares como Ecuador, Canadá, Cuba, Argentina, Estados Unidos, República Dominicana, Saint Croix y Perú, se ha estado organizando un movimiento cultural sumamente innovativo denominado

“Proyecto Unión.” El proyecto existe desde enero de 2009, bajo el liderazgo de Rafael Maya Álvarez y el Dr. Pablo Luis Rivera. Tiene como objetivo contribuir el desarrollo cultural de las comunidades puertorriqueñas, comenzando en la diáspora y el Caribe y terminado en Puerto Rico. Su impacto no solo se percibe en dicha comunidad, sino que alcanza a otras que se interesan por la cultura. Busca, en primera instancia, solidificar, a través de talleres, el conocimiento histórico, reconocer a los precursores y defensores de nuestra cultura, mejorar la calidad de los productos culturales que se están desarrollando, establecer lazos de hermandad y solidaridad, crear unidad y apoyo mutuo entre los grupos y fomentar el respeto y cooperativismo entre la gran comunidad cultural que existe en el mundo. Además, con este proyecto, se busca lograr presentaciones, grabaciones y productos que solidifiquen el mercado cultural puertorriqueño, muy en especial el de la bomba, para evitar que se pierda y para fomentar la tradición oral. Es así que hemos realizado intercambios con grupos de Nueva York, Chicago, California, Colorado, Florida y del estado de Washington en Estados Unidos, así como con grupos de Guadalupe, Martinica, Trinidad, Cuba y República Dominicana. Los trabajadores culturales que están radicados fuera de Puerto Rico necesitan tener contacto con los exponentes que están manteniendo viva la tradición en la Isla. Para que continúe creciendo el legado cultural de Puerto Rico, hace falta enlace y cohesión con la diáspora y los hermanos caribeños. Siguiendo este objetivo, se ha realizado este proyecto para unir a los artistas y gestores culturales, sirviendo de enlace para ampliar los horizontes y fomentar el crecimiento cultural de los mismos.

Desde diciembre de 2011, el Proyecto Unión está grabando su primer disco. Hasta el momento ha contado con la participación de cantantes de *Zona de Bomba*, (Florida), *Bomba Liberté* y *Las Bomberas de la Bahía* (ambos de California), *La Raíz* (Mayagüez), *Buya* (Chicago), además del grupo fijo de grabación.

Proyecto AFROlegado

Recientemente hemos estructurado la enseñanza y la rama pedagógica a través del programa AFROlegado, que se encarga de todos los proyectos educativos. El programa, a cargo de Yadilka Rodríguez, busca darle estructura a las clases, talleres, homenajes y conferencias que realiza *Restauración Cultural*, creando alianzas con otras instituciones. Actualmente existen alianzas con universidades, atendiendo a la comunidad universitaria y al público que se interesa en profundizar el conocimiento relacionado a las tradiciones puertorriqueñas. AFROlegado se ha dado a la tarea de conseguir los recursos más idóneos para este proceso educativo. Cuenta con un programa radial, “Repicando,” transmitido por “Bonita Radio”, una emisora en internet.

La diáspora puertorriqueña

Juan Cartagena nos informó que a pesar de que la bomba fue el primer género que se formalizó cronológicamente en Puerto Rico, fue el último en llegar a la diáspora. Llegó durante las décadas de los 50 y 60 (siglo XX). Se atribuye a Rafael Cortijo e Ismael Rivera el que la plena y la bomba hayan llegado a Nueva York con fuerza por primera vez. Esta experiencia neoyorquina sigue ganando adeptos en otros lugares como Chicago, donde varios grupos se destacan, Filadelfia y otros focos migratorios (Cartagena 56-62).

Activismo sociocultural

La música posee un poder invaluable en nuestra sociedad. Es capaz de adaptarse a las situaciones, cambiar estados de ánimo, crear tranquilidad o reafirmar la identidad. También puede servir de foco de resistencia ante los problemas sociales que nos aquejan, tales como el racismo y otros males. Por mucho tiempo la bomba, además de ser un vehículo para socializar, devino en lugar donde se planeaban rebeliones. Así, hasta el siglo XIX se conspiraba bajo pretexto de estar participando de los llamados “bailes de bomba”. Guillermo Baralt define lo que representaba para una persona

esclavizada este género: “El baile y el tambor creaban un sentido de cohesión en la población esclava. Sin embargo, solo era un disfraz para encubrir los fines subversivos de los esclavos” (66). Ya a principios del siglo XX, personas de escasos recursos económicos se podían refugiar en la bomba y tener una manera de diversión al alcance de sus medios. Sin embargo, la bomba tuvo que enfrentarse a prohibiciones y a la represión (Baralt 66). Según Ivonne Acosta Lespier, en 1906 se aprobó una ley municipal en San Juan que buscaba establecer unas regulaciones como parte del orden público. En referencia a la bomba, menciona:

Se prohíbe tocar bomba u otro instrumento semejante y cantar y bailar al compás de dicho instrumento en plazas, paseos o cualquier otro paraje público de la municipalidad (Acosta Lespier 26).

Es ampliamente conocido que los grupos afroamericanos han sufrido la más severa represión y prohibiciones. Aun así, la bomba sobrevivió estas adversidades. Se llegó a “romper” o finalizar un baile y golpear a los ejecutantes, como nos relató Alex Lasalle que le pasó a su abuelo. Fue tal la paliza que le dio la policía, que decidió no tocar bomba jamás. [8]

En la década de 1950, el género musical se incorporó a los ballets, tanto folclóricos como clásicos. Se empezó a generalizar el reconocimiento del baile de bomba como arte y algunas familias, que lo practicaban como parte de su tradición y su cotidianidad, se constituyeron en grupos para ejecutarla en espectáculos. Incluso, se desarrollaron conceptos orquestados que denotaban un cambio trascendental en la forma de ejecución. Antes de este período existieron grupos organizados, pero desde entonces comenzó un proceso estructurado, organizado e incluso patrocinado por entidades públicas y privadas.

En los años cincuenta del siglo veinte Puerto Rico pasó por una gran transformación política. En 1948, el pueblo eligió al primer gobernador puertorriqueño por voto directo en las urnas. En 1949 se fundó la división de *Educación a la Comunidad*. En 1952 se ratificó la Constitución del Estado Libre Asociado y en 1955 se fundó el *Instituto de Cultura*. Esta transformación se dio como secuela de las discusiones que desde la

generación de 1930 venían cuestionando el tema de la puertorriqueñidad, los debates acerca de la cultura y el apogeo del nacionalismo boricua.

La música de afropuertorriqueños fue afectada por ese proceso. Fue impregnada por los cambios de la época. De solo tocarse en esquinas, casas y negocios particulares, comenzó a ser tocada en las tarimas públicas y, más adelante, llegó a la televisión. Entre los primeros exponentes se encuentra al grupo de la Familia Cepeda, el cual más adelante varió en su estructura y cambió su nombre. Siguen la tradición que los integrantes de esta familia denominan “de San Mateo de Cangrejos” o Santurce. Otro grupo pionero fue el de los Hermanos Ayala, que en un inicio se llamaba *Bomberos de Loíza*. [9] Se nutrían de la tradición de bomba proveniente del noreste de la isla.

A estas familias ‘folklóricas’ bombeadoras se unieron otros grupos constituidos por bailadores, músicos y ejecutantes interesados en rescatar, aprender, desarrollar y difundir el arte de la bomba. Integraron en las ofertas artísticas que se daban hasta ese momento un elemento novedoso que consistía en practicarla en lugares específicos donde se destacaban los bateyes, los solares y el soberao. Ya para finales de los años ochenta se comenzó a sentir el fruto del esfuerzo de los precursores del género. Cónsono con este surgimiento se presentó quizás uno de los exponentes que más gloria le dio a la bomba: Rafael Cortijo Verdejo. Este gran músico cangrejero llevó la música tradicional a un sitial inimaginado. La grabó, orquestó, difundió y la transformó, no solo añadiéndole la orquestación –combinación que, sin duda, se puede considerar como un preámbulo a la salsa–, sino que le introdujo un innovador estilo tipo jazz en su disco *La máquina del tiempo*, además de lograr que su música viajara por todo el mundo. Autores como Mayda Grano de Oro describen la música de Cortijo como una parte esencial de la cultura puertorriqueña, y lo atribuye a la influencia que tuvo esta música en otras manifestaciones musicales como la salsa (521). Luego de este fenómeno que representó Rafael Cortijo, otros grupos comenzaron a experimentar con esta música.

Estos procesos se sumaron a la creación de distintos grupos que empezaron a presentarse

para llevar al público una estampa que buscaba recrear la ejecución del baile de bomba, por supuesto, pensando en los elementos que consideraban importantes para transmitir a la audiencia. La bomba se mantuvo viva gracias al interés de distintos grupos y personas. La música orquestada mantuvo viva la tradición, llegando a todos los rincones de Puerto Rico y a lugares internacionales.

Durante la última década del siglo XX aumentó la práctica y ejecución del género de la bomba. Sobre el particular, el músico Ricardo Pons menciona lo siguiente:

Hoy día se toca más bomba que hace un par de generaciones. Esto se debe en gran medida, a que la generación de los 90’s se apoderó de la tradición, se acercaron a aprender, hicieron suya la misión de la bomba. Se desbancaron los gurúes de la tradición como únicos proponentes del género y se ha hecho accesible a cualquiera que demuestre interés. El lado negativo de esta proliferación de la bomba en la actualidad es que se está homogenizando; las sutilezas que marcan los regionalismos están desapareciendo poco a poco. (Pons de Jesús 40)

En los noventa, artistas como William Cepeda [10] comenzaron a fusionar la bomba con el jazz. Aunque esa mezcla ya se había dado, su propuesta creó una diferencia con respecto a lo que había sucedido antes, ya que utilizó la fusión y la mezcla con el jazz como bandera de su estilo y ejecución. De esta forma, redondeó sonoramente esta historia musical.

La bomba ha logrado diseminarse y está más generalizada en Puerto Rico que nunca antes en su historia. La enorme mayoría de los puertorriqueños y puertorriqueñas reconocen su valor artístico-cultural, y cada día más jóvenes están aprendiendo a bailarla y a tocarla, apoderándose de espacios culturales antes ocupados por otras corrientes. Existen diversos programas en muchos de los pueblos de la isla con este propósito difusivo y educativo. De hecho, el surgimiento de las escuelas constituye un fenómeno que transformó la bomba y la llevó a otra etapa significativa. Históricamente, el aprendizaje de la bomba por lo general se

valía de distintas maneras de difusión que no necesariamente enfocaban la instrucción directa. Hasta años recientes, la enseñanza de la bomba y otros géneros usualmente se sustentó en la tradición oral, muy especialmente en la observación por parte de quien la quería ejecutar. La manera más común de aprender era hacerse parte de los grupos que ejecutaban el género.

De ahí la gran importancia de la primera escuela formal, fundada en el 1973 en Villa Palmeras, San Juan, supliendo así una gran necesidad de aprender. Sin embargo, muchos no podían asistir a este lugar o preferían a otros maestros. Esto contribuyó a que, con el correr del tiempo, comenzaran a surgir otros lugares para la enseñanza de la bomba. En consecuencia, el género recibió un incentivo adicional al crearse espacios nuevos para poder practicarla. En la actualidad, la diáspora puertorriqueña ha ido más allá de las fronteras de la Gran Manzanara y nuestra investigación corrobora que hoy en día se han creado organizaciones culturales boricuas que promueven y defienden nuestra identidad cultural musical a través de la bomba en diferentes estados de la unión americana. Los puertorriqueños nacidos en Estados Unidos, a pesar de haber sido transculturados y de haber asumido ciertas características de las familias norteamericanas, han continuado cantando y bailando nuestra música y la bomba en específico.

La adaptación cultural es interpretada frecuentemente como señal de movilidad social y adelanto socioeconómico, pero esto no quiere decir que los puertorriqueños de segunda y tercera generación no se hayan enfrentado y continúen enfrentándose a problemas similares a aquellos de sus familiares nacidos en la Isla. De acuerdo a los datos del censo de los Estados Unidos, existen aproximadamente más de cuatro millones de puertorriqueños en tierras norteamericanas. Sin embargo, se ha constatado a través de los años que la emigración no ha sido impedimento para que los boricuas conserven sus lazos culturales.

Así, observamos cómo siguen creándose movimientos, eventos y grupos que constituyen un cimiento sólido para afianzar nuestra identidad nacional. Es importante que continúen llegando

nuevas personas al ambiente de la cultura. Sin embargo, es necesario que reconozcan que hay que conocer los fundamentos para poder crear nuevos conceptos o reforzar los ya existentes. La bomba demuestra ser una alternativa no solo económica, desarrollando nuevas ideas de autogestión, sino que también refuerza el aspecto relacionado a la identidad de los puertorriqueños.

Por otro lado, la música tiene un efecto amplio en nuestra sociedad. Puede ser utilizada como instrumento de manipulación, pero también producir en los oyentes otras consecuencias. Sociológicamente, se da una constante resignificación de la música y una reestructuración del componente social. [11] También es posible que la música, como mercancía, modifique en alguna medida la infraestructura social. Puede influenciar conductas y por instalación de valores, contribuir a multiplicar las diversas posturas de la opinión pública.

Los bailes de ritmos de herencia africana han evolucionado y contribuido a la felicidad y al desarrollo sociocultural de los puertorriqueños dentro y fuera de la Isla. Las instituciones musicales puertorriqueñas presentadas en este estudio han contribuido en el desarrollo de nuestra cultura, a través de sus presentaciones folclóricas y populares. La iniciativa de escuelas para la enseñanza de la bomba ha sido un factor crucial para el crecimiento y difusión continua del género. Las escuelas no se limitan a las que se han ido desarrollando en Puerto Rico, sino también fuera del país.

Es necesario darle mayor participación a los exponentes y grupos de bomba en actividades culturales y promover el desarrollo de proyectos que estimulen mantener viva nuestra raíz afropuertorriqueña y nuestra identidad. Conocer mejor nuestra cultura nos ayudaría a sentir más amor por nuestra patria y estimularía el intercambio necesario con nuestras raíces caribeñas. Sin duda, los exponentes aquí mencionados han contribuido a dar más espacio a los afropuertorriqueños, no solo en los medios masivos y a nivel internacional. Pero es evidente que todavía falta que ese reconocimiento a esta gesta sea entendido más colectivamente.

Otro elemento resaltado en esta investigación es la comunidad puertorriqueña en la diáspora.

Esta juega un papel vital en el crecimiento y desarrollo internacional del género de la bomba. Existe no solo el deseo de muchos puertorriqueños radicados fuera de Puerto Rico que quieren continuar cultivando una tradición viva. Además, muchos hermanos latinoamericanos se han unido al conocer esta dinámica cultural. Anglosajones y gentes de otros lugares han visto la importancia de practicar e involucrarse en el desarrollo de este género. La bomba continúa ampliando horizontes. Una participación sumamente activa, la existencia de grupos en varios estados de Estados Unidos, así como la de grupos de otros lugares – como España, Suiza y Japón – demuestran que la bomba está cada vez más viva y con mucha fuerza. La bomba es, sin duda, un vehículo de activismo social.

Notas

[1] La bomba es una forma musical de tambor que se nutre de la migración africana y de las migraciones continentales americanas y caribeñas. Existen géneros muy similares en todo el continente.

[2] Fernando Ortiz describe el bambulá o babulá como el nombre de tambor unimenbranófono y abierto que antaño fue muy popular, principalmente entre los negros de las Antillas francesas y de la Luisiana (Ortiz 26).

[3] Cabe mencionar que en lugares como Cataño se designaba un área para efectuar el baile de bomba llamada 'tablero de madera' o 'tablado'. José Fernández Morales nos menciona que eventualmente este lugar, donde se efectuaban los bailes, más adelante se construyó de concreto. Ver Fernández Morales (1999).

[4] Gracimá: se recoge esta denominación de baile de bomba en los cuentos. También se escribe como 'gracimá' o 'gracimás'. Su evolución en los medios afrofranceses de las Antillas incorpora, sin duda, a la danza, movimientos y figuras reminiscentes del antiguo baile de salón señorial. (Álvarez Nazario 314).

[5] El nombre de cuembé deriva por lo visto de 'cumbé', denominación de origen africano que en las Antillas se registra en Cuba, emparentada además con otras designaciones de bailes negroides en España e Indias: paracumbé, caracumbé, maracumbí, cucalambé, etc., y también en Colombia y en Panamá, cumbia, baile de igual origen africano. La palabra cumbé surge de 'nkumba', variante denominativa del tambor que deja en Cuba las formas cumba y cumbí que se aplican, junto a cumbé, a ciertos tambores de origen congo.

[6] El batey era la zona ocupada como plaza, rodeada por las viviendas y otras edificaciones en los ingenios azucareros del Caribe. Originalmente la palabra fue

utilizada por los aborígenes taínos para denominar el lugar donde celebraban sus ceremonias. También se le conocía como 'batú'.

[7] *Restauración Cultural, Inc.* tiene dirección postal en P.O. Box 800 Saint Just Station, P.R. 00978. Su dirección cibernética es RestauracionCultural/FB y el correo electrónico es xiorro@gmail.com

[8] Entrevista personal a Alex Lasalle, realizada el 11 de Julio de 2011.

[9] Los hermanos Ayala, al ser repetidamente confundidos con los bomberos que apagan fuegos, dejaron de utilizar el nombre *Bomberos de Loíza*. (Conferencia curso Proceso Histórico de Puerto Rico por Pablo Luis Rivera, Programa AHORA, Universidad del Este, 2013).

[10] Hay que reconocer la aportación de este exponente en su fase artística y de rescate de la tradición, en virtud de su producción de discos relacionados a la raíz de la bomba y otros géneros como la plena grabando a exponentes tales como: Félix Alduen y Ángel Luis Torruellas de Mayagüez, Los Hermanos Ayala de Loíza, Isabel Albizu de Ponce. A William Cepeda, oriundo de Loíza, en marzo 2013 se le dedicó el *Heineken Jazz Fest*. Además, la prestigiosa Universidad de Berkley le otorgó un Doctorado Honoris Causa.

[11] Ver Keith Swanwick (1991).

La plena puertorriqueña, rebelión y transnacionalismo afroboricua; una historia menos contada

Introducción

“los pasos puertorriqueños por territorios históricos son golpes acompasados sobre panderos políticos”
(López, *Los bembeteos* 19)

La plena es considerada por muchos puertorriqueños como uno de los símbolos más preciados de su identidad colectiva. Su origen y pertenencia a la clase obrera encuentra su expresión más viva en el hecho de que en Puerto Rico las manifestaciones de protesta son siempre acompañadas por plenarios. En sus canciones se tematiza la vida de los negros y mulatos en los barrios pobres. La historia de sus repercusiones sociopolíticas apenas ha sido analizada a cabalidad. Su rearticulación en Nueva York con otros elementos socioculturales transnacionales condujo a su reformulación. Allí traspasó las fronteras de la llamada música “folclórica” y se deslizó fuera del entorno obrero en el que había sido desarrollada.

Este texto consta de tres partes principales: la primera titulada “Orígenes interculturales e intercaribeños”, la segunda „Plena y rebelión afrocaribeña“ y – a modo de conclusión – la tercera „El plebeyismo ,parejero‘ y el bembeteo: desobediencia epistémico-estética de la plena”. Primero se tematizarán los orígenes interculturales e intercaribeños de la plena, así como el papel del cimarronaje y de la clase obrera afroboricua en sus orígenes. La segunda sección consta de la presentación y análisis de dos canciones: “Tintorera del mar” y “Aló quién ñama?”. Además, se contrastará la plena con la nueva trova puertorriqueña. En la última parte nos limitaremos a sugerir posibles pistas que, tal vez, ayuden a identificar elementos de la estética plenera que podrían ser usados para, desde una perspectiva intercultural-decolonial, elaborar preceptos perceptivos, alternativos a los dominantes en la estética occidental.

Orígenes interculturales intercaribeños

Uno de los *pre-textos* [12] musicales de los cuales a finales de los sesenta surgió la música popular bailable caribeña por excelencia, la salsa, es la plena puertorriqueña. [13] Atribuirle a la salsa autoría nacional exclusiva – bien sea cubana, puertorriqueña, colombiana o neoyorquina –, no es sino ignorar su espíritu inclusivista; tal vez su más importante contribución al carácter intercultural de la música tropical. La historia de esta forma de expresión musical, característica del movimiento afropuertorriqueño de trabajadores, apenas comienza a ser investigada. [14] Sin embargo, la misma es tan importante para comprender el foco genealógico del cual surgió la salsa, como la historia del resto de sus otros múltiples ingredientes. [15] A partir de mediados de los años cincuenta, la plena, ya en sí hija de intercambios interculturales, fue rearticulada con otros elementos sociomusicales transnacionales. Así fueron renovadas formas musicales tradicionales hasta entonces utilizadas [16] y, transgrediendo y superando esquemas eurocéntricos que la confinaban a «lo folclórico» y deslizándose fuera del entorno obrero en el que surgió y había sido desarrollada, devino en música popular, bailada por un público más amplio.

El texto de la canción “Cimarrón,” de *Los Plenarios de la 23 Abajo* ofrece una breve y metafórica genealogía de la plena. Tematiza las tres raíces reconocidas como conformadoras de la cultura boricua en general, así como de la plena en particular: la herencia africana, la taína y la campesina, en Puerto Rico llamada *jíbara* (González 11 - 42). En la canción se le adjudica al cimarrón un papel central al indicar: “Se fugó el cimarrón / se escondió en la montaña / ¡Se fugó el cimarrón / y nació la plena!” (*Plenarios de la 23 Abajo*) Según sugiere la canción, es mediante la resistencia y autoliberación del cimarrón, al escaparse a la montaña, que surge la plena.

En realidad, el surgimiento de la plena no se dio en las áreas rurales montañosas del centro de la isla; ni los cimarrones estuvieron directamente vinculados a sus orígenes. Sin embargo, el papel determinante que asumieron sus descendientes, los obreros de

la caña – afropuertorriqueños e inmigrantes de otras islas – en su surgimiento, es un hecho histórico verificable. La solidaridad vivida en las comunidades de aquellos descendientes directos de cimarrones o negros libres, y su activa resistencia contra el incipiente sistema monopolista de explotación de las plantaciones norteamericanas a finales del siglo XIX y comienzos del XX, le imprimieron su ineludible sello obrero a la cultura plena.

Los orígenes de la plena se ubican en Ponce, ciudad costera en el sur de la isla, hasta entonces capital alterna (López, *Los bembeteos* 141; ver Quintero Rivera, *Ponce, la Capital Alterna*) y principal región en la producción de la caña de azúcar a finales del siglo XIX. El arrabal Joya del Castillo es considerado como el centro donde mayormente tocaban los pleneros pioneros. Muchos de sus habitantes eran inmigrantes provenientes de las Antillas Menores, ya establecidos en la isla desde mucho antes (Stone 939).

El antropólogo, plenero y artesano Ramón López enfatiza en sus análisis la centralidad del cuerpo del obrero negro de los cañaverales de Ponce, motor que encendió una de las respuestas más contundentes del pueblo puertorriqueño frente a la invasión norteamericana:

Los cuerpos de los pleneros y la gente plena como puntos de encuentro y contestación de las relaciones de poder que estas situaciones implican constituyen la localización histórica de la plena como género musical que se originó tras la invasión norteamericana y que en sus primeros tiempos fue placer amistoso para los desposeídos y basura peligrosa para los poderosos. (López, “El cuento pleneao” 1) [17]

El cuerpo negro bailando es percibido por los grupos dominantes como amenaza al orden establecido. López utiliza como referencia informaciones obtenidas del libro de Félix Echevarría (1984) sobre los pioneros de la plena y el lugar donde surgió, para describir detalladamente la realidad comunitaria de la Joya del Castillo. Concretiza su descripción indicando nombres [18] y profesiones [19] de

los habitantes del arrabal. Esto lo hace para desmontar imágenes cliché empleadas con frecuencia en discursos sobre los orígenes de la plena. Muchos de ellos reproducen las perspectivas prepotentes y racistas de los blancos de la época (López, “De la mortal importancia”). Se empeñan en criminalizar, desde una “atrayente curiosidad morbosa”, a los sectores desposeídos viviendo en comunidades en resistencia; barriadas, cuya vida comunitaria no solo estaba marcada por la penuria y los males que esta consigo acarrea, sino – también – por una “generalizada disposición a la caridad, socorro, ayuda, respaldo y pertenencia que compartía la gente más despreciada de la ciudad”. (López, “De la mortal importancia”) De ahí que insista que:

La plena no fue el soundtrack de la degeneración moral. Fue el punto de encuentro de la totalidad vivencial barrial y sobre todo fue una diversión que aseguraba el predominio de la alegría como recurso de supervivencia y socialización. (López, “De la mortal importancia”)

Al final concluye:

La plena fue ante todo una diversión compartida que articuló la dedicación de músicos obreros de las comunidades de Ponce en encuentros festivos que confirman la solidaridad andariega y aglutinadora que dio consistencia y resistencia a los vecindarios más abusados por los poderes coloniales de su tiempo. (López, “De la mortal importancia”)

La historia de la plena está marcada por el desplazamiento masivo de gente humilde, la mezcla creativa y el intercambio de saberes provenientes de sus diversas culturas – bien lograda interculturalidad. Los violentos cambios económicos, causados por el paso del colonialismo español – mayormente basado en las haciendas de café – hacia el norteamericano en 1898, con sus grandes plantaciones de caña en vías de monopolización, ocasionaron un éxodo rural masivo de campesinos del interior de la isla a las zonas costeras en busca de trabajo. Estos pequeños agricultores trajeron

consigo su música tradicional de herencia española: entre otros, el seis [20] y la copla. [21] A ese fenómeno de migración endógena se sumó la acumulación de artesanos, necesarios para realizar trabajos en los cañaverales o en los centros urbanos emergentes, así como las interacciones socioculturales de trabajadores provenientes de otras islas. Esa amalgama constituye la base social de la plena, que fue influenciada tanto por elementos rurales como urbanos. Sus orígenes están marcados por la *interculturación*, es decir, la interacción y el intercambio de saberes y sentires provenientes de culturas africanas, [28] de los nativos, [29] así como de España [30] e incluso de elementos culturales que llegaron de las colonias de habla inglesa. Muchos trabajadores que venían de estas islas llegaron en aquel entonces a Puerto Rico y se establecieron en los alrededores de la ciudad de Ponce, donde las empresas norteamericanas fueron construyendo enormes plantaciones de caña de azúcar. [31]

3 Desarrollo y formas actuales

En el ensayo “Bumbún and the Beginnings of Plena Music,” el analista cultural Juan Flores divide la historia de la plena durante la primera mitad del siglo XX en tres períodos en los que se dieron grandes transformaciones en la organización capitalista del trabajo en Puerto Rico.

El primero se extiende desde los comienzos del siglo XX hasta el 1926. Lo caracteriza como el período de surgimiento y consolidación de la forma particular que distingue la plena y su expansión por la isla.

El segundo va desde el 1926 hasta el 1950. Según Flores, está acuñado por el éxito de músicos tales como Canario y Cesar Concepción. Estos llevaron la plena a los salones de baile en los que bailaban las clases dominantes.

El tercer período cubre los años de la década de 1950 hasta llegar a la de los 1960. Esta etapa es caracterizada como el regreso a las raíces proletarias y subproletarias, en cuyo entorno de vida había surgido la plena. Fue iniciada por las grabaciones de Mon Rivera y la banda de Cortijo y su Combo. (citado en Flores, *From Bomba to*

Hip Hop 86-87)

Flores, en su periodización, traza una historia circular que parte del surgimiento proletario de la plena, pasando por su comercialización y final regreso a sus raíces. [32] Según Paulina Guerrero, el analista neoyorquino recalca en su ensayo el papel formador del entorno obrero en su historia y describe cómo ese mismo grupo social ha logrado mantenerla viva hasta el presente, independientemente de haber o no haber tenido éxito económico. (Guerrero 165-178)

Una de las más importantes contribuciones de *Cortijo y su Combo* al desarrollo de la bomba y la plena fue haber logrado participar regularmente de un programa televisivo [33] con un grupo de músicos negros y mulatos. Así les abrieron las puertas a otros para, por ese medio, exponer su música ante un público fuera de las fronteras del barrio. De esa forma, prepararon el terreno para la aceptación y popularización de otras expresiones musicales provenientes del mismo medio sociocultural.

4 Instrumentación

La plena originalmente se tocaba con panderos, acordeón y guitarra, acompañando el canto y el coro. Los dos tambores de mayor tamaño —el más grande se llama seguidor o bajo, y el mediano se llama punteador o llamador— establecen el ritmo que sirve de base, mientras que el más pequeño —requinto o marcador— elabora sobre esa base diferentes contrarritmos y figuras ornamentales, llamados golpes o piquetes. Más tarde se sustituyó el acordeón por el piano y se le añadió el güiro, las congas y los trombones, que reemplazaron a las trompetas, preferidas por los conjuntos de son. El sonido de los trombones, más crudo que el producido por las trompetas en la música dominante precedente caribeña, anticipó el estilo agresivo urbano que luego caracterizaría la nueva música de finales de los 1960, la salsa. No fue casualidad que muchas de las primeras orquestas salseras usaran trombones en su sección de vientos, práctica que continúa hasta el día de hoy. Algunos grupos actuales de plena también utilizan el cuatro, el instrumento insignia de la música tradicional jíbara -campesina-

Consta de 5 cuerdas metálicas dobles y es más pequeño que una guitarra. La forma de su caja de resonancia es parecida a la del violín.

5 Plena y rebelión afrocaribeña

Tintorera del mar

Coro: Tintorera del mar,
tintorera del mar
tintorera del mar que se ha comido
a un americano.

pregón: Y aquél era un abogado, miren,
de la Guánica Central
a quién su vida ha tronchado
la tintorera del mar.

(estrofa de la versión de Gumersindo Mangual)

Esta pieza musical es atribuida a Gumersindo Mangual, aunque algunos entienden que es de la autoría de Joselín Bumbún Oppenheimer, un trabajador de la caña, pionero del género y, en su tiempo, considerado por muchos como el rey de la plena (López, “Tintorera del mar”). En la canción se recuenta la historia de un abogado de la Central Guánica. En la década de 1920, representó a la empresa en un pleito judicial contra una huelga de obreros. El representante legal de la central se fue de paseo a San Juan y mientras se bañaba en la playa del Condado se convirtió en presa fácil de los tiburones (López, “Tintorera del mar”).

Según Ramón López:

„*Tintorera del mar* es la imagen ancestral actual inmortal de una gente y un país cuyo fundamento sociocultural durante más de un siglo ha sido la explotación colonial por parte de Estados Unidos“ (López, “Tintorera del mar”)

La canción sirve de metáfora que ilustra la lucha sindical de los trabajadores afropuertorriqueños de los cañaverales monopolizados por los norteamericanos y, consecuentemente, ejerce una abierta crítica al colonialismo.

„Aló, ¿quién ñama?”

¿Qué será? ¿Qué pasará
que el taller de Mamery
pide gente pa’ trabajá?
Aló... ¿Quién ñama?
María Luisa Arcelay
negociando con don Vidal:
dicen las bordadoras
que si no hay plata no van pa’ llá.
¡Empezó la huelga!
¡Dios mío, que barbaridad!
¡Ay! Las trabajadoras
empezaron a bembetear:
„Que si cuchicú“,
„Ay, que si cuchicá“,
Petra, apaga esa plancha:
¡No trabajemos ná!
¿qué se cree esta gente?
¡No nos tienen piedad!
¡La lana que aquí nos pagan
ay, no nos dá pa’ ná!
(extracto de la canción)

La canción fue inspirada por una huelga de trabajadoras (costureras) de la industria textil en Mayagüez, una ciudad en la costa oeste de la isla. Durante la misma el propietario de la fábrica, el industrial libanés William Mamery, había contratado trabajadores de reemplazo, o sea, rompohuelgas. Don Mon Rivera escribió „Aló, ¿Quién ñama“ (Hola, ¿quién llama?) como descripción musical del conflicto. Dado que la huelga había sido organizada por el líder sindical local John Vidal y apoyada por la asambleísta María Luisa Arcelay, son mencionados en la canción. En ella, las costureras expresan su preocupación sobre los miserables salarios que recibían. Casi al final, Don Mon se sirve de un estilo muy particular; el trabalenguas. Ese estilo de canto, tal vez emparentado al *scat* [34], es usado para insinuar algunas de las sílabas en una especie de balbuceo nasal.

Ramón López tal vez coincidiría con nosotros cuando insinuamos que se trata del *performance* metaforizante del bembeteo típico de la plena. De hecho, resulta de provecho contrastar ese balbuceo, esa musicalización del bembeteo barrial en protesta, presente en los textos pleneros, con las canciones del movimiento de la llamada nueva trova. Indudablemente, la

inmediatez y accesibilidad de su lenguaje popular son las características discursivas principales de la plena. No precisa de ideologías foráneas para expresar su resistencia a la explotación e injusticia. Más tarde, esta misma actitud fue asumida por figuras principales de la salsa, tales como don Tite Curet Alonso y Rubén Blades, dos de los más importantes y prolíficos compositores del género. Las canciones de la nueva trova, por su parte, fueron elaboradas en su mayoría con un lenguaje culto, inaccesible y lejano a las masas populares. Probablemente sea ese uno de los motivos que explican el muy limitado efecto proselitista del movimiento de la nueva trova en la isla. Su visión política estuvo largo tiempo permeada por formas teórico-ideológicas provistas por el marxismo. Y sus adeptos, hasta el día de hoy, pertenecen mayormente a los estratos sociales con formación universitaria. En Puerto Rico, la nueva trova, salvo contadas excepciones [35], no logró alcanzar al pueblo.

6 El plebeyismo parejero y el bembeteo: desobediencia epistémico-estética de la plena

La plena es un fenómeno sociocultural que transgrede los patrones epistémicos y estéticos dominantes. Investigadores contemporáneos boricuas nos ofrecen conceptos que ayudan a entender este aspecto de la plena. Ángel Quintero Rivera, en su más reciente y premiado libro [36], propone usar el concepto *plebeyismo* de José Luis González (González 85 – 98), al analizar la música tropical afrocaribeña, para entender los modelos contrahegemónicos allí vigentes. Vincula a este concepto el suyo: la *parejería*. Esta noción es usada para describir una actitud particular de los trabajadores diestros, es decir, de los artesanos urbanos puertorriqueños de principios del siglo XX. [37] Según su análisis, estos se valían de la misma como estrategia contrahegemónica en la lucha contra el racismo y a favor de mejores condiciones de vida. (Quintero, *¡Saoco salsero!* 20, 109 – 112, 115, 117, 123, 125, 128 y 133)

Un pasaje en particular reproduce claramente su posición:

José Luis González distingue el plebeyismo del popularismo porque en el primero lo popular „no es (meramente) tema ni motivo, sino esencia que no requiere mediación para imponerse como creación estética válida en sí y para sí.“ (González 101) Lo distingue también del primitivismo porque se trata de formas que llevan tras sí un proceso de desarrollo cultural o *estilización*, “lo que no excluye que aprovechase tal o cual elemento usado por la clase “dirigente“, pero sometiéndolo a una remodelación según su propio estilo.“ (González 93) Primitivismo sería espontaneísmo poco desarrollado (que por tanto no amenaza a los modelos establecidos); y popularismo, selección desde arriba de formas ‘de abajo’ que no aspiran a ser modelos. Plebeyismo (por el contrario) es la creación de modelos desde abajo y su imposición hacia arriba (González 99). (Quintero Rivera, *¡Saoco salsero!* 110)

Por otro lado, la noción *bembeteo* [38] del antropólogo Ramón López también resulta muy útil para desarrollar preceptos perceptivos alternativos, que nos permitan entender mejor nuestras realidades socioculturales. En su ensayo *El bembeteo musicalizado*, cuestiona uno de los clichés más repetidos por investigadores y la prensa en general, según el cual la plena es el periódico del pueblo. En relación a ello, López hace una diferenciación importantísima. Si bien las plenas comentan el diario vivir de los barrios, su estructura y maneras de expresarse no tienen nada que ver con el riguroso lenguaje periodístico. El plenero no es reportero, ni está interesado en ofrecer datos confirmados; es bembetero. Según su propia descripción del cantante o compositor de plenas:

Su modelo de transmisión de informaciones no fue el reportaje, ni el artículo, ni el editorial, ni la columna. Su propósito no era establecer la veracidad de los hechos publicados sino expresar las divergentes percepciones de la gente en cuanto a lo que, tras suceder, se consideraba digno de conservar en la memoria. La plena de aquella gente pudo ser veraz pero a la vez fue ambigua, confusa y contradictoria, lo

mismo que los híbridos recuerdos que se instalan en la cambiante memoria de la gente subalterna. (López, *Los bembeteos* 26)

Por otro lado, según López, la imagen del periódico cantado es un intento consciente del Estado por regular y controlar una música que le era incómoda. [39] De ahí que claramente vincule el intento de ordenar la plena, según los códigos academicistas que rigen el periodismo, con una voluntad de poder que quiere imponer orden a un supuesto desorden. Sin embargo, si bien el fenómeno sociocultural podría ser señalado como caótico, es –sobre todo– contestatario. Ni el éxito mercantil ni el folclorismo nostálgico, ubicaciones socioculturales articuladas por la colonialidad del poder y del saber, han logrado neutralizar la plena. Es más bien la “cotidianidad puertorriqueña” que “expresa la memoria comunitaria que enlaza la historia y la actualidad”, la que posibilitó su surgimiento y continúa nutriendo su desarrollo (López, *Los bembeteos* 11-12). El tipo de temporalidad que estructura el rumbo y los designios de la plena se distingue por una simultánea asunción del recuerdo de vivencias pasadas y de antiguas tradiciones y su vinculación con la refrescante actualidad de musicalidades coexistentes.

Siguiendo la línea de pensamiento de López, se hace claro que muchos discursos institucionales de identidad colectiva intentan reapropiarse de la plena para presentarla como expresión armoniosa de “carácter pacífico y amistoso”, lejos de lo radical o militante (López, *Los bembeteos* 16). Según esa forma sublimada de simbología nacional, asumida tanto por convicciones “coloniales, aspiraciones independentistas y anexionismos autóctonos”, la plena se convierte en periódico del pueblo para formar parte de la “poderosa ideología del consenso social como salvación colectiva ... defensivo patrimonio y glorificado valor” (López, *Los bembeteos* 16-17). Sin embargo, esta expresión del pueblo trabajador afroboricua ha logrado mantener sus vínculos con las raíces originarias que nutrieron su nacimiento y desarrollo. Hasta el día de hoy, la plena continúa resistiendo.

Notas

[12] La salsa surgió de pre-textos, es decir, patrones musicales que sirvieron de pretexto o excusa para crear una música cuyo dispositivo claramente se diferencia del de sus pre-textos.

[13] Otros estilos musicales puertorriqueños que también jugaron un papel muy importante, durante el surgimiento de la salsa, son la bomba y la llamada música jíbara. A menudo estos son ignorados por discursos etnocéntricos que insisten en presentar la salsa como hija natural de un género supuestamente nacional y puro: el son. Para una crítica de esta limitante concepción de la cultura musical caribeña consultar Vélez (2011), especialmente la segunda parte.

[14] Aparte de un par de colecciones de ensayos de diversos autores sobre la plena, actualmente solo existen tres libros, cuyo contenido se ocupa de investigar de forma más o menos sistemática dicho fenómeno sociocultural.

[15] Además de los estilos mencionados, se reconocen otras formas de hacer música, provenientes del Caribe o de los EEUU, como parte del foco genealógico de la salsa. Entre estos se encuentran los siguientes: el complejo o dispositivo rizomático del son caribeño, el seis, el swing y otros. Ver Vélez (2012)

[16] La fundación en 1956 de Cortijo y su Combo marca el punto al cual nos referimos. El grupo estaba formado por negros y mulatos de los barrios populares de Santurce. Utilizaba el formato de banda del son caribeño y participaba regularmente de un programa de televisión, exponiendo así la bomba y la plena a un público más amplio. Entre los máximos exponentes de la versión “folclórica” de la plena se encuentra los miembros de la conocida familia Ayala y de *Los pleneros de la 23 Abajo*. En Nueva York, el panderetista de Santurce, Marcial Reyes, jugó un papel central en el establecimiento de la plena, tanto como educador o músico. (Flores, *From Bomba to Hip Hop* 67-68)

[17] La falta de las comas (,) en los más recientes textos de López es deliberada. Según el plenero, estas estorban el ritmo de sus composiciones textuales (*Entrevista personal con López*, Marzo 2019).

[18] Timoteo, Carmen Avilés, Enriqueta Mangual Capó, don Pepe Irizarri, don Miguel Archeval, Cachi y Wilson. (López, “De la mortal importancia”)

[19] Músico de bomba y plena, dueño de tienda, mecánico dental, peón, sirvientas en casas particulares, labrador de finca de caña, vendedor ambulante de frutas, acordeonista, agricultor, militar, costurera y prostituta. (López, “De la mortal importancia”)

[20] Estilo musical tocado con cuatro, instrumento de cuerda parecido a la guitarra, maracas y bongó.

[21] Composición poética que por lo general consta de cuatro versos. Es la métrica preferida por los compositores de canciones de plena.

[28] Los tambores utilizados en la plena, los llamados panderos (panderetas sin chapas de metal en sus costados), provienen del norte de África. Fueron llevados a España por los moros. Los llamados negros ladinos, traídos directamente de España, los llevaron a la isla. Sin embargo, los toques de los panderos son de influencia africano-occidental. Su estructura rítmica básica sugiere que provienen de uno de los ritmos de la bomba: el holandés. Además, el baile, la estructura corresponsal de llamada y respuesta de las canciones y el importante papel de la improvisación, son elementos también provenientes de la misma región.

[29] Del patrimonio cultural de los nativos – los taínos – proviene el güiro. Instrumento musical de percusión hecho de una calabaza cilíndrica y ahuecada. Se toca rascando con un palo o rastrillo las estrías horizontales que lleva en su superficie externa.

[30] Ya mencionamos el seis y la copla; una de las formas métricas, provenientes de España, preferidas por compositores de canciones de plena en la isla. Además, en el estilo de plena jíbara se usa el cuatro. Un instrumento de cuerdas, oriundo de la isla, emparentado con el laúd español.

[31] Este fenómeno de interculturación, es decir, de interacción entre e intercambio de elementos socioculturales provenientes de diversas islas de la región caribeña en la constitución de las formas de expresión artística ‘nacionales’ es tematizado por Juan Flores en su libro *Divided Borders Essays on Puerto Rican Identity* (85-91). Allí analiza el surgimiento e historia de la plena puertorriqueña y muestra la influencia, de parte de la música de otras islas, a ésta durante su proceso de gestación. Aunque Ramón López reconoce la influencia y contribuciones de caribeños provenientes de otras islas angloparlantes, cuya llegada a la zona sur de la isla fue fomentada por la ocupación norteamericana, cuestiona versiones que fundamentan el origen de la plena otorgándole un papel protagónico a una pareja que, según Echevarría y otras versiones que en él se basan, vino de Barbados: John Clark y Catherine George. La evidencia documental, por López encontrada en censos y documentos gubernamentales recientemente asequibles, contradice esas conclusiones (Entrevista personal con Ramón López, Marzo 2019). Actualmente, López se encuentra en la fase final de preparación para la publicación de su nuevo libro sobre los orígenes de la plena. En este, entre otras tareas críticas (y autocríticas), se deconstruye el mencionado mito.

[32] López traza una historia de la plena más pormenorizada. Describe minuciosamente su trayecto hasta finales del siglo XX. Ver López (2008).

[33] Rodríguez Juliá, recordando su infancia, menciona “La Taberna India de Reguerete y Floripondia”; un programa de televisión que se transmitía a diario de siete a siete y media, en el que tocaban Cortijo y su Combo (Rodríguez Juliá 30).

[34] El *scat* es una forma especial de cantar utilizada en la música góspel afronorteamericana y en el jazz. Se trata de un estilo de canto improvisado que consta de series de sílabas con una concatenación rítmica y melódica particular, sin utilizar palabras con un significado concreto y

sin sentido coherente alguno. Con las sílabas y fragmentos de palabras se imitan, por recurso a la onomatopeya, frases instrumentales, semejantes a los sonidos de los instrumentos de los músicos circundantes. La forma exacta y el sonido de las secuencias de sílabas es, en gran parte, improvisado espontáneamente por el músico. La voz no se utiliza para la transmisión de contenidos de sentido, sino sólo como un instrumento.

[35] Ramón López en la sección “Plena armada con pandero” del capítulo “Breve y ajorada historia de la plena enrojecida” (*Los bembeteos* 56 – 83) de su libro, le dedica unas 3 páginas (76 – 78) a lo que llama “afortunadas incursiones” (*Los bembeteos* 76) de la Nueva Trova a la plena. Allí menciona el nombre de unos grupos y artistas provenientes de ese estilo que, si bien grabaron canciones en ritmo de plena, no tuvieron grandes repercusiones (López, *Los bembeteos* 76).

[36] Lo propone en el capítulo “Los Cangrejeros y el plebeyismo ,parejero” del libro *¡Saoco salsero! o el swing del Sonero Mayor Sociología urbana de la memoria del ritmo* (2017).

[37] En “La proletarización del artesanado en Puerto Rico. Cultura obrera y organización sindical,” Quintero-Rivera define lo que llama la tradición de la parejería como “la irreverencia a la jerarquía social y el colocarse en el terreno de la interacción social en niveles asignados por la cultura dominante para estratos sociales ‘superiores’” (121).

[38] Según el diccionario de la RAE, se trata de una expresión coloquial utilizada en Cuba y Puerto Rico para chismorrear, es decir, hablar con indiscreción o malicia de alguien o de sus asuntos. Ramón López le da otra connotación a este término. El *bembeteo* (“meneo de las bombas -los labios-”) barrial de las comunidades afroboricuas lo describe como “palabreo de los que tienen labia, es decir, aquellos que son de hábil conversación”, pues gozan de virtuosidad persuasiva y gracia en el hablar (López, *Los bembeteos* 21).

[39] Estos intentos de reapropiación de la plena por parte del Estado incluyeron documentales, grabados, murales escenográficos y grabaciones de discos. Fueron realizados por la División de Educación a la Comunidad y el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Comenzaron a mediados de la década del 50, como parte de una serie de medidas institucionales para “oficializar la negritud como parte del mestizaje biológico-cultural puertorriqueño”. López describe esos intentos como una “gestión condescendiente y ambigua pero fundamental y pionera ... Todos estos proyectos fueron montajes intencionales realizados con mucha dedicación y celo profesional” (López, “Tintorera del mar”).

Obras citadas

Acosta Lespier, Ivonne. *Una Historia Olvidada: Un siglo en la asamblea Municipal de San Juan (1898-1998)*. Asamblea Municipal de San Juan, 2000.

Álvarez Nazario, Manuel. *El elemento afro negroide en el español de Puerto Rico, contribución al*

- estudio del negro en América*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1974.
- Ayala, Raúl. Entrevista personal. 22 Mayo 2011.
- Baralt, Guillermo. *Esclavos Rebeldes*. Editorial Huracán, 2012.
- Cepeda William. *La Música de Puerto Rico: Raíces y Evolución*. Casabe Records, 1982.
- Clemente, Pedro. Entrevista personal. 13 Abril 2011.
- Colón, Montijo, Cesar. "Los bembeteos de Ramón." *80 grados*, 04 Feb. 2011, www.80grados.net/los-bembeteos-de-ramon/
- Echevarría Alvarado, Félix. *La plena; Origen, sentido y desarrollo en el folklore puertorriqueño*. Express, 1984.
- Fernández Morales, José. *Análisis sobre cantos de bomba recogidos en Cataño (1918-1965). Datos y comentarios sobre la ejecución en el género*. 1999. Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, Tesis de Maestría.
- Flores, Juan. "Bumbún and the beginnings of plena music." *Centro Boletín*, vol. 2, no. 2, 1988, pp. 16-25.
- . *Divided Borders Essays on Puerto Rican Identity*. Arte Público Press, 1993.
- . *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. Columbia University Press, 2000.
- González, José Luis. "Plebeyismo y arte en Puerto Rico." *El país de cuatro pisos*. Ediciones Huracán, pp. 85 – 98.
- Guerrero, Paulina. "A Story told through Plena: Claiming Identity and Cultural Autonomy in the Street Festivals of San Juan, Puerto Rico." *Island Studies Journal*, vol. 8, no. 1, 2013, pp.165-178.
- Lasalle, Alex. Entrevista personal. 11 Julio 2011.
- Ledru, André Pierre. *Voyage Aux Iles De Teneriffe, La Trinité, Saint-Thomas, Saint-Croix et Porto Rico*. Columbia University Press, 1810.
- Los Pleneros de la 23 Abajo. "Cimarrón." *Bembe en la 23*, Los Pleneros de la 23 Abajo, 2017. *Spotify*, open. [spotify.com/artist/70m0ysMYp0qzOlazRXbPN7](https://open.spotify.com/artist/70m0ysMYp0qzOlazRXbPN7).
- López, Ramón. *Los bembeteos de la plena puertorriqueña*. Ediciones Huracán, 2008. Impreso.
- . "El cuento pleneao de Bumbún." *80 grados*, 13 Feb. 2015, www.80grados.net/el-cuento-pleneao-de-bumbun-2/
- . „Tintorera del mar. Gumersindo Mangual y la historia que no se puede." *80 grados*, 29 Mayo 2015, www.80grados.net/tintorera-del-mar-gumersindo-mangual-y-la-historia-que-no-se-puede/
- . "De la inmortal importancia de un libro humilde y mal editado." *80 grados*, 24 Abril 2015, www.80grados.net/de-la-inmortal-importancia-de-un-libro-humilde-y-mal-editado/
- Ortiz, Fernando. *Africanía de la música folklórica en Cuba*. Universidad Central de las Villas, 1965.
- Pons de Jesús, Ricardo. "Evolución musical de la Bomba puertorriqueña." *Bomba que Rumba: memorias del primer simposio sobre la bomba y la rumba*, compilado por Marlene Duprey, Publicaciones Portorriqueñas, 2012, pp. 243-55.
- Quintero Rivera, Ángel G. "La proletarización del artesanado en Puerto Rico. Cultura obrera y organización Sindical." *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricas*, no. 23, 1990, pp. 119-139.
- . *Ponce, La Capital Alterna: Sociología de La sociedad civil y la cultura urbana en la historia de la relación entre clase, "raza," y nación en Puerto Rico*. Ponceños de verdad, 2003.
- . *¡Saoco salsero! o el swing del Sonero Mayor Sociología urbana de la memoria del ritmo*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2017.
- Rodríguez Juliá, Edgardo. *El entierro de Cortijo*. Ediciones Huracán, 1983.
- Stone, Ruth M. *The Garland Encyclopedia of World Music*. Taylor & Francis, 2000.
- Swanwick, Keith. *Música, pensamiento y educación*, vol. 24. Ediciones Morata, 1991.

Biografía de los Autores

Pablo Luis Rivera posee un doctorado en Historia de Puerto Rico y el Caribe además de una maestría y un bachillerato en Administración de Empresas. Es profesor universitario e investigador docente en diversas instituciones universitarias en Puerto Rico, donde se destacan: La Universidad de Puerto Rico, la Universidad Ana G. Méndez y la Universidad Interamericana a nivel de bachillerato y graduado, además de ofrecer cursos en ambientes virtuales. Se destaca en los Departamentos de Historia, Humanidades, Administración de Empresas y Ciencias Sociales. También es director de la organización Restauración Cultural con la que ha impactado a miles de personas. Durante más de tres décadas ha desarrollado proyectos educativos (Bomba de Oro, Proyecto Unión, Gigantes de la Bomba y AFROlegado, entre otros), a realizando residencias académicas, conferencias, talleres y presentaciones artísticas relacionadas con la bomba y la afrodescendencia.

Juan José Vélez-Peña estudió en San Juan, Puerto Rico y en Alemania, donde se doctoró en filosofía. (2012: *Zeitgenössische*

epistemologische Strategien der Subjektivitätsbildung in der Karibik) Trabaja en la educación de adultos, como traductor de textos filosóficos y como escritor. También promueve la difusión de la cultura caribeña en Europa con su trabajo como percusionista y dictando conferencias. Sus ensayos han sido publicados en libros y revistas, por universidades alemanas, mexicanas y norteamericanas. Es miembro de la red de intelectuales y artistas de la Universidad de Bielefeld *Black Americas Network* y del *Institut zur interdisziplinären und interkulturellen Erforschung von Phänomenen sozialer Exklusion*.