

## Capítulo 3

# La poética de la presalsa puertorriqueña

La presalsa puertorriqueña es igual de importante a la presalsa cubana que ya he analizado, con algunos estudios de canciones, en el anterior capítulo. Sin embargo, tiene la diferencia de haber afectado más directamente el desarrollo de la salsa en Nueva York debido a la diáspora puertorriqueña hacia Estados Unidos, que se masificó a partir de 1917. Luis Rafael Sánchez ha definido este proceso como “la guagua aérea” (L. R. Sánchez, *La guagua aérea* 7). Guagua, en Cuba y Puerto Rico, es el nombre que se le da al bus. “Guagua aérea” refiere al uso del avión entre Puerto Rico y Estados Unidos como símbolo de la migración masiva entre estos dos territorios. Antes del intercambio de la música puertorriqueña en Nueva York, se desarrollaron ritmos locales que poseen una tradición poética enmarcada en la música popular y la tradición oral. Por esto, en este capítulo estudiaré canciones de plena, bomba y seis puertorriqueños que configuran el repertorio literario de la presalsa en Puerto Rico.

### 3.1 Las réplicas de la plena

Varias de las canciones de plena se popularizaron por la tradición oral. El autor es anónimo o las canciones han perdido la identificación con un autor específico debido a su fructífera popularización, que encarna formas diversas tanto a nivel literario como musical. Esta idea se apoya en los planteamientos de Paul Zumthor quien señala:

Le texte poétique oral, dans la mesure même où, par la voix qui le porte, il engage un corps, répugne plus que le texte écrit à toute analyse qui le dissocierait de sa fonction sociale et de la place qu'elle lui confère dans la communauté réelle ; de la tradition dont peut-être il se réclame , explicitement ou de manière implicite ; des circonstances enfin où il se fait entendre. (39-40)

La plena que a continuación estudio se titula “La plena que yo conozco” o “La plena de San Antón” que emerge dentro del proceso de identificación y catalogación musical que se hace mediante la tradición oral. Se observa una estructura poética definida por la discusión acerca del origen de la plena. En este la reflexión por el origen de una música se encarna en una canción con procedencia en la tradición que es la manera en que la voz poética popular se hace oír.

Coro:

<i>La plena que yo conozco</i>	[8]
<i>No es de la China ni de Japón</i>	[9]
<i>Porque la plena viene de Ponce</i>	[10]
<i>Viene del barrio de San Antón</i>	[9]
Unos dicen que es de Guayama	[9]
Y otros, que es de Bayamón	[7]
Pero la plena viene de Ponce	[10]
Viene del barrio de San Antón	[9]
La bailan en Machuelito	[8]
En Palo España hasta en el ciclón	[9]

Pero la plena bien sabrosona	[10]
Viene del barrio de San Antón	[9]
La tocan en Venezuela	[8]
En el Brasil y hasta en Nueva York	[9]
Pero la plena viene de Ponce	[10]
desde el barrio de San Antón	[9]
La tocan con un requinto	[9]
Con clarinete y con saxofón	[9]
Pero la plena bien sabrosona	[10]
Viene del barrio de San Antón	[9]

La canción acá estudiada es una plena que se compone de cuatro estrofas intercaladas con el coro. La peculiaridad es que la segunda parte del coro se repite con variaciones en las estrofas. Los versos fijos del coro “Porque la plena viene de Ponce / Viene del barrio de San Antón” varía en el cambio de la conjunción “porque” por “pero”. Sin embargo, la función es la misma ya que indica el lugar de donde se considera que viene la plena; el barrio de San Antón. La primera estrofa indica que la plena viene de Guayama o de Bayamón, que se opone a que viene en realidad del barrio de San Antón, en Ponce. La segunda estrofa indica un lugar en el que la bailan llamado Machuelito y una situación natural que es el ciclón; nombre que le dan en el Caribe hispánico a los huracanes. En la tercera estrofa menciona que la tocan, es decir, que la interpretan, fuera de Puerto Rico y en la última estrofa enumera los instrumentos que la interpretan; el requinto, que es un instrumento de percusión, el saxofón y el clarinete.

Los versos recurrentes del final del coro que se repiten, con variaciones, en las estrofas, reiteran el origen de la plena puertorriqueña. En la estrofa 4 y 2 se da la variación “sabrosona” como adjetivo de la plena.

Formalmente, tanto el coro como las estrofas están compuestas de 4 versos, solo hay rima consonante entre el verso 2 y 4 en el coro, en la primera, segunda y cuarta estrofa; y rima asonante en la tercera estrofa. De otro lado, la métrica corresponde a versos de arte mayor; versos de más de ocho sílabas.

La métrica no es precisa y exacta entre las estrofas. La única regla formal que se presenta en esta muestra de plena es la rima ya expuesta. Métricamente, los dos versos finales de cada estrofa y el coro, por ser los mismos, son decasílabos y eneasílabos. Las variaciones en la métrica se dan en los versos 1 y 2 que varían entre heptasílabos, octosílabos y eneasílabos.

La mención en las canciones populares a China o Japón hace referencia a lugares de origen de las cosas o lugares lejanos ensoñados. Por la visión popular de que China y Japón tienen una historia más larga que incluye dinastías antiguas, se recurre a este estereotipo. “En un bosque de la China”, canción que se hizo popular en la década de 1940, y que se desconoce su autor, ejemplifica el significado de lo lejano y ensoñado. En “La plena de San Antón” la mención, en el coro, a Japón y a China significa la confrontación de estos lugares con el origen de la plena. Se recurre a la estrategia de localización geográfica con la ironía de confrontar a estos dos países de Asia con un barrio de la ciudad de Ponce en Puerto Rico. El hecho popular de esta inclusión coincide con la canción “Ojos chinos” de 1964 de El Gran Combo de Puerto Rico, entre otras.

La música popular recurre mediante la improvisación a usos léxicos que se van extendiendo en la conciencia social y que se distribuyen por varias piezas musicales con letras cantadas. Los usos lexicales, la glosolalia y los topónimos surgen de manera espontánea y no se teorizan, sino que surgen en los usos de las comunidades que mediante la tradición oral los incluyen en la música. Al respecto señala Paolo Scarnecchia: “Todo ello puede estar sedimentado en el saber tradicional sin ninguna conceptualización teórica o bien actuar como el reflejo de una concepción específica del mundo sonoro” (66). El uso de los topónimos en “La plena de San Antón” tiene una función sonora que se combina con una función léxica que implica la comparación entre un lugar lejano y uno cercano, este último, de donde nace la plena como lo propone la canción.

La primera estrofa usa otros topónimos pero que, en contraste con los del coro, refieren a ciudades de Puerto Rico. Los dos primeros versos: “Unos

dicen que es de Guayama / Y otros, que es de Bayamón” confronta los lugares de donde, se supone, es el origen de esta música. La canción propone que la plena es de Ponce y no de Guayama o de Bayamón. Respecto al origen de la plena señala Peter Manuel: “The *plena* is believed to have originated in Ponce around the turn of the century” (258). Guayama es en el sur de la isla como Ponce, mientras que Bayamón es en el norte.

La segunda estrofa expresa el baile como una manera de mostrar la plena y menciona otros topónimos: Palo España y Machuelito, en donde se baila la plena. El topónimo es roto y se traslada en la misma estrofa a un hecho atmosférico: el ciclón. La ubicación insular de Puerto Rico la ubica en una zona geográfica y climática en donde periódicamente se registran huracanes, a los que en los países del Caribe hispánico se les denomina ciclones. La referencia a lo espacio temporal se da para ubicar la música en unas condiciones específicas de su origen, creación y difusión. Lo temporal se refiere a que se baila en todo momento, incluso en época de huracanes. Se expresa, de esta manera, el sentido festivo de la plena que involucra transversalmente su difusión. Es por esto mismo que la estrofa 3 expresa su difusión más allá de Puerto Rico y los topónimos son otros países; Brasil y Venezuela y a la ciudad de Nueva York.

La última estrofa hace referencia a algunos instrumentos con los que se interpreta la plena: el requinto, el clarinete y el saxofón. El primero es un instrumento de percusión y hace referencia a un pandero de plena. La plena tradicional, la que se hacía a finales del siglo XIX, era con tres panderos, el grande llamado seguidor; el mediano, punteador, y el pequeño, requinto. En su orden, la afinación es baja, media y alta. La inclusión de otros instrumentos, como los de viento que nombra la tercera estrofa, fueron posteriores cuando la música se popularizó. Las obras de Manuel Jiménez “El Canario” de la década de 1930 y las de César Concepción de 1950, involucran más instrumentos y llevan la plena a los salones y a las grabaciones mecánicas (Berríos-Miranda, “El Gran Combo, Cortijo, and...” 126). “La Plena de San Antón” hace referencia a la evolución de la plena, insinúa su origen, posteriormente, su difusión geográfica a nivel local, luego a nivel internacional, y, finalmente, hace relación a la evolución musical.

Lo común del coro y de las estrofas es la repetición de los dos versos finales de cada cuarteta. A pesar de que haya variaciones, el sentido de reivindicar a Ponce como el lugar donde se originó la plena se repite en los dos versos finales de cada cuarteta. Esta variación se da dentro de la técnica retórica clásica de la repetición. “A mayor número de repeticiones, mayor énfasis. Aplicando un burdo criterio matemático diríamos que una repetición ayuda a estructurar la frase y muchas producen un efecto retórico si no entrara en juego un factor de importancia: el peso semántico de las palabras” (Vallejo 128). Repetir que la plena es de San Antón pretende un juego retórico que insiste en la discusión acerca del origen de la plena.

La composición en versos de arte menor expresa un mensaje directo y sintético, no es una composición grandilocuente, es sencilla, pues solo debate el origen de la plena, no hay un mensaje extenso y elaborado solo una expresión recurrente y auto afirmativa respecto al origen de esta música.

La plena se asocia desde finales del siglo XIX a música de afrodescendientes, por esto, como todo lo que toca el racismo, ha tenido que luchar contra la segregación y la discriminación. El tema del color de la piel toca la plena ya que se define como música de mulatos. Al respecto señala Tomás Blanco:

Típica de nuestro pueblo, nuestra plena no es ni negra ni, mucho menos, salvaje. En toda la Nigricia africana no podría encontrarse parangón exacto. La bomba bárbara - danza negra, baile de esclavos- dotó a su biznieta la plena, con lo mejor que ella tenía: vigor natural, efectos de percusión y ritmos. El ritmo es excelencia negra. De esa excelencia participa la plena con extraordinaria riqueza: sonoros ritmos trepidantes, sincopados, repetidos, monótonos, que se combinan con otros variables, alargados, elásticos, fugaces y llenos de insinuación. Este elemento negroide subraya el canto y juguetea con él. Por todo lo demás, la plena es plenamente blanca.

La plena es una música de influencia africana desarrollada por músicos proletarios mediante la cual se expresaban situaciones cotidianas y esenciales del mundo marginado de los trabajadores (Aparicio 27). Contrario a la bomba

esta no se hace con tumbadoras sino con tres panderos. Los panderos, en su evolución se convirtieron en el instrumento para acompañar los pregones mediante los que se daban noticias, por eso tenían letra. Como muchos de los ciudadanos aún no sabían leer, la plena se convirtió en el medio por el que las noticias se difundían, de ahí el hecho de que se haga con anécdotas y circunstancias comunes que se podían volver cómicas o parodiadas.

En “La plena de San Antón” se propone el surgimiento de esta música en Puerto Rico sin recurrir a la rememoración africana. Llama la atención el contraste que hace con China y Japón, pero no con África como se veía en la referencia que de la plena hace Tomás Blanco. La bomba y la plena son músicas familiares ya que la estructura básica de la percusión se comparte, lo que cambia en la plena es la presencia de panderos en vez de tambores regulares. La aseveración respecto a lo blanco que hace Tomás Blanco refiere al elemento español, especialmente en la estructura literaria de la plena. También señala, por lo mismo, el autor: “Y el fondo melódico de la plena, como el de toda la música regional puertorriqueña, es de sabor marcadamente hispánico”. Una de las partes de la melodía es la letra de la canción que se hace en español de Puerto Rico. Es por esto por lo que repite que “Tan tradicionalmente español es el fundamento melódico de la plena, que un culto peninsular, aficionado a escuchar plenas, me ha demostrado la evidente similitud de la línea melódica de Santa María con el motivo esencial de una cántiga de Alfonso el Sabio” (Blanco). El ritmo es el elemento africano que configura la plena desde la configuración entre los panderos que dialogan, pero las letras de las canciones insuflan el elemento hispánico que se configura desde la tradición poética.

La letra de la plena es, en la mayoría de los casos, conformada por versos octosílabos y rima asonante, cercana al romance castellano. En la canción de “La plena de San Antón” se observa que hay versos irregulares y que todos no son octosílabos, pero sí hay una tendencia al octosílabo y este es la media de todos los versos. La influencia de los romances evolucionó de diversas maneras y en la plena se observa que conserva elementos del romance español.

La comparación entre las cántigas de Alfonso el Sabio y la plena permite entender cómo se estructura esta forma poética que perdura y se lleva a la música popular. En Santa María se observa las bases del romance:

Coro	
Santa María	[5]
líbranos de todo mal	[7]
ampáranos señora	[7]
de este terrible animal	[7]
En un barrio de aguadilla	[8]
serían como las seis.	[7]
Se ha presentao el demonio	[7]
dando salto en el batey...	[7]
(Canario y su grupo)	

Si bien el uso del verso octosílabo deja de ser universal en las músicas de ascendencia africana, las bases melódicas se conservan y se mezclan con el ritmo, generando contracciones o extensiones en la métrica al ser cantadas. La característica silábica y silabo tónica del verso español adquiere modificaciones generadas por la música al ser cantada (Belic 88). La comparación con las cántigas permite discernir la influencia marcada de formas antiguas que se conservan con rasgos diferentes en este ejemplo de plena, pero con una base métrica similar.

Fez un miragr ` a Rëynna  
Santa María do Porto  
por un ome que te tijnna  
con ela, e os seus liuros  
pintaua ben e agina,  
assi que muitos outros  
de saber pintar uençia...  
(Alfonso X. citado en Cueto 64-65)



La pervivencia del romance castellano en la música del Caribe hispánico no solo se debe a la influencia de la métrica y la rima, también a las temáticas de la vida cotidiana. Los que destaca Tomás Blanco son:

la expedición de nuestros soldados a Panamá, la quiebra bancaria, el ciclón que azota la isla -Submarino alemán, Moratoria, Temporal- pregona los sucesos del día: el crimen pasional, las vicisitudes del contrabandista, la llegada de un nuevo obispo -Cortaron a Elena, Los muchachos de Cataño, El obispo de Ponce-; o, rememorando a Gonzalo de Berceo, glosa el último milagro de la Virgen -Santa María-. Elabora, pues, en fin, todos los temas que cautivan la fantasía popular.

Uno de los representantes más importantes de esta tradición fue Joselino “Bumbúm” Oppenheimer (1884-1929), quien componía canciones a partir de las noticias. Por ejemplo, la noticia contenía la siguiente información: “como esa cosa tremenda de que una vengadora tintorera se tragase al abogado americano de la guárica central” y de allí resulta una plena titulada “La tintorera del mal” (Suau). “Bumbúm” era de un barrio proletario de Ponce donde se da el origen de la plena según Frances Aparicio, que permite ratificar la tesis de “La plena de San Antón” (28-29). En medio de la vida urbana se improvisaban plenas que tienen la estructura antifonal en donde un coro, conformado por sus compañeros de trabajo, replica al improvisador; Oppenheimer era plomero, sus colegas le respondían con refranes hasta que abandonaron el oficio para conformar la primera banda de plena.

Como el son, la base de la plena es la alternancia entre la copla y el estribillo, allí surge la improvisación que es un recurso narrativo para contar algo de actualidad. La pieza comienza con el estribillo que surge luego de una introducción instrumental de los panderos mezclados con cordófonos, ya sea el cuatro o la guitarra. Al terminar el estribillo el cantor entra a la pieza con un contraste respecto al estribillo, esta mecánica se repite indefinidamente y recuerda los cantos rituales africanos en que en largas jornadas la música nunca paraba. Si el coro ejecuta el estribillo nuevamente el cantor está obligado a improvisar.

Las melodías de los cantos se caracterizan por ser cortas y sencillas que van, la mayoría de las veces, en tono mayor, pero también aparecen muestras de pentafonía y modalismo en donde se adaptan melodías ya conocidas a nuevos textos. Los temas de estos son situaciones cotidianas llenas de jocosidad que evalúan los acontecimientos de la vida política de Puerto Rico. Por lo anterior, indican Gómez García y Rodríguez: “La plena pasa a integrar un repertorio variado de las orquestas de baile y en la actualidad se halla presente dentro de las especies integradoras de la salsa latinoamericana y caribeña” (240-241). Como en todos los ritmos del Caribe, la música popular tiene la función que todas las formas de la poesía oral han tenido y que es básicamente la de referirse a los acontecimientos particulares de la vida pública, hacerlos notar y volverlos crónica.

“Tintorera del mar”, “Mamita llegó el obispo” (o “El obispo de Ponce”) y “Cortaron a Elena”, canciones que empezaron a cantarse en la primera década del siglo XX, son la crónica de hechos que sucedieron en Puerto Rico y que cuentan la historia de una visita del obispo a Ponce, la muerte de un abogado que había llegado a representar a una compañía de los Estados Unidos en una huelga y la historia de una mujer víctima de una venganza amorosa (Aparicio 30). La primera cuenta cómo el abogado fue mordido y devorado por un tiburón hembra (tintorera) y representa la defensa y la venganza de la misma naturaleza contra los intereses foráneos y las unilaterales leyes estadounidenses en Puerto Rico.

Tintorera del mar,  
tintorera del mar,  
tintorera del mar,  
que te comiste a un americano.

En la playa del condado  
que pertenece a San Juan,  
se perfiló como un viento  
la tintorera del mar...

Cortaron a Elena,  
Cortaron a Elena,  
Cortaron a Elena,  
Y se la llevaron al hospital.

Su madre, lloraba,  
¡Cómo no iba a llorar!  
Si era su hija querida  
Y se la llevaron al hospital

En el sitio del suceso  
la sangre se vio brotar...  
Tintorera del mar  
Te comiste al abogado  
De la Guárica Central.

Su madre estaba en la playa  
llorando a la orilla del mar,  
lloraba Leopoldo Tormes,  
lloraba Martínez Nadal  
Tintorera del mar...<sup>10</sup> (Suau)

“Mamita llegó el obispo” describe la llegada de un obispo extranjero a la ciudad de Ponce. Quien grabó por primera vez esta plena y quien fue uno de los que hizo más popular esta música fue Manuel Canario Jimenez en 1927, hasta que en Nueva York se comercializó la plena y el valor poético se redujo y Canario acortó las letras de las canciones, se omitían los detalles de las historias que era lo que anteriormente llamaba la atención y solo se especializaba en repetir refranes. Este hecho marca un cambio en el paradigma compositivo literario de la música de Puerto Rico que afecta la salsa ya que, para acomodar la letra a las condiciones comerciales, estas varían. A nivel instrumental se reemplazó

---

<sup>10</sup> Cito esta versión que combina las dos historias, porque muchas veces cuando se interpretan las plenas se suelen combinar las historias, habiéndose interpretado, en su origen, por separado.

lo rítmico por lo melódico y la plena perdió su esencia (Aparicio 30-33). Contrario a esto la tradición expuesta en “Mamita llegó el obispo” evidencia una gran riqueza poética y musical:

Mamita llegó el Obispo,  
llegó el Obispo de Roma,  
mamita, si tú lo vieras  
¡qué cosa linda, qué cosa mona!

Tiene los ojos azules  
la cara muy coquetona  
¡ay mami, si tú lo vieras!  
¡qué cosa linda, qué cosa mona!

El obispo no confiesa  
nada más que a las fregonas  
con esa boquita dulce  
¡qué cosa linda, qué cosa mona!

Y dicen las hermanitas  
del Sagrado Corazón:  
“Muchachas, tengan cuidado,  
porque el Obispo es un gran león.

El Obispo no come piña  
que lo que come es toronja,  
¡ay, mami, si tú lo vieras!  
¡qué cosa linda, qué cosa mona!  
El Obispo no toma ron  
que le gusta la cañita  
Mamita, si tú lo vieras  
¡qué cosa linda cuando se pica!

Los hombres están rabiosos  
al ver cómo están las cosas,  
pues, dicen que las mujeres  
ahora se han vuelto todas devotas.

Dicen que el Obispo es jockey  
y monta la yegua Nora,  
Mamita, si tú lo vieras  
¡qué cosa linda cuando la monta!

La plaza de las Delicias  
se llena cuando él se asoma;  
y hay una que le ha pedido  
un paseíto en carro con gomas.

Mamita, un obispo solo  
no da para ser de todas,  
Mamita, yo lo que quiero  
es que me lo dejen para mí sola. (Citado en. Aparicio 30-31)

La plena hereda de la tradición oral la jocosidad, muchas veces, incluso, en situaciones trágicas. La burla es la manera como se expresa esta poesía. “Mamita llegó el Obispo” está repleta de ambigüedades donde se expresa de manera literal un sentido que en el nivel de la interpretación es una crítica a los comportamientos que parecen normales, mucho más si tiene que ver con la religión, en donde esta plena es una narración de la misma ambigüedad de la moral religiosa.

La salsa toma posteriormente de la plena el elemento poético para componer las canciones, es decir, el antecedente principal, el que le da cuerpo a las canciones de la salsa se encuentra, entre otros ritmos, principalmente, en la plena, estos elementos son los que toman compositores como Catalino Curet Alonso (1926-2003), Rubén Blades (1948-) y Johnny Ortíz (1946-).

El compositor, en este contexto, representa los valores principales del poeta que transmite, mediante sus versos, los imaginarios de una comunidad y su cultura. La función principal del compositor de plena y de la letra que compone es hacer la memoria literaria de su cultura. Estas canciones se inscriben, por lo tanto, en la categoría que he definido como canción relato ya que presentan una estructura narrativa que contiene personajes y tiempos diversos de acontecimientos específicos.

### 3.2 La bomba y su poética

La bomba, al igual que la plena, es una música construida con base en la tradición musical africana. La música tradicional puertorriqueña, basada en los tambores, ha sobrevivido gracias a la transculturalidad entre la raíz africana e hispánica que se encuentran en la música urbana cuando se consolidan, poblacionalmente, los centros urbanos en Puerto Rico. Sin embargo, lo africano se infiltra de una manera alterna en lo hispánico y es así como sobrevive la música de herencia africana; a este proceso Quintero Rivera lo llama “el tambor camuflado” ya que los ritmos del África se fueron infiltrando dentro de la preponderante cultura hispánica (*¡Salsa, sabor y control!* 201). Peter Manuel da la siguiente definición:

The *bomba* is a product of slave plantation society in the Spanish colonial period. Performed exclusively by lower-class blacks and mulattos, it consists of call-and-response vocals, lively percussion on the *bomba* barrel drums, and dancing, either by a couple or a soloist; in either case the genre focusses on the spirited interaction between the dancer(s) and the lead *bomba* drummer. Aside from folkloric contexts, *bomba* survives in a few proletarian, predominantly black towns like Loáiza Aldea, where it continues to be danced (especially by girls) at parties and fiestas. (258)

La bomba se crea, básicamente, con tres tambores al igual que la plena que, en su evolución dialoga, con el canto procedente de composiciones hechas en español y con jitanjáforas. En esta sección estudiaré la canción “Falsa canción de baquiné”, poema de Luis Palés Matos que se canta en bomba y que traduce la síntesis de música y literatura.

La poesía y la música en el Caribe hispánico se encuentran de diversas maneras. Este poema de Luis Palés Matos puede entenderse, desde los planteamientos de Steven Paul Scher, como la relación “literatura en la música” y música y literatura” (192). Hay dos tipos de relación, porque el poema fue escrito como una obra incluida dentro del libro *Tuntún de pasa y grifería* (1937) que posteriormente se adapta a la música y también puede ser vista como una letra para música.

¡Ohé Nené!  
¡Ohé Nené!  
Adombe gangá mondé,  
adombe,  
candombe del baquiné,  
candombe.

Vedlo aquí dormido,  
Ju-jú.  
Todo está dormido,  
Ju-jú.  
¿Quién lo habrá dormido?  
Ju-jú.  
Babilongo ha sido,  
Ju-jú.  
Ya no tiene oído,  
Ju-jú.  
Ya no tiene oído...

Pero que ahora verá la playa.  
Pero que ahora verá el palmar.  
Pero que ahora ante el fuego grande  
con Tembandumbá podrá bailar.

Y a la Guinea su zombi vuela...  
-Coquí, cocó, cucú, cacá-  
Bombo, el gran mingo, bajo la selva  
su tierno paso conducirá.  
Ni sombra blanca sobre la hierba  
ni brujo negro lo estorbará.  
Bombo, el gran mingo, bajo la selva  
su tierno paso conducirá.  
Contra el hechizo de mala hembra  
cocomacaco duro tendrá.  
Bombo, el gran mingo, bajo la selva  
su tierno paso conducirá.  
-Coquí, cocó, cucú, cacá-

Para librarle de asechanza  
colgadle un rabo de alacrán.  
Será invencible en guerra y danza  
si bebe orines de caimán.

En la manteca de serpiente  
magia hallará su corazón.  
Conseguirá mujer ardiente  
Con cagarruta de cabrón.

A papá Ogún va nuestra ofrenda,  
para que su arrojo le dé  
al son del gongo en la calenda  
con que cerramos el baquiné.

Papá Ogún, dios de la guerra,  
que tiene botas con betún  
y cuando anda tiembla la tierra...  
Papá Ogún ¡ay! papá Ogún.



Papá Ogún, mingo implacable,  
que resplandece en vodú  
con sus espuelas y su sable...  
Papá Ogún ¡ay! Papá Ogún.

Papá Ogún, quiere mi niño,  
ser un guerrero como tú;  
dale gracia, dale cariño...  
Papá Ogún ¡ay! papá Ogún.

Ahora comamos carne blanca  
con la licencia de su mercé.  
Ahora comamos carne blanca...

(Palés Matos, *Tuntún de pasa y grifería* 32-33)

El poema está compuesto por tres secciones. La primera está escrita con jitanjáforas e interjecciones mezcladas y frases con sentido completo en español. La interjección inicial con la que empieza el verso hace referencia a un niño o un bebé y en el verso 5 refiere al “candombe del baquiné”. La segunda estrofa contiene una recitación antifonal en la que luego de expresar una recitación se prosigue con la jitanjáfora “Ju-jú”. A quien hace referencia el poema está dormido, describe su situación existencial en un estado de quietud y de silencio.

La estrofa 3 constituye un puente con la siguiente estrofa que es la más larga con 13 versos. En los tres primeros versos aparece la frase “Pero que ahora...” con un complemento diferente para rematar la estrofa con la frase “Tembandumba podrá bailar”. La estrofa 3 se puede ubicar como parte de la segunda sección que conecta la primera parte en la que todos los versos no son legibles completamente en el sistema lingüístico del español. En el verso 2 y el 13 de la tercera estrofa aparece la onomatopeya “-Coquí, cocó, cucú, cacá” que simula un ave. La tercera sección está conformada por dos cuartetos que describen ritos con animales, que dan paso a la tercera sección del poema en

donde las estrofas de la 7 a la 10 se hace una oración al dios Ogún. La estrofa final cierra como conclusión de la oración a Ogún.

Métricamente el poema no es uniforme ni corresponde a una estructura clásica de la poesía española, aunque replica algunas como la rima de la copla y la redondilla. La primera sección varía entre versos hexasílabos y heptasílabos con las interjecciones intercaladas en los versos de la segunda estrofa y con jitanjáforas cortas en la primera. El puente que conecta la primera y la segunda sección presenta la rima “ababa” pero por la irregularidad de los versos no se puede decir que sea una copla o un serventesio (Belic 603-611). La rima en la primera y en la segunda estrofa es consonante en cada verso intermedio, mientras que en la tercera estrofa es consonante en los versos 2 y 4 y asonante en 1 y 3. En la estrofa 4, que es la más extensa, hay una recitación en la que se repiten tres veces los versos “Bombo, el gran mingo, bajo la selva /su tierno paso conducirá”. La rima de los versos 5 y 6, por otra parte, son consonantes en la estructura clásica “abab”, similares a los de la última sección que refieren al dios Ogún. El cierre es una estrofa de tres versos que insinúa la continuidad del poema al terminar en punta.

El poema de Luis Palés Matos ha sido cantado con ritmo de bomba. La versión estudiada aquí es la versión de Alberto Carrión. Las dos interjecciones iniciales indican que el poema trata sobre un infante. Posterior a la exclamación quejumbrosa siguen los versos 4 y 5 escritos en una lengua diferente al español. Como las lenguas africanas fueron olvidadas con el desarrollo de la colonia, se pensaría acá en el uso de las jitanjáforas. Estas, como lo he mencionado antes, son expresiones sonoras sin significado convencional en una lengua, pero con un sentido que puede reflejar un pensamiento, un sentimiento, una sensación o diversas expresiones que se parangonan con lo que puede expresar la música (Ribera Ruiz de Vergara 203). En las jitanjáforas prima lo fónico y esto le da sentido a la expresión poética. Sin embargo, en el poema de Luis Palés Matos, la expresión: “Adombe gangá mondé” no tiene un sentido en lengua yoruba ni tampoco en alguna de las lenguas bantú del África occidental que fueron las que afectaron el Caribe hispano (Sindoni 223). La expresión se usaba en

los rituales que se hacían en Puerto Rico cuando moría un niño. La tradición africana se mezclaba con la hispana porque se cantaba este fragmento que se acompañaba con oraciones cristianas. Luis Palés Matos tuvo acceso a estos rituales desde su niñez y el poema es la traducción de estos acontecimientos en la poesía (Comisión puertorriqueña). El candombe es un baile africano y el baquiné es el ritual africano para despedir a un niño que murió. Por lo tanto, en el poema se invoca al niño que murió y se señala a un ser malicioso por haber causado la muerte. El título sugiere algo imaginado, que no es real, porque no hay una muerte como tal, solo se vuelve un poema, una canción.

La segunda estrofa representa la forma antifonal en que se cantaban los ritmos africanos y que llegaron a la bomba. Señala Ángel Quintero Rivera que los ritmos de ascendencia africana son por antonomasia antifonales (“¡Salsa! y democracia” 21). En los coros de bomba se expresan pensamientos reiterativos que, en la forma antifonal, mediante la repetición, causan un efecto sonoro, pero también poético, en el que se pretende reiterar, sobre una serie de versos o estrofas, un pensamiento o una idea precisa. La redundancia, como elemento semántico en el canto, se pierde en la síntesis antifonal de las canciones de bomba, que también se encuentra representada en el poema de Luis Palés Matos. Las variaciones de la antífona se dan como complementos al fragmento que se repite. En “Falsa canción de baquiné” la parte antifonal se encuentra en la segunda estrofa en la onomatopeya “Ju-jú”, que simula el sonido de un ave, por el contexto del poema, agorera; que trae malas noticias por la muerte de un infante. Cada parte de la antífona, que no corresponde a la onomatopeya, narra, en el orden de los versos del 8 al 19, que el niño está dormido y se cuestiona por quién lo habrá dormido, es decir, quien lo ha llevado a la muerte mediante un ritual. “Babilongo ha sido” precisa el responsable del ritual ejecutado para acabar con la vida del niño. Al respecto señala Jan Knappert “Almost everywhere in Africa untimely death is attributed to evil magic, either evil spirits or wicked people, or other agents ... It is therefore understandable that their children’s health is foremost in people’s minds...” (224). Se entiende desde esta tradición que como la muerte se aduce a algo no natural, la manera de lograr un daño a alguien es con la muerte de su hijo o, si se cree que el

infante va a ser alguien exitoso, no permitirlo y evitarlo antes de que llegue a la adultez.

En la tercera estrofa hay un cambio del duelo hacia la construcción positiva de la vida después de la muerte. Ver la playa, el palmar, el fuego grande y bailar con Tembandumba muestra una visión supra natural de la muerte. Al infante, al morir, y a pesar de lo trágico de su final, la vida supra natural lo coloca en un lugar cercano a las deidades donde podrá bailar con ellas. Por eso, en la cuarta estrofa insinúa la transfiguración en zombi, recurriendo al mito haitiano, que volverá a África -Guinea-, transfigurado en una entidad supra natural. El segundo verso de la cuarta estrofa retoma el recurso a la onomatopeya para representar el ave que representa entidades no reales. Aparece Bombo, ídolo del Congo, que representa una entidad mitológica al que se le rendía culto mediante danzas frenéticas en las que participan mujeres desnudas; él lleva al infante por los caminos del estado superior de la muerte, donde hay una vida mítica en la que no intervienen seres malignos, ni brujos (Sechi Mestica 312). La estrofa tiene la particularidad de ser enunciada de manera antifonal, por esta razón se adapta, fácilmente, al coro de bomba. El verso 2 y 13 expresado con onomatopeyas crea un ambiente de sonoridad particular que, en la interpretación de bomba, se mezcla con los tambores como un ritmo adicional.

Las estrofas 5 y 6 son similares en cuanto a la estructura métrica y de rima, pero también en cuanto al sentido dentro del poema ya que son una instrucción para adornar el cuerpo del infante para el camino hacia la eternidad. El rabo de alacrán como amuleto, junto a la instrucción de beber orines de caimán, son sugerencias para poder proseguir la vida en la eternidad, pero también instrucciones de amuletos y rituales en la vida terrenal. Consumir manteca de serpiente y cagarruta de cabrón, es decir, las heces de un animal caprino son instrucciones adicionales para tener magia y encontrar una mujer ardiente, que sugiere ser pasional. Por las descripciones rituales que se encuentran en estas estrofas se deja ver en el poema una influencia fuerte de los rituales de las religiones de África occidental. El baquiné, como ritual de la muerte de

un niño, se describe desde la situación real del lamento; como se observaba en las primeras estrofas hasta la solución final, observando la eternidad como condición posterior a la muerte, de ahí que las estrofas 7 a la 10 sean la culminación con un rezo a Ogún, el dios yoruba de las armas y la guerra (Sechi Mestica 419). Se encomienda a Ogún el espíritu del niño para que como él sea un guerrero mítico dado que el baquiné se hace para que el espíritu infante, que se va del cuerpo terrenal, se convierta en un ser mitológico.

El poema de Luis Palés Matos, llevado a la bomba, en la versión de Alberto Carrión, no conserva la estructura del original publicado en *Tuntún de pasa y grifería*. Inicia con el lamento y con la estrofa 2, lo convierte en un coro en el que luego se insertan, a manera de estrofas, solo las que aluden al rezo a Ogún. La correspondencia entre poesía y música, en esta bomba, se entiende como la concepción de un mismo imaginario, no hay separación entre bomba y poema, son un mismo cuerpo cultural que se puede leer o se puede escuchar con los tambores de la bomba. El poema en la versión original ya tiene la musicalidad que le dan los tambores a la música donde las onomatopeyas, las jitanjáforas y las estructuras rítmicas del poema coinciden con los ritmos de los tambores de bomba.

Hermana de la rumba cubana, la bomba emprende un trayecto semejante, desde lo musical, pero también desde lo poético y; además, es derivada de la constitución social de afrodescendientes puertorriqueños. Las letras de las canciones de bomba quieren conservar las lenguas africanas que se perdieron y la única manera de lograrlo es mediante la canción jitanjáfora que, como lo he definido antes, es la que recurre al uso de secuencias fónicas sin significado real, pero con sentido cultural determinado en la construcción simbólica del baile y la música. “Rulé sondá” es un ejemplo de ello:

Coro:

Rulé, rulé, rulé sondá  
repícame la bomba  
rulé sondá

Repícame la bomba  
repícamela ya  
repícame la bomba  
rule sondá

Mi bomba es africana  
y a usted le encantará  
repícame la bomba  
rule sondá

Mi bomba es africana  
mi bomba es antillana  
repícame la bomba  
rule sondá (Hermanos Ayala)

La bomba proviene del ritmo de las fiestas y en el que se hacía una pausa para cantar, la pausa la hacía un tambor, a esto se le llama bombear. El tambor africano se va camuflando especialmente en las fiestas religiosas como se observa en “Canción falsa de baquiné” ya que la estructura de la plantación en Puerto Rico generó la música africana. La plantación es la base de la agrupación de los africanos, la contraplantación, es decir, la huida, es otra forma de consolidación cultural del Caribe (Quintero Rivera, *¡Salsa, sabor y control!* 220). La plantación impulsa el fuerte influjo africano en la cultura del Caribe pues como estructura socioeconómica genera una serie de fenómenos nuevos en las colonias del Caribe hispano luego del siglo XVIII (Benítez Rojo 157). Pero, lo opuesto, la contraplantación, conforma otra manera de ver el mundo en el que la pérdida de la lengua yoruba, o cualquier otra de origen bantú que haya llegado al Caribe, se intenta rescatar en las canciones de bomba. La celebración de la muerte del niño, en el baquiné, expresa el diálogo intercultural dado en las islas del Caribe hispano que había emergido de la posibilidad de que los afrodescendientes fueran libres. La manera de expresar la libertad es la música que como en “Rulé sondá” pretende evocar a África en armonía con las Antillas.

La bomba en Puerto Rico tiene el mismo origen festivo y a la vez contestatario de la rumba en Cuba, al respecto señala Quintero: “Las músicas ‘mulatas’, sobre todo desde mediados del siglo XIX, fueron quebrando así el paradigma moderno ‘newtoniano’ con elementos más próximos a lo que simultáneamente desarrollaban la mecánica cuántica, la termodinámica y las ciencias de la relatividad” (*Salsa, sabor y control* 16). La referencia que hace el autor acá, pareciera desenfocada al tratar temas de la física, pero en últimas a lo que se refiere es la innovación con el uso del tiempo musical, es decir, a la relatividad del ritmo. En la cultura del Caribe se consolidaron las músicas de origen africano a finales del siglo XIX, las músicas que se hacían en el campo se trasladan a las calles de las ciudades; en el caso de la bomba y la plena migran del campo a las calles de Ponce y San Juan, principalmente.

Las calles del barrio Santurce en San Juan, y las de Ponce fueron el escenario de la evolución de la bomba y la plena. De esta manera, las tamboras y las canciones surgieron para expresar las ideas de ese mundo que se estaba formando pero que no olvidaba el pasado. La bomba no tenía letra ya que los tambores hablaban por sí solos en un lengua cercana a los dioses africanos, pero con la migración de esta música a la ciudad y la consolidación del español como el idioma imperante, se hicieron composiciones con coro y solista en las que se alternaban frases que aludían, en un principio, a las realidades míticas, pero con su evolución, en la ciudad, la música retoma las voces de los que fueron esclavizados, ya que con la imposición de la lengua del colonizador, que se la imponía a los esclavos que llevaban a sus dominios, lo único que sonaban, en el silencio de sus noches de danzas, eran los tambores. Estos, ya para el siglo XIX, podían sonar con las letras de las canciones en español y podían recuperar la voz de aquellos a quienes les habían despojado la palabra. Este es el mismo origen de la poesía afrocaribeña en el que es posible después de la partida del colonizador expresar palabras y música que se integran, para empezar a construir una corriente cultural nueva, pero antigua en sus orígenes. De esta visión de mundo surge “Falsa canción de baquiné” que como su nombre lo indica no es verdadera sino la emulación de una fiesta que se pone en las palabras del poeta y que después se canta con ritmo de bomba que

también se baila. Para entender la bomba se puede comparar con el género de la columbia en la rumba cubana. El repiqueteador en la tambora improvisa variaciones para que el bailarador lo imite, para que las repita, asimismo como el bailarador le impone variaciones al tamborero, el que toca el quinto de la bomba. Se supone que el tambor es mejor en el repiqueteo, pero si el bailarador vence al tamborero este, en un gesto de reconocimiento, le para el tambor y marca un pulso pausado en el parche como gesto de reconocimiento que el bailarador ha vencido.

La bomba se camufló en los aguinaldos y de allí pasó a la salsa. No en vano muchos de los salseros puertorriqueños producían álbumes especialmente para la navidad siguiendo la tradición de esta música que celebraba las fiestas cristianas. Uno de los álbumes más importantes de la salsa, de Willie Colón y Héctor Lavoe, se titula *Asalto navideño* (1971) donde precisamente se recoge esa tradición. Lo propio se observa en “Bomba en navidad” (1972) de Richie Ray y Bobby Cruz:

Bomba de las navidades  
Pa' que gocen  
Bomba de las navidades  
Ay na' ma'  
Bomba de las navidades  
Pa' que gocen  
Bomba de las navidades  
Ay na' ma'  
Ehhh (bomba)  
Que yo le traigo (bomba)  
Mi bomba rica (bomba)  
Para que goce (bomba)  
Ay na' ma'  
Bomba de las navidades  
Pa' que gocen  
Bomba de las navidades  
Ay na' ma'



Ay Dios mi bomba es buena (bomba)  
Es navideña (bomba)  
Puertorriqueña (bomba)  
Ay na' ma'. (Ray y Cruz, "Bomba en navidad")

La canción emplea unos versos inconexos que repiten, a la manera de pregones, el sentido navideño de la bomba. La letra de la canción no tiene una conexión obvia y lógica en sentido estricto. Los versos aparecen con variaciones métricas y no es precisa una influencia específica de la que se pueda rastrear una constancia vocal. Lo que se observa es que la tradición de la bomba que se afina, principalmente en el ritmo, se desplaza después a la letra de las canciones como pregones sueltos que se conectan con un sentido abstracto de la canción que, en el caso citado, alude a la navidad, porque en la transculturación de lo africano con lo español la religiosidad se combinó sin reñir. El aspecto africano se integra a lo cristiano y surge de esta simbiosis un diálogo cultural permanente que se traslada a la poesía y a la música.

La bomba puertorriqueña viaja también con la diáspora puertorriqueña hacia los Estados Unidos. En Nueva York se asienta una gran base de la música puertorriqueña donde la bomba tiene un papel central en la vida de los que migran, por esta razón la música popular puertorriqueña se graba fuera de Puerto Rico, principalmente en esta ciudad, desde comienzos del siglo XX hasta la década de 1950 (Cartagena 22). Con la música viaja toda la tradición cultural entorno a ella, de ahí que la música conserve la influencia también de la poética con que fue creada. En el poema analizado de Palés Matos, este le da forma a la bomba como género musical puertorriqueño que trasciende la frontera y que se convirtió en una base importante para lo que fue la salsa posteriormente.

### 3.3 El seis y la décima

Dentro de los ritmos puertorriqueños existe un debate sobre cuál es el ritmo nacional (Manuel, 249-280). Sin la preponderancia de uno sobre otro, sino,

más bien, la complementariedad entre todos ellos, la música puertorriqueña posee una gran diversidad que permite describir la plena, la bomba, la danza y el seis como músicas nacionales, incluso la misma salsa ya que también se deriva de las anteriores.

El seis puertorriqueño hace parte del complejo del punto. Aunque la definición es cubana, y solo se llama así en Cuba, esta definición afecta a la música campesina puertorriqueña también que no se llama guajira sino jíbara. De hecho, la mayor influencia de estas músicas sobre la salsa la tiene el seis, ya que la migración puertorriqueña a Nueva York permitió el traslado de esta música como espectáculo. Las décimas aparecen de manera muy clara en el punto cubano y el seis puertorriqueño; son la base de la existencia de estos ritmos musicales que se clasifican dentro del complejo del punto y reúne a los ritmos de la música popular hispanoamericana que se interpreta con instrumentos de cuerda y que adopta, formalmente, la décima como patrón de la canción (Rodríguez y Gómez 40-79). Además de Cuba y Puerto Rico, el estilo poético de la décima conforma el son garocho en México, la gaita en Venezuela y otros ritmos de la música popular hispanoamericana que transculturaron el estilo de la poesía española del siglo XVI y XVII que se hacía en décimas. Uno de los ejemplos más claros de esta influencia es la canción “Un jíbaro en Nueva York” de Jesús Sánchez (1900-1979) y Ernestina Reyes (1925-1974). De la canción, Urayoán Noel hace el siguiente análisis:

The song is a seis con décima: that is, it is in traditional inland Puerto Rican style known as the *seis*, which has Andalusian roots and uses instrumentation similar to that of *cuartetos* but adds *güiro* (gourd rasp) for rhythm, it is called *décima*, because the vocalists recite (or often improvise) *décimas*, ten line octosyllabic stanzas of Spanish origin that rhyme ABBAACDDC. More specifically, “Un jíbaro en Nueva York” is a *controversia*, a type of seis con *décima* where two people take turns improvising *décimas*, most often as a sort of battle of wits, and in a festive, mocking tone. (124-125)

El punto como complejo que teoriza la música campesina improvisada se desarrolla en el seis, especialmente al seis con décima. El seis en Puerto Rico

tiene los mismos componentes del punto cubano que, por su importancia, da cuenta del desarrollo de la tradición oral y musical en el que la décima se desarrolló y afectó después a la salsa. De esta tradición, tomo la siguiente pieza que es una controversia entre los dos cantantes antes citados.

“La Calandria” y Jesús Sánchez Erazo (“Chuito el de Bayamón”), Bayamon importantes representantes del seis puertorriqueño, graban en la década de 1950 esta pieza de controversia que corresponde a seis con décima. La mujer rompe desde el mismo ejercicio de la improvisación los estereotipos de la hombría. La controversia empieza con el “lalaleo” para poner a tono los instrumentos y luego empieza la improvisación:

Voy a darte a conocer	[8 a]
bien claro si no te agravia	[8 b]
que es mucho más cascarrabia(s)	[8 b]
el hombre que la mujer	[7 a]
el hombre siempre es un ser	[7 a]
que con nada está contento	[8 c]
el hombre tiene un momento	[8 c]
es un mudo resabioso	[8 d]
y cuando está bien rabioso	[8 d]
le da mordida hasta el diente.	[8 c?]
(Responde el contendor)	
No te dejaré ofender	[8 a]
a nuestra fama y buen nombre	[8 b]
tanta rabia no es del hombre	[8 b]
eso será la mujer	[7 a]
el día que no puedas ver	[8 a]
a una dama enamorada	[8 c]
cuando no consigue nada	[8 c]
ni una caricia amorosa	[8 d]
se pone más resabiosa	[8 d]
que una mula aparejada.	[8 c]

(Responde la contendora)	
(Lolelolaileleila Lolelolaileleila)	
Cuando por casualidad (2)	[8 a]
vemos a un hombre celoso	[8 b]
verás lo más resabioso	[8 b]
cascarrabias verdad	[6 a]
aquí mismo en la ciudad	[7 a]
una escena he visto yo	[7 c]
de una esposa y fue tan bravo	[8 d]
que de la raya hasta un cabo	[8 d]
de tabaco se comió.	[7 c]
(Responde el contendor)	
El hombre es un infeliz	[8 a]
por noble de corazón	[7 b]
las mujeres si que son	[7 b]
cascarrabias de raíz	[7 a]
yo sé de una tal Beatriz	[7 a]
que es una viuda señora	[8 c]
que cuando ella se enamora	[8 c]
si uno le mira a la cara	[8 d]
abre la boca y dispara	[8 d]
como una ametralladora.	[8 c]
(Reyes y Sánchez Erazo)	

La controversia se compone de cuatro décimas en las que intervienen, de manera intercalada, cada uno de los intérpretes. En la primera improvisa la mujer; la primera redondilla de la décima inicial indica que va a expresar algo que consiste en afirmar que es más “cascarrabias” el hombre que la mujer. El puente entre la primera redondilla hace un enlace con el verso “el hombre siempre es un ser”. El verso 4 y 5 no cumplen con la estructura fija de la décima ya que son heptasílabos y no octosílabos. Por otro lado, el verso 10 no corresponde a la estructura de la décima ya que no hay rima consonante y pretende ser una rima asonante, pero esto tampoco ocurre. Por

lo demás, la primera estrofa intenta replicar la décima espinela como forma de improvisación. Después del puente que conecta la primera redondilla con la segunda hace una reflexión sobre el humor del hombre y para rimar recurre a una forma léxica “resabioso” que no existe en el español. Finalmente, indica que la rabia del hombre lo lleva a morderse los dientes él mismo.

Sigue la segunda estrofa que también intenta ser una décima, pero no lo cumple en sentido estricto ya que el verso 4 es heptasílabo y no octosílabo. La primera redondilla completa la estructura de significado en los 4 versos y alude a que el hombre entra en defensa de su género indicando que el mal humor no es del hombre sino de la mujer. El segundo significado compone el resto de la décima de los versos 5 al 10. En estos, indica que una mujer que no es cortejada o no recibe amor, se supone que, del hombre, su humor no es bueno y llega a comparar a la mujer con una mula; que es un animal híbrido estéril entre dos especies diferentes.

La tercera estrofa es otra vez introducida con el “lalaleo” por la improvisadora. No tiene diez versos en sentido estricto porque repite el primero para completar la décima y por esto se rompe la estructura de la rima “abbaaccddc” y la estructura que se da en lugar de esta es “abbaacddc”, es decir que se rompe la estructura del puente entre las dos redondillas y no se conecta con la repetición de la rima del verso 6 y 7 como correspondería. De otro lado, los versos no son octosílabos todos; el 4 es hexasílabo, el 5, 6 y 10 heptasílabos. La estrofa contiene un primer grupo de significado que va del verso 1 al 3, con una perífrasis en el 4. En esta expresa que por azar se observa a un hombre celoso y que eso evidencia su condición de mal humor. En el verso 5 inicia la historia de un hombre que en una ciudad estaba con su pareja y por celos se evidenció su mal humor.

Para responder a la intervención de la mujer, el hombre procede también a contar una historia; introducida en la primera redondilla donde indica la infelicidad del hombre por ser noble de corazón y por eso señala que las mujeres son “cascarrabias”. Al igual que en la anterior estrofa la historia va

del verso 7 al 10. Nombra a la protagonista de la historia señalando que es una mujer viuda y que al enamorarse no se puede mirar a la cara porque se malhumora. Formalmente, la décima no es perfecta ya que los versos 2 al 5 son heptasílabos y no octosílabos. Por lo demás la estrofa improvisada asume la forma de la décima espinela.

Las décimas que hacen parte de la improvisación, de este tipo de canción constituyen un juego de género entre el hombre y la mujer. Si bien, es más común que los hombres sean los que improvisen, el caso de Ernestina Reyes “La Calandria” en Puerto Rico, así como el de Celina González en Cuba, llaman la atención ya que para la década de 1950 las mujeres, como se observa acá, podían ocupar lugares que antes eran exclusivos para los hombres. Sin embargo, en la improvisación se percibe el machismo con el que el oponente, en la controversia, enfrenta a la mujer. La comparación con la mula, y en sí toda la estrofa segunda, manifiesta esta expresión ya que justifica el arquetipo tradicional de que la mujer tiene que estar con un hombre para ser feliz y poderse realizar. En la estrofa 4 se reitera esta misma posición, pero recurre a la imagen de la viuda que recobra su verdadera femineidad cuando vuelve a enamorarse.

Frances Aparicio ha identificado el machismo como uno de los temas más preponderantes de la música salsa y presalsa (187-205). En Puerto Rico, con el ejemplo de “Cortaron a Elena” o “Mamita llegó el obispo”, hasta canciones como “Brujería” o “Así son” del Gran Combo de Puerto Rico, pasando por este ejemplo, se deja ver este arquetipo constante en la música y en la cultura. Señala Aparicio: “To textualize the female, that is, to construct gender identity and the feminine through language, is partly established through the deployment of a cultural symbolic economy, that is, a collection of multiple signs that trigger desire, fear, aggression, and love” (205). Lo masculino, de otro lado, no sufre la misma carga semántica cuando es controvertido.

La mujer pide permiso al hombre para decir algo que espera no lo agravie, como se observa en el verso 2 de la primera décima. Y en la tercera décima

se describe el papel de inferioridad de la mujer, que por ser la esposa está condicionada a ciertos comportamientos del hombre. La disputa en la discusión, vuelta controversia en esta versión de seis con décima, confronta los planteamientos respecto a quién tiene más mal humor, el hombre o la mujer.

De otra parte, es importante destacar que en la estructura de las décimas, acá presentes, la primera redondilla cubre una función introductoria que se completa con la historia o el argumento dado en los versos 5 al 10. La versión del seis con décima que se observa en este ejemplo es uno de los tantos reflejos del espíritu de improvisación que brindó la décima a la poesía popular del Caribe hispano y que llegó a la música, en esta ocasión a un antecedente de la salsa, un ritmo enmarcado en lo que he llamado la presalsa y que tiene un origen profundo en la improvisación que luego se transmite a la salsa de diversas maneras que trataré en el siguiente capítulo.

El seis se divide en dos grandes grupos, uno que es para bailar y otro que es para cantar. El del baile es mucho más rápido que el que se crea para cantar, por eso este se usa en la improvisación (Vega 140). Respecto al espíritu de la improvisación en el seis señala Bofill-Calero: “From the ‘slower’ styles of *seis* used for ‘singing’ certain styles would emerge as the favorite and most used for improvisation. These styles of *seis* are the *seis fajardeño*, *seis con décima*, *seis mapeyé*, *seis bayaney*, *seis montebello*, *seis celinés*, *seis milonguero*, and *seis andino*” (51). La diversidad de la improvisación en décimas es más reconocida para el punto cubano, pero lo que se observa acá es que la décima en Puerto Rico tiene el mismo impacto y la canción poema, en el seis, recurre a esta para definir el estilo musical de un género que se alimenta de esta visión de la poesía.

La poesía improvisada en el Caribe hispano, y en general en Hispanoamérica, ha sido transmitida de diversas maneras, ya sea mediante actos públicos de improvisadores o mediante canciones en las que las formas de la impresión se reflejan en la estructura de la composición. Al respecto señala Consuelo Posada:

En América, la décima culta fue adoptada como poesía popular y es reconocida su presencia en países como Chile, Panamá, México, Colombia y Venezuela. En algunos casos, como en Cuba, la décima llegó a popularizarse más que en España. En décimas se cantaron los cantos a la patria cubana, en las primeras luchas de independencia contra España y en décima se hicieron los versos a la revolución socialista del 59. A lo largo del siglo XX y hasta nuestros días, todos los poetas renombrados en Cuba han cultivado la décima, desde José Martí, Nicolás Guillén, Samuel Feijóo, hasta José Lezama Lima y Cintio Vitier. (141)

La décima se ha asociado a Cuba más que a ningún otro país hispanoamericano por su permanencia y vitalidad, pero esto ha impedido que se visibilicen otras formas como las del seis puertorriqueño. Las similitudes entre el desarrollo del seis y el punto cubano son tales que comparten la instrumentación, la estructura en décimas de las improvisaciones y el aire del ritmo es similar. Lo que en Cuba se llama la música guajira en Puerto Rico se llama la música jíbara, que para ambos casos es la música campesina (Quintero, *¡Salsa, sabor y control!* 221). Esta música es de conformación híbrida entre lo español y lo africano, en su difusión se estructura con la síncopa propia de los ritmos africanos y pervive gracias a la transculturación de la poesía culta, la poesía popular, la tradición oral, la música campesina y la improvisación.

El jíbaro, en Puerto Rico, es el campesino, el hombre rústico, y se aplica a cualquier campesino, pero el origen de la palabra aplicaba a los cimarrones que huyeron a lugares lejanos para ser libres. De cimarrón proviene jíbaro por cambio fonético de desplazamiento (Rodríguez y Gómez García 57). El cimarrón no solo fue el negro esclavo que se escapaba de la plantación, era también el indígena y el español con sangre árabe o judía. Lo interesante de este planteamiento es que la configuración del jíbaro se da por la mezcla entre estos tres tipos de individuos que huían del alcance del control español para intentar obtener una vida libre. La tesis de que escapados no solo fueran los negros, sino también los indígenas, la sostiene Quintero Rivera en la derivación del término guajiro que al ser una palabra taína evidencia que los indígenas en Cuba y Puerto Rico no fueron exterminados en su totalidad,



como tradicionalmente se ha afirmado (*¡Salsa, sabor y control!* 221). El planteamiento de que cimarrón también fuera el que venía huyendo de España por ser de ascendencia árabe o judía, reivindica el hecho de que la música de cuerdas pulsadas se formara desde la tradición campesina en Cuba y Puerto Rico donde habitaba este tipo de cimarrones. El son en Cuba se deriva de esta misma tradición, mientras como sostiene Quintero Rivera:

Los dos géneros 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 la presencia árabe-andaluza en el *aguinaldo*... 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 dos géneros son mayores que lo que le ha otorgado la musicología tradicional. (*¡Salsa, sabor y control!* 222)

Como los cristianos nuevos que se camuflaban en la vida jíbara, los tambores africanos se infiltraban en los sonidos especialmente del seis, pero los ritmos no pasan a la percusión, sino que las variantes africanas van a la melodía. El seis chorreado, como variante del seis es un ejemplo de cómo en la estructura musical se mete la polirritmia y la síncopa. Los campesinos escapados, desde el siglo XVII, tuvieron un doble rol en la vida colonial; se declaraban defensores del monarca español ante los ataques extranjeros, pero también la libertad les daba la posibilidad de contrabandear, especialmente cuero, con los extranjeros que amenazaban los dominios españoles (Benítez Rojo 157). Este contexto generó un escenario favorable para el florecimiento de la vida rural en donde se adaptaron las costumbres españolas y donde se consolidó el uso de las formas de la poesía culta, especialmente las décimas y las redondillas. Toda esta tradición ilumina el surgimiento de la controversia en el seis puertorriqueño.

