

**El tiempo se hizo cuerpo en el espacio danzante
La música afrocaribeña dinámica e inclusiva¹**

**Time made itself body in the dancing space
Dynamic and inclusive African Caribbean music**

Ángel G. Quintero Rivera²
Universidad de Puerto Rico

Resumen

El objetivo principal del ensayo es escudriñar en la música puertorriqueña las visiones de mundo, las relaciones entre los humanos, de género, y entre los humanos y la naturaleza que fueron conformando un conjunto de saberes alternativos a los principios centrales de la modernidad “occidental” capitalista. Se resalta la importancia de la sorpresa en su carácter descentrado y la naturaleza dialógica del evento musical en el diálogo entre bailarines y músicos, entre sonido y movimiento, entre el tiempo de la sonoridad y el espacio de la danza. Indaga, además, en los diálogos entre los agentes sonoros y los intercambios entre armonía, melodía, texturas y ritmos. Finalmente, compara la centralidad en la espina dorsal del ballet con los diálogos entre distintas partes del cuerpo afro-danzante y las luchas sociales que históricamente representaron en torno a los modales y la moralidad. Focaliza en la salsa, aunque examina también sus prácticas principales en otros géneros previos y contemporáneos.

¹ Este ensayo fue publicado en la *Agulha. Revista de Cultura*. n° 168, 7 de abril de 2021. Contamos con la autorización del autor para reproducirla.

<https://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2021/04/angel-g-quintero-rivera-el-tiempo-se-html>

² Puertorriqueño. Doctorado por la London School of Economics and Political Science. Es autor de numerosos escritos sobre la sociedad y cultura del Caribe y sobre política y luchas obreras en Puerto Rico. Sus más recientes trabajos se concentran en la sociología de la música afroamericana. Se destacan *La danza de la subversión. Hacia una sociología de la música latinoamericana* (2021); *Cuerpo y cultura, las músicas “mulatas” y la subversión del baile* (2009) –galardonado con el *Frantz Fanon Book Award* por su contribución destacada al pensamiento caribeño– y *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música “tropical”* (1998) que recibió el *Premio Casa de las Américas* en Cuba y el *Premio Iberoamericano de la Latin American Studies Association* (LASA), como el libro latinoamericano más importante publicado entre 1998 y 2000. Fue comisionado a escribir los capítulos sobre “Puerto Rico” y sobre “Las músicas de América Latina” en Emir Sader *et al*, *Latinoamericana – Enciclopédia Contemporânea da América Latina e do Caribe* (2006) y el capítulo sobre “Puerto Rico” para el *Cambridge History of Latin America*. Dirige proyectos sobre sociología de la cultura en el Centro de Investigaciones Sociales de la Universidad de Puerto Rico. Mail de contacto: agquinterorivera@yahoo.com

Palabras clave

Música puertorriqueña; salsa; ritmo; sonoridad; cuerpo afro-danzante

Abstract

The essay is intended to scrutinize in the Puerto Rican music to find the views of the world, the relations between humans, the relations of gender, and the relations among humans and nature that have established a set of alternative knowledge different from the main principles of capitalist “occidental” modernity. Besides, the importance of the off-centered character of surprise is highlighted as well as the character of dialogue of the musical event in the conversation among dancers and musicians, sound and movement, and sound time, and dance space. Furthermore, the conversation among resonant agents and the round trip among harmony, melody, texture, and rhythm is enquired. Finally, the essay compares the centrality of the dorsal spine in ballet to the dialogues among different parts of the body of African dancers and social fights about manners and morality that have historically represented. It focuses on salsa but it also examines its main and principle practices in other previous and current genres.

Keywords

Puerto Rican music; salsa; rhythm; sonority; afro-dancing body

Ritmo y sorpresa: la salsa

Como parte de sus reportajes para el nuevo milenio, uno de los principales periódicos españoles elaboró un listado de quienes consideraba los más importantes forjadores del mundo hasta entonces. El listado incluyó a dos puertorriqueños. Ambos se habían destacado por sus aportaciones a la música popular: desde el jazz latino hasta el bolero, la rumba, la guaracha... y otros géneros de la llamada “música tropical”; pero, sobre todo, se les identificaba con esa innovadora *manera de hacer música* que ha venido a conocerse como *salsa*. Catalino “Tite” Curet Alonso fue el más importante entre una pléyade de compositores de *salsa* (aunque compuso además boleros célebres, plenas y otros géneros). El timbalero y director de orquesta, Tito Puente, el segundo incluido, fue uno de los principales intérpretes de ese movimiento musical. Curet Alonso, aunque vivió algunos años en Nueva York, fue formado por los barrios proletarios de la capital de

Puerto Rico, mientras Puente constituyó parte de la diáspora puertorriqueña en Nueva York. Ambos eran mulatos; Curet Alonso más oscuro y Puente un mulato claro.

Estos listados son siempre incompletos e irremediabilmente arbitrarios. De cierta manera, además, esconden el rico y diverso patrimonio del país. Aunque la consigna del pabellón de Puerto Rico en la Feria internacional de Sevilla de 1992 fuera *¡Puerto Rico es salsa!*, en realidad nuestro país es mucho más que *salsa*. Ambas anécdotas resaltan, no obstante, una indiscutible realidad: la indudable importancia de la música afrocaribeña entre las contribuciones de Puerto Rico a la alegría en el mundo.

Estos relatos apuntan también hacia prácticas inmateriales patrimoniales que requieren de una indagación más profunda. Quisiera comenzar mencionando el carácter inclusivo de sus prácticas culturales según se manifiestan en la música, su propensión a incluir elementos que se le atraviesan, en lugar de excluirlos por una supuesta integridad previa. Uno de los elementos constitutivos centrales de la *salsa* es su libre combinación de formas. Una *manera de hacer música* que fueron conformando músicos principalmente puertorriqueños en su origen, entre la Isla y su diáspora neoyorquina, que incorporó formas y patrones de diversos géneros caribeños previos —cubanos, puertorriqueños, colombianos, panameños— así como del mundo afronorteamericano y del Brasil, quebrando la caracterización tradicional de las músicas populares referentes a particulares estado-naciones. Los “ingredientes” de la *salsa* podían tener orígenes nacionales diversos, pero su forma de “cocción” está estrechamente relacionada a patrimonios inmateriales que se conforman en la historia puertorriqueña, como puertorriqueños han sido sus principales protagonistas.

Siendo una *manera de hacer música* que fue constituyéndose en procesos dinámicos —como la migración, que, facilitada por el tipo de relación política entre Puerto Rico y los Estados Unidos, representó no solo un traslado de población (una

emigración) sino un frecuente movimiento de ida y vuelta y una continuada comunicación entre residentes en la Isla y en la metrópoli—, tanto o más que por unas formas o estructuras, esa música se caracteriza por unas prácticas musicales. Esas prácticas o modos de hacer manifiestan expresiones y relaciones que marcan las continuidades e identidades de un Puerto Rico irremediabilmente cambiante.

A nivel internacional, superficialmente se llama a veces *salsa* a cualquier música “tropical”, pero, en los países que conformaron la música “tropical”, la *salsa* es una particular manera de “hacerla”, con su propia historicidad, características y sonido. En los años cincuenta, se experimenta un intenso proceso migratorio de puertorriqueños a Nueva York (aproximadamente una tercera parte de la población), anticipando las emigraciones de la “periferia” a las ciudades centrales del “primer mundo” que caracterizarían al mundo “occidental” décadas después. En los barrios donde los puertorriqueños se asentaron, no solo se reprodujo la música tradicional de su país de origen, sino su práctica inclusiva llevó, sobre todo a los jóvenes, a desarrollar una música que combinaba la “latina-tropical” con la de los norteamericanos negros: el *boogaloo* (lo que más tarde se retomaría con el rap en el movimiento *hip-hop*). Aun así, la incorporación de emigrantes de otros países hispano-caribeños (y sus músicas y músicos) al mismo ambiente musical que compartían y, sobre todo, por responder a un importante nivel de identidad de los barrios puertorriqueños como “latinos” —cuyo valor tenían que reafirmar frente al mundo anglo que los minusvalorizaba— transformó esta primera fusión en una música más compleja y rica.

Fue desarrollándose *una manera de hacer música* que privilegiaba las letras en español y combinaba muy diversos géneros “tropicales” previos con otros afroamericanos, pero no para consolidar una nueva estructura, sino de forma muy fluida y libre de acuerdo con lo que quisieran expresar su letra y sonoridad. El resultado era una

música variada bajo una rúbrica abarcadora que reconocía y valoraba la heterogeneidad. En ese sentido —a pesar de los intentos *estandarizadores* de la industria disquera— esa *salsa* emergente se basaba y celebraba la indeterminación y la sorpresa. Estas fueron, de modos diversos, como veremos, características de los troncos centrales desde donde fue forjándose el patrimonio musical puertorriqueño. Pero completemos antes esta apretada caracterización de la *salsa*

La naturaleza sorpresiva e indeterminada de su variada y libre combinación de elementos y formas se fortalece además con otras dos prácticas que han venido a formar parte de lo que se considera la mejor manera de “salsear”: la improvisación verbal o “soneo” y la improvisación instrumental o “descargas”.

Es preciso explicar antes que la *salsa*, como el *jazz* y otras músicas afroamericanas, combinan dos importantes tradiciones de elaboración sonora. Por un lado, la tradición de la composición, con la que un creador ha imaginado el desarrollo posible de unas ideas musicales que plasma en una partitura previo a que los músicos comiencen a tocar. Ese proceso creativo —que permite la reflexión, las posibles rutas descartadas, la vuelta atrás para modificar o pulir— posibilita el logro de un sentido dramático al concebir la obra como un sistema articulado con principio, desarrollo, clímax y desenlace identificables al oído. Por otro lado, limita a los ejecutantes a la interpretación. La otra gran tradición sonora —llamada comúnmente canción abierta u “open-ended”— se basa en la comunicación entre los músicos en el proceso mismo de elaborar alguna idea o sentimiento. Depende de la improvisación y la empatía en el proceso de comunicación, no solo entre los agentes sonoros, sino también entre ellos y los bailarines; abre las posibilidades a la creatividad del conjunto, pero limita el sentido estructural dramático que puede imprimirle una línea de desarrollo sofisticadamente desarrollada ante su propia indefinición.

La *salsa* intenta reunir la posible riqueza expresiva de ambas tradiciones. Se inicia con una composición que marca la estructura dramática fundamental, pero de inmediato pasa a una sesión antifonal o responsorial donde, ante un coro que repite alguna idea central, el cantante solista (o sonero) improvisa sus elaboraciones. Se distingue de formas tradicionales que seguían esta combinación, como el son y la guaracha, por el carácter muy libre de su métrica y rima, que elaboran síncopas (o ritmos desplazados) frente a la regularidad “hispana” del estribillo del coro, casi siempre en octosílabos. El espacio de un *soneo* en vivo es absolutamente elástico. Dependerá de la habilidad e inspiración del *sonero* y de la empatía que logre desarrollar con el público bailador o que escucha.



Raphy Leavitt y su Orquesta “La Selecta”

Comúnmente, luego de una sesión del *soneo* y antes de volver al cuerpo de la composición, se desarrolla la improvisación instrumental o *descarga* (equivalente al *jam session* en el *jazz*). Acá la improvisación es un fenómeno de comunicación pues se

improvisa a base de lo que el compositor y el arreglista han querido expresar, y en diálogo con la improvisación de los instrumentistas que le han precedido en la *descarga*.

El virtuosismo desplegado en una *descarga* no es, pues, una manifestación individual, sino una expresión de individualidad en una labor de conjunto. Convierte la composición, por tanto, en una práctica colaborativa, dialogante: donde la individualidad se constituye, no en términos de lo que busca o lo que recibe, sino de lo que ofrece, de lo que da. Las individualidades no se diluyen en la colectividad, pero tienen sentido solo en términos de ella.

Otra expresión del patrimonio inmaterial en las *descargas* salseras es su sentido democrático pues quiebra jerarquías históricas entre timbres sonoros. En ellas pueden manifestar su virtuosismo comunicativo tanto los instrumentos valorados por la tradición “occidental” (violín, piano, flauta...) como otros que se asocian a otras tradiciones étnicas o subordinadas clases sociales, como el *cuatro* —identificado con el campesinado—, el trombón —identificado con las bandas militares (vía de ascenso social de artesanos negros o mulatos en el siglo XIX)— o variantes de tambores provenientes de la herencia africana.

Una última característica que no quisiera dejar de mencionar en esta apretada síntesis sobre la *salsa* —música hispano-caribeña amplia en contenido y vivencias en la que los puertorriqueños hemos sido protagonistas y la hemos marcado como *manera de hacer música* por nuestro complejo patrimonio inmaterial— es su carácter descentrado. La tradición musical “occidental” se centra en la melodía y los otros elementos de la música —texturas, armonía, ritmo...— son más bien complementarios; gravitan en torno a la tonada. Algunas músicas africanas que heredamos giran en torno al ritmo (aunque no sería correcto generalizarlo para toda esa compleja tradición). La *salsa*, como otras músicas “mulatas” de América, generalmente manifiesta más bien una alegre tensión

dialogante entre sus distintos componentes sin que ninguno llegue a imponerse. Hamaquea una larga tradición “occidental” monocéntrica (no solo en la música, sino en muchos aspectos, como la religión y las ciencias) con una más democrática heterogeneidad dialógica.

La bomba: diálogo entre baile y tambor (espacio y tiempo)

La *salsa*, en su libre combinación, incorpora ritmos, giros y frases de los géneros formativos de la tradición musical puertorriqueña, como también cubanos, colombianos, etc. Quisiera enfatizar aquí, más bien, su herencia respecto a maneras de hacer y proceder. Comencemos con la *bomba*, la música tradicional puertorriqueña más apegada a su herencia africana, equivalente a la *rumba* en Cuba, *tumba* en Haití y Curazao, *gwo-ka* en Guadalupe y *bámbula* en otras regiones del Caribe. Estas músicas son fundamentalmente rituales de comunicación entre sonido y movimiento: entre toques rítmicos, cantos, repiqueteo de tambor y baile. Se caracterizan por el uso de, al menos, dos tambores, uno que lleva un ritmo básico (el *buleador*) y otro (el *primo* o *subidor*) que repiquetea, que elabora de forma improvisada, sobre ese toque básico, enormes variaciones rítmicas que estimulan la creatividad coreográfica.

Contrario a la tradición europea —donde a partir del siglo XVI (ante un creciente predominio de la melodía) los tambores se relegaron paulatinamente al papel de *acompañantes*—, en estas músicas continuaron siendo fundamentales para la *elaboración* musical, que se genera sobre todo en el diálogo creativo entre bailador y tocador: descentrado entre el espacio y el tiempo. Los bailadores, en parejas o en grupo, siguen el toque básico del *buleador*, mientras a nivel individual desarrollan variadísimos movimientos creativos en controversia improvisadora con el *subidor*. Aunque existe un

repertorio de pasos y de toques, la controversia es indeterminada pues se busca y celebra sorprender: el bailar al *subidor* y viceversa.

Surgida de grupos humanos a los que se había privado de la palabra —los esclavistas acostumbraban a agrupar esclavos procedentes de distintas regiones africanas que hablaban diferentes lenguas para que no pudieran comunicarse entre sí—, la “lirica” de la canción en la *bomba* ocupa un lugar secundario, aunque se registran hermosos logros sencillos. La comunicación, más que con palabras, se establece con los ritmos (sean percusivos o en los cantos), las expresiones corporales y los *toques* de tambor. Los cantos son de tipo responsorial, es decir, de llamada y respuesta entre un cantante solista y el colectivo a coro. El coro establece —con un estribillo que se repite— la idea básica de la canción; mientras, el solista improvisa variaciones en torno a esa idea central, variaciones que en la *bomba* tradicional tienden a ser más melódicas y rítmicas que en la letra propiamente dicha.

El *buleador* —con los toques básicos— y el colectivo en coro —con el ritmo del estribillo— establecen un tiempo recurrente “sincopado” (por basarse en una métrica de unidades no equivalentes y acentos desplazados: las *claves*). Mientras tanto, el *subidor* y el (o la) solista enriquecen la regularidad temporal con las enormes e impredecibles variaciones del repiqueteo o el soneo, según el caso: con las insospechadas elaboraciones de la improvisación creativa. Por momentos parece que el repiqueteo rompe con la recurrencia, pero en realidad la complejiza en sus infinitas indeterminaciones internas pues no se considera buen sonero ni repicador del *primo* quien al improvisar pierde la *clave* (el patrón rítmico implícito).



Como ya se ha señalado, el baile se ejecuta siempre en diálogo con los tambores. Es la manera, en la *bomba*, de materializar en el espacio el tiempo que los tambores expresan: el tiempo recurrente del *buleador*, con oscilaciones corporales sencillas, y la complejidad temporal de las múltiples indeterminaciones del repiqueteo, con las enormes posibilidades expresivas de los movimientos del cuerpo. La máxima bíblica de “el verbo se hizo carne” en el Belén de la cristiandad debía tener otro sentido en sociedades donde la comunicación fundamental no había sido verbal: *el tiempo se hizo cuerpo en el espacio danzante* y el baile constituirá, por tanto, base central de las identidades. Tanto lo que coreográficamente uno ve, como lo que musicalmente escucha, son productos de ese diálogo creativo abierto a la sorpresa, lo que quiebra la radical separación entre mente (cultura) y cuerpo (naturaleza) en una práctica donde el cuerpo no solo “reacciona”, sino que participa en la creación cultural.



El largo abolengo del aguinaldo y el seis

El segundo gran tronco de la tradición musical puertorriqueña lo constituyen las sonoridades y géneros originalmente producidos por el campesinado libre, que en Puerto Rico se le llamó *jibaro*. La práctica de la inclusión o la apertura, la improvisación, el ritmo y la sorpresa cuentan aquí también con un largo abolengo, aunque con facetas distintas a las de la *bomba* y matizadas por la difícil condición de la coexistencia por siglos de esta agricultura parcelaria junto a la plantación esclavista, donde muchos de sus valores y realidades debían enmascararse para que se les permitiera vivir en paz.

Sus principales géneros musicales fueron el *aguinaldo* y el *seis*. Ambos encierran, al nivel tan vital del ritmo, una clara, pero camuflada presencia de la amalgama racial que fue por siglos poblando la ruralía del país. Los ritmos, fundamentalmente negros y afro-árabes, se separan de los tambores, con los cuales se identificaba la *bomba*. La combinación de ritmos variados simultáneos o la polirritmia que caracteriza sonoridades

de la herencia africana (y que se resaltarán en la libre combinación de formas de la *salsa*) se establece en el rejuego de otros instrumentos: la guitarra, el *cuatro* (u otras variantes locales de las cuerdas con plectro, como el *triple* o la *bordonúa*), el güiro y la voz.

La guitarra, tan identificada con la cultura española (aunque, en realidad, proveniente de su veta árabe-andaluza), marca el ritmo central (equivalente al *toque* en la *bomba*) mientras establece el patrón armónico. Así, ritmos sincopados tipo *guaracha*, *habanera* o *tumbao*, se disimulan a través de una armonía que “suena” española. Además de la clásica combinación de tónica, dominante y subdominante (en diverso orden), abunda entre *aguinaldos* y *seises* el uso del patrón armónico llamado *cadencia andaluza*.

El único instrumento de percusión que originalmente este mundo retuvo fue el güiro, que en la tradición puertorriqueña se identifica como herencia indígena. El güiro cumple dos funciones en el armazón rítmico de esta música. En primer lugar, por seguir un patrón básico (que en ocasiones da el acento al final y no al inicio del patrón; lo que evoca, de hecho, la tradición amerindia), establece un contrapunto rítmico a la guitarra que resulta fundamental para la conformación de la textura polirrítmica de esta música. En segundo lugar, los buenos güireros se apartan en momentos claves del patrón básico y repiquetean en floreos similares a los del tambor *repicador* de la *bomba*. En su contribución a la textura polirrítmica y a través del repiqueteo, el tambor *repicador* de la *bomba* se solapa en la música jíbara a través del (como lo llamaban en el siglo XIX) “humilde e inofensivo” güiro. Desde hace ya décadas, se han incorporado a esta música los bongós, tornando más evidente la apertura e inclusión que originalmente se encubrían. Además, enfatizan la importancia de los ritmos implícitos y participan de la improvisación y la sorpresa.

La voz del canto —que, contrario a la *bomba*, no era originalmente antifonal, sino de un trovador solista (que recuerda la tradición europea del juglar, y manifiesta el

individualismo de la economía parcelaria del Puerto Rico de la época donde fue formándose esta música)— lleva supuestamente la melodía principal improvisando en la muy castiza forma poética de décimas espinelas. La forma de cantar la décima, sin embargo, agazapa una herencia morisca. El pionero investigador del cantar folklórico Richard Waterman notaba *el timbre “afectado” que se asemeja al flamenco*.

En estudios más recientes, el etnomusicólogo Luis Manuel Álvarez ha identificado algunas frases como paréntesis que con frecuencia rompen la métrica de la espinela mientras se canta (como *óigame compay* o *ay bendito nena*) con la tradición árabe de cantar tipo *zéjel*. La incorporación de la influencia morisca parece estar presente también en la utilización del *le-lo-lai* (*ay-el-ay* en Cuba) para iniciar la improvisación, para ir buscando “la inspiración”. Tanto en el *le-lo-lai*, como a través de las frases endentadas y en la manera de agrupar en los compases los castizos octosílabos de cada verso —(1) (2-3-4) (5) (6) (7) (8-9-10)—, el trovador le imparte a la décima, por su manera de cantarla, ritmos sincopados propios que contribuyen a la riqueza de la textura polirrítmica total.

El instrumento principal de la música jíbara, que ha adquirido con el tiempo el significado en Puerto Rico de símbolo nacional, es el *cuatro*, cuyo timbre evoca la muy española mandolina o el laúd (aunque los materiales y técnicas de construcción evidencian influencias africanas también, según ha investigado el etnomusicólogo Emanuel Dufresne). Toda música de *aguinaldo* y de *seis* comienza con un preludio instrumental en el cual el *cuatro* toca el tema melódico que identifica la particular variante sobre la cual el trovador tendrá que improvisar su letra. Cuando la versificación comienza, el *cuatro* acompaña al trovador con un tipo de recurso similar a lo que en la música clásica se conoce como *obbligato* (segunda voz melódica suplementaria), pero en este caso improvisado. Esta línea melódica subsidiaria se improvisa a base de variaciones

armónicas o cadencias del tema de la introducción que define la variante. Lo sumamente significativo de esta polifonía (que impresionó tanto a músicos de la talla de Pablo Casals y Jack Delano cuando vinieron a vivir a Puerto Rico a mediados del siglo XX) es que la melodía subsidiaria del *cuatro* se establece muy frecuentemente a base de la transferencia a nivel melódico de ritmos afrocaribeños, como ha investigado con gran meticulosidad Luis Manuel Álvarez.

Con un timbre tan radicalmente distinto al del tambor, un timbre metálico brillante que evoca las cuerdas de la música española, el *cuatro* camufló en su música ¡extraordinariamente! —en una época marcada por la opresión “racial” y el discrimen— la vívida presencia afro de su negada constitución.

En “la cuerda floja” por donde debía transitar la difícil lucha oblicua del campesinado libre, “racialmente” entremezclado, en una situación donde la esclavitud se justificaba ideológicamente con el constructo de las “razas”, la improvisación —central en el aguinaldo y el seis— oscila, en una tensión constante, entre la inventiva creativa y el reto de mantenerse en moldes. La más celebrada expresión de estas músicas ocurre cuando el trovador improvisa enteramente sus letras, sobre todo en controversia con la improvisación de otros trovadores. La improvisación del trovador se da, sin embargo, a nivel verbal, manteniendo moldes de rima, métricos y melódicos prefijados. Más aún: mientras más rígidos los moldes de rima y métrica (décimas espinelas, rimas consonantes en sucesión de patrones absolutamente establecidos, etc.), más retantes y celebradas resultan sus improvisaciones verbales.



Orquesta típica “Mapeyé”

Su principal instrumento de “acompañamiento”, el *cuatro* puertorriqueño, generalmente ejecuta virtuosísimas improvisaciones creativas a nivel melódico (y a nivel de una rítmica que se expresa melódicamente), pero siguiendo patrones armónicos tradicionalmente inquebrantables. Además, sus improvisadas secuencias melódicas son consideradas “de apoyo” a los trovadores, lo que no impide que frecuentemente constituyan explosiones de creatividad, de ritmos complejos y sorpresas. Igualmente, por lo general pasan inadvertidos los extraordinarios repiqueteos improvisados del güiro (como en el último siglo, también de los bongós), formalmente “secundarios” en la armazón sonora.

La amalgama salsera y la Nueva trova “tropical”

No obstante las contradicciones y limitaciones que los conflictos sociales impusieron a estas músicas en la época histórica cuando fueron tomando forma, no cabe duda de que tanto la tradición de la *bomba* como la del *aguinaldo* y el *seis* constituyeron ricos arsenales patrimoniales de prácticas que habrían de rehacerse en la compleja amalgama salsaera. La apertura de su sentido de inclusión, la tensión descentrada dialogante entre melodías, texturas y ritmos, la expresividad de la elaboración rítmica y la camuflada melodización de ritmos, la desconcertante combinación entre tradición e innovación; y entre la meticulosa reelaboración de formas con la sorpresa de la improvisación, junto al entrecruce dialogante entre las coordenadas principales de la vida —el tiempo y el espacio—, sonoridad y cuerpo, y la indeterminación en este último de la seducción, convirtieron la *salsa* con tal abolengo en una música presta a la rica complejización elaborada, manteniendo la frescura de la espontaneidad.

Algunos elementos de este patrimonio inmaterial se han manifestado también en otros tipos de expresiones musicales, como en algunas composiciones de la llamada Nueva Trova (Roy Brown, Haciendo Punto en Otro Son o Antonio Cabán Vale, por ejemplo) desde la década de 1970, experiencia que retribujan algunos grupos o cantautores juveniles.

Muy importante además ha sido su presencia en la música de formación “erudita” o clásica. Ya a mediados del siglo XX, Amaury Veray, Jack Delano y Héctor Campos Parsi parecían estar configurando con ese patrimonio una musicalidad clásica nacional. En realidad, más que una intención programática “nacionalista”, considero que estaban sencillamente asumiendo su patrimonio de una manera consciente, lo que ha expresado de manera más evidente una generación siguiente de compositores como Ernesto Cordero, Roberto Sierra, William Ortiz Alvarado, Luis Manuel Álvarez, Carlos Vázquez, Raymond Torres, Johanny Navarro y Alfonso Fuentes, entre otros.

Danza, plena, sonata, bolero... “and all that jazz”

Finalmente, estas prácticas patrimoniales han comenzado a permear a otro de los movimientos de mayores potencialidades creativas actuales que, aunque de relativa autonomía a nivel internacional, en Puerto Rico ha estado generalmente vinculado de alguna forma a la *salsa*. Me refiero al *jazz latino*, que, ciertamente, abusó por muchos años de un *ostinato* “tropical” estereotipado en la percusión. A pesar de ese abuso, las elaboraciones rítmicas realmente parlantes —protagónicas— de Giovanni Hidalgo, las experimentaciones de William Cepeda al montar elaboraciones armónicas *jazzísticas* sobre los fundamentos de la *bomba* y el *aguinaldo*, y las sutiles incorporaciones y reelaboraciones de David Sánchez y, de manera especial, Miguel Zenón, de las secuelas de los troncos patrimoniales “latinos” y puertorriqueños en el variado lenguaje de la historia del *jazz* —para solo mencionar estos esfuerzos entre varios—, abren posibilidades de nuevos derroteros y desarrollos insospechados a la dinámica transformación de los patrimonios inmateriales históricos.

Por pretender una apretada síntesis, concentré en este ensayo en los dos troncos básicos patrimoniales de la *bomba* y del *aguinaldo* y *el seis*, y en sus repercusiones, reapariciones y reelaboraciones, sobre todo en la *salsa*. Quise enfatizar la línea argumentativa en unas prácticas musicales, a mi juicio, fundamentales de esa relación, en lugar de la enumeración de obras y artistas. No debo concluir esta sección, sin embargo, sin alertar al lector interesado sobre algunos ángulos no examinados, que merecen, al menos, tener presentes. Por un lado, están los géneros desarrollados en el devenir histórico entre los que he llamado “troncos” originarios y las expresiones más contemporáneas, que también contribuyeron a consolidar o reformular las prácticas que constituyen el patrimonio inmaterial. No pueden dejar de mencionarse tres.

La *danza*, en la segunda mitad del siglo XIX, introdujo camufladamente, a través del acompañamiento de vientos metal, un carácter sincopado a la música de salón. Fue tan importante para prácticas consensuales que el sentimiento nacional conlleva que, mientras la mayoría de los países adoptan himnos de estilo marcial, Puerto Rico luchó (y logró) que su himno fuera una *danza*, una música sincopada que se baila.

La *plena*, desde principios del siglo XX, otorgó una narrativa, una épica, y, por tanto, énfasis en la palabra a la tradición rítmico-bailable de la *bomba*, hasta ese momento muy parca en la expresión verbal, como antes señalamos. Sigue siendo la música que “más nos mueve”, tan identificada con el sentimiento comunal que predomina en las fiestas de calle y, acompañando las consignas, en protestas sindicales y políticas.



Finalmente, el *bolero* que principalmente en las décadas intermedias del siglo XX recalzó la relación entre lo íntimo (personal) y lo social, entre el ritmo y el lirismo, entre el baile y la melancolía. Distinto a la *danza* y la *plena*, el *bolero* no es solo puertorriqueño. Es una de las primeras músicas *latinoamericanas*, en su sentido amplio, que se conforma

precisamente junto a la emergencia de la difusión mediática de la radio y el disco. Tradiciones y músicos puertorriqueños colaboraron, junto a mexicanos, cubanos, colombianos, dominicanos y de otros países, en su formación y desarrollo.

Por otro lado, de manera en cierto sentido similar (sin olvidar las grandes diferencias de época), no puede obviarse la importancia del patrimonio inmaterial musical puertorriqueño en dos de los géneros de mayor difusión transnacional hoy en día, estrechamente vinculados (como la salsa) a la migración: el *pop latino* y la llamada “cultura *hip-hop*”. Estudiosos como Juan Flores y Raquel Rivera, entre otros, han evidenciado la marcada presencia de puertorriqueños y sus expresiones desde los comienzos del *hip-hop*, que no solo incluye el *rap*, sino otros elementos como el *breakdance* y la pintura mural con aerosoles o *graffiti*, donde el haitiano-puertorriqueño Jean-Michel Basquiat fue su figura cimera. Del rap fue derivando el reggaetón y el trap, que los puertorriqueños como Calle 13, Daddy Yankee, Don Omar, Tego Calderón, Bad Bunny, la Sista, Wisin y Yandel... han protagonizado a nivel mundial.

De igual manera, es imposible no considerar intérpretes como Chayanne, Luis Fonsi, Jennifer López y Ricky Martin o compositores como Robi Draco Rosa, con hitos en el desarrollo del *pop latino*, como *María*, *Despacito*, *La copa de la vida* o *Living la vida loca*.

Es necesario aclarar, para concluir, que las tradiciones de la *bomba* y del *aguinaldo* y *el seis* no son meros patrimonios inspiradores. Siguen cultivándose con relativa frecuencia, con naturales cambios en sus significados que responden a las transformaciones de las condiciones sociales que los conformaron. No son mero folklore fosilizado; sin el protagonismo de antaño, claro está, siguen creándose y recreándose.

Bibliografía

Álvarez, Luis M. (1992). “La presencia negra en la música puertorriqueña”. En L. M. González (Ed.), *La tercera raíz. Presencia africana en Puerto Rico* San Juan: CEREP. 29-42.

Dufasne, Emanuel (1992). “Los instrumentos musicales afroboricuas”. En L. M. González (Ed.), *La tercera raíz. Presencia africana en Puerto Rico* San Juan: CEREP. 59-60.

------(1987). “Tres cordófonos de origen africano en Puerto Rico, nuevos datos organológicos del Caribe hispano-hablante.” *Revista del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe*, número 5, julio-dic. 71-77

Durant, Alan (1989). “*Improvisation in the political economy of music*”. En Christopher Norris (Ed.), *Music and the politics of culture*. London: Lawrence & Wishart, 252-282

Flores, Juan (2000). *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. New York: Columbia University Press.

Quintero Rivera, Ángel (2009). *Cuerpo y Cultura. Las músicas “mulatas” y la subversión del baile*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert

------(2005). *Salsa sabor y control. Sociología de la música tropical*. México-Madrid: Siglo XXI.

------(1999). “¡No me digan que es muy tarde, ya! La temática del tiempo en tres momentos de la poética salsera.” En Fiet, L. y Becerra, J. (eds.). *Un convite de poetas y teatreros. Memorias del Tercer Simposio de Caribe 2000* San Juan: UPR. 81-108.

------(1997) “La gran fuga’: las identidades socio-culturales y la concepción del tiempo en la música tropical.” En Fiet, L. y Becerra, J. (eds.). *Caribe 2000: Definiciones, identidades y culturas regionales y/o nacionales*. San Juan: UPR. 24-44.

Rivera, Raquel (2003). *Ricans neoyorquinos de la zona Hip Hop*. Nueva York: Palgrave MacMillan

Waterman, Richard A. (1948). “Hot Rhythm in Negro Music.” *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 1, N° 1. 24–37.