

LA MUSICA POPULAR DE PUERTO RICO

Por FRANCISCO LOPEZ CRUZ

Profesor de la Universidad de Puerto Rico

Puerto Rico es un centro donde convergen dos culturas: la española y la estadounidense, y no sólo desde el punto de vista geográfico, sino también desde el social, político y económico. Por otro lado se observa el hecho de que, después de cincuenta años de influencia de la cultura anglosajona, permanece Puerto Rico como si nada hubiese modificado su fantasía, su imaginación.

Aquel conjunto de virtudes, que son del pueblo español: estoicismo y capacidad de sufrir, sobriedad, destreza, amor propio en el trabajo, exigencias mínimas y la agradable llaneza, las encontramos clavadas con profundas raíces en nuestra querida Patria.

La parranda navideña, las fiestas patronales, las peleas de gallos, el lechoncito asado, la orquesta típica y el baile campesino hasta el amanecer son ejemplos de los múltiples elementos heredados de España que enriquecen nuestra vida social y que aún están muy fuertemente arraigados en la vida de nuestros pueblos. Y no puede decirse que estos elementos son atributos exclusivos del campesino. Porque hay otra realidad curiosa, y es que el folklore de Puerto Rico se encuentra en la ciudad tanto como en el campo. Esto, por razones sociales que no cabe discutir.

Estas facetas, entre muchas, que no tenemos tiempo de mencionar, le dan gran interés al tema de lo popular en Puerto Rico.

Nos planteamos inmediatamente la cuestión de lo popular. Difícil problema el de limitarlo a una definición; el de determinar con exactitud lo que en rigor podría enmarcarse como de pura procedencia popular.

Podemos decir, sin embargo, que, cuando el canto llega a ser popular, la huella de su primitivo autor desaparece. Por eso, Manuel Machado escuchó de labios aldeanos coplas de Trucba, Alfonso Tovar y otros.

Doña María Cadilla, la gran folklorista boricua desaparecida ya, opinaba, como Luis Millet, que «el canto popular es plenitud; que es emoción viva, arte vivificante y directo de propagación de ideales estéticos; que sobrepasa a toda sabiduría por su depuración y por su convivir con él, soterrada como en remanso el alma virgen y fecunda del pueblo» (1).

Opinamos lo mismo, añadiendo que hay un elemento de intuición del pueblo, quien escoge ese lastro superviviente de las prácticas y sabidurías que le rodean. Esta supervivencia es el folklore.

Estas manifestaciones de lo popular en la música tienen distintos ángulos, algunos de los cuales mencionaremos, y lamentamos que la limitación del tiempo sólo nos permita enfocar este asunto desde el punto de vista de las influencias.

Veamos brevemente el aspecto de los bailes. En Puerto Rico tenemos *el seis del pañuelo*. Manuel García Matos, profesor del Conservatorio de Madrid, menciona en su libro *La lírica popular de la Alta Extremadura* (2) el baile del pañuelo. Por la descripción de ese baile, podemos sospechar que el nuestro tiene su origen en éste. Curioso es también que los bailes argentinos gauchos tienen lo del pañuelo como característica, lo cual, desde luego, señala el mismo origen.

PLENA



La misma fuente menciona *el paseo* y *la bomba* (3). *El paseo* es una introducción que se hace a algunas danzas de la Alta Extremadura. Este paseo es un complemento típico de nuestras danzas puertorriqueñas. Toda danza tiene esta introducción, durante la ejecución de la cual las parejas se pasean aplicando amigablemente esperando el comienzo del ritmo retozón del baile.

Sobre *la bomba* dice García Matos: «Costumbre es, en muchos pueblos olvidada ya, suspender el baile de la jota momentáneamente cuando alguien grita "¡Bomba!" Al instante, el bailaror clava una rodilla en tierra y tiene que improvisar un verso, una galantería dirigida a la moza con quien baila. A veces esta improvisación suele ser una insinuación amorosa, otras de una ironía fina y las más de intención jocoso-picaresca, para hacer saltar los colores en las mejillas de la muchacha.»

En Puerto Rico también tenemos *la bomba*, que, en vez de estar asociada a la *jota*, lo está al *seis*, que también es baile de origen español. Sobre el *seis* apunta el doctor Cayetano Coll y Toste en su libro *Tradiciones y leyendas de Puerto Rico* (4) que en 1691 se bailaba en la catedral de Toledo y que esta danza de los seises era acompañada de arpa.

El *seis de bomba* corresponde a la *jota de bomba*. Sobre esta bomba nos dice el profesor de la Universidad de Puerto Rico, doctor Cesáreo Rosa Nieves, lo siguiente: «En cuanto a forma se refiere, la bomba es igual a la copla. La única diferencia que se advierte entre ambas es la intención directa que se le imprime a la bomba, y que en la copla no existe tan marcada. Al interrumpirse la música jibara dejan de bailar y el improvisador dice la bomba, la cual es contestada por una muchacha, y luego continúa de nuevo la música y el baile. Algunas veces se entabla una especie de torneo lírico entre las dos partes. Para ilustrar de manera gráfica esta forma popular basta con citar algunos ejemplos de nuestra época, que hemos recogido de la tradición oral. Se interrumpe la música y el joven dice enérgicamente:

*Bomba pide el tocador,
bomba le voy a decir,
por el amor de esta joven
me voy a dejar morir.*

Ella contesta:

*Bomba pide el tocador
y yo le tiro un bombazo,
que una niña como yo
no se mete en esos casos.*

El responde:

*La flor de la maravilla
junta con el clerosanto,
no te subas muy arriba
que no te mereces tanto.*

Ella concluye:

*La flor de la maravilla
junta con la del café,
más arriba o más abajo
me merezco más que usted (5).*

Sobre la contradanza nos dice don Pablo Garrido, musicólogo chileno, que se origina como una traslación de cultura céltica que surge y se define en Escocia y que desde el siglo XII tiene una forma tipificada que posteriormente emigra a Francia en «contra danse». En el siglo XVI va a América y se expande al norte y al sur (6). De esta contradanza nace nuestra danza puertorriqueña, que es el género más utilizado de nuestra música.

Los bailes en las plazas de las poblaciones de Salinas y Guayama son réplica a los bailes en plazas españolas. García Matos los menciona al observar que «el tipo de juglar era conocido y probablemente era también entonces aprovechada su habilidad por el pueblo para formar hoy los bailes de la plaza pública» (7). Todavía se cultivan en Puerto Rico estos bailes, especialmente durante la celebración de las fiestas patronales.

Uno de los bailes que más han mencionado los cronistas ha sido el *areito*. Este baile indígena no parece haber dejado la huella y la influencia que algunos quieren señalar.

Francisco López de Gómara decía en síntesis que el «areito es como una zambra de moros, que bailan cantando romances en alabanzas de sus ídolos y de sus reyes y en memoria de victorias y acontecimientos notables y antiguos; que no tienen otras historias. Bailan mucho y mucho en estos areitos, y al-

AGUINALDO



guna vez todo un día con su noche. Acaban borrachos de cierto vino de allá, que les dan en el corro» (8). Fernando Ortiz nos dice que el areito se extinguió cuando los indios antillanos perdieron su personalidad y cultura, y afirma que el llamado *areito de Anacaona* ni es areito ni es de Anacaona (9).

Rosa Nieves dice que el areito servía a los indios a manera de crónica rimada, en cuyos versos se guardaba el heroico aroma del pasado de la tribu (10).

Nuestro historiador, Cayetano Coll y Toste, no está seguro de la influencia indígena del areíto cuando dice lo siguiente: «En la conjura de los caciques borinqueños en Guaynía se cantó un areíto, jurando y prediciendo la muerte de los invasores antes del alzamiento de 1511, pero se ignora la letra y el ritmo de este areíto» (11).

En lo que sí parece evidente la huella indígena es, entre otras, en nuestro amor al baile. No hay en Puerto Rico actividad social que más interese a toda la población.

Además, si en lo que se refiere a los elementos melodía y ritmo no tenemos recuerdo del indio, en lo que se refiere a los instrumentos sí ha quedado herencia. Sin embargo, esta herencia no es tan abundante como entre los indígenas continentales. Hay una característica general de escasez de instrumentos musicales entre los indios antillanos. Por ejemplo, «entre los araucanos continentales se han encontrado ciertos instrumentos musicales de los que ni la Arqueología ni la Historia han dado fe en las Antillas. Tales son la tabla sonora, el tubo de bambú pisón, el idiófono rascador de carapacho, el palo estrado, la bramadera, el disco zumbador y otros» (12), nos dice Fernando Ortiz.

El güiro, las maracas y los palillos son instrumentos que forman parte de la orquesta típica. El caracol, que nuestra generación contemporánea desconoce, fué usado por los indios de Puerto Rico. Lo menciona Coll y Toste cuando dice: «En 1511 fué el levantamiento de los indios, Juan González le advierte a don Chistóbal de Sotomayor: Hace noches que observo luminarias, y que oigo en el silencio nocturno el grito de alarma del caracol en la montaña» (13).

El caracol, como la trompa francesa, produce un sonido profundo y siniestro. Nuestro bombardino, que tiene parentesco con la trompa francesa, ejerce en nosotros una gran atracción. Muchas veces hemos pensado que la causa de esto pueda estar en la relación del sonido del caracol con el del bombardino.

Los instrumentos de cuerda y otros nos llegan con los españoles. Sabemos que los instrumentos usados para la difusión del romance fueron la zampaña, que también se llama la sinfonía; la vihuela y el laúd. La sinfonía se usa para acompañar nuestra plena. La vihuela, que fué en España precursora de la guitarra, también lo fué en Puerto Rico. Del laúd nació nuestro *cuatro* borinqueño. El *triple* y la *bombardina* fueron derivados de aspectos de ambos: vihuela y laúd, del mismo modo que se han derivado en España bandurrias de distintos tamaños y tesituras.

En relación con los instrumentos puede decirse que no se observa en Puerto Rico la afriennía en la música como puede observarse en Cuba. Los tambores metálicos, la marimbola, el ping-pong y otros son instrumentos de ritmo desconocidos en Borinquen.

Venimos ahora otro aspecto: el de la lírica. Los cantares borinqueños tienen todos características españolas. La copla, que tanto ha enriquecido nuestra lírica popular, es una de las formas favoritas de nuestro cantor boricua. Sobre este aspecto dice el doctor Cesáreo Rosa Nieves: «Aquella copla española que trajeron en sus labios los colonizadores fué moldeándose poco a poco en boca de nuestros campesinos, hasta que, a fuerza de ganar unas veces y perder otras, consiguió tomar color puertorriqueño. Por eso hoy se encuentran mezcladas unas con otras, españolas y puertorriqueñas, y a veces es difícil distinguir su origen.»

«Estas coplas populares guardan el aroma de la lierruca, y en ellas se puede estudiar muy bien el alma del campesino puertorriqueño; porque son el sentimiento mismo, derramado en las cuatro líneas octosílabas. Hay algunas

coplas que son estampitas madrigalescas. Otras están hilvanadas a filo de sarcasmo y otras marcan el momento histórico en que se improvisaron.»

«En este cantar criollo, amasado sin artificios de forma, está representado el poeta del pueblo que va diciendo, por valles y montañas, los diferentes estados de su alma diáfana» (14),

Otro elemento que tiene mucho interés es el dialoguismo. Dos cantatores empiezan un desafío lírico, que se prolonga durante horas y algunas veces hasta el amanecer. Los siguientes versos, recogidos en las Islas Canarias, y que he recibido gracias a la gentileza de la señorita Alejandra López, nos dan la idea del origen español de este dialoguismo:

I

*De Fuencaliente he llegado
a cantar aires de Lima.
Te desafío, buen mozo,
para ver si esto te anima.*

II

*Tú no te metas conmigo,
que yo también soy capaz
de decirte cuatro cosas,
y no vas a cantar más.*

Este dialoguismo ha encontrado su mejor expresión en la décima que se improvisa. Esta décima jibara no responde, naturalmente, a una técnica im-

SEIS DE BOMBA



peable. Su rima es imperfecta. Imperan en ella los asonantes mezclados con los consonantes. Abundan en vocablos anticuados y apócopeos en desuso. La *c* y la *z* suenan como *s*; la *s*, en medio de la palabra, suena como *j*; la *ll*, como *y*. Adolecen, en fin, las décimas de todos los defectos del habla de nuestros campesinos, pero son, generalmente, sonoras, emotivas y espontáneas.

Nuestro poeta Coballes Gandía, después de haber escuchado a Parrilla, el gran improvisador de décimas, desaparecido ya hace ocho años, dice lo siguiente: «Las décimas de Parrilla son de una fuerza evocadora, emotiva y sedante. Oyéndolas nos parece escuchar al carretero de antaño entonar sobre el pértigo de su carreta, en las altas horas de la madrugada, bajo la clara luna de enero, y al compás de los vaivenes de su carreta, el dejó lánguido y plañidero de sus décimas sencillas y sentimentales» (15).

De las formas líricas nuestras hay una que tiene más entronque portorriqueño que ninguna otra. Me refiero al aguinaldo. «Los aguinaldos—dice el padre Rivera Viera de Humacao—no son otra cosa que la expresión del

sentimiento ansioso de la humanidad, al través del verbo poético, traducido en nuestra isla por las tonadas más populares del pueblo español, adulteradas a veces por el uso.» Creemos con el padre Rivera Viera de Humacao que la forma de estos aguinaldos es muy imperfecta. Usan casi siempre el verso de seis sílabas, aunque los hay en forma de seguidillas y décimas. Por lo general, el aspecto religioso es el más visible (16).

Otras expresiones líricas, como el romance y el cantar de carretero, entre otros, son también herencia de España. El romance fué traído a América por los colonizadores españoles. Como venían de diferentes regiones, en cada parte de nuestro suelo hace su aparición con distinto origen. Se observa con pena que esta forma lírica está en decadencia. Los romances recogidos comprueban que se van prosificando, y sólo conservan escasos fragmentos de las estrofas que el pueblo intercala en la narración. Se ha logrado conseguir versiones de los romances: *El conde Olivos, Blanca Flor y Filomena, La infanta suicida, Mambrú, La mata de Ají*, y otros. Pero se ha perdido el recuerdo de la música de estos romances.

El cantar de carretero es otra variación del cantar campesino. Este trovador popular, el cual aisladamente, sin acompañamiento de clase alguna de instrumento, sin más testigo que la luna, entona uno de los cantos populares antiguos que tan en boga estuvieron entre los carreteros portorriqueños.

Estos cantares se conocían con el nombre de *cadena*s, siendo ejemplo de ello los siguientes versos:

*Por debajo del ala
de mi sombrero
yo voy viendo lo malo,
también lo bueno.*

*Yo quisiera estar lejos
de las mujeres,
como están las estampas
de las paredes.*

*Y de las suegras,
y de las suegras,
como estamos nosotros
de las estrellas (17).*

Nos ha sido imposible encontrar razón para este nombre de *cadena*s. De la tradición oral hemos recogido los siguientes versos, que, lejos de darnos la explicación del origen de las *cadena*s, nos confunde más:

*La primera cadena
que hubo en el mundo,
que hubo en el mundo,
que hubo en el mundo,
la «jiso» siña Oquenda
con ño Raimundo.*

En resumen, tanto nuestra literatura como nuestra cultura nacieron al calor del genio de Castilla, y siendo Andalucía, en la época de la colonización y de la conquista, el asiento del comercio y el lugar común de los asuntos de Indias, de allí nos venían sus romances y cantares.

Así llega a nosotros una lírica que tiene diferentes manifestaciones. El sentimiento del jibaro aparece así expresado en forma de copla, romance,

aguinaldo y otras formas, que ya hemos mencionado, al gusto del trovador rústico de nuestro pueblo.

Dice Machado que en Andalucía «una fiesta se hace con tres personas». Podemos decir lo mismo en Puerto Rico, y añadir que, también como sucede en Andalucía,

*No sólo canta el que canta,
que también canta el que llora.
No hay penita ni alegría
que se quede sin su copla (18).*

Y en los campos, las típicas orquestas jíbaras, constituidas por el alegre tiple, el bullicioso cuatro, la coqueta bordonúa y el animoso güiro siguen alegrando los bateyes de las alturas en nuestra querida patria de eterna primavera.

NOTAS

- (1) *El Mundo*. San Juan de Puerto Rico, lunes 6 de marzo de 1950.
- (2) GARCÍA MATOS, Manuel: *Lírica popular de la Alta Extremadura*. pág. 221. Madrid, s. a.
- (3) GARCÍA MATOS: Op. cit., pág. 218.
- (4) COLL Y TOSTE, Cayetano: *Tradiciones y leyendas puertorriqueñas*, tomo 1, pág. 203.
- (5) NIEVES, Cesáreo Rosa: *Disertación para el grado de maestro en Artes*, pág. 13 (obra inédita). Universidad de Puerto Rico, 1933.
- (6) Entrevista del doctor Luis Hernández Aquino a don Pablo Garrido, *El Mundo*. San Juan de Puerto Rico, domingo 31 de julio de 1949.
- (7) GARCÍA MATOS: Op. cit., pág. 187.
- (8) LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco: *Historia general de las Indias*, pág. 174. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid, 1877.
- (9) ORTIZ, Fernando: *La africanía de la música folklórica de Cuba*, pág. 76. La Habana, 1950.
- (10) NIEVES: Op. cit., pág. 9.
- (11) NIEVES: Op. cit., pág. 7.
- (12) ORTIZ: Op. cit., pág. 24.
- (13) COLL Y TOSTE: Op. cit., pág. 10.
- (14) NIEVES: Op. cit., pág. 19.
- (15) COBALES GANDÍA: *Lira criolla*. Caguas, Puerto Rico, 1939.
- (16) NIEVES: Op. cit., pág. 23.
- (17) SILVA PARRILLA, Cándido: *Antología del alma puertorriqueña* (obra inédita), pág. 16.
- (18) MACHADO, Manuel: *Cante jondo* (en «Obras completas»), tomo III, pág. 65. Madrid.