

Africanía de la música puertorriqueña

enciclopedia.org/encyclopedia/africania-de-la-musica-puertorriquena/

Publicado por Allende-Goit, Noel

Africanía de la música puertorriqueña

La historia de la presencia africana en la música puertorriqueña comienza mucho antes del 1508, fecha en que los españoles ocupan la Isla, y del 1492, cuando Cristóbal Colón abre la conciencia europea al conocimiento de nuevas tierras. La africanía de la música puertorriqueña tiene como base dos procesos humanos que posteriormente encontraron su convergencia en la isla que los taínos llamaron Boriquén. El primero es el milenar encuentro y trasiego económico, cultural y humano entre la península europea y las regiones norte y trans-saharianas del continente africano entre los años previos al 700 d.c. El segundo proceso es el nacimiento y desarrollo de la esclavitud de africanos occidentales, su inserción en la sociedad ibérica y su posterior uso como mano de obra en las Américas. Del cruce de coordenadas de estos dos procesos se crean las bases de las dos principales vías a través de las cuales llegan los africanos a Puerto Rico: de la misma península ibérica y de las regiones costeras del África occidental.



Escena del especial de Navidad del Raíces de Banco Popular: Recreación de un típico baile de bomba. (Archivo Histórico Popular)

El intercambio humano que se dio a través de las rutas comerciales se extendió desde lo que hoy es la región comprendida por Senegal, Guinea-Bissau, Costa de Marfil, Burkina Faso, Ghana, Togo y Benín, cruzando las naciones e imperios conectados a la región del desierto del Sahara, hasta las capitales de los reinos cristianos: el reino de los francos, hoy Francia, y los reinos cristianos de la Península Ibérica, hoy Portugal y España. La presencia africana se consolida en la Península Ibérica en el año 711. La ocupación musulmana de la Península no sólo abre las puertas del continente europeo a la influencia árabe, sino que también, y principalmente, al mundo mediterráneo del norte de África. Es a través de esta región que las primeras influencias del África occidental se establecen en la Península Ibérica.

El contacto directo con los reinos de África occidental y la Península Ibérica, durante el período comprendido entre 1415 y 1492, crea las condiciones para que habitantes de esa región se convirtieran en elementos permanentes de la sociedad portuguesa y española. Para el 1508, el inicio de la ocupación de la isla de Puerto Rico, nor-africanos libres y esclavos del al-Andalus (el sur de España que fue dominado por nor-africanos musulmanes) llevaban varios siglos bajo los reinos cristianos de la Península, y entre 1415 y 1492, su huella sobre la sociedad andaluza ya

era permanente. Bajo el reinado de los Reyes Católicos, Fernando e Isabel, la población de africanos occidentales aumentó en la ciudad de Sevilla. Los monarcas católicos los pusieron bajo su directa supervisión y para el año 1475, el africano de ascendencia afro-occidental, Juan de Valladolid, conocido como El Conde Negro, ocupó el cargo de Alcalde de la Comunidad Negra de Sevilla; respondía únicamente a la Corona.

La España que conquista es mulata

La España que encuentra, conquista, ocupa y cristianiza las Américas es mulata. A tierras de San Juan Bautista llegan como súbditos españoles, en diferentes estratos sociales: negros españoles como Francisco Mexias, su esposa Violante González y hijo Antón Mexias, encomenderos de taínos y dueño de indios y negros esclavos; Juan Garrido, soldado, y Francisco Piñón, minero y dueño de esclavos y encomendero; Francisco Gallego, mercader; Diego Hernández, siervo doméstico; Juan Medina, minero; Juan Blanco, pirata; Iseo Rodríguez, mulata oscura, acusada de practicar la hechicería; Cristina Hernández, negra, acusada de vivir en concubinato con un sacristán de la ciudad de Caparra en León; Marina, trabajadora y cocinera acusada de golpear a una mujer blanca mientras lavaba ropa en el río.

Esta primera rama de la cultura africana en la isla, la España negra, la afro-andaluza, es la que inicia el tráfico musical entre el Caribe y Europa y la que produce los primeros géneros musicales globales/trasatlánticos conocidos: la zarabanda, la chacona, el guineo, el ye-ye y el zarambeque. Para el final del siglo XVI, a menos de cien años del inicio de la ocupación y asentamiento de los peninsulares en Boriquén, un obispo, el Dr. Francisco Naranjo, en su carta de rechazo al ofrecimiento del obispado de Puerto Rico, dice que es muy viejo para ocupar el cargo, y para mostrarlo dice que si acepta le harán bailar el portorrico cuando, por su edad, no lo puede bailar. El candidato a obispo menciona uno de los primeros bailes afrocaribeños que gozaron de popularidad en el primer siglo de la empresa colonizadora: un baile de negros con denominación de origen, el portorrico. Estos bailes y músicas, que se consignan en Puerto Rico y el resto del Caribe y en Andalucía, dominaron el teatro, las festividades religiosas, las celebraciones cívicas, los jolgorios privados y comunitarios durante el siglo XVI y XVII.

La presencia del africano esclavo traído directamente de la región occidental del continente añadió la segunda rama de la cultura musical puertorriqueña. Estos africanos, igual que sus coetáneos, construían instrumentos melódicos además de tambores. Durante el siglo XVII los puertorriqueños negros se asocian al toque de arpa e instrumentos de cuerdas como vihuelas y guitarras. La construcción de estos tipos de instrumentos por afropuertorriqueños en los siglos XVIII y XIX está documentada, pero históricamente no se le ha reconocido su contribución a la música puertorriqueña en esa área.



José Campeche (1752-1809): Pintor, artesano, oboísta, organista y maestro de música. (Cortesía del Instituto de Cultura Puertorriqueña)

Entre el siglo XVII y principios del XIX las figuras de Domingo Andino y José Campeche nos muestran la práctica musical como un trabajo artesanal. Andino era organista de la Catedral de San Juan al igual que orfebre, Campeche era pintor al igual que oboísta, organista y maestro de música. Estos afropuertorriqueños son ejemplo del músico profesional que se desarrolla en la Isla y entre los cuales se desarrollan profundos lazos profesionales afianzados por los familiares. Domingo Andino no sólo fue maestro de órgano de José Campeche sino que también era su cuñado. El intento de coartar la participación de mulatos en la orquesta de la Iglesia Catedral de San Juan, en 1749, apunta a una fuerte presencia de afropuertorriqueños en las filas de los músicos profesionales. Lo significativo de esta fecha lo hace la muerte de un insigne afropuertorriqueño después de una cruenta persecución sufrida por parte de la aristocracia criolla blanca. Durante la segunda mitad del siglo XVIII se inicia un endurecimiento de las actitudes hacia los afropuertorriqueños.

Población mixta

Durante ese mismo período de tiempo los descendientes de africanos llegaban escapados a nuestras playas y lograban vivir como personas libres. También entraban nuevas cuotas de africanos esclavos por diferentes vías: a través de hacendados que se establecían en la Isla, de nuevas dotaciones que serían vendidas en ésta y del contrabando. A través del tiempo, esta población mixta de negros libres, esclavos, de diferentes procedencias (Haití, Curaçao, Saint Thomas, Jamaica, entre otros) establece las bases para los bailes y músicas que se observan en las celebraciones cívico-militares de 1749 en San Juan y menos de un siglo después, en 1831, en Ponce. Comparsas de Botargas (cabezotes) humarrachos (vejigantes), caballeros y locas aparecían en cada ocasión en que el estado decretaba una festividad, como también en los carnavales, y fiestas patronales. Las fiestas en las que la expresión afropuertorriqueña dominaba, con diferentes grados de importancia durante los tres siglos del XVII al XIX, eran Corpus Christi, San Juan, Día de Reyes y San Miguel. Tanto las fiestas privadas como las de expresión de religiosidad popular eran amenizadas con diferentes formaciones instrumentales, tambores de bombas, guitarras o instrumentos de cuerdas y percusión menor, como güiros y maracas. Desde el informe de Pierre Ledrú, en 1795, las descripciones de festividades gubernamentales de 1831, hasta las narrativas de Manuel Alonso, en 1849, la música afropuertorriqueña ha sido descrita como poli-instrumental. El toque de tambor sólo es una de las variantes de la música afropuertorriqueña.



Juan Morel Campos (1857 – 1896): Compositor que llevó la danza puertorriqueña a su máximo desarrollo. Además, fue el más prolífico compositor de este género. (Fundación Puertorriqueña de las Humanidades)

El largo siglo XIX sirve de marco temporal para cuatro procesos que crean los fundamentos del Puerto Rico de principios del siglo XX. Primero, la llegada de esclavos negros procedentes de Haití y Curaçao. Segundo, Puerto Rico, después de las luchas independentistas de la América

española, entra en un período de represión política y social del afropuertorriqueño tanto libre como esclavo. Tercero, la ideología liberal de los criollos blancos construye una idea de la nacionalidad puertorriqueña que no incluye a las personas negras en tanto y en cuanto no se comportaran como “criollos” españoles. Cuarto, se da el proceso de blanqueamiento cultural y social de la isla.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX nos encontramos con varios eventos: Alejandro O'Reilly prohíbe el empleo de personas negras o pardos libres como músicos de los regimientos de la isla en 1765 y durante la primeros años del 1800 los bandos de policía prohíben las reuniones de negros para bailar bomba. Igualmente importantes fueron las expresiones de los criollos blancos puertorriqueños en 1831. Por un lado alababan las comparsas de los puertorriqueños negros de los barrios de la playa de Ponce como bien organizados porque seguían las ordenanzas de orden público municipal; y, por el otro, recriminaban las festividades y celebraciones congas (las personas procedentes de la región del Congo), de la segunda mitad del siglo XIX, que se celebraban en las plazas públicas de San Juan los días de San Miguel. A través de la cruenta represión de rebeliones de esclavos podemos historiar el desarrollo de la bomba en los barracones de esclavos y en los barrios negros en Puerto Rico.

Es, también, la continua vigilancia de los criollos blancos puertorriqueños la que nos permite trazar el desarrollo de la danza como un meta-género musical que abarca tanto las formas de expresión populares y arrabaleras – danzonetes aguarachados y danzones puertorriqueños – como las formas burguesas y señoriales de la canción sin palabras y bailes de salón. Músicos profesionales como Julián Andino, Juan Ríos Ovalle, Juan Morel Campos, Adolfo Eraclio Ramos y Manuel Rodríguez Arreson pertenecían al contingente de mulatos y negros que transformaron la contradanza puertorriqueña en la danza puertorriqueña que es: canción de arte, pieza rapsódica para piano, canción sin palabras, baile aristocrático de sala de baile y pieza pianística de salón burgués. Pero los contornos melódicos y los bajos rítmicos no sólo eran muestra de la capacidad creativa de estos afropuertorriqueños en el manejo del lenguaje musical europeo, sino que mostraban su capacidad de reproducir formas aristocráticas y refinadas del arte cortesano del África occidental. Las diferencias de clase expresadas entre los negros y mulatos artesanos no sólo reproducían las costumbres sociales de los europeos sino aquéllas que los negros de diferentes orígenes sociales expresaban en sus reinos y naciones de origen.

El siglo XX

El siglo XX, el siglo del nuevo imperialismo estadounidense, lanza a Puerto Rico y su particular prejuicio racial al torbellino del capitalismo empresarial global. La ocupación de Puerto Rico por Estados Unidos pone en contacto dos formas opuestas de tratar las diferencias raciales. Las corporaciones disqueras convierten la producción musical de las islas del Caribe en mercancía. Géneros musicales afronorteamericanos y afrocaribeños exponen las supervivencias de prácticas culturales africanas en Puerto Rico y su conexión dentro de la cultura afrodiaspórica trasatlántica. Las guarachas, los seises, los valeses, la bomba, los danzones y danzonetes

puertorriqueños comienzan una relación ecuménica con otros géneros afrocaribeños. Músicos afropuertorriqueños como Rafael Hernández, su hermano Jesús, Rafael I. Duchense, Sixto Nieves Benítez, entre otros músicos profesionales, participan activamente en la domesticación del jazz, los géneros musicales cubanos, españoles y, mexicanos que dominaban la música comercial que exigían los centros urbanos como Nueva York, París, la Habana, Ciudad México y otras metrópolis y el turismo europeo y estadounidense que fluye a la Habana y Veracruz.

El nacimiento y desarrollo de la plena domina los primeros cuarenta años del siglo XX este género afropuertorriqueño nace y se desarrolla justo en el momento en que la intelectualidad puertorriqueña está involucrada en una redefinición de la identidad nacional boricua. La danza ha dejado de ser el género que aglutina la imaginación nacional y la plena surge, precisamente, en un momento cuando inadvertidamente la maquinaria cultural de los medios masivos de comunicación ha convertido la música urbana y de atractivo turístico de la isla de Cuba en el paradigma musical de la región. La plena captura la imaginación popular puertorriqueña – obreros de los puertos y gente de los barrios pobres en su mayoría -, sin embargo, también la imaginación de la industria de entretenimiento turístico cede ante ella: los turistas bailaban las versiones de plenas para orquestas de baile, Big Bands, de César Concepción y Rafael Berríos.

La problemática actitud puertorriqueña hacia la contribución del afro-puertorriqueño a la cultura musical del país se muestra en la forma en que dicha contribución se identifica. El conjunto musical compuesto por los puertorriqueños negros Rafael Cortijo e Ismael Rivera, con su novedosa interpretación y rearticulación de la bomba y la plena en la música comercial, representó un caso controvertido de expresión afropuertorriqueña, de negritud puertorriqueña. Ambos procesos se muestran en el nacimiento y desarrollo de la salsa en la ciudad de Nueva York. Por un lado, no hubo dificultad en reconocerla como una vertiente de géneros urbanos y turísticos afrocubanos desarrollada por puertorriqueños, pero sí hubo inconvenientes para reconocerla como un género afropuertorriqueño tan fruto de los procesos de globalización de prácticas locales como fue el origen de los géneros afrocubanos medio siglo antes.

La salsa, el rock, el bolero y la balada exponen lo complicado de la relación música e imaginación racial en la identidad puertorriqueña durante las décadas de la segunda mitad del siglo XX. Géneros afronorteamericanos como el rock, el rhythm and blues y el rap se adoptan con ambivalencia. La diáspora puertorriqueña en Estados Unidos, participante en la creación de la cultura del Hip-Hop, procesa estos géneros afrodiaspóricos, los hace suyos y los inyecta en la



Orquesta típica puertorriqueña de mediados de siglo XX: El apogeo de las Big Band cubanas establecidas en la ciudad de Nueva York influenció de manera notable la composición de las orquestas puertorriqueñas. (Biblioteca del Congreso de Estados Unidos)

corriente creativa isleña. Esta mezcla de cosmopolitismo y globalización musical del puertorriqueño de todas las clases sociales que se da a partir de 1960 es responsable de las creaciones afropuertorriqueñas del final del siglo XX como la rumba (tocada por jóvenes en las calles de Loiza), el reggaetón y el rock puertorriqueño. La participación de los puertorriqueños en el jazz mundial, que se da desde 1900, reafirma la supervivencia de la creatividad musical afroboricua en el plano internacional.

La muerte de Rafael Cepeda cierra la época de un Puerto Rico para el que sus plenas, las cantadas por Manuel "Canario" Jiménez y las creadas e interpretadas por Mon Rivera, dejaron de ser vivencia existencial. Esta música tiene su avatar en las provocativas y movidas interpretaciones de afropuertorriqueños de nuevo cuño como Vico C, Tego Calderón, Daddy Yankee, Calle 13, etc.. Junto a los jóvenes afro-puertorriqueños de Nueva York, retoman lo afroboricua del Hip-Hop y lo revierten a lo afro-puertorriqueño de la bomba. He aquí las bases de la africanía de la música puertorriqueña en el siglo XXI.

Autor: Dr. Noel Allende-Goit

Publicado: 11 de septiembre de 2014.

Related Entries

- [La música puertorriqueña](#)
- [La música en Puerto Rico](#)
- [Rafael Hernández](#)
- [Los instrumentos de cuerda de Puerto Rico](#)
- [La bordonúa, instrumento típico](#)