

## **Bambulaé sea allá: la bomba y la plena**

### **Compendio histórico-social**

#### **Los significados de la bomba**

##### *Bomba tambor*

La bomba es una de las principales raíces y troncos de la música puertorriqueña. Junto a géneros hermanos a lo largo del Caribe - *rumba* en Cuba, *tumba* en Haití, Cuba o Curazao, *palos* en Santo Domingo, *gwo-ka* en Guadalupe, *bámbula* en Nueva Orleans y Santa Cruz, *punta* en Honduras, Belice y otras zonas de caribes negros en Centroamérica... - constituyen raíces y troncos de la música caribeña, una de las expresiones musicales de mayor vitalidad e impacto en el mundo contemporáneo.

Bomba significaba originalmente tambor, y ha venido a denominar también un tipo de música en el que el tambor ocupa un lugar protagónico o central. Esta música se caracteriza por el uso de, al menos, dos tambores, uno que lleva un ritmo básico y otro que florea o repiquetea, es decir, que elabora de forma improvisada enormes variaciones sobre ese toque básico.

Bomba es también baile y canto. Se canta para ser bailada y se baila para improvisar pasos estimulados por, o en, diálogo o "controversia" con el tambor que repiquetea. Bomba ha venido a significar, pues, también este ritual de comunicación entre sonido y movimiento, entre toques rítmicos, cantos, repiqueteo y baile.

Existen varios ritmos básicos sobre los cuales se monta este ritual, y el término bomba se ha convertido también en una categoría para agrupar los diversos estilos de baile que se identifican con los toques o ritmos básicos. Por ello se habla de los ritmos de bomba.

La palabra bomba para significar tambor proviene de África, del ashanti bombaa. Existe además el término mbomba en Angola, que es una danza festiva de carácter mítico, y ngomba en el Congo como toque de tambor.

En casi todas las culturas existen tambores, pero su papel en la elaboración sonora varía enormemente. En la tradición europea, a partir del siglo XVI la expresión sonora fue concentrando en la melodía y, enfatizando una regularidad de tiempos simples, los tambores fueron relegados paulatinamente al papel de acompañantes.

En la música africana, por el contrario, se consideraron los tambores como fundamentales para la elaboración musical, no solo como "acompañantes". (Aunque es preciso aclarar que la música africana incorpora también una diversidad de instrumentos para el desarrollo melódico.) Esta tradición valora, junto a la melodía, las variaciones rítmicas (que estimulan la creatividad coreográfica) y, por consiguiente, a los instrumentos de elaboración rítmica por excelencia, los instrumentos de percusión y, entre ellos, de manera prominente, los tambores.

Por ello no es de sorprendernos que en diversos lugares de América tan lejanos entre sí, como el Caribe, Venezuela, Ecuador, Brasil y Paraguay adonde se llevaron africanos como esclavos,

palabras africanas para tambor (como báboula y bomba) fueran los términos con los cuales se denominaría la música más apegada a la herencia africana.

En Puerto Rico los africanos fueron traídos principalmente para trabajar en la industria de la caña de azúcar. Los tambores de bomba en áreas cañeras - como la franja entre Ponce y Guayama - se construirían, por consiguiente, con barriles utilizados para envasar melazas y ron; de aquí que se conozcan las bombas como barriles, o barriles de bomba. Ponce era el principal puerto de exportación, sobre todo de productos derivados de la industria azucarera.

En Loíza (y probablemente en otros lugares circundantes a San Juan, el principal puerto de importación) se usaron barriles de tocino siendo éste principalmente importado, al contrario de las melazas y ron que exportábamos.

Existen dos tipos de tambores de bomba: el tambor primo o primer barril, también llamado requinto o subidor en Mayagüez, y el tambor segundo, burlador, buleador, o seguidor. La función rítmica del tambor segundo es la de mantener un patrón o toque rítmico de bomba constante y estable que sirva de base para la improvisación del tambor primo, que es el que dialoga con el bailarín solo. En la voz folklórica el buleador "manda" y el primo "florear".

Los bailarines, en parejas o grupos, siguen el toque básico del buleador, mientras a nivel individual desarrollan hermosos movimientos creativos en controversia con el subidor. Es muy significativo culturalmente que en el tipo de sociedad desde donde emergió la bomba, su ritual simbólico sea que el colectivo manda y el individuo florea.

Como otros tambores del Caribe (bongos, timbales, etc., a nivel popular contemporáneo; y premier y second en Haití, make y boulé en Guadalupe, garaón primero y garaón segundo entre los garífunas, etc., a nivel folklórico) nuestros barriles se denominan también como "macho" y "hembra". El buleador, de sonido más grave, se construye con un cuero de cabra que por sus partos exhibe mayor flexibilidad, y se identifica hembra; mientras el subidor, de timbre más agudo, se construye con un cuero de chivo que es más rígido, y se identifica como macho. Entre los tambores la hembra "manda" y el macho "florear", muy significativo para sociedades matriarcales, como las caribeñas, donde la mujer constituye el tronco familiar central.

Esta denominación, macho y hembra, se conserva en las panderetas de plena. Resulta curioso que la tradición poncheña utiliza sólo las bombas hembras, tal vez porque sólo las mujeres cantan.

La bomba incorpora otros instrumentos, tradicionalmente todos de percusión: maraca, cuás y - en Loíza - güiro. Se le llama cuá o cuás a los palos con los cuales se percute en los costados o madera del barril seguidor o sobre una base hecha de bambú o un pequeño barril sin parche. Se utilizan para mantener una clave rítmica continua. La o las maracas siempre se tocan con una sola mano.

### *Bomba baile*

Como en la danza puertorriqueña, los bailes de bomba comienzan con un paseo, lo que se conoce como pasear la bomba. Esta sección se interrumpe de súbito con los repiques del tambor primo que invitan a la controversia entre sonido y movimiento, entre el bailarín y el subidor.

La bomba es un evento comunal que estimula tanto la participación colectiva como la expresión individual. Antiguamente una variante leró (del francés les roses) era una coreografía colectiva, conformando la forma de flor. Existe evidencia histórica también de bailes de bomba de parejas como baile social.

El estilo de baile tradicional más común al presente es la forma de un círculo que sigue el ritmo básico del buleador mientras canta el coro, del cual sale una pareja o un individuo que improvisará creativamente movimientos en diálogo con los floreos del tambor primo. A éstos le seguirá una cadena de improvisadores.

Cuando sale al ruedo una pareja, después del paseo inicial, se da la oportunidad a cada uno de improvisar solo, aunque normalmente hace referencias a pasos que ha ejecutado su pareja anteriormente.

### *Bomba canto*

La bomba tradicional nunca se canta sin bailar. El canto acompaña el baile. Es canto responsorial, de "llamada y respuesta", en el que una voz colectiva - el coro - comúnmente los mismos bailadores en círculo,

repiten en estribillo la idea central, mientras el solista elabora variaciones a ese tema.

CORO	SOLISTA
Yubá, yubá,	(que) Yubá, yubá
Yubá la mariné,	Yubá la mariné,
repícame esta bomba	(que) repícame esta bomba
Yubá la mariné	y repícala otra vez.

Esa bomba tradicional o folklórica tiene muy poca letra. El texto es comúnmente complemento del ritmo, sin intención de distraer la función principal de esta música, que es el baile. Más bien, la letra enfatiza una idea central.

Esa ausencia de palabras evoca ese "primer piso" afrocaribeño de nuestra sociedad, privado de voz: los esclavistas acostumbraban agrupar esclavos procedentes de distintas regiones africanas que hablaban lenguas distintas para que no pudieran comunicarse entre ellos. La comunicación, más que con palabras, se establecía pues con los ritmos, las expresiones corporales y los toques de tambor, que llevan en la bomba el papel protagónico.

La herencia africana en la bomba no se encuentra sólo en los ritmos, en el papel protagónico del tambor y del baile, sino también en la estructura poética de su parca letra. Su estilo de fraseo musical es muy similar a muchos cantos africanos: frases cortas repetidas que cierran con la misma repetición expandida en una frase más extensa:

### CANTO DE CAMERÚN

Uala uhela unene é  
Uala uhela unene é  
Uala uhela unene é sambe: emgue u otxa  
muana é é.

### BOMBA PUERTORRIQUEÑA

Yo oí una voz  
Yo oí una voz  
Yo oí una voz divina del cielo  
que me llamó

Esta estructura poética se lleva también a la plena:

Cortaron a Elena

Cortaron a Elena

Cortaron a Elena y se la llevaron pa'l hospital.

En la bomba del sur se acostumbra que el solista sea una mujer, quien además toca la maraca. En esa tradición sureña las mujeres son las que cantan, alternando el solo y coro, mientras son varones los que tocan los tambores sentados en horquetillas sobre éstos.

En la tradición del norte también los hombres cantan. Tocan sentados frente al tambor. Solamente se sientan sobre el instrumento cuando un buen bailaror o bailadora reta al primo. Ante un especialmente estimulante reto del bailaror o bailadora, el tocador se sienta sobre el instrumento persiguiendo al bailaror o bailadora con toques más enérgicos y agresivos resultando en una excelente controversia de baile y tambor.

### *Bomba ritmo*

Para oídos europeos acostumbrados a fijarse principalmente en los instrumentos melódicos puede parecer que el tambor suena siempre igual. Pero un buen tocador puede sacarle una variedad enorme de timbres al barril, tocando en las esquinas del parche donde suena más agudo y percutiendo en el centro que suena más grave y profundo. Existen diferentes estilos o toques y cantos de bomba en distintas regiones costeras de Puerto Rico. También los golpes se ejecutan con diferentes dinámicas: fuertes, tenues o apagados. Igualmente, el cuero puede golpearse con distintas partes de la mano, creando variaciones de sonido. Parte fundamental de la riqueza sonora de la bomba se encuentra en el colorido de las variaciones enormes de toques y timbres de los buenos tocadores de tambor.

Se han conservado más de 20 variantes de bomba identificadas con nombres específicos, con distintos cantos y toques. En el sur se llaman sones de bomba y seises de bomba. De estas variantes los ritmos más comunes empleados en la música popular son el sicá, el holandé y el yubá. Además de éstos, son comunes en la tradición folklórica ponceña el güembé y el leró. En Loíza los ritmos folklóricos más característicos son el corvé y el seis corrido. En la tradición de Cangrejos, Rafael Cepeda añade la importancia del gracimá, como estilo de gran fuerza expresiva.

### *Bomba ritual o Fiestas populares*

La bomba se interpreta como entretenimiento los domingos o fines de semana, en espectáculos y bailes sociales, o se interpreta como parte de fiestas rituales populares como el Carnaval de Ponce y las Fiestas de Santiago Apóstol en Loíza. Estos eventos están poblados de personajes con disfraces llenos de colorido y profunda simbología popular. Como los vejigantes (en gran medida simbolizando la africanía), caballeros (simbolizando la tradición católica española), y otros creados por la imaginaria popular o modificados de las tradiciones europeas de carnaval u otras africanas.

En éstas y otras celebraciones similares se forman comparsas en las cuales se interpretan bombas y plenas durante todo el festival, pero en Loíza se mantiene más apegado el ritual de significados simbólicos. Por ejemplo, sólo se baila bomba en momentos específicos del calendario ritual: entre junio y agosto en fechas que conmemoran el nacimiento y muerte de San Juan Bautista, teniendo como punto climático las fiestas de Santiago a mediados de este período.

### *Historia de la bomba*

La bomba es nuestra música más representativa de la herencia africana. Esta herencia se remonta a los negros ladinos que vinieron como españoles en la colonización y a los negros llamados bozales que fueron traídos desde África. Muchos de los esclavos no vinieron directamente de África, sino desde otras islas del Caribe con un mayor desarrollo de la economía esclavista. De éstas nos llegaron también muchos negros escapados - cimarrones - que eran declarados libres al llegar al país. La presencia del Caribe afrofrancés es evidente en la nomenclatura de muchos de los ritmos y cantos de bomba, como el leró, balancé, danué, paulé... También una de las formas de bomba se conoce como holandé en referencia a las islas colonizadas por Holanda, como Curazao.

Es significativo que en la tumba francesa haitiana y cubana aparezcan varios términos idénticos a los usados para las variantes de nuestra bomba: sicá, bamboula (para nosotros bambulaé), jubá (en la bomba, yubá) y gracimá.

Contrario a la mayoría de las islas del Caribe, en Puerto Rico siempre hubo más negros libres que negros esclavos debido al cimarronaje. En el momento de la abolición, la proporción era de 10 negros y mulatos libres por cada negro y mulato esclavizado. La importancia de los mulatos y negros libres es fundamental para entender las diferentes vertientes de la bomba, sobre todo en áreas de la periferia urbana, como Santurce o San Antón en Ponce, con todo ese mimetismo hacia las clases superiores, manifestado en la vestimenta y ciertas poses o giros. "El alma de Puerto Rico hecha canción" - la mulata Ruth Fernández - recuerda la elegancia de la bomba, que llamaban "el minuet de los negros".

El primer cuadro costumbrista que se consideró "clásico" en la literatura puertorriqueña, El Gíbaro de Manuel Alonso de 1849, divide la música profana del país en aquel momento en dos tipos: los bailes de sociedad que eran, señala, "eco repetido de los de Europa" y los bailes de garabato (jíbaros) que identifica como "los propios del país", no sin mencionar además, de pasada, un tercer tipo:

"los de los negros de África y los de los criollos de Curazao (es decir, del Caribe negro) (que) no merecen incluirse bajo el título de esta escena, pues aunque se ven en Puerto Rico, nunca se han generalizado".

En otras palabras, a los bailes de bomba se los ghettoiza, se les niega merecer incluirse en "el cuadro de costumbres", en lo que se concibe como legítima representación del país.

Sin embargo, en las grabaciones que realiza el antropólogo J. Alden Mason de 1915 a 1917 se registran numerosas bombas, por primera vez a nivel de grabación. Entre estas bombas antiguas aparecen formas híbridas, como el aguinaldo de bomba, que evidencia los procesos de integración entre la tradición jíbara y la costera. Ejemplos posteriores de este proceso de integración se observan en la plena-bomba-aguinaldo de Canario La Negra Mercé en la cual los cuás tocan bomba sicá, el motivo armónico es de un aguinaldo orocoveño mientras el bajo tumba con un Seis Villarán y la melodía sigue una clave de samba.

En 1949 la musicóloga María Luisa Muñoz señalaba que la bomba parecía estar extinguiéndose: "la bomba ... cultivada en Puerto Rico, con más o menos rigor, hasta mediados de este siglo (XX) ... va desapareciendo de nuestro panorama folklórico, aunque aún viven algunas personas que la recuerdan, por haberla bailado en sus años mozos".

Para los años 50, la Orquesta Paname-ricana dirigida por Lito Peña, y Rafael Cortijo y su Combo insertan bombas en su repertorio ampliando su dimensión de música regional folklórica a música popular. Dentro de este nuevo ámbito dirigido al baile social en parejas se inicia una nueva categoría de bomba como género de música popular. Uno de los nuevos hits que se quedaron en la tradición fue la bomba popular de Lito Peña, cantada por Ruth Fernández:

"La bomba hay qué rica es  
me sube el ritmo por los pies  
mulato, busca tu trigüeña  
pa' que bailes bomba, bomba puertorriqueña".

Es interesante que la palabra bomba en la tradición jíbara del seis bombeo - como llamada para interrumpir momentáneamente la música y declamar una copla - (uso que se retuvo también en Santo Domingo y en Cuba) tomara nueva vida con esta bomba popular. Hoy día las bombas - coplas del antiguo seis jíbaro se cantan casi siempre con esta bomba de Lito Peña.

En la década del 1950 la bomba se incorpora a los ballets, tanto folklóricos como "clásicos". Se comienza a generalizar el reconocimiento del baile de bomba como arte, y algunas familias que lo practicaban como parte de su tradición y su cotidianidad, se constituyen en grupos para ejecutarla a nivel de espectáculo. Los primeros fueron la familia Cepeda de la tradición de Santurce y los Hermanos Ayala de la tradición de Loíza.

A estas familias "folclóricas" se les unieron para los "espectáculos" de bomba otros grupos constituidos por bailarines interesados en rescatar y desarrollar el arte de la bomba, entre los cuales podemos mencionar a Areyto, Sylvia del Villar, Mayombe de Loíza, Guateque de Corozal, Calabó de Cangrejos Abajo (principalmente Carolina) y el grupo Paracumbé, de procedencia diversa pero que concentra en la bomba sureña de Ponce y Guayama.

A principios de la década de 1970, se fundan los Festivales de bomba y plena, que a su vez estimulan la formación de grupos musicales y coreográficos en torno a estos géneros. En la década del 90 William Cepeda comienza a fusionar la bomba con el jazz. La canción Cosa nuestra, con la cual se inicia su último CD Afrorican Jazz Branching Out - Expandiendo Raíces fusiona en jazz flamenco, bomba y aginaldo (con ribetes de salsa), redondeando sonoramente esta historia.

En la transformación de sus contextos, hoy día la bomba está más generalizada en Puerto Rico que nunca antes en su historia. La enorme mayoría de los puertorriqueños reconoce su valor artístico y muchos jóvenes están aprendiendo a bailarla y a tocarla.

### *Historia social de la plena*

Como género musical la plena nace en el siglo XX, aunque su vocabulario rítmico puede encontrarse ya en la danza, la guaracha, la rumba y otros géneros caribeños previos. Generalmente

la asociamos con las barriadas... con el arrabal o zonas cañeras asociadas con las rutas del ya desaparecido tren. La tradición la ubica como emergiendo en Ponce, pero hoy la plena es de todos los puertorriqueños, uno de los géneros más populares en todo el país.

Por el carácter barrial y costero de sus orígenes tiende a hermanarse con la bomba. Y, de hecho, comparten muchas características: es música responsorial - de solista y coro -, sus instrumentos principales son membráfonos y, como en la bomba, unos llevan el ritmo básico y otros repiquetean. También, su ritmo básico comparte la clave del holandé. Pero, contrario a la bomba, sus instrumentos son de fácil movilidad, como sumamente móvil era entonces la vida del trabajador: moviéndose en cuadrillas al corte de distintos predios de caña durante la zafra y buscándose en los muelles, en la pesca, en la construcción o en el chiripeo en los meses de bruja, o "tiempo muerto".

Bastaban dos pleneras (panderos o panderetas), como en la bomba "macho y hembra", primo y seguidor. Aunque frecuentemente eran tres, acompañadas de la sinfonía de mano, a veces guitarra o cuatro, güiro, maracas, bongós y marímbula.

Contrario a la bomba, en la plena la letra es extendida y muy importante. Tiende a ser narrativa, más que lírica: cuenta sucesos, casi siempre de la cotidianidad y en forma satírica. Por eso se le llama "el periódico del barrio". Como "periódico", por la importancia de la letra, contrario a la bomba la plena puede cantarse sin bailarse. Y cuando se baila, aunque se acostumbra en los bailes populares a "pedir piquete", el diálogo coreográfico con el primo es mucho más soslayado, y se baila normalmente en parejas.

Algunos de nuestros músicos más conocidos tuvieron un importante papel en popularizar la plena. Para los años de 1920 y 30 se popularizaron plenas de Rafael Hernández, como Cortaron a Elena, Tanta vanidad, Temporal y Pa'Borinquen. El marino mercante Manuel Jiménez "Canario", que había sido primera voz en el Trío Borinquen de Rafael Hernández, fue en esa época el más famoso popularizador de la plena. Además de las plenas del jibarito Rafael, popularizó de otros compositores, propias o del folclor.

Los grandes trovadores, como Ramito, incorporaron plenas en su repertorio, rara vez con panderos, sino más bien en el formato del conjunto "jíbaro" de cuatro, guitarra, güiro y bongós. La plena se extendió también por las zonas campesinas.

En los años 50 César Concepción convirtió la plena en baile de sociedad vistiéndola con el formato instrumental del llamado big band (gran orquesta para el baile social). Interesantemente sus plenas fueron casi siempre temas inspirados en pueblos, reforzando la vinculación del género con el movimiento, con el nomadismo.

Muy poco después la Orquesta Panamericana de Lito Peña y el Combo de Rafael Cortijo cantando Ismael Rivera popularizan plenas dirigidas también al baile social en parejas, pero reinyectándole una vitalidad distinta más identificada con su origen proletario original. También se distinguió al respecto la Orquesta de Moncho Leña cantando Mon Rivera (Ramón Rivera Alers).

Como señalamos en la sección de la bomba, principios de la década de 1970, se fundan los Festivales de bomba y plena, que a su vez estimulan la formación de grupos musicales. La mayoría conserva una vinculación barrial que los caracteriza: Los pleneros del Quinto Olivo, Los pleneros de la 23 Abajo, Los pleneros de la 21 en Nueva York, Los sapos del caño, entre muchos.

Aunque existen villancicos muy antiguos que utilizan su vocabulario rítmico, como Los Tres Santos Reyes los tres y los tres los saludaremos con divina fe, en las últimas décadas se ha popularizado el utilizar la plena como género de parrandas navideñas. Las parrandas con panderos son hoy más comunes que las tradicionales de guitarra y cuatro, y muchos aguinaldos se "plenean". La plena se hace popular también como música de comparsa, fiestas callejeras y carnavales. La más concurrida de estas fiestas hoy, las Fiestas de San Sebastián en el Viejo San Juan, se han convertido en un importante momento de reunión de pleneros y se escuchan plenas toda la noche en cada esquina.

Por su arraigo popular, las plenas se han utilizado ampliamente para la propaganda comercial y política. En las últimas elecciones todos los partidos acompañaban sus actos de proselitismo con plenas.

Su histórica vinculación con el mundo obrero popular se reitera en la protesta contra la injusticia y la corrupción, contra lo que considera un ultraje social, un abuso de poder del patrono, o del gobierno. La vinculación de la plena con las huelgas es evidente. Hoy en día es raro el piquete obrero que no esté acompañado de plena.

#### *La presencia extendida de la bomba y la plena en la música puertorriqueña*

Puerto Rico es un pueblo mulato y la herencia africana está presente de muy diversas maneras en la música del país. La música jíbara está colmada de ritmos de bomba, aunque normalmente no nos damos cuenta, por estar estos ritmos melodizados en el cuatro, un instrumento con un sonido muy diferente al tambor. La frase melódica principal de uno de los aguinaldos más antiguos que se conocen, el clásico Si me dan pasteles, tiene el ritmo de una de las variantes de bomba. Aparece otro ritmo de bomba también en uno de los aguinaldos más difundidos, el cagüño. Y en el más difundido de los seises para improvisar en duelos de trovadores, el seis fajardeño, la bomba está nuevamente presente melodizada en el acompañamiento del cuatro.

-----INSERTAR PENTAGRAMA SIES FAJARDEÑO-----

La danza puertorriqueña está claramente marcada también por la bomba. La Borinqueña, por ejemplo, hoy nuestro himno nacional, está montada sobre un metro africano de la clave e incluye además frases melódicas con ritmos característicos de aquella:

-----INSERTAR PENTAGRAMA LA BORINQUEÑA-----

En una bomba contemporánea marcada de giros de jazz, uno de los más jóvenes músicos descendientes de la familia Cepeda, William, vincula la danza con la bomba, presentes ambas en la fiestas de Santiago Apóstol, a la cual dedica su composición.



La bomba y la plena están presentó muy marcadamente en distintos géneros de la música popular puertorriqueña contemporánea. La salsa, por ejemplo, que los cubanos han querido presentar a nivel internacional como básicamente son, está colmada de bombas y plenas. Estos géneros aparecen en la libre combinación salsera de muy diversas maneras. En ocasiones se utilizan ritmos de bomba en la polirritmia salsera. En otras es el esqueleto básico de la composición, como en Ghana'e de Willie Colón cantada por Héctor Lavoe en el LP La gran fuga de 1971. Ghana 'e, cuyo propio título evoca esa nuestra otra madre patria, es en realidad un invento salsero, pero sobre la base de la bomba sicá. La canción es líricamente pura onomatopeya, evocando el mundo privado de la palabra desde donde la bomba surgió.

En muchos discos de salsa aparecen composiciones que abiertamente se identifican como bombas. Ese es el caso de Bomba del corazón de Eddie Palmieri junto a su cantante Ismael Quintana. Para uno de sus últimos CDs El rumbero del piano del 1997, Palmieri compuso dos nuevas bombas. El Gran Combo incorpora también bombas en sus discos de salsa, como muchos otros.

No sólo los puertorriqueños hemos incorporado la bomba a la salsa. Rubén Blades compuso y grabó Raíz de sueños de su CD Caminando de 1991, que entrelaza la bomba con el merengue y así abiertamente lo anuncia al comenzar la canción. Con gran frecuencia se recogen en la salsa elementos de la bomba más allá de sus ritmos característicos, elementos como la importancia del contrapunto entre los tambores burleador y repicador que enfatiza la composición Biatá de José Noguera en el LP de Ismael Miranda con Willie Colón, Doble energía de 1980. Biatá intenta reenfatar la importancia de esa "doble energía": la continuidad y la ruptura, la tradición y la invención, lo esperado y lo sorpresivo, el tiempo mítico y el tiempo histórico.

"¡Soy el guíiaaaa!",  
dice el tumbador.

"Si pierdes la clave  
conmigo la encuentras,  
en fiesta de cueros  
yo marco el sendero  
en mí está la fuerza."

CORO

Soy antillano  
de corazón  
soy tamborero  
para hablar de amor.

SOLISTA

Yo soy antillano  
Yo soy borincano  
Toco los tambores  
le canto al amor.

Soy antillano            tamborero  
de corazón            tamborero, tamborero  
soy tamborero        tamborero, tamborero  
para hablar de amor.    que repico y tengo sabor.

Respecto a plenas en la salsa, entre muchos posibles ejemplos, nos parece especialmente impactante La era nuclear de Willie Colón de su LP Criollo del 1984 de tema socioecológico aún tan vigente, que reproduce la tradición épica de la plena, no sólo sus ritmos. La bomba y la plena marcan también mucho de la nueva trova, el rock isleño, el rap y el pop.

Están también muy presentes en la música "clásica" del país. Los grandes compositores de la llamada escuela "neonacionalista" vinculados a la atmósfera del proyecto populista de los años 50 utilizaron la plena en su intención de configurar un lenguaje "clásico puertorriqueño a la altura de sus tiempos". Amaury Veray tiene por ejemplo una composición para ballet titulada Cuando las mujeres quieren a los hombres (que incorpora un grupo de plena a una agrupación sinfónica); Héctor Campos Parsi compuso una titulada sencillamente Plena; y Jack Delano, Las brujas de Loíza. En su Sonata para viola (o clarinete) y piano - obra seleccionada por doña Inés Mendoza para que se tocara en su entierro - Delano evoca, sin citar directamente, la sonoridad de la plena y utiliza claramente ritmos de bomba.

Varios compositores contemporáneos de formación "clásica" han basado composiciones sobre la bomba y la plena: por ejemplo, Alvarada de bomba de Luis Manuel Álvarez, Improvisación sobre la plena Temporal del 1991 de Alfonso Fuentes o las composiciones para guitarra Bomba y Plena del compositor nuyorican hoy viviendo en Bayamón William Ortiz Alvarado, piezas grabadas en el CD Freedom Flight, de 1998.

Por: Luis Manuel Álvarez y  
Ángel G. Quintero Rivera\*

- Los autores agradecen la colaboración de numerosos informantes, entre los cuales quisieran destacar a Emanuel Dufrasne, Héctor Rodríguez, Pedro Clemente "Capitol", William Cepeda, Lito Peña y Daniel Vázquez "Maninín", así como las sugerencias de edición de Carmen Kortright.

## Bibliografía

- Alegría, Ricardo, La Fiesta de Santiago Apóstol en Loíza Aldea, S.J.: Colección de Estudios Puertorriqueños, 1954.
- Alén, Olavo, De lo afrocubano a la salsa, Géneros musicales de Cuba, S.J.: ed. Cubanacán, 1992.
- Alén, Olavo, La música de las sociedades de tumba francesa en Cuba, La Habana: Casa de las Américas, 1986.
- Alonso, Manuel, El gíbaro, S.J.: Cultural, 1968 [1ra ed. Barcelona, 1849; 2da ed. en 2 tomos, 1884].
- Álvarez, Luis Manuel, La presencia negra en la música puertorriqueña, en González, Lydia Milagros ed., La tercera raíz...
- Álvarez, Luis Manuel, La música navideña, testimonio de nuestro presente y pasado histórico, Revista Musical Puertorriqueña 3, dic. 1988.
- Álvarez, Luis Manuel, African Heritage of Puerto Rican Folk-music: Poetic Structure, ms Univ. of Indiana, 1979.
- Álvarez, Luis Manuel, Antología de la música jíbara puertorriqueña, S.J.: Ed. UPR (en prensa).
- Álvarez Nazario, Manuel, El elemento afronegroide en el español de Puerto Rico, contribución al estudio del negro en América, S.J.: ICP, 1974.
- Álvarez Nazario, Manuel, Historia de las denominaciones de los bailes de bomba, Rev. del ICP IV: 1, marzo, 1960.

- Andrade, Coba y Alberto, Carlos, *Literatura popular afro-ecuatoriana*, Otavalo: Instituto Otavaleño de Antropología, 1980.
- Arentz, Isabel ed., *América Latina en su música*, México: Siglo XXI-UNESCO, 1977.
- Arrivillaga Cortés, Alfonso, *Apuntes sobre la música de tambor entre los garífuna de Guatemala*, *Revista del Centro de Estudios Folklóricos (Universidad de San Carlos de Guatemala)*, Núm. 29: 57-88, Guatemala, 1988.
- Ayestarán, Lauro, *El folkllore musical uruguayo*, Montevideo: Editorial Arca, 1972.
- Barton, Halbert E., *The Drum-Dance Challenge: An Anthropological Study of Gender, Race, and Class Marginalization of Bomba in Puerto Rico*, tesis PhD, U. de Cornell, 1995.
- Bebey, Francis, *Musique de L'Afrique*, Paris: Horizons de France, 1969.
- Béhague, Gerard H. ed., *Music and Black Ethnicity, The Caribbean and South America*, New Brunswick: Transaction Pub., 1994.
- Bilby, Kenneth M., *The Caribbean as a Musical Region*, Washington: The Wilson Center, 1985.
- Blanco, Tomás, *Elogio de la plena*, *Revista del Ateneo Puertorriqueño I*; 1, marzo de 1935, reproducido por Mariana Robles de Cardona, *Antología crítica del ensayo en Puerto Rico*, S.J.: UPR, 1950.
- Bonó, Pedro Francisco, *El Montero, Novela de costumbres*, Santo Domingo: Col. del pensamiento dominicano, 1968 [1ra ed. 1856].
- Callejo, Fernando, *Música y músicos puertorriqueños*, S.J.: Ed. Coquí, 1971 [1ra ed. 1915].
- Campos Parsi, Héctor, *La música en Puerto Rico*, tomo 7 de *La gran enciclopedia de Puerto Rico*, S.J.: ediciones R, 1976.
- Carpentier, Alejo, *La música en Cuba*, México: FCE, 1946.
- Carvalho, José Jorge de, *As Duas Faces da Tradição, O Clássico e o Popular na Modernidade Latinoamericana*, *Dados XXXV*: 3, 1992, pp.403-434, reproducido en español por la revista *Nuevo texto crítico IV*: 8, 1991, pp. 117-144.
- CICRE (Centro de Investigación Cultural Raíces Eternas), *La Bomba puertorriqueña y El Bombazo*, S.J.: CICRE, s.f. (c. 2000).
- Coopersmith, J. M., *Música y músicos de la República Dominicana*, 2da ed., Santo Domingo: Dirección General de la Cultura, 1974.
- Díaz Ayala, Cristóbal, *Música cubana, del areyto a la Nueva Trova*, S.J.: Cubanacán, 1981.
- Díaz Díaz, Edgardo, *La gomba paraguaya; un documento para el estudio de la bomba puertorriqueña*, *revista La Canción Popular I*: 1, enero - junio, 1986, pp. 8-14.
- Dufasne, Emanuel, *Puerto Rico también tiene... ¡también!*, *Recopilación de artículos sobre la plena y la bomba*, S.J.: Paracumbé, 1994.
- Dufasne, Emanuel, *La Bomba: de Ponce y de todos los puertorriqueños*, periódico *El Nuevo Día* 27/8/91, p. 75.
- Dufasne, Emanuel, *La africanía de los bailes de bomba: la interacción social durante los eventos musicales*, *La Revista del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe* 9, julio-dic, 1989.
- Dufasne, Emanuel, *Paracumbé: un proyecto para la autenticidad en música popular*, *revista Cruz Ansata* 10, 1987, pp. 199-213.
- Dufasne, Emanuel, *Tres cordófonos de origen africano en Puerto Rico, nuevos datos organológicos*

- del Caribe hispano-hablante, *La Revista del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe* 5, julio-dic., 1987, pp. 71-77.
- Echevarría Alvarado, Félix, *La plena, origen, sentido y desarrollo en el folklore puertorriqueño*, s.l.: s. ed., s.f. (c. 1984).
- Figueroa Berríos, Edwin, *Los sones de la bomba en la tradición popular de la costa sur de Puerto Rico*, *Revista del ICP* 21, oct.-dic. 1963.
- Glasser, Ruth, *My Music is My Flag, Puerto Rican Musicians and their New York Communities, 1917-1940*, Berkeley: U. Of California Press, 1995.
- González, Lydia M. ed., *La tercera raíz, presencia africana en Puerto Rico*, S.J.: CEREP, 1992.
- González, Lydia M. y Vega, Ana Lydia, et al., *El machete de Ogún*, S.J.: CEREP, 1989
- González, Lydia M. y Vissepó, Mario, *La herencia de un tambor*, (film documental) S.J.: Cinetel, 1984.
- Hill, Errol, *The Trinidad Carnival*, Austin: U. of Texas Press, 1972
- Hoogbergen, Wim ed., *Born Out of Resistance, On Caribbean Cultural Creativity*, Utrecht: ISOR, 1995.
- Jahn, Janheinz, *Muntu: Las culturas neoafricanas*, México: FCE, 1963 [1ra ed. en alemán, 1958].
- León, Argeliers, *Continuidad cultural africana en América*, *Anales del Caribe -La Habana-* 6, 1986.
- León, Argeliers, *Del canto y el tiempo*, La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1984 [1ra ed. 1974].
- León, Argeliers, *Ensayo sobre la influencia africana en la música de Cuba*, separata de *Revista Pro Arte Musical -La Habana-*, 1959.
- Linares, María Teresa, *La música y el pueblo*, La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1974.
- List, George y Oregó-Salas, Juan, *Music in the Americas*, La Haya, Holanda: Mouton y Co., 1967.
- López Cruz, Francisco, *La marumba*, *Revista del ICP* 74, enero-mayo, 1977.
- López Cruz, Francisco, *La música folklórica de Puerto Rico*, Sharon, Conn.: Troutman Press, 1967.
- Malavet Vega, Pedro, *Historia de la canción popular en Puerto Rico (1493-1898)*, Ponce: ed. Corripio, 1992.
- Marín, Ramón, *Las fiestas populares de Ponce*, Ponce: Tip. El Vapor, 1875.
- Matamba y Mostaza, *Las fiestas de Reyes*, S.J.: Tip. V. de González, 1896.
- McCoy, James, *The Bomba and Aguinaldo of Puerto Rico as they have evolved from indigenous African and European Cultures*, tesis Ph.D, Florida State University, 1968.
- Medina González, Zenón, *Las fiestas populares, Fiestas en Ponce, La Retreta en la Marina*, (1882), *Pinceladas*, S.J.: Tip. Viuda de González, 1895, pp. 88-89, 90-91 y 92-93.
- Moreno Fragnals, Manuel ed., *Africa en América Latina*, México: Siglo XXI, 1977.
- Muñoz, María L., *La música en Puerto Rico: panorama histórico cultural*, Sharon, Conn.: Troutman Press. 1966.
- Núñez, María Virtudes y Guntín, Ramón, *Salsa Caribe y otras músicas antillanas*, Madrid: Ediciones Cúbicas, S.A., 1992.
- Onís, Federico de, *El Velorio que oyó Palés de niño en Guayama*, *Revista del ICP* 5, oct.-dic. 1959.
- Orovio, Helio, *Diccionario de la música cubana, biográfico y técnico*, La Habana: Ed. Letras cubanas, 1981.
- Ortiz, Fernando, *Africanía de la música folklórica en Cuba*, La Habana: Univ. Central de las Villas, 1965 [1ra ed. 1950].

- Ortiz, Fernando, La bomba de Puerto Rico, *Asomante IX*: 2, abril-junio de 1953, pp. 8-12.
- Ortiz, Fernando, Los instrumentos de la música afrocubana, La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952.
- Ortiz, Fernando, La fiesta afrocubana del Día de Reyes, *Revista Bimestre Cubana*, vol. XV, 1920.
- Pérez Fernández, Rolando, La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina, La Habana: Premio Casa de las Américas, 1988.
- Periódico El Ponceño, (1854).
- Pichardo, Esteban, Diccionario provincial casi razonado de Vozes y frases cubanas, La Habana: Academia Cubana de la Lengua, 1953 [Ira. ed. 1836].
- Quintero Rivera, Ángel G., El tambor camuflado, la melodización de ritmos y la etnicidad cimarroneada, *Boletín Americanista* (Barcelona) 42-43, 1992, pp. 87-106. Publicado también en las revistas *Africamérica* (Caracas) II: 2, enero-junio, 1994, pp.15-24 y *América Negra* (Bogotá) Núm. 8, diciembre 1994, pp. 51-80.
- Quintero Rivera, Ángel G., The Camouflaged Drum: Melodization of Rhythms and Maroonage Ethnicity in the Caribbean Peasant Music, *Caribbean Quarterly* (Kingston, Jamaica) Vol. 40, num. 1, marzo de 1994, pp. 27-37.
- Quintero Rivera, Ángel G. ¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música “tropical”, México: Siglo XXI, 1998.
- Rahier, Jean, La décima: poesía oral negra del Ecuador, s.l. ¿Quito?: ed. Abya yala, Centro cultural afro-ecuatoriano, s. f. ¿1987?.
- Roberts, John Storms, *Black Music of Two Worlds*, N.Y.: Morrow, 1974.
- Roberts, John Storms, *The Latin Tinge*, N.Y.: Oxford U. Press, 1979.
- Rodríguez Demorizi, Emilio, *Música y baile en Santo Domingo*, Santo Domingo: Lib. Hispaniola, 1971.
- Rosa Nieves, Cesareo, Apuntes sobre los bailes de Puerto Rico, revista *Historia I*: 2, oct., 1951.
- Rossi, Vicente, *Cosas de negros, Los orígenes del tango y otros aportes al folklore rioplatense*, Córdova, Argentina: s. ed., 1926.
- Schechter, John M., *Los Hermanos Congo y Milton Tadeo Ten Years Later: Evolution of an African-Ecuadorian Tradition*, en Béhague, Gerard H. ed., *Music and Black Ethnicity... Singer, Roberta, Tradition and Innovation in Contemporary Latin Popular Music in New York City*, *Latin American Music Review* VI: 2, 1983.
- Singer, Roberta, *My Music Is Who I am and What I Do*, (tesis PhD). Bloomington; Indiana University, 1982.
- Starr, Frederick, *Bamboula! Life and Times of Louis Moreau Gottschalk*, Oxford Univ. Press, 1995.
- Torregrosa, José Luis, *Historia de la radio en Puerto Rico*, S.J.: Esmaco, 1992.
- Trigo, Enrique, *Ismael Rivera, Retrato en boricua* (film documental), S.J.: Maga Films, 1988.

Vega Druet, Héctor, Valor sociocultural de la Bomba y la Plena, Revista de estudios folklóricos de Ponce, s.f.

Vega Drouet, Héctor, Historical and Ethnological Survey on the Probable African Origins of the Puerto Rican Bomba, tesis Ph.D., Wesleyan University, Conn. 1979.