

El swing del soneo del sonero mayor. La improvisación salsera y la memoria del ritmo en el caribe y su diáspora*

Ángel G. Quintero Rivera

Ph. D. London School of Economics and Political Sciences. Investigador del Centro de Investigaciones Sociales de la Universidad de Puerto Rico (UPR-CIS), Recinto de Río Piedras.

[agquinterorivera@yahoo.com]

Texto recibido: 15/08/07; Aprobación: 22/10/07

Resumen

La ponencia examina el arte de la improvisación vocal (o *soneo*) de Ismael Rivera (Maelo), reconocido como “el *Sonero Mayor*” de la música “tropical”. Analiza cómo mucha de la riqueza del *soneo* de Maelo, más que en la retahíla de palabras que improvisa, se encuentra en el *swing* de su manera de hilvanar esas improvisaciones, desarrollando modulaciones rítmicas a la manera del bailarín en diálogo con el tambor repicador en la memoria caribeña de sus primeras músicas emergiendo de su herencia cultural africana. Estas primeras músicas partían de una realidad, en medida considerable, “despalabrada”, terrible carimbo de la esclavitud.

El análisis del *soneo* de Maelo es muy importante para comprender la salsa, un movimiento musical liderado por la diáspora caribeña en Nueva York que alcanzó una enorme difusión internacional. Su trayectoria como cantante se ubica en los años de transición entre la música afrocaribeña tradicional y las nuevas sonoridades que asume esa música en la expresión salsera. Fue, de hecho, en Nueva York –a donde emigró en 1967– y como parte del *boom* salsero que se iniciaba entonces, que su *soneo* alcanzó su máximo desarrollo artístico, pero incorporando siempre la memoria ancestral y el hondo sentido comunal de sus inicios sobre todo con el Combo de Cortijo en los barrios populares del Puerto Rico de los años cincuenta. La manera como Maelo “apalabró” su *swing* le imprimió una gran riqueza libertaria al *soneo* salsero convirtiéndolo en uno de los nuevos elementos centrales de dicha sonoridad diaspórica.

Palabras claves: son, memoria, diáspora, Caribe.

Abstract

This essay examines the art of vocal improvisation (known as “soneo”) of the acclaimed Ismael Rivera (Maelo) regarded as the “Sonero Mayor” of tropical caribbean music. The article argues that much of the rich texture of the “soneo” is to be found in the rhythmical swing of the treading of the improvisation itself rather than in the grammatical lyrics of the words being emitted. Thus the music creates harmonic modulations that mirror the dancer continuous dialog with the drumming tambour recalling the African heritage deeply rooted in the Caribbean memory of the virtuosos’ creation. These first rhythms originated from a reality, which to a great deal, was wordless of the terrible pathway to slavery.

The study of the “soneo” of Maelo’s work is necessary to understand “salsa” as a long range cultural music phenomenon spearheaded by the Caribbean Diaspora to New York and that has reached international magnitude. Maelo’s trajectory as a musician can be pinpointed in the transition years between the traditional afrocaribbean music and the new shades that became fully expressed in the salsa movement. In fact it was in New York - where he was a newcomer in 1967 – and as part of the salsa boom of those days that his “soneo” reached its maximum artistic height, nonetheless he never forfeited the ancestral memory and the deep communal feeling of his beginnings in the “barrios” of Puerto Rico from the fifties. The particular manner that Maelo used to articulate words in his swing imprinted a great freedom to the “soneo” salsero making it one of the new pillars of the diaspora’s sonority.

Key words: son, memory, diaspora, Caribbean.

Las “síncopas” del jazz y el swing

Coro

Dios los cría y ellos se juntan

Soneo

Te digo que esos negros se juntan,
¡mira! meten un *swing* que te asustan...¹

¹ Soneo de Ismael Rivera en la canción “Ellos se juntan” de Kito Vélez y Sammy Ayala en el LP (disco de larga duración), *Juntos otra vez, Cortijo y su Combo original con Ismael Rivera*, Coco CLP 113, grabado en 1974.

Con ese soneo, el “Sonero mayor”, Ismael Rivera, describía su reencuentro con el timbalero Rafael Cortijo doce años después que un “traspie” con la justicia había forzado la disolución de la agrupación musical más popular del Puerto Rico de los años cincuenta: *Cortijo y su Combo*. Mientras se popularizaba esta canción, el comediante José Miguel Agrelot, en su personaje del sabio jíbaro *jaiba* (campesino astuto) don Cholito, reseñaba por la radio un estudio de psicología social que –con todo el rigor metodológico– demostraba que más que por atributos estereotipados de belleza, las mujeres que los puertorriqueños consideraban atractivas eran sobre todo aquellas “que tuvieran *swing*”.

Pocos años antes, la mayoría de los integrantes de *Cortijo y su Combo* reagrupados como *El Gran Combo de Puerto Rico*, habían popularizado otra canción que pregonaba la importancia del atributo respecto a los hombres también,

Yo no soy médico ni abogado, ni tampoco ingeniero,
pero tengo un *swing*, caramba, pero tengo un *swing*...
Yo casi no sé escribir, no sé casi ni leer,
pero tengo un *swing*, te digo que yo tengo un *swing*,
que muchos quisieran tener.²

Sería interesante saber cuándo empieza a popularizarse en Puerto Rico el término *swing* y los avatares de sus variadas connotaciones. Mas, definitivamente su incorporación a nuestro léxico está vinculada a la historia social del jazz, al momento cuando una música originalmente conformada por los sectores negros norteamericanos trasciende su *ghettoización* inicial y, en considerable medida apropiada por orquestas de músicos blancos –como las de Benny Goodman, Woody Herman y Artie Shaw–, se convierte en la músicaailable principal de los Estados Unidos y de todo el mundo “occidental”. Ya a principios de los años veinte del siglo recién concluido, con la generalización del fonógrafo y la radio comercial, esta popular tradición sonora de los hoy llamados afrodescendientes –caracterizada por su *persistent syncopation* o el persistente desplazamiento de los acentos que la tradición europea consideraba “normales”–, comenzó a ser penetrada por los grandes intereses económicos, constituyéndose en punta de lanza de la –desde entonces, predominante– comercialización de la música popular. En aquella época, de hecho conocida como “la era del *swing*” (aproximadamente entre finales de los veinte y los cuarenta del siglo XX), el jazz comercial puso a todo el mundo –ricos y pobres, mujeres y hombres, niños y viejos, blancos y negros– a bailar.

² Composición de “Chiquitín” García incluida en el LP *El swing de El Gran Combo*, San Juan: Combo, 1965.

Swing, como palabra, cuenta en la lengua inglesa con una historia sumamente interesante y no exenta de perplejidades. Proveniente del alemán, parece haberse incorporado al inglés a finales de la Edad Media, con un sentido guerrero: como la vigorosa oscilación rotativa de un arma; antiguo sentido que transformado deportivamente, nos llega a principios del siglo XX a Puerto Rico por la vía del *béisbol*. Acá, con nuestra ancestral tradición antibélica, se usó sobre todo en referencia al *strike –ja swing completo!–*, al circular vigoroso intento *fallido* del amenazante toletero.

Ya durante el Renacimiento, adquiere el sentido de “libertad de acción y ámbito” (sobre un eje fijo central), y para el siglo XVIII, “impulso, inclinación o tendencia”.³ Hacia 1830, frente a la crisis de la “economía moral” de la agricultura tradicional ante una creciente comercialización del agro, con el nombre de *Captain Swing* surge un movimiento popular campesino en el sur de Inglaterra que quemaba las grandes propiedades de los nuevos acaparadores capitalistas⁴; movimiento colectivo que emulaba al imaginario del bandido social justiciero a lo Robin Hood (equivalente al Pirata Cofresí en Puerto Rico). Resulta interesante que este giro hacia lo popular y libertario coincidiera con un nuevo cariz de este término asociado a la música. Según el autorizado *Shorter Oxford English Dictionary*, ya para 1829, justo el año previo a las luchas agrarias comunales de *Captain Swing*, se registra su uso como “movimiento o ritmo vigoroso y constante caracterizando algún verso o composición musical”.⁵

No resulta fortuito pues, que un movimiento corporal de constante oscilación respondiendo a un ritmo vigoroso –un baile que para los afrodescendientes constituía una afirmación luchada de la validez posible de *otra* manera de entender y expresar el tiempo, y para los “blancos”, una jubilosa liberación del encartonamiento de una larga tradición moral que demonizaba al cuerpo–, recurriera a un término de historia tan libertariamente sugestiva. No es casualidad que *swing* terminara identificando un baile. Sobre todo el baile de un tipo de expresión sonora donde las palabras del canto evaden el metro directo tipo marcha con el *jazz beat*; es decir, donde el énfasis del acento se transfiere del supuestamente establecido, recayendo más bien en fragmentos de acentos diseminados. Acentos “desplazados” que, a su vez, las improvisaciones van “anticipando” con armonías inconclusas –técnicamente, para los versados en música, séptimas abemoladas, que han venido a conocerse como *blue notes*. Además, no deja de ser sumamente sugerente que la consolidación del *swing* como término en el jazz se diera en la época de mayor masificación comercial bailable de esta tradición musical.

³ William Little *et al*, *The Shorter Oxford English Dictionary on Historical Principles*, Oxford: Clarendon Press, 1972 (1ra ed. 1933), vol. 2, p. 2105.

⁴ Eric J. Hobsbawm y George Rudé, *Captain Swing*, Londres: Lawrence & Wishart, 1969.

⁵ *Op. Cit.*

Bomba e improvisación

En Puerto Rico, la valoración de esa improvisación que es central en el jazz, cuenta con un largo abolengo en la historia de los dos principales troncos de su tradición musical.⁶ En “la cuerda floja” por donde debía transitar la difícil “brega” de la lucha oblicua de nuestra cimarronería rural, la improvisación –fundamental en la música campesina del 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 campesinas ocurre cuando el trovador improvisa enteramente sus letras, sobre todo en controversia con la improvisación de otros trovadores. La improvisación del trovador se da, no obstante, 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. De un trovador puede decirse que es ingenioso y hasta genial, pero rara vez se le caracteriza como porteador de un *swing*.

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. Estos patrones se expresan sobre todo en la guitarra. Las improvisadas secuencias melódicas del cuatro son, en esta música, consideradas “secundarias” –por su función de “apoyo” a los trovadores–, no empece que frecuentemente constituyan explosiones de creatividad, virtuosismo y... *swing*. Igualmente pasan inadvertidos, por lo general, los extraordinarios repiqueteos improvisados del güiro (como, desde principios del siglo XX, también de los bongoes), formalmente “complementarios” en la armazón tímbrica o sonora. No todos los seises y aguinaldos se bailan; sobre todo no se bailan aquellos de mayor improvisación verbal: los duelos de trovadores, donde el canto reina.

Por otro lado, en el segundo gran tronco constitutivo de la sonoridad puertorriqueña, su música más apegada a su herencia africana, la bomba, el protagonismo del canto al cual nos ha ido acostumbrando la colonialidad del poder y del saber “occidental”, queda opacado ante el virtuoso diálogo improvisado entre bailarín y tambor repicador (*primo* o *subidor*), diálogo colmado de “síncopas” percusivas y corporales. El canto en la bomba es de tipo responsorial, es decir, de llamada y respuesta entre un cantante solista y el colectivo a coro. El coro establece la idea básica de la canción con el estribillo, mientras el solista improvisa variaciones en torno a esa idea central. Surgida de grupos humanos a los cuales se había privado de la palabra, las variaciones en el canto de la bomba tradicional son frecuentemente más melódicas y rítmicas que en la letra propiamente. Por ejemplo,

⁶ Detalles sobre estos troncos y su contexto histórico social en mis libros previos *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música “tropical”*, México: Siglo XXI, 1998, cap. 3. y *Virgenes, magos y escapularios*, San Juan: CIS-UPR, 1998, entre otros.

Coro

Anaizo, aié, ailé
Anaizo, ié.

Solista

Ay anaizo, cocolarel, aié.
Ay anaizo, ié.

O ya en el siglo XX,

*Yo estoy buscando un árbol que me dé sombra,
pues el que tengo, calor a mí me da.
Yo estoy buscando un árbol que me dé sombra,
pues el que tengo, calor a mí me da...*

*Yo estoy buscando un árbol que me dé sombra,
que me dé sombra, y se deje besar.
que me dé sombra, que me dé sombra
que me acompañe en mi soledad...*

Las improvisaciones rítmicas del solista en el canto de bomba, aunque poco apalabradas, pueden sí manifestar un *swing*, si se incorporan al fundamental diálogo sonoro-corporal entre bailaror y tamborero. El baile es pues elemento central en la improvisación general.

Caballero ¡qué bomba! traigo yo...

Hacia 1950, María Luisa Muñoz, entonces la musicóloga principal de Puerto Rico, señalaba que la bomba –ghettoizada por el prejuicio racial que marcó en la cultura la herencia esclavista–, recuerdo del doloroso mundo despalabrado, parecía condenada a morir frente al optimismo de la modernización industrial que atravesaba el país y a la masificación de la comunicación social. Escasamente cuatro años después, irrumpía triunfante en la propia masividad mediática Cortijo y su combo que, como el swing en el jazz, transformaba la tímbrica tradicional de la bomba incorporándole el piano, el bajo y los vientos metal, y sustituyendo los barriles por congas, bongoes, timbales, güiro y cencerro, para poner a bailar a todos con swing. Un grupo de músicos –negros, mulatos y “casi blancos”– de los barrios proletarios urbanos de Santurce, se congregaba en torno a un percusionista negro de la Parada 21 que los lanzaba de lleno a una desafiante comercialización de su tradicional –aunque modernizada– sonoridad “sincopada”.

Con una carátula que hoy sería considerada de absoluta “incorrección política” –una rubia blanquísima tipo Doris Day, con ingenua sonrisa angelical, de traje blanco en encajes de rafia y coronada con diadema de rhinestones, como de Senior Prom del exclusivo Colegio Perpetuo Socorro, es sacada a bailar con fina elegancia por un “casi blanco” mulato claro engabanado y de espaldas– y bajo el título de Cortijo y su combo invites you to dance... the finest in Latin American recordings, este grupo produce el primer LP en la historia donde se graban protagónicamente bombas. Dicho LP incluye cuatro variantes de bomba sicá, cinco plenas, una –como se dice ahora– “fusión” de fraseo de calypso con ritmo de bomba y plena, un mambo, una guaracha y una guarachamambo. Entre las bombas, como emblemática irrupción amable de “quien no quiere la cosa”, se presenta aquella del cangrejero Rafael Ortiz Escuté nombrada ***por su estribillo***,

¡Caballero qué bomba traigo yo, señores qué bomba traigo yo!

sobre la cual el sonero sonea con una mayor inventiva verbal explícita que en las “llamadas y respuestas” de la bomba tradicional, y como anticipando la metáfora gastronómica del sabor que habría de identificar la salsa, nos lanza:

Solista: Señores mi bomba traigo yo de mi Puerto Rico,
con sabor a jueyes y a melao, y mucho sofrito.

Coro: ¡Caballero qué bomba traigo yo, señores qué bomba traigo yo!

Solista: Báilala, báilala, báilala con Yeye y con Matilde bien afincaíto
y verás que rico vacilón tiene mi ritmo.⁷

Mientras, Cortijo se luce con una descarga de congas en la mejor tradición del *subidor* dialogante con un imaginario improvisador danzante.

Como en los bailes de bomba –y en contraste con los llamados *big bands*– todos los músicos del Combo (menos el pianista) tocaban de pie, como los tríos; y con un natural carácter de *performance*: había que dramatizar el *swing*. Los músicos llevan el ritmo básico con oscilaciones del cuerpo y el solista y los *back-up singers* (cantantes de los coros), que además tocan la percusión “menor”, ejecutan sabrosas coreografías. “Impusimos el baile en las presentaciones”, contaba uno de los saxofonistas del Combo, Eddie Pérez⁸, quien también participaba en las coreografías e hizo famoso el “falsete” agudo en los coros,⁹ rememorando los importantes coros femeninos en los bailes de bomba. Elemento indiscutible del éxito que inmediatamente alcanzó esa “parejera” irrupción de la previamente *ghettoizada* bomba en el comercializado mundo del espectáculo y el baile social, fue la manera en que su sonero, Ismael Rivera, retomó la palabra en aquella tradición despalabrada –como en la comercialización del jazz–, bailando y soneando con *swing*.

Cortijo y su combo y Santurce

Antes de entrar en el análisis del *swing* de los soneos del *Sonero Mayor*, conviene repasar la historia de la génesis de *Cortijo y su combo*, conjunto que habría de revolucionar la música “comercial” de toda la América “mulata” hispanoparlante.¹⁰ En ese momento, la escena musical –tanto del país, como a nivel internacional– estaba hegemonizada por los *big bands* del estilo de orquestas bailables de la era del *swing* en el jazz, representando la sonoridad societal que, en la música “tropical” latino caribeña,

⁷ *Cortijo y su combo invites you to dance*, San Juan: Seeco, SCLP-9106, c. 1955.

⁸ Hiram Guadalupe, serie “Historia de la salsa”, periódico *Primera Hora* 5/10/2005, p. 17.

⁹ Edgardo Rodríguez Juliá, *El entierro de Cortijo*, S. J.: Huracán, 1983, p. 33. Aprovecho para consignar mi deuda con sus observaciones incisivas.

¹⁰ Véanse, por ejemplo, las referencias a *Cortijo y su combo* en Luis Ferreira, *Los tambores del Candomblé*, Montevideo: ed. Calibú-Sepé, 2001, p. 49.

alternaban con los pequeños conjuntos de tríos o cuartetos de ascendencia campesina (básicamente de guitarras, con alguna percusión menor de güiro y maracas y, en ocasiones, alguna trompeta asordinada). *Cortijo y su combo* introdujo la modalidad de un conjunto intermedio que combinaba lo comunal barrial urbano con la creciente comercialización societal de las emergentes ciudades del subdesarrollo. El Combo se formó en 1954 en los barrios populares del centro de Santurce: entre la Parada 21 en su pleno centro y la Calle Calma en su periferia este.

Santurce había sido, en las décadas anteriores, el área de mayor crecimiento poblacional en Puerto Rico. Se conformó históricamente desde el siglo XVIII en los márgenes de San Juan, principalmente por negros libres que brindaban servicios personales a los habitantes de la ciudad capital colonial. En 1861, su último Censo como “partido” o municipio independiente (pues luego pasó a ser parte del municipio de San Juan), se clasificó en San Mateo de Cangrejos (nombre original de Santurce) un 87% de su población como mulatos y negros libres, 5% esclavos y 7% blancos, cuando la población esclava entonces rondaba en cerca del 20% y la clasificada blanca representaba alrededor del 60% de la población del país.¹¹ En 1887, el 94% de la construcción en Santurce era de bohíos de yagua y casas de madera de una planta, cuando en San Juan era principalmente de mampostería.¹² El historiador Julio Damiani señala que hacia mediados del siglo XIX Santurce

*se convirtió en un híbrido donde lo moderno que adoptaba la forma urbana se insertaba en una campiña que aún bailaba al son de la bomba campesina afrocaribeña.*¹³

En las décadas de los veinte a los cincuenta del siglo XX, Santurce fue invadido por inmigrantes del interior del país que, ante la crisis de la economía dependiente de los enclaves agrícolas de plantación, buscaban en la ciudad del subdesarrollo algunas formas de sobrevivir.¹⁴ Entre 1919 y 1936, mientras la población del “casco” de San Juan (la ciudad colonial antigua) aumentaba en 5% y la de su más próximo barrio extramuros – Puerta de Tierra– en 145%, la población de Santurce aumentaba en 1,647%.¹⁵ Y aún en los años cuarenta, cuando parecía haberse cubierto todo su territorio (incluyendo los manglares y terrenos rescatados del agua de la bahía de San Juan), su población aumentó dos veces y media más que el promedio general del país. Así, mientras en 1899 la

¹¹ Gilberto Aponte Torres, *San Mateo de Cangrejos (Comunidad cimarrona en Puerto Rico)*, S.J.: Comité Historia de los pueblos, 1985.

¹² Aníbal Sepúlveda y Jorge Carbonell, *Cangrejos - Santurce, Historia ilustrada de su desarrollo urbano (1519-1950)*, S.J.: CARIMAR, 1987, p. 21.

¹³ “El ható cangrejero que se convirtió en suburbia: Santurce al filo del 98”, en Silvia Álvarez Curbelo, M. Frances Gallart y Carmen Raffucci, eds., *Los arcos de la memoria: el 98 de los pueblos puertorriqueños*, S.J.: Posdata, 1998.

¹⁴ Detalles en mi artículo, “Las contradicciones de la acumulación capitalista y el llamado ‘problema de población’: análisis de las migraciones internas y el empleo entre 1900 y 1940 en Puerto Rico”, *Anales del Caribe* (Casa de las Américas, La Habana) núm. 2, 1982, pp. 97-137.

¹⁵ Manuel A. Pérez, *Estudio preliminar de las condiciones de vida en los arrabales de San Juan*, S.J.: PRRA, 1939.

población de Santurce representaba el 18% del total de habitantes de la capital, en 1950 llegó a constituir casi el 87% de su población.

Esta dramática migración interna fue para muchos el preámbulo a la gran emigración puertorriqueña a Nueva York, como bien captó el dramaturgo René Marqués en su célebre recreación literaria de estos movimientos poblacionales, significativamente titulada *La carreta*, que data de 1951.¹⁶ La inestabilidad residencial en los arrabales de la capital era enorme. Un estudio sociológico realizado en 1939 encontró que el 42.7% de los entrevistados llevaban viviendo menos de un año en la casa donde en ese momento residían y otro 33%, menos de cinco años.¹⁷

En este contexto, los barrios donde emergió *Cortijo y su combo* presentaban una situación particular. La calle Calma, por ejemplo, estaba ubicada en el sector denominado *Villa Palmeras* que, como este propio nombre indica, formaba parte a principios del siglo XX de los márgenes de la ciudad, el área de “las palmeras”, como puede apreciarse en un mapa de 1928,¹⁸ marcando casi la frontera entre la ciudad y un área litoral rural llamada Piñones –entre Santurce y el poblado de Loíza (el más negro de los pueblos del país, constituido históricamente por negros libres también). Esa franja territorial costera que incluye a los márgenes de Santurce, a Piñones y Loíza era célebre en el país por su música de *bomba y plena*. Los sectores de la Parada 21 a la calle Calma eran pues, entre 1930 al 50, vecindarios antiguos de fuerte tradición cultural y musical, pero muy próximos a los nuevos sectores arrabaleros de aquella gran migración interna. Combinaba las vivencias de un barrio de fuerte tradición histórica, con la experiencia de desubicación e inestabilidad de su dramática migración circundante.

*Como las casas eran tan cercanas –relata un informante de la 21– to’l mundo se reunía en las esquinas a bailar la bomba y plena... donde quiera había un bembé. Todos los domingos había bembé.*¹⁹

Y la hermana de Ismael, Ivelisse Rivera, recuerda

*En esos barrios se hacían muchos bembés, los domingos y los sábados por la mañana. Sacaban los tambores. Nosotros íbamos a bailar en aquel arenal. La gente estaba asando lechón, se hacían juegos de bingo... Todo esto en la misma Calle Calma... que fue una calle cultural. Allí siempre se hicieron Fiestas de Cruz, que es una celebración religiosa con mucha música, de tambores y cuerdas. Para la noche de San Juan nos llevaba abuelo a la playa de El último trolley y nos tirábamos al agua a media noche. Eso era bomba y plena, bomba y plena todo el tiempo.*²⁰

¹⁶ Originalmente publicada en la revista *Asomante*, núm. IV de 1951 y núms. I y III de 1952.

¹⁷ Pérez, *Estudio preliminar...*, p. 11.

¹⁸ Reproducido en Sepúlveda y Carbonell, *op. cit.*, p. 30.

¹⁹ Recogido por Edison Viera Calderón, “San Mateo de Cangrejos: El frenesí por la música y los latidos del corazón”, *Milenio* (UPR-Bayamón) 5 y 6, 2001 y 2002, p. 206.

²⁰ Según entrevista con mi auxiliar de investigaciones Yanis Rouel en el 2002.

Otro informante relata

En la 21, uno na' más salía a la calle y ahí mismo venía el otro y traía sus cueros de su casa, se unía y hacíamos to'l mundo un bayú. To' nos poníamos a tocar bamba... To' eso era improvisa'o... Uno cantaba, otro tocaba y ahí venía y se formaba el rumbón. (entrevista del 18/11/1991)²¹

En una de sus últimas entrevistas, Ismael Rivera señalaba

*A los 16 años empecé a trabajar como albañil... pero también me la pasaba en los rumbones, porque aquí en la Calle Calma siempre había mucha bomba y plena. Ahí fue donde me desarrollé.*²²

Y en otra entrevista, ésta con el etnomusicólogo Emanuel Dufasne en agosto de 1984, señalaba que:

los bailes de bomba y las comparsas durante las fiestas tradicionales de San Juan y San Mateo fueron motivación, inspiración y base para mi carrera artística... huellas imperecederas en mi vida.

Y recordaba a algunos exponentes de la bomba santurcina, como Celio Náter, María Teresa y Bobó, de la Parada 21,²³ que evocan varias de las primeras grabaciones de Cortijo y su combo como “María Teresa mira a Bobó que te está llamando” del primo de Cortijo, Juan Verdejo,²⁴ criado en la 21, ó del pianista del grupo Rafael Ithier, la siguiente

*Coro: Oye Micaela baila la bomba, báilala bien,
que te están mirando María Teresa y Bobó también.*

*Solista: Ayer fuimo' a la cumbancha
donde tocaban bomba y bembé
y todo' nos dimos cuenta
que esta(bas) bailando en un solo pie.
¿Qué es lo que te pasa?*

*Oye Micaela baila la bomba, báilala bien,
que te están mirando María Teresa y Bobó también.*

²¹ Viera, *Op. cit.* p. 216.

²² Ramón Luis Brenes, “A puerta cerrada con Ismael Rivera”, entrevista para la revista Teveguía, reproducida en la revista del Centro de Estudios Puertorriqueños de CUNY, *Centro*, vol III, núm. 2, Primavera 1991, p. 58.

²³ J.E. Dufasne, “Innovación en la música puertorriqueña: una entrevista con Ismael Rivera antes de su muerte”, *Revista Musical Puertorriqueña*, 2, jul.-dic., 1987, p. 33. Estos exponentes tradicionales de la bomba son mencionados también en un artículo biográfico sobre Rafael Cortijo escrito por Frank M. Figueroa en *Latin Beat*, vol. 8, núm. 8, oct. 1998.

²⁴ *Cortijo y su combo*, Seeco, SCLP-9160.

¡Eeeh! Que Bobó que estaba mirando
está criticando, ya tú lo ve´.
Se ha vuelto loco gozando
y ya todo el mundo sabe por qué.
Que es por culpa tuya

*Oye Micaela, baila la bomba, báilala bien,
que te están mirando María Teresa y Bobó también*.*

Micaela, Micaela, Micaela, Micaela, (f.i. frase indentada al “pisar el coro”)
ven y baila la bomba, báilala bien.
Que mira pero mira que te están mirando María Teresa y Bobó también.
Ponte, ponte dura.²⁵

En gran medida, de la tradición de los grupos que se reunían espontáneamente a tocar bomba y plena en las esquinas de estos barrios cangrejeros surgió, bajo el liderato del conguero y timbalero Rafael Cortijo Verdejo, el conjunto musical que habría de constituirse en el más popular del Puerto Rico de los años cincuenta (y el más importante antecedente puertorriqueño inmediato de la salsa). Todos los miembros originales del Combo vivían en los barrios populares de Santurce y no es fortuito que su líder tuviera dos de los apellidos más tradicionales de Cangrejos. De hecho, Pedro Cortijo, Capitán de la Compañía de Morenos de San Mateo se le atribuye la gestión de constituir a Cangrejos como “partido” en 1773.²⁶ El análisis del historiador Damiani de los Censos de 1897 y 98 establece a los Cortijo, Verdejo, Rosario, Ayala y Cruz como los apellidos más generalizados de los barrios cangrejeros, y todos estuvieron representados en los componentes iniciales del Combo: además de Rafael Cortijo Verdejo –su principal percusionista y líder–, Sammy Ayala y Roy Rosario –cantantes del coro y encargados de la “percusión menor”– y Miguel Cruz, el bajista. Eran también oriundos y/o residentes de los núcleos populares cangrejeros de Santurce y Carolina Miguel Clemente, uno de los primeros cantantes del Combo, y sus saxofonistas originales Eddie Pérez y Héctor Santos.

Pero *Cortijo y su combo* incorporaba también músicos de las diversas olas migratorias de Santurce: desde los inmigrantes de las primeras décadas del siglo XX hasta inmigrantes recientes en el momento de fundación del conjunto. Ismael Rivera era cangrejero, como su padre quien era de Cangrejos Arriba, hoy parte de Carolina, y quien vivió en la Calle Calma desde niño. Su madre vivió también en la calle Calma desde que tenía siete años, aunque provenía de Gurabo, municipio rural del este del país, desde donde emigró en 1916. Martín Quiñones, el conguero, nació en Cataño, pueblo circundante de la capital²⁷, pero vivía en la Parada 21 desde joven, formándose como

²⁵ *Baile con Cortijo y su combo*, S.J.: Seeco SCL-9130, 1957.

²⁶ Bibiano Torres Ramírez, *La isla de Puerto Rico (1765-1800)*, S.J.: ICP, 1968, p. 17.

²⁷ “*In memoriam*: puertorriqueños fallecidos”, revista *La Canción Popular*, núm. 11, 1996.

percusionista con los célebres tocadores de bomba y plena, Bobó, Eustaquio Flores y Marcial Reyes.²⁸ Rafael Ithier, el pianista del Combo desde 1955, nació en el Viejo San Juan y se crió en un barrio popular semi-rural del sector de Río Piedras de la capital. Rogelio “Kito” Vélez su trompeta y principal arreglista provenía del sur de la Isla (Guánica o Santa Isabel)²⁹ y había tocado con orquestas de Mayagüez a principios de los cincuenta³⁰ antes de integrarse a la Orquesta de César Concepción³¹ en Santurce y establecerse allí. Roberto Rohena, bongosero que se une al Combo inicialmente como bailarín en 1956, era de la barriada proletaria “Dulces Labios” de Mayagüez, pero vivía en la Parada 22 de Santurce desde los siete años. No conozco el detalle de la movilidad residencial del saxofonista Héctor Santos que se incorpora al Combo en 1955 y la segunda trompeta Mario Álvarez Cora que se unió cerca del 1960; aparentemente el primero era de Cayey, municipio del centro del país, y el segundo de Arroyo, pueblo costero del este. Casi todos, menos Rohena –el más joven, nacido en 1940– y Martín Quiñones –el mayor, nacido en 1919– habían nacido alrededor del 1930 (entre 1928 y 1935 aproximadamente) y según el estudioso cangrejero Lester Nurse, muchos eran amigos desde la infancia.³² Era un conjunto predominantemente negro y mulato, pero con muy variadas “gradaciones” de color: desde su líder –absolutamente negro–, su principal estrella Maelo que era un mulato claro, hasta dos integrantes que podían “pasar” como blancos –Kito Vélez y Héctor Santos.

²⁸ Héctor Iván Meléndez Gil, “El tambor en la música afrorriqueña: de Martín Quiñones a David Ortiz ‘La Mole’”, periódico *Diálogo* (UPR-S.J.), abril del 2003, p. 40.

²⁹ O. Montenegro Rolón, “El Gran Combo: 40 años siempre pa’lante”, *Melómanos* (Cali, Colombia) 18, julio-sept., 2002.

³⁰ “Sueña el timbal: Moncho Leña”, *La Canción Popular*, núm. 9, 1994, p. 27.

³¹ Frank Figueroa, “Trayectoria artística de Aníbal Herrero”, *La Canción Popular*, núm. 13, 1998, p. 132.

³² Entrevistado el 15/11/2002. Vea también su ensayo “Homenaje a Ismael Rivera: Sonero mayor de la puertorriqueñidad”, *Homines*, XIII: 1, julio de 1989, pp. 50 – 53.

El tambor que dirige... y el tambor en la voz

Aunque la mayoría del grupo se había conocido en los rumbones y bembés, cuando formaron el Combo no eran meros músicos de esquina. Cortijo, por ejemplo, llevaba ya unos ocho años como percusionista profesional en las más reputadas *big bands* de la época, como las orquestas de Augusto Cohen, Miguelito Valdés, Frank Madera, Miguelito Miranda y Mario Román, entre otros. Cuando formó su propio conjunto, combinó la tradición percusiva del *bembé o rumbón de esquina*, con la tradición latino-caribeña de las orquestas para el baile “social” (de salón) donde predominaban los vientos-metal. Los instrumentistas de la trompeta y los saxofones, como el del piano y el bajo, provenían de una larga tradición puertorriqueña de músicos populares con formación culta y diestros en la lectura de partituras. Pero por primera vez en la historia de los conjuntos en el país, *Cortijo y su combo* pagaba a sus percusionistas niveles salariales equivalentes a los de sus músicos de formación académica.

En el caso de *Cortijo y su combo* no se trató pues de un conjunto tipo *big band* que incorporaba plenas a su repertorio, como habían hecho antes las orquestas de César Concepción o La Panamericana, sino de un movimiento inverso: se le incorporó a la plena (y a la bomba y la guaracha) la sonoridad de los metales, el bajo y el piano. En otras palabras, se trataba de un conjunto de *bombas, guarachas y plenas*, al cual se le incorporaba la riqueza tímbrica de la sonoridad de “combo”. Ello se manifestaba en una distribución espacial de los músicos al presentarse a tocar distinta a la entonces predominante. En la línea frontal Cortijo colocó a la percusión –congas, bongoes y timbales– que llevaban pues “la voz cantante”, asumían el *rôle* protagónico, contrario al papel de “acompañantes” al cual los había relegado la sonoridad “occidental”. (En los *big bands* de entonces, los instrumentos de percusión se colocaban –como en la orquesta sinfónica– atrás.³³) A un costado estaban el piano y el bajo, y en la línea de atrás, los vientos-metal. El cantante principal y el coro eran parte de la línea percusiva: tocaban los instrumentos “de percusión menor” (maracas, claves, cencerro y güiro, principalmente) y, coreografiaban la música, es decir, bailaban, reforzando la tradición afro de la bomba del diálogo imprescindible entre bailarador y tamborero. Esta configuración tímbrica y su distribución espacial –que establece el protagonismo de la sonoridad percusiva y su *swing*ailable– es la que adoptará unos años después, en líneas generales, el movimiento *salsa* al nacer.

El protagonismo del ritmo en *Cortijo y su combo*, además de su dirección por un timbalero, se manifestaba también en la contribución de los instrumentos melódicos y los cantantes a la compleja conformación polirrítmica de la sonoridad producida. Los contrapuntos entre el bajo y el piano, entre los saxofones y las trompetas, y entre el solista y el coro ejercían una evidente función rítmica, incorporando a una música fundamentalmente descendiente de la sonoridad de la plantación, la tradición de

³³ Aunque Tito Puente, timbalero como Cortijo, había traído su instrumento al frente desde donde dirigía.

melodización de ritmos de la música jíbara o campesina de la contra-plantación.³⁴ Por otro lado, las descargas de los vientos metal, la riqueza armónica de un piano en las manos de un músico como Rafael Ithier³⁵ que se había iniciado en la música como contrabajista y guitarrista en el Grupo Taoné del célebre cantante y compositor de boleros Tito Henríquez,³⁶ y las modulaciones vocales del solista —el *Sonero Mayor*—, le otorgaron una complejidad y riqueza melódico-armónica hasta ese momento insospechada a una música básicamente percusiva de trasfondo de “calle y esquina”.

Y es que *Cortijo y su combo* combinó, como ningún conjunto en ese momento, la expresión barrial comunal con la sonoridad societal de una música comercial para espectáculos. Santurce no sólo incluía barrios de fuerte tradición musical de “calle y esquinas”, sino era también para 1950 el centro del mundo del espectáculo en Puerto Rico. En el sector de Miramar se encontraba la principal estación de radio, la WKAQ y, a partir de 1954, las estaciones de televisión. En sus arterias principales, las Avenidas Ponce de León y Fernández Juncos, se encontraban las principales salas de teatro que alternaban el cine con los espectáculos en vivo. Previo al cine sonoro, es decir antes del 1930, se calcula que unos quinientos músicos dependían de sus acompañamientos en vivo de las películas mudas para vivir, y ya entonces Santurce contaba con cinco cines, dos más que el “casco” de San Juan o la ciudad antigua.³⁷ En su área norte —el Condado— estaban los grandes hoteles, donde se presentaban cotidianamente orquestas de baile que, en ocasiones especiales, alternaban con los grandes artistas internacionales cuando visitaban éstos al país. Además, entre las Paradas 20 y la 22, como recuerda Sammy Ayala, integrante del Combo,

*Había muchos sitios donde uno salía a “romper noche”... el China Doll, el Club 22... Todo esto era la zona donde se crió Cortijo y compartíamos todos nosotros de muchachitos.*³⁸

Todo ello, mientras en la Plaza del Mercado situada en la Parada 21 se formaban los principales rumbones populares, que no tenían en absoluto carácter de *ghetto*. Como bien señala nuestro más lúcido historiador Fernando Picó respecto al crecimiento de sectores de clase alta en Santurce —Altos de Olimpo en Miramar, Ocean Park, Condado...

*Los 50 en Santurce... era una época cuando los hijos de profesionales recién establecidos en la McLeary o la Lotza iban a curiosear los bailes de bomba.*³⁹

³⁴ Vea el cap. 3 de *Salsa, sabor y control!*

³⁵ Sobrino de uno de los guitarristas del Trío Borinquen, con el cual Rafael Hernández desde Nueva York difundiría por toda América Latina la riqueza armónica del juego de voces y guitarras en el pequeño formato de tríos (detalles en el cap. 5 de *Ibíd.*)

³⁶ Información en www.comborecords.com/egc.html

³⁷ Héctor Campos Parsi, *Unos bailan y otros lloran: crónicas de la música puertorriqueña durante la Gran Depresión (1928-1931)*, tesis de maestría inédita en el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe en San Juan (tesis núm. 108).

³⁸ Entrevista grabada por Yanis Rouel, San Juan, 2003.

Se cuenta que la gran compositora puertorriqueña de boleros en la tradición del *feeling*, Sylvia Rexach, proveniente de una de las familias propietarias más poderosas de Santurce,

*A cada rato se escapaba de su casa y se iba a la parte de atrás de la Parada 21 a oír los muchos músicos que vivían allí practicar. Era loca con las plenas y la música popular.*⁴⁰

*Tocaba piano de oído (añade Tite Curet Alonso), guitarra y el ritmo lo aprendió en la antigua Parada 21. Allí tenía su padre la Farmacia Rexach y ella, a veces, al escondido, partía por la calle arriba... a codearse con el elemento negro... Cortijo, Marcial Reyes y otros jovencitos alumnos de bomba y plena, se iba contagiando.*⁴¹

Ya a principios de siglo, el primer libro de historia musical en Puerto Rico señalaba la importancia de la Plaza del Mercado para las expresiones sonoras de los afrodescendientes:

*...los bailes que anualmente celebraban las diversas tribus de negros, por Reyes y San Miguel en la antigua plaza del mercado de San Juan, los únicos instrumentos que empleaban para marcar el ritmo de sus bailes y canturías eran los (de) percusión denominados bombas y maracas.*⁴²

Para los años cincuenta del siglo XX, la Plaza del Mercado se había transferido del viejo San Juan a la Parada 21 en Santurce.⁴³

Cortijo y su combo se inició tocando en un prostíbulo, el nightclub La Riviera en los muelles en Puerta de Tierra. Su público no era pues únicamente de los barrios cangrejeros. Era también del viejo sector proletario de Puerta de Tierra –principalmente trabajadores de los muelles–, de los nuevos arrabales que bordeaban el caño y, como recuerda Sammy Ayala,

*Como iban muchos americanos al nightclub, mayormente soldados y marinos que venían de los muelles y de la base de aviación de Miramar, y que el propósito era complacer también a esa gente, empecé cantando numeritos en inglés (que había aprendido en el Ejército) y boleros. Me gustó siempre la música americana también...*⁴⁴

³⁹ “Prólogo” a Aponte Torres, *San Mateo... op. cit.* Es significativo que en el estudio antropológico de Steward *et al.*, *The People of Puerto Rico*, Urbana, Univ. of Illinois Press, 1956, realizado a principios de los cincuenta, se escogiera el área de Miramar para la investigación del capítulo sobre “las familias prominentes”.

⁴⁰ Ángel Fonfrías, *Apuntes para la historia musical de Puerto Rico*, tesis de maestría inédita, S.J.: Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 1983 (tesis núm. 12).

⁴¹ “Sylvia siempre en el recuerdo”, Periódico *El Vocero* 22/10/1999.

⁴² Fernando Callejo, *Música y músicos puertorriqueños*, S.J.: Coquí, 1971 (1ra ed. 1915), p. 241.

⁴³ Detalles en la valiosa investigación de Edison Viera Calderón, *El Mercado de Santurce: reconstrucción psicosociohistórica a partir de 38 testimonios orales*, tesis doctoral inédita, Barcelona: Universidad Autónoma, 1996.

⁴⁴ Entrevista del 25 de nov. del 2002 *op. cit.*

El repertorio combinaba pues la música propia de los barrios cangrejeros, con música “tropical” general y música *pop* norteamericana de las orquestas de *swing*. Inicialmente, como hemos señalado, el grupo era fundamentalmente de amigos de la Parada 21 y sus barrios aledaños, pero Cortijo fue pronto afinándolo con otros músicos mejores emigrados a la capital. Siguiendo con el relato de Sammy Ayala

Teníamos un pianista que le decían Buñuelo, hasta que llegó Ithier del Ejército y empezó de lleno con nosotros. En las congas estaba Papitín, que también era vecino de la 21, se había criado con nosotros, como Martín Quiñones quien lo sustituyó. Todavía no había llegado Kito Vélez del sur y teníamos un trompetista venezolano que vivía aquí hacía tiempo. Roy era también del barrio. Eddie Pérez era del Barrio Melilla y había tocado con la Banda de la Parada 25. Miguel Cruz tocaba el bajo y el tres. Era de Santurce también; y yo que nací en la (calle) Loíza casi esquina con la De Diego, en Bayolita. Estos fueron los originales.⁴⁵

Cortijo mencionaba además otros dos *panas* cangrejeros como parte del conjunto original: el cantante de plenas Miguel Clemente y el pandero pasado a tumbadora de Raúl “Lengüita”.⁴⁶

*Después de un año (continúa Sammy Ayala) el Combo pasó a un club de categoría más alta, el Black Magic de la Parada 11 en Miramar (donde se podían encontrar señores ricos “fugados”). Para este tiempo el amigo de infancia, compay Maelo, que era cantante de La Panamericana en El Escambrón, cuando salía de cantar allá se reunía con nosotros en el Black Magic. Un día llegó Bobby Capó con un representante de la Seeco. (Bobby, era un mulato claro bien parecido y en aquellos tiempos el cantante más cotizado de toda la música “tropical”, precisamente por cantar con *swing* mientras simultáneamente bailaba el cha-cha-chá: *Quiero pasar la luna de miel en Puerto Rico*). Vino con la oferta de grabar con este sello y ahí fue que el compay se unió al grupo para hacer la grabación. El bombón de Elena abrió el camino. El resto es historia: radio, televisión, grabando, viajando. El Combo se adueñó de Puerto Rico: todos los fines de semana que si para Ponce, que en Mayagüez, en Aguadilla, en Humacao... Después, Nueva York, Panamá, Venezuela, Colombia... Una vida muy bonita.*

El primer viaje afuera que hizo el Combo fue en las navidades del 1955 a Curazao y Aruba. Todavía estaba Ismael con La Panamericana. En Aruba oían mucho las transmisiones de radio de nosotros. Tocamos en unos cuantos sitios. Y estando allá fue que escuchamos por primera vez la grabación de El Bombón de Elena por la radio. Después, rápido vino el primer viaje a Nueva York. A ese, Ismael fue con nosotros. Le dijo a Lito Peña (Director de La Panamericana): “Es que yo me siento bien con los negritos”. Lo demás... fue historia.⁴⁷

⁴⁵ *Ibíd.*

⁴⁶ Entrevista a Rafael Cortijo en la revista *Avance* II: 101, 1/7/1974, p. 54.

⁴⁷ Entrevista con Rouel *op. cit.*

¿Y tu abuela...?: ¡La sazón!

“*Es que yo me siento bien con los negritos*”, cuenta Sammy Ayala que Ismael Rivera le explicó al Director de la Orquesta Panamericana –el clarinetista Lito Peña, proveniente de una larga estirpe de reputados músicos de Humacao, hijo de Juan Peña Reyes,⁴⁸ y ya considerado uno de los más talentosos y “finos” compositores y directores musicales del país– cuando decidió renunciar a su posición de cantante principal de la más celebrada y establecida orquesta popular puertorriqueña, que tocaba en los más lujosos hoteles y los más exclusivos bailes privados de la alta sociedad, para irse a cantar con un Combo, recién organizado por un conguero negro de la Parada 21 sin formación musical académica, que tocaba en prostíbulos y *nightclubs* “de mala muerte”.

Ismael había “pegado” ya varios números con La Orquesta Panamericana. En la carátula del disco donde se recogen posteriormente esos primeros números grabados, la orquesta posa tocando en los exuberantes jardines llenos de palmeras tropicales y nuevas fuentes de la modernidad de uno de los hoteles símbolos del Puerto Rico de “manos a la obra” que celebraba su exitoso programa de Fomento a la industrialización y su recién incorporación al mundo de los países avanzados “modernos”, aparentemente El Caribe Hilton. Trece músicos elegantemente vestidos de chaquetón gris y pantalones *charcol gray*, todos los cuales en Puerto Rico podrían “pasar” como blancos (aunque no para las turistas norteamericanas, para las cuales podrían aparecer como interesantes “trigueños” *latin lovers*) se agrupan y tocan en torno a un estirado saxofonista que se distingue de los demás por su gabán rojo y su sobria pose de director justo en el centro. En la foto no aparece el sonero del conjunto. ¿Y tu abuela, dónde está?

¿Se habría sentido el mulato de la Calle Calma en La Panamericana como “cucaracha en baile de gallinas”? No necesariamente. La imagen más fresca que tenemos hoy de Ismael Rivera –como ese mulato con barba canosa alborotada, exhibiendo orgulloso su afro, eñangotao en camisa *sport* y mahones, acompañando simpáticamente a un niño en la célebre barriada marginal La Perla, de la carátula de su más extraordinario LP de los setenta, significativamente titulado *Esto sí es lo mío*–, es muy distinta a la de aquel joven albañil que empezó a cantar con La Panamericana a principios de los cincuenta. Entonces Ismael estiraba sus *pasas* con brillantina *Pall Parot*, como varios en la orquesta (aunque Lito usara la más fina *Brisas del Caribe* y luego, directamente de Inglaterra, la brillantina *Yardley*). Después de todo era un mulato claro bien parecido, a la imagen y semejanza de Bobby Capó, quien ya hacía furor por toda Latino América: entonces, el *crooner* mejor pagado de toda la música “tropical”.⁴⁹

⁴⁸ La biografía que preparara Ángel (Lito) Peña sobre su padre –*Juan Peña Reyes, su música y su tiempo*, S.J.: Ramallo, 1994– es gran testimonio de esa tradición familiar pueblerina.

⁴⁹ Vea el excelente ensayo de Edgardo Rodríguez Juliá, “Bobby, el cabaret y tú”, incluido en el folleto que acompaña el vídeo del Banco Popular de Puerto Rico, *Siempre Piel Canela*, S.J., 1997, reproducido en su libro *Caribeños*.

Además, Lito Peña –indiscutiblemente uno de los mejores músicos puertorriqueños del siglo XX– venía de una larga tradición de músicos populares muy cultos, que se había curtido muy bien desde la cuna en “el arte de bregar”;⁵⁰ de camuflar sus gustos y tradiciones para que pudieran ser *respetados*, aplaudidos, incorporados y celebrados por las clases dirigentes. El repertorio de La Orquesta Panamericana estaba colmado de composiciones populares, muchas muy similares al repertorio que desarrollaba *Cortijo y su combo*.

Ya en 1935, uno de los más destacados intelectuales del país –Tomás Blanco, un casi aristócrata (aunque un tanto bohemio) *blanquito* Sanjuanero, de familia de respetados comerciantes y farmacéuticos– había declarado desde el docto Ateneo a la plena como nuestra música nacional por excelencia: mestiza o mulata, pero con clara hegemonía de nuestra tradición española.⁵¹ No concuerdo, pues a mi juicio la plena es una derivación proletaria de la bomba holandé con marcada influencia de las migraciones cocolas (del Caribe angloparlante), pero la opinión de Blanco tenía un gran peso en el país. Así, una expresión proletaria negra o mulata de sonoridad fundamentalmente percusiva –de panderos de distintos timbres que daban movilidad a la combinación de *buleador* y *seguidor* de los pesados barriles de bomba– adosada a lo sumo por la también móvil sinfonía de mano (o acordeón) –no hay que olvidar el carácter migrante del naciente proletariado de principios del siglo XX con las estaciones agrarias alternadas del capitalismo de plantación (zafra y tiempo muerto en la caña alternando con la recogida y “bruja”, o tiempo muerto, del café) y las migraciones luego (entre los veinte y los cincuenta) a las ciudades de San Juan y Nueva York– fue convirtiéndose en música *standard* de las orquestas de baile del país. En los cuarenta, la orquesta de César Concepción popularizó el carácter “nómada”, móvil, de la plena pero despojándola de su raíz proletaria en una especie de *tour* por los distintos pueblos de la isla –incluyendo Nueva York... *Pa’ los boricuas que están ausentes...*– que fundamentalmente celebraba las bellezas de su paisaje, de su carácter regional y sus mujeres.

La Orquesta Panamericana, musicalmente más sofisticada que la de César Concepción, no obstante le devolvió a la plena su carácter original de crónica barrial con *swing*, y para ello contrató al proletario “bonitillo” –que prometía ser posible sucesor de Bobby Capó– Ismael Rivera, cangrejero pero hijo de una casi blanca inmigrante de la ruralía cañera de Gurabo.

*Anoche en el baile, charlatán,
le diste a mi Lola.
Anoche le diste, paquetero,
porque estaba sola.
¡Dale ahora!*

⁵⁰ Sobre este concepto vea el excelente ensayo de Arcadio Díaz Quiñones, *El arte de bregar*, S.J.: Callejón, 2000.

⁵¹ “Elogio a la plena”, *Revista del Ateneo Puertorriqueño* I: 1, marzo de 1935; más sobre Blanco en Arcadio Díaz Quiñones, *Sobre los principios, Los intelectuales caribeños y la tradición*, Bernal, Argentina: Universidad nacional de Quilmes, 2006, Cap. 6.

Incluso fue más allá en su atrevimiento. Camufladamente –bien sabía Lito “bregar”– incorporó a su repertorio y, por primera vez en la historia musical que yo conozca, grabó una especie de bomba (según el análisis de su hijo, el también excelente músico Cucco Peña), aunque significativamente en la carátula del disco aparece identificada como plena. ¡Era ya demasiado poner a Ismael a cantarla! y la grabó el otro cantante del grupo. Colmada de referencias a la compleja problemática racial, pero camufladas a través de la también compleja –pero en aquel momento, menos controversial– relación de género, la primera bomba en grabarse –camuflada como una (ya canonizada) plena– cantaba:

Al carpintero Narciso se le murió la mujer
y como no halló que hacer, una de madera hizo.
Como la encontró muy buena, la metió en una alacena.
La alacena se le abrió y la mujer se le salió.
Encima se le cayó y al carpintero mató.
Y por eso: ¡Ni de madera son buenas!

Coro: *Y por eso: ¡Ni de madera son buenas!*

Ese LP sencillamente identificado como *Orquesta Panamericana*, donde aparecen las primeras grabaciones de quien más tarde sería apodado nuestro *Sonero Mayor*, aunque en el CD que las reproduce no fuera incluido en la foto de la carátula, incluye doce composiciones: cinco boleros, tres plenas (aunque sabemos que una podía ser realmente bomba camuflada), una fusión de calypso con plena, otro calypso, un mambo y una composición innovadora identificada como “fantasía negroide” que parece fundamentalmente un merengue.⁵² Ismael canta tres: la plena “El charlatán” con la cual abre el disco, la plena “La sazón de abuela” y el calypso *Beautiful Girl*, la única composición en inglés del LP. Con una perfecta dicción cocola, Ismael “se bota” en ese homenaje puertorro al Caribe angloparlante, tan importante –aunque todavía no reconocido por el *establishment* de los estudiosos y la crítica musical– en la conformación de nuestra canonizada plena. Con numerosos toques de plena y bomba camuflados, a ritmo de calypso Maelo canta:

Coro: *Beautiful, beautiful,
beautiful girl, come,
come with me to Saint Croix.*

Solista: I will make you happy oh baby! I assure you that.
I will make you happy oh baby! I assure you that.
If you come with me, with me, come with me to Saint Croix.
Everybody!

Coro: *Beautiful, beautiful
beautiful girl, come,
come with me to Saint Croix*

⁵² Hago el análisis a base de su reproducción en CD hoy disponible, aunque el hijo de Lito Peña, el también excelente director de orquesta, compositor y arreglista Cucco Peña me advierte que la reproducción no es exactamente como el LP original.

...

Solista: Yes, everybody!

If you want a house, my darling, I've got one for you.

If you want a house, my darling, I'll built one for you.

If you come with me, with me, come with me to Saint Croix.

La más emblemática de las primeras grabaciones de Maelo, que presagia incluso el término que iría a identificar en la década siguiente a la música “tropical” –la salsa–, fue la plena “La sazón de abuela”, donde podemos empezar a examinar sus técnicas de soneo. Aunque ciertamente se trata básicamente de una plena, ya en su arreglo Lito Peña adelanta las fusiones que irán a caracterizar la salsa: se incluyen frases de mambo, giros de guarachas y elementos de otros géneros, tanto sincrónica como diacrónicamente a lo largo de la composición. Como verán, en sus soneos, como en los de “El charlatán”, Ismael se aparta poco de la letra del estribillo, siguiendo la tradición de la bomba. Sus variaciones son sobre todo melódicas y rítmicas, que le imprimen a su interpretación los giros sincopados propios de su característico *swing*. Ya encontramos acá en su soneo la técnica de “pisar el coro”, es decir comenzar su fraseo antes de que el coro hubiera completado el estribillo, alargando pues el tiempo de su improvisación.⁵³

Coro: *La sazón de abuela, la sazón,
en el mundo no tiene
compa...compa...comparación.*

Solista: La sazón de mi abuela, la sazón,
en el mundo no tiene comparación, comparación.

Coro: *La sazón de abuela, la sazón,
en el mundo no tiene
compa...compa...comparación*.*

Soneo: Yo me voy, yo me voy, yo me voy, (f.i.)
al campo te digo
de vacilón.
Y allá yo vivo
de mi abuela, la sazón,
¡que está dulzón!

Coro: *La sazón de abuela, la sazón,
en el mundo no tiene*
compa...compa...comparación.*

⁵³ El etnomusicólogo Shanon Dudley me señala que “pisar el coro” es una tradición frecuente en cantos africanos.

Soneo: No tiene com no tiene com, no tiene com, no tiene com, com, com, (f.i.)
no tiene comparación,
de mi abuela, de mi abuela, la sazón,
¡qué sabrozón!

Coro: *La sazón de abuela, la sazón,
en el mundo no tiene**
compa...compa...comparación.

Soneo: Gusta a Pancho,
le vacila a Juan Ramón.
Y a todos piden de mi abuela, la sazón,
¡que está dulzón!

Abuela, ¡qué sazón chévere tú tienes! (en medio del mambo)

Coro: *La sazón de abuela, la sazón,
en el mundo no tiene**
compa...compa...comparación.

Soneo: Si ustedes quieren
vacilar un buen sopón,
deja que vivan
de abuelita, la sazón,
¡que está dulzón!

Coro: *La sazón de abuela, la sazón,
en el mundo no tiene
compa...compa...comparación*.*

Soneo: Yo me voy, yo me voy, yo me voy, (f.i.)
me voy al campo te digo
de vacilón.
Y allá yo vivo
de mi abuela, la sazón,
¡qué sabrozón!

¡Vuela, zapato viejo!

Es significativo que en ese homenaje al *sabor* de los que antecedieron, éstos se identifiquen femeninos y del campo: reminiscencias de aquella ruralía cimarrona de los *orígenes*⁵⁴, que en su caso podría él evocar con su madre parda huérfana de Gurabo.

Cortijo y su combo invites you to dance

Ese día Ismael llegó de la escuela y yo –que vivía en un cuartito pequeño que tenía una ventana partida que se doblaba donde ponía el anafre y cocinaba– le dije: “Oye Isma esto, Chumalacatera maquinolander, chumalacatera maquinolander, oh oh oh oh mi

⁵⁴ Vea mi ensayo, “La cimarronería como herencia y utopía”, *David y Goliat* (Buenos Aires, CLACSO) XV: 48, noviembre de 1985.

maquinita landera se fue pa' la chorizera..." Él estaba en tercer grado y me dijo: "Ay Mami eso está podrío (así decían entonces cuando algo estaba bien bueno) yo me veo ahí cantando y mucha gente, mucha, mucha muuuucha gente aplaudiéndome. Mami y eso va a ser lo primero que voy a grabar..." ⁵⁵

De hecho, *Maquinolander* se incluye en el primer LP de Ismael Rivera con *Cortijo y su combo*. Sin embargo, el disco abre con otra de las composiciones de doña Margot. La madre de Ismael, aquella mulata clara de Gurabo que desde los siete años se había mudado a vivir con un tío en la calle Calma, se separó con su prole de su esposo carpintero. Educó a sus críos trabajando como "muchacha" (así llamaban a las empleadas domésticas) en casas de familias acomodadas de lo que es hoy "Ocean Park" y, ya mayor, como conserje en las escuelas públicas de Santurce. Como en aparente referencia a la carátula de *Cortijo y su combo invites you to dance* –recuerdan, la rubita en traje de *senior prom*– camuflando sus reclamos justicieros ante sus "amas" *blanquitas*, aquella bomba comienza con el estribillo de

Así fue que yo pude ver, las ingratitudes de esa mujer,

Mientras Ismael sonea

Por mí no preguntes, que yo tampoco, por ti, por ti, por ti voy a preguntar,
ni tampoco quiero saber.

Yo no sé, yo no sé caballero yo no sé como pude ver
las ingratitudes de esa mujer.

Coro *Así fue que yo pude ver, así fue que yo pude ver,
así fue que yo pude ver las ingratitudes de esa mujer.*

Juana Peña, Juana Peña, Juana Peña, oye mira por tu nombre nunca preguntó,
ni tampoco quiso saber.

Yo no sé, señoras y señores, yo no sé, no sé como pude ver,
las ingratitudes de esa mujer.

Ese primer LP de *Cortijo y su combo* graba música fundamentalmente cangrejera. Además de las dos composiciones de Doña Margot, incluye dos plenas de quien habría de ser considerado algunas décadas después como el gran "patriarca de la Bomba y la Plena", Don Rafael Cepeda: "El bombón de Elena" –que fue la primera grabación (en sencillo) del grupo– y "Zumbador". Don Rafael era oriundo de Mayagüez, pero se había establecido en Villa Palmeras hacía ya muchos años. Incluye un mambo de Pellín Rodríguez, también de Villa Palmeras, aunque compuesto probablemente en Nueva York donde vivía entonces como cantante de la célebre orquesta latina del pianista puertorriqueño Noro Morales. Incluye una plena del propio Ismael, una fusión de calypso, bomba y plena del trompetista del Combo, Kito Vélez, y una bomba y una plena del también cangrejero percusionista, cantante y compositor Rafael Ortiz Escuté.

⁵⁵ Entrevista a Doña Margarita Rivera que publica el musicólogo mexicano Rafael Figueroa Hernández, *Ismael Rivera: el sonero mayor*, S.J.: ICP, 1993, p. 19.

Completa el repertorio una composición de Luis Carlos Meyer, que algunos informantes identifican como locutor de radio de Santurce, y canciones de otros dos compositores que no he podido identificar con exactitud. (El hecho de tratarse de nombres no reconocibles como compositores me hace sospechar que, probablemente, eran del barrio también. De hecho, entrevistas informales señalan a Enrique Santos como hermano de Héctor, uno de los músicos del Combo).

El LP cierra con el mambo “Saoco” de Pellín, antes de su notoriedad precisamente como sucesor de Ismael, como el cantante principal en *El Gran Combo*. La letra de “Saoco” está colmada de derivaciones de vocablos africanos ininteligibles para el español “castellano”. Siguiendo el estribillo

Fue saoco, saoco en el omelé; Saoco, fue saoco, saoco en el omelé.

Ismael sonea

Saoco estaba bailando, bailando en el omelé;

Bailando cumbia caúmbia, morena linda, y no sé si era un bembé.

Coro *Fue saoco, saoco en el omelé; Saoco, fue saoco, saoco en el omelé.*

Para mí que estaba cumbiando, bailando el zumbabaé;

Estaba como trampeando, con un paso de bembé.

Y sigue una retahíla de cimarrones vocablos ininteligibles y una compleja y sabrosa descarga *jazzística* de Rafael Ithier en el piano.

Comparado con la versátil riqueza del amplio vocabulario que los trovadores de la música jíbara exhiben, así como con los malabarismos verbales y el derroche apalabrero de soneros salseros contemporáneos, como Domingo Quiñones, estos soneos de las primeras grabaciones de Maelo aparecen a primera vista como simplones y repetitivos.⁵⁶ ¿Cómo explicar entonces su éxito inmediato? ¿Por qué lo consideramos aún, nuestro “Sonero Mayor”? Para ello es necesario trascender esa primera lectura literal de sus expresiones verbales, sencillas sólo en apariencia. Es que, la riqueza de esos soneos, todavía apegados a la tradición despalabrada de la bomba, se encuentra más bien en sus desplazamientos rítmicos, a la manera del bailaror de bomba, combinados (y así se manifiesta una inicial *toma de la palabra*) con *anticipaciones* comunicativas cimarronas (oblicuas) que, más que “decir” –como el *blue note*–, sugieren. Ismael gustó por su *saoco*; término donde el lenguaje popular combina “ingenio” con “sabor”, “gracia” y “*tumbao*”, forma caribeña sincopada sobre todo en el “bajo anticipado”, de paralelos evidentes al *swing*.

⁵⁶ Es necesario tener en mente que contamos para el análisis sólo con las grabaciones en discos. Cuentan quienes lo escucharon en vivo que sus soneos eran ya entonces más complejos.

Piensen ustedes en todas las posibles historias sugeridas por una frase aparentemente tan sencilla, pero a vez tan terrible y acusatoria para el mundo despalabrado como

mira, por tu nombre nunca preguntó...

justo luego de haber afirmado el sonero tres veces corridas un nombre ya mítico en la negra y mulata tradición de la bomba y la plena, Juana Peña. O piensen en toda la comunicación que *anticipa* la indeterminación de la frase

Para mí que estaba cumbiando, bailando el zumbabaé
que de inmediato evoca en el oyente el tradicional
Zum, zum, zum, zumzumbabaé,
pajaro (sic) lindo del amanecer,

es decir, el canto que, no por carecer de palabras, ¡tantas cosas y futuros *anuncia!* Ismael pegó desde el comienzo, pues, por su *swing*, por todo lo que sus armonías inconclusas (séptimas abemoladas en sentido figurativo), desplazando acentos, anticiparon, mientras sus desplazamientos rítmicos vocales enriquecían en “síncopas” –como bailaror de bomba– el complejo polirritmo de la sonoridad tradicional.

La máquina del tiempo

Entre 1955 y 1962 –cuando se disuelve la agrupación–, los integrantes de *Cortijo y su combo* (con el *swing del soneo del Sonero Mayor*) pasan de ser un grupo de músicos barriales entre la Parada 21 y la calle Calma en Santurce, para convertirse en “estrellas” internacionales del “exótico” mundo del espectáculo de la música “tropical”. Son inmediatamente incorporados por la entonces naciente televisión. Se presentan en películas y viajan con frecuencia para presentaciones en vivo por todo el Caribe hispano (insular y continental) y a Nueva York. Ismael Rivera llega a ganar casi tanto como Bobby Capó. Son deslumbrados por el frenesí de la farándula, e incluso Cortijo –aquel “negrito” timbalero de la Parada 21– se le vincula amorosa (o al menos) eróticamente con el *glamour* Hollywoodense de la pelirroja Ava Garner.

Aunque siguen predominando en sus discos y presentaciones bombas, plenas y guarachas sobre todo de compositores populares cangrejeros⁵⁷, su repertorio se amplía para cubrir casi toda la gama de la llamada “música tropical”: merengues, boleros, danzones, sones, tamboritos y cha cha chás. Las casas disqueras los inducen a incorporar canciones célebres de otros consagrados compositores puertorriqueños –como “Los carreteros” de Rafael Hernández o “En mi Viejo San Juan” de Noel Estrada–, otras no tan conocidas de otros compositores famosos del país, como Pedro Flores⁵⁸, Bobby Capó,

⁵⁷ Miguel Ángel Flores, Israel Plata, Benito Nieves León y Henry Arana, por ejemplo, además de los que he mencionado antes.

⁵⁸ En la película-documental de Enrique Trigo *Ismael Rivera: Retrato en boricua*, S.J.: Luna Films, 1988, “Kito” Vélez relata que solía visitar a los compositores Pedro Flores y Henry Arana, en busca de nuevos temas para las grabaciones del combo. Es interesante la combinación de un compositor ya célebre (sobre todo por las canciones que le popularizó Daniel Santos) y otro novel, taxista de ocupación, y cangrejero. Arana llegó a componer muchos temas populares que interpretaron *El gran Combo*, la Orquesta de Bobby

Claudio Ferrer y Miguelito Miranda, otros “clásicos” latino caribeños como el famoso “Manicero” del cubano Moisés Simón, el danzón “Almendra” de Wilfredo Figueroa, “Moliendo café” del venezolano Hugo Blanco y “Severa” del folklore dominicano. Graban composiciones escritas específicamente para ellos de músicos cubanos famosos como Arsenio Rodríguez y Benny Moré, y transfieren a ritmos “tropicales” otros “clásicos” latinoamericanos como el paraguayo “Pájaro chigüí” del Indio Patagua o el brasileño “Cara de payaso” de Barbosa y Reis, e incluso internacionales, como el italiano “Volare” de Maglacci. Incursionan incluso en el rock, con “Llorando me dormí” luego de haberla popularizado su autor, Bobby Capó.

Lo interesante es que esta amplitud temática, de compositores y géneros de su estrellato comercial se manifestó en transformaciones positivas de las bombas y plenas cangrejas, que siguieron siendo el “fuerte” de *Cortijo y su combo*.⁵⁹ Lo épico barrial mantendrá su carácter central, pero será enriquecido tanto a nivel endógeno como exógeno. Comenzarán a surgir del propio grupo canciones que combinaban la realidad barrial con la intimidad personal:

*Lo dejé llorando, lo dejé, lo dejé llorando,
al negrito de mi corazón, pero seguí andando...*⁶⁰

de uno de los integrantes originales del Combo, Sammy Ayala, que poetiza el dolor de dejar al hijo bebé llorando al salir a trabajar. Y otras que integran a la sensibilidad barrial acontecimientos históricos a nivel internacional:

*En qué pararán ¡Dios!
en qué pararán las cosas,
los rusos han tirado un satélite a la vuelta del mundo.*⁶¹

o

*Allá en Katanga hay un revolú,
entre Lumumba y Kasavubú.*

Además, las bombas, guarachas y plenas de *Cortijo y su combo* van a adelantar, una combinación de esferas temporales que alcanzará en las mejores salsas dimensiones internacionalmente revolucionarias, combinaciones de lo mítico y lo cotidiano con lo histórico. Uno de los más dramáticos ejemplos es la canción “Déjalo que suba”. Obviamente presentes los movimientos migratorios –internos y a Nueva York– que se

Valentín y otros. Vea Cirilo Toro Vargas, *Diccionario Biográfico de Compositores Puertorriqueños*, Ponce, PR: Ediciones Guayacán, 2003, p. 16.

⁵⁹ Es significativo su intento de incorporar también un tipo de música equivalente de otros países caribeños. Por ejemplo, del cubano Silvestre Méndez quien aparece en el disco de Mongo Santamaría *Drums and Chants*, Tico, 1957, considerado como una de las primeras grabaciones de música afrocubana “tradicional” (exclusivamente de tambores) hecha en Nueva York. “Oriza” de Méndez, fue de las canciones más populares de *Cortijo y su combo*.

⁶⁰ Composición de Sammy Ayala, grabada en el LP *Baile con Cortijo y su combo*, S.J.: Gema, 1958.

⁶¹ Composición de J. Marrero, grabada en el LP *Bailar con Cortijo y su combo*, S.J.: Tropical, TRLP-5107, c.1957. Otras carátulas identifican la canción como compuesta por el célebre músico cangrejero Tito Rodríguez.

vivían en la vecindad cangrejera, pero en evidente referencia a la gran migración constitutiva del Caribe –la trata esclavista– a ritmo de plena, en tono menor y con presencia protagónica del *blue note* sentenciaban

¡Déjalo que suba a la nave,
 déjalo que ponga un pié!
 ¡Que van a llevar latigazos,
 hasta los que están por nacer!⁶²

De las ramificaciones de *Cortijo y su combo* a partir de 1962, surgieron cuatro que serían fundamentales en la conformación de la salsa. Antes señalamos que la mayoría de sus integrantes formaron *El Gran Combo de Puerto Rico*, que se ha mantenido hasta hoy como una de las principales orquestas con base en Puerto Rico y, probablemente, la de mayor respaldo entre los bailadores. Se caracterizó por combinar las sucesivas modas bailables que otros innovaban (boogaloo, jala-jala, etc.) con géneros tradicionales del baile “tropical” (guaracha, cumbia, guaguancó...). Uno de sus integrantes, el bailarín bongosero Roberto Rohena, formó en 1969 la orquesta *Apollo Sound*, la única de las orquestas salseras, que conozca, dirigida directamente por un bailarín. Entre las radicadas en Puerto Rico, el *Apollo* se caracterizó por ser una de las más innovadoras, incorporando elementos del *jazz-rock fusion* que contemporáneamente desarrollaban grupos como *Chicago* y *Blood, Sweat and Tears*.⁶³ Pero, mientras ese tipo de fusión ha apelado en los últimos tiempos sobre todo a los “oyentes”, el *Apollo* la integraba al más delirante frenesí danzante.

Rafael Cortijo, luego de algunas producciones en la onda del Combo fallido, llevó a límites más ejemplares y didácticos sus combinaciones entre lo social y comunal. Entre 1973 y 74, en pleno *boom* de la salsa, produjo dos discos contrastantes fundamentales. Con el percusionista Kako Bastar, natural del Viejo San Juan pero emigrado a Nueva York desde 1952, sacó el LP *Ritmos y cantos callejeros*, que proveía, desde Puerto Rico, de un enorme repertorio sonoro comunal a un movimiento musical cuyo epicentro lo constituían las comunidades *latinas* en la gran urbe niuyorkina. (Es preciso tener consciencia que Kako, quien como Rohena se inició como bailarín, y se consideraba discípulo de Cortijo, fue responsable en Nueva York de la organización de muchos de los juntas de músicos que fueron configurando al movimiento *salsa*.⁶⁴) Casi inmediatamente, Cortijo produjo el LP de avanzada *La máquina del tiempo*, con atrevidos inventos jazzísticos sobre la base de la música de carnavales comunales y la bomba.

Poco antes, en 1970, Cortijo le había dedicado un LP –*Pa’los caseríos*– a las nuevas comunidades pobres del desarrollismo, los residenciales públicos al estilo de

⁶² Composición de Encarnación García en *Baile con Cortijo... op. cit.*

⁶³ Héctor I. Monclova Vázquez, “Yo no estoy para jugar. Mejor me quito, Entrevista a Roberto Rohena”, Periódico *Claridad*, 6-12 de mayo de 1994, pp. 22-23.

⁶⁴ Detalles en Hiram Guadalupe, “Historia de la salsa, 20”, *Primera Hora*, 31/12/2003.

housing-projects niuyorkinos; comunidades muy golpeadas sobre todo en su sentido comunitario. En esos mismos años, el urbanista panameño cocolo (descendiente de negros de las Antillas anglófonas), Roy S. Bryce-Laporte realizaba investigaciones como asesor internacional que señalaban que la política urbana de “re-localización” en residenciales públicos en Puerto Rico había estado en gran medida dirigida a quebrar lazos comunitarios barriales que los funcionarios concebían como posibles retardadores de la “modernización”.⁶⁵ La propia barriada de la Parada 21 había sido arrasada para “la renovación urbana” y Cortijo mismo terminó viviendo en el “caserío” Llorens Torres. Finalmente, en 1980, el visionario Frank Ferrer, le produjo su último LP: *El sueño del maestro*, con su sobrina Fe Cortijo y el hijo de Maelo, Ismael Rivera Jr. como cantantes. La carátula (de Heriberto González sobre fotografía de Jochi Melero) muestra a Cortijo con mirada vagando “al infinito” y un caracol al oído; caracol tipo “fotuto”, primer instrumento de una sonoridad cimarrona de fusión entre lo indio y africano. Con el rumor del caracol, el maestro insiste en el sueño de un entrecruce de tiempos: en desarrollar la bomba y la plena como géneros vivos, vibrantes, cantables sin dejar de ser bailables, históricos y, a su vez, contemporáneos.

Somos betún amable de clara poesía

La cuarta ramificación del Combo fue, claro está, la trayectoria de su sonero. Contrario a Ithier (y los colegas del Gran Combo), a Rohena y a Cortijo, Ismael Rivera emigró a Nueva York. Emigró en 1967, justo cuando iba cuajando “esa manera de hacer música” que habría de llamarse *salsa*; y su participación directa en este movimiento musical marcó una de sus características centrales, las transformaciones libertarias del soneo salsero.⁶⁶

El soneo de Maelo fue enriqueciéndose en la salsa, mientras fue apalabrándose con una lírica mucho más compleja y retante desarrollada sobre todo por compositores como Bobby Capó y Catalino “Tite” Curet Alonso. A la vez que afinaba su *swing* “sincopado” con variadísimos entrecruzamientos de rimas diversas y métricas contrastantes (*pisando el coro*, a veces, y otras, prolongando silencios sugestivos), se olvidó de su pelo engomado con brillantina *Pall Parrot* –que simulaba los *crooners* blancos norteamericanos de la era del *swing*–, y se dejó crecer un afro y una barba canosa que inspiraba un respeto de *babalao* santero. En Nueva York, con su nuevo grupo *Los cachimbos* y como parte del movimiento salsa, produjo sus LPs más recordados que, sin

⁶⁵ Vea sus ensayos “Urban Relocation and Family Adaptation in Puerto Rico: A Case Study in Urban Ethnography”, cap. 8 de William Mangin ed., *Peasants in Cities, readings in the anthropology of urbanization*, Boston: Houghton Mifflin Co., 1970, especialmente pp. 86 y 87, y “Family Adaptation of Relocated Slum Dwellers in Puerto Rico: Implications for urban research and development”, *The Journal of Developing Areas*, 1968, pp. 533-540. Referencias a otras investigaciones en A. G. Quintero Rivera, “La investigación urbana en Puerto Rico” en Fernando Carrión, ed., *La investigación urbana en América Latina 1*, Quito: CIUDAD, 1990, pp. 57-83.

⁶⁶ Sobre este recurso en la salsa, ves mi ensayo “El soneo salsero”, revista *Studia* (Barranquilla, Colombia) I:1, 1995, pp. 9-16 y el cap. 6 de *¡Salsa, sabor y control!*

embargo, evocan (en sus carátulas, su sonoridad y sus letras) las comunidades barriales desde donde surgió su saoco.

Una de las maneras en que multiplicó su *swing* fue incorporando sorpresas rítmicas tipo soneo en el cuerpo mismo de la canción, formalizando una habilidad que manifestó desde niño, según relato de un amigo de infancia: “Ismael se relamía al cantar, supongo que para saborear la música que le entraba por los oídos y que él *devolvía enriquecida con los aderezos añadidos de sus ritmos heredados...*”.⁶⁷ Fundamental para ello fueron las canciones que para él específicamente le compuso Bobby Capó, quien ya antes se había caracterizado por ser un cantante que bailaba cantando.

Yo, yo, yo, creo que voy
Solito a estar, cuando me muera.
He sido el incomprendido,
Ni tú ni nadie me ha querido
Tal como soy.

Pero yo, yo, yo, solo estaré
Y juraré...⁶⁸

o

Yo sé que me van a juzgar
me van, me van a condenar
cuando me vean con ella...⁶⁹

En algunas canciones posteriores, Ismael añade sorpresas rítmicas a las ya concebidas por Bobby Capó en la composición. Un buen ejemplo es la canción “Las tumbas”, extraordinaria expresión de lo que se siente en prisión (coloco las frases añadidas por el sonero entre paréntesis):

Cuando yo saldré
(mira yo saldré)
de esta prisión
que me tortura, me tortura mi corazón;
si sigo aquí, enloqueceré.
Ya (que mira pero ya)
las tumbas son
crucifixión,
monotonía, monotonía (mira),
cruel dolor;
si sigo aquí, enloqueceré...⁷⁰

⁶⁷ Jaime Córdova, “Maelo cantaba boleros”, *Claridad* (suplemento *En Rojo*), 5 al 11/10/2006, p. 16.

⁶⁸ “Incomprendido” en el LP *Esto fue lo que trajo el barco*, Tico CLP-1305, 1972.

⁶⁹ “Qué te pasa a ti” en el LP *Traigo de todo*, Tico 1319, 1974.

⁷⁰ Del LP *Soy feliz*, Vaya XVS-354, serie 0598, 1975.

Además de giros rítmicos, sus frases enriquecen los desplazamientos corporales que sugieren las rimas internas –mira con monotonía, junto a tumbas con tortura– que se combinan con las repeticiones de las rimas básicas –saldré con enloqueceré, y prisión con corazón, son, crucifixión y dolor– y la sonoridad de armonías diatónicas ascendentes que producen una atmósfera de honda y dificultosa aspiración libertaria, que hacen de la composición una joya en la expresión de emociones encadenadas.

Otro ejemplo de esos “aderezos añadidos de sus ritmos heredados” que quisiera compartir se encuentran en su grabación del “Seis de Borinquen” de Ramón Muñiz, originalmente incluido en su LP navideño con Los Cachimbos de 1975.⁷¹ *Borinquen* es el nombre aborigen de Puerto Rico. Por el título y el contexto navideño del LP, uno pensaría que se trata del *seis* como género *jibaro*, pero la composición es, en realidad, una bomba. El término “seises de bomba” se usa para referir a sus variantes bailables; así, el título de una composición con evidente intensión de manifestar un sentido de identidad, hace alusión –desde la bomba– al baile.

(Ecuá... vengo sabroso)

Yo tengo un sabor a playa en este cuerpo,
y un sabor a coco que me quema,
una canción nocturna en mi garganta (para ti)
manchas de plátano corren por mis venas.

Traigo rumor de ola en mis orejas (Maribelemba)
y eco de tambores que arrebatan,
un dolor de tristeza en mi sonrisa (pero eso no es na’)
tengo la piel morena y me encanta.

(Y por eso yo)

Traigo fuerza en mi cintura,⁷²
ritmo de amor en mis manos,
unas maracas alegres,
en rico seis borincano.

(Por eso, por eso)

Traigo fuerza en mi cintura,
ritmo de amor en mis manos,
unas maracas alegres,
en rico seis borincano.

(¡Ven pa’ cá morena linda,
para gozar!
¡Ven acá negrita linda,
vamo’a guarachar!
Ecuá jey.)

Los análisis de sus soneos de madurez podrían llenar muchas páginas; sólo pondré tres ejemplos para concluir. El primero que quisiera compartir es extraordinario tanto en

⁷¹ *Feliz Navidad*, Tico TSLP 1404; reproducida también en *Oro*, Tico JMTS 1433, 1979.

⁷² Es forma de alardear habilidad de movimiento corporal bailable.

su soneo como en sus aderezos rítmicos al cuerpo de la canción. Lo he escogido además por aparecer en el último disco que hicieron Maelo y Cortijo entre sus diversos intentos de re-encuentros, *Con todos los hierros* que salió en 1967, poco antes de emigrar Ismael a Nueva York⁷³ (incluido también en la recopilación posterior, significativamente titulada *Las llaves de la tradición*⁷⁴). Es importante también por ser producto “global” de la comunidad cangrejera; su compositor, Hugo González, fue un inmigrante cubano que llegó a Puerto Rico a principios de los sesenta, pero que no inició sus composiciones en Cuba sino mientras trabajaba en una cafetería en Santurce donde frecuentaban Cortijo y Maelo.⁷⁵ Por último, “La soledad” es el único número con Cortijo incluido en uno de los mejores discos antológicos de la obra de Ismael Rivera.⁷⁶ (Los primeros puntos suspensivos ... indican que hemos saltado algunas líneas; el asterisco * indica donde el sonero pisa al coro).

		<u>rima</u>
(A la leeee, la la leé)		a
(Y que) en un momento inesperado de la vida	b	
yo de nuevo experimenté	a	
(Maribelén)		a
Con el coro: la soledad.	c	
(Aralaleeeee, alalé)		a
... (oye mami) que tu silencio me atormenta	d	
y ya tu corazón no siento	e	
(mamita)		f
Con el coro: ¡¿qué será?!	c	
que no puedo resistir		g
(chimboró, oye fe de cuyueo) ⁷⁷	e	
tanto silencio.		e
(Belén y)		g
Coro: ¡ <i>Qué soledad, qué silen*cio!</i>		e
Soneo: Atemoriza, atemoriza, atemoriza	f	
que te desespera,	d	
que dice la Maribelemba,	d	
que dice la Maribelemba	d	
allá a tu manera,	d	
como más que yo me vea.	d	
Coro: ¡ <i>Qué soledad, * qué silencio!</i>		e

⁷³ Tico LP-1158.

⁷⁴ Tico TSLP-1419, 1977.

⁷⁵ Agradezco a Héctor Rodríguez del grupo Atabal esta información, como muchas otras que he aprendido en innumerables conversaciones.

⁷⁶ Maelo, *El Único*, Tico, SLP-2024, 1988.

⁷⁷ Hasta leer el libro de John Miller Chernoff, *African Rhythm and African Sensibility, Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*, Chicago: The University of Chicago Press, 1979, pensaba que este tipo de frase evocaba vocablos africanos en desuso cuyo significado no conocía. Pero el libro bien explica que tanto en el Vodú haitiano, en la Macumba brasileña, como en África misma es frecuente incorporar al canto palabras incomprensibles o frases absurdas, sobre todo cuando se recurre a lo que en la tradición se denomina “hablar en lenguas”. Vea particularmente la p. 124.

Soneo:	¡Qué malo, qué malo, qué malo, qué malo, qué malo, h es vivir en esa horrible agonía! Juro por la madre mía que eso te lo debo a ti. ¡Belén! la ingrata.	f	g f g i
Coro:	<i>¡Qué soledad, qué silencio!</i> ¡Compite! (varias frases del solista salpicando el mambo instrumental)		e
Coro:	(Belén y) <i>¡Qué soledad, qué silencio!</i> Oye que silencio en la noche ya todo está en calma ⁷⁸ ¡Qué silencio! que ven y di porque me hiciste vivir este horrible tormento. ¡Mamita linda!	e a	g e i e g a g e f

Entre muchos otros excelentes ejemplos posibles de variaciones en métrica y rima⁷⁹ quisiera destacar las cuatro rimas distintas de una canción donde la religiosidad popular ayuda a quebrar las “occidentales” separaciones entre lo corporal y el espíritu. En “El Nazareno” de Henry D. Williams, ante el octosílabo coro

*El Nazareno me dijo
Que cuidara a mis amigos.*

Maelo, después de varios soneos siguiendo la rima básica aunque no su métrica, como

Me dijo, me dijo,
que hacía mucho bueno conmigo
y mucho malo, también me dijo.

incorpora las siguientes variaciones:

Dale pa'lante, pa'lante, pa'lante, pa'lante,
como un elefante.
Maelo no dejes que te tumben tu plante.

Con un sorolo, con la muito y tuñón (¿?)
Voy a Portobelo a cargar al negrón.

⁷⁸ Cita del tango de Gardel “Silencio”.

⁷⁹ En “El soneo salsero” y *¡Salsa, sabor y control! op. cit.* analizo otros dos que no he querido repetir acá: de las canciones “Ella no merece un llanto” de Bobby Capó y “La gata montesa” del trompetista cangrejero Israel Plata.

En la iglesia de San Felipe de Portobelo
está el negrito que cargamos con celo.
para al final volver a la rima básica y con muy poca variación del coro, al estilo de sus soneos primerizos poco apalabrados de la bomba:

El Nazareno me dijo,
el negrito lindo me dijo.⁸⁰

Para concluir, examinemos su soneo en una de las más hermosas composiciones de la salsa y una de las últimas canciones que grabó. En cuatro estrofas sucesivas de la hermosa y dulce impugnación –*somos betún amable de clara poesía*– que hace al racismo de la estética dominante Tite Curet Alonso en “Las caras lindas”, su soneo incorpora cuatro distintos tipos de métrica y de rima, y numerosas rimas internas que simulan las “síncopas” de un *subidor* en diálogo con el bailarín de bomba. Es de destacar que en el cuerpo de la canción, justo antes de iniciar la sección del soneo y siguiendo al verso “somos betún amable de clara poesía”, Curet Alonso señala que “tienen ritmo, tienen melodía, las caras lindas” ¡cuerpo y cultura! Jugando con el coro que le hacen algunos de los ya entonces más importantes discípulos suyos en la salsa –Rubén Blades, Héctor Lavoe, Adalberto Santiago y Néstor Sánchez– Maelo sonea (en este ejemplo, el coro está señalado en itálicas, el asterisco * indica cuándo el sonero indenta una frase en medio del coro, f.i. identifica la frase indentada y el paréntesis v2 indica variante en la rima):

⁸⁰ Traigo de todo, *op. cit.*

	<u>Rima</u>	<u>Métrica</u>	
<i>Las caras lindas,* las caras lindas, las caras lindas de mi gente negra.</i>	a b	10 11	21
Que lindas, pero, pero que lindas son. (f.i.)	a c	3 9	12
Tienen, tienen, tienen de llanto mucho melodía te digo Belén tienen belleza y también tienen poesía de la bien linda.	x a(v2) d d d d a(v2) a	9 6 6 3 8 3 3 5	41
<i>Las caras lindas, las caras lindas, las caras lindas de mi gente negra.</i>	a b		
Caritas lindas de gente negra que en la Calma ⁸¹ tengo un montón. Las caras lindas de mi gente negra son un vacilón.	b c b c	10 9 11 6	36
<i>Las caras lindas, las caras lindas,* las caras lindas de mi gente negra.</i>	a b		
Que lindas son (f.i.)	c	5	
Como te digo la melaza que ríe ja, ja, ja, ja, já que canta y que llora y en cada beso es bien conmovedora y cautivadora.	e f d f f	17 6 5 6 6	40
<i>Las caras lindas, las caras lindas,* las caras lindas de mi gente negra.</i>	a b		
Linda, linda, linda, linda, linda, linda que linda son. (f.i.)	a c	12 5	17
Te digo que en Portobelo Panamá yo vi a la cara más bella y pura y es por eso que mi corazón se alegra de su negrura. Esa sí que es linda. ⁸²	e g c g a	12 11 10 8 6	46

⁸¹ Referencia a la Calle Calma, es decir, a su comunidad inmediata.

Sin menoscabar la enorme riqueza y virtuosismo verbal de soneros contemporáneo como Domingo Quiñones, el Cano Estremera, Choco Orta o Gilbertito SantaRosa, Ismael Rivera sigue siendo nuestro Sonero mayor por su *afinque* en la intercomunicaciónailable que aprendió en la bomba. Al estilo de sus grandes bailarines, haciendo malabares sobre el patrón rítmico básico para enriquecerlo con innumerables e insospechadas variaciones, en medio del soneo del *clásico* “El cumbachero” de Rafael Hernández, se reconoce así mismo como

(A mí me llaman) “el Sonero Mayor”
porque vacilo con la clave y tengo sabor.⁸³

Su soneo... sin duda “tiene un *swing* que te asusta”, “un *swing* que muchos quisieran tener”. Aunque él quizá hubiera preferido que, como al Cristo negro de Portobelo, lo recordáramos bendecido por su *saoco*.

⁸² En el LP *Esto sí es lo mío*, Tico , JMTS-1428, 1978.

⁸³ En el LP *Eclipse total*, Tico LPS TSLP 1400, 1975.