

40

La música
autóctona de
PUERTO RICO:
Análisis de una
omisión en el
currículo de
música a nivel
universitario
Miguel E. cubano

RESUMEN

EL TRABAJO GIRA EN TORNO a la trayectoria de la música autóctona en el ámbito de la educación y la cultura en Puerto Rico desde el acontecer histórico-social. Se comenta, de una parte, cómo la riqueza de los materiales que conforman la música autóctona sería un complemento idóneo de los recursos que tradicionalmente emplean los educadores de música y, de otra parte, critica la falta de integración de modo sistemático de ese acervo en la enseñanza de la música. El trabajo vincula tal acontecer con el proceso de reproducción cultural y social que plantea Bourdieu.

Palabras claves: música autóctona, educación, política de la cultura.

ABSTRACT

This work undertakes the trace of native music within the limits of education and culture in Puerto Rico, through historical and social events. It outlines the abundance of materials in native music that can complement effectively traditional music education. It also discusses the lack of native music integrated systematically in the pedagogical process of music teaching. The work exposes the process of cultural and social reproduction, in accordance to Bordieu.

Keywords: native music, education, political culture

Milenio, Vol. 12, 2008

ISSN 1532-8562

LA MÚSICA AUTÓCTONA DE PUERTO RICO es un distintivo cultural que nos define como pueblo de dos maneras. Primero, muestra de modo muy claro nuestro origen americano, europeo y africano. Prueba de esto es que el aguinaldo, el seis, la bomba, la plena, la danza, y más recientemente la salsa, son géneros cuyos giros melódicos, patrones rítmicos, progresiones armónicas y estructura formal tienen sus antecedentes en géneros primigenios de las regiones mencionadas. La distancia y el paso del tiempo producen el

efecto transformador que culmina en las estructuras que conocemos y que reclamamos como nuestras. Segundo, nos sitúa en el contexto del resto de las Antillas y de los países de América que comparten el idioma español, la capacidad de resistencia de los pueblos africanos secuestrados y que comparten asimismo la idiosincrasia siempre viva de los habitantes originales del Caribe y del norte de América del Sur. La tonada y la milonga en Argentina, el vallenato y la copla en Colombia, la samba y el candomblé en Brasil, la controversia en Venezuela, y el punto guajiro en Cuba son sólo algunos ejemplos provenientes de ese contexto afroantillano y americano en el que está insertado y es inseparable Puerto Rico.

La invasión militar a la Isla en 1898 por los Estados Unidos de Norteamérica tuvo como consecuencia -entre muchos otros efectos- que nuestra música fuese cambiando progresivamente. En algunos casos, nos beneficiamos de la exposición a géneros contestatarios como el jazz, que es originalmente una expresión artística de los marginados, y que actualmente ha rebasado las fronteras geográficas y culturales de los Estados Unidos. Pero en realidad, nuestra música, un elemento unitario y de consenso de nuestra sociedad, sufrió el asedio constante de quienes quisieron suplantar nuestra cultura por la cultura de esta nueva potencia dominante. El fracaso de este asedio es una prueba de cuán arraigada estuvo entonces, y aún lo está la cultura puertorriqueña en todas sus manifestaciones, especialmente en la música.

Los materiales musicales que conforman la música autóctona son de una riqueza extraordinaria. Los mismos serían el complemento perfecto de los recursos que tradicionalmente utilizan los educadores de música. Además, tienen una gran pertinencia para los músicos puertorriqueños porque como profesionales tenemos que enfrentarnos a ellos en nuestro trabajo diario -no importa los estilos de música que cultivemos- sobre todo en la música popular. Esto nos obliga a preguntarnos: ¿Por qué no se han integrado de una manera sistemática los elementos melódicos, armónicos, rítmicos y morfológicos de la música autóctona al currículo general de música? ¿Por qué han sido ignorados y excluidos por las instituciones de educación musical en todos los niveles de instrucción en Puerto Rico? ¿Qué efectos e implicaciones tiene dicha exclusión en la formación de los músicos puertorriqueños?

Nuestra respuesta y a la vez nuestra postura al respecto es que estos materiales fueron y son excluidos porque -al igual que la literatura, las artes gráficas y la cultura popular- la música nuestra es un punto de convergencia de la nacionalidad puertorriqueña que entra en conflicto con las intenciones de aquellos que persiguen desarraigar nuestra identidad nacional, para promover una cultura metropolitana homogénea. Sustentaremos esta postura con argumentos basados en la teoría crítica del currículo, según expuesta por educadores como Freire y Giroux y en la sociología, según Frith, Da Silva y Bourdieu.

Comencemos por explicar los elementos antes aludidos. Cuando hablamos de los giros melódicos de la música autóctona nos referimos a los contornos horizontales de notas y ritmos que conocemos como melodías. Estos contornos tienen una identidad particular que nos permite reconocerlos y diferenciarlos. Es por esa identidad particular que reconocemos y diferenciamos por ejemplo, el himno La Borinqueña de la canción Lamento Borincano, aún en versiones instrumentales. Estas melodías, íntegras o fragmentadas serían muy útiles para desarrollar destrezas tales como: reconocimiento de intervalos, lectura de notas, entonación, lectura rítmica y análisis formal, entre otras. Lamentablemente, esto no se ha llevado a cabo. Las melodías que se usan en las clases de música en las instituciones de educación musical en todos los niveles, son por lo general clásicas europeas, norteamericanas o del folklore de diversos países, excepto Puerto Rico.¹ De la gran cantidad de libros publicados para la enseñanza de los rudimentos de la música que se usan en nuestras instituciones musicales, ninguno se basa en los giros melódicos de la música autóctona.

Los patrones rítmicos de la música autóctona son el resultado de la combinación de secuencias de duraciones de notas, patrones de acentuación y desplazamiento del acento, y asimismo de silencios, que forman lo que denominamos patrones rítmicos o simplemente ritmos. Al identificar estos patrones, determinamos, sin lugar a dudas, si lo que escuchamos es una bomba, una plena, una danza, un aguinaldo o cualquier otro ritmo. Esos patrones pueden delinear ritmos que no reconocemos como nuestros, pero que pueden tener mayor o menor aceptación del pueblo, como por ejemplo: el samba, el tango, el merengue, el reggae y el hip-hop. Los ritmos autóctonos se podrían usar en los cursos de Fundamentos de la Música, junto a los tradicionales, porque ayudarían a los estudiantes a resolver mejor los problemas de ritmo que posteriormente encontrarán al estudiar su instrumento y seguramente en su vida profesional, ya que nuestros ritmos, individualmente y en patrones polirítmicos -que es como los escuchamos la mayoría de las veces- son muchas veces de mayor complejidad que los que encontramos en los ejemplos de música clásica que usamos en las clases.²

Las progresiones armónicas de la música autóctona son una serie de agregaciones de sonidos simultáneos (acordes) construidos y enlazados de acuerdo con unas reglas específicas desarrolladas por los músicos europeos entre mediados del siglo XVII y finales del siglo XIX. Estas reglas explican y tipifican las prácticas armónicas de los grandes compositores de la música occidental, de Bach hasta Wagner. Las progresiones armónicas o simplemente, la armonía, son el elemento de la música autóctona más vinculado a la tradición europea. No obstante, esta armonía se podría usar en las clases de Fundamentos, de Armonía y de Improvisación entre otras, porque la música puertorriqueña hace uso extenso de la armonía europea y la modifica

según el tipo de melodía que complementa. En otras palabras, la armonía de un seis chorreo, por ejemplo, no es la misma que la de un seis con décimas o un seis mapeyé. El estudiante que se expone desde temprano a escuchar y reconocer estos patrones armónicos, es más consciente de ellos y puede interactuar mejor en una situación profesional.

Por último, la estructura formal es el armazón que sostiene la melodía, la armonía y el ritmo; es lo que hace que percibamos estos elementos individuales como un todo coherente. La música puertorriqueña utiliza la estructura antifonal en los géneros de origen africano como la bomba y la plena. Usa además la forma estrófica en los de ascendencia europea como el seis, el aguinaldo, las cadenas y otros. Todas estas formas serían de gran utilidad en los cursos de Análisis de Formas, Composición, Arreglo y de Historia de la Música de Puerto Rico, sólo para mencionar algunos. Resulta evidente que todos estos materiales que provee la música puertorriqueña pueden ser un recurso excelente al añadirse al currículo de música tradicional sin que haya un conflicto entre unos y otros. Analicemos ahora las razones por las que creemos que esto no se ha hecho.

El educador Pablo Freire plantea en el capítulo IV de su libro *Pedagogía del oprimido* lo siguiente:

Ignorando las potencialidades del ser que condiciona, la invasión cultural consiste en la penetración que hacen los invasores en el contexto cultural de los invadidos, imponiendo a éstos su visión del mundo, en la medida misma en que frenan su creatividad, inhibiendo su expansión.³

Las palabras de Freire son, aún a pesar del tiempo, de una gran pertinencia y vigencia para empezar a comprender por qué en Puerto Rico todavía no hemos desarrollado un método de instrucción musical propio, que privilegie nuestra idiosincrasia sin rechazar los beneficios de incorporar la sabiduría de otras culturas.

Nuestra nación ha sido invadida culturalmente primero por España, una de las potencias europeas de los siglos XV y XVI, luego por los Estados Unidos, la potencia mayor de la era actual. Además de imponernos el idioma y su visión del mundo, España nos puso en contacto con la cultura europea y con su música específicamente. A lo largo de varios siglos nos fuimos acostumbrando a ser parte, aunque a distancia, de una nación con una historia milenaria. Grandes músicos de nuestra patria como los hermanos Figueroa, Amaury Veray y Héctor Campos Parsi, viajaron durante la primera mitad del siglo XX al continente europeo para completar el desarrollo artístico que comenzaron aquí en Puerto Rico. El currículo de música europea implantado

por España y desde el 1898 ratificado por Estados Unidos —a su vez seguidores del currículo de música europeo— logró el efecto esperado de capacitar músicos puertorriqueños en el arte de la interpretación y la composición de música europea.⁴

Junto a ese grupo de excelentes músicos puertorriqueños educados en Europa, se destacaron también músicos que hicieron sus estudios en los Estados Unidos como José Enrique Pedreira y Jesús María Sanromá. Algunos como Campos Parsi y Veray tuvieron en el ámbito académico la experiencia europea y también la estadounidense. Fue y es evidente la inclinación de nuestros músicos hacia la música clásica. En ella se formaron y con ella lograron reconocimiento dentro y fuera de Puerto Rico. Primero con España, luego con Estados Unidos, la hegemonía de la música europea es incuestionable. Al respecto comenta la educadora María Luisa Muñoz, una de las gestoras de la política educativa en el área de música del Departamento de Educación, sobre el Festival Casals:

Hemos visto cómo en Puerto Rico se han celebrado, con más o menos regularidad, acontecimientos musicales de importancia. Al doblar la empinada cuesta de mitad de siglo XX, la importancia de la música adquiere proporciones gigantescas y el nombre de la pequeña isla resuena en el ámbito universal. El extraordinario desarrollo económico y social logrado en las últimas décadas no se limitó únicamente a satisfacer las necesidades materiales. En otro sentido, ha sido admirable el esfuerzo realizado por nuestro Gobierno para convertir en realidad la celebración anual del Festival Casals. El progreso material de Puerto Rico se ha puesto al servicio de los más altos ideales de la humanidad: el arte, la música y la cultura.⁴

Esta cita expone claramente la estética musical dominante en el grupo que determina —lo que Giroux denomina la política de la cultura— y que tiene a su cargo la creación del Conservatorio de Música de Puerto Rico, el Festival Casals, la Orquesta Sinfónica, la Escuela Libre de Música y el asesoramiento a la Sección de Música del Programa de Bellas Artes, del Departamento de Instrucción Pública. Este grupo de ilustres músicos puertorriqueños y de algunos músicos extranjeros, (Casals, Castro, Schneider, Romero) avalado por las esferas del poder político,⁶ se dio a la tarea de establecer las normas y los criterios por los que se habría de regir el quehacer musical del país; asumió la enorme responsabilidad de hacer accesible a todos los puertorriqueños la cultura universal, por medio de la música clásica. Éste es precisamente el problema.

Para quienes tenían a su cargo la tarea antes mencionada, la música se compone de una serie definida de “grandes obras” de la autoría de un puñado de compositores europeos y norteamericanos, especie de dueños absolutos de la creatividad y la pasión. Con unos parámetros estéticos tan rígidos, se le resta valor a lo que el educador canadiense David Elliot llama la “dimensión procesal de la música: la acción de hacer música creativa y artística. Es decir, la música campesina, la bomba y la plena o el jazz no podrían considerarse música seria porque son músicas en las que el acto de creación es espontáneo y dinámico, a diferencia de la música clásica en la que el acto creativo es ponderado, calculado y separado en tiempo y espacio de la ejecución. Por tanto, aplicar a estas músicas el concepto tradicional de obra con el corolario estético que esto implica es, en palabras de Elliot, una especie de imperialismo conceptual.

La música autóctona debe valorarse en su propio contexto. Sus méritos no pueden evaluarse usando los criterios con los que evaluamos la música de otras culturas y de tiempos pasados. La cultura no es patrimonio ni de Europa ni de los Estados Unidos ni de ningún otro país. Pensar lo contrario es una conducta aprendida o una imposición de quienes establecen la política de la cultura, de acuerdo con Giroux. Menospreciar la música autóctona privilegiando únicamente la europea o la norteamericana es aceptar que la nuestra es inferior. En tal caso se cumpliría el planteamiento de Freire de que el éxito de la invasión cultural depende de que los invadidos se convenzan de su inferioridad intrínseca, como diría Freire. Tomaz Tadeu da Silva comenta lo siguiente respecto de este asunto:

Esa fuerza original permite que la clase dominante pueda definir su cultura como la cultura, pero en ese mismo acto de definición se oculta la fuerza que hace posible que pueda imponerse esa definición arbitraria. Operan, por lo tanto, dos procesos: de un lado, la imposición y, del otro, la ocultación de que se trata de una imposición, que hace que el hecho parezca natural. A ese doble mecanismo, Bourdieu y Passeron lo llaman la doble violencia del proceso de dominación cultural.⁷

El sociólogo inglés Simon Frith expresa que la música popular en particular, es una poderosa fuerza de identidad para el individuo en la sociedad, además de una gran fuerza en la formación de la identidad cultural colectiva en la que los individuos, al decir de Frith según lo cita Sadie, se apoyan al construir el sentido de ser.

Con la exclusión sistemática de los elementos de la música autóctona del currículo de música vemos un ejemplo claro del proceso de reproducción

cultural y social que plantea Bourdieu, según lo expone Da Silva. Permanece y se impone todo aquello que convenga a los intereses de la clase dominante, manteniendo en un segundo plano o ignorando todo lo que destaque la cultura nacional. El currículo oficial de música se perpetúa en la medida en que la política de la cultura permanezca inalterada.

Es posible afirmar que no habrá cambios sustanciales mientras los organismos gubernamentales que determinan las pautas a seguir en la educación musical, entiéndase el Departamento de Educación, el Conservatorio de Música de Puerto Rico y las Escuelas Libres de Música, no acepten que nuestra música, especialmente la música popular, puede ser muy útil desde el punto de vista académico. Es preciso además que se acepte que la música popular no tiene por qué estar reñida con la música clásica pero, sobre todo, es imprescindible que se comprenda que es la única que representa parte del acervo de la experiencia de vida que llamamos ser puertorriqueño.

NOTAS

- 1 En 1970 el Programa de Bellas Artes y la editorial de lo que antes se denominaba Departamento de Instrucción Pública, publicaron un *Manual y Guía para Maestros de Música de Escuela Elemental*, en el que sólo 5 de las 57 melodías incluidas eran de Puerto Rico.
- 2 De la llamada genéricamente, música clásica, se podría argumentar que las de mayor complejidad rítmica son la medieval, la renacentista y sobre todo la de los siglos XIX y XX. Curiosamente, éstas son las que se usan menos en los cursos de fundamentos.
- 3 Véase de Pablo Freire el texto *Pedagogía del oprimido*.
- 4 El efecto es tal que aún hoy se usan en el Conservatorio de Música de Puerto Rico, algunos textos de instrucción musical de los años cuarenta y cincuenta como el Método de solfeo LAZ, el Manual práctico para el estudio de las claves Dandelot, el Método de solfeo Eslava, el Método de teoría y solfeo Danhaüsser, etc.
- 5 Consúltese de María Luisa Muñoz el libro *La música en Puerto Rico, panorama histórico y cultural*.
- 6 Entiéndase el Partido Popular Democrático.
- 7 El énfasis es nuestro en la cita de Tomaz Tadeu Da Silva. Véase su libro *Espacios de identidad*.

BIBLIOGRAFÍA

DA SILVA, T.T. *Espacios de identidad*, Barcelona, Ediciones Octaedro, 2001.

ELLIOT, D.J. *Music Matters*, New York, Oxford University Press, 1995.

FREIRE, P. *Pedagogía del oprimido*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1970.

FRITH, S. Music as social identity. En *Grove Music Online* (Ed.). S.Sadie (Accesado 28/Nov/2004), <http://www.grovemusic.com>, 2004.

GIROUX, H.A. *Cultura, política y práctica educativa*, Barcelona, Editorial Graó, 2001.

MUÑOZ, M.L. *La música en Puerto Rico, panorama histórico-cultural*, Connecticut, Troutman Press., 1966.