



**UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS  
FACULTAD DE ARTES ASAB  
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES**

**MERENGUE DOMINICANO**

**SURGIMIENTO, EVOLUCIÓN Y PIONEROS DEL GÉNERO.  
ANÁLISIS COMPARATIVO DE “GUAVABERRY”, “BOMBA” Y “SUAVEMENTE”.**

**HARRISON DANILO QUINTERO OSORIO  
20142098082**

**ÉNFASIS: PERCUSIÓN LATINA  
MODALIDAD DE TRABAJO DE GRADO: MONOGRAFÍA**

**20 de Julio de 2020, BOGOTÁ D.C**

**UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS  
FACULTAD DE ARTES ASAB  
PROYECTO CURRICULAR DE ARTES MUSICALES**

**MERENGUE DOMINICANO**

**SURGIMIENTO, EVOLUCIÓN Y PIONEROS DEL GÉNERO.  
ANÁLISIS COMPARATIVO DE “GUAVABERRY”, “BOMBA” Y “SUAVEMENTE”.**

**HARRISON DANILO QUINTERO OSORIO  
20142098082**

**ÉNFASIS: PERCUSIÓN LATINA  
MODALIDAD DE TRABAJO DE GRADO: MONOGRAFÍA**

**DIRECTORA DE TRABAJO DE GRADO MYRIAM ARROYAVE**

**20 de Julio de 2020, BOGOTÁ D.C.**

*Yo te amaré, por siempre seré  
quien cuida tus sueños de amor  
El guardián de tu corazón.  
Yo te amaré, no te fallaré  
conoci el verdadero amor  
Reviviste en mí una ilusión  
(Rikarena, "Con tó". 1998)*

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a Dios, por regalarme el conocimiento para hacer posible este trabajo y concederme el talento de ser músico. Sin el nada sería posible.

Agradezco a mis padres, quienes me apoyan y acompañan en todos mis proyectos y mis logros personales. A mi hermano Andrés, que siempre me ha colaborado y ha estado conmigo aportando sus conocimientos y a mi novia Erika que me ha brindado su apoyo moral y afectivo.

Agradezco a la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, que me abrió sus puertas y por medio de sus docentes que ayudaron a mi formación profesional y personal. A la maestra Myriam Arroyave, por ser la tutora y guía de este documento, que gracias a su orientación y sus acertados aportes se logró un trabajo satisfactorio, a ella mi mayor respeto y admiración.

Agradezco a los maestro Omar “Omarengue” Pizarro y Fernando Peña, por brindarme sus conocimientos en el género del merengue y por ayudarme a encontrar las respuestas a muchas de las inquietudes que surgieron en la realización de este trabajo.

Agradezco al maestro Jorge Guzmán, por ser mi mentor en la percusión latina y por brindarme su confianza y amistad.

## **RESUMEN**

En este documento se tratan, de manera general, los aspectos que han marcado la evolución del merengue desde su origen a mediados del siglo XIX hasta la actualidad. Inicialmente, se consideran algunas hipótesis que se tejen alrededor del nacimiento del género y se comparan con distintas posiciones de historiadores, músicos y folkloristas sobre el origen del mismo. Los aspectos sociales, culturales y políticos que influyeron en la transformación del merengue típico del Cibao (perico ripiao) también se estudian en este trabajo, indagando alrededor de los elementos que llevaron a que este género, que se tocaba en escenarios populares de clase baja, se convirtiera en la música nacional dominicana. Enseguida se presentan los pioneros y principales exponentes del género que han dejado un legado importante y han hecho que el merengue atravesara fronteras, convirtiéndolo en uno de los géneros musicales latinos más escuchados en el mundo. Para finalizar, se realiza el análisis comparativo de tres canciones representativas del merengue que fueron producidas en República Dominicana y Puerto Rico en las dos últimas décadas del siglo XX. En el análisis de "Bomba", "Guavaberry" y "Suavemente" se hacen evidentes las diferencias y similitudes en la forma de interpretar el género, primero por los precursores (dominicanos), después por quienes lo adoptaron en los años 90 (puertorriqueños). El análisis concluye mostrando las características principales del estilo de cada una de las agrupaciones que produjeron las canciones.

## **PALABRAS CLAVE**

Merengue dominicano, Guavaberry, Bomba, Suavemente, exponentes del merengue.

## **ABSTRACT**

This document deals, in a general, with the aspects that have marked the evolution of the merengue from its origin in the middle of the 19th century to the present day. Initially, it considers some hypotheses that are woven around the birth of the genre and compares them with different positions of historians, musicians and folklorists on the origin of the genre. The social, cultural and political aspects that influenced the transformation of the classic merengue of Cibao (perico ripiao) are also studied in this work. Investigating the elements that led to this genre, which was played on popular lower-class stages, becoming the national Dominican music. Next, we present the pioneers and main exponents of the genre that have left an important legacy and have made merengue cross borders, making it one of the most listened to Latin music genres in the world. Finally, a comparative analysis is made of three most emblematic songs of merengue, that were produced in the Dominican Republic and Puerto Rico in the last two decades of the 20th century. In the analysis of "Bomba", "Guavaberry" and "Suavemente" the differences and likeness in the way the genre was interpreted are evident; first by the founders (Dominicans), then by those who adopted it in the 90s (Puerto Ricans). The analysis concludes by showing the main characteristics of the style of each of the groups that produced the songs.

## **KEY WORDS**

Dominican Merengue, Guavaberry, Bomba, Suavemente, exponents of the merengue.

## TABLA DE CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I. EL MERENGUE EN REPÚBLICA DOMINICANA: SURGIMIENTO, EVOLUCION Y PIONEROS</b>	<b>11</b>
<b>1. EL ORIGEN MESTIZO E INTERCULTURAL DEL MERENGUE</b>	<b>11</b>
1.1. Diversas hipótesis sobre el origen y posibles influencias culturales en la configuración del merengue	12
1.2. El merengue no es solo uno: algunas manifestaciones del merengue en América latina	17
1.3. Un género con estatus de música nacional. Condiciones sociales y políticas que marcaron el desarrollo del merengue dominicano	20
<b>2. ALGUNOS EXPONENTES DESTACOS DEL MERENGUE DOMINICANO</b>	<b>26</b>
2.1. Pioneros e innovadores	27
2.2. Agrupaciones importantes en los años dorados del merengue en República Dominicana	31
2.3. Exponentes del merengue en Puerto Rico	33
2.4. Principales percusionistas en la historia del merengue dominicano	35
<b>CAPITULO II. ANÁLISIS COMPARATIVO DE TRES CANCIONES REPRESENTATIVAS DEL MERENGUE EN REPUBLICA DOMINICANA Y PUERTO RICO</b>	<b>39</b>
<b>1. LA TRADICIÓN COCOLA HECHA CANCIÓN. ANÁLISIS DE “GUAVABERRY”</b>	<b>41</b>
<b>2. UN ÉXITO INMINENTE Y UN ESTILO MERENGUERO DE EXPORTACIÓN. ANÁLISIS DE “BOMBA”</b>	<b>53</b>
<b>3. EL SURGIMIENTO DE UNA ESTRELLA PUERTORRIQUEÑA EN EL MERENGUE. ANÁLISIS DE “SUAVEMENTE”</b>	<b>65</b>
<b>4. CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS</b>	<b>79</b>
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>82</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>92</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>97</b>

## INTRODUCCION

Este trabajo se presenta en la modalidad monografía, el producto principal es un documento escrito que presenta una visión general de la evolución del merengue en República Dominicana, desde su origen hasta la actualidad, teniendo en cuenta su desarrollo histórico, sus principales exponentes, su organología y, a partir de esto, se muestran los distintos aspectos que han influido, aparte de lo musical, en el posicionamiento del merengue como la música nacional del país. Como apoyo a la investigación se realiza un análisis de tres canciones que presentan elementos musicales significativos del género, se comparan componente estructurales, líricos, organológicos, rítmicos etc. Se inscriben estas canciones dentro del legado musical de República Dominicana y Puerto Rico.

### **Antecedentes**

La motivación para desarrollar este trabajo se debe al gusto que he tenido desde niño por el merengue. En mi infancia siempre escuché música tropical por influencia de mi padre, quien se ha desempeñado como cantante de importantes orquestas a nivel nacional y me ha inculcado el amor a dicha música y al folklor en general. El merengue llamó mi atención por su velocidad, la intensidad de llevar a cada instrumento al límite y su versatilidad en ritmos siempre exigentes, pero lo que más me atrajo del género, fue escuchar al mejor güirero de la historia, el maestro Yapo (QEPD), quien fue intérprete por más de 25 años en la orquesta de Juan Luis Guerra y su 440. Él ha sido mi mayor inspiración, aprendí a tocar la güira viendo sus videos, tratando de captar sus movimientos y escuchando detalladamente su sonido. He dedicado horas estudiando y sacando cada repique que Yapo hizo en sus grabaciones intentando copiar cada una de sus frases, a veces con éxito y otras veces frustrado, pero eso me ha llevado a desarrollar este trabajo y poder adquirir conocimiento desde su raíz, además de querer compartirlo con otros jóvenes percusionistas y llegar a ser un ejemplo a seguir como Yapo lo fue para mí.

En el año 2012, se realizó un reality show de imitadores transmitido por el Canal Caracol, donde se dieron a conocer una variedad de artistas y donde se destacó Nelson Blanco, quien se hace llamar "Yo me llamo Sergio Vargas". Interpretó temas conocidos de Sergio Vargas y dio a conocer repertorio de los inicios del artista dominicano que nunca llegaron a ser reconocidos en nuestro país. Su eliminación del programa se dio el 4 de mayo del 2012; desde el momento de su salida crea una agrupación merenguera y me pide que sea parte de ella como Güirero. Hasta la fecha se han grabado 3 sencillos con este grupo y he recorrido una variedad de tarimas, alternando con artistas nacionales e internacionales. Una experiencia significativa se da en un evento realizado por Compensar en junio del 2016 en el parque Simón Bolívar, donde tuve la oportunidad de alternar

con la banda dominicana Rikarena. Fue increíble poder compartir con músicos propiamente merengueros, que demostraron la fuerza y destreza que requiere interpretar el merengue; me dejaron algunos tips para estudio y el recuerdo de compartir tarima con ellos.

*Todo tiene su hora* (Guerra, 2014) es el nombre del último álbum de Juan Luis Guerra hasta la fecha, un trabajo discográfico con una variedad de ritmos, pero, como es costumbre en sus anteriores trabajos, donde predomina el merengue. Este disco contiene 10 canciones de las cuales se destacan tres: “Todo tiene su hora”, canción principal del álbum, “Tus besos” y “Canción a Colombia”, han hecho de este trabajo un homenaje a nuestra patria, mostrando el amor que tiene el artista por esta tierra. Esta discografía es especial y, a la vez, evoca nostalgia, teniendo en cuenta que fue la última producción que grabara Rafael Martínez German (Yapo) con Juan Luis Guerra antes de su deceso en el año 2015 a causa de problemas renales, muerte que tomaría por sorpresa al mundo de la música; hasta la fecha, la comunidad de percusionistas y artistas que lo conocieron lamentan la partida del mejor güirero de la historia. Este trabajo se convierte en un antecedente importante porque da evidencia del alto nivel que ha alcanzado el merengue a través del tiempo y le pone un reto a los grupos merengueros de seguir evolucionando el género.

El escrito “La Música de Juan Luis Guerra y el grupo 4:40, expresión cultural y poética” (Haidar, 1992) presenta un análisis que se le hace a Juan Luis Guerra y su grupo 4:40 como fenómeno musical de los años 90, tomando como punto de partida dos canciones insignias de la agrupación: “Ojalá que llueva café” y “Bachata rosa”. La autora toma estos dos temas para analizar la estructura de sus letras, fijándose en las metáforas utilizadas y la forma poética que éstas tienen, siendo evidente la influencia indirecta de estilos de poetas reconocidos como Neruda y Lorca para la producción y creación de estas piezas musicales, además, la connotación social que ha utilizado a través de sus canciones. También, se hace un breve repaso de la vida y obra de Juan Luis Guerra y su estilo particular que, en su momento y hasta la actualidad, lo catalogan como un fenómeno del merengue y a su agrupación como la mejor en el mundo, contando con los mejores músicos de la historia del merengue; este documento es considerado un antecedente teórico para nuestro trabajo.

## **Justificación**

Desde mi niñez he sido un apasionado por la música tropical en general. En el principio de mi carrera musical, en la escuela, quise enfocar mi aprendizaje al saxofón, pero realmente mi pasión siempre ha sido la percusión. Este trabajo lo he enfocado al estudio del merengue porque desde mis inicios en instrumentos de percusión del género la información sobre esta ha sido escasa y confusa. Se pueden encontrar muchos archivos visuales y audios que pueden ayudar, pero es necesario que exista un material escrito que pueda ayudar a jóvenes percusionistas que, poco a poco, se van adentrando en la cultura musical del merengue y, específicamente, en la percusión. La finalidad de este trabajo es dejar un soporte a las nuevas generaciones para iniciar su estudio con pautas claras, permitiendo un avance rápido y generando más intérpretes de excelente nivel, aportando al merengue nuevas ideas y posibilidades que, hasta el día de hoy, no se habían divisado. Además, personalmente me permite aprender y corregir conceptos técnicos dando un paso hacia adelante en mi estudio y mi deseo de ser un gran exponente a nivel mundial del merengue.



La realización de este trabajo tiene como propósito final brindar un soporte escrito con todo el conocimiento técnico e histórico del merengue, con pautas claras para las nuevas generaciones, tomando las raíces y las conexiones que el género puede tener para entender su procedencia y la forma correcta de interpretación. Es de gran importancia para el Proyecto Curricular de Artes Musicales dado que es una información que sirve en el proceso educativo de nuevos estudiantes y de los que deseen el documento como apoyo para su continuo aprendizaje sobre el género, recopilando un material que contiene datos claros justificados con ejemplos, formas, estilos y todo lo que se necesita saber del merengue en general. Considero que puede ser un aporte importante para la institución, ya que, además de la búsqueda y recopilación de la información, puedo compartir los conocimientos adquiridos a lo largo de mi proceso académico dentro de la universidad, tomando un tema que no ha sido explorado por otros estudiantes y generando otra visión de este género en nuestro país.

Este proyecto se inscribe en la línea de investigación *Arte y Culturas Tradicionales Populares* de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, teniendo en cuenta que el propósito final de este trabajo es sistematizar una información sobre la güira dominicana y brindar un conocimiento general del merengue (género musical representativo de República Dominicana) desde su contexto histórico y socio cultural, aportando a los percusionistas un material concreto y útil para el aprendizaje del instrumento. Del mismo modo, el proyecto se inscribe en la línea de investigación *Música y Contexto: Músicas y Expresiones Sonoras Regionales, Tradicionales y Populares de Colombia, Latinoamérica y el Mundo* del Proyecto Curricular de Artes Musicales de la ASAB ya que hace un aporte al músico percusionista de la cultura musical dominicana, que, si bien es foránea, con el pasar de los años la hemos adoptado y enriquecido, fusionándola con nuestra cultura musical.

### **PREGUNTA PROBLEMA**

¿Qué aspectos sociales, políticos y culturales participaron en la evolución del merengue dominicano y permitieron su proyección en otros países y cuáles son los exponentes más relevantes en la construcción del merengue actual?

¿Cuáles son los componentes estructurales, líricos, organológicos, armónicos y rítmicos de los temas “Bomba”, “Guavaberry” y “Suavemente” que permiten entender características estilísticas, interpretativas y musicales del género?

### **OBJETIVO GENERAL**

Estudiar los aspectos sociales, políticos y culturales que han sido importantes para la evolución del merengue dominicano, desde su origen hasta la actualidad, presentar los diferentes intérpretes y exponentes que han influenciado los continuos cambios que ha atravesado esta música popular y analizar tres canciones producidas en República Dominicana y Puerto Rico en los años 80 y 90 del siglo XX con el fin de dar un panorama histórico y creativo del merengue dominicano.

## OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Indagar alrededor del origen del merengue en República Dominicana.
- Identificar la conexión del merengue dominicano con otras expresiones musicales del mismo nombre en Latinoamérica.
- Estudiar algunos aspectos sociales, culturales y políticos que han marcado el desarrollo del merengue.
- Presentar los principales exponentes y pioneros que han dejado un legado en el merengue.
- Analizar las similitudes y diferencias del merengue al estilo dominicano y puertorriqueño a partir del estudio de los temas “Bomba”, “Guavaberry” y “Suavemente”

## DOCUMENTOS QUE APOYAN LA REALIZACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

El trabajo de grado *Figuración musical para güira dominicana: patrones rítmicos y repiques de merengue* (Contreras, 2016) es una investigación que reúne una información detallada sobre los orígenes históricos y musicales de la güira dominicana, describiendo su fabricación y los ritmos característicos más relevantes a nivel de la música comercial. En este trabajo, el autor hace una propuesta de notación musical, dado que no hay una nomenclatura específica; además, menciona los principales exponentes y sus aportes a la música dominicana, y realiza una labor de transcripción de algunos temas, donde resalta los elementos técnicos e interpretativos más importantes de la güira dominicana. Este escrito se puede tomar como un referente importante para el trabajo que se busca realizar pues se toma como un punto de partida para el desarrollo de nuevas formas de escritura y de estudio del género y da pautas para dar una visión más clara de la percusión en el merengue.

El video *Bass Tv films Juan Colon y la historia del merengue en RD 1ra parte* (Pérez, 2014) trata sobre la historia del merengue y la inclusión del saxofón en este género. Juan Colon, reconocido saxofonista dominicano, charla sobre los orígenes del merengue y los divide en tres partes: orígenes y desarrollo, los grupos que incidieron en este proceso y lo que está pasando con el género en la actualidad. En este primer video, el autor hace un recorrido por el merengue, desde su origen en 1840 aproximadamente y su continua evolución, la inclusión del saxofón a principios del siglo pasado en el perico ripiao (ritmo tradicional dominicano que originalmente se tocaba con acordeón), la llegada del formato big band con arreglistas de la talla de Luis Alberti, queriendo apropiarse del sonido de las grandes orquestas de esa época en los Estados Unidos y el gran paso a mediados del siglo XX a lo que se conoce como combo (formato actual del género merengüero), con artistas populares como Johnny Ventura y Félix Rosario. En este video se mencionan aspectos históricos propios de la tradición oral del país, además es interesante porque presenta términos importantes como el jaleo, que hace parte del estilo dominicano; este documento se convierte en un punto clave para lo que se busca en esta monografía.

El trabajo de grado *Interpretación del merengue dominicano en el bajo eléctrico, caso: Isaías Leclerc* (Salamanca, 2012) es un documento de carácter investigativo basado en el estudio de la historia,

desarrollo y técnica del bajo eléctrico dentro del género del merengue dominicano, que toma como referencia al reconocido músico Isaías Leclerc, bajista de variedad de grupos y orquestas populares interpretación del bajo en este género musical caribeño. En este trabajo se hace énfasis en las formas rítmicas y armónicas del bajo, características del merengue, esto tomado de videos y audios recopilados de algunas grabaciones de Isaías, mostrando el desarrollo que ha tenido este instrumento desde su inclusión al género a finales del siglo XX. Esta investigación es de vital importancia para el desarrollo de este trabajo de grado, teniendo en cuenta que el bajo hace parte de la base rítmica del merengue y es necesario comprender cómo se debe ensamblar el ritmo; se toma como un punto de partida para poder analizar y diferencias los estilos ya mencionados dentro del trabajo de grado.

En el video *Concepto de la güira dominicana 2016* (John Güira, 2016) se habla de lo que ha sido el desarrollo del merengue a través de las últimas décadas y el significativo cambio que ha tenido el güirero con el paso del tiempo. En este video se hace una entrevista a Enrique Güira, uno de los más importantes intérpretes del instrumento a nivel mundial, quien es reconocido por ser pionero de la bachata moderna al introducir repiques del merengue de orquesta o de pista y convertirlo en un estilo que se ha utilizado en los últimos 10 años logrando una fusión de los dos ritmos que se pueden escuchar en los éxitos de Aventura y Romeo Santos. En este video, Enrique habla sobre la importancia que tuvo el güirero entre los años 80 y los 90, afirmando que esa importancia se ha perdido y que el instrumentista pasó a un segundo plano, además, habla sobre los distintos estilos y sus comienzos en el merengue, habla de un referente muy importante para este trabajo que es Cacheito, importante güirero de la década del 90, cuyo estilo particular hizo la diferencia en el merengue; Cacheito tocó con artistas de la talla de Ramón Orlando y Sergio Vargas.

En el video *How hold "Dominican Güira and Gancho"* (John Guira, 2015), mediante gráficas, se tratan aspectos técnicos de la güira y los distintos golpes que se utilizan para interpretar este instrumento. John Güira es un percusionista dominicano que ha querido, por medio de su canal en YouTube, explicar sobre la técnica y la forma correcta de interpretar la güira, actualmente vive en New York y se ha convertido en uno de los mejores exponentes del merengue en Norte América. En este video comienza explicando cómo se debe abordar el instrumento de la forma más apropiada para poder tener la evolución que se desea y no tener lesiones asociadas a una mala técnica, teniendo en cuenta que la güira necesita un despliegue físico importante. Él es muy específico en cuanto la posición de las manos, cómo se debe agarrar la güira, el gancho, cómo debe ser el golpe y muestra las formas inapropiadas de tocar. Este material es muy necesario para este documento teniendo en cuenta el aporte técnico que genera visualmente y se suma a la demás información sobre otras técnicas utilizadas con el fin de ayudar a los nuevos percusionistas teniendo opciones acertadas para la ejecución del instrumento.

El trabajo discográfico *Fuera de Serie* (Hermanos Rosario, 1990) es uno de los más importantes de la agrupación merenguera dominicana y un referente importante para la historia y evolución del merengue. Este álbum de 10 tracks fue el inicio a toda una revolución del género, aportando al merengue dominicano un nuevo patrón o ritmo que denominarían "Bomba", "Caballito" o "a lo

maco”, además, allí aparece un tema llamado “Bomba” que les daría la pauta a los grupos puertorriqueños para hacer merengue y desarrollar un estilo que hasta el día de hoy es muy popular a nivel mundial. Este álbum contiene una variedad de éxitos entre los cuales se destacan el ya mencionado “Bomba”, “Compréndeme”, “Cumande”, “Por ella”, “Esa morena”, entre otros que componen el disco. “Bomba”, el primer track de este álbum, es el estandarte del grupo, ya que este tema catapultó a la agrupación a nivel mundial y, como se mencionó anteriormente, les daría la pauta a los grupos puertorriqueños para hacer su propio estilo de merengue.

“Merengue y Bachata: Una mirada histórica-antropológica” (1870-1961) es un artículo producto de una investigación realizada por Luis Álvarez-López en el 2014, que trata el tema de los orígenes del merengue y la bachata, entrando en el debate sobre si son géneros musicales y una expresión cultural meramente dominicana o hacen parte del Caribe por el proceso de criollización que ha tenido desde su origen a finales del siglo XIX. Este escrito abarca una variedad de temas que va desde los formatos, pasando por los géneros y los patrones rítmicos. Además, referencia el contexto político que tienen estos géneros musicales y la importancia de ellos en el desarrollo de su cultura, pasando de ser cantos militares épicos, a música de galleras y, seguidamente, a un ritmo popularailable que es reconocido a nivel mundial. También, hace referencias a los principales exponentes de estos dos géneros y el trabajo que han realizado para colocar al merengue y la bachata como estandarte de la música latina.

“El orden de la música popular en la literatura dominicana” (Valerio-Holguín, 2008) es un artículo que tiene como objetivo explicar el rol de esta música en la literatura como identidad cultural, analizando la narrativa de las novelas rítmicas y musicales. El autor referencia tres estilos de novela que son: la novela-bolero, novela-bachata y la novela-merengue, estilos recientes, de los cuales surgen algunas interrogantes por parte de la crítica literaria. Algunas de las preguntas que se formulan y que son la base principal de este documento son: ¿Afecta la música su estructura narrativa?, ¿Cuál es la diferencia entre la novela musical a la tradicional? Para responder estas preguntas, Holguín hace uso de tres novelas representativas de la cultura dominicana: “El hombre del acordeón”, “Solo cenizas hallarás” y “El Ángel caído”, donde analiza su contexto socio-político y la relación directa con la música. En referencia al género musical del merengue, habla sobre la importancia de este en el ámbito político y la influencia que ha tenido en la historia desde finales del siglo XIX hasta la actualidad como símbolo nacional dominicano.

*El Merengue, Música y baile de la Republica Dominicana* (Pérez de Cuello y Solano, 2003) es un libro con contenido investigativo detallado acerca de la historia del merengue, desde sus inicios, hasta el principio de siglo. Este libro consta de dos grandes partes, la primera que se trata sobre la génesis del género, fue escrita por la musicóloga dominicana Catana Pérez de Cuello, quien toma el merengue desde sus orígenes, tratando temas que no son muy comunes acerca del origen del ritmo nacional dominicano, pasando por las influencias de los indígenas, todo el proceso de colonización y mestizaje, la transformación de la danza y los componentes musicales que entretienen el origen del merengue. La segunda parte fue escrita por el compositor y ex embajador dominicano Rafael Solano, quien hace su investigación sobre los primeros grupos de merengue en la isla y muestra cómo estos fueron evolucionando y adaptándose a todos los sucesos por los que tuvieron que

atravesar tanto en el contexto político como en el social. Además, este libro cuenta con una galería imágenes y partituras vitales para entender la información suministrada.

*El Merengue y la realidad existencial de los dominicanos. Bachata y nueva canción* (Brito, 1987) es un texto que presenta la investigación que el doctor Luis Manuel Brito Ureña hace sobre el origen del merengue, para la cual utiliza y cita referencias importantes que dan veracidad a la información proporcionada por el escritor. El trabajo se divide en dos partes, la primera toma el merengue desde las incógnitas que se visualizaban en sus comienzos, aportando definiciones, teorías sobre el origen y el desarrollo que tuvo el género, también habla sobre la forma de tocar y los componentes que hacen del merengue un tema profundo de investigación. También habla de la importancia que tuvo para el ritmo popular dominicano la injerencia de la dictadura de Trujillo. En la segunda, parte el escritor comienza a hacer un análisis detallado de las letras, tomando varios criterios como base de investigación, entre otros, el significado de la mujer o la figura femenina en las letras de las canciones, el machismo y el amor.

*A Tres Bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (Recasens et al, 2010) es un libro de carácter investigativo cuya realización fue impulsada por el Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación el Ministerio de Cultura de España, en asociación con el Museo de Antioquia de Medellín, la Embajada de España en Colombia, la Organización Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, en el marco del 3er Congreso Iberoamericano de Cultura que se realizó en Medellín en el año 2010. Este libro suministra información sobre las distintas culturas musicales representativas de América Latina, reflejando la diversidad y la asimilación de las tendencias y ritmos que han marcado las manifestaciones artísticas más características de los países latinoamericanos. Fue escrito por varias personas que se encargaron de narrar de forma breve los orígenes, grupos representativos, y el desarrollo que cada una de estas muestras culturales han afrontado, entendiendo la importancia del patrimonio cultural que cada uno de los países estudiados en este libro.

“El merengue puertorriqueño” (Castell, 2020) y “Puerto Rico y el merengue” (Brenes, 2015) son dos artículos web que hablan del desarrollo que ha tenido el merengue desde su llegada a la isla de Puerto Rico en los años 70. El artículo de Castell hace un seguimiento de forma cronológica de la llegada del merengue a Puerto Rico, recopilando datos importantes de los primeros artistas dominicanos que vieron en la isla del encanto la oportunidad de emprender una carrera exitosa con la ayuda de músicos boricuas y de implantar el género en el ADN de los puertorriqueños. Por otro lado, el artículo de Brenes habla de las anécdotas que surgieron con la llegada del ritmo dominicano a Puerto Rico, enfatizando en el rechazo del que fueron víctimas algunos músicos merengueros de Republica Dominicana por parte de los músicos puertorriqueños puristas de la época que se negaban a dejar entrar el merengue en la isla.

“El Parentesco entre el perico ripiao y el vallenato” (Vargas, 2018) y “Merengues Vallenatos memorables” (Nain Ruiz, 2010) son dos artículos web publicados por reconocidos periódicos del país, que hablan de la similitud que tiene el merengue dominicano con el aire vallenato colombiano. Wilfrido Vargas es el autor de uno de ellos, allí habla sobre el parecido de los dos ritmos, no solo en

el nombre sino también en la organología que manejan, y se remonta hasta el origen de cada uno de ellos para encontrar semejanzas. Nain Ruiz se enfoca en el merengue vallenato, haciendo una breve afirmación sobre la paternidad histórica que ejerce el merengue dominicano sobre el vallenato.

*Antes de que te vayas. Trayectoria del merengue folclórico* (Chaljub Mejía, 2002) es un libro de contenido histórico que relata la visión del autor sobre algunos acontecimientos que han ayudado al desarrollo del merengue. Este libro también hace referencia al contexto político, debido a la inclinación política del autor y al odio que profesa por el desaparecido dictador Rafael Trujillo, haciendo continuos ataques a quienes hicieron parte directa o indirectamente del régimen y que aportaron al desarrollo y transformación del merengue tradicional que se tocaba en sitios populares, de donde pasó a convertirse en la música nacional de República Dominicana.

*Suavemente* (Crespo, 1998) es el primer álbum estudio del cantante puertorriqueño Elvis Crespo, luego de desvincularse de la agrupación Grupo Manía a finales de los años 90. Este fue un trabajo discográfico exitoso, el cual contó con la colaboración de algunos de los músicos más importantes de Puerto Rico, bajo el sello discográfico Sony Music. Desde su publicación, tuvo una gran acogida de parte de los amantes del merengue, lo que ayudó a que este género fuera más escuchado en Estados Unidos, de esta forma alcanzó los primeros puestos en una de las listas de música más importantes del mundo, la revista Billboard, en los años 1998 y 1999, además de esto, tuvo varios reconocimientos en los premios Billboard como mejor canción del año y mejor cantante masculino del año. Este álbum alcanzó a ganar discos de plata y oro por ventas, reconocimiento que fue otorgado por la RIAA (The Recording Industry Association of America<sup>®</sup>). En el año 2019, Crespo realizó el relanzamiento de este álbum, como motivo de su 20 aniversario de lanzamiento, incluyendo nuevos temas con el indiscutible estilo que lo caracteriza.

La güira y la tambora son los instrumentos más importantes en la construcción del merengue dominicano. Para apoyar este trabajo se consultaron algunos artículos que relatan los aportes que los intérpretes de estos instrumentos han dejado en la historia. “El güirero no es músico” (Vargas, 2016), “A 30 años de la trágica muerte de Catarey, el rey de la tambora dominicana” (QPeach, 2018), “Manuel la Güira, de músico de Juan Luis Guerra a vivir en la calle y sumido en las drogas” (mag, 2019), “Pablito ‘Barriga’ el güirero que dirigió el combo show: de Johnny Ventura por más de 20 años” (Beltré) y “Rafael Martínez German” (Zayas, 2014) son artículos que hablan de la historia de algunos de los más importantes intérpretes dominicanos de la güira y la tambora. Es de anotar que no es fácil encontrar libros en los que se trate esta temática.

Referentes para este trabajo fueron diversos artículos en los que se habla de la creación de las agrupaciones, sus discografías y las anécdotas que han surgido alrededor de sus trayectorias. Las más reconocidas agrupaciones del merengue han visto surgir nuevos intérpretes y se han trasladado de su país de origen a otro, con el propósito de llevar su música tradicional a nuevos horizontes. Algunos de los artículos consultados fueron: “Conjunto Quisqueya: de Samaná a Puerto Rico” (Almánzar, 2018), “La buena y la mejor: Sergio Vargas” (Caracol radio, 2020), “Rikarena: Grupo de merengue de los años 90” (Kiskoo, 2020), “Hoy recordamos el trap de los años 90: el merengue

house” (Marquez, 2018), “Cuco Valoy: dominicano y barranquillero” (Martínez, 2011) y “Las chicas del can: Poder femenino en el mundo de la música” (Ortega, 2020). La mayor parte de estos documentos son artículos web que hablan sobre estos grupos representativos del merengue desde los años 70 hasta la actualidad, haciendo referencia a los aportes que cada uno de ellos ha contribuido para el desarrollo del género.

“Haití y República Dominicana: una isla, dos mundo diferentes” (Allmeling, 2013) y “La criollización de la danza” (Andújar, 2018) son artículos con un carácter histórico de contexto social y cultural. En el artículo de Allmeling, se habla sobre las realidades alternas que viven dos países vecinos que comparten la misma isla (Haití y República Dominicana) y se hace referencia a la problemática que han afrontado estos dos países desde el siglo XIX, que se han visto envueltos en batallas atroces y genocidios racistas pero, a su vez, hace la comparación de los pocos lazos culturales que comparten. Por otro lado, el artículo de Andújar habla sobre el proceso de la criollización de la danza en República Dominicana, explicando cómo se dio el proceso de hibridación de las danzas traídas por los europeos con las culturas africanas de los esclavos y muestra cómo esto desembocó en la creación del merengue. Otro artículo que comparte este enfoque histórico es hecho por René Carrasco en 1976 para la *Revista Ahora*, en donde se diserta en torno al significado del merengue y se recopila información de folkloristas y musicólogos acerca del origen del género popular dominicano.

*Mientras más lo pienso tú* (Guerra, 1987) es el tercer trabajo discográfico de Juan Luis Guerra con su agrupación 4-40, realizado bajo el sello discográfico Karen Records. Este álbum fue el que le abrió la puerta al éxito a Juan Luis, luego del fracaso que tuvo con su primer álbum y de un segundo trabajo que fue ayudando a la gestación del estilo particular de componer y musicalizar de este músico, se incluyen en este trabajo temas que aún son muy sonados en cadenas radiales y que son elogiados por el ingenio increíble de Juan Luis Guerra. Este álbum contiene 8 tracks, donde se destacan temas como “Tu”, “Me enamoro de ella”, “¡Ay mujer!” y “Guavaberry”, este último fue un homenaje a la cultura cocola de habita en la región de San Pedro de Macoris en República Dominicana, sus habitantes, a su vez, han adoptado esa canción como un himno. Gracias a esto y con el ánimo de explicar la cultura de los cocolos han surgido artículos como “¿De qué árbol preparan el guavaberry?” (Reyes, 2017) que habla sobre la preparación de esta particular bebida cocola y sus tradiciones culturales. Este álbum, además de presentar canciones exitosas, también contiene muchas anécdotas que fueron contadas en el artículo “Roger Zayas, memoria viva de 4-40” (García, 2016), donde el cantante y corista de la agrupación 4-40 Roger Zayas revela muchas de las vivencias de la agrupación durante conciertos y grabaciones.

*El habla de Santo Domingo* (Trujillo Temboury, 2016) es un libro que recopila una gran cantidad de expresiones, refranes y dichos populares de República Dominicana, de los cuales se pueden encontrar sus significados y los distintos usos de cada uno de ellos. “Clave: The African Roots of Salsa” (Washburne, 1995) es un artículo publicado por el trombonista norteamericano Chris Washburne, que hace una explicación detallada sobre el origen y el significado de la clave utilizada en la música latina, como un elemento conceptual que organiza el ritmo y le da un sentido de orden a la música.

## **METODOLOGÍA**

Esta investigación tiene un enfoque cualitativo porque se basa en una búsqueda de orden histórico, técnico y expresivo sobre un género musical que se desarrolla en un contexto histórico, social y cultural particular, el estudio se fundamenta en la búsqueda bibliográfica y en una interpretación personal de la información recopilada. Tiene un carácter analítico por que se toman tres canciones, de grupos y características diferentes, con el propósito de revisar su comportamiento en varios aspectos musicales y extra musicales, hacer comparaciones e identificar los factores más relevantes que han servido para el desarrollo del merengue. Tiene un carácter descriptivo en relación con la manera como se presentan los formatos, subgéneros, agrupaciones representativas y los instrumentos utilizados.

### **Lista de actividades**

1. Consulta Bibliográfica: lectura de documentos escritos relacionados con la historia del merengue.
2. Consulta de material fonográfico y audiovisual de los principales grupos merengueros dominicanos y puertorriqueños
3. Clasificación, organización y comparación de los golpes principales y efectos recurrentes en el merengue en los estilos dominicano y puertorriqueño con el fin de encontrar diferencias y las características más notorias entre los estilos mencionados.
4. Análisis comparativo de tres temas del merengue interpretado en República Dominicana y Puerto Rico: tratamiento armónico, melódico, y patrones rítmicos.
5. Edición de partitura
6. Edición de Texto.
7. Preparación de videos interpretando los distintos patrones para apoyar la presentación final.
8. Socialización del trabajo de grado.

\*\*\*\*\*

En el primer capítulo se tratan temáticas relacionadas con el significado de la palabra merengue, el origen y los aspectos sociales, culturales y políticos que fueron fundamentales en el desarrollo del género dominicano. Además, se presenta los principales exponentes, aquellos que fueron pioneros y contribuyeron a la continua evolución de esta música popular dominicana, así como también las orquestas más representativas de República Dominicana y Puerto Rico, y los percusionistas más destacados e importantes en la historia del merengue dominicano.

En el segundo capítulo se hace el análisis de tres canciones “Guavaberry” de Juan Luis Guerra, “Bomba” de los Hermanos Rosario y “Suavemente” de Elvis Crespo, de las cuales se estudian aspectos generales del contenido lírico, la armonía, el tratamiento melódico y la percusión, para comparar los estilos de los tres artistas y la forma de interpretar el merengue en República Dominicana y Puerto Rico en las últimas décadas.



## CAPÍTULO. I.

### EL MERENGUE EN REPÚBLICA DOMINICANA: SURGIMIENTO, EVOLUCIÓN Y PIONEROS

*Somos un agujero  
En medio del mar y el cielo  
500 años después  
Una raza encendida  
Negra, blanca y taina, pero  
¿Quién descubrió a quién?  
(Juan Luis Guerra, "El costo de la vida". 1992).*

Es difícil dar una fecha precisa del surgimiento del merengue, del mismo modo, seguir de manera precisa la evolución no es sencillo, sin embargo, en este capítulo se intenta dar un panorama tanto de hipótesis sobre el origen del género como de la evolución y los factores sociales, políticos y culturales que han marcado el desarrollo del mismo. Además, se dan a conocer los personajes más relevantes que, con sus aportes, han dejado un legado importante en el género.

#### 1. EL ORIGEN MESTIZO E INTERCULTURAL DEL MERENGUE

Para comenzar a hablar sobre el merengue es interesante iniciar con las diferentes acepciones que circulan sobre la palabra misma y entender por qué se le llamó a este género musical de esta manera. En la mayoría de enciclopedias se hace referencia al merengue como un género musical y de baile oficial de la República Dominicana. ¿Pero, que hay más allá de esta denominación? Luis Manuel Brito en su libro *El merengue y la realidad existencial de los dominicanos* (1987) cita a la folklorista e historiadora Flérida de Nolasco, quien afirma que el merengue:

No es otra cosa que una danza de estructura pobre y de invención popular; modalidad de danza que no es estrictamente autóctona, pues, existe con varias variantes en otros países de América y aparece en España en época antigua, aunque indeterminada (Brito, 1987: p. 16).

Además, la historiadora hace la comparación de la forma de bailar con el dulce llamado merengue, que se hace con claras de huevo y azúcar, asimilándolo como un baile de carácter frívolo y ligero. Por otra parte, Paul Austerlitz -citado por Álvarez López en su libro *Merengue Dominicano, música e identidad dominicana* (1997)- da una definición similar a la de Nolasco, pero un poco menos coloquial, Austerlitz dice:

El merengue es una transformación afro-americana de la contradanza europea, cuando los campesinos la transformaron de su propia manera utilizando estéticas e instrumentos musicales propios de sus culturas regionales (Álvarez López, 2014: p. 300).

Retomando los comentarios de Nolasco y Austerlitz, se podría decir que este género no ha cesado de adaptarse y transformarse desde sus orígenes europeos hasta su llegada y viaje por la tierra americana.

En la *Revista Ahora*, en la edición 642 publicada en 1976, el folclorista René Carrasco habla acerca del merengue, el artículo fue escrito en una época en la que se estaba recopilando información sobre la historia relevante del género. Carrasco dice:

Merengue, género folklórico musicalailable en uso popular vigente, compuesto de variantes y modalidades. Sus modificaciones por el tiempo y las circunstancias, no lo dejan ser el mismo de antes, enriquecido por innovaciones que constituyen nuevas formas que dan variante al ritmo y evolución a la melodía (Carrasco, 1976: p. 52).

Otra definición, con un aire más político debido al contexto que se presentaba en el momento, la dio Ramón Emilio Jiménez, escritor dominicano de principios de siglo (mencionado en el libro de Brito, 1987), para quien el merengue es una danza de aires callejeros o rurales, que sabe a democracia barata, a cantina y a galleras. Este comentario lo hizo Jiménez refiriéndose a la manipulación política que se hizo del género durante las elecciones presidenciales de 1931 en República Dominicana, cuando Rafael Leónidas Trujillo lo utilizaba para ganarse las clases populares y bajas que representaban la mayoría de la población del país. Trujillo ganó esas elecciones y se convirtió en un dictador que estuvo en el poder durante 30 años, en este período se determinó que el merengue sería la música nacional dominicana.

Recapitulando entre estas aproximaciones al género, se puede concluir que, además de ser un género musical y hacer parte del folclor dominicano, el merengue es una expresión cultural en continua evolución, que tiene un sentido popular y una fácil adaptación al contexto en el que se ve envuelto. Es rico en sonoridad y rítmica, además, permite a la persona que lo interprete o lo baile, adentrarse y apropiarse de la cultura musical dominicana.

### **1.1. Diversas hipótesis sobre el origen y posibles influencias culturales en la configuración del merengue**

El origen real del merengue aún se desconoce, se tejen muchas hipótesis alrededor de este suceso, pero no hay nada concreto hasta el momento. Alrededor de la historia de este género musical han ocurrido acontecimientos que han marcado su desarrollo y continua evolución, pero su inicio es un verdadero misterio, las fechas son inexactas y los historiadores aún debaten la veracidad de las hipótesis que han surgido a través de los años y que son conocidas por testimonio oral de algunas personas que han vivido o han escuchado de sus parientes una variedad de relatos sobre el tema.

Muchas de las especulaciones o hipótesis ubican la génesis del merengue a mediados de siglo XIX, algunos historiadores lo vinculan con la llegada de los esclavos negros que traían los españoles en la época de la conquista, otros dicen que es descendiente de una danza criolla, lo cierto es que el merengue es un rompecabezas que se construye en sus inicios por el mestizaje de tres razas o culturas: los indígenas, los blancos y los negros africanos. Estos son los pilares del merengue y, aunque su desarrollo y popularización se llevaría a cabo cuatrocientos años después, es necesario conocer los aportes que hicieron cada una las culturas mencionadas y realzar el hecho que este género musical tiene fuertes influencias de la herencia indígena, así como lo comenta la pianista y musicóloga dominicana Catana Pérez de Cuello en el libro *El Merengue, Música y baile de la Republica Dominicana*:

Nuestra herencia cultural es más amplia y se remonta mucho más atrás. Porque además del importante legado negro africano – siempre presente en nuestra realidad existencial – y del blanco hispano – que jamás puede ser obviado–, hay que reconocer que el gusto que aquí se experimenta por la diversión, por el canto y por el baile como medio de socialización y de expresión ritual podría remontarse a un pasado mucho más lejano: a los taínos, los antiguos pobladores de esta isla (Pérez de Cuello, 2003: p. 16).

A lo que Pérez de Cuello hace referencia y los libros de historia mencionan es la importancia de una práctica cultural que tenían los taínos antes de la llegada de Cristóbal Colon y su gente a las islas del Caribe en donde ellos habitaban, práctica que, poco a poco, fue desapareciendo por las prohibiciones que establecían los españoles invasores y la llegada del cristianismo a La Española, actualmente República Dominicana. Los “Areitos” (*Glosario*: p. 86), una forma de canto y baile de los indígenas taínos fue la primera muestra cultural que hubo en suelo dominicano, hoy en día erradicada por completo por la injerencia de las prácticas culturales que traían los negros esclavos y las costumbres europeas. Gonzalo Fernández de Oviedo, un escritor y militar español de la época de la colonia que en el siglo XVI escribió un libro llamado *Historia General y Natural de las Indias* (publicado trecientos años después), hace un comentario sobre los taínos que es retomado por Luis Manuel Brito en *El Merengue y la Realidad Existencial de los dominicanos*, según el cual los indígenas tenían una forma particular de hacer música:

Tenían esas gentes una buena e gentil manera de memorar las cosas pasadas e antiguas; y esto era en sus cantares e bailes, que ellos llamaban areito, que es lo mismo que nosotros llamamos bailar cantando...dicen sus memorias e historias pasadas, y en esos cantares relatan de la manera que murieron los caciques pasados, y cuántos y cuáles fueron, e otras cosas que ellos quieren que no se olviden (Brito, 1987: p. 10).

Se puede decir, atendiendo este comentario, que el gusto del dominicano por el baile, el canto y la música no es directamente influencia de los negros, tiene que ver más con la sangre indígena que sigue corriendo por las venas de los dominicanos, aunque sea en un poco porcentaje como lo expone Pérez de Cuello citando al historiador Carlos Dobal, “somos un pueblo mestizo de español y africano, con alguna gota de sangre indígena como distintivo particular de nuestra raza” (p. 30). También cita Pérez de Cuello los estudios del científico dominicano Dr. José de Jesús Álvarez Perelló

quien estableció, mediante una comprobación estadística, que existe en el dominicano el componente indio de una proporción del 17%, con 43% del componente negroide y 40% del componente blanco. Esto indica que, aun en la cultura popular del pueblo y ser dominicano, permanecen de forma indirecta rezagos de la cultura indígena.

Por su parte, y en otra dirección a la tesis defendida por Pérez de Cuello, Brito hace una referencia a Fernando Ortiz donde en su escrito *La Música y los Areitos de Cuba* (1948), dice lo siguiente:

Aunque los indios, al menos los taínos, tenían música, instrumentos, bailes y cantos, nada musical de ellos fue transmitido a sus sucesores en el domino de Las Antillas, y que hay que erradicar el mito de las supervivencias indias en la música porque perturba la apreciación objetiva de la verdad histórica (Ortiz citado por Brito, 1987: p. 11).

Esta afirmación de Ortiz puede ser pertinente teniendo en cuenta que en la actualidad no existen expresiones musicales de los indígenas y, por lo tanto, no se puede reproducir ni saber cómo era la música que ellos hacían, esto en cuanto a melodías o cantos, pero si se habla en relación a los instrumentos, en la organología del merengue actual se mantiene un elemento que tiene raíces indígenas, obviamente con cientos de años de evolución. Las maracas, instrumento con el cual se tocaba inicialmente el merengue, que luego daría paso a la güira (que actualmente se hace de metal), son instrumentos indígenas que se hacían de semillas y de raíces o troncos de árboles. Se puede decir con certeza que la güira (*Glosario*: p. 86) es un legado indígena y parte vital en la construcción del género que hoy se conoce como merengue.

Un hecho que no se puede objetar es que las bases rítmicas del merengue sí provienen de los esclavos negros y, por ende, de culturas africanas. Con la llegada de los primeros esclavos a finales del siglo XV, estos traían muchas de sus costumbres y expresiones culturales que fueron desplazando las indígenas en un lapso de no más de cincuenta años. Pero muchas de las costumbres de los africanos fueron perdiéndose con el transcurrir del tiempo debido a la opresión que ejercían los españoles al querer imponer de forma bárbara sus hábitos o tradiciones como la religión y la música. Así como a los indígenas, a los esclavos negros les prohibían mostrar sus expresiones culturales por considerarlas paganas, asegurando que iban en contravía de las creencias religiosas cristianas; después con el paso del tiempo les permitirían desarrollarlas, pero durante los días festivos, en lugares públicos y de día, como lo estipulaba el código negro de principios de siglo XVIII. Más adelante, en 1816, aparecería una ley con esta misma consigna. Según lo dice la disposición de ley de los alcaldes del Higüey, mencionada por el historiador Emilio Rodríguez Demorizi,

Se Prohíbe por punto de Ley que ninguna persona libre de cualesquiera clase y calidad que sea quisiere armar bailes en su casa, u otra que le acomode, admita por ningún pretexto negros ni negras esclavas, de cuyo celo y vigilancia se le hace responsable al amo del baile...Los negros y negras esclavos no se les prohíbe sus diversiones en los días festivos que a ellos corresponde, pero la ejecutarán unos con otros y de su misma clase. Todo el que contravinierre a esta regla será castigado con doce fuetazos por mano de su amo y si éste no lo ejecuta lo hará la justicia en público para el escarmiento de otros" (Rodríguez Demorizi citado por Brito, 1987: p. 14).

Teniendo en cuenta que había tanta prohibición y que la posibilidad de interacción con otra raza o clase social era complicada, y además el hecho que los negros fueron sometidos a la voluntad de los blancos, ¿Cómo fue posible incluir el elemento africano en el folclor dominicano? A esta pregunta respondió el musicólogo y folclorista Dagoberto Tejeda en una entrevista realizada por Brito, Tejeda dice:

La clase dominante original, la española, apenas reproducía las expresiones del mundo del cual era dependiente, mientras que los sectores explotados tenían que reorganizar y reinterpretar el mundo en el cual se encontraban colocados como consecuencia de una substracción que los llevaba a formular un proceso creativo. Las limitaciones que les imponía a ellos el medio hicieron posible la creación y la expresión de sus sentimientos (Brito, 1983: p. 15).

El aporte que hicieron los africanos a la cultura dominicana no sería algo pasajero dice Bruno Rosario Candelier en su libro *Lo Popular y lo culto de la poesía dominicana*.

La presencia de lo negro, o de lo africano, en la cultura latinoamericana, especialmente en el Caribe, no es un elemento pasajero y accidental, sino firme y sustancial, pues conforma gran parte del perfil de lo nacional propio (Candelier citado por Brito, 1987: p. 13).

Y es cierto porque muchos elementos de la idiosincrasia nacional actual parten de muchas de las mezclas étnicas africanas de la época colonial, como el léxico y la gastronomía. Además, es importante resaltar que muchos de los ritmos ejecutados en la gran mayoría del Caribe fueron traídos por los negros esclavos y se convirtieron en el punto de partida para la creación del merengue.

La influencia de la cultura española en la región caribeña se ve reflejada en la incorporación del sistema musical occidental, del cual se desprende el sistema tonal, la armonía, la notación, la predominancia de la melodía y otros elementos de la música que se interpretaba en Europa con los nuevos instrumentos, en primera medida el órgano, que se utilizaba en las iglesias, los instrumentos de viento hechos de metal, las flautas dulces, las cuerdas pulsadas, el piano y las cuerdas frotadas. Pero hay más elementos en este proceso de mestizaje cultural que permiten la continua evolución hasta lo que hoy es el merengue, la danza es uno de ellos, como ya se había mencionado, los indígenas taínos antes de la llegada de los españoles tenían sus festejos “los areitos” y sus expresiones musicales y de baile; los africanos aportaron sus danzas sensuales y llenas de erotismo; finalmente, se suman también las danzas y celebraciones de los cortesanos en la Europa colonial. Se genera un proceso de hibridación entre las tres culturas que, con el tiempo, se vuelven dos – africanos y europeos – debido a que las influencias culturales de colonizadores y esclavos se volvieron predominantes llevando a desaparecer las costumbres indígenas de los taínos. El tejido cultural resultante, con el paso de los años desemboca en la creación de nuevas formas de baile criollas.

El sociólogo y profesor de la Universidad Autónoma de Santo Domingo Carlos Andújar habla de la “criollización de la danza”, en el artículo “La Criollización de la Danza Nacional (4 de 7)”, escrito para el periódico *El Acento* en el año 2018, describe este proceso de la siguiente manera:

Una vez instaurados los procesos de esclavización en nuestras islas y fortalecido el modelo de dominación colonial, el esclavo observaba cómo se producían las danzas y bailes de los amos, imitando en muchos casos sus danzas, terminaba adecuando cadencia, movimientos, pasos y corporeidad, a los contextos afroamericanos de procedencia. El ideal de imitar al amo, contaminó en muchos casos la capacidad creativa de nuestras sociedades o simplemente, conviviendo, hicieron surgir una sociedad mestiza que conjugaba valores de una u otra sociedad (Andújar, 2018).

Todo este proceso de criollización de la danza permitió que en América se introdujeran bailes que venían del viejo continente como la contradanza<sup>1</sup>, pilar importante en el desarrollo y evolución de muchos de los bailes que hoy en día se consideran autóctonos en algunos países de las Antillas, de la contradanza surge la hipótesis más fuerte sobre el origen del merengue, pero si bien en la actualidad se considera el merengue como meramente dominicano, Pérez de Cuello dice lo siguiente:

El merengue es hoy reconocido en el mundo como una alegre danza dominicana, mas, cuando surgió en el siglo XIX no fue exclusivo de nosotros, porque irrumpió en el Caribe a manera de un género regional. Al igual que República Dominicana, Haití, Puerto Rico, Venezuela y Colombia, entre otros, desarrollaron sus propias proyecciones autóctonas, con sus claras idiosincrasias y personalidades (Pérez de Cuello, 2003: p.101).

Realmente, saber cómo se originó el merengue es un proceso extenso teniendo en cuenta la cantidad de puntos de vista que se han dado por músicos e historiadores a través de los años, algo que, si es muy notorio y que apunta, quizá, no a encontrar respuesta, pero si a encaminarse a un resultado veraz, es que el merengue no es de origen dominicano. Como lo relata el periodista y escritor Rafael Chaljub Mejía en su libro *Antes de que te vayas*, “El merengue es de origen español, y desde el punto de vista sociológico no puede ser de otra manera” (Chaljub Mejía, 2002: p.59).

Esta afirmación traza un camino más directo al propósito de encontrar el origen del merengue dominicano, además, teje una relación con otros merengues que se interpretan alrededor del Caribe, de los cuales en la actualidad afirman no tener nada que ver el uno con el otro y que los mismos dominicanos, sean músicos o historiadores, consideran el merengue, de forma celosa, como puramente de ellos. Si bien es claro que este ritmo se dio a conocer por los dominicanos desde comienzos del siglo pasado y que hace parte de su idiosincrasia y su cultura, el merengue proviene de la criollización de un baile traído por los colonizadores, la adopción obligada de culturas, la adaptación y la transformación que se da por el paso del tiempo y la mezcla de costumbres.

---

<sup>1</sup> La contradanza es una danza europea que se originó en los bailes de campiña en el ambiente rural inglés, en los siglos XVI y XVII, con el nombre de contrydance, nombre que se forma de country, campo y dance, danza; o sea, danza de campo o contradanza, en español.

## 1.2. El merengue no es solo uno: algunas manifestaciones del merengue en América latina

El siglo XIX, sería el punto de partida para el desarrollo del merengue como género musical y danza representativa de la República Dominicana. En los principales países que comprende el Caribe como Haití, Cuba, Puerto Rico, Venezuela y Colombia también se desarrollaron formas de merengue, partiendo del hecho que este género descende de la contradanza europea, cada país le daría su sonoridad autóctona desde su idiosincrasia, sus creencias y culturas en proceso de transformación como lo explica Pérez de Cuello.

La contradanza europea cubrió gran parte del continente americano y sus transformaciones criollas locales conocieron muchos nombres distintos. Desde mediados del siglo XIX tales metamorfosis recibieron el nombre de merengue en algunos países calentados por el ardiente trópico caribeño (Pérez de Cuello, 2003, p.101).

Estas formas de merengue ajenas a lo que representa el género dominicano, pero relacionadas por su matriz, tendrían relevancia, unas más que otras, pero no pasarían de ser ritmos regionales que luchan por no desaparecer en el bombardeo de nuevas expresiones musicales foráneas que van apareciendo con el paso de los años; es el caso del merengue en Colombia y Venezuela. En Colombia se le llama merengue a uno de los cuatro aires representativos del vallenato y uno de los más importantes comercialmente hablando. Después del paseo, el merengue es uno de los aires que más se graba desde el nacimiento del vallenato, a diferencia del dominicano, este tiene una métrica ternaria de 6/8, pero comparten la trilogía de instrumentos característicos de ambas formas de merengue, la güira (*Glosario*: p. 86) o guacharaca, la tambora (*Glosario*: p. 86), para el vallenato sería la caja y el acordeón, estos en República Dominicana representan la base del merengue típico, como lo explica el abogado y columnista Jorge Nain Ruiz, para el diario *El Pilón* de Valledupar.

Hoy no me cabe la menor duda de que el antecedente que tenemos en el merengue dominicano del siglo XIX, es el más próximo, y no solo a ese aire, sino a toda nuestra música, ya lo hemos comprobado con los instrumentos, los compases y los ritmos. Para nadie es un secreto que la misma trilogía del Vallenato (Tambora, Güiro y Acordeón) existía en República Dominicana, mucho antes de que aquí la adoptáramos, por eso un ortodoxo como Ciro Quiroz afirma: “los versos del merengue dominicano son cambiantes y fijos y se alternan como en la tambora de la Costa Atlántica Colombiana. ¿Proviene nuestro merengue de la isla dominicana? ¿Nació nuestro paseo de una escisión de este merengue? Es posible” (Nain Ruiz, 2010).

Ruiz habla brevemente del lazo que tiene el género vallenato con el merengue dominicano, y no solo por la similitud en cuanto al nombre de uno de sus aires si no tomando el género dominicano como raíz del vallenato como género musical. Sería apresurado afirmar lo que expone Ruiz en su columna sin una debida indagación al respecto, solo se podría tomar en cuenta el hecho que el vallenato, como tal, no solo el aire llamado merengue, tenga una similitud con el ADN del merengue dominicano como lo relata Wilfrido Vargas en un artículo que fue publicado por el periódico *El Tiempo* en el año 2018 llamado “El parentesco entre el perico ripiao y el vallenato”, Vargas dice lo siguiente:

En la década de 1870 entró por los puertos de nuestro continente el acordeón, con una sonoridad bastante fuerte que desplazó rápidamente a la guitarra. Este instrumento (la guitarra) se utilizaba tanto en el merengue típico como en el vallenato, y define una paridad matemática en la construcción del conjunto típico del perico ripiao y del vallenato de tres instrumentos. En el perico ripiao: acordeón, güira y tambora; y en el vallenato: acordeón, raspa de caña y caja, más el cantante, o algunas veces los mismos instrumentistas cantaban. La güira, tambora, raspa de caña y caja representan los instrumentos autóctonos de cada región, con marcadas influencias africanas (Vargas, 2018).

Tomando los elementos de estos los dos artículos anteriormente mencionados, desde los puntos de vista tanto de un dominicano como de un colombiano oriundo de Valledupar, se puede notar similitud en sus aseveraciones. Sin embargo, en el artículo de Ruiz, se habla en forma incrédula, en el principio, de la paternidad del merengue dominicano sobre el vallenato, pero eso es algo muy común entre personas que buscan defender una tradición oral acerca del origen de sus raíces, de sus culturas o, como este caso, su música autóctona. Pero la historia demuestra que, aunque algo se denomine propio, su origen tiene una mezcla de razas, vivencias, culturas, y esto hace que se enriquezca, sin embargo, la noción de que algo sea nuestro realmente es muy ambiguo y discutible. Luego de ver la similitud entre el merengue dominicano y el aire vallenato del mismo nombre, se encuentra otra forma de hacer música con antecedentes similares en su origen, pero con un desarrollo totalmente distinto. Se trata del merengue venezolano que, a su vez, se le conoce con otros nombres como el merengue rucaneo o merengue caraqueño. Se da a conocer en Caracas Venezuela a finales del siglo XIX en donde aún se bailaban las músicas europeas y se fue metiendo en las costumbres y haciendo parte de la identidad caraqueña con el pasar de los años. Su auge se daría entre 1930 y 1940 cuando se volvió un baile popular y lo integraron como uno de los subgéneros a lo que en Venezuela llaman música cañonera de donde también sobre salen ritmos como el vals, el joropo y el pasodoble caraqueño. Realmente, la similitud con el merengue tocado en República Dominicana es solo de nombre y de origen, aunque este está en entredicho, pero en otros aspectos son totalmente diferentes. Lo más notorio puede ser en las métricas y rítmicas utilizadas, en el género venezolano se utilizan las métricas ternarias 6/8 y el 5/8, esta última es más utilizada por los músicos académicos por la complejidad que este presenta, el 6/8 se utiliza más para el baile del pueblo y para eventos regionales.

Este tipo de merengue se ha mantenido vigente gracias a las academias y a los pocos conocedores del género que hacen lo posible por mantener sus raíces, ya que, al igual que otros países, han sido permeados por tipos de música foráneos, en Venezuela no ha sido la excepción y han adoptado otros tipos de música, dejando en el olvido de las nuevas generaciones una riqueza de décadas de cultura musical.

Otro estilo musical, similar al ya mencionado merengue dominicano, proviene de su vecino más cercano y con el cual comparte territorio. Haití hizo parte, en la época de la colonia, de lo que se llamó La Española, al momento de España ceder una tercera parte de la isla a la corona francesa, llamaron la parte occidental de la isla Saint-Domingue y la parte oriental, lo que hoy se conoce como República Dominicana, se le llamo Santo Domingo oriental. La historia entre Haití y República



Dominicana ha estado envuelta por guerras y actos atroces que han marcado el desarrollo histórico de los dos países y que no sería muy diferente en la actualidad donde son demasiados los casos de xenofobia y racismo.

Estos dos países caribeños tienen presentes muy diferentes, como lo mencionan en un artículo hecho por la prensa alemana DW.

La República Dominicana parece un paraíso a primera vista, con sus palmeras, kilómetros de playas de arena y su mar azul cristalino. Millones de turistas llegan al país anualmente para tomar unas vacaciones. La belleza de la naturaleza y los hoteles de lujo encubren el hecho de que la República Dominicana es uno de los países menos prósperos de América Latina, y que está justo en la frontera con Haití, el país más pobre del mundo occidental (Allmeling, 2013).

A esto se suma que una de las hipótesis del origen del merengue proviene de una batalla entre estos dos países por la independencia de República Dominicana del dominio haitiano a principios del siglo XIX, este suceso lleva por nombre La Batalla del 30 de marzo o Batalla de Talanquera, de esta surge el mito de que el merengue nació como un canto de los soldados vencedores, como lo menciona Brito en su libro citando a el periodista dominicano Rafael Vidal,

el merengue se bailó por primera vez en un campamento de soldados dominicanos durante la batalla de Talanquera, en la Provincia de Montecristi. Sucedió entonces que los dominicanos habían llegado a Macabron, de donde retrocedieron ante la presión haitiana, y el criollo Tomás Torres había huido durante la lucha y después de lograrse la victoria nuestra, al son de una nueva melodía satirizaron la actitud de Torres con estas palabras ya archiconocidas entre los tratadistas:

Tomá juyó con la bandera  
Tomá juyó de Talanquera  
si fuera yo, yo no juyera  
Tomá juyó con la bandera.  
(Vidal citado por Brito, 1983: p. 23).

A pesar de una historia llena de actos desafortunados, la música se ha convertido en un lazo cultural que ha permitido permear parte de cada cultura a las formas tradicionales de hacer música de estos dos países caribeños. Así como en República Dominicana existe el merengue como la música nacional, en Haití existe la meringue (*Glosario*: p. 86), dos danzas típicas que han sido transformadas por sus representaciones culturales como lo señala Pérez de Cuello

Las dos danzas comparten los genes culturales de la decantada realidad antillana y al mismo tiempo, reflejan las singularidades de sus respectivas condiciones culturales. Las dos danzas, hermanadas en un principio por la música contradanza europea y muy posiblemente por los giros rítmicos del cocoyé de la gente de color, bifurcaron sus senderos ante las identidades negra o mulata que les son propias y ante sus ricos acervos criollos (Pérez de Cuello, 2003: p. 202).

La meringue es producto de una mezcla de danzas, herencia cultural y religiosa traída de África con la contradanza europea que, al parecer, es la matriz de la mayoría de danzas que se han desarrollado

alrededor de América Latina. Esta danza, según el musicólogo cubano Helio Orovio, que es citado por Pérez de Cuello, dice:

La danza caribeña que mayor presencia tiene en la estructura de la méringue es la chica, que afincada en la raíz bantú fue permeándose poco a poco de elementos típicamente haitianos. Fenómeno esencialmente secular, la chica se fue mezclando con las figuras coreográficas y los pasos de la contradanza francesa y el *minuet*, que interpretaban los negros y mulatos de la isla. Y de ahí deriva el carabiné, con su ritmo y baile contagioso, lleno de gracia, que ve nacer de su mano la arrasadora méringue (Pérez de Cuello, 2003).

Cabe resaltar que este baile nacional haitiano, además de reflejar y expresar las vivencias del pueblo, busca como propósito central mantener sus raíces africanas, sobre todo del Vudú. En la actualidad existen cinco tipos de meringue haitiano, al igual que el merengue dominicano, tiene varios tipos o subgéneros como el pambiche (*Glosario*: p. 86), a lo maco (*Glosario*: p. 86) y otros que serán explicados más adelante, en Haití existen el meringue carabiné, meringue congó, meringue rural, meringue carnavalesca y el meringue salonière, estos tienen características diferentes en cuanto velocidades y forma tradicionales de bailar (Perez de Cuello, 2003).

### **1.3. Un género con estatus de música nacional. Condiciones sociales y políticas que marcaron el desarrollo del merengue dominicano**

La primera aparición del término “merengue” en tierra dominicana se da el 26 de noviembre de 1854 en una serie de artículos publicados por el periódico capitalino *El oasis*, donde relataban el desagrado que tenían algunos sectores intelectuales por la nueva danza que lentamente se hacía popular entre los jóvenes de las élites económicas. Esta campaña antimerenguista se produce por el desplazamiento que estaba generando el merengue a la tumba dominicana, una danza popular que estuvo de moda a inicios del siglo XIX y que fue producto de la criollización de la contradanza francesa. El deseo de esta serie de publicaciones era desprestigiar el merengue y enaltecer la tumba, que era la danza de moda, además, las características que marcaba la tumba como danza es que era un baile de cuadrilla donde hombres y mujeres se hacían en dos filas, unos frente a otros, la dinámica consistía en bailar con el compañero que se tenía en frente, pero cuando se marcaba una señal la mujer cambiaba de pareja por el compañero más cercano y el baile no se acaba hasta que la mujer no hubiera bailado con todos los hombres. Esta danza, en comparación con el merengue que era una danza de pareja y estimulada por el movimiento sensual de las mujeres, provocó la sanción y el reproche de las clases dominantes de la época, los cuales tenían expresiones fuertes contra el merengue, como lo relata Brito:

Entre los epítetos y expresiones endilgados al merengue están: torpe, aborrecible, progiene impura del impuro averno, digno del diablo, villano, que insulta al pudor, infame usurpador (Brito, 1987: p. 31).

A raíz de esta campaña antimerenguista que duraría cuatro meses, sumada con otra en el año 1875 propiciada por Ulises Francisco Espaillat, quien fuese el presidente de República Dominicana para entonces, se tejieron algunas hipótesis sobre el verdadero motivo del ataque mediático al merengue por parte de sus detractores, dándole un contexto más racista, a lo que Fradique Lizardo, un folklorista e investigador dominicano, quien fue citado por Perez de Cuello, Lizardo dice:

el merengue no fue atacado porque era de origen negro, sino porque intentó introducirse en la ciudadela de la aristocracia, [...] el ataque fue por el conflicto con la llamada “Buena sociedad» [...]... esta campaña en su contra, no es por el mero hecho de ser el origen negro su ritmo, como pretenden algunos sino por considerarlo una forma de baile inmoral o por lo menos indecorosa de acuerdo a los preceptos morales de la época (Perez de Cuello, 2003: p. 116).

Debido a estos ataques y con el ánimo de contrarrestar las críticas, aparece el compositor Juan Bautista Alfonseca, considerado el padre del merengue y quien lo introdujo a los salones de baile, quien intentó con sus composiciones hacer entrar en razón a quienes criticaban el merengue, pero sus esfuerzos fueron nulos porque, mientras él escribía canciones con contenido decente para levantar el nombre del nuevo género, otros seguían con sus composiciones lujuriosas y esto llevó a que el merengue fuera desterrado de los salones de baile, lo que condujo a que se bailara solo en galleras, enramadas, burdeles y otros establecimientos de clase baja.

Después de la campaña de desprestigio en 1854 no se volvió a escribir sobre el merengue, hasta 1870, cuando reaparece en la ciudad de Santiago de los Caballeros, que se encuentra ubicada en la zona norte del país, mejor conocida como la región del Cibao. Santiago de los Caballeros es la segunda ciudad más importante de República Dominicana y uno de los principales puertos de comercio del país. Para entonces, el merengue se tocaba con cuerdas, que bien podían ser guitarras, el tres o el cuatro, además de eso la tambora (*Glosario*: p. 86) o también se hacía uso del balseo (*Glosario*: p. 86) o el atabal (*Glosario*: p. 86) -que son instrumentos de percusión hechos de troncos ahuecados o de los barriles donde llegaban los clavos importados- y las maracas o la güira (*Glosario*: p. 86). Siendo Santiago de los Caballeros una de las principales ciudades comerciales, allí llegó importado el acordeón diatónico de Alemania, este gustó tanto a los músicos cibaños que decidieron reemplazar los instrumentos de cuerda por el acordeón y de esto nace el formato de merengue típico. A principios del siglo XX, a este formato se le llamó “perico ripiao” (*Glosario*: p. 86) asociado a un cabaret santiaguero que llevaba el mismo nombre, pero esta forma de llamar al conjunto de músicos cibaños tiene un trasfondo peculiar que es explicado por Perez de Cuello:

El nombre perico ripiao se le da a ese conjunto por un cabaret, un prostíbulo que había frente al matadero viejo de Santiago y ahí amenizaba las fiestas un conjunto de esos. Esas mujeres – que lamentablemente, por la necesidad tenían que vender su cuerpo a cambio de dinero– decían, cuando los hombres terminaban de complacerse sexualmente: ‘ripié ese perico’, ‘déjame ripiar este perico’; o bien cuando llegaban, ‘ahí viene uno, déjame ripiar este perico...’ El ‘perico’ que esas prostitutas ‘ripiaban’ era el cliente de turno. Entonces esa voz comenzó a propagarse. Como ahí, en ese lugar, siempre tocaba un conjuntico típico con güira, tambora y acordeón, ese nombre pasó al argot popular: ‘vamos pa’llá, p’al perico ripiao’ (Perez de Cuello, 2003: p. 301).

Con el paso del tiempo llegarían nuevos instrumentos que integrarían esta forma de merengue, primero se unió la marimbula -una especie de cajón con placas de metal en el frente, que al ser tocadas producen una sonoridad similar a la del bajo-. También haría parte del formato típico cibaño el saxofón o cachimbo (*Glosario*: p. 86), como era llamado por los músicos de aquella época.



**Figura 1. Instrumentos utilizados en el merengue dominicano (atabales, balsie, tambora, güira, maracas y panderos).** Recuperado de <https://www.colonialzone-dr.com/images/instrumentos%20afro%20dominicano%20drums.jpg>



**Figura 2. Formato instrumental del merengue típico o perico ripiao.** Recuperado de <http://2yamaha.com/music/merengue+perico+ripiao+band.html>

Para inicios del siglo XX se da origen al “pambiche” (*Glosario*: p. 86) o merengue apambichao, un ritmo de merengue que nace en medio de la invasión norteamericana a República Dominicana en 1917. Se le atribuye el origen del ritmo al acordeonista Toño Abreu, quien, al ver la dificultad de los americanos para bailar merengue típico, decidió hacer una mezcla del jaleo (*Glosario*: p. 86) utilizado en el merengue típico y lo mezcló con el ritmo que estaba de moda en Estados Unidos en esa época, el *one step*. Abreu decidió llamarlo pambiche como una deformación de la palabra “palm beach”, que era una tela que utilizaban los americanos en esa época. La explicación que da Papito Rivera que es citado por Brito, Rivera dice lo siguiente:

como la tela no era ni "dril" ni "casimir", y lo que Abreu había improvisado no era ni merengue ni one step, prefirió llamarlo pambiche (Brito, 1987: p. 37).

La palabra pambiche surge entonces como una burla de los dominicanos hacia los americanos porque estos no podían bailar el merengue, el término “los pambiches” se refiere a ellos de manera despectiva.

Por el lado musical, el pambiche es el ritmo del que se desprenden todas las formas de merengue que fueron evolucionando con el paso del tiempo hasta los ritmos modernos. Luego de esto, se daría el cambio trascendental en la historia del merengue, el hecho que parte la historia en dos y que pone al merengue como la música nacional por excelencia del pueblo dominicano. La llegada a la presidencia de Rafael Leónidas Trujillo en el año 1930, que luego se convertiría en dictador por varias décadas, trajo consigo la difusión del merengue en todo el territorio dominicano. Trujillo, desde su candidatura utilizaba agrupaciones de perico ripiao (*Glosario*: p. 86), un hecho que benefició enormemente el merengue al sacarlo de sitios de mala muerte y darle una mayor importancia ante el pueblo que, en un principio, lo rechazó. Además de esto, la llegada de la radio también contribuyó para que la difusión del merengue fuera mayor.

Álvarez López explica la ideología de Trujillo, en la cual el merengue tiene un papel predominante, López dice:

Definimos la ideología como un «conjunto de ideas políticas, jurídicas, morales, estéticas, religiosas y filosóficas que responden a unos intereses específicos de clase y a una visión del mundo y la realidad». Esta ideología trujillista fue interiorizada por gran parte de la nación a partir de la utilización de la cultura, de la cual el merengue constituyó uno de los elementos más destacados para la hegemonización de estas ideas (Álvarez López, 2014: p. 305).

Trujillo utiliza el merengue también como una forma de venganza clasista y, al ser este dueño de los principales medios de comunicación de la isla, hizo que se escuchara el merengue en todo momento y, si alguna persona quería mostrar su reproche ante esto, se consideraba en contra del régimen y era llevada a la cárcel. Gracias a estos hechos surgieron compositores que se encargarían del aporte más importante hasta el momento para la evolución y transformación del merengue, de un género musical regional a la representación cultural de la identidad dominicana. El más importante de estos compositores fue el maestro Luis Alberti quien sería llamado por el propio dictador Trujillo para dirigir una orquesta que llevaría por nombre “Generalísimo Trujillo”, aquí se da paso del conjunto típico de perico ripiao a la gran orquesta de merengue de salón. Es importante marcar que la invasión de los americanos a República Dominicana trajo consigo influencias de nuevas músicas como el jazz tocado por las big band estadounidenses, eso sirvió de inspiración para compositores como Alberti que tomaron características del jazz y las fusionaron con el merengue típico, además de la inclusión de nuevos instrumentos como el piano y el bajo eléctrico que ayudaron para que el merengue tuviera mayor aceptación por las clases medias y altas. De esto surgió uno de los merengues más representativos de la historia “Compadre Pedro Juan”. Álvarez López da una idea sobre la importancia de este,

Composiciones musicales como *Compadre Pedro Juan*, *Dolorita*, *Loreta*, *El sancocho prieto*, *Dolores ay ombe*, se convirtieron en símbolos de la modernidad del merengue en los nuevos contextos urbanos donde frecuentaba la clase dominante (Álvarez López, 2014: p. 311).

Esta composición de Luis Alberti muestra la estructura que tenían los merengues de esa época, iniciaban con un ritmo lento de ocho compases al que se le llama paseo (básicamente es la parte

donde el hombre invita la pareja a la pista de baile), después sigue el merengue derecho (*Glosario*: p. 86) que se divide en dos partes, merengue primera parte y merengue segunda parte. La primera parte se caracterizaba por ser más rítmica y era donde el cantante exponía el contenido de la canción con intervenciones de la orquesta, luego venía el merengue segunda parte que era el ritmo que acompañaba el jaleo (*Glosario*: p. 86) y los estribillos de la canción. Aunque muchos merengues de la época eran fieles a esa estructura, merengues como “El negrito del batey” carecían de la sección del paseo.

La creación de la big band de merengue fue un hecho que ayudó a instaurar el género en los salones de baile y darle el estatus que ostenta hasta el momento, pero esto también fue un forma de blanquear un género tocado por negros, como lo explica Hutchinson.

esta nueva versión del merengue fue diferente: los líderes de las orquestas de salón lo tomaron, hicieron desaparecer el acordeón y redujeron al mínimo el papel de la tambora y la güira. Fue una estrategia de «blanqueamiento» que correspondía al racismo extremo del dictador (Hutchinson, 2010: p. 185).

Aunque la tambora y la güira (*Glosario*: p. 86) pasaron a estar en segundo plano luego de ser principales en el formato de perico ripiao, no perderían de todo su estatus porque son la base y la esencia del merengue dominicano. Al tener un cambio de formato tan radical lo que generó fue extender las diferencias entre el merengue de la clase alta (merengue de salón) y el perico ripiao (merengue de pueblo y clase popular). Todos los merengues que fueron compuestos en las tres décadas de la dictadura de Trujillo tenían que hacer de éste una figura épica, pero con su asesinato en 1961 comenzaron a surgir todo tipo de composiciones de odio hacia el desaparecido dictador.

El merengue entonces fue evolucionando y adaptándose a las nuevas tecnologías y a la nueva música que llegaban a la isla, además, también comenzaba su auge internacional de la mano de músicos como Billo Frómeta, quien llevaría parte de la cultura dominicana a tierra venezolana y allí crearía la famosa Billos Caracas Boys, Alberto Beltrán quien fuese cantante de la sonora matancera, con la cual grabó *El negrito del batey* y Rafael Petitón Guzmán quien creó una orquesta llama La lira Dominicana que fue popular en los clubes nocturnos neoyorquinos, ellos fueron los primeros exportadores del merengue.

Con la muerte del dictador Trujillo, el merengue no dejaría de escucharse, por el contrario, tomaría nuevas fuerzas y comenzó su transformación de la big band al formato de combo. En este proceso surge una de las figuras más representativas del merengue en el mundo, Johnny Ventura, quien fue el creador del primer combo show (*Glosario*: p. 86) post Trujillo. Este nuevo formato de merengue surge por el auge del rock and roll y el twist en Estados Unidos, con artistas como Elvis Presley, este tipo de música que, poco a poco, fue permeando y desplazando otros géneros nativos en diferentes partes del mundo, sería la inspiración para que Ventura mostrara una nueva faceta del merengue. Rafael Solano en su libro *Entre dos siglos: música y músicos del merengue*, habla de la importancia de este nuevo formato para el desarrollo del merengue en los años 60 y cómo también fue criticado,

El Combo Show se convirtió en un verdadero haz de alegría popular en todo el país, desafiando las quejas y acusaciones por parte de personas quienes argumentaban que se desvirtuaba el merengue. Ante esas voces en contra, Johnny Ventura, esgrimía airoso el cetro de la aceptación popular, arma poderosa ante cualquier circunstancia (Solano, 2003: p. 442).

Las acusaciones a las que hace referencia Solano son las palabras que lanzaba Luis Alberti contra la nueva forma de merengue, quien manifestaba su inconformismo por la velocidad con la que se comenzó a tocar el merengue en los combos, luego de venir una época de merengues suaves y melodiosos a tocarse de forma arrebatada y rápida. Brito explica el pensamiento del Alberti acerca de esto:

se toca a una velocidad que un verdadero bailarín no podría hacerlo con los pasos típicos que personifican ese baile, y considera que a ese nuevo género debiera llamársele, no merengue, sino guarachete o merenguete. No cree en su fosilización, pero considera que su modernización debe venir sin que haga perder su estructura, personalidad melódica y rítmica (Brito, 1987: p. 43).

El concepto de combo show surge como referencia al Gran Combo de Puerto Rico, para cambiar la noción de orquesta utilizada para la big band de décadas pasadas, y el concepto de show por la alegría y puesta en escena que presentaba Johnny en cada presentación. Es inevitable que la música sufra cambios y que se vaya deformando de su forma primitiva, pues al ser música para el goce del pueblo, este siempre va a exigir algo diferente, de lo contrario, es posible que desaparezca, además, las industrias fonográficas también fomentan este tipo de transformaciones, esto lo entendió Johnny Ventura y, de la misma forma, las generaciones que vendrían después de él lo entenderían. Ventura fue el pionero del merengue que actualmente se escucha, pues su formato de combo no ha sufrido grandes cambios, su ideal musical sigue estando presente como un fuerte referente de algunos combos dominicanos que echarían raíces en otros países como Puerto Rico y Estados Unidos.

El combo show quizás es el aporte más importante en el género en la segunda mitad del siglo XX, pues los artistas que vendrían en los próximos años harían uso de este mismo formato. Como lo comenta Solano:

Nuestro país siempre ha sido una cantera inagotable de músicos naturales, con escuela o sin ella, poseedores de un extraño e innegable talento. Desde el advenimiento de la década iniciada en 1970, se revelan los sueños de otros individuos, quienes, estimulados por el éxito de los mencionados más arriba, se lanzan hacia la búsqueda de un puesto de preferencia similar (Solano, 2003: p. 445).

De la cantera inagotable que menciona Solano, entre los años 70 y 80 surgen estrellas del folclore dominicano como Wilfrido Vargas y Juan Luis Guerra, quienes hicieron aportes importantes al género del merengue y a la música latina. Estos dos exponentes, cada uno mezclando un estilo propio con las características del combo show impuestas por Ventura, dieron un paso adelante en el desarrollo de la música popular dominicana, ayudados cada uno de sus amplios conocimientos en música y con las ganas de dejar plasmados sus nombres en la historia del merengue.

Lo que viene después para el merengue de los años noventa y nuevo milenio es el surgimiento de agrupaciones en masa, tanto en República Dominicana como en Puerto Rico; este último, para el final del siglo XX, se había convertido en el segundo país de mayor exportación de merengue dominicano. Las agrupaciones tomaron como referencia la forma de tocar de la agrupación Los Hermanos Rosario, quienes a principio de los noventa se convertirían en los pioneros del merengue a lo maco y, por ende, del merengue de mayor comercio en la actualidad. Los Rosario le llamaron a su estilo merengue bomba y fue tal su éxito que las agrupaciones puertorriqueñas adoptaron este estilo y, con el paso del tiempo, lo hicieron propio (Solano, 2003).

El merengue ha sabido adaptarse a las tecnologías que han ido surgiendo, para el caso del siglo XX, la cultura urbana iba cogiendo fuerza con géneros como el rap y el surgimiento de la música electrónica, gracias a esto agrupaciones afianzadas en suelo americano deciden hacer la mezcla del género dominicano con estas nuevas expresiones urbanas, dando la creación del merengue house. Esta nueva forma de hacer merengue daría el inicio a lo que hoy se conoce como merengue urbano que se ha vuelto popular tanto en República Dominicana como en Estados Unidos y Puerto Rico (Marques, 2018).

## **2. ALGUNOS EXPONENTES DESTACOS DEL MERENGUE DOMINICANO**

Desde sus orígenes hasta la actualidad, el merengue ha contado con la contribución de personalidades que, con el paso del tiempo, han adquirido el título de leyenda. Tanto en la República Dominicana, país donde tuvo su desarrollo más destacado, como en Puerto Rico, donde se convertirían en fuertes exponentes y principales competidores en la industria del merengue, han surgido artistas que han ayudado a que el género llegue a muchos lugares donde se ha desarrollado con una identidad propia y lo han puesto a la altura de otras formas de hacer música como el jazz, el pop, incluso el rock. Esto ha llevado a que en países como Colombia, Venezuela y Estados Unidos también se esté produciendo merengue. Luis Álvarez López, para referirse a esta capacidad que tiene una cultura de utilizar un género y volverlo propio, manifestando al mismo tiempo sus particularidades musicales, utiliza el término *transnacionalización*. Con respecto al género estudiado, el autor dice:

El merengue se unió a otras músicas caribeñas que ya se habían internacionalizado. El proceso de transnacionalización se refiere, en cambio, al proceso por el cual las comunidades dominicanas en el extranjero lograron incorporar el merengue como una herramienta para afianzar y mantener su proceso de identidades en nuevos contextos históricos. Ambos fenómenos pueden haberse desarrollado y retroalimentado en sus procesos de cambio y evolución (Álvarez López, 2014: p. 319).

De este modo, se podría decir que el merengue es un género que se transnacionalizó, que presenta ciertas características en su desarrollo en República Dominicana, que fue apropiado por los puertorriqueños, dándole un estilo propio y, en su proceso de evolución, llegó a Colombia, Venezuela y otros países latinoamericanos. Este desarrollo y apropiación por parte de Puerto Rico



se dio también por la llegada de agrupaciones y músicos dominicanos que vieron en la “Isla del Encanto” una oportunidad para encontrar nuevas sonoridades y la posibilidad de darle al merengue un nuevo rumbo y, de este modo, permitir que las nuevas generaciones de músicos puertorriqueños se apropien, interpreten y exporten merengue impulsando el folclor dominicano a expandirse.



**Figura 3. Retrato del músico y compositor dominicano Juan Bautista Alfonseca.** Recuperado de <https://idominicanas.com/juan-bautista-alfonseca-primer-compositor-dominicano-de-merengue/>

### **2.1. Pioneros e innovadores**

Para hablar de principales exponentes es necesario hablar no solo de los artistas que pusieron el merengue en el radar musical internacional, sino también de esos personajes que marcaron la historia, dando origen y las primeras pautas de transformación al género popular dominicano.

En primera instancia, aparece el nombre de Juan Bautista Alfonseca (1810-1875), músico y compositor dominicano, considerado el padre del merengue, “Él contribuyó a la introducción de la música folclórica y del merengue a los salones de bailes que frecuentaba la clase media emergente y la clase dominante” (Alvares-López, 2014: p. 304). A Bautista se le atribuyen las primeras composiciones de merengue y llevó por primera vez el merengue a la partitura, además, fue el escritor de la música del himno dominicano.

Para inicios del siglo XX, el merengue atravesó por continuos cambios de carácter social, político y cultural, que ayudaron a masificar su producción y aceptación en la población, teniendo en cuenta que no era tolerado por la clase media- alta dominante del momento, “esta música emergente fue ásperamente sancionada por la clase dominante por los movimientos lujuriosos de las parejas y el movimiento de la cadera por la acompañante femenina” (Alvares-López, 2014: p. 303), el merengue tenía mayor aceptación en la población popular que abarcaba el 97% del territorio dominicano, esto es aprovechado por el dictador Trujillo, en ese entonces en campaña política, quien hace uso del merengue para llegar a la mayor cantidad personas y, gracias al éxito que obtuvo, propone luego convertirlo en la música nacional. Con Trujillo en el poder,

Los medios de comunicación desempeñaron un papel importante en esta nueva aprobación. Como pertenecían todos a la familia Trujillo, igual que la naciente industria discográfica, tenían que tocar lo que a él le gustaba, que consistía en una fuerte dosis de merengue, al lado de otras músicas populares del Caribe (Hutchinson, 2010: p. 186).



**Figura 4. Luis Alberti, compositor del merengue compadre Pedro Juan, Interpretando acordeón de teclado.**  
Recuperado de <https://idominicanas.com/luis-alberti-mises-el-musico-dominicano-al-que-el-merengue-le-debe-su-desarrollo/>

La radio, la prensa y la televisión, así mismo la naciente industria cinematográfica, jugaron un papel crucial en la difusión del merengue. Es aquí donde entra uno de los personajes más importante para el género de inicios de siglo, Luis Felipe Alberti Meses (1906-1976), destacado músico dominicano y figura fundamental para la música nacional, compositor del merengue más conocido y divulgado en República Dominicana, titulado “Compadre Pedro Juan”, además llamado por el dictador para que dirigiera su orquesta. “El maestro Alberti contribuyó al enriquecimiento del merengue a partir de sus arreglos musicales, sus nuevas composiciones, la experimentación musical a partir de la influencia del jazz” (Alvares-López, 2014: p. 311). Alberti llevó el merengue de conjunto tradicional popular (acordeón, güira y tambora) a una estructura similar a la de las grandes big band de Nueva York, enriqueciendo el género armónica y melódicamente. Esto le abrió las puertas al merengue para ser escuchado en las clases altas y pasar de ser una música de cantina o burdel a convertirse en la nueva música de salón.

Para mediados del siglo XX, y luego de la caída del gobierno de Trujillo, el merengue tendría una continua transformación y con ella expansión. Se dio la mutación de las grandes orquestas de salón a “combos show” (*Glosario*: p. 86), de la mano de Juan de Dios Ventura Soriano, mejor conocido como Johnny Ventura, quien le dio la vuelta al merengue con una forma de tocar más jocosa, logró innovar en la parte rítmica, incluyendo coreografías, cambio en la lírica y la introducción a nuevos instrumentos. Dicho por Ventura en su autobiografía: “modifiqué la escritura del merengue, escribiéndolo en compás de cuatro por cuatro. Escribí el contrabajo con la síncopa de la música cubana modificando la tumbadora, el congo y el contrabajo” (Ventura, 2000: p. 92).



**Figura 5. Johnny Ventura, precursor de los combos show.** Recuperado de <http://www.republica-dominicana-live.com/republica-dominicana/musica/merengue/jhonny-ventura.html>

A diferencia del merengue de la época de Trujillo, Ventura decidió reducir la cantidad de vientos utilizando solo dos trompetas, dos saxofones y un trombón, introdujo el bombo que era interpretado por el güirero y le dio un mayor protagonismo a la conga, teniendo en cuenta que en el formato de big band, como no existía un ritmo de merengue creado para este instrumento, su participación era poca y sólo se utilizaba en el merengue segunda parte donde lo que hacía era mezclar el ritmo de salsa y, de algún modo, hacer que, en conjunto con la güira (*Glosario*: p. 86) y la tambora (*Glosario*: p. 86), sus rítmicas no chocaran. No feliz con esto, agregó las figuras sincopadas del bajo como se tocaba en Cuba. También se comenzó a ver una puesta en escena diferente, llena de baile por parte de la línea de los cantantes. Hubo un cambio también en su estructura, pues a partir de ese momento no se volvería a escuchar la sección introductoria del paseo, así lo explica Brito citando a Ventura:

Johnny Ventura considera que se le quitó el paseo al merengue porque era un disfraz para poder penetrar con el merengue hasta los salones de la aristocracia criolla, acostumbrada a la danza; pero que salirle a la juventud de hoy con eso es como para que le griten: "¡Comienza ya!", porque los muchachos de hoy lo que quieren es bailar! (Brito, 1987: p. 44).

De este surgimiento de nuevos artistas y agrupaciones aparece otro personaje que logró un cambio cualitativo importante en el merengue. Wilfrido Radhamés Vargas Martínez, conocido ante el mundo como Wilfrido Vargas, trompetista, cantante y compositor, quiso incluir nuevas sonoridades al género con sintetizadores y la armónica, aceleró más el ritmo y tomó elementos de otras músicas como el rock, bossa nova y la salsa. Vargas fue uno de los primeros en incluir mambos más virtuosos en los saxofones, frases más rápidas y articuladas que, poco a poco, iban volviendo único su estilo. Solano hace mención de la genialidad de Wilfrido al experimentar con el merengue, dejando que sus músicos expusieran ideas, básicamente Vargas supo recopilar esas ideas y ensamblar canciones que siguen teniendo un éxito rotundo. (Solano, 2003). Se dio a conocer por su agrupación Los Beduinos para luego convertirla en Wilfrido Vargas y su Orquesta, ostenta gran cantidad de galardones y, gracias a su forma de componer, llevó el género popular dominicano a saltar fronteras más allá del continente, siendo su orquesta el primer grupo latino en presentarse en el palacio Omnisport Paris Bercy de Francia. De su agrupación surgieron quienes hoy en día son fuertes exponentes del género en el mundo, nombres como Eddy Herrera, Rubí Pérez y Mickey Taveras,

entre otros, que hicieron parte de esta agrupación y son las voces de los éxitos que siguen recorriendo el mundo con el sello de Wilfrido Vargas.



**Figura 6. Wilfrido Vargas, prolijo compositor, cantante, arreglista y trompetista de éxitos como El Comején y Abusadora.** Recuperado de <https://www.diariolibre.com/revista/musica/wilfrido-vargas-condenados-perpetrados-en-bogota-DA11880012>

Las últimas décadas del siglo XX fueron testigo del inicio de un fenómeno que revolucionó el mundo de la música y del folclor dominicano, ha sido tanto el impacto que hasta la actualidad no se ha podido superar la calidad interpretativa y la puesta en escena de Juan Luis Guerra Seijas, un músico profesional egresado del Conservatorio de Música de Santo Domingo, donde estudió guitarra y de la escuela de música de Berklee en Boston, donde profundizó sus estudios en jazz.

El éxito indiscutible de J.L.G. y de su grupo musical adquiere tales proporciones que lo caracterizan como uno de los grandes acontecimientos musicales del siglo, principalmente porque logra romper fronteras geográficas, culturales, difundándose por todo el Caribe insular y continental, por toda América Latina, por América del Norte y por Europa: tal difusión nos permite afirmar que Juan Luis Guerra logrará romper también las fronteras históricas y perdurar como un clásico de la música contemporánea (Haidar, 1992, pp. 193-194).

A Juan Luis se le debe la implementación de la guitarra eléctrica a la sonoridad del merengue, y no solo eso, aunque Ventura y Vargas tuvieron un éxito internacional por mostrar un merengue rápido y vistoso, Guerra supo estilizar el género mezclando los ritmos tradicionales del merengue, con múltiples influencias musicales como el jazz, el rock, música andina latinoamericana, flamenco, bebop, funk, entre otros. Además, tiene la capacidad de componer letras de canciones muy bien estructuradas de contenido social, romántico y de un sentido intelectual nunca antes visto en otros grupos de merengue, todo condensado en su agrupación que, hasta el día de hoy, suena perfecto. Junto a su agrupación 4-40 ha hecho un despliegue de virtuosismo y perfección, sin dejar a un lado sus raíces tradicionales, permitiendo al merengue seguir en esa continua evolución que desde su origen ha venido desarrollando.



**Figura 7. Juan Luis Guerra, uno de los merengueros más reconocidos a nivel mundial por sus letras y la perfección de sus interpretaciones.** Recuperado de <https://www.berklee.edu/bt/171/coverstory.html>

Además de los artistas ya mencionados, se destacan agrupaciones que han llevado el merengue a traspasar fronteras y colocar el género en el top de las listas de los éxitos más sonados en cada país a donde llegan, es el caso de Los Hermanos Rosario, esta agrupación fundada en 1978 en Higuey, República Dominicana, ha sido una de las orquestas más exitosas de merengue del continente americano. Con 40 años de trayectoria, Tony, Luis, Pepe, Toño, Rafa y Francis, sus fundadores, le mostraron al mundo, en sus inicios, una forma diferente de interpretar el merengue y que, más tarde, se adoptaría en Puerto Rico. El merengue “bomba”, como lo llamaron, fue idea de Pepe Rosario, pianista y director de la orquesta quien, tras un hecho desafortunado, fue asesinado saliendo de una presentación en 1983. Esto provocó que la agrupación se paralizara un par de años, luego se daría la salida de Toño Rosario, quien partió a Puerto Rico y se lanzó como solista en 1990. En la actualidad, Los Hermanos Rosario siguen cosechando éxitos con Tony, Luis y Rafa a la cabeza, se han adaptado bien a los continuos cambios que ha tenido el género y siguen llevando su merengue bomba alrededor del mundo (HermanosRosario.wixsite.com).



**Figura 8. Primer LP de los Hermanos Rosario ¡Vienen acabando! del año 1980.** Recuperado de <https://www.discogs.com/es/Los-Hermanos-Rosario-Vienen-Acabando/release/9526566>

## **2.2. Agrupaciones importantes en los años dorados del merengue en República Dominicana**

A los años 80 y 90 se les considera los años dorados del merengue, esto debido al surgimiento de una camada de artistas importantes que, gracias a su aporte a la expresión musical dominicana, permitieron que se consolidara por encima de géneros de más recorrido histórico como el son y la salsa. Para estas décadas se dieron pautas interesantes en la creación de nuevos estilos y la fusión con otras músicas del continente que le dieron más acogida al merengue, es el caso, en primera

instancia, de Pupo Valoy Reinoso, mejor conocido en el mundo musical como Cuco Valoy y, en segunda instancia, Milagros Quesada Borbón (Milly Quesada) considerada la reina del merengue. Estos dos artistas de carreras exitosas tienen algo en común, son hijos ilustres del Carnaval de Barranquilla. Como dijo Cuco en una entrevista para el *Periódico El Tiempo*:

Fue amor a primera vista, algo raro nos pasó a esa ciudad y a mí, conocí los secretos del carnaval, los barrios populares y la historia de Joselito el héroe de la rumba, que muere el martes antes del Miércoles de Ceniza (Martínez, 19 de febrero 2011).

En el caso de Milly Quesada, grabó junto a la orquesta Los Vecinos dos de las canciones insignias del Carnaval de Barranquilla, “La Guacherna” y “Volvió Juanita”, composiciones de la desaparecida compositora y cantante barranquillera Estercita Forero. Estos dos artistas lograron fusionar nuestro folclor con el merengue, tomando ritmos como la cumbia y el chandé.

Para estos años surgieron agrupaciones que pusieron el folclor dominicano en la cúspide de la música latina en el mundo. También se dieron a conocer artistas en solitario que provenían de las orquestas de mayor nombre y recorrido, logrando también éxito y reconocimiento, una de estas agrupaciones es Las Chicas del Can, agrupación conformada por mujeres bajo la dirección musical de Belkis Concepción en asociación con Wilfrido Vargas. La agrupación nace en 1981 y desde su creación comienza a cosechar éxitos con temas como “Las Pequeñas Cosas”, “Juana la cubana”, “La Media María”, entre otros. También se han visto envueltos en escándalos debido al uso del nombre, teniendo en cuenta que el siguiente año de ser creada la agrupación, Belkis tuvo que ser reemplazada, debido a problemas de salud, por una Joven de 14 años que hoy en día es una de las leyendas del merengue, Miriam Cruz, esto ocasionó que Belkis rompiera relaciones laborales con Wilfrido Vargas en 1985 y que este se quedara con el nombre, años después este nombre pasa a ser propiedad de otras personas que intentaron volver a armar la orquesta pero no tuvo el éxito esperado y se desintegró por completo (Ortega, 2020).

En el transcurso de estas dos décadas se dieron a conocer artistas que tuvieron la suerte de dar sus primeros pasos en la música de la mano de agrupaciones de gran recorrido en la música latina. Para comenzar está Eduardo José Herrera de los Ríos, mejor conocido como Eddy Herrera, quien comenzó su carrera a la edad de 20 años con la orquesta Wilfrido Vargas, donde interpretó grandes éxitos como “El Loco y La Luna”, “El Jardinero”, “La Medicina”, entre otros; duró 6 años en la agrupación y, en 1990, decide llevar a cabo su carrera como solista, hasta la actualidad es uno de los fuertes exponentes a nivel mundial del género dominicano. Otro de los grandes artistas que surgió de la agrupación de Wilfrido Vargas fue Roberto Antoni Pérez Herrero, “Rubby Pérez”, aunque tuvo su mayor auge con la orquesta de Vargas también participo en la agrupación los Hijos del Rey. Con Wilfrido estuvo de 1982 a 1987 e interpretó temas de gran recordación como “Volveré” y “El Africano”, hasta la fecha no ha parado de llevar el folclor dominicano por todo el mundo y ostenta el título de ser la voz más alta del merengue (eddyherrera.com).

Otra agrupación que tuvo en sus filas talentos increíbles fue Los Hijos del Rey. Uno de los más destacados fue Fernando Antonio Cruz Paz “Bonny Cepeda”, cantante y pianista que se dio a

conocer en solitario en el año 1976; es en las décadas del 80 y 90 donde alcanza el clímax de su carrera con canciones como “Asesina”, “Una Fotografía” y “Ay Doctor”, por mencionar algunas de sus exitosas canciones. Otro de las voces privilegiadas que perteneció a los Hijos del Rey y aún se mantiene activo y cosechando éxitos es Sergio Pascual Vargas Parra, mejor conocido como Sergio Vargas, el negrito de Villa Altigracia como se le conoce, es de los más reconocidos y más queridos merengueros de América Latina. Con una carrera llena de éxitos, Sergio ha sabido ganarse el corazón de sus seguidores con su forma de ser tranquilo y sencillo, además de ser recordado por éxitos como “La Quiero a Morir”, que fue su primer éxito como solista en 1986, “Si Algún Día la Ves”, “Vete y Dile”, entre otros de un largo listado de éxitos (Caracol radio, 2020).

En la década del 90 se presenta otro tipo de agrupación de jóvenes con aires nuevos, letras más románticas y algunas con un poco de doble sentido, pero de gran éxito, es el caso de la agrupación Rikarena. De la mano de Kinito Méndez, esta agrupación se dio a conocer en 1994, entonces fue un boom y se consideró la orquesta revelación en el año 1995, con éxitos como “¡Ay!”, “Te voy a hacer Falta”, “El Merengazo”, entre otros, comenzaron a mostrar un estilo diferente del que se veía haciendo en la década pasada, cuando se dejó de tocar el merengue tradicional o redondo (*Glosario*: p. 86) y le dieron paso al merengue a lo maco (*Glosario*: p. 86). De esta orquesta se daría el nacimiento a otra (por la separación del grupo), la agrupación Kalibre, con un estilo muy similar, aunque no con el éxito que tuvo en su momento Rikarena. Con el paso del tiempo, la agrupación fue decayendo y, para la entrada del nuevo milenio, el éxito no fue el mismo. Aún están vigentes, pero con los éxitos que grabaron hace más de 20 años (Kiskoo, 2020).

### **2.3. Exponentes del merengue en Puerto Rico**

La Isla del Encanto, como se le conoce a Puerto Rico, ha sido cuna de artistas de reconocimiento mundial. La salsa ha sido parte de su esencia y de su cultura desde mediados de siglo XX, además, ha sido parte importante en la historia del desarrollo cultural de las músicas caribeñas que hoy en día se conocen, parte de la música representativa de Puerto Rico es foránea, a excepción de la plena y la bomba que son ritmos autóctonos de la isla; la salsa fue traída desde Cuba, aunque la salsa puertorriqueña tiene otro sonido, sus bases parten del son cubano.

El merengue, otro género foráneo que es adoptado en Puerto Rico, llega en los años 70 como consecuencia, en parte, de la decadente industria de la salsa que se dio a finales de la década del 60 e inicios del 70. Esto propició que algunos músicos dominicanos se trasladaran a Puerto Rico y consigo llevaran parte de la cultura dominicana a la isla, agrupaciones de mayor acogida que otras por los puertorriqueños, pues algunos grupos tradicionales y la asociación de músicos se oponían rotundamente a recibir el merengue que, poco a poco, iba desplazando la salsa. Anécdotas surgen del proceso que tuvo que vivir el género popular dominicano al llegar a territorio borinqueño, como lo cuenta Rafael “Cholo” Brenes, importante promotor de artistas reconocidos del merengue, en un reportaje para el periódico virtual *El Nacional* en el año 2015, “la situación se puso de forma tal que en una ocasión iba a tocar Wilfrido lo abucheaban y hubo un momento en que Tommy Olivencia escupió a Wilfrido en la cara”. A esto se tuvieron que enfrentar grupos como el de Johnny Ventura,

Los Hijos del Rey y el ya mencionado Wilfrido Vargas quienes tocaban constantemente en territorio puertorriqueño, pero esto era gracias a un hombre de amplia trayectoria en la salsa que ayudaba a extender lazos culturales y, de paso, servía de telonero en las presentaciones de estos tres grupos, Johnny “el Bravo” López, este hombre tuvo que afrontar algunos inconvenientes con la asociación de músicos de Puerto Rico por apoyar y permitir la llegada de los grupos dominicanos a la isla, así lo relata Brenes en su artículo Puerto Rico y el merengue (Brenes, 2015).

Siempre los inicios son difíciles y este no sería la excepción. Los músicos locales se negaban a dejar entrar un nuevo género musical a la isla porque esto implicaría, de cierta forma, que su cultura musical fuera desplazada por un género foráneo, sin embargo, en estas músicas populares bailables el que tiene la última palabra en gustos es el público, y el merengue llegó a las fiestas puertorriqueñas. En este caso, si los sindicatos de músicos de la época no querían dejar entrar el merengue a Puerto Rico, la gente lo había aceptado muy bien y cada vez tomaba mayor fuerza, esto gracias a una agrupación de jóvenes dominicanos que conformaron su orquesta en Puerto Rico y entre éxitos y censuras fueron marcando la historia del merengue en la isla del encanto. El Conjunto Quisqueya, creado por Aneudy Díaz junto a tres amigos más, Chuky Acosta, Javish Victoria y Adib Melgen, comenzó en el año de 1969, como lo cuenta uno de sus integrantes en una entrevista en el programa dominicano *Esta noche Mariacela* en el 2018; Chuky dice “lo que empezó como un relajón entre nosotros para beber y conocer chicas sería algo de lo que viviríamos”, iniciaron como conjunto de perico ripiao (*Glosario*: p. 86) e interpretaban canciones de Johnny Ventura, luego pasaron a tener el formato de orquesta y no fue hasta el año 1974 que tuvieron su primer éxito, “Los Limones”, después de tocar en clubes nocturnos y salir en televisión nacional sin mayor trascendencia, esta canción sería la que catapultaría al éxito la agrupación convirtiéndola en leyenda y tradición decembrina, creando lazos de hermandad entre Puerto Rico y República Dominicana. Esta agrupación tenía una forma pícaro de interpretar el merengue y una puesta en escena con bailes sugestivos y atuendos ceñidos al buen estilo de Elvis Presley, esto cautivaría al público pero también les daría algunos problemas de censura, hasta de arresto, pero esto queda más como anécdotas que como historia relevante, lo cierto es que tras tener su primer éxito, seguirían por muchos años llevando su música a muchas partes del mundo, dejando en alto las banderas de República Dominicana y Puerto Rico (Almánzar, 2018).

La década del 70 fue donde inició el movimiento merengero en Puerto Rico, con el ya mencionado Conjunto Quisqueya, pero a finales de esta época se conocería otra agrupación que sería trascendente en la historia del merengue en Borinquén, se trata de Jossie Esteban y La Patrulla 15, creada por Esteban Grullón -mejor conocido como Jossie Esteban que se desempeñó como el cantante principal de la orquesta- y Alberto Martínez -conocido como Ringo quien era el pianista y arreglista-. Esta agrupación nació en 1979 y contó con la participación de músicos dominicanos y puertorriqueños y, desde su inicio hasta 1997 que Jossie decide hacer su carrera en solitario, tuvo gran acogida y éxito, ganando galardones y llevando su música a los grandes escenarios del mundo. Temas como “Un hombre busca una mujer”, “Pegando el Pecho” y “El Tigueron”, entre otras, siguen siendo de gran acogida y dan muestra del estilo característico de esta agrupación, pues la forma jocosa de cantar e interpretar de Jossie, la fuerza que implementaban a la hora de tocar y de bailar



es algo que se volvería característico en sus canciones. La expresión “con fuerza” se volvió característica de Jossie y de la agrupación, así como la presencia del trombón en el formato merengüero; todos elementos harían la combinación perfecta y clave del éxito para La Patrulla 15 convirtiéndola en una institución del merengue en Puerto Rico. Su punto álgido sería a finales de los 80 y principios de los 90, momento de la separación del grupo. Tanto Jossie como Ringo deciden armar agrupaciones con integrantes netamente puertorriqueños y estas participaron de la época dorada del merengue en Puerto Rico (Castell, 2020).

Uno de los primeros efectos de la llegada del género dominicano a la isla es que las agrupaciones puertorriqueñas pasaron de ser agrupaciones meramente salseras a ser fuertes exponentes del merengue en la Isla del Encanto y fueron precursoras de muchos de los solistas que hoy en día siguen interpretando el género en la isla. Es el caso de la agrupación Los Sabrosos del Merengue, una de las orquestas más importantes y de mayor revolución en la década de los 90, no solo por ser escuela de cantantes que hoy en día son iconos del género sino también por ser la primera orquesta local de merengue en la isla. Primero se llamó Rumba 76, cuando interpretaban salsa, luego se supieron adaptar a la industria y pasaron a tocar merengue, su primer nombre interpretando este ritmo dominicano fue El Sabor del Merengue, pero al ver que ya existía una agrupación con este nombre fue cuando nacieron Los Sabrosos del Merengue. Esta orquesta tuvo gran acogida por la combinación de temas románticos tomados de baladas de los 50 y 60, y canciones jocosas que identifican el merengue tradicional, además han podido contar con cantantes que han hecho que el grupo sea reconocido en Europa, Estados Unidos y la cuna del merengue, República Dominicana. Es el caso, en primera medida, de Manuel Hernández, hoy conocido como Manny Manuel, quien fue un pilar importante para el grupo, porque con su voz cautivó la fanática y grabó temas que se quedarían en la memoria de sus seguidores, su paso a ser solista sería un golpe duro para la orquesta pero no pasaría mucho tiempo para la llegada de otro gran cantante que seguiría cultivando éxitos con Los Sabrosos del Merengue, es el caso de Joseph Fonseca, quien también se convirtió en un estandarte de la agrupación que, luego de tres años y de grabar producciones exitosas con Los Sabrosos, tomaría su rumbo en solitario. La historia se repetiría con muchos de los cantantes que por aquí han pasado como Arnaldo Vallellanes, quien formó nuevamente La Nueva Patrulla 15. Esta orquesta ha sabido mantenerse y sobrevivir al paso del tiempo y de los cambios radicales de la industria, en la actualidad interpreta varios géneros musicales, pero no pierde su esencia que la llevó al éxito: el merengue (Castell, 2020).

#### **2.4. Principales percusionista en la historia del merengue dominicano**

El merengue como género musical tiene características que lo hacen diferente y rico a la hora de escuchar y de bailar, pero, ¿Que hace que este ritmo sea tan pegajoso y reconocido en cualquier parte del mundo donde es escuchado? Es fácil responder este interrogante, la mezcla maravillosa que dan dos de los instrumentos insignias del género que hacen un tejido rítmico que, sin necesidad de una melodía, pueden hacer mover el cuerpo de cualquiera que escuche. Lógicamente se habla de la güira (*Glosario*: p. 86) y la tambora (*Glosario*: p. 86), pero solo hablar de estos dos instrumentos de percusión puede sonar vacío sin hablar de los que le dan vida con sus magníficas y virtuosas

interpretaciones. Antes de entrar en detalle de nombres, es importante mencionar una frase cuya fuente es difícil de encontrar y fue motivo de controversia para la segunda mitad del siglo XX, la frase “el Güirero no es músico”, dicha por el profesor y ex presidente de República Dominicana Juan Bosch Gaviño, frase que fue un golpe al ego de muchos de los percusionistas de los años 70 y 80. Pero, ¿qué hay de tras de esta frase?, Wilfrido Vargas relata en una columna que escribió para el *Diario Libre* en el año 2016, la experiencia que fue entrevistar a Juan Bosch a principios de los 90. A modo de charla y después de entrar confianza, Vargas le pregunta le pregunta al profesor cómo surgió esa frase a lo que Bosch respondió:

El Güirero no es músico porque no estudia música. Porque para tocar la güira no se toca sobre notas, sobre cualquiera de las siete notas que tiene el lenguaje musical ¿comprendes? Sin embargo, juega un papel, porque marca el ritmo. Lo mismo le pasa a la tambora, no habría música de ningún género, ni siquiera de la más alta, sino hubiera la tambora que marca el ritmo. Y lo mismo pasa con el güiro. Y lo mismo pasa con las maracas, porque las maracas son una transformación del güiro (Vargas, 2016).

Más adelante, Bosch marcaría la importancia del güirero y el tamborero, explicando que no cualquiera puede interpretar estos instrumentos si no se tiene un concepto claro del tiempo y el oído musical para mantener el ritmo. Por esto es que aquí se tendrán en cuenta los que para muchos que interpretamos este instrumento han sido nuestra referencia y ejemplo a seguir hablando musicalmente. En primera medida Juan Pablo Cruz León, mejor conocido como Pablito Barriga, fue el güirero y director por más de 20 años del combo show (*Glosario*: p. 86) de Johnny Ventura, comenzó su carrera como bailarín y luego pasaría a ser el güirero de la orquesta. Pablito se destacó por su limpieza y swing a la hora de tocar y se convirtió en punto de referencia sobre cómo debía sonar el merengue derecho (*Glosario*: p. 86) y de primera, Pablito murió el 10 de mayo de 2015 en la ciudad de New York a causa de problemas renales (Beltré, S.F.).



**Figura 9. Derecha Pablito Barriga, izquierda Johnny Ventura, en concierto.** Recuperado de <http://www.campesinodigital.com/2015/05/fallece-pablito-barriga-video.html>.

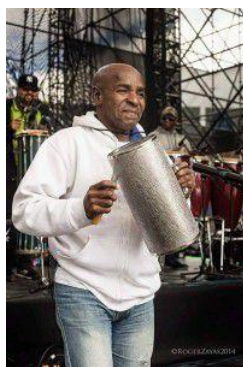
El siguiente referente importante es Manuel La Güira, el nombre real no se registra y su fecha de nacimiento tampoco, lo que si aparece en muchos portales son sus logros como güirero. Le dio otro estatus al instrumento, con una forma de tocar más agresiva haciendo uso del bombo y tocando el patrón del caballito (*Glosario*: p. 86), se volvió de los mejores de su época y se convirtió en parte del selecto grupo de músicos de la orquesta de estudio junto a Catarey, otro de los grandes. Hizo parte de la orquesta de Ramón Orlando, Fernando Villalona y grabó algunos de los discos de Juan Luis Guerra en los años 80, actualmente vive un verdadero calvario producto de su adicción a las drogas,

se encuentra indigente en busca de alguien que le brinde una ayuda para rehabilitarse y poder salir adelante (Mag, 2019).



**Figura 10. Manuel La Güira interpretando la güira en la calle de la cual ha sido preso debido a problemas de alcohol y drogas.** Recuperado de <http://tiempodearidio.blogspot.com/2019/08/que-es-lo-que-quiere-y-necesita-en.html>.

El siguiente fue, es y seguirá siendo el más icónico de los güireros en el mundo, el famoso Rafael Martínez German “Yapo”, el virtuoso, el inigualable, todos los halagos quedan cortos a la hora de hablar de Yapo, güirero por más de 20 años de la orquesta de Juan Luis Guerra, además de colaborar en producciones de las más importantes orquestas de merengue. Su carisma y su forma de interpretación no tienen comparación, por esto Juan Luis hizo un tema en su honor que se llamó “Cayo Arena”, del álbum *A Son de Guerra*, lanzado en el año 2010, donde Yapo hizo una interpretación que puede considerarse como una verdadera obra de arte. Lamentablemente, Yapo fallece el 27 de agosto del 2015 a causa de afecciones renales, hecho que conmovió y sorprendió a todo el mundo. Paradójicamente, el año anterior a su muerte, Juan Luis Guerra estrenaba su disco *Todo tiene su hora* (2014) y la hora del más grande de los güireros del folklor dominicano había llegado (Zayas, 2014).



**Figura 11. El maestro “Yapo” QEPD, en prueba de sonido con la agrupación 4-40.** Recuperado de <http://elagujoninformativo.over-blog.com/2015/08/muere-rafael-martinez-german-yapo-virtuoso-de-la-guira-y-musico-de-juan-luis-guerra.html>.

No se puede hablar de güira (*Glosario*: p. 86) sin tambora (*Glosario*: p. 86) y no se puede hablar de tambora sin mencionar al más grande de todos los tiempos, Miguel Ángel Miró Andújar “Catarey”, el ángel de la tambora tenía una forma particular de tocar ese instrumento, le dio protagonismo y en su haber se encuentra una gran cantidad de discos grabados, se destaca su participación en la orquesta de Juan Luis Guerra. Estando de gira con la Orquesta 440 en Venezuela pierde la vida tras un accidente en el bus donde iba toda la agrupación, en el año 2018 se cumplieron 30 años de su deceso y el colectivo de músicos dominicanos realizó un gran homenaje en su honor (QPeach, 2018).



**Figura 12. Miguel Ángel Miró “Catarey”, el mejor tamborero de la historia.** Recuperado de <https://gramho.com/explore-hashtag/CatAREy>.

En este capítulo se hizo un esfuerzo por explicar el desarrollo de la línea comercial del merengue, aquí no se trató del merengue llamado de Atabales (*Glosario*: p. 86), el merengue que representa la tradición africana en República Dominicana, aquel que tiene una función social y está ligado a las prácticas rituales y religiosas del pueblo dominicano. Este estudio se inclinó por mostrar la evolución del merengue típico del Cibao, los exponentes que lo han desarrollado, que han tenido mayor relevancia y que han difundido globalmente esta expresión musical.

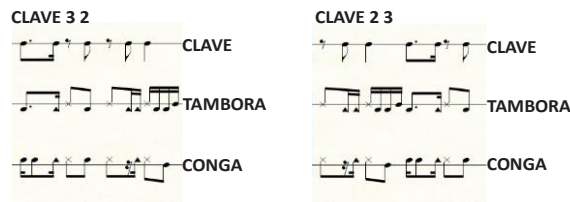
## CAPITULO II.

### ANÁLISIS COMPARATIVO DE TRES CANCIONES REPRESENTATIVAS DEL MERENGUE EN REPUBLICA DOMINICANA Y PUERTO RICO

Los temas que se analizan en esta parte del trabajo fueron seleccionados considerando la importancia que tuvieron en la época en la que fueron producidos, la trayectoria de los grupos e intérpretes que los difundieron y el impacto que generaron para la continua evolución y desarrollo del merengue. Existe un patrón rítmico relevante en la música latina, particularmente la salsa y el son, la clave, un esquema de dos compases que subyace a la estructura de la música latina, convirtiéndose en la columna vertebral de esta. El doctor en etnomusicología Chris Washburne, quien realizó un estudio sobre la clave llamado *Clave: las raíces africanas de la salsa* (1995), explica las analogías que se le dan a este patrón rítmico para entender su importancia dentro de la música, Washburne cita al profesor de música de la Universidad de Massachusetts, Steve Cornelius, quien dice lo siguiente:

En la terminología de la música latina, la palabra clave se refiere no solo a estos instrumentos sino también a los patrones rítmicos específicos que tocan y las reglas subyacentes que rigen estos patrones. Con respecto a estas reglas, Steve Cornelius elige la analogía de una "piedra angular, la piedra en forma de cuña colocada en la parte superior de un arco que bloquea todas las otras piedras en su lugar" para describir la función de la clave en relación con todas las otras partes en La música. (Washburne, 1995)

Washburne menciona que la clave tiene dos medidas longitudinales que tienen diámetros opuestos, a lo que esto se refiere es que la clave 3-2 al cambiar el orden de los compases se convierte en clave 2-3. Los dominicanos incluyeron este esquema rítmico estructural en el merengue a partir de los años 90, pero no la ven como un patrón de dos compases si no que la introducen en un solo compás, esto también relacionado al patrón rítmico de la tambora (*Glosario*: p. 86) y de la conga, que cumplen un ciclo de cuatro tiempos.

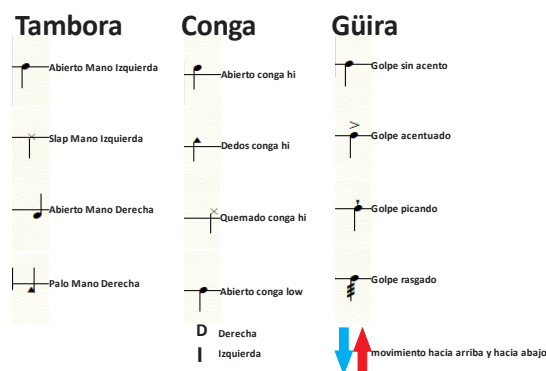


**Figura 13. Patrones rítmicos de la tambora y la conga organizados según la clave (Quintero,2020).**

Es necesario aclarar que los dominicanos escriben el merengue en 4/4, debido a que toman como referencia el patrón rítmico de la tambora y la conga, cuyos esquemas tienen un ciclo de 4 tiempos, por esto, las canciones escogidas para ser analizadas se transcribieron en compás de 4/4, para entender cómo se construye el merengue en cuanto a estructura y clave, desde la visión de los dominicanos. En Colombia, las partituras que se pueden encontrar de merengue están escritas en compas de 2/2, influencia de los dominicanos; si se quiere escribir con esa métrica de 2/2, las secciones deben tener una cantidad de compases pares (4-8-16), de lo contrario, si las secciones tienen una cantidad de compases impares se puede generar un cruce de la clave, teniendo en cuenta que el ciclo rítmico de la tambora quedaría incompleto.

Para el presente análisis se tuvieron en cuenta aspectos generales de la letra, la base armónica, las melodías de los vientos; por otro lado, se profundizó en los patrones y variaciones que ejerce la percusión en las canciones, teniendo en cuenta las épocas y el contexto histórico de las mismas. Se emplearon términos que son utilizados en el devenir diario de un músico merengüero de calle y que permiten un uso más práctico del lenguaje desde el punto de vista experiencial.

Para el análisis de la percusión se van a tener en cuenta las siguientes convenciones:



**Figura 14. Convenciones de los sonidos utilizados por la tambora, conga y güira (Quintero, 2020).**

Las convenciones utilizadas para el análisis de la percusión muestran las sonoridades principales de cada instrumento y sus respectivas digitaciones. Esta escritura es experimental, teniendo en cuenta que no hay una notación estándar de la tambora y la güira, siendo esta una forma clara para entender la interpretación de estos instrumentos. En la güira se utilizan flechas para indicar el recorrido que debe hacer la mano en sus distintas sonoridades, en la tambora se especifican las sonoridades que lleva cada mano, escribiendo en una altura diferente para identificar lo que hace

la mano y el palo, de este modo, el palo que va en la mano derecha se escribe abajo de la línea y los golpes de la mano izquierda sobre la línea. En la conga se utiliza las letras -D I-, para definir qué sonoridad lleva cada mano, teniendo en cuenta que en este instrumento la gama de sonoridades se hace tanto en la mano derecha como la mano izquierda.

## 1. LA TRADICIÓN COCOLA HECHA CANCIÓN. ANÁLISIS DE “GUAVABERRY”



Figura 15. Caratula, cd y reverso del disco Mientras más lo pienso tú. Recuperado de <https://www.discogs.com/es/Juan-Luis-Guerra-Y-440-Mientras-Mas-Lo-PiensoTu/release/3812986>

**Compositor:** Juan Luis Guerra

**Arreglista:** Juan Luis Guerra

**Álbum:** *Mientras más lo pienso tú*

**Año de publicación:** 1987

**Sello:** Karen Records

*Mientras más lo pienso tú* es el tercer álbum de estudio de Juan Luis Guerra y 440. Este trabajo discográfico es el fruto de la búsqueda del sonido propio de la orquesta, siendo este la puerta al éxito de Juan Luis Guerra y su agrupación. Después de tener un fracaso rotundo con su primer álbum *Soplando*, disco que no gustó al público por ser un merengue elitista, por su tempo lento, sus arreglos vocales y la mezcla de armonía jazz en sus melodías; es de anotar que para ese momento eran más llamativos los bailes y puesta en escena de agrupaciones como Los Kenton y Las Chicas del Can, y las canciones de Wilfrido Vargas. Juan Luis creó algo más allá de lo visual y lo jocoso del ritmo, como lo relata Roger Zayas, corista de la agrupación 440, en una entrevista hecha por Camila Garoía Durán para el diario *Acento*. Roger habla de las vivencias con Juan Luis Guerra desde la creación del grupo hasta la actualidad:

Por aquellos tiempos, el merengue dominicano no era más que paseo y jaleo. No obstante, para los entendidos en la materia, 4-40 demostró que se estaba ante un verdadero genio musical; Guerra había concebido, como él mismo definió “un merengue para los pies y para la cabeza” (Zayas, 2016).

Luego del fracaso de *Soplando*, el dueño de la disquera Karen Records accede a grabar sus siguientes álbumes con la única condición de hacer un merengue más movido, gracias a esto, la genialidad de Juan Luis guerra mostró dos discografías que lo llevaron un peldaño más arriba en camino al éxito, *Mudanza y Acarreo* del año 1985 y *Mientras más lo pienso tú*, de 1987. Este último tuvo éxitos como: “Tu”, “¡Ay mujer!”, “Me enamoro de ella”-canciones que, en la actualidad, siguen sonando y son aclamadas por sus seguidores- y la canción motivo de este análisis, “Guavaberry”.

En este trabajo discográfico participaron grandes músicos dominicanos, hoy en día leyendas de este género, quienes hicieron posible estas maravillosas obras, composiciones y arreglos en su mayoría de Juan Luis Guerra.

Voces y coros: Juan Luis Guerra, Maridalia Hernández, Mariela Mercado, Roger Zayas

Trompetas: Fermín Cruz, Isidro Martínez, Kaki Ruíz

Saxofones: Crispín Fernández

Trombones: Joan Minaya, Roberto Olea

Tambora: Ángel Miro Andújar “Catarey”

Conga: Guarionex Aquino

Güira: Natanael Cabrera

Percusión: Isidro Bobadilla

Piano: Ramón Orlando Valoy

Sintetizador: Manuel Tejada

Bajo: Joe Nicolas, Jacín Perez

La canción “Guavaberry” fue grabada con un tipo de merengue que se denomina derecho, algo muy notorio es la inclusión de un cuarto percusionista, hecho que cambia un poco la noción de la sección rítmica de solo conga, tambora (*Glosario*: p. 86) y güira (*Glosario*: p. 86), que se manejaba desde el surgimiento de los combos show de mediados de siglo. También se presenta una composición que hace uso de dos idiomas, inglés y español, y que tiene un significado importante en el contexto de esta.

### 1.1. Estructura

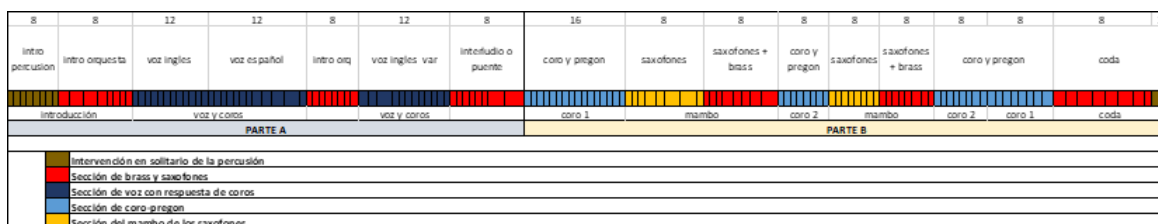


Figura 16. Estructura de la canción “Guavaberry” (Quintero, 2020).



“Guavaberry” está compuesta en tonalidad de A mayor, escrita en métrica de 4/4 y se organiza en clave de 3\*2. Estructuralmente, esta es una canción que tiene dos grandes partes que se llamarán en este trabajo PARTE A y PARTE B, separadas por un interludio cuya progresión armónica funciona como puente entre las dos. La PARTE A consta de tres secciones: la introducción, la voz–coros y el interludio, la PARTE B tiene 2 secciones: coros–pregón y los mambos de los saxofones y el brass. La sección de la coda es una reexposición de la introducción.

Figura 17. Sección de introducción de la orquesta, PARTE A. Compases 4 a 8 (Quintero, 2020).

Figura 18. Background de los vientos utilizado en la sección de la voz, PARTE A. Compases 22 a 28 (Quintero, 2020).

Musical score for Figure 19, measures 42 to 46. The score includes parts for Trumpet in B-1, Trumpet in B-2, Trombone, Alto Sax, Tenor Sax, Piano, and Bass Guitar. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The music features a complex interlude with various rhythmic patterns and melodic lines.

Figura 19. Sección de interludio, PARTE A. Compases 42 a 46 (Quintero, 2020).

Musical score for Figure 20, measures 68 to 71. The score includes parts for Trumpet in B-1, Trumpet in B-2, Trombone, Alto Sax, Tenor Sax, Piano, and Bass Guitar. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. This section is a mambo for brass and saxophones, characterized by a strong, rhythmic groove.

Figura 20. Sección de mambo de brass y saxofones, PARTE B. Compases 68 a 71 (Quintero, 2020).

## 1.2. Contenido lírico

### Estrofa 1

I'd like to live in the street of San Pedro de Macorís  
**(I'd like to live in the street of San Pedro de Macorís)**  
 I'd like to sing my song in the middle of malecón  
**(I'd like to sing my song in the middle of malecón)**  
 I drinking my Guavaberry watching de sun go down (oh)  
 Woman that's all i need in San Pedro de Macorís oh

### Estrofa 1

Me gustaría vivir en la calle de San Pedro de Macoris  
**(Me gustaría vivir en la calle de San Pedro de Macoris)**  
 Me gustaría cantar mi canción en el medio del malecón  
**(Me gustaría cantar mi canción en el medio del malecón)**  
 Bebiendo mi guavaberry viendo ocultarse el sol  
 Mujer, eso es todo lo que necesito en San Pedro de Macoris

Estrofa 2

Quiero vivir junto a ti en San Pedro de Macorís  
**(Quiero vivir junto a ti en San Pedro de Macorís)**  
 Quiero bailar mi canción en el medio del malecón  
**(Quiero bailar mi canción en el medio del malecón)**  
 Bebiendo Guavaberry al ritmo de un tambor **(oh)**  
 O bailando feliz en San Pedro de Macorís oh

Estrofa 3

I wanna dance in the street of San Pedro de Macorís  
**(I wanna dance in the street of San Pedro de Macorís)**  
 I wanna hear the sound of cocolo beating the drums  
**(I wanna hear the sound of cocolo beating the drums)**  
 I drinking my Guavaberry watching de sun go down **(oh)**  
 woman that's all i need in San Pedro de Macorís oh

Coros-pregón

**Woman that's all i need:** Watching the sun dance in the street  
**Woman that's all i need:** Singing my song from Macorís  
**Woman that's all i need:** Bailando me siento feliz  
**Woman that's all i need:** En San Pedro de Macorís  
**Woman that's all i need:** In the middle of the lonely street  
**Woman that's all i need:** I wanna dance it in the heat  
**Woman that's all i need:** eh, eh yeah, yeah, yeah  
**Woman that's all i need:** Of San Pedro de Macorís

Mambo

**Good morning, Good morning:** Good morning my Guavaberry  
**Good morning, Good morning:** I wanna dance in the street  
**Good morning, Good morning:** Good morning Guavaberry  
**Good morning, Good morning:** Of San Pedro de Macorís

Mambo

**Good morning, Good morning:** Good morning Guavaberry  
**Good morning, Good morning:** I could hear from the street  
**Good morning, Good morning:** Good morning Guavaberry  
**Good morning, Good morning:** from San Pedro de Macorís

Estrofa 3

Quiero bailar en la calle de San Pedro de Macoris  
**(Quiero bailar en la calle de San Pedro de Macoris)**  
 Quiero escuchar el sonido del drum del cocolo  
**(Quiero escuchar el sonido del drum del cocolo)**  
 Bebiendo mi guavaberry viendo ocultarse el sol  
 Mujer, eso es todo lo que necesito en San Pedro de Macoris  
 Coros-pregón

**Mujer, eso es todo lo que necesito:** Mirando el sol, bailando en la calle  
**Mujer, eso es todo lo que necesito:** Cantando mi canción de Macoris

**Mujer, eso es todo lo que necesito:** En el medio de la solitaria calle  
**Mujer, eso es todo lo que necesito:** Yo quiero bailar esto en el calor  
**Mujer, eso es todo lo que necesito:** De San Pedro de Macoris

**Buenos días, Buenos días:** Buenos días mi Guavaberry  
**Buenos días, Buenos días:** Quiero bailar en la calle  
**Buenos días, Buenos días:** Buenos días Guavaberry  
**Buenos días, Buenos días:** De San Pedro de Macoris

**Buenos días, Buenos días:** Buenos días Guavaberry  
**Buenos días, Buenos días:** Pude escuchar desde la calle  
**Buenos días, Buenos días:** Buenos días Guavaberry  
**Buenos días, Buenos días:** De San Pedro de Macoris

**Woman that's all i need:** oh, watching the sun dance in the street

**Woman that's all i need:** Singing my song from Macorís

**Woman that's all i need:** Bailando me siento feliz

**Woman that's all i need:** En San Pedro de Macorís joh, oh!

**Cocolo from San Pedro**

**Mujer, eso es todo lo que necesito:** Mirando el sol bailando en la calle

**Mujer, eso es todo lo que necesito:** Cantando mi canción de Macorís

Esta canción tiene un significado importante para la cultura dominicana, la composición hecha por Juan Luis Guerra relata en toda su extensión la alegría de un pueblo de inmensa riqueza cultural. La composición está en dos idiomas, inglés y español. Anteriormente en el merengue ya se habían dado casos de incluir el idioma inglés, como en “El Jardinero” de Wilfrido Vargas de 1980, donde Eddy Herrera hizo un rap en este idioma, queriendo introducir herramientas de un género musical norte americano que iba en auge, el hip hop. En “Guavaberry” tiene un sentido más profundo el hecho de ser en dos idiomas. San Pedro de Macoris es una ciudad ubicada al sur oriente de la isla limitando con el mar Caribe, su historia está marcada por la llegada de inmigrantes de las islas anglo parlantes del Caribe en el siglo XIX, para trabajar en las plantaciones de caña. De estas islas llegan los cocolos, negros llevados a las islas del Caribe por colonos ingleses; la llegada de los cocolos a suelo dominicano trajo consigo mucha de su cultura: el baile, la comida, incluso la religión protestante.

Guavaberry es una bebida típica cocola que está asociada con la época navideña en San Pedro de Macoris, como lo explica Maxwell Reyes en un artículo publicado para el portal web *Noticias.do*, donde entrevista dos personas de descendencia cocola que mantienen vivas sus tradiciones, ellos explican cómo se hace esta bebida y la importancia de esta para su cultura, Reyes dice:

Guavaberry lo trajeron de San Martín y se estableció como una tradición: “Cuando llegaba la Navidad, los Guloyas salían a cantar, tocar las puertas y ellos no se iban hasta que le daban su licor de guavaberry” (Reyes,2017).

Reyes menciona los Guloyas, nombre que se le da a las personas que practican el popular “teatro cocolo danzante” de Macoris; estos suelen hacer una práctica navideña y de esta práctica surge uno de los coros utilizados por Juan Luis Guerra en la canción “Good morning my guavaberry”, eso era lo que decían los Guloyas pidiendo esta bebida a las casas a donde iban.

Además, Juan Luis hace mención al Malecón, un sitio turístico que se encuentra junto al mar y es la zona donde se encuentran las discotecas y el ambiente más festivo y alegre de la ciudad. Guerra menciona en su canción que desea escuchar el sonido del cocolo tocando la percusión, con lo cual hace referencia al conjunto de música utilizado por los Guloyas para sus festejos



**Figura 21. Conjunto de música guloya haciendo uso del drum, el kettle drum, el triángulo y la flauta.**  
 Recuperado de <https://patridomnet.wordpress.com/2014/03/03/el-good-morning-guavaberry-de-los-guloyas-y-juan-luis-guerra-en-la-universidad-apec/>.

Entrando en la parte musical, la melodía que hace la voz es tomada de la célula melódica y rítmica que hace el brass en la introducción de la canción, con un rango melódico de una octava desde el G#3 hasta el G#4. La canción se desarrolla como un canto responsorial donde la voz principal propone la letra y los coristas lo repiten de la misma forma utilizando acordes por terceras con y la particularidad que se hace en forma de pregunta y respuesta; la pregunta hecha por el solista se hace en función de tónica y la respuesta hecha por los coros se hace en función de dominante. Se destaca que la forma de cantar las frases, tanto del solista como de los coros, se hace de manera corta y percutida.

### 1.3. Tratamiento ritmo armónico del piano y bajo

La armonía utilizada para esta canción gira en torno a cinco funciones armónicas (I, IV, V7, V7/vi, vi); su progresión cambia dependiendo de la sección en la que se encuentre. En la PARTE A, donde se encuentra la sección de introducción de la orquesta y la voz, se hace la siguiente progresión: I – IV – I – IV - V7 – IV - V7 - IV, luego se hace una variación, I - IV - V7/vi - vi - IV V7 – IV - I, utilizando dos funciones armónicas por compas. Los dos últimos compases de la variación conforman la progresión que se utiliza en la sección del interludio (IV – V7 – IV – I). En la PARTE B, donde está la sección de mambos y coro – pregón, se utiliza la misma progresión para las dos secciones: IV – V7 – IV – I – IV - V7/vi – vi – IV.

El piano en esta canción utiliza un montuno (*Glosario*: p. 86) característico que fue bastante utilizado en el merengue de los 80, al cual uno de sus principales intérpretes, Ramon Orlando Valoy (quien grabó esta canción), le dio su toque personal, haciendo dentro del montuno figuras melódicas que acompañan tanto la melodía del brass como la voz, utilizando grados conjuntos y frases en arpeggios. Este montuno tiene como característica que las manos hacen la misma rítmica pero desplazada (ver figura 17).

El tratamiento melódico que se le dio al montuno utilizado en esta canción varía a gusto del intérprete y depende de la sección en la que se usa. En el primer montuno de la PARTE A, hay un uso excesivo de octavas paralelas en la mano derecha para luego intercalarlas con intervalos de tercera, mientras la mano izquierda hace pequeños saltos en intervalos de tercera o cuarta, dependiendo la función armónica y la inversión del acorde, de los cuales se utiliza mucho la primera inversión para la tónica y acordes en fundamental para subdominante y dominante.

Figura 22. Montuno del piano, sección de la introducción del brass. Compases 5 a 8 (Quintero, 2020).

El montuno de la PARTE B no varía mucho en su rítmica, pero si disminuye el uso de las octavas paralelas, intercalándolas con notas por terceras en la mano derecha, en la mano izquierda se hace una pequeña variación en el tercer pulso, pero mantiene las mismas características del montuno de la PARTE A.

Figura 23. Montuno del piano, sección del interludio. Compases 43 a 46 (Quintero, 2020).

El bajo en esta canción es bastante melódico y rítmico en su acompañamiento, se puede decir que utiliza la figura rítmica del montuno del piano y le va dando movimiento, además, sigue las melodías principales acentuando los finales, utilizando el mismo recurso melódico del brass y las voces. En esta versión, el bajista utilizó dos formas de acompañamiento que se pueden diferenciar por el uso de estos en secciones específicas. El acompañamiento que hace en la PARTE A es tenue en comparación con el que utiliza en los mambos de la PARTE B y el interludio, donde el bajista propuso hacer la técnica del *slap*, del cual se escuchan sonoridades más percutidas del bajo mezcladas con su sonoridad aguda. En la sección del coro 2, donde queda la percusión sola con las voces, el bajista golpea las cuerdas acentuando el primer pulso de cada compás, haciendo una sonoridad de bombo y, seguidamente, hace un *glissando* descendente.

Figura 24. Acompañamiento del bajo, sección de introducción del brass. Compases 5 a 8 (Quintero, 2020).

Figura 25. Acompañamiento del bajo, sección del interludio. Compases 43 a 46 (Quintero, 2020).

#### 1.4. Tratamiento melódico, armónico y rítmico de los vientos

Juan Luis Guerra utiliza en su orquesta 4-40 un formato de cinco vientos: dos trompetas, un trombón y dos saxofones, este formato le funciona teniendo en cuenta que la orquesta se caracteriza no solo por tocar merengue sino por tocar otros géneros de música como mambo y salsa. En esta canción, la sección de brass y los saxofones presentan en el inicio la célula melódica y rítmica que será desarrollada por la sección armónica y, a la vez, marcan la pauta de lo que debe hacer la voz y cómo deben responder los coros. Las trompetas para esta canción tienen un rango melódico que va del E4 al A5 y el trombón va de un G3 a un G4. El tratamiento melódico que se le dio al brass gira en torno a movimientos en grado conjunto y algunos saltos de intervalo que no superan la cuarta justa, además la forma en que interpretan cada frase es corta. Armónicamente, el arreglista hizo que la conducción de voces en el brass se moviera en unísonos entre las trompetas y en octavas entre las trompetas y el trombón; cuando se abren las voces, se mueven en terceras de forma paralela o contraria. Cabe resaltar que todas las secciones donde interviene el brass terminan con una figura con movimiento descendente por grados conjuntos y lo mismo pasa en los saxofones.

**Figura 26. Célula melódico rítmica utilizada en la sección de la introducción del brass. Compases 4 a 6 (Quintero, 2020).**

En el interludio, la frase utilizada es similar rítmicamente, pero tiene una variación en el tercer y cuarto pulso. La frase se hace dos veces, en la primera vuelta la célula finaliza con grado conjunto ascendente y la segunda vuelta la define con grado conjunto descendente.

**Figura 27. Sección del interludio en el brass. Compases 42 a 46 (Quintero, 2020).**

El mambo del brass sigue partiendo de la célula melódica inicial, solamente varía su rítmica haciendo una simplificación: solo acentúa la segunda semicorchea de cada pulso. Conserva la misma característica del interludio donde se hace dos veces la frase, terminando la primera con grado conjunto ascendente y la segunda la define de forma descendente.

**Figura 28. Sección del mambo del brass, compases del 68 al 71 (Quintero, 2020).**

Los saxofones para esta canción tienen un rango melódico que para el alto va de un D4 a un F5 y para el tenor de un D3 a un C5. En toda la canción, los saxofones tienen tres intervenciones específicamente que son: la introducción de la orquesta, el interludio y el mambo, estos tres momentos tienen un desarrollo melódico que parte de la célula presentada en la introducción por la línea del brass y las únicas variaciones se hacen en el primer compás de la sección del interludio y de la sección de los mambos.

**Figura 29. Célula melódico rítmica utilizada en la sección de la introducción de los saxofones. Compases 6 a 8 (Quintero, 2020).**

El desarrollo del interludio y del mambo es muy similar en su rítmica, el cambio se da en cuanto a la construcción del primer compás de la célula melódica, en el interludio comienza en el tercer pulso y en el mambo comienza en el primer pulso, esto genera un desplazamiento en la figura. El tratamiento melódico que se le dio a la sección del interludio es el uso de saltos de cuarta justa y de sexta menor, por el contrario, para el mambo, el movimiento fue por arpeggios. El tratamiento armónico para la línea de saxofones lleva una conducción de voces por octavas, terceras y sextas.

**Figura 30. Sección del interludio. Compases 43 a 46 (Quintero, 2020).**

**Figura 31. Sección del mambo. Compases 64 a 67 (Quintero, 2020).**



### 1.5. Güira, tambora y conga, la esencia del merengue

Juan Luis Guerra siempre ha utilizado un formato de percusión más grande que el tradicional, lo que le ayuda a implementar otros instrumentos de percusión propios de la cultura dominicana- como el tambor balsie (*Glosario*: p. 86) - y otros de diferentes tímbricas que enriquecen sus composiciones. Sin embargo, la güira (*Glosario*: p. 86), la tambora (*Glosario*: p. 86) y la conga siempre van a ser protagonistas, esto se debe a que la agrupación ha contado con la participación de los mejores intérpretes de estos instrumentos en el género. En esta discografía participaron leyendas como Natanael Güira, el desaparecido Ángel Miro “Catarey”, considerado el mejor tamborero de todos los tiempos, e Isidro Bobadilla que en la actualidad sigue siendo parte de la orquesta. Estas personas plantaron la identidad del grupo y una forma de tocar única del instrumento. “Guavaberry” es una canción con una riqueza tímbrica muy variada, además de contar con el formato percusivo tradicional de conga, güira y tambora, también incluye en algunas secciones del tema sonoridades propias del formato instrumental utilizado por el teatro danzante de Los Guloyas de tradición cocola, que es un detalle coherente debido al contenido literario de la canción. Estas sonoridades son los pitos y el triángulo.

A grandes rasgos, la canción tiene la base rítmica del merengue derecho (*Glosario*: p. 86) con un cambio a pambiche (*Glosario*: p. 86) en la sección del coro 2, donde la percusión queda sola con los coros. La güira hace uso de cuatro patrones rítmicos durante toda la canción, que son ejecutados en secciones específicas. Los primeros compases, el güirero utiliza el patrón del merengue segunda parte (ver figura 32), luego, cuando entra la introducción de la orquesta, utiliza un patrón de afinque que se denomina cacha (*Glosario*: p. 86), este mismo patrón lo utiliza el intérprete para las secciones donde predominan los vientos como el interludio y los mambos. Para las secciones de voz y de coros, el intérprete utiliza el patrón básico del caballo (*Glosario*: p. 86) con algunos repiques que enriquecen y le dan dinámica a la interpretación de la güira. El ultimo patrón rítmico que utiliza es el de pambiche, que es utilizado en la sección de coro 2, con la intención de hacer un cambio significativo y que asimile la sonoridad del acompañamiento musical que utilizan los Guloyas en sus festejos.

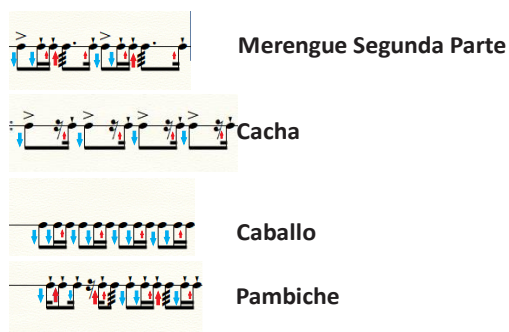
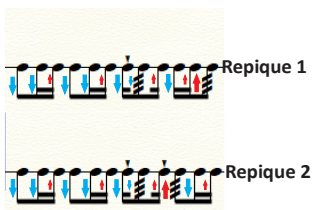


Figura 32. Patrones rítmicos de la güira utilizados en la canción Guavaberry (Quintero, 2020).

Los repiques que utiliza el güirero para dar variación a un patrón son a libre albedrío del intérprete, pues no existe una forma estándar o un punto específico donde se deban utilizar. Para esta canción, el intérprete utiliza dos adornos característicos de su estilo, básicamente cambia el tercer y cuarto pulso del patrón del caballo o de la cacha.



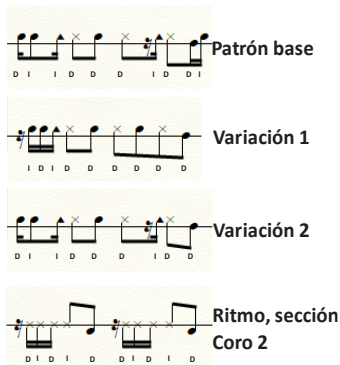
**Figura 33. Repiques utilizados en el patrón de caballo (Quintero, 2020).**

El intérprete de la tambora para esta canción utiliza el patrón de merengue segunda parte o también conocido como redondo (*Glosario*: p. 86). También utiliza una variación en la sección de los mambos y del coro 2 donde omite golpes y simplifica el patrón sin cambiar su característica.



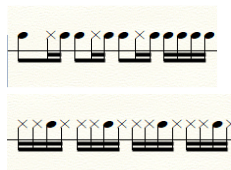
**Figura 34. Patrón del merengue segunda parte o redondo y la variación utilizada en la sección de mambos y coro2 (Quintero, 2020).**

El conguero para esta canción utilizó un patrón rítmico que desarrollo en tres variaciones y las usó en secciones determinadas del tema. En el inicio de la canción, donde la percusión interviene en solitario, el intérprete utilizó la primera variación - se cambia el tercer pulso del patrón básico-, la cual aparece en la siguiente sección que es la introducción de la orquesta, este mismo es utilizado en la sección de la voz. La segunda variación se utilizó en la sección del interludio, los mambos y el coro 1, esta cambia el cuarto pulso del patrón básico. En la sección del coro 2, el conguero hace un ritmo repicado que se combina perfecto con la tambora y la güira, este ritmo no tiene nombre alguno por que es más una adaptación de las frases que hace el redoblante en los festejos de los Guloyas.



**Figura 35. Patrón y variaciones utilizadas en la conga para la canción Guavaberry (Quintero, 2020).**

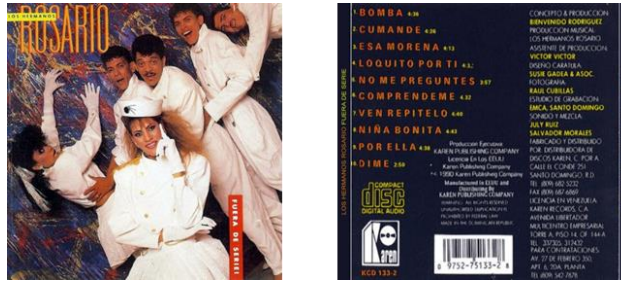
Como ya se había mencionado, la orquesta de Juan Luis Guerra tiene un cuarto percusionista que se encarga de utilizar otros instrumentos para dar mayor variedad tímbrica a las canciones. En “Guavaberry”, el percusionista hace el uso del triángulo que, si bien no es un instrumento común en el merengue comercial, este se utiliza y es parte importante del formato musical del teatro danzante de Los Guloyas. Se hace uso del triángulo en las secciones de intro de percusión, introducción de los vientos, interludio, coro 2 y coda. El triángulo hace dos ritmos diferentes, el primero aparece en la sección de intro de percusión y la introducción de la orquesta, básicamente lo que hace es imitar el patrón rítmico de la tambora (*Glosario*: p. 86) y el ritmo que se hace en el interludio y el coro 2, es similar al ritmo que se hace en el samba brasileiro.



**Figura 36. Ritmos utilizados para el triángulo en la canción Guavaberry (Quintero, 2020).**

Sin duda, este merengue ha tomado lo mejor de la cultura cocola y sus tradiciones para exponerlas ante el mundo, dejando ver un poco de la diversidad cultural que existe en República Dominicana y, de cierta forma, mostrando la cohesión e increíble forma de componer del maestro Juan Luis Guerra, quien supo extraer sonoridades para mezclarlas con el merengue.

## **2. UN ÉXITO INMINENTE Y UN ESTILO MERENGUERO DE EXPORTACIÓN. ANÁLISIS DE “BOMBA”**



**Figura 37. Caratula y reverso del disco Fuera de Serie.** Recuperado de <https://www.discogs.com/es/Los-Hermanos-Rosario-Fuera-De-Serie/release/6406355>

**Compositor:** Rento Arias

**Álbum:** *Fuera de Serie*

**Año de publicación:** 1990

**Sello:** Karen Records

*Fuera de Serie* es el tercer álbum de estudio de Los Hermanos Rosario y uno de los más importantes en la carrera de la agrupación. La orquesta se fundó a finales de los años 70 como una agrupación familiar; sería hasta 1980 cuando comenzarían a sacar su primera producción. Desde el inicio mostraron un estilo diferente de merengue, lo que gustó a la gente, y ya con el segundo álbum *Acabando*, comenzó el camino al éxito mundial. *Fuera de Serie* fue el álbum que le abrió las puertas a la agrupación para darse a conocer ante el mundo. Con temas como “Compréndeme”, “Esa Morena”, “Cumande” y la canción “Bomba” empezaría el *boom* del merengue a lo maco o bomba (*Glosario*: p. 86) -como ellos lo llaman- en el mundo.

El estilo de esta agrupación es único, son los pioneros del merengue a lo maco y son la fuente de inspiración de las agrupaciones puertorriqueñas que se iban forjando a inicios de los noventa. Aunque de los siete hermanos (Pepe, Francis, Rossy, Toño, Rafa, Luis y Tony) que comenzaron el proyecto, solo quedan tres a cargo de la agrupación (Rafa – voz principal, Luis – bajista, Tony -corista y percusionista), con 40 años de carrera artística a espaldas siguen llevando su merengue bomba a todo el mundo.

“Bomba” es la canción que motivó este análisis debido a lo que representa para la historia del merengue. Su característica principal es, sin lugar a dudas, el estilo que le dieron Los Hermanos Rosario. Esta es una producción grabada bajo el sello de la disquera Karen Records en el año 1990 y contó con la participación de músicos muy importantes de la República Dominicana.

Trompeta: Julio Páez, Roberto Páez  
Saxofones: Fredy Páez, Radhadames Peña  
Conga: Andrés Campo

Tambora: Tony Rosario  
 Güira: Papi Rosario  
 Bajo: Luis Rosario  
 Piano: Israel Raynoso Casado  
 Voces Principales: Rafa Rosario, Toño Rosario  
 Coros: Rafa Rosario, Toño Rosario, Luis Rosario.

## 2.1. Estructura

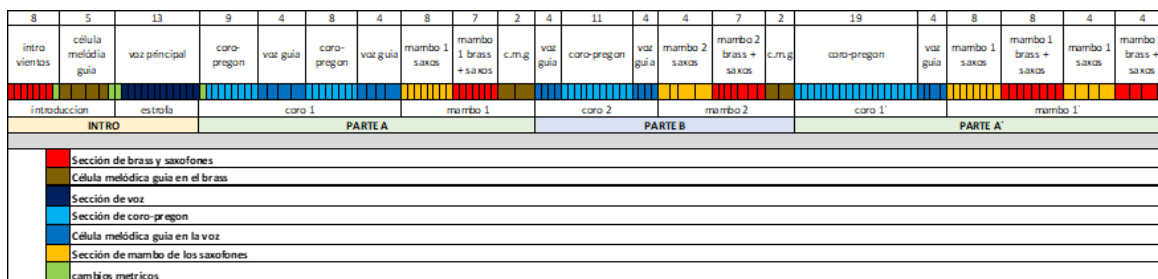


Figura 38. Estructura de la canción Bomba (Quintero, 2020).

“Bomba” está compuesta en tonalidad de Fm, métrica de 4/4 y en clave 3\*2. Esta canción tiene una particularidad en su forma pues presenta secciones impares, lo que genera que haya un cruce en la clave, el arreglista resuelve este cruce agregando un compás de 2/4 al inicio o al final de algunas secciones. En estos casos, es necesario duplicar un lado de la clave y se define el tiempo fuerte utilizando el patrón rítmico de la conga como guía. A grandes rasgos, esta canción tiene cuatro partes que se denominaran INTRO, PARTE A, PARTE B Y PARTE A'. El INTRO consta de 2 secciones, la introducción y estrofa. La introducción se divide en dos segmentos, el primero es el segmento intro vientos y el segundo se denominó célula melódica guía, porque es una frase que se va a re exponer al final de las secciones de mambos dando la guía al cantante para entrar.

La PARTE A consta de dos secciones que se denominaron coro 1 y mambo 1. Dentro de la sección de coro 1 hay dos segmentos que son el coro-pregon y la voz guía, esta última se re expone en cada sección de coro, antes o después de cada segmento de coro-pregon y se denomina guía porque marca el paso a los mambos. La sección de mambo 1 cuenta con tres segmentos, el mambo de los saxos, el mambo del brass + saxos y la célula melódica guía. La PARTE B consta de dos secciones similares a la PARTE A, pero, diferentes en cuanto a que la sección de coro 2 comienza con el segmento de la voz guía y la proporción del coro-pregon es más corta y el mambo 2 presenta melodías diferentes tanto en mambo de saxos como en mambo de brass + saxos. La PARTE A' es igual a la PARTE A con la diferencia que proporcionalmente el segmento de coro-pregon es más largo y los mambos se repiten dos veces.

Musical score for Figure 39, showing the first five measures of the introduction. The score includes parts for Trumpet in B-1, Trumpet in B-2, Trumpet in B-3, Alto Sax, Tenor Sax, Bass Guitar, and Piano. The piano part features a bass line with chords Fm, C, G, and Fm.

Figura 39. Segmento de intro de vientos, INTRO. Compases 1 a 5 (Quintero, 2020).

Musical score for Figure 40, showing measures 6 to 10 of the introduction. The score includes parts for Trumpet in B-1, Trumpet in B-2, Trumpet in B-3, Alto Sax, Tenor Sax, Bass Guitar, and Piano. The piano part features a bass line with a C chord.

Figura 40. Segmento de célula melódica guía, INTRO. Compases 6 a 10 (Quintero, 2020).

Musical score for Figure 41, showing the first part of the vocal section (Part A) from measures 10 to 17. The score includes parts for Trumpet in B-1, Trumpet in B-2, Trumpet in B-3, Alto Sax, Tenor Sax, Bass Guitar, and Piano. The piano part features a bass line with chords Fm, D, Bm, C, C, and Fm.

Figura 41. Primera parte de la sección de la voz, PARTE A. Compases 10 a 17 (Quintero, 2020).

Figure 42 shows a musical score for the second part of the vocal section, labeled 'PARTE A', covering measures 18 to 23. The score includes parts for three trumpets in B-flat, an alto saxophone, a tenor saxophone, a bass guitar, and a piano. The piano part features a sequence of chords: Fm, Fm, Bbm, C7, C7, D, C7, and Fm.

Figura 42. Segunda parte de la sección de la voz, PARTE A. Compases 18 a 23 (Quintero, 2020).

Figure 43 shows a musical score for the first mambo section, labeled 'PARTE B', covering measures 46 to 56. The score includes parts for three trumpets in B-flat, an alto saxophone, a tenor saxophone, a bass guitar, and a piano. The piano part features a sequence of chords: C, Fm, C, Fm, Fm, C, Fm, and C.

Figura 43. Sección de mambo 1, PARTE B. Compases 46 a 56 (Quintero, 2020).

Figure 44 shows a musical score for the second mambo section, labeled 'PARTE B', covering measures 67 to 75. The score includes parts for three trumpets in B-flat, an alto saxophone, a tenor saxophone, a bass guitar, and a piano. The piano part features a sequence of chords: Fm, Bbm, C, Fm, Bbm, C, Fm, C, Fm, C, and Fm.

Figura 44. Sección de mambo 2, PARTE B. Compases 67 a 75 (Quintero, 2020).

## 2.2 Contenido lírico

### Estrofa 1

Mas bella que el cielo es,  
más dulce que el café  
es su boca pequeñita  
eso es lo que a mí me tiene  
sin mirar otras mujeres  
enviándole margaritas.

### Estrofa 2

Desde que la conocí  
en su cuerpo descubrí  
tantas cosas que me gustan  
su mirada me fascina  
tanto que no se imagina  
este amor que ya me asusta

Tiene los ojitos **(Bomba)**  
y su miradita **(Bomba)**  
tiene su boquita **(Bomba)**  
debe ser sus besos **(Bomba)**  
y su cinturita **(Bomba)**  
tiene las piernotas **(Bomba)**  
mueve las caderas **(Bomba)**  
si llego a tenerla **(Bomba)**

Bomba, bomba, bomba mi hermano  
es todo lo que tiene ella  
Bomba, bomba, bomba mi hermano  
ay si yo pudiera tenerla

Mueve las caderas **(Bomba)**  
y su cinturita **(Bomba)**  
tiene sus ojazos **(Bomba)**  
tiene su boquita **(Bomba)**  
debe ser sus besos **(Bomba)**  
como pan de azúcar **(Bomba)**  
quisiera tenerla **(Bomba)**  
porque ella me gusta **(Bomba)**

Bomba, bomba, bomba mi hermano  
es todo lo que tiene ella  
Bomba, bomba, bomba mi hermano  
ay si yo pudiera tenerla

### Mambo 1

Bomba, bomba, bomba mi hermano  
es todo lo que tiene ella  
Bomba, bomba, bomba mi hermano  
ay si yo pudiera tenerla

Tiene su boquita **(Bomba)**  
y una miradita **(Bomba)**  
tiene sus piernotas **(Bomba)**  
y su cuerpecito **(Bomba)**  
quisiera tenerla **(Bomba)**  
para acariciarla **(Bomba)**  
quisiera besarla **(Bomba)**  
quisiera mimarla **(Bomba)**

Bomba, bomba, bomba mi hermano  
es todo lo que tiene ella  
Bomba, bomba, bomba mi hermano  
ay si yo pudiera tenerla

### Mambo 2

Tiene sus ojitos **(Bomba)**  
y su miradita **(Bomba)**  
tiene su boquita **(Bomba)**  
debe ser sus besos **(Bomba)**  
y su cinturita **(Bomba)**  
mueve las caderas **(Bomba)**  
cuando yo la miro **(Bomba)**  
me pongo nervioso **(Bomba)**  
y si tú la miras **(Bomba)**  
me pongo celoso **(Bomba)**  
porque son sus besos **(Bomba)**  
como pan de azúcar **(Bomba)**  
tiene sus ojitos **(Bomba)**  
y su miradita **(Bomba)**  
tiene su boquita **(Bomba)**  
debe ser sus besos **(Bomba)**

Bomba, bomba, bomba mi hermano  
es todo lo que tiene ella  
Bomba, bomba, bomba mi hermano  
ay si yo pudiera tenerla



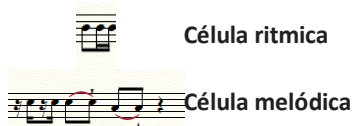
“Bomba” es una canción sensual que se centra en la descripción de las cualidades físicas de una mujer que, al parecer, es muy exuberante y está encendiendo los sentimientos amorosos y carnales del hombre, en este caso el intérprete. Pero, ¿Qué significa bomba para los dominicanos? Esta palabra, según lo expone Francisco Javier Trujillo Tembory en su libro *El habla del dominicano*, hace una recopilación de las expresiones utilizadas en República Dominicana, entre ellas se encuentra la palabra bomba, Trujillo dice:

Bomba: Algo está bomba, cuando está muy bueno o cuando es insuperable. (Trujillo, 2016: p. 59)

Varias metáforas son usadas para sublimar la belleza de esta mujer insuperable: más bella que el cielo y más dulce que el café; y la forma de indicar la magnificencia pasa por exaltar cada parte de su cuerpo. Las temáticas sensuales y eróticas han sido comunes en el merengue desde su creación, teniendo en cuenta que es un ritmo caribeño que expresa en su baile sensualidad y, al ser mezclado con el clima cálido de la isla, puede encender los deseos de las parejas que se atreven a disfrutarlo.

El término bomba tiene otro significado para Los Hermanos Rosario. Aunque, en esencia, interpretan el merengue a lo maco (*Glosario*: p. 86), esta agrupación llamó el estilo de merengue que interpretan “merengue bomba” por su forma de tocar explosiva y agresiva, con una dinámica fuerte que pone al público al bailar desde que inicia la canción hasta que termina.

La melodía que hace la voz es una variación de la melodía hecha por el saxofón en la sección de introducción, esta utiliza una célula rítmica que se presenta en cada una de las intervenciones tanto de la voz como de la línea de vientos. El rango melódico que utiliza el cantante va de un E3 a un E4. En los segmentos de coro-pregón se hace uso de la célula melódica que presentó el brass en la introducción de la canción, donde el solista primero hace el pregón en forma de pregunta y los coros responden “bomba” al unísono con una sonoridad grave. El segmento de voz guía, que aparece en la PARTE B, tiende a hacerse después del coro-pregón para dar paso al mambo de los saxofones, este utiliza la misma célula rítmica.



**Figura 45. Célula rítmica y melódica utilizada en la composición de las melodías de la voz y los vientos (Quintero, 2020).**

### **2.3. Tratamiento ritmo armónico de piano y bajo**

“Bomba” tiene una armonía sencilla que gira en torno al i - V7 de la tonalidad de Fm. Aparecen algunas variaciones en la sección de la estrofa de la voz donde hace i – VI – iv - V7 – i y, en el segmento del mambo 2 del saxofón, la armonía hace una progresión i - iv – V7 – i. Todos los segmentos y secciones de la canción inician en función de tónica.

Esta canción tiene una forma de acompañamiento muy sencilla, en la que piano y bajo van ceñidos a hacer un acompañamiento cerrado con poca variación, lo verdaderamente relevante de los dos instrumentos armónicos es el swing que imprimen sus intérpretes a la canción. Este término que también se convirtió en eslogan de Los Hermanos Rosario define mucho este estilo de merengue, quienes utilizando herramientas básicas lograron un producto de agrado a público que percibe el gusto y alegría que expresan cada uno de los integrantes de esta agrupación.

El montuno (*Glosario*: p. 86) que utiliza el pianista para esta canción es muy rítmico y juega con el engranaje que logran las dos manos que hacen figuras distintas. El rango melódico que se utilizó para la mano izquierda es más amplio, con respecto a la mano derecha, que va de un G2 a un D4 y para la mano derecha de un E4 a un F5. Esto no es algo que se pueda tomar como característico pues los registros que utilizan los pianistas para los montunos dependen del intérprete y de la sonoridad que busca el productor.



**Figura 46. Forma del montuno del piano (Quintero, 2020).**

Por otra parte, la interpretación del bajista básicamente propone el inicio de una forma de tocar que será representativa para las siguientes décadas, utilizando la técnica del “poncheo” (*Glosario*: p. 86) aun en su etapa de exploración. El poncheo es una técnica que no produce un tono definido si no que busca asimilar el sonido del bombo para dar aquello que los músicos llamamos de formal coloquial el amarre. En esta canción, el intérprete hace un acompañamiento en negras donde predominan la fundamental y el quinto grado del acorde. Este acompañamiento varía en el segmento de coro-pregón, donde el intérprete hace corcheas en los tiempos débiles, apoyando el coro. El rango melódico que utiliza el bajista va de un F1 a un C3, lo que produce una sonoridad más oscura con respecto a otras interpretaciones del bajo en el merengue que, por lo general, va de un G3 hasta un C4.



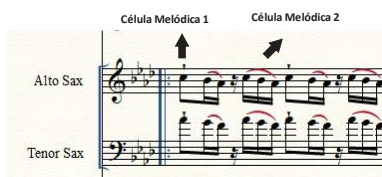
**Figura 47. Formas de acompañamiento de bajo para la canción Bomba (Quintero, 2020).**

#### 2.4. Tratamiento melódico, armónico y rítmico de los vientos

La agrupación utiliza un formato instrumental de cinco vientos: dos saxofones y tres trompetas. Este fue formato revolucionario, para los años 70 y 80 era común el formato de dos trompetas, dos saxofones y trombón, en agrupaciones como la Wilfrido Vargas, Johnny Ventura o Las Chicas del Can. Los Hermanos Rosario deciden cambiar el trombón por una trompeta, lo que genera que la

sonoridad del brass sea un poco más brillante. Este formato sería el adoptado por las orquestas merengueras de Puerto Rico quienes, además de adoptar el formato, también lo hacen con el estilo que plasmaron Los Hermanos Rosario, siendo así que el merengue bomba se vuelve estilo preferido por puertorriqueños.

Este merengue tiene como característica tener bastantes intervenciones de los vientos en secciones que generalmente llevan pequeños backgrounds cuando el cantante está interviniendo. Además, se tiene un orden para la entrada de los instrumentos en las secciones, donde siempre los primeros en entrar son los saxofones, luego las trompetas intervienen en forma de respuesta, que finaliza en un potente *tutti*. En la INTRO, los saxofones exponen en los primeros compases las células rítmicas que será utilizadas en la construcción melódica de las demás secciones, en algunas con un desplazamiento pequeño pero que, en esencia, son las mismas.



**Figura 48. Células rítmicas tomadas de la sección de introducción. Compás 1 (Quintero, 2020).**

En la sección de la estrofa, los saxofones entran haciendo un background acompañando la voz principal. Esta melodía acompañante desarrolla las dos células rítmicas presentadas, con la diferencia que la el movimiento melódico va marcado por saltos de terceras ascendentes y descendentes, además de grados conjuntos. La conducción de las voces entre saxofones va por terceras y quintas.



**Figura 49. Background del saxofón, sección de la estrofa. Compases 10 a 14 (Quintero, 2020).**

En el segmento del mambo 1 de los saxofones, el ritmo que se utiliza parte de la célula rítmica 2. El tratamiento que se le da a la melodía es de saltos por terceras ascendente y finaliza con una bordadura inferior seguido por grado conjunto. La conducción de voces varía por la función armónica que se esté ejecutando, de esta forma, si se está en función de tónica las voces van por terceras y quintas, si la función es dominante las voces van por cuartas y quintas.

**Figura 50. Fragmento del mambo 1 de los saxofones. Compases 53 y 54 (Quintero, 2020).**

El segmento de mambo 2 de los saxofones se divide en dos, debido a que el saxofón comienza haciendo una melodía durante cuatro compases y al entrar el brass, la melodía de los saxofones cambia, esto se debe a que la armonía de esos primeros 4 compases hace una progresión  $i - iv - V7 - i$  y, al momento de la intervención de las trompetas, la progresión armónica cambia a  $i - V7$ . La primera melodía que presenta el segmento del mambo 2 de los saxofones vuelve a desarrollar las dos células rítmicas, pero esta vez la desplaza comenzando la melodía en la cuarta semicorchea del primer pulso. La segunda melodía hace uso de la célula rítmica 2, la cual también se desplaza, empezando en el primer pulso del compás. El primer fragmento melódico del mambo 2 empieza con el arpeggio sobre tónica y va bajando por grado conjunto y bordadura hasta volver a llegar a la nota que empieza el arpeggio. El segundo fragmento tiene el mismo tratamiento melódico utilizando el arpeggio de tónica en estado fundamental y, en la dominante, hace el arpeggio en primera inversión. La conducción de voces sigue teniendo relación de terceras y cuartas entre instrumentos. Cabe resaltar que en este merengue los saxofones no hacen unísonos ni octavas entre sus voces.

**Figura 51. Melodías utilizadas en el segmento del mambo 2 (Quintero, 2020).**

El tratamiento melódico para las trompetas es similar al de los saxofones, pues estas parten de las mismas células rítmicas que presentan los saxofones en la introducción. El primer material importante que se muestra es un *tutti*, que hace una célula melódica de dos compases, que será repetida en los finales de la sección de los mambos para dar paso al coro-pregón, el cual también hace uso de esta célula melódica.

**Figura 52. Célula melódica. Compas 6 (Quintero, 2020).**

La siguiente intervención que hace la trompeta es una respuesta al background que hace el saxofón en la sección de la estrofa de la voz. La melodía que se utiliza es un desarrollo de las células rítmicas presentadas, esta melodía tiene un tratamiento melódico de notas por grado conjunto ascendente, con una conducción de voces por terceras.

**Figura 53. Background de las trompetas en la sección de la estrofa. Compases 18 a 20 (Quintero, 2020).**

Luego de esto, la siguiente intervención que hace la trompeta es en el segmento del mambo brass que entra después del mambo de los saxofones. La melodía que utilizan para las trompetas en este segmento es un desarrollo de la célula rítmica 1, que es puesta comenzando en tiempo fuerte y luego es desplazada comenzando en la segunda semicorchea del pulso. Este mambo de brass tiene un ciclo de dos compases que se repite cuatro veces, con la particularidad que comienza en un registro medio en las dos primeras vueltas y las dos últimas repeticiones, cada trompeta hace lo mismo una octava arriba. Sigue habiendo una relación de terceras en la conducción de las voces.

**Figura 54. Melodía del mambo del brass. Compases 51 y 52 (Quintero, 2020).**

En el segmento del mambo 2 del brass, las trompetas tienen un tratamiento melódico tomado de la célula rítmica 2, que se desarrolla haciendo saltos descendentes sobre el arpeggio de la función armónica que se esté ejecutando. La conducción de voces mantiene su relación por terceras entre instrumentos.

**Figura 55. Fragmento del mambo 2 del brass. Compases 73 y 74 (Quintero, 2020).**

En los pocos fragmentos donde el bloque de vientos está haciendo *tutti*, como en algunos finales de frase, la conducción de voces se arma por terceras y los saxofones hacen una duplicación de las voces, destacando la voz de la trompeta 1 con el saxo alto y la voz de la trompeta 2 con el saxo tenor.

## 2.5. Güira, tambora y conga, la esencia del merengue

La percusión para la canción “Bomba” no es muy compleja en cuanto a la construcción del ritmo. Esta utiliza el patrón del merengue a lo maco (*Glosario*: p. 86), es característico del estilo de Los Hermanos Rosario no hacer muchas variaciones en los patrones rítmicos que utilizan. Su estilo se basa más en la fuerza, la velocidad y la resistencia. Lo verdaderamente complejo de las canciones de esta agrupación es que, en su mayoría, o por lo menos las primeras grabaciones, tienen un grave problema de clave. Para el merengue, esto se corrige cambiando un compás de 4/4 a 2/4, pero el percusionista debe saber la forma correcta para retomar la base rítmica sin alterar más la clave, evitando choque entre los instrumentos de percusión.

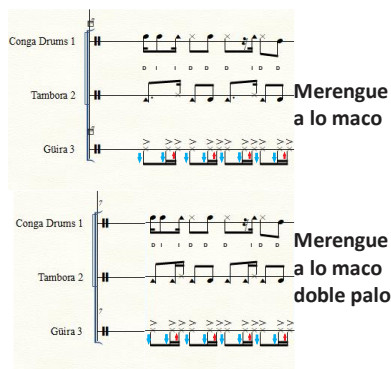
En el merengue tradicional, la tambora (*Glosario*: p. 86) es la que marca el sentido de la clave, teniendo en cuenta que tiene un ciclo de cuatro tiempos, se facilita mucho entender en qué clave se está tocando. En el merengue a lo maco, esa responsabilidad de organizar el ritmo y, por ende, la clave la tiene la conga, debido a que el patrón rítmico de la tambora en este tipo de merengue es un ciclo de dos tiempos. La conga conserva su patrón en un ciclo de cuatro tiempos lo que permite identificar en que clave está la canción.

En el INTRO es donde más se presenta cruce de la clave. Se puede identificar al final de los tres segmentos que comprenden el INTRO, que es necesario hacer un compás de 2/4 para retomar la clave, para eso la conga utiliza una variación que le ayuda a ubicar el tiempo fuerte donde debe empezar el ciclo del patrón. Esta variación solo se hace cuando la canción hace los cambios sin parar, de lo contrario, si se hace un corte, en esta canción se duplica el compás en 2/4 para seguir con la clave, para esta canción 3\*2. Se debe revisar si las frases de la sección que viene después de un corte se acomodan a la clave que se viene utilizando, si no es así, ya no se llamaría cruce de clave si no cambio de clave.



**Figura 56. Fragmento del patrón de la conga donde se presenta cruce en la clave. Compases 4 a 7 (Quintero, 2020).**

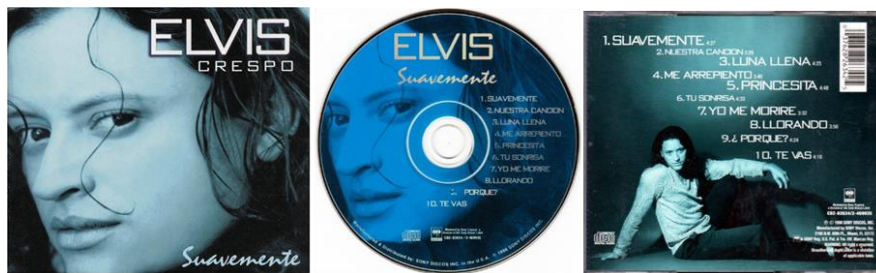
La güira (*Glosario*: p. 86) y la tambora, no presentan problema cuando se presenta esta clase de cruces de clave en una canción, por lo general, lo que hacen es marcar dónde va el primer tiempo del compás con un redoble. El patrón que utiliza la güira se caracteriza por hacer todos los golpes acentuados y, por lo general, no se hacen repiques. El patrón de la tambora para este merengue utiliza una variación que se introduce en las secciones de mambos. Esta variación, que se le llama doble palo (*Glosario*: p. 86), lo que hace es doblar los golpes que se hacen en el aro de la tambora, esto produce una sensación de metro y ayuda para afincar la base rítmica.



**Figura 57. Construcción del merengue a lo maco con los patrones de conga, tambora y güira (Quintero, 2020).**

“Bomba” es una canción que muestra en todo su esplendor el estilo creado por los Hermanos Rosario y el legado que deja a la cultura dominicana y puertorriqueña. El éxito que ha tenido esta agrupación durante alrededor de 30 años de carrera es innegable y canciones como “Bomba” son muestra de la conexión que tienen con el pueblo, haciendo canciones pensadas para el bailaror y con la única pretensión de llevar su música a todas partes del mundo.

### 3. EL SURGIMIENTO DE UNA ESTRELLA PUERTORRIQUEÑA EN EL MERENGUE. ANÁLISIS DE “SUAVEMENTE”



**Figura 58. Caratula, cd y reverso del disco Suavemente.** Recuperado de <https://www.discogs.com/es/Elvis-Crespo-Suavemente/release/557321>

**Compositor:** Elvis Crespo

**Arreglista:** Roberto Cora

**Álbum:** Suavemente

**Año de publicación:** 14 de abril de 1998

**Sello:** Sony Music

*Suavemente* es el primer álbum en la carrera como solista de Elvis Crespo, después de pasar por la agrupación de Toño Rosario y por las filas de la orquesta puertorriqueña Grupo Manía, Crespo

decide llevar su carrera un peldaño más arriba, con el temor que eso significa, pero sin dimensionar el éxito que este tendría a nivel mundial. Este artista de peculiar timbre de voz nasal se convirtió en uno de los representantes del merengue y de la música latina en el mundo, alcanzando la fama en su primer año de solista, con el ya mencionado álbum *Suavemente*, colocó el primer sencillo de este trabajo discográfico que lleva el mismo nombre, como número 1 en una de las más importantes listas de música que existen, la lista Billboard, al lado de artistas como Shakira, Ricky Martin, Marc Antony, entre otros, que estaban rompiendo el mercado en este momento. Además, fue reconocido por la RIAA<sup>2</sup>, la asociación de la industria de grabación de América, con un disco de oro por ventas el 1 de noviembre de 1998, y el siguiente año con un disco de platino por un millón de copias vendidas. Tiene en su anaquel de premios, haber ganado el premio Billboard como mejor artista tropical/salsa, mejor álbum del año masculino, mejor álbum del año artista nuevo, y mejor canción del año en la lista hot latín de los Billboard con la canción “Suavemente”, en el año 1999. Esta canción fue la más exitosa en Estados Unidos, tanto así que Elvis decidió grabar una versión spanglish con un ritmo pop que fue de más acogida por el público anglo y que tendría repercusiones en Europa, aun cuando este no había promocionado este trabajo en el viejo continente.

Este exitoso trabajo discográfico fue incluido en la lista de los 50 álbumes latinos más importantes de los últimos 50 años en la revista Billboard del año 2015. Elvis Crespo lanzó una reedición de esta producción en el año 2019 como parte de su aniversario número 20, cambiando el ritmo de las canciones de merengue a plena puertorriqueña y agregando a este trabajo su más reciente éxito, “Abracadabra”.

*Suavemente* fue producido en el año 1997 entre Puerto Rico y Miami con Elvis Crespo, Roberto Cora y Ramon Sánchez como productores, pero además contó con un excelente reparto de artistas que dieron vida a cada uno de los temas:

Trompetas: Luis Aquino

Saxofones: José Díaz

Tambora: José Darío del Rosario

Güira: Alexis Fraticelli

Conga: Héctor Herrera

Bajo: Miguel González

Piano: Luis A. Cruz

Teclados y arreglos: Richard Martell

Guitarra: Máximo Torres

Coros: Elvis Crespo, Henry García, Raldy Vásquez, Juan “Tun Tun” Castro, Roberto Cora

Producción y mezcla: Papo Ríos

---

<sup>2</sup> The Recording Industry Association of America ®



La canción “Suavemente”, que será analizada a continuación, tiene como característica principal que está grabada en un tipo de merengue que se denomina bomba, el tipo de merengue más popular en Puerto rico, y una vertiente del merengue a lo maco o caballito (*Glosario*: p. 86) que se volvió popular, precisamente, al inicio de la década de los 90. Se destaca por una sonoridad brillante y un vibrato marcado en la parte del brass, además, que le da más protagonismo a la trompeta por encima del saxofón y la forma de tocar la percusión es más agresiva.

### 3.1. Estructura

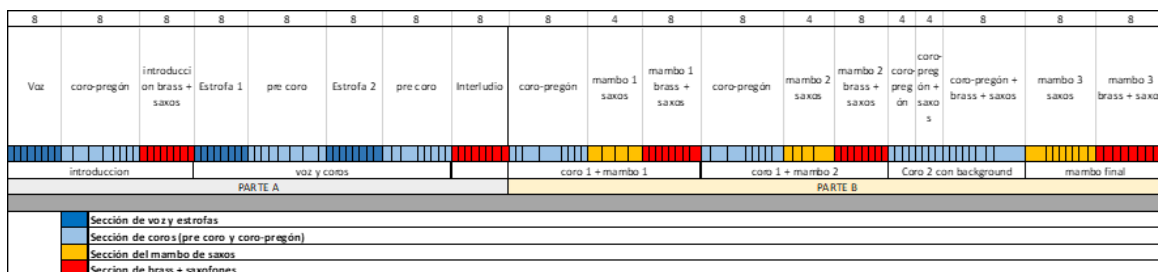


Figura 59. Estructura de análisis de la canción Suavemente (Quintero, 2020).

“Suavemente”, a grandes rasgos, está compuesta en tonalidad de Cm, métrica de 4/4 y en clave 3\*2. Estructuralmente, esta canción tiene dos grandes partes que se denominarán PARTE A y PARTE B separadas por un interludio que funciona como puente entre las dos partes. La PARTE A consta de dos secciones: la introducción y la voz y coros. La introducción se divide en tres segmentos: voz, coro-pregón e introducción brass + saxos. La sección de voz y coros se divide en dos segmentos: estrofas y pre coro. La PARTE B consta de 4 secciones: coro 1 + mambo 1, coro 2 + mambo 2, coro 3 con background y mambo final. Cada sección tiene tres segmentos: coro-pregón, mambo de saxo y mambo de brass + saxos con excepción del mambo final que solo tiene dos segmentos que son: mambo 3 de saxos y mambo 3 brass + saxos. La Sección de coro con background tiene la particularidad que los saxofones y el brass intervienen mientras el coro-pregón se va ejecutando.



Figura 60. Sección de la introducción de brass + saxos, PARTEA. Compases 16 a 24 (Quintero, 2020).

This musical score for Figure 61 includes parts for Trumpet in B-1, Percussion, Trumpet in B-2, Trumpet in B-3, Alto Sax, Tenor Sax, and Piano. The score is written in a common time signature and features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piano part is particularly dense with many notes.

Figura 61. Sección de la voz y coros, PARTE A. Compases 25 a 36 (Quintero, 2020).

This musical score for Figure 62 includes parts for Trumpet in B-1, Percussion, Trumpet in B-2, Trumpet in B-3, Alto Sax, Tenor Sax, and Piano. The score is written in a common time signature and features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piano part is particularly dense with many notes.

Figura 62. Sección del interludio, PARTE A. Compases 42 a 47 (Quintero, 2020).

This musical score for Figure 63 includes parts for Trumpet in B-1, Trumpet in B-2, Trumpet in B-3, Alto Sax, Tenor Sax, and Piano. The score is written in a common time signature and features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piano part is particularly dense with many notes.

Figura 63. Sección de mambo 1 brass + saxos, PARTE B. Compases 60 a 63 (Quintero, 2020).

Figura 64. Sección de mambo 2 brass + saxos, PARTE B. Compases 75 a 80 (Quintero, 2020).

Figura 65. Sección de coro con background, PARTE B. Compases 81 a 92 (Quintero, 2020).

Figura 66. Sección de mambo final, PARTE B. Compases 98 a 103 (Quintero, 2020).

### 3.2. Contenido lírico

Suavemente,  
bésame  
que quiero sentir tus labios  
besándome otra vez (bis)

**Suave:** bésame, bésame  
**suave:** bésame otra vez  
**suave:** que yo quiero sentir tus labios  
**suave:** besándome otra vez  
**suave:** besa, besa  
**suave:** bésame un poquito

Interludio

**Suave:** tus labios tienen  
**suave:** ese secreto  
**suave:** yo beso y beso  
**suave:** y no lo encuentro  
**suave:** un beso suave  
**suave:** es lo que anhelo  
**suave:** un beso tuyo  
**suave:** es lo que quiero  
Mambo

**suave:** besa, besa, besa, besa

**suave:** bésame otro ratito

#### Estrofa 1

Cuando tú me besas  
me siento en el aire  
por eso cuando te veo  
comienzo a besarte  
Y si te despegas  
yo me despierto  
de ese rico sueño  
que me dan tus besos

Suavemente

**Bésame, que yo quiero sentir tus labios**

besándome otra vez, suavemente

**Bésame, que yo quiero sentir tus labios**

besándome otra vez

#### Estrofa 2

Bésame suavcito  
sin prisa y con calma  
dame un beso bien profundo  
que me llegue al alma  
Dame un beso más  
en mi boca cabe  
dame un beso despacito  
dame un beso suave

Suavemente

**Bésame, que yo quiero sentir tus labios**

besándome otra vez, suavemente

**Bésame, que yo quiero sentir tus labios**

besándome otra vez

**Suave:** yo me pregunto

**suave:** que tiene tus besos

**suave:** trato de escaparme

**suave:** y me siento preso

**suave:** besa, besa

**suave:** bésame un poquito

**suave:** besa, besa, besa, besa

**suave:** bésame otro ratito

#### Mambo

**Suave:** bésame, bésame

**suave:** bésame otra vez

**suave:** que yo quiero sentir tus labios

**suave:** besándome suavemente

**suave:** tiernamente

**suave:** cariñosamente

**suave:** dulcemente

**suave:** bésame mucho

**suave:** sin prisa y con calma

**suave:** dame un beso hondo

**suave:** que me llegue al alma

**suave:** acércate, acércate

**suave:** no tengas miedo

**suave:** solamente yo te pido

**suave:** una cosa quiero

**suave:** bésame

Es inevitable para los compositores, sin importar la época, escribir canciones que dejen al descubierto, todos esos sentimiento puros e impuros que despierta la figura femenina. Esta se ha convertido en la musa de inspiración no solo de canciones si no de las diversas formas literarias que existen. El álbum *Suavemente*, del cual se tomó la canción para analizar que lleva el mismo nombre, es un trabajo discográfico en el cual la temática gira entorno a todos aquellos sentimientos que despierta la mujer. Teniendo en cuenta que el género del merengue se ha considerado desde sus inicios como un tipo de música de alto contenido erótico y sexual, tanto por la forma de bailar como por el doble sentido en el contenido de sus letras, el erotismo que maneja Elvis Crespo, quien

escribió tres canciones de este disco, no raya con lo misógino ni con lo vulgar, aunque si expone el deseo carnal que tiene hacia el sexo opuesto.

“Suavemente” habla del cortejo que hace el hombre a su pareja, donde su única pretensión, que es marcada en toda la canción, es un beso con una descripción específica, que debe ser suave, esos dos conceptos, beso y suave, son reiterativos en toda la canción, de ahí el nombre del éxito. Si se compara con otra canción compuesta por Crespo en este álbum, “Tu sonrisa”, que es el track 6 del disco, tienen como común denominador, hacer que la canción tenga un mensaje directo, haciendo que cada frase utilizada en forma de halago hacia la mujer, desemboque en la obvia y carnal intención del hombre.

Musicalmente, el estilo que le imprimió Crespo a esta canción va muy de la mano con el género, teniendo en cuenta que él tiene una voz nasal muy particular que lo distingue de los demás cantantes de merengue. La melodía de la voz gira en torno a 4 notas que corresponden con la cuarta octava del piano, utilizando solamente el B3, C4, D4 y Eb4. Los coros en este tipo de merengue interpretado por puertorriqueños, tiene la particularidad que cuando se abren las voces lo hacen por tercetas dando una sonoridad nasal y brillante, y cuando se hacen unísonos se hace con una voz engolada y una sonoridad oscura.

### **3.3. Tratamiento ritmo armónico de piano y bajo**

Esta canción es básica en cuanto a la armonía, está en tono de Cm y gira en torno al I – V7, pero no se puede decir que el tratamiento que le dan los intérpretes sea propio del estilo del género, si no del mismo intérprete que quiso plasmar su forma de tocar en la canción. Se puede percibir una ecualización brillante en el piano, característico de este tipo de música, también se percibe una forma de tocar muy percutida y agresiva, sobre todo en las secciones de mambos y de coros. Para esta canción, el rango melódico que utiliza el intérprete en la mano derecha es de dos octavas que van de un F4 hasta un A6, y en la mano izquierda va de un D2 hasta un Eb3.

El piano tiene tres momentos esenciales que se caracterizan por el cambio de registro; estos cambios se dan, primero, en la sección de voz, segundo, en los coros y, tercero, en la sección de mambos de la PARTE B. En las secciones de coros y mambos del brass + saxos, el piano sube su intensidad, a su vez, el registro que ejecuta es el más alto dentro del rango melódico que utiliza, y simplifica la figuración rítmica. Cuando viene la sección de la estrofa, el montuno (*Glosario*: p. 86) sigue el mismo patrón rítmico, pero baja una octava del registro que estaba utilizando en el coro y la intensidad es más tranquila, teniendo en cuenta que la labor de la orquesta en ese momento de la canción es la de acompañar al cantante. El tercer momento se da en los segmentos de los mambos de los saxofones donde el pianista hace más uso del registro agudo, jugando con intervalos de octava.



**Figura 67. Montuno de piano utilizado en las secciones de la introducción del brass, coros y mambo brass (Quintero, 2020).**



**Figura 68. Montuno utilizado en la sección de la voz (Quintero, 2020).**



**Figura 69. Montuno utilizado para la sección del mambo de los saxofones (Quintero, 2020).**

La interpretación que se le dio al bajo en este tema es muy característico del merengue de mediados de los 90, que es un merengue más cerrado y percutido en el acompañamiento del bajo, como asimilando la sonoridad seca del bombo. El merengue bomba se dio a conocer por medio de la agrupación Los Hermanos Rosario a inicio de los años noventa, en ese momento el bajo se comenzó a interpretar de una forma más seca a comparación de cómo eran interpretados en décadas anteriores el merengue tradicional y el merengue derecho (*Glosario*: p. 86), donde era más melódico el acompañamiento. Esta es una de las características del merengue bomba que fue adoptado por Puerto Rico y de ahí el estilo de agrupaciones puertorriqueñas como Limit-21 y Grupo Manía, de este último proviene Elvis Crespo antes de emprender su carrera en solitario y precisamente este, es el estilo que siguió Crespo.

En el año que fue grabado el disco, el estilo de interpretación del bajo tuvo un desarrollo importante, y se ve reflejado en la canción “Suavemente”. La canción gira en torno a una forma de interpretación que los bajistas merengueros llaman “el poncheo” (*Glosario*: p. 86), es una técnica que no produce un tono definido si no que busca asimilar el sonido del bombo para dar, lo que los músicos decimos de forma coloquial, el amarre, esta se convertiría en la forma de interpretación del merengue moderno. Esta técnica consiste en que la mano izquierda reposa sobre las cuerdas sin hacer mucha presión mientras la mano derecha hace pulsaciones cortas sobre la cuerda que debería tener la nota del acorde que se esté tocando; generalmente, los bajistas abren la sonoridad de la nota del cuarto pulso para cambiar de acorde o para dar cambios de sección.



**Figura 73. Variación 1 de la célula melódico rítmica del saxófono, segmento de pre coro. Compases 35 y 36 (Quintero, 2020).**

Se da un desarrollo del motivo utilizando la misma rítmica con una variación en el cuarto pulso, la melodía se mantiene en una nota y hay juego con las octavas, en este segmento la frase inicia en dominante, a diferencia del primer motivo que inicia en tónica.

Por último, la celular se vuelve a presentar en el sección de coro 2 con background en el segmento de coro-pregón + saxos de la PARTE B, donde se vuelven a tomar elementos de la introducción. Este momento se vuelve el más climático de la canción porque toda la orquesta está interviniendo con una dinámica fuerte.

**Figura 74. Variación 2 de la célula melódico rítmica del saxófono, sección coro-pregón + saxos. Compases 85 y 86 (Quintero, 2020).**

Como se puede observar en la imagen, tal como se desarrolló la célula melódica en esta sección, tiene más movimiento melódico, conserva la rítmica en los dos primeros pulsos y hace una variación en los dos últimos pulsos pasando la corchea de tiempo débil a tiempo fuerte. El tratamiento armónico que se le da a este fragmento conserva el intervalo de sextas y hace uso de las octavas. La melodía está marcada por saltos de tercera y sexta, a diferencia del motivo original que se mantiene en una nota con un solo salto de tercera, a diferencia de la primera variación que juega con octavas.

La segunda célula melódico rítmica que se presenta en la canción se da en el segmento de introducción de brass, que utiliza una melodía en arpeggio en estado fundamental y una bordadura cromática inferior sobre el quinto grado en el tercer pulso. La conducción de voces que hacen los saxofones en el arpeggio es de terceras y en la bordadura se hace uso del unísono.

**Figura 75. Célula melódico rítmica 2 del saxofón, segmento de introducción de brass (Quintero, 2020).**

Se presenta una primera variación de esta célula melódica en el segmento de mambo 1 de los saxos, con la variación que comienza con el arpeggio en tercera inversión y la bordadura se hace en el



segundo pulso, los dos primeros pulsos se repiten en el tercero y cuarto. El tratamiento armónico para esta variación se da en intervalos de tercera tanto en el arpeggio como en la bordadura.



**Figura 76. Variación 1 de la célula melódico rítmica 2 del saxofón, segmento del mambo 1 de saxos. Compás 56 (Quintero, 2020).**

La segunda variación se presenta en el segmento del mambo 3 de los saxofones que corresponde a la sección del mambo final, este hace la misma figura del mambo 1 con la única diferencia que, en vez de repetir los dos primeros pulsos, repite la bordadura, bajándole una octava en el cuarto pulso y haciendo unísono con el tenor.



**Figura 77. Variación 2 de la célula melódico rítmica 2 del saxofón, segmento del mambo 2 de saxos. Compás 56 (Quintero, 2020).**

Se puede decir que el saxofón define la estructura de la canción teniendo en cuenta que desarrolla sus frases a lo largo del tema dando una sensación de orden, por otro lado, la trompeta juega un papel importante en este estilo de merengue, con una sonoridad brillante y un vibrato marcado, además, de frases que dejan ver la capacidad interpretativa del artista que plasmó su sello en esta pieza musical y que se convertiría en un referente importante para la música latina. Luis Aquino, es uno de los trompetistas más famosos a nivel mundial por su versatilidad al grabar en muchas producciones de distintos géneros y por ser parte de muchas agrupaciones de salsa y merengue en Puerto Rico y República Dominicana como Juan Luis Guerra y 4-40, Grupo Manía, Gilberto Santa Rosa, y por haber participado en giras de importantes artistas como Alejandro Sanz, Ricky Martin y Yanny.

Este estilo de merengue generalmente va orquestado para 3 trompetas, armónicamente distribuidas por intervalos de terceras, octavas y unísonos. El rango tonal utilizado para la primera y segunda trompeta es de G4 como la nota más baja a un Eb6 como la nota más alta, el tercer trompeta va de C4 a C6, tomando estas referencias como notas reales y no en tonalidad de trompeta.

A grandes rasgos, las intervenciones de las trompetas en esta canción van mostrando en la PARTE A, algunos elementos que servirán de desarrollo para la PARTE B, que se puede considerar como la parte más alegre de la canción. El segmento de la introducción del brass muestra una melodía tranquila que se va moviendo por grado conjunto, haciendo un ensamble perfecto con las figuras

que hacen los saxofones que son los que llevan más movimiento en este segmento. Luego se encuentra un *tutti* en forma background en el segmento de la estrofa que destaca una particularidad y es el uso de la clave como figura rítmica en la construcción de las melodías ejecutadas por las trompetas. Esta particularidad es más evidente en la sección del interludio donde los dos primeros pulsos de cada compas marcan los tres primeros golpes de la clave y luego se complementa con corcheas o semicorcheas en grado conjunto o cromatismo.

Esta sección tiene como característica el uso del registro agudo de la trompeta, llegando a la nota F6 en tonalidad de trompeta, Eb nota real. El tratamiento melódico que se le dio a esta frase consta de arpeggio, grado conjunto, saltos en intervalo máximo de octava, cromatismo y bordaduras, estas son características que son repetitivas en las distintas intervenciones de la trompeta a lo largo del tema.

**Figura 78. Sección del interludio de las trompetas, compases del 42 al 48 (Quintero, 2020).**

Las intervenciones de las trompetas en los mambos se desarrollan a partir de la melodía expuesta en el interludio, se puede observar el uso de bordaduras inferiores, cromatismo ascendente y descendente en corcheas y semicorcheas. Para estos segmentos siguen conservando la conducción de voces por terceras y octavas.

**Figura 79. Segmento de mambo 1 brass + saxos. Compases 60 a 63 (Quintero, 2020).**

El segmento del mambo 2 del brass, tiene un tratamiento melódico diferente, este tiene más movimiento haciendo uso de arpeggios y saltos en intervalos de terceras y quintas. Sigue siendo evidente el uso de la rítmica de la clave para la composición de las melodías.



**Figura 80. Segmento de mambo 2 brass + saxos. Compases 76 a 79 (Quintero, 2020).**

La sección del mambo final utiliza elementos ya utilizados en los segmentos anteriores de los mambos y el interludio, toma el ritmo del primer pulso del mambo 2 y el cromatismo que para este punto de la canción ya es característico

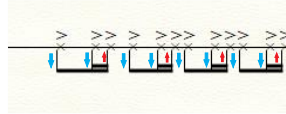


**Figura 81. Segmento del mambo final. Compases 98 a 101 (Quintero, 2020).**

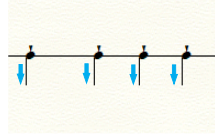
### 3.5. Güira, tambora y conga, la esencia del merengue

El estilo de merengue tocado en Puerto Rico se destaca por la forma fuerte y agresiva de su interpretación, para el tipo de estilo que se va a analizar, a grandes rasgos se puede percibir que al momento que interviene la percusión, la intensidad se mantiene de principio a fin con algunas variaciones rítmicas que le dan dinamismo en los cambios de sección pero que mantienen un volumen estable.

En primera medida, la güira (*Glosario*: p. 86) maneja dos patrones básicos en el estilo puertorriqueño, que son utilizados en momentos específicos de la canción. El primer patrón, que es la base de toda la canción, se denomina a caballo o a lo maco (*Glosario*: p. 86), en el estilo puertorriqueño, esta base comprende tres golpes acentuados y agresivos, generalmente el güirero hace adornos o efectos para darle variedad a la interpretación, pero en este tipo de merengue el patrón se hace en un concepto cerrado, sin adornos ni efectos, con la necesidad de mantener la fuerza y la estabilidad del ritmo. Este patrón se utiliza en la introducción, la estrofa y los mambos. El segundo patrón que se utiliza se denomina afinque o joyao (*Glosario*: p. 86), que consiste en tocar negras acentuadas, que al ir en acople la sección rítmica con el bajo se genera la sensación de pulso, de ahí que los dominicanos lo llaman afinque, pues amarra la orquesta. Este patrón es utilizado en esta canción en la entrada de la orquesta, en los coros y en algunos mambos. Cabe resaltar que los patrones son a libre albedrío del intérprete y sus cambios se generan con complicidad de la sección rítmica.

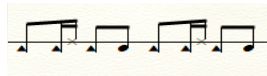


**Figura 82. Patrón del merengue a lo maco en la güira, como se toca en Puerto Rico (Quintero, 2020).**

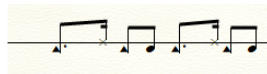


**Figura 83. Patrón del Joyao en la güira (Quintero, 2020).**

La tambora dominicana (*Glosario*: p. 86), para esta canción, utiliza un patrón que se le llama *maco doble palo* (*Glosario*: p. 86) y es una variación del patrón matriz que se conoce como *merengue a lo maco* que se hizo popular gracias a Los Hermanos Rosario. Para esta canción, la tambora prácticamente hace el mismo patrón sin variaciones, dejándole el protagonismo a la conga, la cual marca los cambios de sección variando el patrón o haciendo un efecto que antecede los pocos cortes en *tutti* que tiene esta canción.



**Figura 84. Patrón del merengue a lo maco doble palo en la tambora dominicana (Quintero, 2020).**



**Figura 85. Patrón del merengue a lo maco básico en la tambora dominicana (Quintero, 2020).**

La conga utiliza cinco ritmos que son similares en su estructura pero que cambian y son repetitivos, en este trabajo se le da el nombre de patrón a cada una de estas variaciones. El patrón 1 es utilizado en las secciones de voz y coros de la PARTE A. El patrón 2 es usado en los segmentos de introducción brass de la PARTE A, coro-pregón y mambo brass + saxos de la PARTE B. El patrón 3 fue únicamente utilizado para la sección del interludio. El patrón 4 es utilizado en los segmentos de mambos de saxofón 1 y 2, y el patrón 5 para el segmento de mambo 3 del saxofón. En la sección de la voz y coros de la PARTE A, el patrón 1 hace dos variaciones en donde cambian la rítmica del tercer pulso.

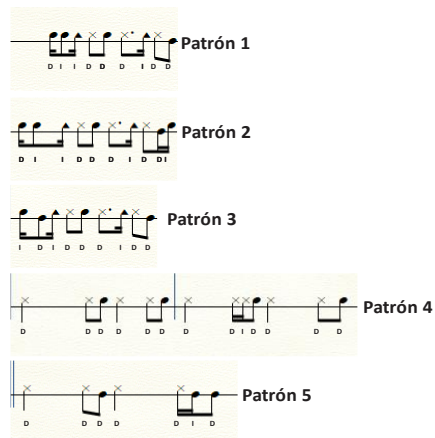


Figura 86. Patrones utilizados en la conga en la canción suavemente (Quintero, 2020).

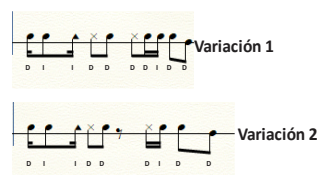


Figura 87. Variaciones utilizadas en el patrón 1 de la conga (Quintero, 2020).

#### 4. CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS

Las tres canciones analizadas dan ejemplo de la forma como se tocaba el merengue en las décadas de los 80 y 90. Aunque cada agrupación tiene su estilo propio, se pueden encontrar muchas similitudes y reconocer las diferencias que hacen única a cada agrupación, reflejando el porqué de su éxito.

Es notable cómo evolucionó el estilo expuesto por los Hermanos Rosario, que es el mismo utilizado por las agrupaciones puertorriqueñas, en este caso, en “Suavemente” de Elvis Crespo es evidente la transformación estilística que se dio sin afectar la esencia del género y desarrolló muchos de los elementos que expusieron los Rosario en su particular estilo como el poncheo (*Glosario*: p. 86) en el bajo y su percusión sin variaciones, pero de un intenso despliegue de fuerza y velocidad.

Retomando los tres temas analizados y poniendo en paralelo los distintos elementos encontrados, se puede decir que, a nivel de la estructura, se encuentra una similitud entre “Guavaberry” y “Suavemente”. Es evidente que ambos temas tienen dos grandes partes que se dividen por un interludio; no es el caso de “Bomba”, en el cual se pueden definir cuatro partes. Siguiendo con la estructura, un aspecto similar entre las tres canciones es la presencia de tres secciones de mambos, en estos, el primero en intervenir es siempre el saxofón, luego vienen las trompetas. La estructura en ciertos casos es condicionada por la clave utilizada, se puede notar que estas tres canciones

fueron organizadas en clave 3-2 pero en “Bomba” se presentan algunos cruces de clave que dificultan la claridad de la estructura en la primera parte de la canción.

En el caso del contenido de la letra, es preciso notar que en “Bomba” y “Suavemente”, la letra gira en torno a los pensamientos eróticos y sensuales que despierta la figura femenina, por el contrario, “Guavaberry” tiene un contenido cultural que expresa una de las tradiciones del pueblo dominicano, exactamente en San Pedro de Macoris. En cuanto a la construcción de las melodías de la voz y los coros, “Bomba” y “Suavemente” utilizan una melodía en la estrofa diferente a la presentada en la introducción por los vientos, caso contrario pasa en “Guavaberry” donde la voz básicamente repite melódica y rítmica la introducción de los vientos. Las tres canciones son responsoriales, la presencia de los coros es fundamental en este género, pero varían por sus estilos. Sigue habiendo mucha similitud entre “Bomba” y “Suavemente”, estas dos canciones presentan coros cortos de una sola palabra, a diferencia de “Guavaberry” que presenta coros más estructurados y con un tratamiento en las voces de mayor complejidad.

En la armonía sigue existiendo una similitud entre la canción de los Rosario con la de Crespo, pues se mueven en función de tónica y dominante con pequeños acordes de paso, esto sigue demostrando la diferencia que tienen con la canción de Juan Luis Guerra, la cual tiene un mayor movimiento en la armonía girando en tónica, subdominante y dominante. En cuanto al piano, se encuentra una similitud en la rítmica en los montunos (*Glosario*: p. 86) utilizados en “Bomba” y “Guavaberry”, esto debido a que son producciones con una diferencia de tres años, para entonces no había tanta renovación en cuanto montunos. En el caso del bajo, es notable ver cómo la técnica del poncheo que surge en la canción “Bomba” se desarrolla en “Suavemente” y, de ahí en adelante, se vuelve una forma estándar de tocar merengue.

En los vientos existe un común denominador entre los tres temas y, de hecho, es algo usual en todas las agrupaciones de merengue, los saxofones tienen una sonoridad brillante y un protagonismo bastante marcado, este instrumento en el merengue ha tenido un desarrollo interpretativo que deja ver las habilidades de quien lo sabe tocar, pues la velocidad y la forma de ejecución de los jaleos (*Glosario*: p. 86) o los mambos (como también son llamados) son únicos de este género. Es difícil hallar una marcada diferencia en la construcción de los mambos, pues estos dependen del arreglista y de las herramientas que se utilicen para construir los mismos. En las trompetas sí se logra ver una diferencia en cuanto al sonido, pues para el merengue puertorriqueño se volvió tendencia tocar de forma brillante y con notas vibradas, esto se logra ver en “Suavemente” que, a diferencia de las otras canciones analizadas, tiene mayor protagonismo de las trompetas, el registro agudo es frecuente y la complejidad de sus frases lo vuelven un tema único. Otra similitud que se encuentran en las tres canciones es el tratamiento de las voces por terceras y octavas.

La percusión es un ítem importante a la hora de diferenciar un merengue de otro, en las tres canciones analizadas se encuentra una similitud muy marcada en “Bomba” y “Suavemente”, utilizan el mismo patrón de merengue a lo maco en la güira (*Glosario*: p. 86) y la tambora (*Glosario*: p. 86), además, la conga juega un papel importante porque marca el orden de la clave y aporta algunas

variaciones que le dan dinamismo a este tipo de merengue. A diferencia de “Guavaberry” que utiliza el merengue derecho, algo muy característico de los merengues de los 80, donde se le da mayor libertad a la percusión pero sin alejarse del concepto de base.

Estas tres canciones son una muestra del desarrollo que puede tener un género, en el cual participan los aportes y la diversidad de estilos de cada intérprete. De este modo, hablar del merengue como una generalidad no es fácil pues, aunque este utilice las mismas bases rítmicas, cada interpretación tiene marcado el estilo de los intérpretes.

## CONCLUSIONES

Este trabajo tomó una forma a dos partes. Una sección de este trabajo fue dedicada a indagar sobre todos los aspectos que influyeron en el desarrollo del merengue desde sus raíces, su primera aparición y su transformación hasta convertirse en el principal exponente musical del país que le dio origen; de esta búsqueda confrontando fuentes se precisan las hipótesis que se exponen en este trabajo. Se encontraron algunas similitudes con otros géneros musicales de distinta ubicación geográfica pero que llevan el mismo nombre, se hizo un intento por evidenciar rasgos de una posible paternidad del género dominicano sobre sus homónimos. También se mostró que el camino que recorrió esta danza (que luego pasaría a tener su estatus de género musical) fue bastante controvertido, sumando algunos detractores a través de la historia, pero sobresaliendo y adaptándose a las necesidades del público consumidor que, de cierta manera, tuvo que admitir a regañadientes esta forma de música, la cual, finalmente, terminó siendo parte de la identidad del pueblo dominicano.

La segunda sección se dedicó al análisis, realizado para conocer a fondo los estilos característicos de tres agrupaciones que, en esencia, son representantes de un mismo género musical pero que presentan una forma de interpretación diferente. En este proceso fue interesante encontrar características similares en cada una de sus estructuras y bloques de armonía, vientos y percusión. Fue llamativo deducir la forma como cada una de las agrupaciones crea sus canciones, sobre todo por el hecho de establecer una fuerte conexión entre la música y el contenido lírico. Se ponen en evidencia falencias que quizás para los años 80 y principios de los 90 no se tenían en cuenta al momento de componer y producir una canción; de aquí se entiende el papel tan importante de ese cohesionador de la música caribe, la clave, y se muestra cómo, poco a poco, se incorporó como un elemento fundamental para el orden estructural de esta música.

En este trabajo se logró mostrar que el merengue se originó como una danza, producto de la mezcla cultural que se dio en la época de la colonia entre europeos colonizadores, esclavos africanos e indígenas tainos que habitaban la isla que fue llamada La Española, que comprendió lo que hoy se conoce como República Dominicana y Haití. El merengue es una expresión popular que se deriva de la contradanza española, con un amplio dominio del



factor negroide, pues el uso de los tambores y los movimientos sexuales lascivos de las negras, era más llamativo para la gente que la misma contradanza.

Existen más expresiones musicales con el nombre de merengue o, como en el caso de Haití, meringue (*Glosario*: p. 86), con el cual se encontraron algunas similitudes. El merengue en su forma primitiva se tocaba con guitarras, luego se daría la llegada del acordeón diatónico de Alemania y se daría el origen al formato de perico ripiao (*Glosario*: p. 86), el vallenato de la misma forma se comenzó tocando con guitarras y luego se daría la inclusión del acordeón. En sus inicios, el formato instrumental de estos dos ritmos era muy similar pues ambos se componen por acordeón, un idiófono de rapado, la güira (*Glosario*: p. 86) para el merengue y la guacharaca para el caso del vallenato, y un instrumento membranófono, tambora (*Glosario*: p. 86) para el merengue y caja para el vallenato.

Al comienzo de este trabajo, surgió la pregunta: ¿Cuáles han sido los factores que han permitido el desarrollo evolutivo del merengue dominicano para que se convirtiera en la música nacional de la República Dominicana y quiénes fueron los exponentes más relevantes en la construcción del merengue actual? Aquí se pudo mostrar que estos factores han sido, en el caso de la primera pregunta, el odio de las clases altas que desaprobaron la danza por tener alto contenido sexual, esto permitió que el merengue saliera de la ciudad al campo y comenzara a nutrirse de vivencias y a experimentar los primeros cambios en su formato instrumental. Las fusiones con músicas foráneas han permitido que el merengue sea de mayor agrado para los extranjeros, como se dio en la primera invasión de los gringos a suelo dominicano a principios del siglo XIX, al ver que los americanos no podían bailar el merengue típico de perico ripiao, se fusionó el jaleo (*Glosario*: p. 86) del merengue con el ritmo de moda en Estados Unidos, *one step*, dando origen al “pambiche” (*Glosario*: p. 86), ritmo del cual surge la base del merengue comercial. El factor político fue el más importante, el dictador Trujillo decide utilizar el merengue en su candidatura política y luego lo utiliza en forma de venganza hacia sus detractores y las clases altas que criticaban el género, de esta forma y con ayuda de los medios de comunicación que llegaban a la isla, decidió nombrar el merengue como la música nacional dominicana. Respondiendo la segunda pregunta, se mostró que los exponentes más relevantes fueron, sin duda, Luis Alberti (en la época de Trujillo), quien fue uno de los compositores importantes de la época y director de la big band de merengue del dictador; post Trujillo surgieron Johnny Ventura, Wilfrido Vargas y Juan Luis Guerra, quienes, apoyados en sus conocimientos y con la necesidad de mantener vigente el género, decidieron implementar nuevos instrumentos, hacer arreglos fusionando otros estilos de música y cambiar el formato de big band al combo show (*Glosario*: p. 86), reduciendo la cantidad de integrantes de la orquesta.

Para este trabajo se plantearon cinco objetivos, los cuales se cumplieron a cabalidad, porque se logró investigar acerca del origen del merengue en República Dominicana y, utilizando distintas referencias, se pudo dar otro punto de vista con relación al origen. Se pudieron identificar otras expresiones que comparten el mismo nombre pero que tienen características diferentes, en las

cuales se pudo deducir que la conexión radica en el origen y no en el aspecto musical, aunque si se hallan algunos elementos similares, pero algo limitados. Se logró estudiar los aspectos que marcaron el desarrollo del merengue llegando a la conclusión que el factor político fue relevante para la aceptación, distribución y la continua evolución del merengue. Se pudieron encontrar y resaltar aquellos artistas, intérpretes y exponentes que, gracias a sus ideas innovadoras, permitieron que el folklor dominicano no se estancara y siguiera evolucionando. Por último, se lograron analizar las tres canciones, evidenciando las múltiples diferencias y similitudes que comparten las tres canciones, aunque sean de artistas diferentes, se comparten algunas características distintivas del género, llegando a la conclusión que el estilo va muy de la mano de quien lo interprete.

Con la realización de este trabajo se logró entender algunos aspectos con relación al origen y a la diversidad que existe en este género que va mucho más allá de lo que se puede escuchar en producciones de agrupaciones famosas de merengue. Se logró ver la importancia de conocer la historia del tipo de música que se desea interpretar, esto ayuda a comprender otros aspectos que enriquecen la interpretación y a apropiarse de una cultura que, si bien no es la propia, al investigarla y conocer más sobre ella, se logra una mayor conexión y se incentiva el deseo de seguir conociendo más sobre esta.

Este trabajo deja como aprendizaje que la música latina se rige por una unidad rítmica que la estructura y organiza llamada clave, el merengue no es la excepción y se debe ser muy consciente de ella para ser un buen intérprete. También se aprendió sobre las técnicas que utilizan los instrumentos que participan en las canciones del merengue, la importancia de saber qué hace cada instrumento y la forma correcta de interpretarlos. La enseñanza más importante es que cada música es un universo muy extenso, por más que haya una experiencia y conocimiento de ella, siempre se va a descubrir algo nuevo y no todo es tan obvio como se pueda ver a simple vista.

Este trabajo acopia y centraliza una información específica con relación a la historia del merengue, descartando hipótesis que son nombradas en otros documentos y que no son relevantes por su falta de objetividad. Además, recopila información acerca de los principales exponentes, haciendo un esfuerzo de síntesis y de condensación de lo más significativo en medio de la gran cantidad de datos encontrados. El aporte más importante se hace a nivel del análisis realizado, los instrumentistas pueden revisar las técnicas utilizadas, descritas de forma detallada y buscando que facilite el aprendizaje y que sirva como un punto de partida para los jóvenes que quieren incursionar en este género musical.

Después de realizar este trabajo, una tarea que aún queda por hacer es el estudio del merengue de atabales (*Glosario*: p. 86), que tiene un sentido más sincrético para la cultura dominicana. Debido a las limitaciones de tiempo que este tipo de trabajo presenta, no se logró incluir en este documento esa temática, cuya amplitud requiere una dedicación mayor; sin embargo, es una temática tan importante para mostrar la evolución y realizar la caracterización del merengue que queda como una necesaria continuación de este trabajo. Por otro lado, es importante seguir con esta investigación para conocer más de las nuevas tendencias que se están implementando en la

actualidad y poder conocer más a fondo, los aportes que han hecho otras músicas al folklor dominicano. Todo este material queda para futuros trabajos personales o para que estudiantes de otras generaciones interesados en este género musical o en la tradición musical aquí estudiada sigan el camino iniciado en este trabajo de grado.

## GLOSARIO

**Areito:** el nombre que recibían los festejos o ceremonias de los indígenas antillanos (Brito, 1987: p. 9)

**Atabal:** instrumento de percusión membranófono utilizado para el merengue folclórico en República Dominicana (Perez de Cuello, 2003: p. 94)

**Balsie:** instrumento de percusión membranófono de la familia de los atabales utilizado en el merengue folclórico de República Dominicana (Perez de Cuello, 2003: p. 94)

**Caballito:** nombre opcional que recibe el merengue a lo maco (Contreras, 2016: p. 63)

**Cacha:** variación de afinque utilizado en la güira (Contreras, 2016: p. 72)

**Cachimbo:** nombre que le dieron los primeros músicos de merengue al saxofón cuando llegó a la isla (Perez de Cuello, 2003: p. 298)

**Combo show:** formato musical reducido que reemplazó el formato de big band después de la caída del dictador Trujillo, promovido por Johnny Ventura (Solano, 2003: p. 442)

**Doble palo:** variación de la tambora en el merengue a lo maco.

**Güira:** instrumento de percusión idiófono de estructura metálica que se interpreta con un gancho o trinche.

**Jaleo:** nombre que recibía la parte alegre del merengue típico (Solano, 2003: p. 432)

**Joyao:** término utilizado por algunos merengueros para indicar donde debe ir el afinque en la güira (Contreras, 2016: p. 72)

**Majao:** patrón rítmico de la güira utilizado en el merengue desde los años 90 (Contreras, 2016: p. 72)

**Mambo:** forma de llamar el jaleo de los saxofones y las secciones de brass en la segunda parte del merengue.

**Merengue a lo maco:** nombre que recibe el tipo de merengue que se comenzó a tocar desde los años 90, y que se volvió el más interpretado por los grupos de merengue moderno.

**Merengue derecho:** nombre que se le da al merengue tradicional que se tocaba desde los años 40 y que sigue siendo utilizado por algunos intérpretes.

**Merengue redondo:** nombre que recibe la segunda parte del merengue tradicional al ser completa la estructura rítmica que utiliza la tambora.

**Meringue:** género musical haitiano (Recasens, 2010: p. 185)

**Montuno:** nombre que recibe el acompañamiento melódico y rítmico efectuado por el piano.

**Pambiche:** nombre que recibe la primera variación del merengue tradicional, que nació en los años 20 en la primera ocupación americana en República Dominicana (Brito, 1987: p. 37)

**Perico Ripiao:** nombre que se le dio al primer formato de merengue típico (Brito, 1987: p. 38)

**Poncheo:** técnica de bajo empleada para el merengue a lo maco y moderno.

**Tambora dominicana:** instrumento de percusión membranófono de dos parches que se ejecuta por el lado izquierdo con la mano y por la parte derecha con una baqueta

## INDICE DE IMÁGENES

Figura 1. Instrumentos utilizados en el merengue dominicano (atabales, balsie, tambora, güira, maracas y panderos).	22
Figura 2. Formato instrumental del merengue típico o perico ripiao.	22
Figura 3. Retrato del músico y compositor dominicano Juan Bautista Alfonseca.	27
Figura 4. Luis Alberti, compositor del merengue compadre Pedro Juan, Interpretando acordeón de teclado.	28
Figura 5. Johnny Ventura, precursor de los combos show.	29
Figura 6. Wilfrido Vargas, prolijo compositor, cantante, arreglista y trompetista de éxitos como El Comején y Abusadora.	30
Figura 7. Juan Luis Guerra, uno de los merengueros más reconocidos a nivel mundial por sus letras y la perfección de sus interpretaciones.	31
Figura 8. Primer LP de los Hermanos Rosario ¡Vienen acabando! del año 1980.	31
Figura 9. Derecha Pablito Barriga, izquierda Johnny Ventura, en concierto.	36
Figura 10. Manuel La Güira interpretando la güira en la calle de la cual ha sido preso debido a problemas de alcohol y drogas.	37
Figura 11. El maestro “Yapo” QEPD, en prueba de sonido con la agrupación 4-40.	37
Figura 12. Miguel Ángel Miró “Catarey”, el mejor tamborero de la historia.	38
Figura 13. Patrones rítmicos de la tambora y la conga organizados según la clave.	40
Figura 14. Convenciones de los sonidos utilizados por la tambora, conga y güira.	40
Figura 15. Caratula, cd y reverso del disco Mientras más lo pienso tú	41
Figura 16. Estructura de la canción “Guavaberry”.	42
Figura 17. Sección de introducción de la orquesta PARTE A. Compases 4 a 8	43

Figura 18. Background de los vientos utilizado en la sección de la voz PARTE A. Compases 22 a 28.	43
Figura 19. Sección de interludio PARTE A. Compases 42 a 46.	44
Figura 20. Sección de mambo de brass y saxofones PARTE B. Compases 68 a 71.	44
Figura 21. Conjunto de música guloya haciendo uso del drum, el kettle drum, el triángulo y la flauta.	47
Figura 22. Montuno del piano, sección de la introducción del brass. Compases 5 a 8.	48
Figura 23. Montuno del piano, sección del interludio. Compases 43 a 46.	48
Figura 24. Acompañamiento del bajo, sección de introducción del brass. Compases 5 a 8.	48
Figura 25. Acompañamiento del bajo, sección del interludio. Compases 43 a 46	48
Figura 26. Célula melódico rítmica utilizada en la sección de la introducción del brass. Compases 4 a 6.	49
Figura 27. Sección del interludio en el brass. Compases 42 a 46.	49
Figura 28. Sección del mambo del brass, compases del 68 al 71.	50
Figura 29. Célula melódico rítmica utilizada en la sección de la introducción de los saxofones. Compases 6 a 8.	50
Figura 30. Sección del interludio. Compases 43 a 46.	50
Figura 31. Sección del mambo. Compases 64 a 67.	50
Figura 32. Patrones rítmicos de la güira utilizados en la canción Guavaberry.	51
Figura 33. Repiques utilizados en el patrón de caballo.	52
Figura 34. Patrón del merengue segunda parte o redondo y la variación utilizada en la sección de mambos y coro2.	52
Figura 35. Patrón y variaciones utilizadas en la conga para la canción Guavaberry.	53
Figura 36. Ritmos utilizados para el triángulo en la canción Guavaberry.	53
Figura 37. Caratula y reverso del disco Fuera de Serie.	54
Figura 38. Estructura de la canción Bomba.	55
Figura 39. Segmento de intro de vientos, INTRO. Compases 1 a 5.	56
Figura 40. Segmento de célula melódica guía, INTRO. Compases 6 a 10.	56

Figura 41. Primera parte de la sección de la voz, PARTE A. Compases 10 a 17.	56
Figura 42. Segunda parte de la sección de la voz, PARTE A. Compases 18 a 23.	57
Figura 43. Sección de mambo 1, PARTE B. Compases 46 a 56.	57
Figura 44. Sección de mambo 2, PARTE B. Compases 67 a 75.	57
Figura 45. Célula rítmica y melódica utilizada en la composición de las melodías de la voz y los vientos.	59
Figura 46. Forma del montuno del piano.	60
Figura 47. Formas de acompañamiento de bajo para la canción Bomba.	60
Figura 48. Células rítmicas tomadas de la sección de introducción. Compás 1.	61
Figura 49. Background del saxofón, sección de la estrofa. Compases 10 a 14.	61
Figura 50. Fragmento del mambo 1 de los saxofones. Compases 53 y 54.	62
Figura 51. Melodías utilizadas en el segmento del mambo 2.	62
Figura 52. Célula melódica. Compas 6.	62
Figura 53. Background de las trompetas en la sección de la estrofa. Compases 18 a 20.	63
Figura 54. Melodía del mambo del brass. Compases 51 y 52.	63
Figura 55. Fragmento del mambo 2 del brass. Compases 73 y 74.	63
Figura 56. Fragmento del patrón de la conga donde se presenta cruce en la clave. Compases 4 a 7.	64
Figura 57. Construcción del merengue a lo maco con los patrones de conga, tambora y güira.	65
Figura 58. Caratula, cd y reverso del disco Suavemente.	65
Figura 59. Estructura de análisis de la canción Suavemente.	67
Figura 60. Sección de la introducción de brass + saxos, PARTEA. Compases 16 a 24.	67
Figura 61. Sección de la voz y coros, PARTE A. Compases 25 a 36.	68
Figura 62. Sección del interludio, PARTE A. Compases 42 a 47.	68
Figura 63. Sección de mambo 1 brass + saxos, PARTE B. Compases 60 a 63.	68
Figura 64. Sección de mambo 2 brass + saxos, PARTE B. Compases 75 a 80.	69
Figura 65. Sección de coro con background, PARTE B. Compases 81 a 92.	69



Figura 66. Sección de mambo final, PARTE B. Compases 98 a 103.	69
Figura 67. Montuno de piano utilizado en las secciones de la introducción del brass, coros y mambo brass.	72
Figura 68. Montuno utilizado en la sección de la voz.	72
Figura 69. Montuno utilizado para la sección del mambo de los saxofones.	72
Figura 70. Poncheo del bajo utilizado en el merengue moderno.	73
Figura 71. PARTE A, sección de coro-pregón. Compases 8 a 11.	73
Figura 72. Célula melódico rítmica 1 del saxofón, segmento coro-pregona, sección introducción. Compases 9 y 10.	73
Figura 73. Variación 1 de la célula melódico rítmica del saxófono, segmento de pre coro. Compases 35 y 36.	74
Figura 74. Variación 2 de la célula melódico rítmica del saxófono, sección coro-pregón + saxos. Compases 85 y 86.	74
Figura 75. Célula melódico rítmica 2 del saxofón, segmento de introducción de brass.	74
Figura 76. Variación 1 de la célula melódico rítmica 2 del saxofón, segmento del mambo 1 de saxos. Compás 56.	75
Figura 77. Variación 2 de la célula melódico rítmica 2 del saxofón, segmento del mambo 2 de saxos. Compás 56.	75
Figura 78. Sección del interludio de las trompetas, compases del 42 al 48.	76
Figura 79. Segmento de mambo 1 brass + saxos. Compases 60 a 63.	76
Figura 80. Segmento de mambo 2 brass + saxos. Compases 76 a 79.	77
Figura 81. Segmento del mambo final. Compases 98 a 101.	77
Figura 82. Patrón del merengue a lo maco en la güira, como se toca en Puerto Rico.	78
Figura 83. Patrón del Joyao en la güira.	78
Figura 84. Patrón del merengue a lo maco doble palo en la tambora dominicana.	78
Figura 85. Patrón del merengue a lo maco básico en la tambora dominicana.	78
Figura 86. Patrones utilizados en la conga en la canción suavemente.	79
Figura 87. Variaciones utilizadas en el patrón 1 de la conga.	79

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almánzar, Ramon. 3 de octubre de 2018. "Conjunto Quisqueya: De Samaná a Puerto Rico". En *Listín Diario*. Recuperado de <https://listindiario.com/entretenimiento/2018/10/03/535716/conjunto-quisqueya-de-samana-a-puerto-rico>. Consultado el 12 de julio de 2020.
- Allmeling, Anne. 2013. "Haití y República Dominicana, una isla, dos mundos". En *Deutsche Welle*. Recuperado de <https://www.dw.com/es/hait%C3%AD-y-rep%C3%BAblica-dominicana-una-isla-dos-mundos-diferentes/a-16593304>. Consultado el 12 de julio de 2020.
- Álvarez-López, Luis. Mayo-agosto 2014. "Merengue y Bachata: Una mirada histórica-antropológica (1870-1961)". En *Boletín del Archivo General de la Nación, Año LXXVI-Volumen XXXIX-Numero 139*. Santo Domingo, D.N. pp 299-337.
- Andújar, Carlos. 18 de junio de 2018. "La Criollización de la Danza Nacional (4 de 7)". En *Periódico El Acento*. Recuperado de <https://acento.com.do/2018/opinion/8576624-la-criollizacion-la-danza-nacional-4-7/>. Consultado el 12 de julio de 2020
- Beltré, Alexis. S.F. "Pablito "Barriga" el güirero que dirigió el Combo Show de Johnny Ventura por más de 20 años". En el diario *El Quisqueyano*. Recuperado de <http://elquisqueyano.com/index.php/sociales/5418-pablito-barriga-el-gueirero-que-dirigio-el-combo-show-de-johnny-ventura-por-mas-de-20-anos>. Consultado el 12 de julio de 2020
- Billboard Staff. 17 de septiembre de 2015. "The 50 greatest Latin Albums of the Past 50 Yeras". En *Billboards*. Recuperado de <https://www.billboard.com/photos/6686047/50-most-essential-latin-albums-past-50-years/1>. Consultado el 12 de julio de 2020.
- Brenes, Cholo. 3 de agosto de 2015. "Puerto Rico y el merengue". En diario *El Nacional*. Recuperado <https://elnacional.com.do/puerto-rico-y-el-merengue/>. Consultado el 12 de julio de 2020.
- Brito Ureña, Luis Manuel. 1987. *El Merengue y la realidad existencial de los dominicanos*. Santo Domingo: UASD.
- Carrasco, Rene. 1976. *Revista Ahora*, Edición 642. Recuperado de <http://biblioteca.funlode.org/revista-ahora/#2>. Consultado el 12 de julio de 2020.

- Caracol Radio. 15 de marzo de 2020. "La buena y la mejor: Sergio Vargas". En *A vivir que son dos días*. Caracol Radio. Recuperado de [https://caracol.com.co/programa/2020/03/15/a\\_vivir\\_que\\_son\\_dos\\_dias/1584295462\\_317988.html](https://caracol.com.co/programa/2020/03/15/a_vivir_que_son_dos_dias/1584295462_317988.html). Consultado el 12 de julio de 2020.
- Castell. 2020. "El merengue puertorriqueño". En *ritmomerengue*. Recuperado de <http://ritmomerengue.blogspot.com/2010/05/el-merengue-puertorriqueno.html>. Consultado el 12 de julio de 2020.
- Castell. 2020. "Jossie Esteban y la Patrulla 15". Recuperado de <http://ritmomerengue.blogspot.com/2011/11/jossie-esteban-y-la-patrulla-15.html>. Consultado el 12 de julio de 2020.
- Chaljub Mejía, Rafael. Abril 2002. *Antes de que te vayas...Historia del merengue folclórico*. Santo Domingo R.D.: Grupo León Jiménez.
- Crespo, E. 1998. *Suavemente*. [CD, ÁLBUM]. Puerto Rico, Estados Unidos: Sony Music.
- García Durán, Camila. 8 de abril de 2016. "Roger Zayas, memoria viva de 4-40". En periódico *El Acento*. Recuperado de <https://acento.com.do/2016/cultura/8338345-roger-zayas-memoria-viva-de-4-40/>. Consultado el 12 de julio de 2020.
- Guerra, J.L. 1987. *Mientras más lo pienso tu*. [CD, ÁLBUM]. República Dominicana: Karen Records.
- Haidar, Julieta. Primavera 1992. "La Música de Juan Luis Guerra y el grupo 4:40, Expresión cultural y poética". En *Estudio sobre las culturas contemporáneas*. Vol. IV, núm. 14. México: Universidad de Colima. pp. 193-209.
- Hermanos Rosario. S.F. [hermanosrosario.wixsite.com](http://hermanosrosario.wixsite.com). Recuperado de <https://hermanosrosario.wixsite.com/rosario/inicio>). Consultado el 19 de julio de 2020.
- Herrera, Eddy. S.F. [eddyherrera.com](http://eddyherrera.com). Recuperado de: (<https://eddyherrera.com/biografia-completa/>). Consultado el 19 de julio de 2020.
- Kiskoo, C. x A, 15 de febrero de 2020. "Rikarena: Grupo de merengue de los años 90". En *Revista Conectate*. Recuperado de <https://www.conectate.com.do/articulo/rikarena-biografia/>. Consultado el 12 de julio de 2020.
- Mag. 17 de agosto de 2019. "Manuel La Güira, de músico de Juan Luis Guerra a vivir en la calle y sumido en las drogas". En diario *El comercio*. Recuperado de <https://mag.elcomercio.pe/historias/manuel-gueira-musico-juan-luis-guerra-hoy-vive-indigente-republica-dominicana-causa-drogas-ech1t-nnda-nnlt-noticia-665785-noticia/?ref=ecr>. Consultado el 12 de julio de 2020.

- Marquez, Doriann. 30 de mayo de 2018. "Hoy recordamos el trap de los años 90: El merengue house". En diario *Heabbi*. Recuperado de <https://heabbi.com/merengue-house>. Consultado el 12 de julio de 2020.
- Martínez Ante, Olga Lucia. 19 de febrero de 2011. "Cuco Valoy: dominicano y barranquillero" En periódico *El Tiempo*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-4405167>. Consultado el 12 de julio de 2020.
- Naín Ruiz, Jorge. 3 de diciembre de 2010. "Merengues Vallenatos memorables". En *Diario El Pílon*. Recuperado de <https://elpilon.com.co/merengues-vallenatos-memorables/>. Consultado el 12 de julio de 2020.
- Ortega, Bethania. 23 de febrero de 2020. "Las chicas del can: Poder femenino en el mundo de la música". En diario *Conéctate*. Recuperado de <https://www.conectate.com.do/articulo/las-chicas-del-can-biografia-discografia/>. Consultado el 12 de julio de 2020.
- Pérez de Cuello, C. y Solano, R. 2003. *El Merengue, Música y baile de la Republica Dominicana*. Colección Cultural Codetel volumen VI. Santo Domingo R.D.: Codetel.
- QPeach. 18 de julio de 2018. "A 30 años de la trágica muerte de Catarey, el rey de la tambora dominicana: video". En el diario *Quisqueya Peach*. Recuperado de <https://www.quisqueyapeach.com/a-30-anos-de-la-tragica-muerte-de-catarey-el-rey-de-la-tambora-dominicana-video/>. Consultado el 12 de julio de 2020.
- Recasens Barberá, Albert. 2010. *A Tres Bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. España: SEACEX Akal.
- Reyes, Maxwell. 7 de diciembre de 2017. "¿De qué árbol preparan el guavaberry?". En el portal web *Noticias.do*. Recuperado de <https://noticia.do/de-cual-arbol-preparan-el-guavaberry/>. Consultado el 12 de julio de 2020.
- Rosario, H. 1990. *Fuera de Serie*. [CD, ÁLBUM]. República Dominicana: Karen Records.
- S.A. 11 de abril 2019. "Elvis Crespa lanza reedición de su disco "Suavemente", en su 20 aniversario" En diario *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/vida/20190411/461593080784/elvis-crespa-lanza-reedicion-de-su-disco-suavemente-en-su-20-aniversario.html>. Consultado el 12 de julio de 2020.
- Trujillo Tembours, Francisco Javier. 7 de diciembre de 2016. *El habla de Santo Domingo*. España: Punto Rojo Libros S.L.
- Vargas, Wilfrido. 2016. "El güirero no es músico, lo que reitero Juan Bosch en una entrevista". En *Diario Libre*. Recuperado de <https://www.diariolibre.com/revista/musica/el-guirero-no-es->

musico-lo-que-reitero-juan-bosch-en-una-entrevista-JK4905029. Consultado el 12 de julio de 2020.

Vargas, Wilfrido. 2018. "El parentesco entre el perico ripiao y el vallenato". En periódico *El Tiempo*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/cultura/musica-y-libros/el-parentesco-entre-el-perico-ripiiao-y-el-vallenato-234518>. Consultado el 12 de julio de 2020.

Washburne, Chris. 1995. "Clave: The African Roots of Salsa.". En *Mambo City*. Recuperado de <https://www.salsadance.co.uk/clave-the-african-roots-of-salsa/>. Consultado el 12 de julio de 2020.

Zayas, Roger. 5 de septiembre de 2014. "Rafael Martínez Germán". Recuperado de <https://www.flickr.com/photos/rogerzayas/15152363562/in/photostream/>. Consultado el 12 de julio de 2020.

## BIBLIOGRAFÍA

Conjunto Quisqueya. 18 de noviembre de 2018. "Entrevista al Conjunto Quisqueya". En programa *Esta Noche Mariacela*. Recuperado de <https://invidiou.sh/watch?v=FbsAf3JRfsg&list=PL2414E8CAE10E4E17>. Consultado el 12 de julio de 2020.

Contreras Abril, Alex Fernando. 2016. *Figuración musical para güira dominicana: patrones rítmicos y repiques de merengue*. Bogotá: Inédito, Universidad Pedagógica Nacional.

Guerra, J. 2014. *Todo Tiene su Hora*. [CD, ALBUM]. España: Universal Music Group.

Güira, John. 2015. *How hold "Dominican Güira and Gancho"*, Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GkRcctMRKUc&t=210s>. Consultado el 12 de julio de 2020.

Güira, John. 2016. *Concepto de la Güira Dominicana 2016*, Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dTxv3q1fTWE&t=24s> . Consultado el 12 de julio de 2020.

Nielsen Business Media. 1998. *Billboard. The international Newsweek of Music*. Recuperado de [https://books.google.com.co/books?id=8wkEAAAAMBAJ&dq=Suavemente+elvis+crespo&q=elvis+crespo&redir\\_esc=y#v=snippet&q=elvis%20crespo&f=false](https://books.google.com.co/books?id=8wkEAAAAMBAJ&dq=Suavemente+elvis+crespo&q=elvis+crespo&redir_esc=y#v=snippet&q=elvis%20crespo&f=false). Consultado el 12 de julio de 2020.

- Nielsen Business Media. 1999. *Billboard. The international Newsweek of Music*. Recuperado de [https://books.google.com.co/books?id=eigEAAAAMBAJ&dq=US+Warms+To+Latin+Sounds+Michael+Paoletta&q=suavemente&redir\\_esc=y#v=snippet&q=suavemente&f=false](https://books.google.com.co/books?id=eigEAAAAMBAJ&dq=US+Warms+To+Latin+Sounds+Michael+Paoletta&q=suavemente&redir_esc=y#v=snippet&q=suavemente&f=false). Consultado el 12 de julio de 2020.
- Pérez, Jacinto. 2014. *Bass Tv films Juan Colon y la historia del merengue en RD 1ra parte*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=eqOfu9RGpoY>. Consultado el 12 de julio de 2020.
- RIAA. S. F. *riaa.com*. Recuperado de [https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab\\_active=default-award&ar=Elvis+Crespo&ti=Suavemente](https://www.riaa.com/gold-platinum/?tab_active=default-award&ar=Elvis+Crespo&ti=Suavemente). Consultado el 12 de julio de 2020.
- Salamanca Alarcón, Oscar Jair. 2012. *Interpretación del merengue dominicano en el bajo eléctrico, caso: Isaías Leclerc*. Bogotá: Inédito. Universidad Pedagógica Nacional.
- Valerio-Holguín, Fernando. 2008. El Orden de la música popular en la literatura dominicana. En Spring & Fall. *A Journal of the Cefiro Graduate Student Organisation, Volumen 8.1 & 8.2*. Colorado State University. pp. 101-118.