



Apropiaciones musicales del merengue dominicano en músicos de Medellín entre la segunda mitad de los años ochenta del siglo XX y 2020

Santiago García Martínez

Trabajo de grado presentado para optar al título de Magíster en Músicas de América Latina y el Caribe en la modalidad de investigación

Asesor

Juan Sebastián Ochoa Escobar,

Doctor en Ciencias Sociales y Humanas de la Pontificia Universidad Javeriana

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe

Medellín, Antioquia, Colombia

2021

Cita	(García, S. 2021)
Referencia	García-Martínez, S. (2021). <i>Apropiaciones musicales del merengue dominicano en músicos de Medellín entre la segunda mitad de los años ochenta del siglo XX y 2020</i> , [Trabajo de grado de maestría]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe, Cohorte II. Modalidad en investigación.



Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. El autor asume la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

DEDICATORIAS Y AGRADECIMIENTOS

Dedico este trabajo a la memoria de mi mamá Gladys Alicia Martínez Herrera; su partida cuando era aún niño me llevó a encontrar luz en sus apasionados consejos que han sido pilares en las decisiones de mi vida y en lo que yo he denominado como “mis vocaciones”. A mi papá Hugo García Carvajal al que le debo mi vida literalmente y el que se convirtió en el colaborador, acompañante, consejero, amigo, psicólogo, motivador e inspiración principal de principio a fin en este trabajo de grado. A mi amada Alexandra Valencia, mi hija Alicia García, mi suegra Flor Martínez y mi cuñada Yuliana Valencia, por sus inmensas ayudas, apoyos e inspiraciones en la culminación de este proyecto; son ustedes un verdadero regalo amoroso de Dios. A mi hermano Diego García al cual amo. A mi ser perruno amado Toby que tanto me acompañó en mis traspasos de escritura y en todas las dificultades por las que transité.

Un agradecimiento y dedicatoria especial a todos mis profesores en las distintas etapas de mi vida. A la profesora Carolina Santamaría y al profesor Juan Sebastián Ochoa por ayudarme a seguir luchando en este proyecto y superar mis dificultades que en el camino se presentaron. A la profesora María Isabel Rojas por sus aportes en mi trabajo de grado. Y en mención especial al profesor Hermes Arango (Q.E.P.D.) al que le debo mi decisión de estudiar percusión latina, a Robinson Zapata (Q.E.P.D.) maestro de vida que me abrió puertas y proyectó caminos para estudiar la Licenciatura en Música en la Universidad de Antioquia, a la profesora Marina Quintero a quien le debo mi decisión consciente de ser docente por vocación, y al profesor Alejandro Tobón a quien le debo mi decisión de ser investigador y a ser un docente con un profundo amor por transformar vidas.

TABLA DE CONTENIDO

DEDICATORIAS Y AGRADECIMIENTOS	3
RESUMEN	7
ABSTRACT	9
INTRODUCCIÓN: DE LA PASIÓN A LA ESTRATEGIA Y LA REFLEXIÓN	11
La Génesis del Deseo y la Pregunta de Investigación.....	11
Del Problema a los Objetivos.....	15
Estado del Arte	21
Justificación.....	25
Caminos Metodológicos.....	26
Capitulados.....	35
Alcances del trabajo de grado	38
CAPÍTULO 1. FORMAS DE APROPIACIONES MUSICALES: ANÁLISIS TEÓRICO	41
1.1. Apropiaciones Musicales	41
1.2. La Cuestión de la Música en la Identidad	45
1.3. Identidades Narrativas	47
1.4. Discursos y Narrativas	52
1.5. El Concepto de Apropiaciones Musicales Como Capital Cultural Incorporado Según Pierre Bourdieu: Aproximaciones Teóricas para Mapear el Campo.	56
1.6. Géneros, Subgéneros y Estilos musicales	61
CAPÍTULO 2. SUBGÉNEROS Y ESTILOS MUSICALES MERENGUEROS EN LA CIUDAD DE MEDELLÍN	69
2.1. Aspectos Iniciales para el Análisis y la Discusión.....	70
2.2. Subgéneros Merengueros en Medellín.....	75
2.3. Estilos Musicales Merengueros en Medellín	112

2.4. Criterios y Juicios de Valor por el Sentido Discursivo en las Interpretaciones de los Estilos Musicales.....	120
2.5 Recapitulación.....	123
CAPÍTULO 3. HISTORIA DEL MERENGUE DOMINICANO EN MEDELLÍN CONTADA POR LOS MÚSICOS MERENGUEROS.....	125
3.1. Interpelaciones y Articulaciones Iniciales del Género Merengero en Medellín	126
3.2. Agrupaciones y Canciones Referentes en la Década de los Ochenta	126
3.3. Agrupaciones Musicales Merengueras en Colombia	133
3.5. Agrupaciones Musicales Merengueras en Medellín	138
3.6. La Pérdida de Fuerza del Merengue Dominicano en Medellín: <i>Boom</i> , Decaimiento y Actualidad	151
3.7. Recapitulación	165
CAPÍTULO 4. SUBCAMPO MERENGUERO EN MEDELLÍN.....	167
4.1. Campo Musical <i>Crossover</i> Merengero de Medellín	168
4.2. Formas de Apropiación de las Músicas Merengueras.....	172
4.3. Músico Viejo <i>Versus</i> Músico Joven.....	182
4.4. Posiciones de Poder de los Músicos Merengeros Dominicanos y Puertorriqueños en la Estructura Objetiva del Campo	184
4.5. Juicios de Valor: la Forma “Correcta” de Interpretar el Merengue Dominicano.....	187
4.6. El Papel del Cuerpo en el Campo Como Parte del Capital Cultural Incorporado.....	191
4.7. Recapitulación	192
CONCLUSIONES	194
REFERENCIAS	198
ANEXOS.....	201
Anexo 1: Insumo de preguntas para entrevistas semiestructuradas:	201
Anexo 2: Información general de los músicos participantes y las entrevistas	203

Anexo 3: Análisis musical formal.....	207
Anexo 4: Resultados.....	209
Anexo 5: Merengues dominicanos de la Billos Caracas Boys.....	235
Anexo 6: Guía de percusión de la compota.....	237

LISTA DE TABLAS

Tabla 1: Formas de apropiación del Merengue en Medellín.....	172
--	-----

LISTA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Mapa conceptual de la propuesta teórica de Claudio Díaz.....	44
Ilustración 2: Subgéneros músico-sociales del merengue en Medellín.....	75
Ilustración 3: Subgéneros Merengueros por épocas.....	85
Ilustración 4: Ritmo de la tambora dominicana en la canción Picotiao del Trío Reynoso.....	88
Ilustración 5: Primer y segundo momento de la güira dominicana en la canción Picotiao del Trío Reynoso.....	88
Ilustración 6: Ritmo de Merengue tradicional en la tambora dominicana.....	93
Ilustración 7: Variaciones rítmicas del Merengue a caballo en la tambora dominicana.....	102
Ilustración 8: Subgéneros al estilo de Juan Luis Guerra y ejemplos de canciones.....	121

RESUMEN

Esta investigación sobre merengue dominicano en los músicos de Medellín, entre su época de auge a mitad de la década de los ochenta del siglo XX, pasando por una época de decaimiento del consumo masivo en los primeros años del siglo XXI, y hasta la fecha de inicio de este estudio en el año 2020, tiene como objetivo reconocer las formas de apropiación del merengue dominicano por parte de los músicos seleccionados dentro del campo. Este fenómeno es abordado desde dos perspectivas: la primera, las apropiaciones musicales como una forma de construir su identidad; y la segunda, como una estrategia de apropiación de un capital cultural incorporado que permite disputar posiciones de poder en campos determinados.

Para ello, la metodología en este estudio combina elementos cualitativos a través de la entrevista, con datos musicológicos cuantitativos registrados en la escucha atenta de canciones y videos del género publicados en las principales plataformas de música en internet. Los resultados encontrados en la audición musical se tabularon y categorizaron, y los resultados de las entrevistas fueron filtrados en categorías a priori y emergentes, según los objetivos específicos del proyecto.

Es así, como este estudio se presenta en cuatro capítulos en los cuales se muestra la relación entre la teoría, los datos y la reflexión del investigador. El primero, ofrece una discusión teórica sobre las categorías centrales propuestas en la pregunta problematizadora y otras imbricadas implícitamente para el correspondiente análisis de los objetivos de estudio: apropiaciones musicales, identidades narrativas, discurso, campo, tipos de capitales, géneros, subgéneros y estilos musicales. El segundo, centra su atención en los conceptos de subgéneros y estilos musicales aplicando una propuesta teórica propia del autor de la investigación. El tercero, presenta una historia local del merengue dominicano en Medellín contada por los músicos participantes a través de sus identidades narrativas y discursos. Por último, el cuarto capítulo realiza una triangulación entre fuente primaria, teoría e interpretación de fenómenos del campo relacionados transversalmente con el concepto de apropiaciones musicales, con lo que se precisa en la respuesta a la pregunta problema de la investigación y también se realiza un mapeo del campo a la luz de algunas nociones de Pierre Bourdieu expuestas en el marco teórico, tales como:

campo, estructuras objetivas, *habitus*, apropiaciones culturales, posiciones de poder y tipos de capitales.

Finalmente, se concluye que uno de los capitales culturales incorporados más importantes en las dinámicas de apropiación musical por parte de los músicos participantes, es la interpretación musical, expresada como una práctica discursiva oral y corporal que se encuentra en constante tensión por su apropiación y elementos de sentido que buscan detentar “la forma correcta” de ejecutar instrumentalmente el merengue dominicano a partir del dominio de las características específicas de los subgéneros y estilos musicales.

Palabras clave: Merengue dominicano, apropiaciones musicales, capital cultural incorporado, historia del merengue, géneros, subgéneros y estilos musicales.

ABSTRACT

This research about Dominican merengue in the musicians of Medellín from its boom in the mid-eighties of the 20th century, going through a period of decline in mass consumption in the early years of the 21st century, until the start date of this study in 2020, aims to recognize the forms of appropriation of the Dominican merengue by selected musicians within the field. This phenomenon is addressed from two perspectives: the first, as an act that builds their identity; and the second, as a strategy of appropriation of an incorporated cultural capital that allows to dispute positions of power.

In this manner, the methodology in this study combines qualitative elements, through the interview, with musicological data registered quantitatively in the attentive listening of songs and videos of the genre published on the main music platforms on the internet. The results found in the musical audition were tabulated and categorized, and the results of the interviews were initially filtered into a priori and emerging categories, according to the specific objectives of the project.

Thus, this study is presented in four chapters in which the relationship between theory, data and the researcher's reflection is shown. The first one offers a theoretical discussion on the central categories proposed in the problematizing question and others implicitly imbricated for the corresponding analysis of the study objectives: musical appropriations, narrative identities, discourse, field, types of capitals, genres, sub-genres and musical styles. The second one focuses its attention on the concepts of subgenres and musical styles applying a theoretical proposal of the author of the research. The third one presents a local history of the Dominican merengue in Medellín told by the participating musicians through their narrative identities and discourses. Finally, the fourth chapter performs a triangulation between primary source, theory and interpretation of field phenomena transversally related to the concept of musical appropriations, with which it is specified in the answer to the research problem question and a mapping is also carried out. of the field in the light of some notions of Pierre Bourdieu exposed in the theoretical framework, such as: field, objective structures, habitus, cultural appropriations, positions of power and types of capital.

Finally, it is concluded that one of the most important cultural capitals incorporated in the dynamics of musical appropriation by the participating musicians, it is musical interpretation, expressed as an oral and corporal discursive practice that is in constant tension due to its appropriation and elements of meaning that they seek to possess "the correct way" to perform the Dominican merengue instrumentally from the domain of the specific characteristics of the subgenres and musical styles.

Keywords: Dominican merengue, musical appropriations, incorporated cultural capital, history of merengue, genres, subgenres and musical styles.

INTRODUCCIÓN: DE LA PASIÓN A LA ESTRATEGIA Y LA REFLEXIÓN

Yo me he enamorado del merengue y gracias a Dios se me ha dado la oportunidad de seguir aprendiendo de él. Ojalá se puedan seguir dando las cosas en torno a mis estudios, porque yo sueño con ser un investigador¹

(García, S. citado en Méndez, 2018, p. 210).

La Génesis del Deseo y la Pregunta de Investigación

Me recuerdo de 8 años buscando en periódicos dónde daban clases de música y cuál era su costo. Fue tanto el deseo por estudiar que no podía evitar pedírselo a mis padres insistentemente. Pero la enfermedad de mi madre llegó en ese entonces, y durante un poco más de dos años luchamos juntos para que se recuperara del cáncer, hasta que ese 26 de agosto del 2002 partió de este mundo terrenal cuando tenía 11 años. Tal vez, la insistencia por estudiar música desde los 8 años pasó más en mi mente como una fantasía de lo que pudo suceder en realidad como un reclamo de un niño que tiene muchas ganas de aprender música. Yo sencillamente no podía pedir algo así a mis padres porque nuestra situación económica no daba para pagar unas clases, y porque no quería añadir una complejidad más a la dura situación. Solo quería que ella sanara en medio de muchas personas diciéndome “sé fuerte, y tendrás que ser fuerte”.

En el 2004, en el Liceo Salazar y Herrera, institución educativa de Medellín, recuerdo a mi hermano Diego tocando en la banda marcial del colegio, pero cuando quise hacer parte de esta agrupación se me fue negada la oportunidad en ese momento. Así, pronto conocí la estudiantina del colegio y fascinantes bambucos, pasillos lentos y fiesteros. Recuerdo que para estar en la estudiantina debía tener guitarra, así que conseguí una muy vieja, quebrada y sin cuerdas. Le puse nailon² para lograr sonidos y comencé a jugar con ella, pero, en definitiva, en esa guitarra vieja no podía practicar, y tampoco tuvimos forma de comprar una nueva en la casa.

En el año 2005 sucedió algo que marcaría el resto de mi vida. Llegó Hermes Arango (Q.E.P.D.), percusionista latino y *guinness world record*, a dirigir la orquesta bailable del

¹ Pasión y sueño que para el 2021 siguen vigentes con más intensidad.

² Es una fibra textil en forma de cuerda delgada, muy resistente.

colegio. Tal vez éramos 5 jóvenes alrededor de un timbal en su primera clase. Él buscaba un timbalero para que su orquesta tuviera sentido, y yo buscaba una oportunidad para que mi vida tuviera un sentido. Así, él tocó una sola vez uno de tantos ritmos con los que se interpreta la salsa en la cáscara del timbal y con la inmensa emoción que me gobernaba en ese momento me arriesgué a imitar sus sonidos. Solo me recuerdo con lágrimas en los ojos escuchándolo a él decirme “tienes un talento increíble”. Una persona creyó en mí y en lo lejos que podría llegar en la música.

De esta forma, en el 2005 nació mi decisión de amar profundamente la interpretación musical al poder tocar por primera vez instrumentos de percusión latina. En el 2006 toqué mi primer tecnomerengue³ llamado Diávolo de la artista Liz con Los Melódicos de Venezuela con el que ganamos el Festival Coros y Conjuntos, y en el 2007 la canción Ella es Tan Bella de Rikarena en la banda marcial. Estas canciones interpretadas en el mencionado colegio marcaron el inicio de incontables experiencias interpretativas con el merengue dominicano que, más que un experto, me fueron haciendo un enamorado y apasionado del género musical y la percusión latina.

Así, con el pasar de los años, en el 2012 sucedieron dos hechos que marcaron mi vida: el primero, con la iniciativa de un grupo de músicos locales, emprendimos en la búsqueda de una idea novedosa que nos permitiera oportunidades de posicionamiento en el campo musical *crossover*⁴ de Medellín, de ello nació Banda Plena, agrupación merenguera local; y el segundo hecho, fue el ingreso a la carrera de Licenciatura en Música con énfasis en percusión tradicional y popular de la Universidad de Antioquia.

En cuanto a Banda Plena, desde el principio nos enfrentamos a la ausencia de algún músico experto (local, nacional o extranjero) que nos enseñara códigos o normas interpretativas. Es así, como la red social YouTube se convirtió para nosotros en la fuente del conocimiento que

³ Subgénero del merengue dominicano. En el capítulo 2 se amplía detalladamente la definición de este tipo de música.

⁴ El concepto de *crossover* es central en todo el presente trabajo investigativo. Aunque en contextos de músicas anglosajonas como en Estados Unidos tiene un significado particular con cierta carga discriminatoria al referenciar músicos y músicas de negros y latinos que, a pesar de pertenecer a otras lógicas de categorización de géneros, se posicionan en las listas principales de canciones norteamericanas al considerarse que *cruzarón la frontera* de los géneros, el concepto *crossover* tiene un significado diferente y particular en ciudades como Medellín y Bogotá, haciendo referencia exclusivamente a agrupaciones musicales, radio y espacios de consumo musical donde coexisten y se practican distintos géneros musicales. (Sevilla, et al, 2014, p. 335; Ochoa, 2018, pp. 35–36).

nos permitió acceder a muchas canciones grabadas; algunos documentales, entrevistas y formas de interpretación del género. Mientras buscábamos la manera de apropiarnos de la interpretación del merengue dominicano, el género fue ocupando un lugar importante en nuestras vidas, tanto que fuimos nombrados por otros músicos como merengueros locales de la ciudad de Medellín.

Con este pequeño grupo de músicos, nos reuníamos semanalmente a tocar merengue y a compartir lo indagado durante las semanas y meses anteriores en los ensayos por medio de conversaciones y discusiones. Así comenzamos a preguntarnos ¿quiénes somos, y qué lugar ocupamos en el campo musical *crossover* en Medellín? En consecuencia, empezamos a sentir que existía una comunidad imaginada (Anderson, 1993) local de músicos merengueros, ya que encontramos a otros músicos de diferentes agrupaciones y generaciones que vibraban tan fuerte por el merengue dominicano como nosotros, y al hablar con ellos, nos sentíamos parte de un mismo gran grupo de músicos y de una misma historia en la ciudad.

Tentados por las cualidades del género, en algunos momentos nos retábamos a interpretarlo fielmente a los referentes originales, estudiando y puliendo técnicas, mientras que en otros momentos nos arriesgábamos a transformarlo incluyendo elementos de nuestra cultura tradicional colombiana.

Fue tanta la pasión que sentía al tocar y aprender de estas músicas que era inevitable que no surgieran múltiples preguntas en mi cabeza las cuales me abordaron muchos días y que además hallaron refugio en las discusiones con mis pares merengueros. Tanto era lo que me movilizaban estas reflexiones, que fue así como surgió la esencia de mi pregunta central de esta investigación en tanto apareció la necesidad de entender cómo operan las apropiaciones del merengue dominicano en la identidad de nosotros como músicos merengueros locales, y las formas de apropiación del género como estrategia de los músicos en búsqueda de posiciones de reconocimiento y de poder dentro del campo musical *crossover* de la ciudad de Medellín.

Lo anterior surgió por la experiencia con Banda Plana, y por el hecho que también marcó mi vida en el 2012 que fue el ingresar a la Licenciatura en Música con énfasis en percusión tradicional y popular de la Universidad de Antioquia. Allí encontré un territorio fértil en conocimiento y lleno de muchos matices que me hicieron un ser crítico en mis reflexiones. Recuerdo que ya para ese entonces era merengero y me confabulé con varios amigos percusionistas para que hiciéramos unas prácticas de percusión de merengue dominicano con

cortes, ritmos y solos instrumentales dentro de uno de los salones de estudio de la Facultad de Artes, y para sorpresa mía, un profesor subió muy enojado hasta donde estábamos para decirnos “dejen ese ruido, eso no es música e interrumpen las otras clases y demás estudiantes en sus prácticas musicales”. Para esta época no existía en Colombia otra universidad pública que ofreciera un programa de pregrado en música con un enfoque de percusiones tradicionales y populares y, por su puesto, el peso de la tradición eurocentrista en la académica tocaba el sentimiento de aquellos que aún no aceptaban que las músicas tradicionales y populares masivas⁵, también eran música.

En los años posteriores, junto con las anteriores preguntas entorno a nosotros (Banda Plena) como merengueros en Medellín, comenzaron otros cuestionamientos en torno a la censura de ciertas músicas en mi universidad y a la enorme carencia de prácticas musicales y trabajos académicos que abordaran como objeto de estudio las músicas populares masivas. Además, era significativo para mí la cantidad de compañeros de música que vivíamos y sentíamos como parte de nuestra esencia cultural, identidad individual y presentaciones musicales de fines de semana los géneros como el son cubano, la salsa, el merengue dominicano, el rock, entre otros.

En suma, todos estos cuestionamientos y reflexiones críticas en el marco de varios cursos de la licenciatura y de discusiones con compañeros músicos me convocaron en los siguientes años al deseo por conocer y comprender mejor el merengue dominicano en Medellín. Fue esta la razón por la que busqué a uno de los profesores más significativos en mi formación como profesional y de vida: Alejandro Tobón Restrepo. Aún recuerdo en aquella mesa en su oficina el papel cortado que sacó para trazar una línea de tiempo en mi vida y proyectar que podía hacer mi pregrado, una maestría, un doctorado y un posdoctorado con la idea y la pasión que tenía del género. Otra persona creyó en mí y en lo lejos que podría llegar en la música, esta vez desde la investigación.

Así pues, aprendiendo a delimitar a partir de mi curiosidad, comencé a hacerme muchas preguntas principales y secundarias de investigación, y de acuerdo con López-Cano y San-Cristóbal (2014, pp. 69-82) en que estas preguntas pasan por un proceso de refinamiento transformándose a lo largo de la investigación al existir “momentos de inflexión en donde

⁵ Para ampliar los conceptos de *músicas populares tradicionales* y *populares masivas*, véase Ochoa (2018, pp. 33-44).

aparecen cosas no previstas que nos obligan a cambiar de rumbo y reorganizar todo el proceso” (p. 70), consecutivamente apareció la siguiente pregunta que finalmente se convirtió en el problema central de esta investigación: ¿Cuáles han sido las formas de apropiación del merengue dominicano por parte de algunos músicos de Medellín?

Posteriormente, finalizó mi carrera de Licenciatura en Música en el 2018 con un concierto de grado sobre la interpretación de la percusión en los diferentes subgéneros y estilos musicales del merengue dominicano en el siglo XX, y reafirmé enfáticamente mi posición como merengüero en Medellín interpretando el merengue dominicano en diferentes agrupaciones musicales y en mi postulación en la Maestría en Músicas de América Latina y el Caribe de la Universidad de Antioquia con un anteproyecto de investigación.

En concreción, noté que mi idea investigativa aborda las formas de apropiación musical como concepto principal, y al observar mi propia experiencia y contexto (individual y social) me llevó a pensar que esta noción, para este caso, fundamentalmente se aborda desde dos perspectivas: la primera, como un fenómeno que posibilita la constitución de identidades cuando el músico se ve interpelado significativamente por el género; y la segunda, como una forma de apropiación de un capital cultural incorporado que permite luchar simbólicamente una posición de poder en el campo. Con estas hipótesis en mente, comienza el planteamiento del problema.

Del Problema a los Objetivos

Esta investigación la realicé en el contexto de la maestría en Músicas de América Latina y el Caribe de la Universidad de Antioquia y se enmarca puntualmente en la línea Música, identidad y cambio cultural, del grupo de investigación Músicas Regionales; que tiene como objetivo identificar, explicar y contextualizar las expresiones musicales mestizas, urbanas y rurales, propias de diferentes grupos humanos, en diversas localidades y áreas culturales del país.

En esta oportunidad, este ejercicio investigativo se centra en el género musical merengue dominicano. Este género, fue acogido por oyentes de Medellín que lo usaron con entusiasmo en actividades culturales y celebraciones en varios niveles (familiar, local y nacional). Así mismo, varias generaciones se vieron interpeladas por esta música en la ciudad de Medellín, evidenciando en la mitad de la década de los años ochenta del siglo XX una especie de estallido

musical que produjo un auge en su consumo. Así, en esta época se observan las primeras interpretaciones musicales locales del género.

Durante la década de los años noventa del mismo siglo, el merengue dominicano, junto a otros géneros musicales, hizo presencia local en algunas estaciones radiales, tarimas, eventos públicos y privados, y en estudios de grabación, sucediendo en Discos Fuentes⁶ en 1993 la realización del primer disco que incluía merengues dominicanos por una agrupación local (Banda la Bocana), marcando así, el inicio de un segundo momento donde las producciones musicales de agrupaciones locales evidenciaban la existencia de dinámicas de apropiación de las músicas merengueras por parte de músicos locales que se identificaban profesional y vocacionalmente con esta música y buscaban perfeccionar su interpretación musical.

Sin embargo, en el tránsito entre el siglo XX y el siglo XXI, el género merengüero comenzó a perder fuerza local como producto masivo de consumo, por lo que el presente estudio identifica este suceso como el decaimiento del merengue dominicano, momento que marca otra época significativa en el presente análisis.

Por consiguiente, el merengue dominicano transitó un periodo de declive en su consumo masivo que coincide con el auge local de otros géneros como la salsa y el reguetón, junto al surgimiento de plataformas digitales como Facebook y YouTube, hechos que hicieron que las grabaciones y las apariciones en la radio y televisión del género merengüero fueran escasas. Sin embargo, el género no dejó de ser consumido en diferentes fiestas y eventos de músicas *crossover*, donde los músicos y las orquestas se veían obligados a incluir algunas canciones de merengue debido a las exigencias por parte del público.

Es así, como ciertos músicos merengüeros locales, algunos que vivieron experiencias musicales con el género en la década de los ochenta y los noventa, y otros que se vieron interpelados posteriormente, construyeron sus propios perfiles profesionales e identitarios a partir del merengue dominicano; como es el caso de mi propia historia musical y el origen de la pregunta problema de esta investigación anteriormente mencionada.

En esta investigación abordé el fenómeno del merengue dominicano como un elemento que se encuentra presente en la cultura de la ciudad de Medellín y, por ende, obedece a unos

⁶ Empresa discográfica pionera en la industria fonográfica colombiana en el siglo XX.

elementos de apropiación en los sujetos. Pese a su reconocimiento y aprecio en los músicos intérpretes y el público que lo disfruta, aún no es muy profunda la reflexión crítica académica que ponga en evidencia la importancia del género y la variedad de sus estilos para un grupo de personas o comunidades artísticas que adoptaron esta manifestación musical como una de sus principales ofertas profesionales en el campo de la música.

No obstante, en el marco de la musicología hallo algunos estudios similares en lo referente a las formas de apropiación de diversas músicas. Aun cuando este estudio se puede ubicar desde los mismos enfoques de lo encontrado, acudo a otras perspectivas de disciplinas académicas como son la antropología musical, la etnomusicología, la sociología de la música, los estudios culturales y los estudios de música popular para leer mejor el fenómeno.

Ahora bien, respecto al género que protagoniza la investigación, es posible distinguir varias manifestaciones de merengue dominicano en Medellín y al mismo tiempo ver la riqueza interpretativa de los músicos, el ingenio de compositores y productores para crear canciones nuevas, el sentido fiestero que engalana la mayoría de los repertorios, y el baile, cuando ha estado presente en muchas de las fiestas locales como un ritual importante para los habitantes de la ciudad.

Sin embargo, es preciso el trabajo académico investigativo que estudie el fenómeno del merengue dominicano en los músicos que persisten en su interpretación – aun cuando la época ha introducido otros tipos de músicas – especialmente, en función de analizar, como dice Pelinski (2000, p. 11) refiriéndose a la etnomusicología, “las significaciones que los seres humanos, en un contexto espacio-temporal determinado, asignan a la utilización del sonido – que en algunas culturas se llama música –”.

Con lo anterior, es posible considerar la ausencia de datos sistematizados que describan detalladamente el contexto musical del género en la ciudad de Medellín.

Ahora bien, en este ejercicio investigativo, el merengue dominicano será asumido como objeto sonoro musical, a partir de la relación establecida entre objeto musical con el modelo tradicional de la comunicación lingüística de Roman Jakobson propuesto en 1960 (citado en Blanco Arboleda, 2008, p. 40) donde hay tres elementos: primero, un emisor; un segundo elemento compuesto por contexto, mensaje, código y contacto-canal, y finalmente, un destinatario.

Al pensar el merengue dominicano desde un marco más amplio, por ejemplo, el de las industrias musicales transnacionales pancaribeñas en las últimas seis décadas, se observa que ha viajado desde lugares como República Dominicana — considerado su lugar de origen cultural — hacia New York, en el caso de los músicos migrantes dominicanos (Austerlitz, 1997/2007) y hacia Venezuela, en el caso de Los Melódicos y la orquesta Billos Caracas Boys tocando merengues dominicanos⁷, y que luego se expandió hacia otros destinos como Colombia, como se aprecia en la compilación de canciones en los 14 cañonazos bailables de Discos Fuentes desde 1961 hasta 1990 en Medellín realizada por Alexis Méndez (2018, pp. 83-91), y que luego fueron versionadas a merengue dominicano por otros artistas.

Entonces, se aprecia un género popular que ha llegado a interpelar sujetos en diversos contextos, los cuales encuentran valores y significaciones importantes, con lo que deciden utilizar la música como una posibilidad de construcción identitaria. Esta deslocalización de un producto cultural con relación a su lugar de origen, genera una asimetría simbólica entre el origen y los lugares hacia donde se desplaza (Blanco Arboleda, 2018, p. xv).

De ahí que, para iniciar la reflexión de esta investigación, se parte de una idea que identifico como presente en el imaginario colectivo de los músicos merengueros de Medellín: existe una subordinación simbólica representada por el lugar de origen del merengue dominicano *versus* el merengue local, en la cual, en la construcción narrativa y discursiva de los músicos merengueros locales de la ciudad, se usa en muchos casos esta carta argumentativa como fin último ante cualquier lucha simbólica que rodea las lógicas de las prácticas interpretativas.

Sin embargo, las comunicaciones directas (verbales, no verbales y escritas) entre músicos dominicanos y medellinenses han sido poco frecuentes. Esto, a manera de hipótesis, genera la idea de una posición subordinada del campo⁸ local que los mismos músicos de Medellín han buscado establecer para dar peso a sus argumentos sobre cómo se debe o no interpretar y entender el género: una forma de *hegemonía*.

⁷ Para ver una lista con 80 canciones de merengue dominicano dentro de varias producciones musicales de la Billos Caracas Boys, ver anexo 5.

⁸ Concepto tomado de Pierre Bourdieu cuyo objetivo es definir y jerarquizar las relaciones y disputas de los actores por un lugar social.

Se entiende en este contexto hegemonía, no como la imposición absoluta, sino como un orden de negociación y acuerdo donde la disputa se da entre poderes desiguales. Hay actores con más poder (conocimiento y dominio de la interpretación del género), y otros con menos; hay unos hegemónicos y unos subalternos. Sin embargo, no quiere decir que los subalternos sean dominados completamente, sino que ellos también procuran usar los recursos simbólicos que tienen dentro de esa disputa para lograr la mejor posición posible.

Esta hegemonía condiciona la forma particular en la que la música interpela a los músicos locales y la manera en que se desarrollan las resignificaciones, el sentido de las canciones, y sus formas de apropiación de códigos musicales, corporales, y literarios.

Por otra parte, en el campo de los músicos merengueros de la ciudad, existen varios interrogantes, entre estos: ¿cómo se debe interpretar fielmente cierto tipo de merengue?, lo que por su alta carga de juicios de valor e ideas absolutistas se generan disputas entre los sujetos intérpretes. Al respecto, existe un fenómeno local destacable que se mueve entre dos polaridades: la transformación o la conservación de la interpretación de las canciones de otros artistas en términos de estilos de merengue dominicano, bien sea desde un rol individual como tamborero, güirista, saxofonista, pianista, bajista, etc.; o seccional desde la percusión, bajo-piano, la base⁹, vientos, coros, etc., o de manera general con toda la orquesta.

En cuanto a la caracterización del campo de la investigación, los sujetos y el objeto de estudio, se consideran algunas premisas de suma importancia entre las cuales están: la perspectiva del músico merengero local con ideas fijas del cómo hacer “buena música” descalificando la diversidad interpretativa de otros; y, por otro lado, la negación de conservar la interpretación del merengue dominicano ante la necesidad de generar ideas novedosas que permitieran propuestas atractivas y locales del género. En conjunto, provocan en ocasiones un distanciamiento entre los mismos merengueros, lo que aporta, entre otras razones, al pensamiento de algunos músicos de Medellín de creer que en la ciudad ya no prospera la interpretación del género por parte de una agrupación local dedicada exclusivamente a ella¹⁰. Lo que, por el

⁹ En Medellín esto se refiere a: toda la percusión, el bajo y el piano.

¹⁰ Caso que se analizará más adelante en el capítulo 2, en el apartado La Pérdida de Fuerza del Merengue Dominicano en Medellín: *Boom*, Decaimiento y Actualidad

contrario, no se siente sobre la salsa y el reguetón, géneros que también fueron importados y posteriormente apropiados por los músicos en la ciudad.

Al final, toda esta situación, lleva a los músicos locales apasionados con el merengue a buscar en la “otredad”, su lugar o posición social. Esto declina mayormente la oportunidad de que un músico pueda enfocarse solamente en el merengue dominicano y que prefiera ocupar el rol de un músico-intérprete *crossover*.

En general, las narraciones y los discursos que muestran las significaciones e interpelaciones de los músicos merengueros con relación a sus músicas en el campo son poco frecuentes en espacios de interrelación social colectiva. Es decir, se observa que los músicos reflexionan y se preguntan mínimamente por aspectos relacionados con su identidad, su comunidad y campo, y les cuesta describirse a ellos mismos como individuos y como sujetos en un contexto comunal merengüero.

Aun así, ello no desdibuja la importancia que le confieren al género y cómo este les ayuda a construir su identidad. Los músicos merengueros verbalizan frecuentemente el placer que sienten con la interpretación del género y la maestría adquirida en la interpretación de los diferentes estilos. Por eso, a nivel musical resulta importante profundizar en la discusión académica sobre las tipologías musicales dentro del género para resaltar y conservar su diversidad interpretativa en la región y para observar la dicha importancia y construcción social de sentidos que los músicos otorgan a sus músicas.

Con relación a la delimitación temporal de estudio, se trata de dar una mirada en el presente, de sucesos transcurridos desde el pasado hasta la actualidad, por lo cual, la mitad de la década de los años ochenta del siglo XX marca un inicio importante señalado por los músicos más viejos como el momento en el que comienza el *boom* del merengue (o el auge en su consumo masivo) y las interpretaciones y apropiaciones musicales del género en la ciudad de Medellín.

Otro suceso importante en el año 1993 marca un segundo periodo, en tanto corresponde a la fecha de realización de la primera producción discográfica de merengue dominicano Merengue & Tecnotropical por parte de Banda la Bocana, una agrupación declarada socialmente como merengüera en la ciudad de Medellín, y este suceso marca un inicio en las grabaciones locales de merengue dominicano. Y un último momento, hace referencia al decaimiento del merengue a principios del siglo XXI, y hasta la fecha de inicio del presente estudio.

Con todo lo anterior, el objetivo principal de mi trabajo de grado fue el de reconocer las formas de apropiación del merengue dominicano por parte de algunos músicos de Medellín entre la segunda mitad de la década de los años ochenta del siglo XXI al 2020.

Así, me propuse específicamente identificar al principio los subgéneros y estilos de merengue a partir de los criterios de valor presentes en los discursos de los músicos, al ser este un fenómeno y problema de base que se encontraba presente en el campo con relación a la cantidad de términos que hacen referencia a tipos de merengue dominicano, generando confusiones, disputas por sus sentidos y luchas por su apropiación relacionada con la interpretación musical de cada tipo de música.

También, uniendo mi propia experiencia vital, la de los músicos entrevistados, la teoría trazada y fuentes primarias y secundarias recolectadas, otro propósito específico del estudio fue el de describir la historia musical del merengue en Medellín por medio del análisis de los discursos de los músicos y las producciones musicales, estableciendo así una primera versión de la historia del género relatada por los músicos.

Finalmente, el objetivo específico principal del trabajo de grado fue el de analizar algunos elementos en tensión del merengue dominicano en Medellín que permitieran mapear el campo logrando así definirlo. Así, en este punto se buscó responder la pregunta problema de investigación y establecer discusiones de fenómenos presentes en el campo estudiado.

Estado del Arte

En el rastreo realizado en la literatura musical con relación al concepto principal de este análisis, parece ser que la apropiación del merengue dominicano por parte de músicos no dominicanos no es, propiamente, un tema estudiado en el ámbito académico; por tal motivo, no se precisa un antecedente específico en el tema de estudio del cual se pueda partir como base para esta investigación. Sin embargo, se realiza un rastreo de estudios afines con el marco conceptual y metodológico.

De esta manera, el estudio *The City of Musical Memory*, la investigadora Lise Waxer (2002) realiza un recorrido sobre la adopción de la salsa en la ciudad de Cali, tema que guarda una relación con la investigación aportando desde aspectos como: la distancia geográfica caribeña entre los países incursores del género musical y las ciudades colombianas como Cali y

Medellín; el análisis de los estilos locales emergentes a raíz de las prácticas musicales, con relación a los estilos originarios de los países caribeños; y la comprensión de las dinámicas que enmarcan la música local grabada *versus* la interpretada en vivo en cada ciudad a investigar.

Aun así, a pesar de estas similitudes mencionadas, Cali y Medellín — además de la salsa y el merengue — generaron situaciones y contextos diferentes que merecen un acercamiento o distanciamiento cuidadoso con los propuestos por el libro de Waxer.

Por otra parte, se citan algunos estudios que se han desarrollado en torno al merengue dominicano como variable común.

El trabajo, *El Merengue: Música y baile de la República Dominicana* de Catalina Pérez de Cuello y Rafael Solano (2003), se realiza en dos momentos investigativos: en el primero, Pérez hace una génesis del merengue dominicano basándose en fuentes documentales, buscando las posibles raíces del merengue en el siglo XIX; y en el segundo, Solano narra una historia de la música y músicos del merengue dominicano en el siglo XX, donde enfoca el discurso en aquellos personajes que hicieron posible el género dentro de lo que se escuchaba en ese entonces (Juan Bautista Alfonseca, Níco Lora, Luis Alberti, Papa Molina, Antonio Morel, Johnny Ventura, Juan Luis Guerra, entre otros). Este trabajo se relaciona con la investigación, ya que en la segunda parte narra una historia de músicas y artistas, referentes también para algunos músicos y productores en la actualidad en Medellín, retomando los estilos de aquellas personas que marcaron un precedente en el género musical del merengue dominicano.

El trabajo de Paul Austerlitz (1997/2007), *Merengue: Dominican Music and Dominican Identity*, estudia el merengue dominicano desde varias perspectivas históricas, tomando como objeto de investigación a República Dominicana. El libro ofrece una mirada etnomusicológica de múltiples hechos históricos que aportan contextualmente el presente trabajo, tales como: la historia del merengue entre 1854 a 1961, el merengue cibaño¹¹, la relación entre el dictador Rafael Leonidas Trujillo de República Dominicana con el merengue dominicano entre los años

¹¹ También llamado “perico riapiao”, es un tipo de merengue tradicional que se interpreta con acordeón, tambora y güira dominicana en la Región Cultural del Cibao en República Dominicana. Estos tipos de música se amplían con más detalle en el capítulo 2: Subgéneros y Estilos Musicales Merengueros en la Ciudad de Medellín.

1930 y 1961¹², y el merengue en la comunidad transnacional entre los años cincuenta del siglo XX y 1995, momento en el que finaliza su investigación.

Su aporte a la actual investigación radica en que examina funciones sociales, significados simbólicos y estructuras musicales que llevaron al merengue a una internacionalización, y de las nuevas propuestas artísticas como producto de formatos de *Big Band* y de la combinación del jazz con el merengue dominicano. Por lo anterior, algunos elementos del estudio aportan un contexto para las producciones locales de merengue e interpretaciones en vivo realizadas con esos estilos y formatos.

De Sydney Hutchinson (2008), el trabajo *Merengue Típico in Transnational Dominican Communities: Gender, Geography, Migration and Memory in a Traditional Music*, se trata de un estudio del estilo musical moderno que se desarrolló en la década del 60 del siglo XX, con base en el merengue típico del Cibao y que fue desarrollándose a través de la urbanización y el transnacionalismo. También expone cómo las mujeres entraron a participar activamente en la interpretación a razón de la feminización de la fuerza laboral dominicana. Este trabajo es pertinente para la investigación aquí planteada, ya que aborda un contexto histórico, desde lo popular-rural del Cibao hasta el consumo transnacional.

Entre sus conclusiones plantea que, una identidad transcultural, producto de un proceso de migración musical, permite acercarse y cuestionar los cánones que han surgido como producto de la intención de encasillar el merengue a una sola posibilidad de realizarse. Este trabajo es un ejemplo de la posibilidad de vislumbrar unas dinámicas interpretativas no estáticas, lo que no corresponde con una identidad particular de cada intérprete que intenta crear un estilo propio, sino un rasgo particular del mismo género merengüero al poder ser dinámico como con los demás géneros musicales.

Otra investigación, denominada Puentes musicales sobre el mar Caribe (Segebre, et al., 2017), es un compilado de textos de diferentes autores que direccionan sus escritos con varios elementos: actores fundamentales del merengue dominicano relacionados con Colombia y República Dominicana como Esthercita Forero, Billo Frómata y otros; y escenas musicales significativas en la década de los ochenta y los noventa del siglo XX para el merengue

¹² Años en los que gobernó hasta la fecha en que lo asesinaron.

dominicano como el Carnaval de Barranquilla. Este trabajo sirve para poner en diálogo el contexto musical merengüero de Medellín con las reseñas elaboradas por la variedad de autores de estos textos — investigadores, comunicadores sociales, políticos, periodistas, entre otras profesiones —, de manera que muestran huellas importantes en las relaciones histórico-musicales entre Colombia y República Dominicana.

Además, en el tema metodológico, este estudio utiliza la entrevista, por lo que se retoma la orientación expuesta como ejemplos para la formulación de las preguntas de la presente investigación.

Finalmente, mencionamos el texto *El Merengue en la Cultura Dominicana y del Caribe* (Tejada & Yunén, 2006). Se trata de las memorias del Primer Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe realizado en el 2005 en Santo Domingo, República Dominicana. Un congreso que contó con discursos, conferencias y mesas de trabajo que deja como producto, un libro con aproximadamente 58 textos de autores de diferentes países en torno al merengue dominicano. Este libro da cuenta de un panorama académico en torno al género musical del merengue, que pone en evidencia los adelantos y los vacíos que tienen los estudios sobre este género; por tal razón, es útil para enfocar el discurso del presente trabajo en unas dinámicas actualizadas de una comunidad internacional que problematiza el merengue dominicano con el fin de comprender mejor sus alcances como hecho histórico-musical importante para América Latina y el Caribe.

A manera de cierre de este apartado, en definitiva, el tema de las apropiaciones musicales del merengue dominicano en músicos no dominicanos es un objeto de investigación escaso en la literatura musical, aun cuando es un fenómeno muy usual en contextos urbanos donde circulan músicas de otras partes en dinámicas interculturales. Sin embargo, una de las referencias que resultaron determinantes en los capítulos de análisis del presente estudio es lo expuesto en el libro de Paul Austerlitz (1997/2007) ya que la perspectiva analítica, el discurso y los resultados, explican satisfactoriamente muchos de los fenómenos estudiados en el presente trabajo.

Justificación

Este estudio se ha centrado en un género musical que es reconocido y valorado culturalmente por oyentes e intérpretes locales como parte de las músicas populares que componen la idiosincrasia de Medellín, tanto así que se han generado propuestas regionales que perduran en las prácticas culturales, festivas y académicas en el país.

El merengue dominicano traspasó fronteras y permeó la cultura colombiana de diversas maneras. Especialmente, captó la atención de músicos que se dejaron interpelar por sus ritmos, sonidos y técnicas, vibrando con su desempeño en el ámbito profesional musical. Desde la mitad de la década de los ochenta a la fecha existe una comunidad de músicos que lo interpretan, componen, producen y transmiten como un elemento de alto valor cultural e identitario; aunque también luchan en un campo de nuevas ofertas de géneros y modos de hacer y compartir músicas.

Esta investigación pretende poner en el centro de la unidad de análisis a músicos merengüeros como sujetos que han puesto sus esfuerzos en mantener un valor cultural del género y el capital cultural que llevan consigo. Por lo anterior, y por una necesidad mía de apropiarme culturalmente del género merengüero desde otros niveles de pensamiento, es que este escrito posibilita, por un lado, responder la pregunta problematizadora sobre las formas de apropiación musical, permitiendo a la comunidad el comprender de mejor forma lo que les ha pasado con relación al género y, por otro lado, permite responderme mis propias necesidades problemáticas expuestas anteriormente con relación al objeto de estudio.

Además, en el marco de los programas académicos donde se estudian estos fenómenos, son poco comunes las investigaciones del género merengüero. En este sentido, también se espera contribuir a la comunidad académica y en especial a los músicos que desean realizar profesionalmente sus estudios. Lo anterior, ya que este trabajo permite una mirada crítica de asuntos como el sentido que otorgan los músicos a sus músicas, la historia del merengue dominicano en Medellín y discusiones entorno a las prácticas de músicas populares masivas.

Así, este trabajo constituye un punto de partida del estudio del merengue dominicano en Colombia, y en general, de algunos contextos urbanos a nivel internacional donde sus músicos locales pasaron por un proceso fundamentalmente de apropiación musical entrando a jugar parte importante de los procesos de recepción y producción musical en dichos contextos. Por eso, este

texto resulta ser una fuente de discusión importante para futuros trabajos que busquen un objeto de investigación relacionado con las apropiaciones de músicas populares masivas en músicos.

Por otra parte, este proyecto de investigación es una fuente de información y reflexiones muy pertinentes para la misma comunidad de músicos en Medellín por reunir parte de las voces locales más representativas en el género del merengue dominicano, y por ponerlas a dialogar con fenómenos, diversas situaciones problemáticas e históricas, conceptos afines al objeto de estudio y mi intención rigurosa de ofrecer una doble posición en esta investigación: mi perspectiva *emic* que buscó intuir, hipotetizar y estructurar los hechos desde mi punto de vista como músico intérprete merengüero de la ciudad de Medellín; y por otro lado, mi perspectiva *etic* que buscó describir y discutir los hechos desde mi punto de vista como investigador observador y analista crítico de las situaciones.

Caminos Metodológicos

La investigación se desarrolla principalmente con un diseño narrativo apoyado en la etnografía en tanto se interpretan y analizan los relatos de los músicos enunciados a través de entrevistas y conversaciones personales. Sin embargo, en el proceso hay otro componente de investigación documental compilada con datos cuantitativos para profundizar en el análisis del repertorio merengüero local.

Con estos dos elementos, el diseño se asume como mixto ampliando, según Sparkes y Devís (2018, p. 5) las formas de la investigación cualitativa, puesto que logra combinar formas de recolección de la información y análisis convencionales con novedosos datos.

Con esta metodología mixta se utilizan unas herramientas en las que, por un lado, se obtienen datos cualitativos extraídos de los discursos de los trece músicos locales entrevistados, y tres conversaciones personales: una, con un licenciado y músico merengüero de Bogotá; otra, con un licenciado, gestor cultural y magíster en comunicación de República Dominicana; y otra, con un pianista merengüero de Venezuela. Y, por otro lado, se obtiene información cuantitativa específica a partir de la escucha y análisis de 63 canciones y 49 videos de seis agrupaciones merengüeras locales (Banda la Bocana, Banda Libre, Frenesí Orquesta, Raulito Ley, Calle Zero Orquesta y Banda Plena) encontrados en las redes sociales YouTube, Facebook e Instagram.

Los resultados hallados en la escucha y visualización de las canciones y videos se categorizaron en tablas¹³, y los resultados encontrados en las entrevistas fueron organizados extrayendo citas de acuerdo con los objetivos específicos del proyecto en un primer momento, luego, los mismos discursos arrojaron categorías emergentes, ambas categorías sirvieron como temas de discusión en los capítulos de análisis¹⁴.

Enfoque cualitativo

La investigación está centrada en los músicos merengueros de Medellín, su identidad y los aspectos sociales de la cultura que representan. De manera que, se utiliza el enfoque de investigación cualitativa para reconocer los sujetos estudiados como agentes de vida y poseedores de un conocimiento y una praxis musical que los identifica.

Entre los rasgos característicos de este enfoque, Sampieri et al. (2014) menciona que la “realidad” se define a través de las interpretaciones de los participantes en la investigación respecto de sus propias realidades. De este modo, convergen varias “realidades”, por lo menos la de los participantes, la del investigador y la que se produce en la interacción de todos los actores (p. 9).

Respecto al orden metodológico, el enfoque aplica técnicas flexibles para conocer la realidad del sujeto desde su propia voz. “Tal recolección consiste en obtener las perspectivas y puntos de vista de los participantes (sus emociones, prioridades, experiencias, significados y otros aspectos más bien subjetivos)” (Sampieri et al., 2014 p. 8).

Población y muestra

Entre los oyentes interpelados en la historia local del género, nos encontramos nosotros (los músicos merengueros) como una pequeña población de músicos en Medellín que hemos interpretado el merengue dominicano entre la segunda mitad de la década de los años ochenta del siglo XX y el 2020, y que, al mismo tiempo, hace parte de nuestros propios perfiles identitarios.

Para escoger la muestra de participantes partí de mis relaciones interpersonales y profesionales en el medio. Por lo anterior, puse la mirada hacia músicos intérpretes de la ciudad de Medellín, que pertenecen (o pertenecieron) a los procesos de producción (en estudios de

¹³ Para ver estos resultados por medio de categorías en tablas, ver el anexo 3.

¹⁴ Para ver las entrevistas, extracción de citas, codificación por categorías y subcategorías emergentes, seguir los enlaces del anexo 2.

grabación y presentaciones en vivo) entre los años ochenta del siglo XX y el 2020, y que dentro de su perfil profesional está significativamente el merengue dominicano.

Otro criterio de selección fue que pertenecieran (o hubiesen pertenecido) en orquestas locales reconocidas en el género como son Banda la Bocana, Banda Libre, Frenesí Orquesta, Raulito Ley, Calle Zero Orquesta y Banda Plena. Y, además, también busqué que cumplieran roles diferenciados dentro de los procesos de producción para dar mayor riqueza a la recolección de información y al análisis: algunos de ellos, al mismo tiempo son productores, arreglistas, compositores, directores o gestores; y no siendo menos importante, parte de la selección de estos músicos buscó que fueran intérpretes de instrumentos diferentes: pianistas, cantantes, bajista, saxofonista, trompetista, trombonista y percusionistas.

También, con el propósito de ampliar el análisis desde miradas afines al merengue dominicano y al contexto musical de Medellín, pero al mismo tiempo perspectivas externas por sus lugares de origen, se sostuvieron tres conversaciones personales con un participante de Bogotá, con otro de Venezuela, y con otro de República Dominicana. Esto además permitió comparar sucesos históricos para validar información reflejada en los músicos a través de las entrevistas y discutir asuntos con relación al merengue dominicano en Medellín.

De esta manera, escojo trece músicos merengueros de Medellín, uno de Bogotá, un magíster investigador de República Dominicana, y un músico merengüero de Venezuela que, una vez informados del propósito investigativo, dieron su consentimiento para ser entrevistados y grabados con el objetivo de ser fuente primaria de este trabajo, entrando así a ser participantes de esta investigación. Por eso, los presento en detalle a continuación:

John Jairo Pavas Acevedo “Johnny Pavas”, cantante, pianista, director, arreglista y fundador de Frenesí Orquesta, es uno de los entrevistados que aportó significativamente al capítulo de la historia del merengue dominicano en Medellín. Desde su rol como pianista de Germán Carreño y su Orquesta en la década de los ochenta, y productor en Codiscos en la década de los noventa, relató momentos de alto valor para la construcción estructural histórica del texto. Gracias a su experiencia musical, se pudo acceder a una perspectiva general que da contexto del género en sus dinámicas de consumo en las industrias musicales en Medellín y en Colombia.

Jhon Fernando Bolívar “Maicol Bolívar”, virtuoso percusionista de la ciudad de Medellín, integrante de Germán Carreño y su Orquesta en la década de los ochenta, güirista en la primera

etapa de Banda la Bocana en los años noventa y de varias agrupaciones *crossover*, aportó significativamente a la historia local del género en los años ochenta y noventa, específicamente ofreciendo una mirada hacia las vivencias personales de él como músico en las presentaciones en vivo y la de sus compañeros.

Robin de Jesús Núñez Ruíz “Robin Núñez”, hijo del reconocido clarinetista y compositor Abraham Núñez Narváez, bajista reconocido en la ciudad de Medellín, integrante y acompañante de diversas agrupaciones de músicas populares, licenciado en música de la Universidad de Antioquia, también vivió experiencias significativas desde los años ochenta del siglo XX ofreciendo una perspectiva histórica hacia el género, y a partir de su experiencia musical, se analizaron datos que dan cuenta de la interpretación del bajo y del merengue dominicano en Medellín.

Wilmar Sánchez Salazar, virtuoso saxofonista quien grabó muchas de las producciones de las agrupaciones merengueras locales, da un aporte significativo desde su rol en el campo musical *crossover* en Medellín. Siendo valluno de nacimiento, y tolimense de crianza, viaja a Bogotá a finales de los años ochenta del siglo XX para establecer su carrera como saxofonista, y el preciso auge del consumo del merengue dominicano en Bogotá, se establece en Medellín a principio de los años noventa para pertenecer al Combo de las Estrellas. Su experiencia en diferentes ciudades, en especial Bogotá, dio aportes muy valiosos al contexto histórico del merengue dominicano en Colombia y Medellín. Además, su habilidad para interpretar del merengue dominicano en el saxofón ofreció elementos para analizar la interpretación de los vientos y el saxofón en el género.

Héctor Humberto Escobar Montoya, pianista de varias agrupaciones *crossover*, director de Banda la Bocana desde su época inicial en los años noventa del siglo XX, arreglista, docente y licenciado en música de la Universidad de Antioquia, aportó desde relatos de los años noventa, pasando por experiencias en presentaciones en vivo con Banda la Bocana en la historia a nivel nacional e internacional, y ofreciendo su perspectiva de la situación actual del género merengüero.

Fabio Muñoz Hincapié “Fabio Melao”, cantante, compositor, percusionista, director y fundador de Banda Libre, a parte de su aporte histórico desde los años 2001 (fecha de inicio de

Banda Libre) a 2020, dio una perspectiva muy interesante sobre el decaimiento del género merengero y la situación actual.

Juan Pablo Castaño Álvarez, virtuoso trompetista que grabó muchas de las producciones de las agrupaciones merengueras locales, se desempeña como intérprete en orquestas *crossover* desde la segunda mitad de la década de los noventa. Además de músico intérprete de varios géneros, se ha declarado merengero y ha ocupado un lugar importante dentro de las agrupaciones actuales merengueras en Medellín. Su aporte ha resultado muy valioso desde aspectos históricos relacionados con las agrupaciones Banda Libre y Frenesí Orquesta y, además, ha dado detalles sobre la interpretación del género en los instrumentos de viento y específicamente en la trompeta que abrió las puertas a discusiones en los capítulos de análisis.

Carlos Andrés Castaño Pacheco, productor y fundador de Clave Producciones, pianista, director musical y licenciado en Música de la Universidad de Antioquia, es un participante muy importante dentro de la selección de entrevistados. Su aporte histórico se ubica con más detalle a principios de los años 2000 donde inicia proyectos entorno al merengue dominicano como el de Raulito Ley. Así, la perspectiva de Carlos Andrés se ubica en la incompreensión del fenómeno del decaimiento del merengue en Medellín y se pregunta si en realidad lo que decayó fue el consumo o la programación en las emisoras radiales ya que él, junto otros entrevistados, considera que el merengue dominicano no se dejó de consumir en los demás espacios de consumo. También, él ofrece una mirada romántica del género en la actualidad y a futuro desde las nuevas generaciones, la cual se amplía en los capítulos de análisis.

Raúl Antonio Mosquera Palacio “Raulito Ley”, gestor cultural, cantante rapero y compositor de su propio proyecto musical y marca: Raulito Ley. El aporte de él redunda en datos históricos que permiten analizar aspectos relacionados con la primera y segunda década del siglo XX. Los relatos de él, junto a los de Carlos Andrés Castaño, permitieron un análisis detallado de algunas tensiones particulares dentro del campo de estudio.

Luis Gabriel Hurtado Ortega, percusionista y cantante que grabó la güira de los 14 sencillos de Banda Libre y de varias agrupaciones merengueras locales. Es un músico con una visión particular de los hechos históricos donde su aporte enriqueció las discusiones de algunos temas particulares en los capítulos de análisis.

Faber Adrián Restrepo Marulanda, compositor, director musical, trombonista, arreglista y fundador de Banda Plena. Es un músico, crítico de diversas situaciones que rodean las músicas populares donde su aporte, especialmente desde el 2012 donde comienza su incursión por el merengue dominicano, pone en discusión varios elementos con relación al merengue dominicano en las industrias musicales y cómo el género se comporta en el 2020.

Jorge Alberto Jiménez Ceballos, cantante, compositor y director de Calle Zero Orquesta, es un músico que relató su versión de los hechos de la historia del merengue en Medellín, contó elementos interesantes entorno a su agrupación, la interpretación musical y la actualidad del género merengüero en el contexto local.

Alejandro Mesa Ramírez folclorista de la música tradicional colombiana, percusionista, corista y director de varias agrupaciones musicales locales *crossover* como Songomongo, Banda 10 y la agrupación merengüera Akiles Band, ofreció en la entrevista datos históricos desde la segunda mitad de la década de los noventa, y aportó elementos en tensión en el campo que aportaron a las discusiones en los capítulos de análisis.

Alex Fernando Contreras Abril, músico merengüero y percusionista bogotano, licenciado en música de la Universidad Pedagógica Nacional, y graduado con distinción meritosa por su trabajo investigativo figuración musical para la güira dominicana: Patrones rítmicos y repiques de merengue. Él aportó, tanto desde su trabajo de grado (2016) en diferentes momentos, específicamente con temas relacionados con la percusión y los subgéneros y estilos musicales, como también desde la conversación personal que se sostuvo el día 10 de mayo de 2021 abordando temas relacionados con la historia del género en Colombia y en Bogotá.

Jaime Gamboa Lameda, pianista merengüero de Cabimas, estado de Zulia de Venezuela, residente de la ciudad de Medellín al momento de la realización de este trabajo de grado, aportó de forma significativa al ser él parte de los músicos merengüeros de Medellín desde varios años, pero con una mirada *etic* al haber vivido en otro contexto urbano de otro país, y con artistas múltiples músicos merengüeros. A partir de su experticia en el piano y lo que pudo aportar a través de ella, se pudo enriquecer el análisis y abrir caminos de discusión.

Francisco Alexis Méndez Peralta, merengüero de República Dominicana, licenciado en publicidad, profesor de ciencias sociales, investigador, productor de documentales y programas radiales, diseñador gráfico, gestor cultural, magíster en comunicación, autor del libro

Vinculaciones: Miradas a la relación musical entre Colombia y República Dominicana, y coautor del libro Colombia-República Dominicana: Puentes musicales sobre el mar Caribe, aportó de forma significativa en el presente proyecto investigativo. En primer lugar, desde sus libros anteriormente mencionado aportó de forma directa en una cantidad importante de datos que dieron contexto y validaron muchas de las determinaciones en las que llega la presente investigación; y también, desde la conversación personales que sostuve el 13 de julio de 2021 con él, donde, a partir de su varios trabajos de campos que realizó en la ciudad de Medellín para varias de sus publicaciones, se pudo obtener una mirada crítica del estado del merengue dominicano en Medellín con relación a otras ciudades de Colombia donde también realizó trabajo de campo, Puerto Rico de donde también tiene experiencia y de República Dominicana.

Técnicas de recolección de información

Entrevista semiestructurada

Al ser yo el investigador y al mismo tiempo un músico merengero de la ciudad de Medellín con experiencia, la intención en las entrevistas fue la de generar un ambiente agradable donde casi pareciera una conversación de asuntos en común entre dos sujetos, buscando así develar más datos que enriquecieran la investigación, a diferencia de lo que pudiese pasar con una estructura rígida de preguntas y en un orden estricto de ser presentadas. Por eso, la técnica usada para el trabajo de campo con los músicos participantes son las entrevistas semiestructuras, las cuales “se basan en una guía de asuntos o preguntas [donde] el entrevistador tiene la libertad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos u obtener mayor información” (Sampieri et al., 2014 p . 403).

Componente narrativo.

En esta etapa se diseñó una entrevista semiestructurada.¹⁵ Luego se aplicó en un encuentro virtual con los participantes del cual se dejó registro en video; se transcribió la conversación para conservar la originalidad del discurso y, finalmente se hizo una lectura cuidadosa donde se seleccionaron y extrajeron datos comunes y relevantes, de acuerdo con los objetivos de la investigación y categorías a priori y emergentes.¹⁶

¹⁵ Para ver las preguntas que se plantearon inicialmente como guías para las conversaciones en las entrevistas semiestructuradas, ver el anexo 1.

¹⁶ Para ver lo desarrollado en este punto, ver entrevistas en el anexo 2.

Componente documental.

En esta etapa, casi paralela con el anterior, la realicé en varias fases:

En la primera: efectué la búsqueda de fuente primaria, es decir, materiales de audio y video de merengue dominicano grabado en la ciudad ubicado en las redes sociales y plataformas de música como YouTube, Facebook e Instagram, correspondiente con seis grupos musicales escogidos para trabajar: Banda la Bocana, Banda Libre, Frenesí Orquesta, Raulito Ley, Calle Zero Orquesta y Banda Plena. Como resultado de la búsqueda se identificaron 63 canciones de merengue dominicano local creadas entre los años 1993 a 2020, y 49 videos de presentaciones en vivo.

Segunda fase: seleccioné el material para analizar. Del material total hallado, como en una especie de audición, realicé un estudio general del material describiendo los siguientes datos en un cuadro de Excel a partir de la escucha atenta de cada pieza musical: agrupación intérprete, álbum, título de la canción, subgénero musical, ritmos principales en la percusión, tipo de letra (romántica o divertida), año, nombre del canal de la red social donde se recolectó, número de visualizaciones en la red social, voz principal (femenina o masculina), duración de la canción, tempo en BPM. (aproximado), instrumentación de cada canción, uso de pista, coreografías, bailarines, y otros detalles (si se aprecian). A partir de esto, seleccioné otra muestra de 9 canciones y 10 videos y se realizó el análisis musical detallado del género.¹⁷

Por lo tanto, los criterios de selección para las canciones fueron los siguientes:

Variedad de los estilos musicales. escogí al menos una canción y video de cada agrupación musical referida en la investigación, pero, con estilo musical diferente.

La difusión: con el previo conocimiento de la variabilidad de este criterio junto al de recepción de las canciones, observé en detalle aquellas que en las entrevistas de los músicos aludían como sus canciones favoritas y de mayor consumo en ciertas épocas. También, escogí las que han tenido mayor consumo en redes sociales, lo cual se percibió a través de los canales de YouTube en el conteo de reproducciones y comentarios.

Significación: referí las canciones que son importantes para los músicos, aludidas en las entrevistas.

¹⁷ Ver anexo 3.

En cuanto a los criterios de selección de los videos, agregué a los anteriores, los siguientes:

Aspectos visuales: situaciones corporales de los músicos, el liderazgo dentro del grupo, posiciones corporales tanto individuales como de toda la orquesta, coreografías, gestos y situaciones particulares.

La etapa del análisis de la información la realicé en dos momentos. Uno dirigido a las narrativas de los músicos en las entrevistas. Para ello propuse una visualización por categorías.¹⁸ A esta manera de tratar la información se refiere Sparkes y Devís como una de las formas de análisis estructural en la que se estudian elementos diferentes e importantes por secciones buscando similitudes y diferencias en los relatos de los participantes (2018, p. 9).

A continuación, algunos ejemplos de las categorías que usé para agrupar la información: **Para las canciones:** Subgéneros musicales, criterios de valor e instrumentación usada. **Para los videos:** Subgéneros musicales, criterios de valor, instrumentación usada y aspectos corporales. **Para las entrevistas:** Datos históricos del género en Medellín, cómo se apropiaron los músicos locales del merengue, función social local del merengue, referentes musicales de los músicos y las orquestas, dinámicas de conservación y transformación en las interpretaciones musicales, los subgéneros y estilos merengueros de los músicos locales, y la percepción del merengue por parte de los músicos en Medellín.

Con lo anterior y a la luz del marco teórico realicé un ejercicio de triangulación para hallar el sentido de la información en relación con los objetivos y pregunta problematizadora.

Paralelo con esto, desarrollé un segundo momento correspondiente al análisis musical de las producciones locales de merengue y de las interpretaciones en vivo seleccionadas.

Además, como una forma de hacer una lectura interactiva que permita la audición de ejemplo, propuse un apoyo al lector, a medida que avanza la lectura del análisis, la audición de ejemplos musicales por medio de códigos QR (*Quick Response Code*) que redireccionan a un video de la red social YouTube o Facebook si se está leyendo el trabajo en medio físico, o por un enlace si se lee en versión digital.

¹⁸ Para ver las entrevistas, las transcripciones, la codificación y extracción de citas, y la organización de los datos por categorías emergentes, ver anexo 2 y seguir los enlaces.

La tabulación de resultados. Los resultados los organicé en tablas de Excel, y formatos de Word, de acuerdo con los elementos anteriormente mencionados que en conjunto permitieron observar los procesos de adjudicación de valor en la tipología del género en el campo musical merengüero en Medellín conforme al rastreo de unas categorías de análisis así: subgéneros y estilos musicales; historia del merengue dominicano en Medellín; y mapeando el campo.¹⁹

Capitulados

Para revisar teóricamente las formas de apropiación del merengue dominicano como un fenómeno de una música deslocalizada de su lugar cultural de origen y puesta en circulación en dinámicas de la industria musical, presento el Capítulo 1 titulado Formas de Apropiaciones Musicales retomando inicialmente reflexiones sobre el concepto de apropiaciones musicales en músicos, tal y como lo propusieron desde diferentes trabajos Juan Francisco Sans (2018) y Claudio Fernando Díaz (2013).

Díaz observa el fenómeno desde los procesos de producción y recepción de músicas populares, y teje su discurso teórico con los conceptos de identidades narrativas, discurso, interpelación y articulación, nociones que son temas centrales en los trabajos de Paulo Vila (1996) y Ramón Pelinski (2000), los cuales permiten en este trabajo de investigación poner en perspectiva las *apropiaciones musicales* como una forma de construcción identitaria de los músicos, y la noción de *narrativas identitarias* como una práctica discursiva en procesos de producción y recepción musical en determinados *campos*.

Así, el hilo teórico permite retomar los conceptos de campo, estructuras objetivas, *habitus*, apropiaciones culturales, posiciones de poder y tipos de capitales trabajados por Pierre Bourdieu (1991 [1980]; 1983; 1985; 1987; 1990), con el fin de pensar en otra forma de entender las *apropiaciones musicales* como una estrategia de los músicos (agentes sociales) para apropiarse de un *capital cultural incorporado* y luchar simbólicamente posiciones de poder.

Posteriormente, se referencian los conceptos de *géneros*, *subgéneros* y *estilos musicales* planteados por Franco Fabbri (1982; 1989; 2006; 2012) enlazándolos con los planteamientos de *adjudicación de valor*, *juicios de valor*, *dialéctica de la distinción* y *dispositivos de enunciación*

¹⁹ Ver anexos 2, 3 y 4.

de Claudio Fernando Díaz (2011), ya que son nociones que se desarrollan de formas diversas dependiendo de los contextos a estudiar y según los consensos sociales por medio de *criterios de valor* de los músicos en las *prácticas discursivas* de los procesos de recepción y producción musical.

Dado que no existe una conceptualización general unificada para hablar de *subgéneros* y *estilos musicales* en las músicas populares, y por su carácter particular dependiendo de los lugares a observar; en esta investigación presento una propuesta teórica para usar el concepto de subgéneros musicales en el análisis. En conjunto, suman herramientas conceptuales fundamentales que son recogidas en el marco teórico y, posteriormente, sirvieron para desarrollar el análisis de los datos de la investigación.

Con relación a los análisis y las discusiones, presento los capítulos 2, 3 y 4, cada uno relacionado con el objetivo general y los 3 específicos. En estos capítulos plasmó el producto de la triangulación de los resultados con la teoría y mis reflexiones como músico merengüero e investigador para dar respuesta a la pregunta problema y los objetivos.

Con relación al capítulo 2 titulado Subgéneros y Estilos Musicales Merengüeros en la Ciudad de Medellín, parto de la propuesta teórica trazada al final del capítulo 1, abordando así una problemática inicial y central de la investigación referida a la amplia variedad de términos que los músicos utilizan en sus discursos para referenciar tipos de merengue.

Este capítulo es muy interesante porque menciona desde el inicio la cantidad de términos y comienza mencionando aspectos iniciales que ponen en tensión el camino de aclarar sus sentidos acordados socialmente. Luego, se llega al centro de la discusión presentando dos tipologías musicales propuestas en el marco teórico: los subgéneros y los estilos musicales merengüeros en Medellín: acá se presentan diversas formas de catalogar el merengue dominicano desde sus dispositivos de enunciación, desde hitos históricos, desde juicios de valor como en el caso del apartado Merengue Viejo *versus* Merengue Nuevo, desde agrupaciones, desde artistas músicos y desde interpretaciones instrumentales. Finalmente, el capítulo presenta una discusión sobre los criterios y juicios de valor por el sentido discursivo en las interpretaciones de los estilos musicales.

Para el capítulo 3 construyo una Historia del Merengue Dominicano en Medellín Contada por los Músicos Merengüeros participantes del proyecto, donde se combinan fuentes primarias:

relatos de los participantes y resultados de la investigación musicológica con fuentes documentales. Allí se usaron algunos conceptos de los autores mencionados anteriormente, y se interpretó el fenómeno de la pérdida del auge en el consumo y la producción del merengue dominicano en Medellín.

Este capítulo comienza abordando las primeras interpelaciones y articulaciones iniciales del género merengüero en Medellín desde las agrupaciones y canciones referentes en la década de los ochenta en la ciudad. Luego, se buscó dar un contexto más amplio a esta misma década desde agrupaciones musicales merengüeras en Colombia para luego dar paso a la década de los noventa con el caso de Grupo Bananas y el surgimiento de agrupaciones merengüeras en Medellín. Así, se hace un recuento de cada una de las agrupaciones seleccionadas para este trabajo investigativo, y se finaliza el capítulo con una discusión en el apartado La pérdida de Fuerza del Merengue Dominicano en Medellín: *Boom*, Decaimiento y Actualidad, desde donde se abordan temas como la influencia de desarrollos tecnológicos relativos a la producción y distribución de la industria musical, otros géneros populares en Medellín, jóvenes y cambio generacional, de merengüeros a *crossover*, el merengue sigue sonando con artistas viejos y el merengue local desde las academias y la pasión.

En el capítulo 4, realizo un mapeo del campo (contextual y descriptivo) donde enuncio algunas respuestas a la pregunta problematizadora de la investigación, defino concretamente el campo explicando la problemática que se presentó durante el desarrollo de la investigación, analizo e interpreto fenómenos particulares relacionados con el concepto de apropiaciones musicales, y triangulo resultados de las entrevistas con interpretación académica personal y los conceptos teóricos planteados por Pierre Bourdieu como campo, apropiaciones culturales, y capitales culturales incorporados y objetivados.

De igual forma, analizo en este capítulo otros asuntos con relación a los músicos viejos *versus* los músicos jóvenes, posiciones de poder de los músicos merengüeros dominicanos y puertorriqueños en la estructura objetiva del campo de estudio, juicios de valor con relación a la forma “correcta” de interpretar el merengue dominicano, y el papel del cuerpo como capital cultural incorporado.

Finalmente, en las conclusiones, luego de una recapitulación de los capítulos analíticos, se hilan las reflexiones y argumentos generales que surgieron en el desarrollo del trabajo

investigativo tales como: la propuesta teórica sobre subgéneros y estilos musicales que presenta el proyecto, el valor cultural que posee la historia del merengue dominicano presentada en el tercer capítulo de análisis, el mapeo del campo del cuarto capítulo de análisis que permitió ofrecer respuestas a la pregunta problematizadora de la investigación, y al mismo tiempo reflexionar sobre varios fenómenos como la interpretación musical, en tanto un capital cultural incorporado de los músicos merengüeros participantes, y la tensión constante en que se encuentra la ejecución instrumental por su apropiación musical, y por los sentidos sociales que buscan definir la “correcta” manera de tocar los instrumentos a partir de las características de los subgéneros y estilos musicales del merengue dominicano.

Adicionalmente, se presentan unas conclusiones que sólo pudieron ser argumentadas desde una perspectiva generalizada de toda la investigación. Así, este trabajo termina demostrando su importancia al abordar un objeto de estudio de un género de músicas populares masivas desde una perspectiva que permite ofrecer al campo académico una gran cata de objetos de investigación para futuros trabajos; y, por otro lado, al campo musical local le ofrece datos y reflexiones de alto valor para el contexto histórico e interpretativo del merengue dominicano.

Para complementar y facilitar el ejercicio analítico, en algunos momentos de la lectura se podrán encontrar enlaces a videos (algunos con códigos QR), materiales bibliográficos, formatos en Excel, Word y carpetas en Drive, creadas como información adicional para este trabajo investigativo.

Por último, en los anexos, se encuentran las preguntas utilizadas para las entrevistas semiestructuradas, información de los entrevistados y las entrevistas realizadas, los procedimientos de análisis de las entrevistas con las categorías emergentes de análisis, análisis musicológico de 63 canciones y 49 videos, así como un análisis específico de 9 canciones y 10 videos, tablas de resultados de todas las canciones y videos separadas por cada agrupación merengüera local, resultados analizados en la etapa de recolección de la información, una lista de 80 canciones de merengues dominicanos de la Billo’s Caracas Boys, y una guía de percusión con transcripciones musicales al final de la canción La compota de la Coco Band.

Alcances del trabajo de grado

Este proyecto combina herramientas de recolección de fuentes primarias documentales y mi

propio trabajo directo con los músicos del campo, que se suman a mi propia experiencia como músico merengüero e investigador. Así, durante la realización del trabajo de grado busqué que la pregunta problematizadora, los objetivos y el desarrollo de los capítulos tuvieran las delimitaciones precisas buscando un equilibrio entre mis intuiciones como músico merengüero local, docente e investigador musical, y las necesidades primordiales que debían ser atendidas en el campo de estudio para abrir el camino hacia futuros proyectos investigativos sobre músicas populares masivas. Así, hay asuntos ya expuestos hasta este momento como la delimitación temporal, espacial y conceptual que permiten un panorama detallado de los temas a abordar.

Para precisar la delimitación del objeto de investigación, es importante que el lector tenga en cuenta que el campo de estudio es complejo y diverso. La definición del campo se consolidó a la par de la construcción de mi propio semblante investigativo y de los hallazgos que fueron ofreciendo respuestas y creando más preguntas. El capítulo 4 llamado Subcampo Merengüero en Medellín es la consecuencia de una reflexión transversal de largo aliento durante todo el ejercicio investigativo. Por todo lo anterior, y de forma inicial al Capítulo mencionado, este proyecto se ubica en un subcampo del campo musical *crossover* de Medellín. Así, el merengue dominicano entendido como un subcampo de un campo más grande, articula de forma precisa los fenómenos recolectados, interpretados y analizados.

En consecuencia, con relación a la selección de agrupaciones y músicos, estaríamos hablando de una comunidad que se articula identitaria y estratégicamente en este campo musical *crossover* bajo la etiqueta: merengüeros en Medellín. Pero lo anterior, suma a sus prácticas musicales otros géneros, haciendo que no sean exclusivos al género merengüero. En otras palabras, sus intereses están puestos en mayor medida al campo *crossover*, y el merengue dominicano es uno de sus capitales culturales incorporados más importantes, al mismo tiempo que se articulan a otros géneros musicales por la demanda de los públicos locales que consumen diversas músicas en un mismo espacio.

Por lo tanto, las agrupaciones seleccionadas y anteriormente presentadas son aquellas que se han destacado por perfilarse e identificarse en el campo *crossover* como merengüeras locales. Lo anterior, principalmente porque son agrupaciones que movilizan, por lo general, músicos que vibran y sienten identitariamente más fuerte el género evidenciando de forma más frecuente dinámicas de apropiación musical merengüera. También, porque se pretende estudiar a aquellos

músicos que han generado una huella significativa dentro de las dinámicas propias del subcampo merengero local, y han encontrado un espacio propicio para la construcción de sus identidades, pudiendo ser reconocidos como músicos merengeros dentro de la ciudad de Medellín.

Por otra parte, el primer objetivo específico del trabajo de grado que se desarrolló en el Capítulo 2, tuvo la intención de identificar y analizar una cantidad considerable de términos diferentes asociados a la necesidad de los músicos merengeros de Medellín de apropiarse y referir los diversos tipos estilísticos del merengue dominicano. A partir de criterios y juicios de valor recolectados en las entrevistas, fuentes primarias documentales, fuentes secundarias y mi interpretación y análisis, se llega a presentar una taxonomía local del género merengero por medio de los conceptos de subgéneros y estilos musicales trabajados en el Capítulo 1 del marco teórico y de mi propia propuesta teórica presentada al final de dicho capítulo.

Así, esto representa múltiples definiciones de términos que los músicos merengeros usan para referirse a sus músicas. En suma, este capítulo sirve para que los músicos y los demás agentes musicales que intervienen y usan estos términos en el marco de las músicas populares como son los productores, autores, compositores, críticos, promotores, docentes y estudiantes de música, puedan acercarse a las tensiones y sentidos con los que estas categorías han sido construidas socialmente en el campo de estudio.

De igual forma, el capítulo 3 busca establecer una historia del merengue dominicano contada por los músicos merengeros, y apoyada por datos de fuentes primarias y secundarias, y mi propia interpretación de los hechos. Esto, además de ser la primera versión histórica de este objeto de estudio, constituye una fuente indispensable para todos aquellos actores que intervienen en la escena musical *crossover* de Medellín y que dentro de sus prácticas profesionales están articuladas a la idea del merengue dominicano.

Antes de iniciar la lectura de este camino investigativo, confío en que el presente trabajo pueda servir a quien me conceda el honor de leerlo, como un punto de partida hacia una forma analítica de abordar las músicas populares masivas que han interpelado millones de músicos en sus fibras identitarias en contextos urbanos en América Latina y el Caribe, otorgando un perfil que le permite ocupar una posición en campos musicales.

CAPÍTULO 1. FORMAS DE APROPIACIONES MUSICALES: ANÁLISIS TEÓRICO

En este capítulo se abordan las categorías centrales propuestas en la pregunta problematizadora de la investigación y otras imbricadas implícitamente en ella para el correspondiente análisis del tema en estudio como son: apropiaciones musicales, identidades narrativas, discurso, campo, tipos de capitales, géneros, subgéneros y estilos musicales.

1.1. Apropiaciones Musicales

Para comprender las formas de apropiaciones musicales de aquellas personas que han tenido interés con un género musical y sus artistas representativos, es importante tener en cuenta que este fenómeno hace parte de su formación; y que, con las preferencias e interpretaciones musicales, se posibilita el desarrollo de un perfil profesional.

En esta línea, el concepto de apropiaciones musicales se asume como un proceso cultural en el que los músicos adquieren una identificación preferencial con un género musical, tanto en el sentido del dominio instrumental como en el desarrollo vocacional y profesional individual o colectivo. Es decir, sucede un proceso así: se tiene contacto con un género musical y en la práctica se va desarrollando destreza, deleite y capacidad creativa.

Concretamente, cuando se habla de apropiaciones musicales se refiere, según Sans, al punto “(...) donde diferentes pueblos comparten un patrimonio común, los préstamos e interacciones musicales jamás son literales, sino que la música se adapta al nuevo contexto asumiendo un carácter cada vez más local” (2018, p. 3). Así es como llega el merengue dominicano a Colombia, con diferente fuerza y transformaciones en las distintas ciudades, configurándose como un fenómeno cultural.

Ahora bien, superficialmente, las apropiaciones musicales “pareciera[n] ser una imitación pasiva y servil de una música importada, [que] en realidad adquiere para los músicos que la practican y el público que la consume una significación muy especial y propia” (Sans, 2018, p. 5), por lo cual, el efecto de apropiación musical de parte de los músicos, a su vez tiene repercusiones en la identidad cultural de las distintas comunidades y la construcción identitaria de los mismos músicos.

Desde otra perspectiva, Díaz considera las apropiaciones como una “compleja relación entre dos sistemas de relaciones” (Díaz, 2013, p. 1), en la que se percibe la capacidad de ciertas músicas de interpelar a algunos sujetos, y la posibilidad de que esos sujetos acojan esas músicas como una pieza clave de la narrativa identitaria particular del sujeto (Díaz, 2013, p. 4).

Esa red de conceptos trabajada y propuesta por Díaz (2013), pone:

En *un primer orden*, la relación entre procesos de producción y recepción de músicas populares por medio de *prácticas discursivas*; para lo cual el autor presenta varios conceptos clave para comprender el planteamiento:

Primero, las *prácticas discursivas* (Díaz, 2013) las entiende como una actividad comunicacional que genera opciones estratégicas en un campo realizadas por un agente social, y que pueden estar en los procesos de producción y recepción.

Segundo, en los procesos de producción, el agente social, desde una perspectiva individual o colectiva, está condicionado por su lugar, su competencia y trayectoria en su contexto social, donde una parte de su papel es aportar a condicionar los *dispositivos de enunciación* o componentes de las músicas.

Por su lado, el dispositivo de enunciación, en el caso de las músicas populares, se materializa en aspectos verbales (las letras de las canciones, los paratextos de las portadas, los títulos, etc.), aspectos sonoros (elementos musicales, efectos especiales en la grabación, cualidades materiales de las voces, entre otros) y visuales (el diseño de las portadas, las fotos de los artistas, la jerarquización gráfica de los títulos, etc.). (C. Díaz, 2013, p. 3).

En otras palabras, esos dispositivos de enunciación²⁰ son elementos inherentes y relevantes que hacen parte del consumo y la forma en la que interpela una música a diversos receptores. Hasta cierto punto, estos dispositivos propuestos por Díaz (2013) funcionan; sin embargo, es necesario tomar en cuenta un cuarto elemento en algunos casos como el de las músicas populares: los aspectos corporales (coreografías, movimientos, gestos, disposición del cuerpo, etc.).

Tercero, los procesos de recepción son considerados una forma de producción de sentido en la que el agente social también realiza una serie de acciones condicionado por su lugar y su

²⁰ Este concepto se retoma en el penúltimo apartado de este capítulo y se sigue desarrollando en el último apartado en medio de una propuesta teórica de la presente investigación.

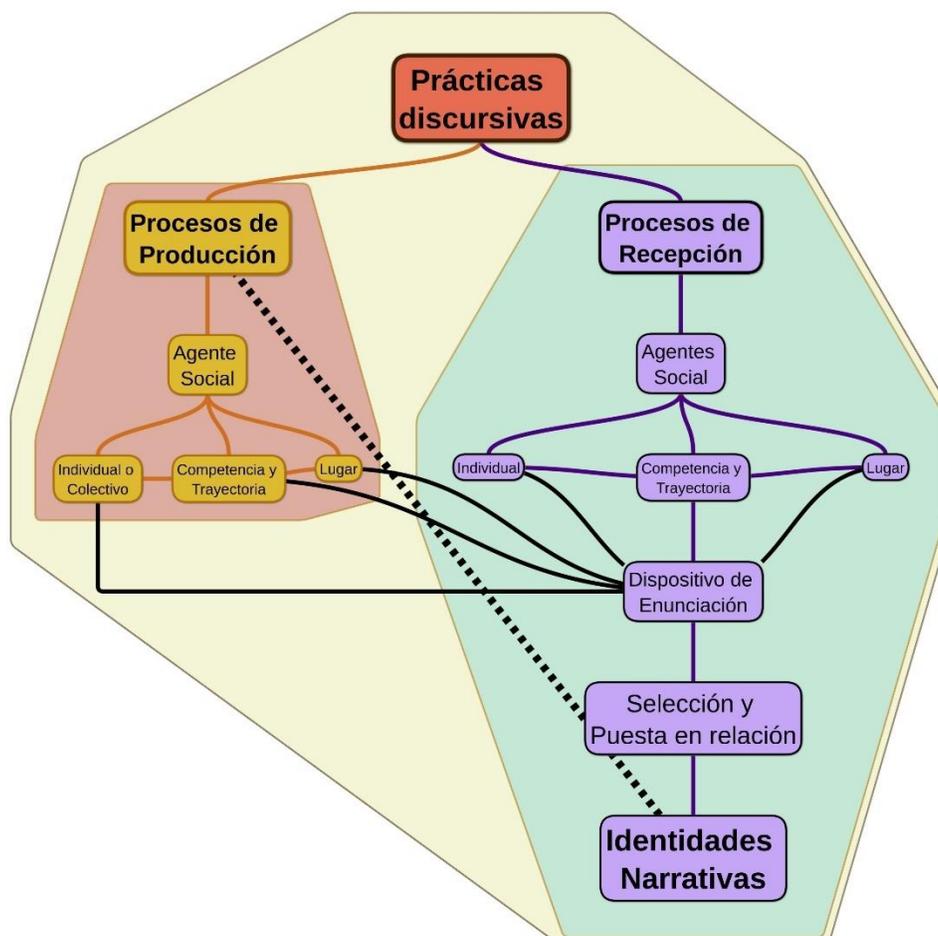
competencia y son, básicamente, operaciones de selección y de puesta en relación de aquellas músicas.

En este punto se observa que eventualmente los agentes sociales pueden hacer parte de los dos procesos. Es decir, un músico puede jugar distintos papeles: ser productor o ser receptor.

En *un segundo orden* de la red de conceptos, Díaz (2013) se enfoca en el proceso de recepción. En la recepción opera una relación entre dos sistemas de relaciones: la propia música, en especial su dispositivo de enunciación, y el agente social, con su lugar, su trayectoria y su competencia.

Para resumir, se presenta la siguiente propuesta gráfica de la interpretación de los conceptos utilizados por Claudio Díaz (2013), la cual fue revisada y comentada por el autor de la siguiente manera²¹:

²¹ Al compartir esta propuesta con Claudio Fernando Díaz, comentó que le parecía muy bien el gráfico. Solo añadiría que las identidades narrativas también tienen un papel decisivo en los procesos de producción.

Ilustración 1: Mapa conceptual de la propuesta teórica de Claudio Díaz

En cuanto al concepto de dispositivos de enunciación, según Díaz (2013) el lugar de la recepción resulta ser central para la comprensión del impacto que tienen las canciones en los músicos, entendiendo este proceso como una interpelación que negocia sentidos para algunos agentes sociales. En palabras de Díaz,

El análisis del dispositivo de enunciación de las canciones (o de los discos como enunciados complejos) puede proporcionar pistas interesantes porque allí se construye discursivamente un lugar y una competencia del enunciatario con la que el agente social que realiza el proceso de recepción puede o no identificarse (2013, pp. 3–4).

De manera que, la relación de un agente social con la música popular está doblemente condicionada: por una parte, la competencia del agente y por la otra, el sistema de relaciones que

conforman los enunciados musicales en diversidad de formatos: canción, disco, performance en vivo (Díaz, 2013, p. 14).

En resumen, sucede de la siguiente manera: una canción es producida por un músico (agente social) con unas intenciones claras hacia un público específico, es decir, con unos dispositivos de enunciación definidos. Además, esta canción está precedida por los conocimientos y trayectoria musical de su autor lo que le transfiere identidad al estilo.

Luego, es recibida por un agente receptor que se siente motivado o identificado por algunos de sus dispositivos de enunciación, conforme a su experiencia en el mundo, a partir de la cual establece una relación con la canción y actualiza su sentido cada vez que la escucha o interpreta.

Por lo tanto, para el ejercicio de comprender las formas de apropiación musical de músicos específicos (intérpretes de merengue dominicano), observar cómo ellos construyen su identidad afín a la música y ver cómo apropian códigos y normas específicas para interpretar con relación a los enunciados musicales sus instrumentos musicales, se considera pertinente el modelo teórico propuesto por Díaz.

De manera que, si se asume el concepto de apropiaciones musicales como un fenómeno cultural, es posible entenderlo como una forma de apropiación simbólica de un capital cultural²²; en tanto la posición de los músicos en ocasiones se da en doble dirección: puede ser productor y receptor de enunciados musicales.

A continuación, se revisa el concepto de identidad, cómo ella se construye por medio de la música, y se amplía la descripción del fenómeno de apropiación musical con relación a este concepto.

1.2. La Cuestión de la Música en la Identidad

Sobre el concepto de la identidad cultural hay múltiples definiciones desde diversos puntos de vista del saber, y en los distintos periodos en los que se ha reflexionado al respecto. Stuart Hall (2014, pp. 400-402) en su capítulo La cuestión de la identidad cultural presenta varias formas en las que se ha conceptualizado la identidad: Él comienza revisando algunos temas sobre identidad

²² Concepto que será trabajado en los siguientes apartados.

desde la Ilustración como una idea fija de la identidad como sujeto. Luego, desde la sociología como un sujeto con identidad supuestamente fija y se constituye en consecuencia de la relación entre él y múltiples mundos culturales; al estar cambiando estos últimos, el sujeto se fragmenta al estar expuesto a influencias contradictorias. Y, por último, desde lo posmoderno como un sujeto carente de una identidad estática y que es transformada frecuentemente por los sistemas culturales donde habita.

Así, con el surgimiento del concepto de identidad desde un sujeto posmoderno, la identidad no tiene una posición fija, por el contrario, es cambiante dependiendo de la relación del sujeto con la sociedad. Es así como “la identidad (...) es formada y transformada continuamente con relación a los modos en que somos representados o interpelados en los sistemas culturales que nos rodean” (Hall, 1987, citado en Hall, 2014, pp. 401-402).

De tal manera, la identidad es un conjunto amplio de rasgos y características que particulariza al ser humano de acuerdo con su contexto y experiencia y, en consecuencia, el contacto con las músicas hace parte de ese proceso de construcción de identidad de un agente social.

En relación con el tema, hay autores que en etnomusicología han revisado esta noción para describir cómo es la relación del ser humano con las músicas, por ejemplo, para Pablo Vila, “los seres humanos somos, en realidad, una compleja combinación de múltiples sujetos conviviendo en un solo cuerpo” (Vila, 2001, p. 33). Ello evidencia el movimiento constante de la vida, ya que no se ocupa el mismo espacio siempre, ni de la misma manera. Esto presupone variaciones en la particularización de la persona, las múltiples formas de identidad del ser humano, de acuerdo con los roles desempeñados en su contexto.

Por ejemplo: un profesional universitario podría cumplir distintos tipos de roles como padre, hermano, hijo, esposo, docente, estudiante, compañero, intérprete, espectador, peatón, entre otros; también dependiendo del lugar o espacio que habite en tiempo presente (la universidad, su trabajo, su casa, un banco, etc.) varían estos roles.

De igual forma, estos roles son modificables con la incidencia de los contextos culturales que constituyen al sujeto, como es el caso de las etiquetas identitarias como: paisa, costeño, hispanohablante, colombiano, etc. Por ejemplo, una persona es intérprete musical en una universidad y es colombiano, por lo tanto, cuando además es *peatón*, se comporta distinto a otra

persona con los mismos dos roles, pero de distinta nacionalidad. Todo lo anterior, porque constantemente se dota de significados lo que se está alrededor.

En consecuencia, se entiende en Vila que los sujetos desempeñan múltiples identidades que, al estar en constante contacto con complejos sistemas; influyen su forma de actuar y pensar. Por ejemplo, la interpelación que la música ha hecho en distintos momentos de la vida del sujeto es variable, se actualiza en consonancia con su momento histórico.

Al respecto, tal y como contextualiza Vila (2001) alrededor de la década de los noventa:

Se ha producido un importante cambio en la manera de abordar el tema de las identidades sociales. (...) precisando mucho más la relación entre identidades y discursos; este cambio hace hincapié no sólo en el origen *discursivo* de las identidades (...) si no también en su origen *narrativo* (Vila, 2001, p. 15).

A partir de esto, Vila (2001) propone una salida para comprender las interpelaciones de la música en la identidad de un sujeto: tanto los *discursos* como las *narrativas* se pueden ver como importantes “esquemas cognoscitivos” (Vila, 2001) que realizan los agentes sociales. En consecuencia, son acciones humanas que posibilitan la comprensión y la causa de los actos de los sujetos. En otras palabras, y como propuesta metodológica, el análisis de *discursos* (desde una perspectiva amplia en la que implica una forma comunicativa verbal y no verbal que disputa sentidos) y *narrativas* (como un tipo de discurso que desde Vila se constituye en la lógica primaria de la construcción identitaria) son vías para comprender las formas en las que se construye la identidad de un agente social.

Ahora bien, ¿cómo se relaciona lo anterior con la interpelación de una música en un sujeto? Se relacionan de manera profunda desde dos perspectivas: la primera, en la que la música puede verse como una forma de discurso, y la segunda en la que el sujeto genera discursos y narrativas a partir del impacto y la influencia que produce una música en la acción consciente o inconsciente de representar y exteriorizar sus deseos, metas, experiencias, pensamientos, etc.

1.3. Identidades Narrativas

Para iniciar este subtema, es preciso entender las identidades narrativas, desde dos aspectos iniciales: uno, en el sentido en el que un sujeto construye su identidad individual en un contexto social por medio de narraciones, haciendo énfasis en este caso en la identidad; y otro aspecto,

como ese tipo de discurso narrativo del sujeto que negocia sentidos en un contexto social, donde el énfasis se hace en la narración.

Dentro del desarrollo de múltiples trabajos académicos que se dieron en torno a las ideas posmodernistas en la década de los noventa y al fenómeno de la música, están las identidades narrativas, por medio de las cuales los seres humanos se construyen a través de la *mediación* narrativa. Entre los estudios hispanoamericanos, aparece un artículo de Pablo Vila (1996) y, posteriormente un artículo de Ramón Pelinski en 1998 que escribe como respuesta y reflexión crítica al planteamiento inicial de Vila.

Posteriormente, Sara Revilla (2011) retoma los desarrollos teóricos de Vila (1996) (2001) y Pelinski (2000) de las relaciones entre la construcción identitaria de individuos sociales y la interpelación de la música, donde existen tres paradigmas interpretativos principales que han buscado comprender esta situación: la homología estructural, la interpelación y la narrativa; es la última la que más respuestas plausibles ha dado a los problemas para explicar esta relación y responder a la muy citada pregunta de Pablo Vila (1996) ¿Por qué diferentes “actores sociales” se identifican con un cierto tipo de música y no con otras?

Las narrativas de los sujetos juegan un papel muy importante en la construcción identitaria a nivel individual y social dado que conducen a representar y “transformar acontecimientos aislados en episodios unidos por una trama” (Vila, 2001, p. 36). Ello, en el caso de las músicas, hace que los sujetos hilen evocaciones y anhelos entre pasado, presente y futuro, actualizando la trama con la interpelación de la música.

De otro lado está la trama. En síntesis, es el argumento de una historia. Es algo como el tema que da puntada a los diferentes momentos históricos del sujeto en los que ha tenido contacto con una música aportando tintes particulares a la experiencia vivida y luego narrada. Estas tramas son desarrolladas a partir de la construcción de la identidad del personaje del relato y las que permiten modificar los sentidos del discurso cuando la intención del narrador cambia.

Ahora bien, para Somers (citado en Vila, 2001, p. 36) es por medio de la narratividad como llegamos a conocer, comprender y dar sentido al mundo social, y al direccionar el camino de construcción de la identidad social, llegamos a ser quienes somos, a pesar de los cambios permanentes por nuestra ubicación (inconsciente) en las narrativas sociales y las redes de relaciones que raramente son de nuestra autoría.

En las narrativas, los sujetos enuncian quienes son, las cualidades que los hacen particulares en su universo social. Igualmente, al ser interpelados por una música están describiendo lo que son, su historia y proyecciones.

Por tanto, “narrar es mucho más que describir sucesos o acciones. Narrar es también relatar tales sucesos y acciones, organizarlos en tramas o argumentos, y atribuirlos a un personaje particular” (Vila, 2001, p. 37).

Por eso, las tramas ubicarán unos personajes en un relato, poniendo al propio relator como protagonista; evocarán experiencias vividas del sujeto para representar el pasado, el presente y proyectar posiblemente un futuro; además, esas narraciones se moverán entre “relatos históricos y relatos de ficción” (Ricoeur, 1999, p. 215); y harán sospechar que la realidad narrativa de los sujetos es una construcción subjetiva, creativa, literaria, lingüística, corporal, que cambia dependiendo del momento, la situación, el receptor, lo que define al propio sujeto y le ayuda a responder la pregunta: ¿quién soy?

En consecuencia, “la historia de una vida se convierte en una historia contada” (Ricoeur, 1999, p. 216) que se entrecruza con otras historias por medio de encadenamientos que sirven para representar la identidad de un individuo o un colectivo. En este orden de ideas, el sujeto toma el papel de guionista, narrador y protagonista del mismo relato, ayudando así a dar sentidos y significaciones particulares a sucesos y acciones que rodean o han rodeado su vida.

A partir de lo anterior, y pensando la relación entre música e identidad, Vila (2001) expresa lo siguiente:

La música, sí tiene sentido (no intrínseco, pero sentido al final), y está ligado a las articulaciones en las cuales dicha música ha participado en el pasado. Sin llegar a ser articulaciones fijas, que impidan la rearticulación en configuraciones de sentido nuevas, no obstante, actúan imponiendo ciertos límites al rango de articulaciones posibles en el futuro (Vila, 2001, pp. 39–40).

Al respecto de ese sentido que menciona Vila sobre lo ocurrido en el pasado, Sans menciona que:

La música, al igual que el lenguaje, se usa en contextos muy precisos y particulares. Existe música específicamente funeraria,ailable, ritual, militar, romántica, etc. Pero un

cambio de uso de una determinada música produce una transformación inmediata en su significado (2017, p. 12).

Esto presenta una mirada divergente al problema que le encontraban los críticos al concepto de interpelación de la música como fenómeno determinante para la construcción de identidades, dotando de sentidos y significaciones la música: no desde una interpelación directa entre música-individuo, o que la misma música tenga “cierto valor intrínseco”, sino desde las *interpelaciones* y *articulaciones* que han ocurrido en el pasado con relación a esa música, reviviendo allí huellas que serán insumos, o no, de eventuales nuevas *tramas argumentales*, lo que da pie a la propuesta central de Vila.

Para Vila (2001, p. 40) las múltiples interpelaciones que nos rodean constantemente son, en cierta forma, evaluadas con relación a la trama argumental de las narrativas propias, de manera tal que dichas evaluaciones inician un complejo proceso de negociación entre narrativas e interpelaciones que puede terminar de maneras muy diversas.

Vila (1996) ofrece una nueva propuesta a los problemas que presentaron las ideas de homología estructural e interpelación desarrollando el concepto de las identidades narrativas. Sin embargo, a Pelinski (2000) le llama profundamente la atención este concepto, pero discrepa durante su artículo de la idea de que la construcción de identidades narrativas sea un acto tan racional en las personas, tal y como afirmaba Vila, por ejemplo, en la interpretación del trabajo monumental de Paul Ricoeur:

La narrativa es uno de los esquemas cognoscitivos más importantes con que cuentan los seres humanos, dado que *permite la comprensión* del mundo que nos rodea de manera tal que las acciones humanas se entrelazan de acuerdo con su efecto, en la consecución de metas y deseos (Vila, 2001, p. 16).

En esta noción de *comprensión* de Vila, y su uso en el mismo planteamiento en su obra, se observa un cambio: en 1996 lo nombraba como “nos presenta al entendimiento” (Vila, 1996, p. 16), luego lo nombra como “permite la comprensión” (Vila, 2001, p. 16), sin embargo, en tanto no se profundiza en una diferencia entre ambos, se cree, son dos maneras del autor de expresar la misma idea de racionalización de la narrativa.

A propósito, arguye Pelinski que los argumentos de Vila llevan a pensar que las narrativas en los sujetos suceden de forma racional; pero que, por el contrario, las identidades narrativas se

desarrollan en realidad, de una forma más emotiva, suscitando sentimientos y vivencias. Dicho de otro modo, no pasan por un proceso tan racional en un principio, sin que esto quiera decir que luego no se pueda racionalizar en el sujeto.

Por otra parte, Pelinski hace el siguiente aporte a Vila:

(...) es necesario ensanchar el concepto de lenguaje verbal, racional, lógico y discursivo, para incluir en él denotaciones que incluyan la comunicación por el movimiento, la conversación del gesto físico, el diálogo de la audición sonora, y toda suerte de *dispositivos corporales* que definen nuestra identidad (2000, p. 173).

De allí entonces, que estas narrativas identitarias también involucran y movilizan actos corporales, donde “no hay oposición entre cuerpo y mente: ambos son dos caras distintas de la misma moneda” (Pelinski, 2000, p. 5), ambos conformarán todo acto de representación de un sujeto a partir de sus experiencias. Por su parte, “la música construye nuestro sentido de la identidad mediante las experiencias directas que ofrece del cuerpo, el tiempo y la sociabilidad, experiencias que nos permiten situarnos en relatos culturales imaginativos.” (Frith, 2003, p. 212).

Por otra parte, el origen *narrativo* citado por Vila (2001, p. 15) anteriormente, como forma de explicar las identidades sociales, denota en los propios discursos de Vila y Pelinski una intención principal de explicar el fenómeno desde el individuo como sujeto social, y no tanto desde un sujeto interactuando en lo colectivo. Incluso en las lecturas se puede percibir, en varios momentos, cómo brincan de un lado a otro (de lo individual a lo colectivo, y viceversa) para finalmente concluir de nuevo en el individuo.

En conclusión, para este apartado, los conceptos expuestos pueden relacionarse con el concepto de apropiaciones musicales en músicos, orientado desde la relación entre música e identidad. Como se puede apreciar, es evidente el uso constante del término discursivo en el recorrido conceptual de los autores referenciados en el tema de las identidades narrativas. El uso de este término motiva una revisión profunda de conceptos como discursos y narrativas en el siguiente apartado.

1.4. Discursos y Narrativas

Hall comparte el planteamiento que afirma que la realidad está constituida discursivamente y argumenta que el discurso es un “hecho social” que, además de comportarse como una instancia mediadora, consigue efectos tan reales como cualquier otra práctica social
(Editores de Hall, 2014, p. 30).

Para iniciar, se retoma el planteamiento de Sans (2017) donde explica que el concepto de *discurso* ha sido usado de manera separada en los trabajos de los campos de la musicología, la etnomusicología y la música popular, con relación a las tradiciones académicas de los estudios del discurso, en lo que él define problemáticamente como el “divorcio entre programas académicos interdisciplinarios de largo aliento y desarrollos análogos en el campo de la música” (2017, pp. 2–3). Toda esa forma de utilizar el concepto le parece laxa, superficial e indefinida, lo que hace complejo proponer una definición que no esté expuesta a los juicios de valor y prejuicios de investigadores musicales sobre lo que cada uno entienda epistemológicamente por este concepto.

Sin embargo, para el presente estudio, se define discurso como un acto que se refiere, en un primer momento, a comunicar un mensaje (verbal o no-verbal) por medio de algún tipo de código, lo que Sans denomina *modo*. Así, ciertos discursos cuentan con uno o varios emisores que lo dotan de sentidos; y además pueden ser transmitidos de forma oral, escrita, corporal, gestual, virtual, artística, etcétera, o en lo que en otros autores referencian como “la multimodalidad del discurso” (Sans, 2017, p. 13), o como lo expresa Verón (citado en Díaz, 2013, p. 13) “paquetes de materias sensibles investidas de sentido”.

En el momento posterior al de comunicar un mensaje, es decir, en la aceptación social de este, el mensaje puede desligarse del discurso de su emisor para adoptar el protagonismo en el receptor que se apropia del discurso emitido. El proceso de recepción, para Díaz se ubica en el agente social que recibe el mensaje y realiza unas acciones para darle sentido, restringido por su lugar y competencia: esas operaciones son esencialmente operaciones de selección y de puesta en relación (2013, p. 3).

Sin embargo, y de forma complementaria, el discurso adquiere vida propia porque conduce un sentido que permite representar la realidad de forma individual y colectiva. Tal y

como señala Jäger “No hay que olvidar que los discursos adquieren vida propia, al punto de que no son necesariamente los usuarios (productores y receptores) quienes hacen el discurso, sino es el discurso el que forja a los usuarios”(citado en Sans, 2017, p. 18).

De manera que, discurso e individuo se imbrican de tal modo que resulta imposible escaparse de su influjo, ni siquiera cuando se lo critica. Continuando con Jäger, los discursos ejercen poder en tanto poseen un saber que alimenta la conciencia individual y colectiva, y moldean la realidad, ya que, implícitamente, adquiere una acción formativa que transforma.

Las palabras citadas de Jäger (en Sans, 2017) cuando menciona que el discurso puede modificar la realidad del sujeto y las de Díaz (2013) cuando menciona que el discurso dota de sentido a los sujetos, podrían eventualmente interpretarse como contrarias. Sin embargo, para este trabajo son complementarias, es más, se toman en cuenta no solo los tipos de discursos que interpelan a los sujetos, sino los posibles discursos que se producen luego de esa interpelación ya que todos disputan sentidos y modifican realidades.

Otra definición de discurso en esta línea, la propone Laclau: “por discurso no entendemos sólo el lenguaje, escrito o hablado, sino toda acción portadora de sentido. Esto hace que lo discursivo se yuxtaponga pura y simplemente con lo social” (Laclau, 2004, parr. 1) Así, estas acciones portadoras de sentidos por medio de un mensaje (verbal o no verbal) podrían impactar a uno o varios destinatarios llevando el fenómeno, eventualmente, a un plano de construcción identitaria social por medio de discursos.

Por lo tanto, es en las interacciones de esos mensajes y en las formas como se representa, en el contexto espaciotemporal, en la intención implícita o explícita del emisor y en las inferencias producidas en el acto comunicativo, en donde va a resultar clave entender el *discurso* como un acto que moviliza a negociar, producir y resignificar los *sentidos*.

Entonces, en la relación de la música como discurso y del discurso como acción (Sans, 2017, p. 13) y con la premisa de que la construcción y transformación de la realidad se hace a partir de los discursos, se puede decir que la música también produce ciertas acciones en los sujetos. En el curso de la historia se han identificado ejemplos de ello: el vals en una fiesta de 15 años o en un matrimonio prepara el momento cúspide de los protagonistas en un baile apreciado y aplaudido por sus acompañantes, la trompeta en un momento fúnebre dispone al último adiós

de un ser humano en el plano terrenal, y así hay muchos otros ejemplos enunciados por Sans (2017, pp. 13–14).

Ahora bien, ¿en qué forma se relacionan los conceptos de narrativas identitarias (trabajado en el apartado anterior) y discursos? Entender estas nociones como acciones cognoscitivas de los sujetos da unas luces de posibles respuestas: tal y como presenta Somers (citado en Vila, 2001), se considera que la narratividad es la que evoca el sentido, o para Laclau (2004) el discurso es toda acción portadora de sentido. En otras palabras, las narrativas identitarias y los discursos son acciones cognoscitivas de los sujetos en las que eventualmente interpelan a otros interviniendo algún tipo de sentido.

Además, surge una idea de discurso en Vila (2001) y Pelinski (2000) que da cuenta de esas relaciones entre los conceptos: las narrativas son una forma de discurso desde la lingüística.

Así, la perspectiva lingüística, divide el discurso en cuatro formas discursivas. Para Raffino (2020) diferenciarlas no es sencillo pues no aparecen de forma específica, ya que el habla humana no admite categorías exactas. El *discurso narrativo* hace referencia a hechos que se expresan en un contexto de tiempo y espacio determinados, de origen real o imaginario; el *discurso descriptivo*, procura enunciar las características de algo, sin dar una valoración personal; el *discurso expositivo*, tiene como propósito informar acerca de algo con orden, claridad y objetividad; y el *discurso argumentativo*, evidencia la existencia de un emisor con la intención de convencer o persuadir sobre un tema a un receptor. En síntesis, las narrativas son un tipo de discurso.

Por otra parte, resulta interesante preguntar si narrativas y discursos son estrictamente lo mismo. Cuando un agente se quiere posicionar en ciertos lugares sociales, puede conectarse con tipos de discursos verbales y no verbales (argumentativos, expositivos, narrativos, corporales, kinésicos, proxémicos, cronémicos, paralingüísticos, olfativos, y táctiles), y allí hace un tránsito de lo individual a lo social, es decir, de los intereses individuales a disputar sentidos en el otro.

Así, una idea que ayuda a comprender la diferenciación entre discurso y narrativa es el *argumento*: son ideas que pueden persuadir, convencer, imponer, negociar o establecer sentidos. Así que, el discurso y la narrativa no son fenómenos individuales exclusivamente, ya que también son sociales y en búsqueda de la legitimación de “la verdad” del sujeto; el discurso y la narrativa intervienen en el sentido común. Al respecto, Vila (1996) expresa que,

Si la experiencia es creada discursivamente, de esto se desprende que necesariamente existe una lucha entre diversos discursos por la conformación de tal experiencia. En este sentido, el reconocimiento social de "su verdad" es la posición estratégica a la que aspiran la mayoría de los discursos. Pero para adquirir el estatus de "verdad" estos discursos tienen que desacreditar todas las otras alternativas de sentido y transformarse en "sentido común" (Vila, 1996, p. 10).

Entonces, la principal diferencia entre narrativas y discursos está en la forma como se presentan los *argumentos* en los discursos y las narraciones; sin embargo, hay que tener especial cuidado de no confundir la doble significación del término: por un lado, *la trama argumental* para la narración identitaria va a ser ese proceso de selección, depuramiento y encadenamiento de las historias de vida, que implique algo más que unos sucesos particulares, y los transforme en "eventos asilados [de] episodios unidos por una trama" (Vila, 1996, p. 18); mientras que el argumento para el discurso es la herramienta principal del acto comunicativo en búsqueda de disputar sentidos en ciertos casos.

En otras palabras, en aras de distinguir los conceptos de narraciones y discursos, y como propuesta mía, todo orden de reflexión personal que esté basada solamente en la propia experiencia, y que no esté buscando mayores engranajes de tipo social, es entonces a lo que se hará referencia por una identidad narrativa. Sin embargo, si en algún momento el actor social quiere posicionar su relato en ciertos lugares sociales, hará un tránsito de lo individual a lo colectivo (o lo social), en consecuencia, allí en lo social, es donde aparece la narración como un tipo de discurso o narración identitaria.

Por último, también hay otros puntos de divergencia como: 1) a la narración le interesa definir un contexto temporal, mientras que al discurso no necesariamente; 2) narración es unidimensional en la forma que busca enlazar los acontecimientos de una historia de manera ordenada, mientras que el discurso es pluridimensional ya que puede retroceder, cambiar y avanzar en uno o varios temas, incluso llegando al caso de no presentarse de forma organizada temporalmente; y 3) las identidades narrativas se pueden ocupar de lo subjetivo en los individuos, mientras que los discursos se encuentran siempre en un contexto social.

1.5. El Concepto de Apropiaciones Musicales Como Capital Cultural Incorporado Según Pierre Bourdieu: Aproximaciones Teóricas para Mapear el Campo.

Para estudiar otra forma en la que suceden las apropiaciones musicales, se propone entender ahora a los músicos como *agentes sociales* bajo el concepto de *campo*, definido por Pierre Bourdieu como; “un universo en el cual las características de los productores están definidas por su posición en las relaciones de producción, por el lugar que ocupan en un espacio determinado de relaciones objetivas” (1990, p. 82). De manera que, el abordaje del campo permite ubicar un *espacio social* históricamente constituido en el que diversos agentes, con intereses específicos, pueden relacionarse y buscar una posición en una estructura de poder.

Otra cosa que permite este concepto de campo es definir los elementos que componen ese espacio determinado de relaciones objetivas mencionado por Bourdieu en la anterior cita, pero que a su vez está condicionado por formas y luchas de apropiación de distintos capitales (Bourdieu, 1990) que, como veremos en los siguientes párrafos, pueden ser interpretados para ciertos campos específicos como formas de apropiación musical.

Según García Canclini (1990, p. 13) un campo inicialmente está constituido por dos elementos: la existencia de un *capital común* y *la lucha por su apropiación*. Así, por una parte, *capital* es “trabajo acumulado, bien [sea] en forma de materia, bien [sea] en forma interiorizada o incorporada” (Bourdieu, 1983, p. 131). Más aún, con relación a la definición de *los capitales*, Bourdieu los presenta como “poderes que definen las probabilidades de obtener un beneficio en un campo determinado” (1990, p. 206).

Entonces, el *capital común* se puede describir como la base de las disputas que moviliza a los agentes: entre más capital común se acumule en un campo específico, mejor va a ser la posición que se puede disputar y ocupar entre agentes sociales. Algunos ejemplos de formas de capitales pueden ser, según Bourdieu, “la autoridad universitaria, el prestigio intelectual, el poder político o la fuerza física, según el campo” (1990, p. 116).

Dicho lo anterior, Bourdieu (1983) presenta cuatro tipos de capitales desde una perspectiva general: económico, social, cultural y simbólico:

El *capital económico* es representado en forma de dinero, bienes, infraestructuras, mercancías, entre otras diversas especies. Este capital condiciona y posibilita la apropiación de

otros capitales, y está asociado al concepto del *valor de la escasez*²³ que “se basa en el principio de que no todos los agentes tienen los medios económicos y culturales” (Bourdieu, 1987) que permitan acceder a ciertas experiencias, interacciones sociales, conocimientos y *saberes*.

El *capital social* es una forma que concierne a la capacidad de relacionamiento, interacción y comunicación del agente en determinados campos. Estos relacionamientos, dependiendo de la cantidad de capital social, permiten acceder a unos intercambios de capitales con otras personas, creando así vínculos de obligaciones, reconocimientos y respaldos. Este capital, bajo ciertas condiciones, puede generar capital económico, y también “puede ser *institucionalizado* en forma de títulos nobiliarios” (Bourdieu, 1983, p. 136).

El *capital cultural* tiene tres estados: el *incorporado*, el *objetivado* y el *institucionalizado* (Bourdieu, 1987).

El *incorporado*, es otra forma del *habitus*²⁴, se encuentra imbricado o interiorizado simbólicamente al cuerpo del sujeto: comienza a manifestarse desde la niñez en el proceso de socialización; sigue de forma autónoma a lo largo de la vida cuando se empieza a “trabajar en sí” (formarse); requiere de tiempo para su nivel de apropiación, además de unos medios económicos y culturales mínimos; sucede de forma consciente o inconsciente; acaba cuando muere el portador (el sujeto); no es transferible de forma física pero sí es transmisible de forma simbólica; y en cierto punto de acumulación de capital, permite eventualmente beneficios adicionales como acceder a rubros económicos, puestos laborales, reconocimientos, y a otros tipos de capitales específicos dependiendo del campo. (Bourdieu, 1983, pp. 136–149).

El *objetivado* es materialmente transferible de forma física, intercambiable por dinero o transmutable por otros bienes, tiene un valor cultural y social, y la pertenencia del portador no hace necesariamente que sea posible su comprensión, apropiación y uso si no se cuenta con *capital incorporado* (algunos ejemplos: poseer una pintura pero no comprender el sentido de la obra de arte; poseer un libro, pero no saber leerlo; poseer una máquina, pero no saber usarla, o poseer un instrumento musical pero no saberlo interpretar) (Bourdieu, 1983, pp. 136–149).

El *institucionalizado* es una acreditación en forma de certificados o títulos que un centro académico otorga a un sujeto para legitimar de forma legal sus competencias culturales, lo que

²³ El concepto de *valor de la escasez* también está asociado a otros tipos de capitales.

²⁴ Concepto que se trabaja en los párrafos siguientes.

posibilita al sujeto, acceder de mejor forma a una posición en determinados campos (Bourdieu, 1983, pp. 136–149).

Por último, el *capital simbólico*, otro nombre de la distinción según Bourdieu (1990, p. 206), son todos los capitales que otorgan prestigio, legitimidad y autoridad, lo cual permite acceder a otros tipos de capitales con mayor facilidad. Todos los mencionados capitales son promotores de capital simbólico, sin que esto implique necesariamente que la posesión de capitales económicos, culturales y sociales concedan al sujeto automáticamente distinción.

Por otra parte, y retomando el segundo elemento que constituye inicialmente un campo según Bourdieu en entrevista con García Canclini (1990) es el de *la lucha por la apropiación* de un *capital común* que, de forma consciente o inconsciente, hace parte de las estrategias, tensiones y disputas de los agentes en un campo.

Ello se refiere a la acción concreta de interiorizar o incorporar elementos culturales a la estructura subjetiva del agente, pero con la diferencia de que el término *lucha* pone sutilmente en evidencia que existen intenciones por las cuales se quiere realizar el acto de apropiación. Esas intenciones hacen parte de las *formas de apropiación* o del cómo el sujeto se apropia de esos capitales; es decir, una de las formas de apropiación de un capital es la lucha que ejerce un agente por él.

Por ejemplo, en el caso específico de un músico en cierto campo, tomando en cuenta que la interpretación musical es un tipo de capital cultural incorporado, esa lucha por la apropiación de este capital podría entenderse como una lucha por la apropiación de la interpretación musical. Esta analogía permite enfocar posibles análisis donde las estrategias, tensiones y disputas por ese capital específico, y las razones que la anteceden, resultan determinantes para comprender los fenómenos sociales y culturales en determinados contextos.

Dicho lo anterior, otro aspecto importante del concepto de campo son las jerarquías sociales de poder como producto de la acumulación de capital, que generan por naturaleza dos posiciones: una de quien detenta el capital y la otra de quien aspira a tenerlo (García Canclini, 1990, p. 13).

Estas posiciones generan *tensiones* dependiendo de la cantidad de interés de cada uno: por un lado, quien tiene el capital es probable que siga interesado en el *juego*²⁵ del campo donde buscará estrategias para establecerse en el poder y ubicarse en un lugar que le permita seguir obteniendo más capital. Por otro lado, el subordinado, o quien aspira apropiarse del capital, se hará de múltiples estrategias y herramientas para disputar una mejor posición. En palabras de Bourdieu:

La estructura del campo es un estado de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones que intervienen en la lucha o, si ustedes prefieren, de la distribución del capital específico que ha sido acumulado durante luchas anteriores y que orienta las estrategias ulteriores. Esta misma estructura, que se encuentra en la base de las estrategias dirigidas a transformarla, siempre está en juego (Bourdieu, 1990, p. 110).

Ahora bien, apropiarse simbólicamente entonces de las reglas del juego, y las posibles estrategias y herramientas en las que los agentes pueden interiorizar las maneras de actuar y pensar dentro de la estructura objetiva y el campo social en la vida cotidiana, hace parte de lo que Bourdieu también llama *habitus* (anteriormente nombrado también como *capital cultural incorporado*). Esto genera unos *márgenes de maniobra* que le permiten al sujeto no solo interiorizar las reglas y acciones del juego permitidas dentro del campo, sino también impugnarlas, recrearlas, discutir las o acomodarlas. En la interpretación de García Canclini (1990) sobre lo anterior, expone que:

Bourdieu trata de reconstruir en torno del concepto de *habitus* el proceso por el que lo social se interioriza en los individuos y logra que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas (...) El *habitus*, generado por las estructuras objetivas, genera a su vez las prácticas individuales, da a la conducta esquemas básicos de percepción, pensamiento y acción. (1990, p. 26).

Es así entonces, como las estructuras objetivas del campo se alinean con las estructuras subjetivas de los agentes sociales posibilitando que, a partir de las prácticas individuales, el agente pueda transformar la misma estructura objetiva por medio de estrategias, consensos o imposiciones sociales. En otras palabras, el sujeto que se apropia de las “estructuras estructuradas

²⁵ Bourdieu nombra las disputas en el campo como un juego en el que los agentes sociales que recién entren en el campo deben conocer las reglas implícitas o explícitas, y reconocer el valor del juego (1990, p. 111).

[objetivas] predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes [de lo subjetivo]” (Bourdieu, 1991, p. 86), adquiere capital cultural incorporado que posibilita cierta *capacidad de agencia* o “principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos” (Bourdieu, 1991, p. 86).

De forma concluyente a este apartado teórico, los conceptos de campo, capitales y *habitus* en Pierre Bourdieu pueden ser vistos como una macro teoría desde la sociología que enmarca muchas otras meso y micro teorías; o, en otras palabras, son conceptos que de alguna u otra forma hacen omnipresencia en muchos otros conceptos. Su complejidad implica ciertos dominios conceptuales y un trabajo reflexivo de largo aliento, por lo que comenzar a aplicar la teoría en campos específicos a la par de apropiar los conceptos a través del tiempo y las experiencias, resulta una tarea muy pertinente en las investigaciones desde una perspectiva sociológica y cultural, lo cual valoriza aquellos primeros intentos aplicativos que eventualmente puedan servir como base de futuras interpretaciones siempre que se siga analizando con pensamiento crítico.

De manera que, al *mapear el campo* como lo invita Bourdieu, se puede describir un contexto general sin necesariamente realizar un análisis exhaustivo de todos los agentes sociales implicados en el campo a estudiar, enfocando el esfuerzo en fenómenos puntuales. También permite pensar críticamente el marco contextual de ciertos campos en el que los sujetos y las instituciones dotan constantemente de sentidos su existencia por medios *discursivos*²⁶, y de *criterios y juicios de valor*²⁷.

Así entonces, al estudiar elementos como los diversos agentes sociales, las estructuras objetivas del campo, los diversos tipos de capitales, las formas de apropiación de esos capitales, el *habitus*, las estrategias y luchas simbólicas, y los sentidos que se generan y se disputan por medio de los discursos, se puede conformar una representación de las dinámicas que componen un espacio social específico.

Para finalizar este apartado y con el fin de dar mayor comprensión de la investigación, se abordarán de forma recurrente en los capítulos de análisis los conceptos de capitales culturales

²⁶ Este concepto trabajado en los anteriores apartados es pensando en este apartado como una estrategia de legitimación y posicionamiento de los campos, por medio de un acto comunicativo verbal y no verbal.

²⁷ Este concepto que se abordará en el siguiente apartado es utilizado como otra estrategia de los agentes sociales de legitimación y posicionamiento de los campos, en procesos de adjudicación de valor.

incorporados y objetivados, y los capitales simbólicos, por ser los que más se presentan en el campo con relación a las *formas de apropiación musical*. En conclusión, los conceptos anteriormente expuestos dan apertura a herramientas teóricas que se aplicarán en la intención de realizar un *mapeo del campo* merengero local en Medellín.

1.6. Géneros, Subgéneros y Estilos musicales

Al iniciar este apartado, es necesario aclarar que la siguiente explicación es una propuesta particular de la investigación que busca teorizar desde las prácticas musicales de unos agentes sociales específicos dentro de un campo. Por este motivo, se usan y combinan teorías que buscan poner al servicio de los fenómenos ideas preexistentes.

De tal manera que, se relacionan dos teorías que permiten pensar en la influencia de varias disciplinas de la investigación musical en las últimas décadas con relación a este tema: una, es la propuesta de Claudio Díaz (2011) que busca entender los juicios de valor como prácticas sociales discursivas que forman parte de procesos de producción, *adjudicación de valor* y *luchas simbólicas*; y la otra, es la propuesta teórica de Franco Fabbri (1982) sobre la aplicación de la teoría de conjuntos a los *géneros musicales*. A partir de ambos planteamientos, se realiza una propuesta teórica que busca poner en diálogo ideas de los dos autores; también, en este apartado se presentan las definiciones de *subgéneros* y *estilos musicales* trabajadas por Fabbri; y para finalizar, se propone una nueva ruta teórica para entender estos conceptos a la luz de los fenómenos que rodean el merengue dominicano en Medellín y los músicos merengeros locales del presente estudio.

En primera instancia, es necesario comprender las formas en las que la *adjudicación de valor* se comporta por parte de algún sujeto, ya que este concepto es clave para acercarse a sus posibles significados en determinados contextos sociales a partir del discurso.

La idea de *valor* no puede verse como un fenómeno estático en el tiempo. Siguiendo las ideas expresadas por Eagleton “valor es un término transitorio; significa lo que algunas personas aprecian en circunstancias específicas, basándose en determinados criterios y a la luz de fines preestablecidos” (citado en Claudio Díaz, 2011, p. 202). Por lo tanto, es un concepto que comprende un entramado complejo de situaciones y que hace parte, no solo de procesos diacrónicos dentro de las mismas comunidades (donde las personas cambian su función de

acuerdo con los tiempos), sino también de procesos que suceden a partir de circunstancias particulares de los sujetos relacionados con su lugar, trayectorias, competencias e intenciones personales y/o profesionales.

Al respecto, Díaz (2011) menciona que este proceso de *adjudicación de valor* es complejo y hace parte de las luchas sociales del ser humano. Pero lo anterior es posible si el discurso del *agente social* entra en una dinámica de *legitimación social*, o pensado de otra forma, en términos de una *dialéctica de la distinción* (pp. 202-204).

“Es esa dialéctica de la distinción, de la que depende la existencia social misma de un artista, lo que lleva constantemente a la búsqueda de elementos diferenciadores (muchas veces “rupturas”), y a la necesidad de ponerlos en valor” (Díaz, 2011, p. 204). En otras palabras, es una búsqueda constante de algunos sujetos por una *distinción* utilizando estrategias discursivas que llenen de sentido unas prácticas sociales por las cuales se han sentido cautivados y hacen parte de sus perfiles profesionales e identitarios.

A partir de lo anterior, algunos términos como los géneros, los subgéneros y los estilos musicales, son de uso frecuente en los discursos de músicos que conforman el campo de las orquestas populares bailables en Medellín, y al mismo tiempo son terreno simbólico de luchas por su apropiación y sentido, donde aparecen múltiples criterios y juicios de valor, por lo cual, para el presente estudio es necesaria una aproximación y diferenciación teórica entre estos conceptos.

Para iniciar con esta diferenciación, se propone retomar una definición tradicional de *género musical* que ha resonado desde su aparición en la primera conferencia internacional de estudios sobre música popular en 1981 con Franco Fabbri, quien ha enriquecido el concepto con sus investigaciones posteriores:

Un género musical es “un conjunto de eventos musicales (reales o posibles) cuyo curso se rige por un conjunto definido de reglas socialmente aceptadas”. La comunidad que acepta estas reglas - de manera explícita o implícita - implica a los autores (si los hay), a los intérpretes (si los hay), al público (si los hay), a los críticos (si los hay), a los promotores (si los hay) y así sucesivamente. Las normas aceptadas se refieren a la acústica, la composición musical, la interpretación, la economía, la proxémica, el comportamiento, etc. (...). Sin embargo, como las normas que definen los géneros pueden cambiar (algunas

de ellas se vuelven socialmente inaceptables o son sustituidas [o no] por otras), los géneros no son categorías fuera del tiempo ni organismos vivos sujetos a un desarrollo previsible desde el nacimiento hasta la decadencia y la muerte: su “vida” es más bien la historia de una comunidad compleja, de la sociedad en su conjunto y del uso de la música en ella (Fabbri, 2012, p. 11).²⁸

Para Fabbri (2012) un género musical es un conjunto de eventos musicales (reales o posibles) condicionados por unas dinámicas de convención social, por lo que hacen parte de los mismos cánones (o formas de hacer “buena música”). Pero estas reglas, al igual que lo mencionado anteriormente en el caso del concepto del valor, no son estáticas, por lo que la condición de valor tanto de géneros, como de subgéneros y estilos musicales, y las reglas que lo definen, hacen que no se pueda saber qué rumbo tomarán en un futuro, pero sí establecer algunos elementos sobre cómo se usan y han usado.

También, cuando Fabbri menciona que esta definición de géneros “permite examinar en un período determinado la división de los géneros, así como su superposición, de acuerdo (o en contraste) con las diferentes funciones sociales de la música”²⁹ (Fabbri, 2012, p. 11), se refiere específicamente a la definición de subgéneros musicales que se utilizará en el presente estudio.

De aquí que esta definición de Fabbri desde el momento inicial que plantea su propuesta teórica propone analizar el tema de géneros musicales en las músicas populares por medio de una aplicación cuidadosa y condicionada de la teoría de conjuntos (1981). En su ensayo “*A theory of musical genres: two applications*” presentado en la IASPM (*International Association for the Study of Popular Music*) en 1981, esboza las líneas y cuidados que se deberían tener en cuenta para esta aplicación.

De todo lo anterior, y con la intención de pensar cómo podría articularse la teoría al servicio de los fenómenos en el campo estudiado, propongo inicialmente entender estos términos como una especie de taxonomía compleja en forma de redes en las que un **género** con rasgos y normas sociales claramente identificables que, a partir de un evento musical, tiene distintas manifestaciones sociales, sonoras, verbales, corporales y visuales clasificables (o **subgéneros**), y

²⁸ Esta cita es una traducción del autor del presente estudio.

²⁹ Esta cita es una traducción del autor del presente estudio.

al mismo tiempo hay códigos musicales dentro de esos subconjuntos que definen formas sonoras diversas, específicas y distintas entre sí (*estilos musicales*). Cualquiera de los conjuntos de subgéneros y estilos musicales puede entrar en un proceso de interacción (o intersección) con otros conjuntos (géneros, subgéneros o estilos), teniendo así la posibilidad de establecer nuevos subconjuntos que, al entrar en la dinámica de la industria musical, buscan ser legitimadas socialmente.

Continuando con el desarrollo de la teoría, con relación a los *estilos musicales*, Fabbri (1999) menciona que son una forma reglada de hacer música que se ajusta a una función social concreta, y tienen relación con el género, razón por la que se usan como sinónimos en algunos contextos, siendo considerado el término *género* más técnico en el lenguaje musical. Aunque aclara también que los términos corresponden a campos semánticos diferentes, “el estilo implica un énfasis en el código musical, mientras que el género se relaciona con todo tipo de códigos a los que se hace referencia en un evento musical”³⁰ (Fabbri, 1999, p. 9). En otras palabras, Fabbri expresa esta situación de la siguiente forma:

Como una forma codificada de hacer música, que puede (o debe) ajustarse a funciones sociales específicas, el estilo se relaciona con el género y, a veces, se usa como sinónimo, más a menudo en idiomas donde el estilo es una palabra de sentido común y el género se siente más técnico³¹. (Fabbri, 1999, p. 9).

Por lo tanto, dependiendo del contexto social, el *estilo* a veces es usado como sinónimo de *género*; sin embargo, Fabbri considera muy importante no asumir teóricamente que son lo mismo. Para él, el estilo apunta al código musical, y el género a todo tipo de códigos que rodean un evento musical, por lo que, los dos términos, en realidad son diferentes. Sin embargo, estas distinciones semánticas que propone Fabbri no son evidentes en las identidades narrativas y los discursos de músicos participantes del presente estudio.

³⁰ Esta cita es una traducción del autor del presente estudio.

³¹ Esta cita es una traducción del autor del presente estudio.

En lo siguiente, se presenta la propuesta teórica como una ruta que busca retomar y unir conceptos para aplicarlos en la búsqueda de definir los subgénero y estilos de merengue dominicano en el campo de estudio.

1.6.1. Propuesta Teórica para Aplicar en el Análisis

Aunque no existe una conceptualización unificada socialmente al hablar de *subgéneros y estilos musicales* en las músicas populares, tanto para investigadores musicales como para músicos, dado el camino indeterminado de evolución de la música que plantea Fabbri (2012), se presenta una ruta aproximada para organizar la diversidad de fenómenos en el campo estudiado. Lo anterior parte de tres consideraciones iniciales:

La primera, es con relación al abordaje en el análisis del concepto de *género musical* en la presente investigación ya que este no está en discusión de una forma estricta y central: al ser el merengue dominicano el conjunto más grande que enmarca todo, el análisis de los fenómenos que rodean a los *subgéneros y estilos musicales* por extensión definen, abordan y analizan el propio *género musical*. O sea, el centro del análisis de este estudio está en los *subgéneros y estilos musicales*, y estos a su vez proporcionan un análisis del *género musical* en conjunto.

La segunda, es que al momento de hacer referencia a los dos términos *subgéneros y estilos musicales* en esta investigación, se hace alusión a dos formas distintas de *tipologías musicales*. En otras palabras, son dos maneras diferentes de organizar y entender los diferentes tipos de música dentro de un *género musical*.

La tercera, es con relación al concepto de *estilos musicales*. Este concepto atiende formas tan específicas de los códigos y normas de interpretación musical, tales como: detalles interpretativos de agrupaciones, artistas e instrumentistas, que, a su vez, definen en su conjunto unas particularidades que son perceptibles y diferenciables para el agente musical especializado.

Por ejemplo, existen casos en los que algunas canciones son muy famosas, y socialmente se convierten en una sonoridad tan particular y aceptada, que el *estilo musical* de esa canción se legitima como un conjunto simbólico incluso más grande que muchos *subgéneros* como en los temas de las canciones La bilirubina, Las avispas o Como yo, canciones referenciadas como: El estilo merengero de Juan Luis Guerra. Por casos como estos, es que los *estilos musicales* no se deben pensar como subordinados de los *subgéneros*, sino como categorías que organizan los tipos de música de formas distintas.

Habiendo dicho lo anterior, ahora con relación a los subgéneros, existe una particularidad en su tratamiento teórico ya que agrupa diferentes tipos de músicas en un solo conjunto. Por esto se propone analizar los fenómenos de los subgéneros desde tres perspectivas:

En la primera perspectiva, se pueden referenciar unos *subgéneros* músico-sociales desde los *dispositivos de enunciación* de las canciones, específicamente en el componente literario, apuntando así a características como: romance, diversión, política, contenido sociocultural y religiosidad. Así, se exponen ejemplos de subgéneros como: merengue romántico, merengue divertido, merengue político, entre otros.

Con relación al concepto de *dispositivos de enunciación*, eje central de esta primera perspectiva, Díaz (2015) se refiere a ellos como los condicionamientos por los que un agente social produce sentido en el momento de los procesos de recepción. Observar estos dispositivos conlleva precisar los rasgos de un producto musical que pone en evidencia al mismo agente emisor, como son: “los mecanismos de construcción del enunciador, el enunciatario y sus relaciones con el enunciado” (Díaz, 2015, p. 201). Lo anterior, puesto que una canción se entiende desde una concepción amplia del discurso “como un *enunciado* complejo en el que las materialidades *sonora[s]*, *verbal[les]* y *visual[es]* se articulan entre sí y se relacionan a su vez con condiciones de producción específicas” (Díaz, 2015, p. 198), el *enunciador* (o músico merengero, para el caso del presente estudio) utiliza los aspectos sonoro, verbal y visual para dar sentido y significado a sus prácticas musicales.

Sin embargo, es importante resaltar que *lo corporal*, es un componente importante dentro de los dispositivos de enunciación de músicas populares, pero Díaz (2015), no profundiza en estos aspectos de los músicos en sus interpretaciones.

Desde la segunda perspectiva, se pueden referenciar *subgéneros musicales* que en cierto momento de la historia del género se presentaron como disruptivas desde sus dispositivos de enunciación, y transformaron los cánones establecidos a partir de hitos, logrando legitimarse como nuevas formas de hacer el género musical.

Dentro de esta perspectiva histórica, los mismos subgéneros pueden llegar a presentarse como un gran conjunto que enmarca formas más específicas de músicas dependiendo del lugar, de los artistas que representan este movimiento, del periodo histórico de aparición y de las sonoridades específicas. En otras palabras, los *subgéneros* pueden enmarcar otros *subgéneros* (o

subcategorías) que, dentro de la lógica propia de cada género musical, es más coherente pensarlos como una especie de subordinación.

Estas subcategorías de los subgéneros pueden ser confundidos como estilos musicales; sin embargo, *por un lado*, un estilo musical hace referencia a algo más amplio y al mismo tiempo específico en los géneros musicales, como pueden ser las particularidades desde sus dispositivos de enunciación de: una agrupación, un artista músico-referente, una canción, incluso, un componente sonoro, visual, o literario de alguna canción específica, (por ejemplo, merengue al estilo de Juan Luis Guerra, las congas en el merengue al estilo de Luis Mojica en la canción Niágara en Bicicleta, etc.). Mientras, *por otro lado*, una subcategoría de un subgénero hace referencia a un tipo de música que interpretan varios artistas, y que es reconocido y legitimado socialmente (por ejemplo, los merengues acaballados que pueden manifestarse en merengues maco, merengues bomba, merengues mambo, merengues urbanos, etc.).

Y una última diferencia, es que los subgéneros buscan englobar y homogenizar ciertos cánones de interpretaciones instrumentales, mientras que los estilos musicales parten de la intención de referenciar la búsqueda de sonidos, imágenes, expresiones corporales y letras diferentes y particulares de las músicas.

Finalmente, en la tercera perspectiva, se pueden estudiar las formas consensuadas socialmente en las que la música se clasifica por medio de los juicios de valor con categorías como *nuevo*, *viejo*, *antiguo*, *bonito*, *feo*, entre otras. Por ejemplo, merengue nuevo, merengue viejo, merengue bonito, etc.

Hasta aquí, se describe una idea transversal en los conceptos de *género*, *subgénero*, *estilo* y *valor* con relación a los músicos, con la cual coinciden Díaz (2011) y Fabbri (1982): la característica de ser fenómenos que se negocian, aceptan y disputan socialmente. De manera específica, Díaz (2011, p. 197) dice que el *valor* de la música no es el centro de la discusión, sino los procesos de *adjudicación de valor* a la música dentro de un sistema de relaciones desarrollados sobre criterios objetivos y construidos en un ámbito social.

Entonces, con la idea de que *subgéneros* y *estilos musicales* están mediados por procesos de *adjudicación de valor* por parte de los diferentes actores que rodean las dinámicas de producción musical, con la presente investigación se analiza específicamente los discursos y el contexto de los músicos y sus músicas para comprender cómo ellos utilizan, definen y disputan

términos que han jugado un papel clave en los procesos de recepción y producción local (estudios de grabación y presentaciones en vivo) en la industria musical.

CAPÍTULO 2. SUBGÉNEROS Y ESTILOS MUSICALES MERENGUEROS EN LA CIUDAD DE MEDELLÍN

El análisis del género musical merengue dominicano en Medellín con este estudio, muestra que el uso de términos como género, subgénero, estilo, tipo, vertiente, ritmo, patrón, aire y forma musical es muy frecuente en los discursos orales de los músicos intérpretes. También lo es la referencia que hacen a artistas, agrupaciones, canciones específicas y a sus *dispositivos de enunciación* musicales, visuales, corporales y literarias con la necesidad de adoptar *tipologías* dentro del género musical específico para comprender la gran variedad de *tipos de música* con la que tienen contacto.

En la investigación, llama la atención el sentido riguroso que establecen algunos músicos para poder interpretar sus músicas con relación a unas formas sonoras específicas y sus *términos consensuados socialmente*, aportándole al canon un requisito indispensable para que un músico pueda encajar sobresalientemente en un grupo musical y ser tomado en cuenta para los procesos de producción.

Otra consideración previa al desarrollo de esta reflexión, es sobre la atención que requieren las citas de los músicos cuando usan los términos descritos anteriormente para referirse a tipologías de músicas, ya que los utilizan indistintamente, tanto en su argot cotidiano como en las entrevistas del estudio; es decir, estos términos los utilizan discursivamente como sinónimos desde el sentido acordado socialmente y no desde la forma como cada uno es capaz de definirlo, por lo que emerge un fenómeno en el que el sentido de los términos parecen homólogos, sin embargo, los términos y la forma de explicarlos se distancian por motivos diversos como son: experiencias, competencias, formas de apropiación del conocimiento y maneras diferentes de organizar tipológicamente las músicas.

Por lo anterior, en este capítulo se aclaran y definen términos clave relacionados con el género del merengue dominicano, sus subgéneros y estilos musicales a partir de las entrevistas, análisis de archivos y ejemplos con canciones. Para esto, se propone un apoyo al lector realizando, a medida que avanza la lectura, audición de ejemplos musicales por medio de códigos QR que redireccionan a un video de la red social YouTube o Facebook si se está leyendo el trabajo en medio físico, o por enlace si se lee en versión digital. De igual forma, se utilizan unas

transcripciones musicales y otras imágenes para ejemplificar visualmente algunas ideas que lo ameritan.

También se analizan los dispositivos de enunciación del merengue dominicano: hay un momento específico al inicio para analizar los dispositivos de enunciación literaria, visual y corporal; sin embargo, no hay una parte específica para analizar el dispositivo de enunciación sonora ya que es un aspecto transversal y recurrente que se retoma en muchos momentos del análisis.

El desarrollo de este capítulo tiene cuatro momentos: en el primero, se mencionan tres elementos en forma de preanálisis; en el segundo, se analiza el fenómeno de los *subgéneros musicales* abordando la problemática a partir de la propuesta teórica trabajada con las perspectivas de dispositivos de enunciación, hitos históricos y juicios de valor con el caso del *merengue viejo y nuevo*; en el tercero, se analizan los estilos musicales merengueros en Medellín, retomando y desarrollando la teoría abordada a la luz del campo de estudio, observando particularidades interpretativas (de instrumentos y secciones como: vientos, bajo, piano, percusión y armonía), con el análisis de criterios y juicios de valor en los sentidos discursivos de las interpretaciones; y en el cuarto y último momento, se presentan algunas conclusiones de cierre.

2.1. Aspectos Iniciales para el Análisis y la Discusión

Cuando un músico merengueros en Medellín habla de tipos de merengue en Latinoamérica con relación a la música, dependiendo del interlocutor, es probable que aparezcan los siguientes nombres: merengue típico, perico ripiao, merengue de salón, merengue tradicional, merengue derecho, merengue clásico, merengue apambichao, merengue maco, merengue doblemaco, merengue redondo, merengue bomba, merengue majao, tecno-merengue, merengue house, merengue hip hop, merengue rap, merengue mambo, merengue pop, merengue urbano, merengue fusión, merengue pracuprá o pakimpá³², merengue tabla, merengue jazz, merengue dominicano, merengue puertorriqueño, merengue venezolano, merengue colombiano, merengue parrandero, merengue vallenato, merengue de gaita, merengue criollo, merengue viejo, merengue nuevo,

³² Esta palabra es una especie de onomatopeya del sonido resultante característico del ritmo.

merengue de los ochenta, merengue de los noventa, merengue romántico, merengue bonito, merengue divertido, merengue cristiano, merengue político, merengue protesta, entre muchos otros.

A partir de las entrevistas, se observa que estos términos aparecen en los discursos locales, esta situación resulta extraña y compleja por la cantidad de términos y las descripciones que se generan buscando referenciar tipos de música dentro del género ya que, en algunos casos, ni existen las explicaciones profundas, porque abarcan muchos fenómenos y no es posible llegar a una definición concreta o la diferenciación de los términos. Incluso, en unos casos, se presentan contradicciones entre los mismos músicos. Aun así, a continuación, se describe con claridad a qué se hace referencia con cada tipo de merengue mencionado, pero antes, es preciso nombrar tres aspectos analíticos iniciales:

El *primero*, es aceptar que el *merengue dominicano* no es el único *género musical merengüero* en Latinoamérica, y asumir una perspectiva histórica que ubica *los merengues* como un fenómeno cultural pancaribeño³³ que hace presencia desde el siglo XIX en República Dominicana, Cuba, Haití, Venezuela, Colombia y Puerto Rico, desarrollando otras formas más locales de música incluso, con elementos de *la danza y la contradanza europea*, y en algunos casos, con derivaciones africanas locales en cada país (Paul Austerlitz, 1997/2007, p. 59).

Aproximadamente, dos siglos atrás se desarrollaban formas musicales con sonoridades particulares y diferentes, a las que con los años se les denominó *merengue*. Ahora bien, aunque este trabajo se centra en la expresión nacionalista de merengue de República Dominicana de forma general, o en su expresión musical desarrollada de la Región Cibao, de manera específica, es claro que músicos merengüeros de diferentes partes del mundo conviven con otras expresiones locales pancaribeñas a las que también se les llaman merengue, y que muchos de estos repertorios diferentes al *merengue dominicano* se insertaron en espacios de producción masiva, lo que genera en ocasiones confusión entre músicos al dudar si estas otras expresiones musicales tienen que ver con el género merengüero.

³³ Un análisis más detallado sobre las relaciones entre la contradanza europea con los merengues pancaribeños en el siglo XIX, se puede encontrar en Austerlitz (1997/2007).

En el caso de Colombia y para esta investigación, algunos músicos entrevistados utilizan la categoría *merengue colombiano* que ofrece una primera tensión en el sentido de los términos. Por una parte, hace referencia a los *merengues dominicanos* producidos en Colombia como es el caso de las producciones de agrupaciones como el Grupo Bananas, los 8 de Colombia, los Alfa 8, Tupamaros, Banda la Bocana, entre otros. Por otro lado, hace referencia a otros géneros tradicionales de Colombia que les llaman *merengue* (tanto rurales como urbanos).

Por ejemplo, obsérvese en el siguiente video en el minuto 36:12 a Hugo Bedoya Patiño, estudiante graduando de licenciatura en música de la Universidad de Antioquia, quien en su recital de grado presenta unas canciones llamadas Porrurrí merengue colombiano, y que, en suma, son canciones de merengues parranderos:

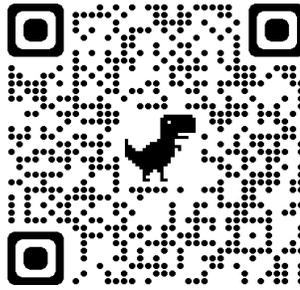


RECITAL DE GRADO LICENCIATURA EN PERCUSIÓN - Hugo Bedoya Patiño

<https://www.youtube.com/watch?v=8aZC7quK-2c>

Para contextualizar un poco lo anterior, aunque este trabajo se centra es en el merengue dominicano, el presente capítulo analítico busca aclarar y definir los términos que generan confusión en el contexto local, por lo cual se presentan de forma resumida y necesaria, tres tipos de diferentes merengues tradicionales de Colombia que *no son merengues dominicanos*:

- El *merengue de gaita*, también llamado *son corrido* o *puya*, lo realizan los conjuntos de gaita larga y corta en una métrica binaria, en lo que los músicos definen como uno de varios *aires* (o tipos de música) del formato tradicional:



Merengue Faroto - Sixto Silgado "Paito" y Los Gaiteros de Punta brava. SONIDO EN VIVO 7/12 Enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=2PrmERXCBWA>

- El merengue vallenato, tocado por conjuntos vallenatos de acordeón en una métrica de 6/8 en lo que los músicos definen como uno de varios aires (o tipos de música) del formato tradicional:



Álvaro López - Rosita Merengue Festival Vallenato 2007

Enlace: https://www.youtube.com/watch?v=ZtbJVENOj_4

- El *merengue parrandero*, interpretado por conjuntos de parranda en métrica de 6/8 en lo que los músicos definen como uno de varios *aires* (o tipos de música) del formato tradicional:



Jorge Velosa - La Cucharita

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=aId1h7DMABg>

El *segundo aspecto inicial* que se va a mencionar es que los músicos merengeros de Medellín se vinculan fuertemente con la historia del merengue dominicano desde una época donde la función principal del género fue la diversión social; en consecuencia, los productos musicales generaron un capital económico dentro de las lógicas de consumo y las estrategias de una industria musical en la década de los ochenta y los noventa.

Por ejemplo, en Medellín se comenzó a consumir el género de una forma masiva en los años ochenta, donde algunas agrupaciones se vieron obligadas a incluir merengues dominicanos en sus repertorios de presentaciones en vivo para satisfacer las peticiones de sus públicos y clientes. Varios músicos coinciden en que una de las primeras canciones que recuerdan haber escuchado y montado en sus respectivos grupos fue El negrito del Batey, en la versión de la Sonora Matancera. Al respecto, Johnny Pavas, pianista y director de Frenesí Orquesta, menciona que: “quizá el primer merengue – tal vez – que uno recuerde haber interpretado, son aquellos merengues que tocaba la Sonora Matancera “El negrito del Batey”, tal vez”. (Entrevista personal, 24 de julio, 2020).

El *tercer aspecto inicial* para tener en cuenta, retomando el problema de la cantidad de términos y sus contradicciones, es el de presentar el fenómeno de apropiación musical merenguera en la historia local como un proceso cultural dispar con relación a los usos y significados que suceden en República Dominicana. En otras palabras, el merengue dominicano en Medellín es entendido como una deslocalización de un producto cultural con relación a República Dominicana que, tal y como expone Darío Blanco con otras expresiones musicales, ha generado una asimetría simbólica entre el origen y los lugares hacia donde se desplazó (2018, pp. XV).

Se observa también que, mientras en República Dominicana, el género y sus producciones culturales hacen parte de la misma historia de la nación moviéndose en planos políticos, sociales, culturales, religiosos y educativos; en Colombia, los músicos se apropiaron musicalmente del merengue dominicano por medio de las grabaciones y *los mass media* en dinámicas de una industria musical en auge.

2.2. Subgéneros Merengueros en Medellín

2.2.1. Primera Perspectiva: Dispositivos de Enunciación

2.2.1.1. Dispositivos de Enunciación Literaria. Dados los planteamientos anteriores, y el planteamiento del marco teórico “Géneros, subgéneros y estilos musicales”, un subgénero musical contiene normas sociales identificables que se manifiestan en aspectos sociales, sonoros, verbales, corporales y visuales clasificables.

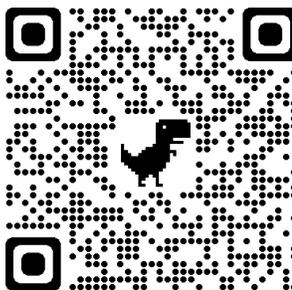
Desde esta primera perspectiva, se pueden referenciar unos *subgéneros músico-sociales* desde los *dispositivos de enunciación literaria* de los repertorios merengueros en Medellín, asentando en ellos mensajes de: romance, diversión, política, contenido sociocultural y religiosidad. Es así como aparecen en los discursos locales nombres como *merengue cristiano*, *merengue político*, *merengue protesta*, *merengue romántico* y *merengue divertido*.

Ilustración 2: Subgéneros músico-sociales del merengue en Medellín



Algunos ejemplos musicales de los anteriores subgéneros mencionados son:

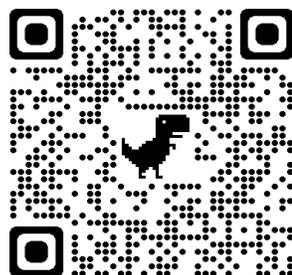
Merengue cristiano: Son canciones donde las letras expresan mensajes implícitos o explícitos que referencian al Dios de las religiones católica y cristiana.



José Peña Suazo - Yo sé que dios me tiene a mi lo mío (Video Oficial by Jc Restituyo)

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=xs0dOXxjesw>

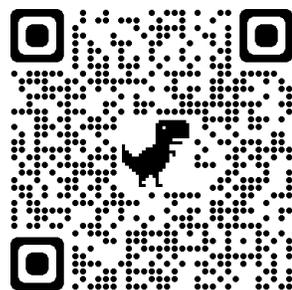
Merengue político: Son canciones donde las letras expresan mensajes implícitos o explícitos a favor o en contra de situaciones políticas. Estas canciones políticas fueron muy comunes en el periodo de dictadura de Rafael Leonidas Trujillo en República Dominicana.



El funcionario · Wilfrido Vargas

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=hHDCOTaJOLc>

Merengue protesta social: Son canciones donde las letras expresan mensajes implícitos o explícitos de temas sociales, sin mayor intención de expresar un sentimiento romántico, y más bien cargadas de historias, protestas sociales y situaciones de la vida cotidiana.



Juan Luis Guerra - El niágara en bicicleta

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=b4i7tbqKWp4>

En Medellín, bajo esta perspectiva literaria, los dos subgéneros merengeros más consumidos, interpretados y compuestos por los músicos locales han sido el merengue romántico (alude a situaciones de las relaciones sentimentales humanas) y el merengue divertido (mensajes sobre el juego, el ocio, el baile, eventos graciosos, más ritmos repetitivos, sencillos y pegajosos). Todos los entrevistados coinciden en que estos dos son los predominantes en la ciudad. Con relación al merengue romántico, Johnny Pavas menciona que:

En el caso de Medellín, es un poquito tratar de llegar a las personas mensajes de amor. Si te fijas en la gran mayoría de las canciones, al menos las que tuvimos la oportunidad de producir con un criterio más nuestro, algunos que fueron *covers*³⁴ de baladas, pues que, fueron traídas a este ritmo de merengue, y mucho del repertorio que fue escogido, fue repertorio muy romántico, muy de amor, muy de tratar de conectar la gente con el amor. (Entrevista personal, 24 de julio, 2020).

Posteriormente, Johnny Pavas presenta el merengue divertido de la siguiente forma:

Aunque – como todo – en todas músicas los compositores tienen diversidad de mensajes y a nosotros nos tocó algunas canciones que no decían muchas cosas. Solamente eran como la alegría de poder bailarlas o poder reírse de alguna letra por ahí que no decía mucho, pero, era importante poder conectar la gente con el mensaje de amor y con el mensaje social que algunas canciones también tenían. Era importante poderlo entregar y que la gente, a pesar de que se estuviera divirtiendo en un baile o en una reunión, también pudiera escuchar cosas que le calaran un poquito en la mente. (Entrevista personal, 24 de julio, 2020).

De lo anterior, se evidencian posiciones diferenciadas con relación al valor y el significado que tiene el merengue en Medellín desde sus letras; algunos músicos consideran que el consumo de merengue en la ciudad ha tenido un componente fundamental en el aspecto romántico de sus letras; por el contrario, otros músicos mencionan la presencia importante del merengue divertido en Medellín. Así como algunos afirman que todo merengue romántico es

³⁴ Esta palabra hace alusión a canciones de otros artistas.

divertido en esencia por su ritmo, y otros dicen que existen merengues divertidos que no tienen que ver nada con el romanticismo. Al respecto, Faber Adrián Restrepo Marulanda, trombonista, arreglista, transcriptor, compositor y director de Banda Plena, menciona que:

Puede ser que, para los dominicanos por ser su música folclórica, tengan otro pensamiento referente al merengue. De pronto, ciertas obras del merengue en República Dominicana representen patriotismo, seriedad, política, alguna cosa. Pero, a nivel Medellín o de pronto a nivel Antioquia me atrevería a decir: el merengue es música de mamadera de gallo: La música – por ejemplo – de Wilfrido Vargas como “El hombre divertido”, la música de Kinito Méndez, la música de Oro Sólido, que “La tanguita roja”, que el “Beeper” (...) Hay otro merengue romántico, pero, no al punto de dedicar. (...) El merengue siempre lo hemos visto solamente en la mamadera de gallo y el baile sin prestarle atención a otras formas de comunicación que pueda llegar a tener el merengue. (Entrevista personal, 7 de julio, 2020).

En cualquier caso, dentro de las dinámicas de industrias musicales transnacionales en la década de los ochenta, un conjunto amplio de repertorios de distintos artistas encontraron un nicho de mercado en el que los sentimientos románticos como el amor, el desamor, la ilusión, la desilusión, el despecho, etc., en las letras, generaban un consumo masivo, y al mismo tiempo una situación un poco paradigmática en la que estas ofertas identitarias podían estar en contextos fiesteros y de baile: las parejas bailan mientras exteriorizan, o interiorizan, una letra que les ayuda a expresar un sentimiento propio³⁵.

Sobre merengues románticos podemos encontrar cientos de repertorios de distintas sonoridades. Muchas de esas canciones son inéditas tanto de agrupaciones famosas internacionales, como de agrupaciones locales. Otras canciones son versiones de otros ritmos (reencauches³⁶) que originalmente eran baladas, vallenatos, boleros, entre otros géneros. Un ejemplo mencionado por varios músicos como muy consumido en Medellín es la versión en merengue dominicano de *La quiero a morir* de Sergio Vargas que, en su versión original, es una balada de Francis Cabrel:

³⁵ Algunos músicos le llaman a este tipo de música *merengue bonito*.

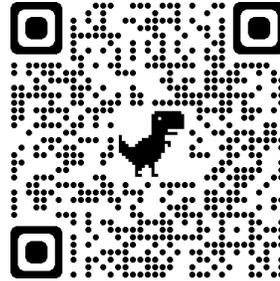
³⁶ Palabra usada en la ciudad para referirse a versiones musicales de canciones. Sobre este término se hará análisis más adelante.



La quiero a morir · Sergio Vargas

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=FGtaViSs1dg>

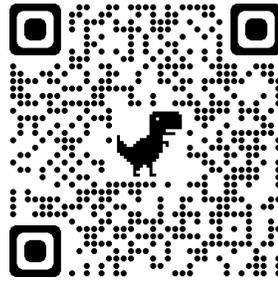
Por el contrario, las letras de los merengues divertidos son jocosas, tratan de evocar alegría, algunas representan momentos graciosos de la vida cotidiana, invitan al baile, no son muy elaboradas musicalmente, buscan palabras repetidas de fácil recordación, pensadas para un contexto de fiesta y rumba. Un ejemplo de una canción mencionada varias veces en las entrevistas es *la morena* de la agrupación Oro Sólido:



Oro Solido - La morena

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=ol5uob77WtI>

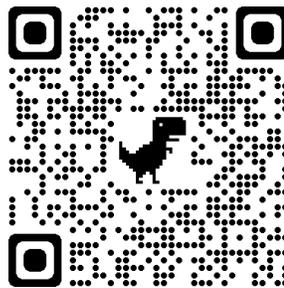
Incluso, en este tipo de merengue, algunas letras utilizan el doble sentido, y otras estereotipan el cuerpo femenino con el objetivo de crear un elemento adicional de tipo sensual, y sexual implícitamente en algunos casos, que pueda atrapar a más consumidores. Un ejemplo de lo anterior es la canción *La Vaca* de Mala Fe:



La vaca 🐄 - Mala Fe [Video Oficial]

Enlace: https://www.youtube.com/watch?v=2Gow_mzRTO4

Otro ejemplo que utiliza el doble sentido es el merengue dominicano *Quenal Gotas* cantado por Wil Pertuz y grabado por la agrupación Banda la Bocana en la primera producción local de un disco completo en 1993 por parte de músicos de la ciudad de Medellín en Discos Fuentes:



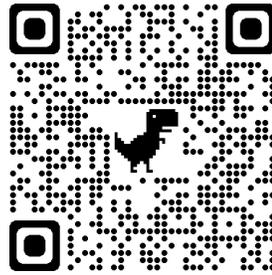
Quenal Gotas · Banda la Bocana · Wil Pertuz

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=t5gT1gSasfw>

2.2.1.2. Dispositivos de Enunciación Corporal y Visual. Dentro de la lógica de industria musical, estos dispositivos se mezclan en los subgéneros anteriormente mencionados con los dispositivos de enunciación literaria. Aunque estos dispositivos corporales y visuales no establecen subgéneros musicales, resultan relevantes para el análisis ya que ayudan a develar cómo se comporta el género merengero en Medellín. Se propone verlos en conjunto ya que las interpelaciones de estos dispositivos hacia el consumidor por lo general se dan al mismo tiempo. Es decir, un consumidor de música, por un lado, puede escuchar sus canciones sin la necesidad de tener una experiencia visual y corporal; o puede estar escuchando la canción, y al mismo tiempo ver imágenes que hacen parte – estratégicamente creadas – del producto cultural implicado, generando eventualmente experiencias corporales.

Por ejemplo, a propósito de la situación mencionada sobre los elementos de tipo sensual, sexual y de doble sentido en los merengues divertidos, una forma que potencializa la interpelación y el consumo es la producción audiovisual: retomando el ejemplo de *La vaca* de Mala Fe, en el video se pueden apreciar tomas visuales de vacas, y mujeres bailando sensual y sumisamente, y rodeando al cantante con vestuarios entre colores blanco y negro, reafirmando explícitamente así el doble sentido. Es así como, en muchos casos, el consumidor repetirá el video muchas veces de forma consciente o inconsciente por el placer visual – que por extensión es corporal y sexual para este caso – que generan las imágenes del hombre machista exponiendo lo “gracioso” que resulta afirmar que las mujeres sean como las vacas.

En otros casos, con merengues románticos, hay cientos de canciones que también utilizan de esta forma el dispositivo de enunciación visual y corporal para enganchar mejor a su consumidor. Un ejemplo podría ser el video de la canción *No puedo olvidarla* de Rikarena en la que se reafirma el mensaje romántico por medio de escenas del cantante y una mujer que teatralizan una relación sentimental de una pareja muy enamorada y de forma paralela hay un mensaje de alegría que transmiten los cantantes con sus gestos y coreografías:



Rikarena - No puedo olvidarla

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=riBGUPNYBEE>

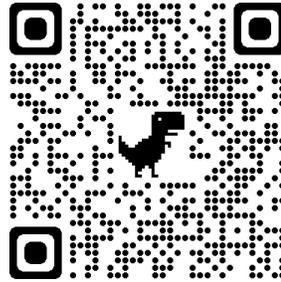
Un artista que ha utilizado este dispositivo de forma destacada es Juan Luis Guerra. Dentro de sus productos disponibles en YouTube como La cosquillita, A pedir su mano, Las avispas, La llave de mi corazón, La travesía, Todo tiene su hora, En el cielo no hay hospital, Tus besos, entre muchos otros, se puede observar que detrás de estos videos existen producciones audiovisuales muy elaboradas que buscan ir más allá del aspecto sonoro contando, no solo las historias de las letras, sino también desde las imágenes de una forma creativa. Así mismo, existen otros videos destacables de este artista en presentaciones en vivo, lo que permite considerar otra estrategia de consumo muy importante con relación a lo visual y lo corporal: la interacción con los músicos en escena.

Ahora bien, al cruzar tres variables como las presentaciones en vivo, la historia del merengue dominicano y los dispositivos de enunciación que se traen a colación en este apartado resulta relevante mencionar y analizar lo que Austerlitz (1997/2007) llama el *merengue pop*, y que tiene que ver mucho con los cánones visuales y corporales del género estudiado.

Posterior al asesinato del dictador Rafael Leonidas Trujillo en 1961, en un contexto de euforia colectiva en República Dominicana, se comienza a transformar el merengue dominicano al desaparecer las prohibiciones políticas de ciertas letras, de ciertas interpretaciones musicales y de formas de baile que fueron públicamente censuradas por el dirigente político.

Bajo la influencia que ejerció Cortijo y su Combo posterior a la Revolución Cubana de 1959 en la transformación instrumental de los formatos en el género del merengue dominicano, se creó una canción icónica en 1962 llamada La agarradera compuesta por Luis Pérez, posteriormente popularizada por la interpretación de su cantante más joven para ese tiempo

Johnny Ventura, y que acentuaría la relación entre el merengue dominicano y los dispositivos de enunciación visual y corporal.



Johnny Ventura - La agarradera

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=-jwk8OB1Jdc>

Al respecto Austerlitz (1997/ 2007), menciona que:

Las innovaciones de Luis Pérez y el dinamismo de Johnny Ventura manifestaban el pulso de las masas dominicanas. Pasando del contexto elitista a la calle, el merengue *mass media* cambió de una música de salón a una música realmente popular; por eso lo llamo merengue pop (p. 147).

Como se aprecia en el video, Ventura comenzó a partir de 1964 su grupo Johnny Ventura y su Combo Show incorporando coreografías de baile, al renovado formato instrumental, las nuevas letras, vestimentas y sonoridades ya permitidas. Estas coreografías, influenciadas por el *rock and roll*, el *twist* y artistas populares como *Elvis Presley*, terminaron posicionando una nueva forma de hacer merengue, el cual fue replicado por muchas agrupaciones posteriores.

Este hito histórico marcó elementos muy importantes dentro del consumo en los dispositivos de enunciación del merengue en la actualidad: elementos corporales a partir de las coreografías y los gestos de mucha alegría, elementos sonoros que buscaban invitar a danzar al bailaror, elementos visuales que se podían disfrutar de las presentaciones en vivo y la interpretación de los músicos con vestuarios juveniles y coreografías provocadoras de fiesta.

Para concluir, otro aspecto importante desde los dispositivos de enunciación corporal en Medellín es el baile de parejas, ritual cultural de la ciudad enmarcado en las fiestas. Se reconoce al género merengero como una de las músicas más fáciles de bailar por su marcación rítmica con los pies llevando el pulso a manera de una marcha. El tener un contacto corporal permitido

socialmente (agarrar las manos de la otra persona, poder mover las caderas al compás del ritmo, y en algunos casos, juntar los cuerpos y cruzar miradas y palabras), se convierte en un motivo importante por el que los músicos buscan apropiarse musical e interpretativamente de este género, es una bondad al ser un género ideal para una fiesta. Esta idea la expone Héctor Escobar, arreglista, pianista, docente, y director de Banda la Bocana, de la siguiente forma evocando sus primeros conciertos con el merengue a finales de los ochenta y principios de los noventa:

En el tiempo cuando estábamos comenzando nosotros con esta cuestión del merengue, a nosotros siempre nos gustó mucho los temas rápidos, o sea, por lo cual, concluyo es que a nosotros nos gusta que la gente bailara, brincara, gozara, hiciera todo eso, (...) El merengue tiene una cualidad muy chévere, que vos puedes bailar con el pasito de lado a lado, y vos podés bailar o pegadito o puedes bailar suelto, haciendo vueltas; pero, a nosotros más que todo nos gusta los merengues que eran [Hace sonidos con las manos simulando un pulso de tempo rápido] a millón y que eran súper buenos pa'l bailador. Eso es lo que realmente nos caracterizó en ese tiempo, pienso yo (Entrevista personal, 24 de julio, 2020).

Así es como, a partir de dispositivos de enunciación visuales y corporales como coreografías, productos audiovisuales y pasos de baile, se crearon nuevos repertorios, sonoridades y estilos que buscaron interpelar a más consumidores.

2.2.2. Segunda Perspectiva: Merengues Dominicanos con Relación a Hitos Históricos

En este apartado se retoma el concepto de subgéneros desarrollado a la luz del merengue dominicano en Medellín. Desde la segunda perspectiva, planteada para este momento del análisis, se pueden referenciar unos subgéneros con relación a unos momentos de la historia del género que se presentaron como disruptivos y transformaron los cánones establecidos, logrando legitimarse como una nueva forma de hacer el género musical en su momento. Los subgéneros a los cuales se hace referencia son: merengue típico o perico ripiao, merengue derecho o merengue tradicional, merengue maco, merengue house, tecno-merengue y merengue jazz.

Tal y como fue expuesto en el apartado del marco teórico Géneros, subgéneros y estilos musicales, un subgénero musical puede presentar *subcategorías* (o ramificaciones de los subgéneros) que en algunos casos son llamadas también *estilos musicales* en el campo estudiado, lo que puede generar confusión entre los dos términos.

La anterior confusión sucede porque se tiende a pensar los estilos musicales como una categoría subordinada de los subgéneros y no como una tipología musical (o forma de organizar los tipos de músicas) diferentes. Respecto a un estilo musical – concepto que se trabajará con más detalle en los próximos apartados – es preciso decir que es otra forma de pensar las tipologías merengueras con la particularidad de que hace referencia a algo más específico en el fenómeno musical, como puede ser: una agrupación, un artista músico-referente, una canción, incluso, un componente de alguna canción específica.

Cualquiera de las anteriores referencias es susceptible a generar un impacto popular tan grande, que se considere y se legitime como un subgénero musical; de manera que un subgénero o alguna subcategoría de un subgénero, puede distinguirse cuando una forma específica de música es interpretada por muchas agrupaciones y artistas, haciendo difícil que se pueda referenciar a una sola agrupación, artista o canción.

Ilustración 3: Subgéneros Merengueros por épocas



Por otra parte, el subgénero reúne varias formas de interpretar músicas donde las subcategorías de los subgéneros pueden presentar fusiones con otros géneros, subcategorías de subgéneros, estilos musicales y músicas tradicionales que se desarrollan en otras regiones o países. Un ejemplo de subcategorías de un subgénero en el merengue dominicano sería el merengue acaballado de donde surgen otros merengues como: merengue maco, merengue

mambo, merengue puertorriqueño, merengue house, merengue rap y merengue urbano, lo que más adelante se desarrolla.

A continuación, los subgéneros que se presentarán son tomados del análisis de las entrevistas realizadas a los músicos locales, donde se analizarán las características de cada una:

2.2.2.1. El Merengue Típico del Cibao.³⁷ Es el más viejo de los merengues reseñado por los músicos de Medellín. Tal y como menciona Rodríguez (citado en Austerlitz, 1997/2007, p. 71) “el merengue cibaño de mediados de siglo [XIX] fue interpretado con instrumentos de cuerdas pulsadas, como el cuatro, la tambora, y una calabaza frotada, el güiro”. Al respecto, Austerlitz (1997/2007) menciona que, posterior a la llegada del acordeón a la isla dominicana en la década de los setenta del siglo XIX (p. 72), el formato de *conjunto típico cibaño* posteriormente fue denominado *Perico Ripiao* en la década de los treinta del siglo XX (p. 120).

Lo anterior, marcaría el camino inicial en la transformación y consolidación de los actuales formatos instrumentales del merengue dominicano que llegaron a ser apropiados por los músicos de Medellín.

Los instrumentos principales que conforman el formato son: el acordeón, la tambora, la güira y la voz (Austerlitz, 1997/2007, p. 89); y de forma secundaria, otros instrumentos como el bombardino, saxofón alto (p. 81), la marímbula³⁸ (p. 120), y posteriormente el bajo eléctrico han participado en este subgénero merengüero a lo largo del siglo XX y las dos primeras décadas del siglo XXI.

En el recorrido histórico a lo largo de los siglos XIX, XX y XXI, el *merengue típico* sigue vigente como práctica musical tradicional en la República Dominicana y ha conservado su esencia sonora a través de los diversos hitos que dieron paso a otras formas de hacer merengue. Algunos de esos hitos que dieron paso a otros tipos de merengues son: la ocupación política y militar estadounidense en la República Dominicana entre los años 1916 y 1924; la época del dictador Trujillo (1930-1961); las *big band* y el *merengue de salón* pensado para las clases de la alta cultura; las dinámicas interculturales-musicales que se daban a partir de los *mass media* y la posibilidad específica de grabar canciones, reproducirlas y transmitir las por la radio; la muerte

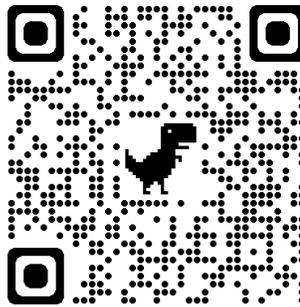
³⁷ Algunos músicos locales también lo llaman *merengue tradicional*.

³⁸ Llamada también *marimba*.

del dictador Trujillo; la propuesta sonora, visual, verbal y corporal de artistas como Johnny Ventura y Félix del Rosario; la segunda ocupación estadounidense (1965-1966) y el desarrollo de las tecnologías musicales y de los *mass media* que dieron paso a la era digital y las nuevas dinámicas globales de comunicación entre culturas.

Este subgénero entonces, más que entrar en dinámicas extramusicales de cada momento histórico para lo que fue el género del siglo XX, se ubicó como un elemento importante dentro de la identidad cultural y nacional dominicana, permitiendo así que sobreviviera en el tiempo esta práctica musical tradicional.

Un ejemplo musical es el caso de la canción *El Picotiao* del conjunto típico tradicional Trío Reynoso:



Trio Reynoso - El picotiao

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=Z7mmAV45uyQ>

En esta canción encontramos un formato con acordeón diatónico afinado en F, bajo eléctrico, voces, tambora y güira. En su estructura musical se puede identificar que: 1) Siempre se intercalan dos momentos: el del acordeón y el de las voces. 2) Existe una introducción y un final del acordeón que sobresalen de las demás participaciones de este instrumento durante toda la canción. 3) El ciclo armónico es I – V durante toda la canción. 4) La percusión varía su ritmo dependiendo del momento de la canción. 5) Estas dos secciones (acordeón y voces) por lo general suelen ser evidentes para el oyente, el bailaror y los músicos; 6) dentro de este marco inicial y final de los acordeones se encuentran tres participaciones de la voz principal y una segunda voz. 7) Los versos tienen entre seis y siete sílabas, y tienen una duración entre 16 o 20 compases suponiendo que se encuentra en una métrica de 2/2; entre cada sección de la voz participa el acordeón como puente para el siguiente verso. 8) En la percusión podemos

identificar que la tambora dominicana se mantiene con el mismo ritmo durante toda la canción, realizando algunos repiques de forma esporádica (ver las siguientes imágenes):

Ilustración 4: Ritmo de la tambora dominicana en la canción Picotiao del Trío Reynoso

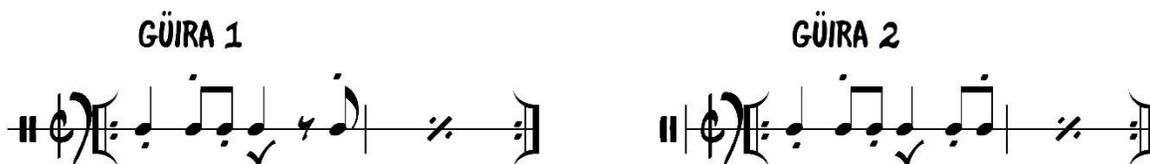


Nota: Los números 3-2 representan una clave de son, que resulta necesaria ya que existen canciones donde empiezan con el patrón desde el segundo compás.

En la tambora se transcribe todo lo que hace la mano derecha con una baqueta en la segunda línea de abajo hacia arriba (abiertos y madera), y lo que hace la mano izquierda en la tercera línea de abajo hacia arriba (abiertos y quemados).

La güira pasa por varios momentos que aún no demuestran una concordancia con los momentos de la canción. El güirista varía el ritmo cuando se pasa a tocar el acordeón o viene la sección de voces, pero tan solo lo hace durante unos pocos compases y luego vuelve a la base rítmica. De esta canción podemos observar los siguientes ritmos en la güira (ver las siguientes imágenes):

Ilustración 5: Primer y segundo momento de la güira dominicana en la canción Picotiao del Trío Reynoso

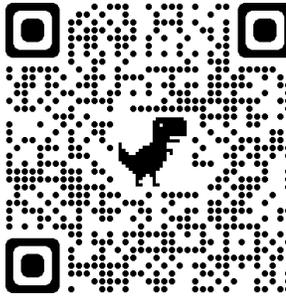


Nota: Se utilizan símbolos tradicionales de la notación musical occidental para escribir la güira y representar los tipos de rasgueos, *staccatos*, *portatos* y *trémolos*.

También, se debe diferenciar el lugar donde aparece el símbolo: si es la parte inferior y superior. Esto quiere decir que cuando aparece en la parte inferior, se debe tocar la güira con el trinche y con un movimiento descendente; y cuando aparece en la parte superior, con un movimiento ascendente.

Observando las apropiaciones musicales de este subgénero en Medellín, existen tan solo dos casos en videos identificados en este trabajo investigativo en donde se muestra cómo algunos músicos han buscado apropiarse del merengue típico:

El primero sucede el 29 de mayo del 2018 donde presento el recital El merengue dominicano a través del siglo XX en la Universidad de Antioquia. Allí se interpretaron obras de Manuel Sánchez Acosta, Trío Reynoso, Juan Luis Guerra, Wilfrido Vargas y José Peña Suazo, además de una composición inédita. Esta presentación fue pensada para interpretar diferentes subgéneros musicales merengueros que han hecho presencia en el siglo XX de la ciudad de Medellín. Parte de esas canciones son los merengues típicos: el picotiao, el farolito y la cosquillita. A continuación, se puede escuchar la versión de El picotiao interpretado por mí y otros músicos merengueros de Medellín:



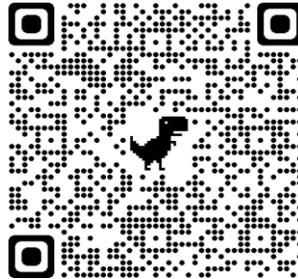
Recital de grado Santiago García cover El Picotiao

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=xEHGZfFHUo8>

El segundo caso registrado de músicos de Medellín interpretando este subgénero sucedió con la agrupación local Banda Plena el 13 de agosto del 2020 en una transmisión en vivo por el canal de Facebook Don Juan Global Market presentó canciones típicas dominicanas, tradicionales colombianas interpretadas en el formato de merengue típico, y unos *covers* con pista de varias canciones inéditas de la agrupación.

Esta presentación nace de la idea de conectar dos conjuntos tradicionales que se desarrollan en diferentes países: el conjunto típico cibaño y el conjunto vallenato. También fue una estrategia comercial de la agrupación en búsqueda de nuevos productos locales que permitieran generar ingresos. El repertorio interpretado fue: El negrito del batey, El picotiao, La

maestranza, Apágame la vela, El farolito, La estera, La consquillita, Estar contigo, La rockola, Cóncavo y convexo y el Feliz cumpleaños:



Banda Plena Live – merengue típico

Enlace:

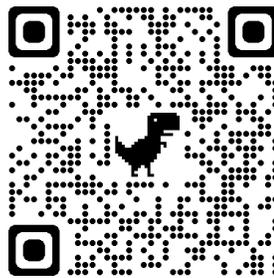
https://m.facebook.com/Glopeers/videos/661897264533449/?refsrc=https%3A%2F%2Fm.facebook.com%2Fwatch%2F&_rdr

Sin embargo, los dos anteriores casos son muy pocos sucesos como para pensar que el subgénero del merengue típico hubiese tenido una aceptación significativa por parte de públicos consumidores de músicas. A pesar del escaso consumo de estas músicas, se evidenció en la observación participante de estas interpretaciones un agrado y gusto especial de los músicos locales por haber interpretado esta música, considerándola como de alto nivel interpretativo.

2.2.2.2. El Merengue Pambiche. Tiene su historia conectada con la del merengue típico. Según Austerlitz (1997/2007), su historia rodea a los músicos dominicanos tocándole a los norteamericanos entre los años 1916 y 1924 durante la ocupación política y militar estadounidense en República Dominicana. Austerlitz expone que ocurren varios sucesos: 1) los norteamericanos no bailaban bien el merengue al ser tocado tan rápido por los músicos; 2) Para la época de la ocupación, en Estados Unidos estaba de moda un baile popular llamado *one-step* donde había que caminar al ritmo del ragtime y realizar también unos movimientos característicos llamados *fox trot*; 3) Los norteamericanos utilizaban los anteriores pasos para bailar el merengue típico de una forma más lenta; 4) el nombre resulta de una comparación entre el merengue y el *fox trot*, ya que el nuevo tipo de merengue se consideraba que no era ninguno de

los anteriores. Los dominicanos referenciaron las telas llamadas *palm beach*³⁹ que usaban los norteamericanos para vestirse ya que eran una combinación entre algodón y *cashmere*, y pronunciando mal el nombre de estas telas (*palm beach*), le llamaron a este merengue pambiche. (1997/2007, p. 92).

Actualmente, el ritmo se toca en ciertos momentos de las canciones en cualquier tipo de merengue, como lo hace el principio de la canción *Separados* de Los Hijos de Puerto Rico:



Separados · Los Hijos De Puerto Rico

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=SATSG4hm4OI>

Otra mención que han hecho varios músicos participantes ha sido el término *Balsié*, como un subgénero o ritmo merengüero como lo nombra Faber Restrepo: “no he escuchado un tema en *balsié* totalmente, es un momento dentro de algunos merengues que es parecido al pambiche, pero, yo no he escuchado un *balsié* completo” (Entrevista individual, 7 de julio, 2020). *Balsié* alude a un tambor tradicional, típico de la República dominicana. No es un ritmo ni un subgénero. Probablemente la confusión de Faber Restrepo y otros músicos, se debe a que el *merengue pambiche*, dentro de los ritmos y variaciones rítmicas utilizadas para su interpretación en todas las orquestas han sido muy variados y virtuosos, incluso prestándose para momentos de improvisación solista en la percusión.

De todas formas, el merengue pambiche resulta ser, no tanto un género musical comercial donde hay repertorios de canciones que la interpreten todo el tiempo, sino un subgénero musical que se utiliza en muchas canciones de merengue dominicano para brindar un momento diferente

³⁹ Este nombre también es una playa en Estados Unidos, al sur de Florida lo que genera confusión y dudas en cuanto al mito del origen del merengue pambiche.

en las canciones. En el caso de Medellín, de las 63 canciones analizadas, 23 de estas canciones utilizan el merengue apambichao, alternándolo también con otros subgéneros merengueros.⁴⁰

2.2.2.3. El Merengue de Salón.⁴¹ Según Austerlitz (1997/2007, p. 68), al merengue de salón⁴² se le documenta su aparición desde el siglo XIX, aunque hay escasez de evidencias históricas de las prácticas musicales de la época. Con relación a la instrumentación usada, Austerlitz (1997/2007) menciona que:

El conjunto musical que tocaba merengue en salones de baile usaba una combinación de flauta, instrumentos de cuerda como violín, guitarra, mandolina, tiple y cuatro; timbal, tambora, o tambores pandereta, y güiro. Los instrumentos de bandas de desfile (parada militar) llegaron a la República Dominicana durante la guerra de Restauración entre 1863-1865, y las orquestas de salón comenzaron a usar el clarinete y el bombardino (p. 68).

En el siglo XX, en una época en la que sucedía una ocupación estadounidense en República Dominicana durante aproximadamente ocho años (1916-1924), comenzó una primera oleada de distribución masiva de músicas en Latinoamérica, es decir, en la década de los años veinte y treinta tras la aparición de nuevas dinámicas de grabación y reproducción de música con el gramófono en Estados Unidos. Allí, el merengue fue usado como instrumento político para cautivar electores por parte de Rafael Leónidas Trujillo a las clases populares, y el merengue típico comenzó a transformarse al empezar a ser aceptado por las clases de élite en los bailes de salón. (Austerlitz, 1997/2007, pp. 107-137).

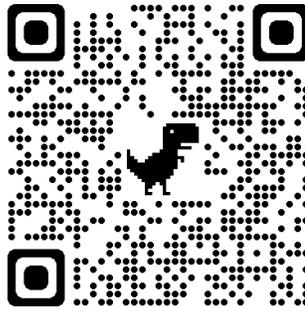
La posibilidad de interpretar el merengue con otros instrumentos como en un principio, el saxofón, y más tarde otros como la trompeta, el trombón, el piano, el contrabajo y secciones robustas de instrumentos de viento, tomando como referente el fenómeno de las *big band* en Estados Unidos a partir de la tercera década del siglo XX, permitió que un nuevo sonido musical merengüero se desarrollara.

⁴⁰ Para escuchar las canciones de merengue local que tienen pambiche, y un análisis más detallado de los ritmos que tienen las 63 canciones producidas por las agrupaciones locales merengüeras, ver el anexo 3.

⁴¹ También llamado por algunos músicos locales como *merengue tradicional orquestado*. Esta forma de nombrar este subgénero del merengue puede generar confusión con otros subgéneros posteriores de merengue dominicano.

⁴² La *danza europea* fue llamada *merengue* durante un tiempo en República Dominicana, tal y como afirma Espailat en Austerlitz, 1997/2007, p. 68).

Así es como, parte del repertorio que se utilizó para estos *merengues de salón* retomó composiciones de merengues típicos, donde buscaban sonoridades destinadas para los bailes de este tipo y eventos de la alta cultura. Fue una especie de “blanqueamiento musical” que transformó no sólo la sonoridad y las letras “indecentes”, sino también la vestimenta de los músicos con vestidos de gala y su puesta en escena donde la corporalidad se centró en estar sentados en una silla tras un atril (Austerlitz, 1997/2007). Un ejemplo de este merengue de salón es la canción *Caña Brava*, composición que se le adjudica a Antonio Abreu:



Caña Brava - Joseito Mateo, Frank Cruz, Francis Santana, Vinicio Franco

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=FoET3Q0RR2s>

Es importante señalar que, aunque hay cambios muy notorios en la orquestación, tratamiento armónico y estructura de las canciones con relación a un merengue típico, los músicos hacen referencia a los ritmos y variaciones de la percusión para distinguir subgéneros de merengue.

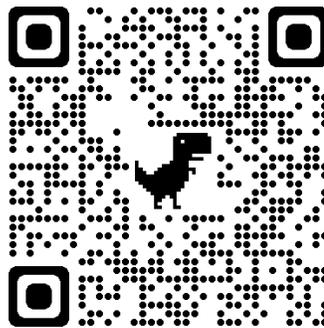
Nótese que el ritmo de la tambora dominicana en la versión *Caña brava*, ahora es diferente:

Ilustración 6: Ritmo de Merengue tradicional en la tambora dominicana



Este motivo rítmico es conocido como el ritmo de la tambora dominicana del *merengue tradicional*, o *merengue derecho*⁴³, y es una distinción clave entre músicos cuando se refieren a subgéneros del merengue. Por ejemplo, es común escuchar a un músico describiendo una canción como un *merengue de salón* que utiliza el ritmo en la tambora del *merengue tradicional*, en la güira se interpreta un ritmo del *merengue pambiche*, y el bajo toca *merengue derecho* en las estrofas antes de cambiar a *merengue típico*. Lo anterior, pone en evidencia la multiplicidad de sonoridades que es posible encontrarse en el género del merengue dominicano.

2.2.2.4. El Merengue Jazz. Este subgénero, influenciado por las big band y el jazz en el siglo XX, hace presencia en Medellín en dos casos. El primero es el del tamborero Ángel Miró Andújar (Catarey) por la importancia que le dan algunos músicos percusionistas, puesto que es considerado por muchos como el rey de la tambora dominicana. Tras su muerte producto de un accidente automovilístico en 1988 cuando estaba de gira en Venezuela tocando para la agrupación 440 de Juan Luis Guerra, se han difundido una serie de videos que grabó en programas de televisión. Uno de esos videos muestra la siguiente canción llamada Don Cata donde lo presentan como percusionista solista de la tambora dominicana:



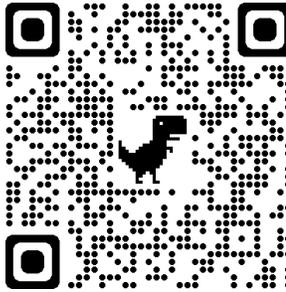
Catarey: Ángel miró Andújar, en vivo

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=ci3mFrqdpio>

Con motivo de la conmemoración de su muerte luego de 30 años del accidente, el productor y percusionista Juan Félix Andújar Pérez (Nicky Catarey), sobrino de Ángel Catarey, y

⁴³ Subgénero que será abordado en los siguientes párrafos.

con la colaboración de otros músicos y artistas, realizaron la siguiente producción reinterpretando la misma canción:



Tributo A Ángel Miro Catarey

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=aJ71d4oWzW8>

Estos productos resultan, aunque casos escasos, relevantes porque han sido objeto de estudio y apropiación musical, haciendo reinterpretaciones por parte de varios músicos en Medellín como es el caso del joven estudiante de música Camilo Herazo quien, como producto de grado para su carrera tecnológica en la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango, reinterpreta la canción *Don Cata* junto con músicos locales (ver el siguiente video a partir del minuto 02:40):



Tributo a Ángel Miro Catarey - Recital Camilo Herazo

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=qfkAyz2zULY>

El segundo caso es el de Faber Adrián Restrepo Marulanda (2020) ya que, para el momento de la escritura de este apartado, ha hecho arreglo musical *Don Cata* y otras canciones

consideradas *merengue jazz* para ser interpretadas en un futuro concierto. Incluso, una de sus composiciones inéditas es un merengue jazz, el cual fue interpretado en el 2018 por un conjunto de músicos locales en el mismo recital mencionado del investigador del presente este estudio, Santiago García Martínez:

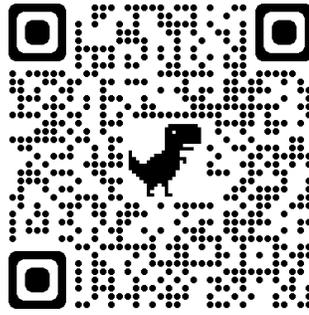


Recital de grado Santiago García cover Ensamble Merengero

Enlace: https://www.youtube.com/watch?v=xE2iykAx_-4

2.2.2.5. El Merengue Tradicional.⁴⁴ El subgénero del merengue tradicional surge luego de la muerte del dictador Trujillo. Las letras y la música ya no tenían un velo político, y comenzaron a aparecer canciones que para la época de la dictadura estaban prohibidas. Con artistas como Johnny Ventura y Félix del Rosario en la década de los sesenta, se popularizó un formato con aproximadamente catorce músicos donde la mayoría estaban de pie y buscaban una corporalidad más enérgica que atrajera al bailaror. También, se cambió nuevamente la forma en la que vestían los músicos: se utilizaban atuendos con colores llamativos en algunas presentaciones, y en otros eventos, vestuarios con ropa informal; por ejemplo, obsérvese la foto de la carátula del disco LP de 1973 que aparece en el video de la canción Los Saxofones de Félix del Rosario:

⁴⁴ También llamado por los músicos locales como *merengue derecho*, *merengue clásico*, *merengue viejo* y *merengue de orquesta*



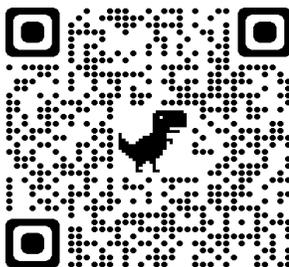
Félix del Rosario - Los Saxofones (1973)

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=oXQkDvjA-U>

Con relación al anterior ejemplo, y al término *merengue derecho*, este tipo de merengue se refiere específicamente al aspecto rítmico en la interpretación del bajo, marcando el pulso en un compás de 2/2. Obsérvese que la canción anterior inicia con el bajo interpretando figuras rítmicas de blancas hasta el minuto 00:53, y luego, en el resto de la canción, el bajo cambia rítmicamente en la forma como se interpreta comúnmente el *merengue típico*.

Existen muchas variaciones rítmicas que se pueden utilizar en el bajo en la mayoría de los subgéneros merengueros, incluyendo el *merengue típico*, el *merengue de salón*, el *merengue tradicional* y el *merengue maco*. Al respecto, Johnny Ventura (citado en Austerlitz, 1997/2007, p. 154) menciona que la música disco fue muy popular en los años setenta y ochenta, e incluso montaron casi todo el repertorio de los *Bee Gees*⁴⁵ en su agrupación, siendo estas canciones muy aplaudidas. Ventura entiende la sensación que produce la base del *bass drum* en la música disco, expresando que allí “estaba la fuerza de atracción de la juventud”, y decide agregarlo al merengue dominicano tanto en la interpretación del bajo, como incluyendo el uso de un bombo de batería tocado con un pedal por el güirista. Otro ejemplo de diferentes formas de interpretar el bajo lo podemos encontrar en la canción *La mujer que nos gusta* de El Jeffrey y Johnny Ventura:

⁴⁵ Grupo musical británico de rock y pop famoso en la década de los 60 y 70 del siglo XX.



El Jeffrey y Johnny Ventura - La Mujer que nos Gusta (2005)

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=AfY38LkBJpw>

En el caso de los repertorios de artistas merengeros famosos, resulta ser uno de las más importantes e interpretados en las grabaciones de canciones y presentaciones en vivo. Hay canciones enteras donde los músicos decidieron hacer todo el subgénero, pero lo más común, es encontrar canciones que combinen varios subgéneros incluyéndolo. En el caso de Medellín con relación al merengue tradicional, es poco común encontrarlo en las canciones locales, y un poco más frecuente encontrarlo en presentaciones en vivo. Un ejemplo, es la versión en merengue tradicional de la balada *Cóncavo y convexo* de la agrupación local Banda Plena:



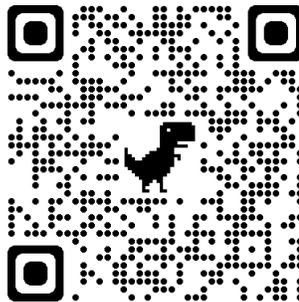
Cóncavo y convexo Banda Plena

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=vqLf3QkqdaE>

2.2.2.6. El Tecnomerengue.⁴⁶ Este es otro subgénero musical que hace presencia en el consumo local, y en la interpretación y discursos de los músicos locales en Medellín. La primera canción reportada en la historia es el tecnomerengue *Nuestro amor será* compuesta por la agrupación Rhapsodia en 1987 donde se tuvo la intención de fusionar el rock y el *merengue tradicional dominicano*.

Posterior a esta canción, artistas como Luis María (Billo) Frómata Pereira con la Billo's Caracas Boys y Rafael Renato Capriles Ayala con Los Melódicos de Venezuela, incursionaron en esta forma de interpretar el merengue, la cual tuvo un importante consumo en la década de los noventa en Venezuela, Perú y Colombia.

Este subgénero se caracteriza por agregar al formato de un merengue tradicional (voces, piano, bajo, secciones de vientos, tambora, güira y congas), instrumentos como el sintetizador, la batería (muchas veces utilizando *loops*⁴⁷ o baterías electrónicas) y en algunos casos los bongós. Un ejemplo de este subgénero es la canción *Papachongo* de Los Melódicos de Venezuela:



Orquesta los Melódicos - Papachongo - Diveana – vivo

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=ih7f8JZc05U>

En el caso de Medellín, muchas de las orquestas populares bailables incluyen tecnomerengues en sus repertorios en las presentaciones en vivo ya que, en el contexto local, el subgénero es consumido y solicitado por los públicos; sin embargo, ninguna agrupación local ha compuesto o versionado una canción en este subgénero. Lo anterior, resulta curioso preguntarse

⁴⁶ Algunos músicos locales nombran al *tecnomerengue* como *merengue venezolano*; sin embargo, no debe ser confundido con la variante tradicional de Venezuela: el merengue venezolano en la métrica de 5/8.

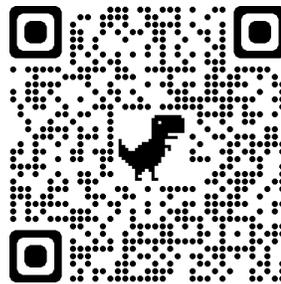
⁴⁷ Para este trabajo se entiende *loop* como un archivo de audio de sonidos pregrabados que se utilizan en una producción musical. Generalmente, son combinados varios *loops* para crear un acompañamiento repetitivo en las canciones.

por qué los músicos no han compuesto o grabado este subgénero. Tal vez, una de las razones es que este subgénero tuvo un importante consumo en la década de los años noventa del siglo XX, pero nunca fue mayor al auge que tuvieron otros subgéneros, y posterior a esta década, fueron muy escasas las canciones nuevas de tecnomerengue a nivel internacional. Por este motivo, es probable que los músicos locales no hayan visto a este subgénero musical como una oportunidad en la que una canción pudiera generarles un gran impacto en la industria musical.

2.2.2.7. Merengues con Ritmos a Caballo y Merengue Maco. Según las entrevistas, este tipo de merengue dominicano es el más consumido en Medellín, y empezó a tomar fuerza desde la década de los ochenta hasta la actualidad. También, como ritmo, es utilizado en géneros como la salsa y la pachanga, y se caracteriza por simular los sonidos del galopeo de un caballo. Al respecto, Alex Fernando Contreras Abril, músico investigador de Bogotá, en su trabajo de grado de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, menciona que:

Con sólo escuchar el patrón del caballo, el oyente define lo que escucha como merengue, aunque actualmente y gracias a la evolución del género, este mismo patrón rítmico adopta diferentes nombres, que corresponden a una acentuación distinta del patrón sin cambiar su célula rítmica (Contreras, 2016, p. 63).

A propósito de este ritmo, el percusionista, productor y director musical de Medellín Diego Gale, explica con sus palabras cómo interpretarlo desde la salsa y lo hace desde las congas, el timbal y la campana de mano (a continuación, un ejemplo de cómo suena el ritmo en las congas, véase los dos primeros minutos el siguiente video):



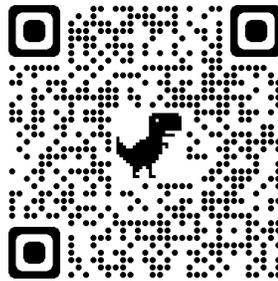
Aprenda Percusión Con Diego Galé (Conga Como Suena A Ritmo De Caballo) Capítulo 10

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=MxqapL4qxKQ>

Continuando con la idea de Contreras (2016), este ritmo ha sido una característica clave en subcategorías de este subgénero como lo son el *merengue bomba*, *merengue maco*, *merengue mambo*, y *merengue house*, pues su resultado sonoro en la percusión sigue teniendo este ritmo del galopeo de un equino.

Hasta aquí, es clave afirmar que la mayoría de los músicos locales les llaman a las canciones con ritmos a caballo *merengue maco*, y al mismo tiempo nombran las canciones con otros nombres a partir de elementos de sentido de los subgéneros anteriormente mencionados.

Al respecto, el percusionista dominicano Otoniel Nicolás, también explica cómo interpretar este ritmo desde la tambora dominicana dando su versión histórica del origen de este desde la percusión con fusiones de ritmos tradicionales llamados *jeple* e *indio*:



Tutorial del Merengue Dominicano Parte 3

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=82YuVAXOc3Q>

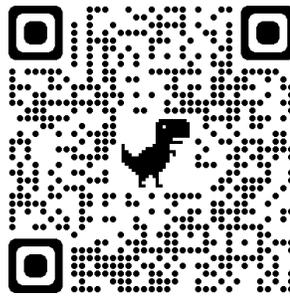
Dentro de las formas rítmicas en la percusión, existen unas variaciones que hace la tambora a las cuales algunos músicos les han puesto nombres específicos:

Dentro de las anteriores variaciones rítmicas, (ver anterior imagen)⁴⁸ hay una que es muy relevante: el *majao* (o *pracuprá*, o *pakimpá*). Algunas personas lo llaman *merengue majao* y es una variación rítmica de varios subgéneros dominicanos, así como del género de la bachata. Consiste en que los instrumentos de percusión solo interpreten rítmicamente los pulsos en el caso de un compás partido. Existen merengues que presentan esta variación en algunas partes de las

⁴⁸ Los percusionistas merengueros llaman a las variaciones del merengue a caballo como: *a lo maco*, *doble maco*, *palo*, *doble palo* y *majao*. Estas variaciones rítmicas no constituyen nuevos subgéneros, pero en ocasiones algunos músicos las utilizan para diferenciar algunos estilos musicales, llamándoles incluso merengue doble maco, merengue palo, etc.

canciones, otras donde quien marca el majao es solo la güira, y otros donde todo el tema es a ritmo de majao.

Por ejemplo, en la canción *Pégame tu vicio* de Eddy Herrera, en el minuto 00:41, la güira hace un *majao* mientras la tambora y las congas continúan con el ritmo a caballo, y 16 compases después en 2/2, la güira retorna al ritmo a caballo:



Eddy Herrera: *Pégame tu vicio*

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=XfdYax73Ehk>

Ilustración 7: Variaciones rítmicas del Merengue a caballo en la tambora dominicana

TAMBORA DOMINICANA

<p>① A LO MACO</p>	<p>② DOBLE MACO</p>
<p>③ CLAVE AFROANTILLANA</p>	<p>④ PALO - CABALLITO</p>
<p>⑤ DOBLE PALO</p>	<p>⑥ MAJAO</p>

Nota: En la tambora se transcribe todo lo que hace la mano derecha con una baqueta en la segunda línea de abajo hacia arriba (abiertos y madera), y lo que hace la mano izquierda en la tercera línea de abajo hacia arriba (abiertos y

A diferencia de este ejemplo, en la canción *Tú como yo* de la agrupación Pakimpá, en el minuto 02:27 todos los percusionistas interpretan el ritmo en un mambo de saxofones durante 16 compases, y luego la tambora varía el ritmo:



Tú Como Yo - Pakimpá

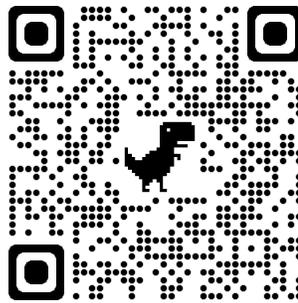
Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=OWkaops1nqs>

Con relación a los merengues maco locales y todos los merengues con ritmos a caballo en Medellín, resultan ser la mayoría de los casos evidenciados en las canciones y videos recolectados. En las canciones analizadas, 60 de 63 son merengues con ritmos a caballo; y 41 de 63 tienen majao dentro de sus canciones.⁴⁹ Este tipo de música en Medellín es la más consumida, por lo que se tiende a pensar equivocadamente en algunos casos que el merengue dominicano sólo son aquellas músicas con ritmos a caballo.

⁴⁹ Para escuchar las canciones de merengue local que tienen *a caballo* y *majao*, y un análisis más detallado de los ritmos que tienen las 63 canciones producidas por las agrupaciones locales merengueras, ver el anexo 3.

2.2.2.7.1. El Merengue Bomba. Se trata de una subcategoría (o subgénero) del subgénero del merengue con ritmos a caballo que muchos reconocen por la propuesta interpretativa de Los Hermanos Rosario. Aunque el ritmo a caballo era utilizado en algunos merengues tradicionales anteriormente, la principal característica de este subgénero es que esta agrupación estableció sonoridades propias, gracias a la gran acogida de muchas de sus canciones, luego de decidir adaptar y utilizar este ritmo en la mayor parte de sus producciones. Así también lo hicieron Pochi y su Coco Band, Jossie Esteban y su patrulla 15, entre muchos otros grupos posteriormente; en Bogotá, también se le llama merengue redondo y merengue maco⁵⁰, siendo este último nombre el más utilizado en la ciudad de Medellín. Desde lo anterior, es probable que algunos músicos locales, entre las 60 de las 63 canciones locales analizadas, les llamen merengue bomba a los merengues con ritmo a caballo.

Por su parte, Paul Austerlitz (1997/2007, p. 240), referenciando al arreglista musical Luis Pérez, menciona que la primera canción que él recuerda con ese ritmo se llama *La cúcara* del Negrito Truman en 1969:



Negrito Truman - La Cúcara (1969)

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=7Lxb-eIxLhQ>

2.2.2.7.2. El Merengue House y Merengue Hip Hop. Dentro de otro subgénero podemos referenciar dos formas del merengue: el *merengue house* y *merengue hip hop* (o *merengue rap*). La primera canción referenciada como la que da paso a estos subgéneros es *El jardinero* de Wilfrido Vargas donde Eddy Herrera realiza una sección de rap en español y luego en inglés:

⁵⁰ Algunas personas, en el medio musical, comentan que a los Hermanos Rosario les dicen macos por su fealdad. Maco es un término que utilizan en República Dominicana para señalar a las ranas o sapos.



Wilfrido Vargas - El Jardinero

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=kBKyK62wAtM>

Este es un tipo de música que utiliza rimas rapeadas dentro de bases rítmicas de merengue dominicano.

Llegado a este punto de evolución del género, se empiezan a incorporar sonidos electrónicos como guitarras eléctricas con efectos, sintetizadores y programadores que acercan al merengue con la música electrónica.

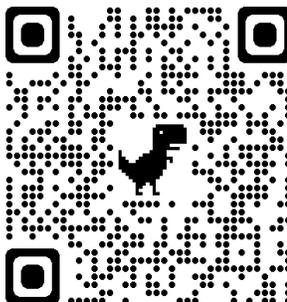
Dentro de la distinción entre el merengue house y el merengue hip hop, Carlos Andrés Castaño, músico, productor y pianista de la ciudad de Medellín, comenta:

El merengue house tuvo en la historia un papel muy corto, muy pequeño. Era un merengue con programación. Ahí empezaron a lanzar la programación de *loops* y de la música house con bases de merengue, pero, era un poco más lírico, un poco más cantado. El merengue hip-hop es como lo que hacía Proyecto Uno: ellos se iban era rapeando encima de una base de merengue con programación de *loops*, de rap y de *house* también y de géneros electrónicos, como la música electrónica. (Entrevista personal, 26 de julio, 2020).

Sin embargo, existen merengues rap que no utilizan ningún sonido electrónico, lo hacen reemplazando solamente la voz cantada de un merengue, por una voz rapeada. La diferencia fundamental que se puede mencionar es que el merengue *house* utiliza líneas melódicas en sus voces y se acerca un poco más al estilo del merengue bomba, y a los géneros musicales *house* y *música electrónica disco*; mientras que en el merengue hip hop predomina una voz rapeada.

Dentro de las agrupaciones que más se referencian para este merengue fusionado con el *house* y el hip hop, son los artistas Sandy y Papo, y las agrupaciones Proyecto Uno e Ilegales. En

Medellín, Banda la Bocana compuso 22 merengues *house* y rap en la voz de Robin Espejo, por ejemplo, una canción de la agrupación llamada *Come on Baby*:



Come on Baby - Banda La Bocana / Discos Fuentes

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=tXzq3pusrD0>

Con relación al *merengue bomba* y sus otras formas de nombrarse, en conversación personal con Alex Fernando Contreras Abril, luego de su trabajo de campo en República Dominicana enfrentándose a la misma problemática, menciona que:

Sobre todo, con un estilo de merengue que aquí le llamaban dizque *merengue redondo*, y con otro que le decían *balsié*. Realmente con respecto a tus preguntas, el *merengue bomba* es el mismo *merengue maco* o *alomaco*, inicialmente creado por los Hermanos Rosario, que luego al separarse Toño Rosario de la agrupación e irse a vivir a Puerto Rico por unos años, fue adoptado en la isla, influenciando a la mayoría de los artistas y grupos de merengue de Puerto Rico. (Conversación personal, 10 de mayo, 2021).

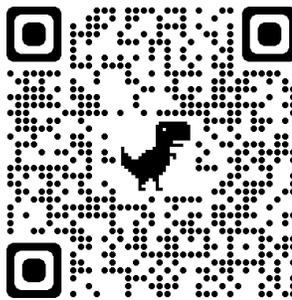
Y continúa referenciando otro tipo de merengue dentro de esos merengues con ritmos a caballo y majao:

El merengue mambo es el mismo merengue de calle, con una velocidad muy rápida, y haciendo énfasis en cada beat. Para decir que el merengue puertorriqueño y el merengue bomba no son el mismo, sino que son variaciones, tendrías que analizar lo que hace la sección rítmica en cada estilo (...) del merengue tabla sé que es un sinónimo del merengue urbano, de calle o mambo, por lo menos rítmicamente hablando. (Conversación personal, 10 de mayo, 2021).

2.2.2.7.3. El Merengue Mambo.⁵¹ Con respecto al *merengue mambo*, también llamado *merengue puertorriqueño*, *merengue boricua*, *merengue tabla*, *merengue de calle* y *merengue urbano*, hace parte de otro subgénero del merengue con ritmos a caballo y majao en la percusión. Para este tipo de merengue, de acuerdo con las entrevistas realizadas, los artistas que se referencian frecuentemente en Medellín son Elvis Crespo, Toño Rosario y la agrupación Grupo Manía.

Existen casos en los que se referencia este subgénero a aquellos merengues que tienen mambos de vientos, aun cuando la mayoría de los merengues locales (excepto algunos *merengues house*) tienen dichos mambos. Sin embargo, este es un subgénero donde las características sonoras son muy sutiles con relación a otros subgéneros, y llama mucho la atención la rigurosidad del canon interpretativo que exigen los músicos locales para interpretarlo.

Para empezar, se puede decir que es un género muy parecido al merengue maco. Tal vez, una primera característica es que en la percusión se tiende a utilizar menos virtuosismo y más fuerza corporal y sonora en las interpretaciones. Es una música que tiende a marcar mucho el pulso, incluso, en algunas canciones se utiliza un *loop* de redoblante marcando el pulso de la canción. Otra característica muy importante es la interpretación de la güira, la cual usa una técnica de movimiento del brazo buscando que suene más fuerte y pesado y sus velocidades pueden ser variadas. Un ejemplo de este subgénero a continuación:



ME MIRAS Y TE MIRO GRUPO MANIA

Enlace: https://www.youtube.com/watch?v=emc_ZvKyb3Y

⁵¹ También llamado *merengue bomba* por los músicos, ocasionando confusión entre bomba y mambo.

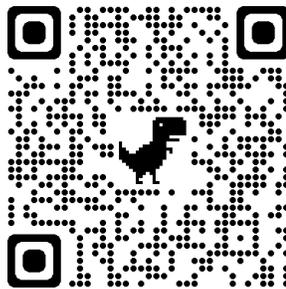
Un ejemplo de una canción local merenguera en este subgénero es la composición inédita *Navidad* de la agrupación Banda Plena:



Navidad – Banda Plena

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=1qVWJdOuZAg>

2.2.2.7.4. El Merengue Urbano. Con relación al merengue urbano, la característica principal es la búsqueda en las canciones por establecer rasgos que hagan pensar en géneros urbanos. A partir de las entrevistas, los músicos hacen referencia a un merengue que se ha fusionado con el reguetón. Un ejemplo de esto es la canción *El doctorado* de Tony Dize:



Tony Dize - El doctorado [Official Video]

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=szPIgrYCxSY>

Con este recorrido, es prudente retomar la problemática central de este capítulo sobre la cantidad de nombres de tipos de músicas que hay en el merengue y las descripciones que presentan los músicos participantes. Se aprecia que, cada subgénero mencionado tiene muchas formas diferentes y específicas de sonar dependiendo, incluso, de la creatividad de los músicos

participantes en cada canción y de cada artista o agrupación a lo que en este trabajo se le llama *estilos musicales*, concepto que se desarrolla en un siguiente apartado.

2.2.3. Tercera Perspectiva: Merengue Viejo versus Merengue Nuevo

Hasta este momento, se ha visto el fenómeno del merengue dominicano desde sus dispositivos de enunciación literaria, visual, corporal y sonora (primero), y desde algunos hitos históricos (segundo). A partir de una discusión entre músicos venezolanos y colombianos dentro del trabajo de observación y entrevistas, se aprecian ahora los subgéneros del merengue desde la perspectiva relativa de los músicos cuando usan categorías como *lo antiguo*, *lo viejo*, *lo nuevo*, *lo contemporáneo* o *lo moderno*.

La situación surge de la siguiente forma: a raíz de la crisis migratoria de Venezuela, llegaron algunos músicos de este país a la ciudad de Medellín en el año 2019, y por sus competencias interpretativas, rápidamente hicieron parte de agrupaciones musicales locales, y de Banda Plena (agrupación merenguera local) como instrumentistas. Específicamente se alude a Jaime Gamboa Lamedá (pianista de Cabimas, estado de Zulia) y Erwin Chacón (trompetista de Caracas).

En las últimas cinco grabaciones de canciones merengueras de la agrupación en julio de 2020, en los momentos vividos en el estudio de grabación, ellos mencionaron en varias oportunidades que sus interpretaciones iban a ser *merengue viejo* en ciertos momentos, y *merengue nuevo* en otros. Anteriormente, ya se había escuchado a algunos músicos de la ciudad de Medellín mencionar estas categorías y otras como *merengue contemporáneo* o *moderno versus merengue antiguo*, en tanto posturas individuales, en los últimos años su significado ha sido motivo de diversas disputas y tensiones en la comunidad de músicos merengueros.

En la indagación a Jaime Gamboa Lamedá sobre la distinción de estos tipos de música, él comenta:

En Venezuela más que todo, cuando nos enseñaron a nosotros cómo ejecutar el merengue, se trabaja mucho y en base al golpe de la tambora y los métodos de acompañamiento. Los métodos de acompañamiento, cuando se trabaja el merengue viejo, como le decimos nosotros, era mucho en base a séptimas, era mucho en base al segundo-quinto-primero. Muy poco se iba directo a la tonalidad, sino que se utilizaban ciclos de cuarta apoyándose en la séptima. Los tipos de acompañamiento de ii-V-I, utilizaban disminuidos y el golpe

percutido en el piano era lineal “tacutuca tacutuca tacutuca tacutuca ta” [haciendo sonidos con la boca]. Todo el tiempo iba así. Lo que te dictamina generalmente [es] el golpe de la tambora. Más que todo era el golpe de la tambora “Tum catá catacá catacá cutucutum...” [haciendo sonidos con la boca]. Y en el piano también se siente la diferencia “tigo pipicon pi cocopin coco...” [haciendo sonidos con la boca] ya ahí eran más actualizados. Ya, si tú te pones a ver Cama y Mesa, el tipo de acompañamiento era netamente séptimo, si te pones a ver, siete-nueve, el golpe era lineal “tacutuca tacutuca tacutuca tacutuca ta”. Por ahí lo puedes ver. El mazacote de la güira también era diferente. (...) Por ejemplo, mira, otra cosa que también se me había olvidado decirte, yo hice un patrón ayer en el merengue viejo “piriri piriri pi pi piri...” me basé en un patrón viejo de Bonny Cepeda. (Conversación personal, 7 de julio, 2020)

Al respecto, Faber Restrepo también opina:

Es muy interesante lo que dicen los venezolanos, pero yo no estaría de acuerdo con [utilizar la categoría] el *merengue viejo*. ¿Desde cuándo es viejo? ¿a partir de qué año es viejo? Y si usted dice a partir de tal año ¿quién lo autorizó a usted a decir que a partir de ese año era viejo? ¿en qué fuentes se basa usted? ¿me hago entender? Entonces, es mejor ir a cosas más claras, por decir, “merengue al estilo de Los Hermanos Rosario”. Usted verá si lo considera viejo, joven, lindo, feo, bonito. Eso es una percepción de alguien. (Entrevista personal, 7 de julio, 2020).

En consecuencia, estas categorías resultan relevantes por su uso frecuente en los discursos de los músicos cuando hacen referencia a formas específicas de interpretación. El problema radica en las diferentes formas de ver el fenómeno del merengue por parte de cada músico, muy probablemente debido a las experiencias personales vividas, su manera particular de sentir y pensar, sus formas de apropiación musical, sus criterios y juicios de valor.

De regreso a lo comentado por Jaime Gamboa Lamedá, él inicia su comentario diciendo “cuando nos enseñaron” y “se trabaja mucho [con] (...) los métodos de acompañamiento”. Hay dos elementos relevantes que deben entrar en consideración: el primero, es que están hablando de merengue desde sus experiencias vividas en contextos diferentes, lo cual son válidas en sus lugares (Venezuela); y lo segundo, es que los músicos venezolanos entran a disputar sentidos en

Medellín, por lo que resultaría relevante observar cómo ello puede modificar la forma de significar el merengue de los músicos de Medellín.

Por otra parte, Jaime Gamboa Lameda, como estrategia de legitimación, referencia en varias oportunidades un video que menciona una especie de evolución del merengue. Este tipo de videos explicando el fenómeno desde el concepto de evolución son muy comunes en redes sociales. Son realizados por músicos, disc-jockey, e investigadores de diferentes disciplinas y niveles; ellos interpelan a muchos músicos interesados en apropiarse contextual, estilística y conceptualmente del género. Sin embargo, es necesario mirar críticamente estas perspectivas que se presentan como verdades absolutas ya que analizan fenómenos sociales tan complejos en una línea diacrónica, sin presentar suficientes argumentos.

Una de las razones para dudar de algunos de estos videos es porque pueden llegarse a presentar, en el caso de los subgéneros y estilos musicales, afirmaciones que no permiten cabida a todos los fenómenos que presenta cada tipo de merengue en diferentes localidades. Por ende, se establecen barreras conceptuales y contextuales entre cada tipo de música que, como hemos observado anteriormente, no funcionan para calificar ciertas canciones: cada canción puede ser al mismo tiempo un merengue romántico, merengue divertido, merengue tradicional, merengue bomba y merengue rap, como es el caso de la canción El jardinero de Wilfrido Vargas.

Para cerrar esta idea de lo viejo y lo nuevo, hay que decir que cuando se utilizan estas categorías, se tendría que pensar en definir cuáles canciones son viejas y cuáles nuevas, o cuáles formas interpretativas de cada instrumento se califican como viejas o nuevas; pero, sobre todo, qué entiende cada músico por cada uno de estos calificativos.

También se pueden concluir varias ideas de esta última perspectiva: primero, estas definiciones de tipologías son subjetivas y dependen de la experiencia, competencia, criterios y juicios de valor; segundo, el merengue viejo nombrado por los músicos venezolanos no parece ser expresado de forma peyorativa, sin embargo, varios de los entrevistados piensan que hay músicos que sí lo consideran una expresión despectiva porque sienten que no es la forma “correcta” para referirse a un tipo de merengue que sigue aún vigente, y apelan a que existen otras formas de nombrar cada música; tercero, resulta muy relevante continuar observando cómo se ha modificado y modificará el campo musical merengüero en Medellín con la presencia de músicos venezolanos.

2.3. Estilos Musicales Merengueros en Medellín

En estas líneas se retoma el concepto de estilos musicales y se desarrolla la teoría a la luz del merengue dominicano en Medellín.

El término estilos musicales es el más usado por los músicos merengueros en general para referirse a las tipologías musicales. Al ser utilizado para indicar tantas formas de describir los tipos de música, hace que ostente mucho peso conceptual en su uso cotidiano y se dificulte la comprensión de las diversas razones por las que los músicos nombran y dan sentido a sus músicas.

Por su parte, las disputas conceptuales y las luchas simbólicas por definir y apropiarse discursivamente las sonoridades específicas de las músicas populares por parte de los músicos, es una constante en el campo musical estudiado en Medellín, en especial, en espacios de formación académico-musical, ensayos de agrupaciones, estudios de grabación y presentaciones en vivo. Sin embargo, hay que diferenciar entre el capital cultural incorporado que es el que el músico utiliza para demostrar sus conocimientos históricos, conceptuales y contextuales sobre un género, y el capital cultural interpretativo que es el más importante a la hora de disputar posiciones de poder en este campo estudiado.

En ocasiones, cuando los músicos notan que los subgéneros anteriormente expuestos no les ayudan a definir de forma precisa un sonido en el merengue dominicano, deciden adoptar otras formas de nombrarlos. Para ello, se lanzan a referenciar interpretaciones específicas de artistas y agrupaciones que, dentro de sus propuestas, han creado estilos originales. Por ejemplo, merengue al estilo de Juan Luis Guerra, de los Hermanos Rosario, de Wilfrido Vargas, de Sergio Vargas, de La Makina, de Rikarena, de Elvis Crespo, de Johnny Ventura, de Oro Sólido, de Kinito Méndez, de Mala Fe, del Grupo Manía, del Grupo Bananas, entre otros.

Al respecto, la mayoría de los músicos entrevistados coinciden con la anterior afirmación. De acuerdo con Alejandro Mesa, músico percusionista y director musical de la agrupación Akiles Band de la ciudad de Medellín, cuando comenta que “cada banda tiene su estilo en su forma de componer, en su forma de ejecutar la instrumentación, la forma sonora” (Entrevista personal, 2 de agosto, 2020).

Pero también es cierto que artistas como Los Hermanos Rosario, Wilfrido Vargas, Juan Luis Guerra, entre otros músicos referentes del género cuentan con una producción discográfica tan amplia y variada que, dentro de su repertorio hacen presencia muchos subgéneros merengueros, generando así una necesidad discursiva por parte de algunos músicos con la intención de ser más específicos aún, por esta razón referencian canciones en particular. Ejemplo de ello son los enunciados: merengue al estilo de la canción Una Fotografía de Bonny Cepeda, o al estilo de la canción La Pastillita de Sergio Vargas, o al estilo de la canción La Faldita de la Coco Band.

Incluso es muy frecuente que las interpretaciones de ciertas secciones instrumentales dentro de una canción (por ejemplo, las trompetas de Wilfrido Vargas en El Hombre Divertido), sean referenciadas, o los músicos instrumentistas que se convierten en referentes estilísticos. Con relación a esto, Juan Pablo Castaño, trompetista de la ciudad de Medellín, nos explica cómo referencian los instrumentistas de viento cuando buscan un sonido particular para un merengue dominicano:

“Vamos a hacer esta introducción al estilo tal” O: “Bueno, ¿has escuchado hablar de este trompetista?” Por ejemplo, “¿Has escuchado a Fermín? Quiero que esta me suene a Fermín Cruz” O: “¿Has escuchado a Luis Aquino? Yo quiero que esta me suene a Luis Aquino” O: “¿Has escuchado a Kaki Ruiz? Yo quiero que esta me suene a Kaki Ruiz” O sea, hablando entre trompetistas, porque, si vamos a hablar entre saxofones y todo, está Juan Colón, está (...) Papolín. (Entrevista personal, 25 de julio, 2020).

Dado lo anterior se revisa en el siguiente apartado las características sonoras musicales que los músicos expresaron como tipos de merengue específicos (estilos musicales) por medio de las interpretaciones instrumentales y sus secciones y, para finalizar, analizar algunos casos de criterios y juicios de valor en el merengue dominicano en Medellín, con relación a los estilos musicales.

2.3.1. Estilos Musicales desde los Instrumentos y Secciones Instrumentales

2.3.1.1. Los Vientos. La sección de instrumentos de viento en varios de los subgéneros y estilos del merengue resulta determinante. Los formatos que utilizan dependen mucho del estilo, o sea, de la agrupación, artista o canción en algunos casos; lo más común es que se encuentren

secciones con trompetas y *saxofones*⁵² altos. Hay estilos como el de la agrupación Oro Sólido que utiliza saxofones barítonos, mientras que, hay agrupaciones que no incluyen saxofones y realizan el formato con trombones y trompetas. Otros casos, como el de Juan Luis Guerra se utiliza lo que los músicos nombran una *cuerda americana* o un *formato de combo*, o sea, saxofones, trompetas y trombones.

En la utilización de instrumentos de viento en el merengue dominicano, así como en otros géneros de músicas populares masivas, es usual la orquestación por medio de lo que varios músicos en Medellín llaman *capas*: son líneas melódicas sobrepuestas en los vientos que se presentan generalmente en los mambos. En la mayoría de los mambos de merengues dominicanos, es usual encontrar dos capas: la primera para los saxofones y la segunda para las trompetas, como lo podemos apreciar en la interpretación de Vete y Dile de Sergio Vargas por parte de Banda Libre, agrupación local merenguera. De este ejemplo, obsérvese en el minuto 3:08 cómo empiezan el mambo con los saxofones, y en el minuto 3:21 entran las trompetas mientras los saxofones siguen tocando la misma figuración:



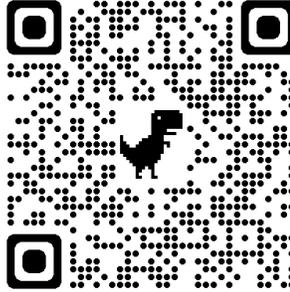
Bandalibre 2003

Enlace: https://www.youtube.com/watch?v=3OfXNAaEmNg&list=PLSeKWdbjmDG-EuYanEEOn8VF_hpuOsYrd&index=3

Existen otros casos de merengues dominicanos donde se utilizan tres capas de vientos en los mambos, como por ejemplo en la canción La bilirrubina de Juan Luis Guerra, donde en el siguiente video en el minuto 1:35 la guitarra eléctrica y los saxos crean comienzan el mambo con

⁵² También llamados cachimbos y jarros.

dos capas, y luego en el minuto 1:44 las trompetas, trombones y saxofones continúan haciendo un mambo de tres capas:



Juan Luis Guerra - La Bilirrubina (Live)

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=McV4pBRb-Sg>

Las trompetas son muy usadas en las introducciones y en la segunda capa de los mambos. Utilizan en muchos casos el *vibrato* (tipo mariachi), sonidos muy agudos y es frecuente encontrar dos y más trompetas al unísono para generar peso en las grabaciones y presentaciones en vivo.

En los mambos de los saxofones, también llamados *jaleos*, el sonido tiende a ser brillante y por lo general se utilizan figuraciones con muchas notas en pequeñas fracciones de tiempo, y que suelen ir en arpeggios por lo que los instrumentistas deben tener una buena técnica de *picado*⁵³ y tocar en una sensación que los músicos llaman *pa´delante*, o un poco más adelante del pulso que esté tocando la agrupación.

Al respecto, Wilmar Sánchez, saxofonista de la ciudad de Medellín, comenta que:

Siento que en instrumentos de viento básicamente en trompetas – por ejemplo – el sonido con vibrato no ha cambiado, de pronto algunos lo hacen más marcado, otros menos marcado, pero, por ejemplo, yo nunca he visto una trompeta lisa en el merengue o muy poca; realmente, una trompeta lisa en el merengue como que no. El saxofón – por ejemplo – no ha cambiado de que el sonido sigue siendo abrillantado y no como pasa en otros géneros que sí – de pronto – se toca más pastoso, más nasal. (Entrevista personal, 26 de julio, 2020).

⁵³ Es un tipo de articulación y efecto de los instrumentos de viento en el que las notas suenan marcadas y ligadas.

Por otro lado, es muy común que los instrumentistas de viento no se interesen por apropiarse de los términos de subgéneros musicales, ya que dentro de sus interpretaciones no resulta relevante al momento de interpretar. Wilmar Sánchez dice lo siguiente:

Bueno, yo en ese mundo de nombres, no entro mucho. Soy simplemente de buscar algo más práctico y a la hora de hablar a un saxofonista básicamente es: “vamos a tocar o más al estilo merengue o vamos a dar otra fusión con otros ritmos” que finalmente es lo que se logró más con el *house*, con el *dance*, con el hip hop y con otras cosas. (Entrevista personal, 26 de julio, 2020).

2.3.1.2. El Bajo. En Medellín, específicamente se habla es de la interpretación del bajo eléctrico, y no del contrabajo como se utilizaba en el *merengue de salón*. Dentro de la interpretación, el bajo viene cumpliendo el papel de resaltar el *bass drum* o el “boom” característico de la música disco desde la década de los setenta. Esta función dentro de la música se iba potenciando con el desarrollo tecnológico del propio instrumento y los aparatos de amplificación, tal y como lo menciona Robin Núñez, bajista de la ciudad de Medellín:

En la época de los ochenta, el bajo que grababa este tipo de agrupaciones era un bajo de cuatro cuerdas. Veo yo que en esa época – te estoy hablando de Johnny Ventura, de Cuco Valoy y Los Virtuosos, el mismo Wilfrido Vargas – utilizaban mucho el *Fender Precision* o el *Fender Jazz*. Ya en esta época el otro merengue al que me estoy refiriendo como entre las dos épocas de los ochenta y finales de los noventa, principios del 2000, ya se utiliza bajo de cinco y seis cuerdas donde la cuerda sí pasa a darle un papel más protagónico a la percusión, donde al ser un sonido más grave apoya mucho como el bombo o más que el bombo, porque, hay momentos donde el nivel del bajo está mucho más alto que un bombo y entonces es muy percutivo más que armónico, es más percutivo el bajo entonces le da una fuerza a la percusión. (Entrevista personal, 25 de julio, 2020).

Por otra parte, dependiendo del estilo, este instrumento utiliza técnicas expandidas como el *tapping*, el *slap*, los *glissados* y las notas *ghost* (o “nota fantasma”). En la ciudad, se han generado disputas sobre la interpretación de este instrumento, especialmente en las orquestas populares bailables, ya que se considera que es muy fácil de tocar el merengue dominicano argumentando que sólo necesita de dos blancas para tocarse. Otros discuten sobre que las notas siempre deben ser percutidas y muy cortas simulando un bombo todo el tiempo. Esta tensión la

describe Robin Núñez (2020) como una falta de conocimiento frente a los diferentes estilos de los bajistas que grabaron las canciones referentes del merengue para la ciudad, es decir, Bajistas como Manny Bass, Joe Nicolás y Héctor Santana⁵⁴, e Isaias Leclerc⁵⁵.

2.3.1.3. El Piano. Este instrumento hace parte de la mayoría de los subgéneros y estilos del merengue dominicano. Su interpretación permite acompañar las canciones con *tumbaos*, pasajes melódicos (u *obligados*) y efectos sonoros. Estos *tumbaos* que hacen parte de la interpretación de este género merengüero, tienen un aspecto rítmico fundamental y de digitación dentro de cada estilo musical que ha sido observado por los pianistas locales merengüeros.

Por ejemplo, un caso relevante lo ofrece Héctor Escobar (2020), quien narra la situación de su aprendizaje en el piano merengüero desde la década de los noventa. En el año 2000, él consigue un método llamado Aprende A Tocar Merengue donde José Alfredo Méndez transcribe 333 compases de *tumbaos*, material que era poco común como forma de aprendizaje en esa época. Posteriormente, Héctor Escobar realizó estudios de Licenciatura en Música en la Universidad de Antioquia, desarrollando un nuevo método musical llamado El Piano Rítmico. Para el momento donde Héctor Escobar obtiene el material Aprende A Tocar Merengue de José Alfredo Méndez, lo comparte a su colega Carlos Andrés Castaño quien en el año 2017 sube 80 videos tutoriales en la red social YouTube mostrando cada uno de los *tumbaos* de ese método de merengue:



Cómo Tocar Merengue en el Piano

⁵⁴ Para más información de estos dos últimos, ver Cuta (2013).

⁵⁵ Para más información de este interprete, ver Salamanca (2012).

Enlace:

https://www.youtube.com/watch?v=DrXxOLDR14s&list=PLWRPrWGLtFd4muHNYrhkQDYhuD_-s8-EO

Estos productos resultan relevantes por dos motivos: en primera medida porque fue una forma de apropiación musical que en su respectivo momento les permitió acercarse a la interpretación del merengue en sus agrupaciones y producciones; y segundo, fue lo que ellos pudieron tocar, grabar y producir musical y académicamente, puesto que posteriormente sus estudiantes también pudieron usar ya que actualmente son docentes. De tal forma, este método modificó el campo de los pianistas que interpretan el merengue en la ciudad.

2.3.1.4. La Percusión. Los instrumentos de percusión principales en este género merengüero desde sus inicios han sido la tambora y la güira dominicana.⁵⁶ Con el tiempo, otros instrumentos como las congas, la batería, los timbales y el *balsié*, han hecho parte de diversas producciones.

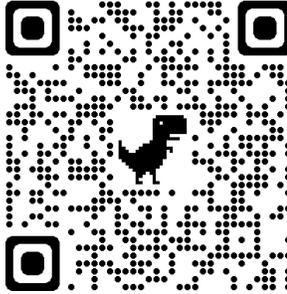
En el caso de las producciones locales, como por ejemplo las de Banda Libre y muchas de Banda la Bocana, vemos que las canciones han utilizado otros instrumentos como caja vallenata, tambora del Caribe colombiano, tambor alegre, campana, pandereta, *shaker*, cabaza, llamalluvia, *vibraslap*, maraones, bongós y güiro (Ver anexo 3: análisis general 63 canciones merengüeras locales). Pero, en la mayoría de las interpretaciones del merengue dominicano en Medellín, predominan la tambora dominicana, la güira dominicana y las congas.

Anterior al uso frecuente del ritmo a caballo en el merengue dominicano, otros ritmos de otros géneros musicales también fueron usados en las interpretaciones de este género merengüero, y siguen siendo utilizados para dar un estilo propio a ciertas canciones. Esos otros ritmos de diferentes géneros musicales usados en producciones locales merengüeras son: la rumba cubana, el son, la rumba guaguancó, la comparsa, la plena, la orisha, la cumbia, el cumbión, la puya, entre otros (ver anexo 3: análisis general 63 canciones merengüeras locales).

Por lo general, las adaptaciones rítmicas se han hecho conservando el ritmo de la tambora dominicana y la güira, bien sea en ritmo de merengue tradicional o merengue maco, y las congas se encargan de tocar la variación rítmica. Sin embargo, existen merengues donde la tambora

⁵⁶ Para conocer la historia de estos instrumentos, ver Contreras (2016).

dominicana y la güira también adaptan otros ritmos como es el caso de *La compota* de la CocoBand:⁵⁷



La Compota · Pochy Y Su Cocoband

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=F-oMrnD5gFg>

La gran cantidad de posibilidades rítmicas en el género merengero, tanto en la percusión, como en el piano y el bajo, es una de las causas de la gran cantidad de nombres en los subgéneros, y de la necesidad de referenciar los tipos de merengues a los artistas, agrupaciones, canciones e instrumentistas para unificar un poco el discurso en los diálogos académicos.

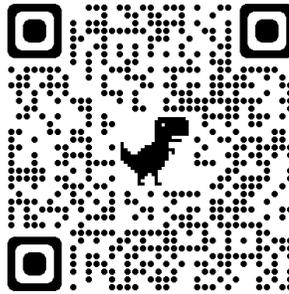
2.3.1.5. La Armonía. Con relación a la armonía se suele referenciar al merengue como un género virtuoso difícil de tocar por sus altas velocidades, razón por la cual es recurrente que se referencie la interpretación del género con círculos sencillos en su función armónica como son tónica y dominante cuando las velocidades son muy altas. Sin embargo, esto no es así en todos los casos. Incluso, independientemente de si es merengue romántico o merengue divertido, existen canciones que realizan progresiones armónicas más sencillas y complejas en cada caso.

Aun así, los músicos locales referencian el merengue divertido con ejemplos como las producciones de Oro Sólido y Mala Fe, con canciones donde la armonía se mueve entre la tónica y la dominante. Por el contrario, el merengue romántico se percibe como un subgénero donde es frecuente encontrar círculos armónicos más elaborados. Al respecto, Carlos Andrés Castaño dice:

⁵⁷ Ver guía de percusión con la estructura de la canción, los ritmos que se adaptan y sus transcripciones en el anexo 6: Guía de percusión de la compota.

Es un poco complejo cantar una canción muy romántica en la que tú quieras expresar un montón de cosas con dos acordes, se puede y se ha hecho, no estoy diciendo que no se pueda o que no lo han hecho, pero, te limita. (Entrevista personal, 26 de julio, 2020).

Con relación al merengue romántico y la armonía, es usual referenciar merengues que son versiones de canciones de otros géneros, razón por lo cual la armonía en la versión del merengue se acopla a la versión original. Como es el caso de la versión de la agrupación local Banda Plena de la canción Cariño mío, que originalmente es una balada, y en esta versión se conserva la armonía:



Cariño mío - Banda Plena

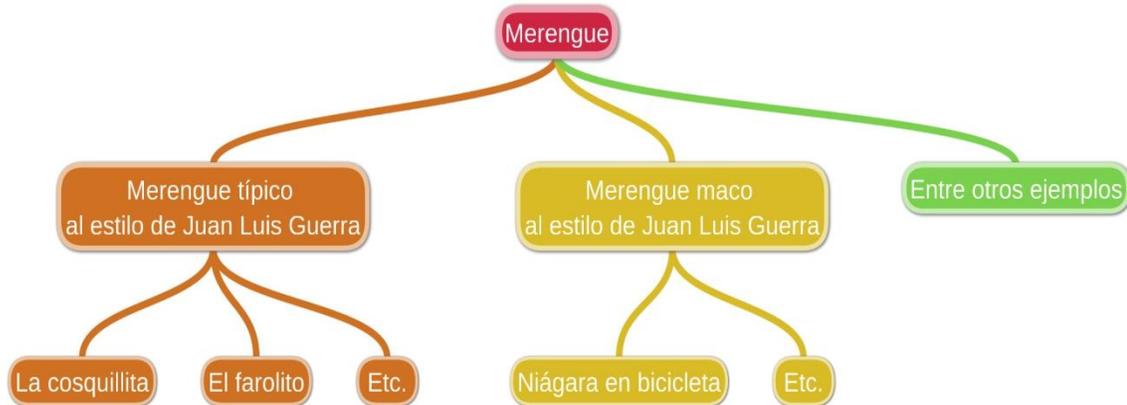
Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=PxkUrNVE1qk>

2.4. Criterios y Juicios de Valor por el Sentido Discursivo en las Interpretaciones de los Estilos Musicales

El caso de Juan Luis Guerra en el merengue dominicano es prueba de que un estilo no puede entenderse como una tipología subordinada del subgénero: en su diversa producción musical existen canciones que representan de ciertas formas todos los subgéneros merengueros anteriormente mencionados con estilos musicales muy propios del artista. Muchas de estas canciones han llegado a tener un consumo masivo y han representado formas específicas de interpretar ciertos merengues, al punto de que ciertamente hay canciones tuyas que marcan un referente musical más potente que muchos subgéneros, por ejemplo: *merengue al estilo de la Bilirrubina de Juan Luis Guerra*.

No obstante, sí es preciso pensar que cada canción puede catalogarse con un estilo, y muchos subgéneros que la describan, como se explica en la siguiente imagen:

Ilustración 8: Subgéneros al estilo de Juan Luis Guerra y ejemplos de canciones



Sin embargo, y a propósito del ejemplo con Juan Luis Guerra, cabe resaltar que más allá de estilos de interpretación, él es un referente que ha innovado el género merengüero desde sus primeras producciones hasta el momento de la realización de este escrito en el 2020. Su aporte en la renovación del género lo ubica en una posición merecida de consumo masivo dentro de las fuertes lógicas del mercado musical actual, no solo en Latinoamérica, sino en el mundo.

Por otra parte, desarrollando la idea de los criterios y juicios de valor, hay expresiones dentro de las interpretaciones de cada estilo que se llenan de un sentido en el que una sola palabra enmarca muchos códigos y normas interpretativas. Para comprender mejor esta idea se retoma lo que dice Faber Adrián Restrepo Marulanda con relación ciertos términos:

¿La palabra *goce* qué significa? Si nos vamos literalmente al diccionario: “*el disfrute de alguna actividad*”. Pero, y eso en la música qué quiere decir. Tú estás leyendo [y en la partitura aparece la expresión] *¡maco!* *¡gozadera de la tambora!* ¿eso qué es? O sea, ¿en qué libro de armonía, o dónde leo qué es “*gozadera de la tambora*”? Es una palabra que va a enmarcar [cierta forma de tocar]. Imagínese yo leyendo una partitura (narra jocosamente): “interprete libremente la tambora con elementos que suenen de manera idónea dentro del ritmo que estamos tocando en el momento que es maco durante 16 compases...”. Mientras usted lee ese documento [dentro de una partitura] se acabó la canción. Entonces él dice *¡jaleo!*: el pianista ya sabe que es un [momento] de saxofones y que él va a acompañar a los saxofones.

¿Cómo se acompaña un jaleo? Ya eso el pianista lo tiene que saber, eso es asunto del pianista. ¡Tambora! ¡jaleo de saxos! Ya él tiene que saber cómo tocar un jaleo. ¿Pero qué es jaleo? Entonces, ¿jaleo qué traduce? *Parte donde los saxofones tocan un ritmo demasiado pegajoso, muy afincado en el tiempo, donde la sensación del tiempo es como si fuéramos a correr ...* Eso traduce la palabra jaleo. ¡Voz! ¿Qué traduce la palabra “voz”? Que el cantante va a expresar la letra principal de la canción, el contenido grosso del texto por lo cual usted va a tocar [sin] interrumpir con un golpe mal dado la interpretación del cantante ¿A qué nos referimos con ¡toque a estilo blanco!, ¡coquito!? A lo que nos referimos es a los estilos, entendiendo que el músico que lo va a tocar los conoce. ¡Ojo! Entendiendo que el músico que lo va a tocar conoce el lenguaje del cual se está hablando. (Entrevista personal, 7 de julio, 2020).

A propósito del pensamiento del músico anterior se abordan dos aspectos:

El primero, sobre una dinámica de distinción que opera en la selección de músicos que pueden hacer parte de un proceso de grabación o presentación en vivo. En frases de Faber Restrepo (2020) como “ya eso el pianista lo tiene que saber, eso es asunto del pianista”, “ya él tiene que saber cómo toca un jaleo” y “¡ojo! entendiendo que el músico que lo va a tocar conoce el lenguaje del cual se está hablando”, se concluye que existen unos criterios de valor discursivos y musicales interpretativos para la selección de músicos que pueden hacer parte de algunas agrupaciones.

Esta suposición sobre los músicos tenidos en cuenta para la producción también es nombrada por Carlos Andrés Castaño, mencionando que:

Digamos que en Medellín no hay muchos músicos que se dediquen a la ejecución del merengue como tal. Muchos lo tocan, pero digamos, que lo hagan de manera profesional, y que la identidad del merengue no se pierda, no son muchos. (Entrevista personal, 26 de julio, 2020).

Debido a ello, se considera la posibilidad que, dentro de la comunidad de músicos y productores en la ciudad que han rodeado las orquestas reconocidas como principales en la historia de la música popular en Medellín, se legitime a algunos intérpretes en circunstancias específicas, que esa selección no pretende considerar a muchas personas por ciertas dinámicas de exclusividad, y además, que estas decisiones están regidas por procesos de criterios estéticos y de

adjudicación de valor, aun cuando muchos otros también tengan las capacidades y conocimientos necesarios para las interpretaciones.

El segundo de los aspectos a mencionar de la cita anterior de Faber Restrepo (2020) es sobre los términos nombrados por los músicos, los cuales tienen un significado específico con reglas musicales de ejecución instrumental. Se concluye que es una codificación y condición que debe cumplir el intérprete que hace parte (o busca ser parte) de una agrupación musical merenguera: conocer qué significan esas expresiones y saber qué interpretar en el transcurso de la canción en su instrumento, resulta ser un requisito fundamental en el canon interpretativo de los músicos merengueros en Medellín.

Por último, y recogiendo lo anterior, las referencias de *intérpretes específicos* que hacen los músicos locales, en cuanto a diferencias estilísticas, es muy frecuente. Por ejemplo, en un instrumento tan importante dentro del género del merengue como lo es la güira dominicana, es notoria la diferencia interpretativa entre unos y otros para un oído que ha estado familiarizado y está atento a estos detalles.

Muestra de lo anterior con relación a los estilos tan específicos y particulares es el siguiente ejemplo: en las producciones de Juan Luis Guerra, dos güiristas hermanos grabaron la mayoría de los discos: Isidro y Rafael Martínez (el último siendo el más conocido como Yapo Güira). En el año 2015, murió Yapo, lo que provocó que para las presentaciones de Juan Luis Guerra y 4.40, necesariamente llamaran otro güirista; Rafael Carrasco. Al principio, para muchos seguidores de la música de Juan Luis Guerra como en el caso de algunos músicos entrevistados, el cambio fue tan evidente que incluso, aún con el gran nivel interpretativo de Carrasco y su intención de conservar el estilo que estableció su antecesor, no fue fácilmente recibido al notarse el estilo diferente que modificó el producto final de las posteriores grabaciones y presentaciones en vivo.

2.5 Recapitulación

A manera de cierre, los temas revisados en este segundo capítulo analítico se evidenciaron como una problemática desde la formulación de la investigación ante la necesidad imperativa para poder desarrollar otros puntos del trabajo, para lo cual el marco teórico fue fundamental, puesto que permitió visionar fenómenos presentes en el campo, permitiendo realizar una

propuesta analítica que, a su vez, se comporta como modelo teórico y metodológico para otros géneros, subgéneros y estilos de músicas populares masivas que se deseen investigar.

Así entonces se presenta un ejercicio reflexivo riguroso que da un punto de partida para ser analizado posteriormente desde otras perspectivas y objetos de investigación. También, este modelo da apertura a futuros trabajos que deseen retomar lo que acá se ha presentado utilizando otras fuentes primarias y secundarias, y otros instrumentos metodológicos, lo cual permitiría profundizar más allá del presente análisis.

Sin embargo, ha quedado expuesto con alternativas de solución el problema de la enorme cantidad de términos llenos de sentidos que coexisten discursivamente en el campo *crossover* de Medellín. La gran cantidad de rítmicas en el género merengero modifican el resultado final de las interpretaciones, haciendo que estas mismas se perciban como diferentes unas a otras y creando la necesidad entre los mismos músicos de nombrar de formas diferentes sus músicas. Esta situación no solo sucede con el merengue dominicano, sino también con otros géneros de músicas populares lo que da apertura a múltiples investigaciones sobre este fenómeno en espacios académicos interesados en comprender este asunto desde los sentidos que otorgan los músicos a sus músicas.

CAPÍTULO 3. HISTORIA DEL MERENGUE DOMINICANO EN MEDELLÍN CONTADA POR LOS MÚSICOS MERENGUEROS

*“El merengue era la música latina caribeña más solicitada en los
Estados Unidos para mediados de los años ochenta (...)*

*La popularidad del merengue en New York sirvió de canal
para su difusión por toda Latinoamérica y más allá”⁵⁸*

(Austerlitz, 1997/2007, pp. 200-201)

En este capítulo se recoge la mayor parte de la información aportada por los participantes sobre su vivencia personal y musical con el género. Resulta importante porque es un primer ejercicio que analiza y entrecruza *identidades narrativas y discursos* de los músicos merengueros de Medellín con fuentes documentales y musicales para dar una mirada actual de lo que se nombra una *historia del merengue dominicano en la ciudad de Medellín*.

Además, este capítulo está articulado con el fenómeno de *apropiaciones musicales merengueras* en Medellín a través del tiempo. Por eso su estructura se divide en cuatro partes: la primera, busca mirar las primeras *interpelaciones y articulaciones* entre los músicos merengueros locales y el merengue dominicano, haciendo énfasis en la década de los años ochenta del siglo XX; la segunda, referencia las principales agrupaciones merengueras que surgieron en Colombia a finales de la década de los ochenta y principios de los noventa buscando ofrecer una mirada adicional hacia las dinámicas que rodeaban las apropiaciones musicales de los músicos merengueros de la ciudad; en la tercera, se referencian las agrupaciones locales merengueras de la ciudad de Medellín entre 1993 y 2020; y en la parte final, se presenta un análisis de la idea generalizada de la pérdida de la fuerza del género merengero en la ciudad de Medellín en las primeras dos décadas del siglo XX y una mirada actual de lo que sucede con el género.

⁵⁸ Estas ideas surgen a partir de la interpretación del autor a una entrevista realizada a George Nenadich (promotor musical salsero) en 1990 en Nueva York. Aunque estas afirmaciones no podrían ser tomadas como una generalidad por el propio autor, sí es recurrente este tipo de comentarios por parte de algunos agentes sociales que hacen parte del campo merengero transnacional en la segunda mitad del siglo XX en Latinoamérica.

3.1. Interpelaciones y Articulaciones Iniciales del Género Merengüero en Medellín

Con relación a la historia de los músicos y el género merengüero local, se evidenció en las entrevistas con los músicos de más edad la importancia de relatar la segunda mitad de la década de los ochenta como el inicio de las interpretaciones locales musicales merengüeras. Así, estos relatos permitieron conocer las razones por las que ellos se identificaron con el género hasta el punto de hacerlo parte de sus perfiles musicales y apropiarse musicalmente de este al ponerlo en práctica en diferentes escenarios musicales.

Por lo anterior, inicialmente se revisaron algunos elementos enfocados en la década de los ochenta tales como: *agrupaciones y canciones merengüeras* que hacen referencia a las primeras interpelaciones, apropiaciones y articulaciones en diversos escenarios de los músicos en Medellín en la década de los ochenta; luego, el caso de Germán Carreño y su Orquesta pues fue una de las primeras agrupaciones referenciadas por los músicos donde empezaron a interpretar el merengue dominicano; posteriormente, eventos merengüeros de agrupaciones dominicanas con relación momentos significativos que vivieron unos músicos locales en interacción con músicos dominicanos; y por último, *los grilles*⁵⁹ de la ciudad de Medellín como escenarios de música merengüera local.

3.2. Agrupaciones y Canciones Referentes en la Década de los Ochenta

El papel que jugaron en la década de los ochenta las agrupaciones internacionales y los artistas icónicos y famosos que dentro de sus repertorios tenían merengues dominicanos insertos en dinámicas de la industria musical fue fundamental para que los músicos participantes comenzaran a apropiarse del género. Por un lado, artistas mencionados por los músicos locales como Sonora Matancera⁶⁰, Cuco Valoy, Billos Caracas Boys⁶¹, Los Melódicos de Venezuela, Johnny Ventura,

⁵⁹ En el contexto local, esta palabra era usada en la década de los ochenta y los noventa del siglo XXI para referenciar lo que hoy en día se conoce como bares, discotecas o fondas donde se hacen presentaciones musicales en vivo.

⁶⁰ Aunque, podría pensarse que esta agrupación no hizo merengues dominicanos por su amplia producción discográfica de otros géneros. Algunos ejemplos de canciones de la Sonora Matancera en este género merengüero que fueron consumidas en Medellín son: La mamá y la hija, Merengue arrimao, El merengue, Apambichao y El negrito del batey.

⁶¹ Podría pensarse que esta agrupación no hizo merengues dominicanos por el alto consumo en Medellín de sus músicas con relación a otros géneros y su amplia producción discográfica. Dentro de los aproximados 73 discos grabados entre 1960 a 1990 por la Billos Caracas Boys, se encontraron 80 canciones en merengue dominicano donde

Wilfrido Vargas, Bonny Cepeda, Hermanos Rosario, Jossie Esteban y la Patrulla 15, Juan Luis Guerra, Eddy Herrera, entre otros; y por otro lado, canciones de merengue dominicano que por su consumo masivo en otras localidades como Compadre Pedro Juan, A lo oscuro, El negrito del batey,⁶² Ay amor, El jardinero, El comején, Volveré, El hombre divertido, Fotografía, entre muchas otras, resultaron ser *ofertas identitarias* para los músicos locales dando así posibilidades para la constitución de sus propias identidades y perfiles interpretativos musicales. Así lo comunicaron en las entrevistas (Johnny Pavas, 2020; Carlos Andrés Castaño, 2020; Alejandro Mesa, 2020; Héctor Escobar, 2020; Maicol Bolívar, 2020; Robin Núñez, 2020; Wilmar Sánchez, 2020).

Tal y como lo expresa Johnny Pavas, músico pianista y productor local desde la década de los ochenta, refiriéndose al merengue dominicano en Colombia y Medellín:

El merengue dominicano pienso yo que empezó a entrar un poco antes en la década anterior en los ochenta. Entró un poco más como por las ciudades de la costa, pero, poco a poco y con el trabajo de las compañías disqueras de la ciudad se fue llegando al interior del país, entre ellas Medellín, en donde yo creo que como a principios de los años ochenta, en el ochenta y cuatro – ochenta y cinco, ya las orquestas de la ciudad empezaron a hacer eco de todos esos éxitos que venían sonando desde República Dominicana a través de las ciudades de la costa hacia el interior del país. Entonces, estamos hablando de un comienzo a nivel de tarimas y de la radio en los años ochenta. (Entrevista personal, 24 de julio, 2020).

Y luego agrega que:

También recuerdo mucho más antes estar escuchando a las grandes orquestas de Venezuela, Los Melódicos básicamente y la Billos tocando merengue dominicano, sabemos que Billo Frómata era dominicano y por supuesto, nunca abandonó sus raíces. Esos fueron los primeros merengues que recuerdo haber escuchado. “El negrito del Batey”. Estoy hablando como oyente, como simple espectador. Y como músico

posiblemente algunos de esos productos fueron consumidos en Medellín dentro de esas tres décadas (ver anexo 5: Merengues dominicanos de la Billos Caracas Boys).

⁶² Méndez (2018) expone en un apartado las tres anteriores canciones como muestra del merengue dominicano que no llegó a Colombia desde República Dominicana sino desde otros países a partir de los años cincuenta (ver pp. 164-165).

principiante, tal vez los primeros merengues que toqué sí fueron esos de la Sonora Matancera y de Los Melódicos. (Entrevista personal, 24 de julio, 2020).

Del relato de Johnny Pavas, uno de los aspectos importantes que menciona es el comienzo a nivel de tarimas y de la radio en los años ochenta. Con ello, específicamente se refiere a una época donde los músicos comenzaron a apropiarse musicalmente del merengue dominicano y lo interpretaron con sus agrupaciones en medio de un consumo que empezaba a coger mucha fuerza.

En consonancia con lo expresado, Paul Austerlitz (1997/2007) también se refiere a músicos representativos como “Johnny Ventura, el merengero número uno durante los años sesenta, [donde] cedió el puesto en los setenta y los ochenta al director de orquesta y trompetista Wilfrido Vargas” (p. 154); y posteriormente, el “compositor, arreglista y cantante, [Juan Luis] Guerra surgió como la presencia más innovadora del merengue en los años ochenta y noventa” (Austerlitz, 1997/2007, p. 174). Así mismo estos dos últimos artistas son también parte de los referentes musicales para los músicos locales en la ciudad de Medellín (Johnny Pavas, 2020; Alejandro Mesa, 2020; Wilmar Sánchez, 2020).

Con relación al “eco” que expresa Johnny Pavas (2020) en las anteriores citas, esto significó algo más que el fenómeno de las agrupaciones locales en la ciudad de Medellín comenzando a percibir su consumo masivo y la petición de sus públicos para interpretarlo musicalmente en sus presentaciones. Ese “eco” también resonó en las fibras identitarias de los músicos locales haciendo, como lo describen Vila (1996), Pelinski (2000) y Díaz (2013), que estas interpelaciones atravesaran sus mismas narrativas al percibir esta música como parte de ellos. Por ejemplo, Johnny Pavas describe el impacto que tuvo en sí mismo el haber alternado con agrupaciones dominicanas de la siguiente forma:

Tuve la oportunidad aquí en Medellín – inaugurando una famosa discoteca de esa época aquí – de haber alternado tanto con el Grupo Niche que era referente de grandes artistas colombianos como de haber alternado con Wilfrido Vargas, y *haber visto esos artistas es una cosa que lo marca a uno (...)* Entonces, están como esas dos referencias principales: la primera siempre fue el señor Wilfrido Vargas y, ya más adelantico – empezando los años noventa – Juan Luis Guerra (Entrevista personal, 24 de julio, 2020).

Allí, en esos contactos entre músicos locales interesados por el género y agrupaciones dominicanas, es donde algunos músicos de Medellín quedan cautivados. Es ahí, donde descubren

en el género merengero una oportunidad para apropiarse musicalmente de un capital cultural que empezaba a consumirse masivamente y que exigía maestría en la interpretación musical a partir de lo que escuchaban en discos, casetes o por medio de la radio.

La interpretación en vivo hizo evidente la necesidad de una apropiación musical que contenía toda una serie de reglas y dificultades técnicas para ser interpretado (ver capítulo 2). Lo anterior no solo impacta la producción merengera de la ciudad, sino a los propios músicos y su constitución profesional al convertir la interpretación del merengue dominicano en un reto musical para ellos.

3.2.1. El Caso de Germán Carreño y su Orquesta

Una agrupación que marca un inicio dentro de la experiencia interpretativa de los músicos locales en Medellín participantes del estudio es Germán Carreño y su Orquesta. Según se percibe en las entrevistas, esta agrupación fue un referente muy importante en la década de los ochenta; sin embargo, al momento de corroborar la narrativa con la información académica e histórica, no se hayan reseñas ni datos escritos que expresen este significado generalizado en la comunidad de músicos. El lugar de referente está dado más en las propias narraciones de los músicos interrogados.

La agrupación nació en 1982 en la ciudad de Medellín con una propuesta de música tropical en la que se incluían merengues dominicanos en un formato influenciado por las orquestas de Venezuela como Los Melódicos y la Billo's Caracas Boys. Por su parte, Carreño participó en los inicios del Combo de las Estrellas (agrupación de música tropical en Medellín) en 1975 y tuvo el apoyo de Julio Ernesto Estrada (fundador de la agrupación Fruko y sus Tesos), lo cual ayudó directa e indirectamente a la aceptación en el ámbito nacional de presentaciones en eventos masivos.⁶³

Este referente, a pesar de no haber sido una agrupación dedicada al merengue dominicano y no haber realizado grabaciones discográficas del género, para varios músicos, fue considerada como el elemento provocador donde concretamente se dio una primera experiencia con el género

⁶³ Al radicarse en la ciudad de New York durante aproximadamente 20 años, Germán Carreño se alejó de la escena musical de la ciudad de Medellín, y posteriormente regresó para retomar el proyecto musical. Para observar una de las últimas presentaciones con sonido en vivo, ver:

https://www.youtube.com/watch?v=3keTu_Rhc0M&ab_channel=Teleantioquia

en la ciudad. A este género se les exigía a los músicos locales un grado alto de apropiación de los cánones interpretativos del merengue dominicano para poder ser ejecutados instrumentalmente.

A propósito, Johnny Pavas, exintegrante de Germán Carreño y su Orquesta, narra esa época de la siguiente manera:

Ya más adelante entre el 85 y el 87 empecé a trabajar con orquestas muy grandes, ya orquestas de talla nacional e internacional como la del maestro Germán Carreño, en donde se abordó, ya de una forma más seria y profesional – sin decir que antes no lo fuera – los merengues que venían tocando desde afuera (Entrevista personal, 24 de julio, 2020).

Esta agrupación generó un hito en la historia de los músicos que pertenecieron a ella en aquellos años iniciales; movilizó experiencias profesionales importantes, emociones y también ingresos económicos significativos por la alta demanda que tuvo la orquesta.

Para finales de la década de los ochenta, Germán Carreño y sus músicos alquilaron una casa en el Barrio Sevilla, cerca de la Clínica León XIII de la ciudad de Medellín (Maicol Bolívar, 2020). Allí vivieron los músicos provenientes de otras ciudades que, por la alta demanda de presentaciones en ciudades diferentes, no tenían tiempo de movilizarse cada ocho días a sus lugares de residencia. En esa misma casa se realizaban los ensayos y fue punto de encuentro para salir a todos los eventos. Al respecto, Maicol Bolívar, percusionista merengüero de la ciudad de Medellín y músico exintegrante de Germán Carreño y su Orquesta, dice:

Yo mantenía viajando cada ocho días y el fin de año nosotros íbamos del 26 al 31 a Cali a la Feria, tocábamos todos los días y en enero íbamos para Sincelejo a las corralejas y también íbamos a la Feria de Manizales, o sea, eso era trabajo corrido. (Entrevista personal, 22 de julio, 2020).

Este flujo alto de eventos a los cuales algunos músicos tenían la oportunidad de asistir abrió la posibilidad de interactuar con otros músicos en un mismo espacio, por lo que se convirtió en una forma de encuentro entre los músicos de Medellín y algunos merengüeros dominicanos famosos que contrataban para los eventos masivos en la ciudad donde participaban. Estas experiencias de encuentro de los músicos en medio de las presentaciones musicales en vivo, y posterior a ellas, hizo que algunos músicos se vieran interpelados por el merengue dominicano, su técnica y ritmos; presenciar las interpretaciones musicales de otras orquestas merengüeras posibilitó el deseo por incorporar el género a sus vidas cotidianas.

Analizando las narraciones de los músicos, se evoca un paisaje que dibuja significativamente al merengue en diferentes escenarios musicales en Medellín como lo fueron: la radio, las tarimas, los festivales culturales en distintas partes de Colombia y los eventos públicos y privados en las ciudades.

De lo anterior, y con el objetivo de ver algunos ejemplos de esos contactos entre músicos de Medellín y República Dominicana, resulta relevante mencionar en el siguiente apartado algunos recuerdos de eventos masivos en Medellín aludidos por los músicos entrevistados observando lo importantes que fueron esos encuentros para ellos. Así, se describen dos escenarios locales característicos que permitieron llevar a la práctica musical todo el capital cultural apropiado: los eventos de agrupaciones merengueras y los *grilles* con músicos en vivo.

3.2.2. Eventos Merengueros de Agrupaciones Dominicanas en Medellín

Colombia se caracteriza por ser un país festivo con muchas celebraciones típicas en donde el baile y la fiesta son elementos centrales para el disfrute del público. Los eventos musicales masivos donde se han presentado agrupaciones extranjeras de merengue dominicano en Medellín desde la década de los ochenta hasta la actualidad son muchos; estos eventos se llevaron a cabo en grandes escenarios de la ciudad, entre los que se encuentran el Estadio Atanasio Girardot, la Plaza de Toros La Macarena y el Centro de Convenciones y Exposiciones Plaza Mayor, anteriormente llamado Palacio de Exposiciones.

En varias oportunidades los entrevistados relataron momentos vividos en estos espacios mientras apreciaban artistas del género. Por ejemplo, Robin Núñez (2020), bajista de la ciudad de Medellín, recuerda con emoción y gratitud: “estuve en un festival de merengue en La Macarena. No tenía todavía el techo. Y estaba Jossie Esteban y la Patrulla 15, Wilfrido, Sergio Vargas y creo que Bananas.” (Entrevista personal, 25 de julio, 2020).

Otro recuerdo es el de Maicol Bolívar (2020) que narra los momentos en los que pudo presenciar en escena a uno de sus artistas preferidos:

Yo recuerdo que fue en el 85 que llegó la orquesta de Cuco Valoy acá y se presentó en el Palacio de Exposiciones tocando merengue. Yo mismo me paré a ver (...) Por esa época estaba de moda el merengue de Cuco Valoy (...) Es que Cuco Valoy *me fascina*, la salsa como la toca y el merengue (Entrevista personal, 22 de julio, 2020).

Otro relato es el de Alejandro Mesa (2020) quien recuerda el momento en el que se sintió fuertemente impactado con la propuesta interpretativa de Rikarena y Grupo Bananas en el marco de un Festival de la Cerveza en el Palacio de Exposiciones en los años noventa. Al respecto, Alejandro Mesa relata la oportunidad que tuvo de conversar con uno de los músicos de Rikarena:

Quando ellos terminaron su intervención, pues, a mí me descrestó esa banda, pues, pero de una manera impresionante, yo era boquiabierto – como decimos nosotros acá –. Yo hablé con el conguero (...) Yo le decía que: “Venga, ¿cómo hago pa’ tocar merengue?”. Él fue el primero que me dijo: “Vea, ¿usted va a tocar merengue? Mira, chamaco ¿tú vas a tocar merengue? Tiene que hacer lo siguiente – así en su costeño dominicanizado – tienes que hacer estos golpes y este patrón” Y yo pude como seguirle inmediatamente sus instrucciones. Entonces, él me dijo: “Pelao’ sigue pa’ adelante que vas bien”. Entonces, desde ahí yo dije: “no, esto es muy bacano. Esto no se parece a la salsa, esto no se parece a la cumbia, esto no se parece a nada que yo haya tocado”. Y me llena mucho (...). Tener esa experiencia fue lo que más me marcó como para yo seguir por este camino del merengue. (Entrevista personal, 2 de agosto, 2020).

Una última narración la relatan los exintegrantes de Banda Libre: Juan Pablo Castaño (2020) y Gabriel Hurtado (2020). Ellos comentan que fueron muy significativos los momentos que compartieron con los músicos de los Hermanos Rosario y Rikarena quienes, en el marco de las Ferias de las Flores, les permitieron escuchar parte de las grabaciones inéditas de merengue dominicano que habían producido en el año 2003.

En concreción, lo importante por resaltar en este punto es observar la emoción expresada con palabras y gestos corporales emitidos por los músicos en las entrevistas cuando relataron ciertos momentos en los que pudieron tener contacto con músicos dominicanos, especialmente en tiempos donde estuvieron tocando en vivo en tarimas.

Lo anterior evidencia momentos de contacto que propiciaron las interpelaciones e incidencias de la música y los músicos en las construcciones identitarias del merengue dominicano en los participantes de la investigación.

3.2.3. Los Grilles

Otro escenario local que permitió la apropiación e interpretación de merengues fueron los *grilles*. En muchos de estos lugares, ahora conocidos como bares o fondas, se consumía licor, había

espacios para bailar y realizar presentaciones con música en vivo. Los negocios ubicados en esa época cerca al Estadio Atanasio Girardot se enfocaban en música mexicana, música tropical, salsa y merengue dominicano (Maicol Bolívar, 2020; Johnny Pavas, 2020; Wilmar Sánchez, 2020), por lo que se convirtieron en lugares donde varias agrupaciones locales podían trabajar y entre músicos encontrarse, admirarse, reconocerse y enseñarse a tocar sus instrumentos.

Estos espacios fueron considerados parte de la vida nocturna de Medellín, ello hizo famosa la reputación entre músicos de que era una ciudad donde la gente rumbeaba diariamente, los *grilles* contrataban músicos y orquestas para cada noche, y sólo se descansaba un día a la semana (Wilmar Sánchez, 2020). Por ende, se facilitó la puesta en escena de la identidad que se adquiriría poco a poco con la interpretación del género.

Dentro de los relatos, Maicol Bolívar recuerda sus inicios en la música precisamente trabajando desde temprana edad en un *grill*:

Di con el merengue cuando empecé (...) te estoy hablando del año 84 que yo trabajaba en un *grill*, siendo muy niño trabajaba en un negocio que se llamaba el Guadalajara y me acuerdo de que allá tocábamos el merengue “El Comején”. Entonces estamos hablando de que el merengue ya estaba entrando en esa época (Entrevista personal, 22 de julio, 2020).

Eran entonces, negocios como El Caballo Blanco, Intermedellín, El Azteca, Camello Verde, La Fuerza (Maicol Bolívar, 2020; Johnny Pavas, 2020), sitios de rumba en donde la gran mayoría de músicos hicieron su escuela tropical (Johnny Pavas, 2020), ya que eran sitios donde tocaban diversos géneros con el fin de aprender entre ellos el merengue dominicano. Sin embargo, no hay evidencia de que el género merenguero tuviera en estos espacios un lugar exclusivo, o sea, que hubiera pasado alguna presentación donde solo se interpretara merengue dominicano.

3.3. Agrupaciones Musicales Merengueras en Colombia

Aparecen así, entre contactos de visitantes e intentos propositivos nacionales, agrupaciones en el ámbito nacional que, en retrospectiva, son referenciadas hoy por haber representado musicalmente el género merenguero desde los estudios de grabación y presentaciones en vivo, tanto en el campo nacional como en el internacional. Las siguientes dos secciones reseñan algunas agrupaciones merengueras colombianas con los detalles suficientes para conocer su

historia y dar un contexto a las dinámicas que rodeaban las apropiaciones musicales de los músicos merengueros de Medellín en las décadas de los ochenta y noventa.

3.4.1. Agrupaciones Merengueras de Otras Ciudades de Colombia en la Década de los Ochenta

Para finales de la década de los ochenta, entre las grabaciones musicales de merengue dominicano en Colombia por una agrupación declarada como merenguera, se encuentran Los Ocho de Colombia: agrupación musical anteriormente llamada los Teen Agers, con vigencia desde 1957 y dedicada en sus inicios a la música tropical colombiana. En el año 1986 posó su mirada en el género y grabó 11 sencillos en merengue dominicano y para el año siguiente un álbum completo llamado *Full Merengue*.

Otra agrupación llamada Alfa 8 grabó en 1987 una versión en merengue de la balada romántica Cariño Mío, lanzada el mismo año por Paloma San Basilio.

Luego, al principio de la década de los noventa, surgió un álbum de Grupo Bananas llamado Bananas II en 1990 en el cual le dedican gran parte de las canciones grabadas al merengue dominicano (Johnny Pavas, 2020).

Posteriormente, agrupaciones como Los Tupamaros, Terranova Orquesta, RH positivo, Banda la Bocana, entre otras, aparecieron en el escenario nacional y sacaron producciones musicales en las que incluyeron el merengue dominicano.

Con estas iniciativas, se aprecia que el merengue dominicano de Colombia reflejaba la importancia que tuvo el género en distintas ciudades, a su vez, ello permitió que fueran cada vez más los músicos merengueros colombianos que se dedicaron a componer nuevas canciones.

Una mirada interesante que ofrece una comparativa sobre la presencia del merengue en ciudades como Bogotá y Medellín a finales de la década de los ochenta, y que se revisará en los siguientes párrafos, la ofrece Wilmar Sánchez (2020), valluno de nacimiento, tolimense de crianza, saxofonista graduado del Conservatorio de Música del Tolima, exintegrante de Los Ocho de Colombia y músico de sesión de grabaciones merengueras de varias agrupaciones de Colombia como los Tupamaros.

En sus narrativas, cuenta que a finales de los años ochenta se pasó a vivir a Bogotá donde expresa que “el merengue estaba entrando fuertísimo en Colombia y de las partes donde más

sonó fue en la capital, Bogotá” (Wilmar Sánchez, 2020). Allí comenzó una “fiebre” por el género producto de las circunstancias en las que la mayoría de las orquestas *crossover* estaban obligadas a tocar merengue dominicano (Wilmar Sánchez, 2020). Posteriormente, pasó a formar parte de El Combo de las Estrellas, se radicó en Medellín en 1991. Al llegar por primera vez a la ciudad de Medellín, encontró que el movimiento de la interpretación del merengue por parte de los músicos era muy diferente al de Bogotá:

El merengue no estaba muy fuerte en Medellín, me acuerdo que sonaban temas muy poquitos y no con la fuerza que sonaba en Bogotá, ni con los mismos artistas, y sonaban incluso merengues más también de tempos lentos, no sonaban merengues muy rápidos como los que sonaban en Bogotá. Me acuerdo tanto de esa época de los Hermanos Rosario con ese tema [Canta la canción *Hola* de los Hermanos Rosario] y eso para mí me parecía como tan básico, porque, venía de Bogotá de tocar Wilfrido Vargas con un “Hombre divertido” a la lata que me puso a estudiar esa partitura cualquier cantidad de días. Y entonces, cuando llegué aquí me encontré con que el merengue se tocaba poco y volvíamos a lo que hacía años atrás yo en otras ciudades que era que se tocaba un ritmo que no era muy fuerte como alguito como por la moda, pero, tocaban un merengue en una tanda⁶⁴, después de tocar yo en orquestas de Bogotá cinco merengues en una tanda, aquí llegaba a tocar uno. Y encontré que los músicos no eran muy fuertes a nivel merengüero (Wilmar Sánchez, Entrevista personal, 26 de julio, 2020).

Lo importante aquí es que, contrario a como se puede percibir de la fuerza que tuvo el merengue en Medellín con relación a otras ciudades, Wilmar Sánchez (Entrevista personal, 2020) expresa que no era la misma situación en su momento de llegada a finales de la década de los ochenta con relación a lo que vivió en Bogotá, pero que, en los años siguientes, con las producciones musicales merengüeras que realizaron Discos Fuentes, Codiscos, Sonolux y Discos Victoria, y con el trabajo de las agrupaciones anteriormente mencionadas que comenzaron a producir merengues dominicanos en Colombia, los músicos de Medellín comenzaron a interesarse más en el género.

⁶⁴ Una *tanda* es una palabra que usan los músicos en Medellín para referirse a la interpretación de varias canciones de seguido en una presentación musical.

Esa experiencia que tuvo Wilmar Sánchez en Bogotá le permitió mostrar la calidad de su interpretación en el merengue dominicano, logrando así una reputación en la década de los años noventa de ser “el que mejor toca merengue aquí” entre músicos y productores. Lo anterior, posibilitó que fuera tenido en cuenta para participar en muchas de las producciones musicales en las casas disqueras y ser contratado como arreglista y transcriptor de partituras de Discos Fuentes (Wilmar Sánchez, 2020).

Para las producciones que realizaban las casas disqueras, y a partir de la fama que tenía la ciudad de Medellín en cuanto a que no había músicos que interpretaran merengue dominicano, se contrataban músicos procedentes de otras ciudades de la Región Caribe de Colombia y de Bogotá para realizar las grabaciones (Johnny Pavas, 2020; Wilmar Sánchez, 2020); mientras tanto, el consumo del merengue seguía cogiendo fuerza en Medellín.

Un hecho interesante que juega un papel importante en la historia local del género y las agrupaciones merengueras colombianas es el caso del Grupo Bananas. A continuación, se exponen algunas percepciones de los músicos entrevistados con relación a lo sucedido en la década de los noventa con esta agrupación en Colombia.

3.4.1.1. El Caso del Grupo Bananas en la Década de los Noventa

La agrupación nació en 1982 en Barranquilla, producto del movimiento musical de la ciudad con las presentaciones nocturnas de música en vivo en la Taberna Bananas. En los primeros años la agrupación no estaba dedicada exclusivamente al merengue, y para el año 1990 grabaron en Codiscos de la ciudad de Medellín el álbum Bananas II, con canciones⁶⁵ que los posicionaron en los años siguientes como la agrupación más importante de merengue dominicano en Colombia (Carlos Andrés Castaño, 2020; Johnny Pavas, 2020; Alejandro Mesa, 2020).

En sus producciones posteriores, lograron integrar elementos rítmicos propios de la Región Caribe Colombiana, con letras en su mayoría románticas, e innovaciones en el género como la inclusión de solos de guitarra eléctrica en las canciones. Estos elementos marcaron un estilo propio y diferenciador entre las agrupaciones merengueras dominicanas, al punto de comenzar a llamar *merengue colombiano* a los merengues dominicanos producidos en Colombia y, por extensión, a los realizados por Grupo Bananas. Johnny Pavas lo expresa de la siguiente

⁶⁵ Como, por ejemplo: Mi Negra, Ritmo Caliente, Te Amo Más Y Más, Bananas Viene Y Va, Cangrejo, La Venus Tropical, Islas De Ensueño y Te Espero En Miami.

forma: “tenían un estilo único, no sonaban como un grupo dominicano nunca, no. Sonaban como un grupo de merengue colombiano, pero ¡merengue, merengue!, Le imprimían ese sabor costeño de ellos, ese estilo y esa musicalidad que tenían” (Entrevista personal, 24 de julio, 2020).

Para Carlos Andrés Castaño (2020), esta orquesta también fue particularmente diferente, y cuenta que “había una producción y unos productos musicales importantes que estaban marcando una referencia importante para muchas otras agrupaciones locales en el país” (Entrevista personal, 26 de julio, 2020), hecho que impulsó la creación de nuevas orquestas, álbumes y canciones.

Lamentable para el género merengüero en Colombia, el 27 de mayo de 1995 fueron capturados los integrantes de la agrupación musical por el Departamento Administrativo de Seguridad (DAS) en el Aeropuerto Ernesto Cortissoz de la ciudad de Barranquilla cuando se dirigían a una gira hacia Aruba, Venezuela y Suiza, tras encontrar escondidos en los instrumentos de percusión varios kilos de cocaína, hecho por el cual fueron reclusos en un centro carcelario, con lo que el grupo entró en declive (Johnny Pavas, 2020; Carlos Andrés Castaño, 2020).

Dada la especial referencia a este acontecimiento, se preguntó a los músicos entrevistados si este hecho influyó en el desarrollo del merengue dominicano en Colombia. Se encuentran dos posiciones contrarias: Una posición es la de pensar que el merengue estaba destinado a perder fuerza a causa de la aceptación y el consumo de otros géneros de músicas populares como el reguetón y la salsa (Alejandro Mesa, 2020); y la otra posición piensa que la historia del merengue en Colombia hubiera sido otra si no hubiese ocurrido el encarcelamiento del Grupo Bananas por varios años (Wilmar Sánchez, 2020; Johnny Pavas, 2020; Carlos Andrés Castaño, 2020).

En todo caso, Grupo Bananas marcó un punto significativo en la recepción del merengue dominicano tanto para los consumidores de músicas populares en Colombia como para orquestas que seguirían el camino de apropiación del género, explorando así los estilos propuestos por Bananas y otros referentes dominicanos que, para la década de los noventa, dieron paso a propuestas musicales como es el caso de la Banda La Bocana que inició la historia de las agrupaciones merengüeras locales de la ciudad de Medellín. (Wilmar Sánchez, 2020).

3.5. Agrupaciones Musicales Merengueras en Medellín

Recapitulando, hasta este momento se ha recorrido parte de la historia del género anterior al año 1993 (fecha en la que Banda la Bocana realizó la primera producción de merengue dominicano en la ciudad como agrupación local) y se analizaron algunos casos para ver las formas de apropiación del merengue que le aportaron a la historia del género merengüero en Medellín y Colombia.

Para el principio de la década de los noventa, Medellín era una ciudad donde se hacía mucha música tropical tanto en estudios de grabación, como en presentaciones en vivo. El género del merengue no era el más consumido, ni tampoco el más producido; aun así, poco a poco fueron apareciendo productos musicales merengueros a la par que el consumo del género cogía fuerza local (Wilmar Sánchez, 2020).

Por un lado, Medellín era una ciudad clave para las producciones discográficas en el país al iniciar los noventa. Principalmente empresas como Discos Fuentes y Codiscos, y en menor medida Sonolux, Discos Victoria y Colmúsica, empezaron a generar producciones discográficas merengueras a nivel nacional desde Medellín y de las cuales participaban algunos músicos locales (Robin Núñez, 2020; Wilmar Sánchez, 2020), algunos ejemplos de las producciones son:

1) **Banda la Bocana y Discos Fuentes** grabaron los discos: Merengue y Tecnotropical (1993), Bailando Bailando (1994), Merenguisteria (1996), Energy House (1997), Frente al Nuevo Milenio (2000).

2) **Grupo Bananas y Codiscos** grabaron los discos: Bananas II (1990), Bananomanía (1992), 5 Años de Música (1993), Un Mundo de Colores (1994).

3) **Los Tupamaros y Discos Fuentes** grabaron los discos: Tropicalísimo (1987), La Calle de la Rumba al Son de los Tupamaros (1990), ¡Para que bailen! (1995), ¡Y...sigan bailando! (1996), Irresistiblementeailable (1997), Llegó el Cambio (1998).

4) **Los Ocho de Colombia y Discos Fuentes** grabaron los discos: Full Merengue (1987), Salsa y Merengue... ¡Qué rico! (1990), Dosis Personal de Merengue (1994).

5) **Los Alfa 8 y Sonolux** grabaron el disco: Noche de Fiesta (1996).

6) **Discos Fuentes** grabó el disco: Frenesí de Merengue (1998).

Por otro lado, valga insistir en que, en la ciudad, no existían orquestas exclusivamente de merengues dominicanos antes del año 1993. Quienes lo interpretaban eran agrupaciones que dentro de sus repertorios utilizaban varios tipos de géneros musicales para sus presentaciones en vivo (Maicol Bolívar, 2020; Wilmar Sánchez, 2020). Sin embargo, fueron surgiendo iniciativas de músicos y agrupaciones que buscaron ubicar como parte principal de sus repertorios el merengue dominicano.

Ahora, se hará un recorrido por las principales agrupaciones musicales que han generado tanto grabaciones como presentaciones en vivo de merengue dominicano en Medellín: *Banda la Bocana, Frenesí Orquesta, Banda Libre, Raulito Ley, Calle Zero y Banda Plena*.

Para esto, es muy importante tener en cuenta, como se argumentó anteriormente en el apartado de la metodología del proyecto, que no se busca en este análisis reflexionar específicamente sobre las orquestas *crossover* que han interpretado merengues, sino agrupaciones que se hayan destacado por perfilarse e identificarse como agrupaciones merengueras locales.

Lo anterior, principalmente porque son agrupaciones que movilizan músicos que vibran más fuerte por el merengue dominicano, haciendo que coexista entre ellos un sentimiento comunitario merengüero y evidenciando así de forma más frecuente dinámicas de apropiación musical merengüera. Pero, por otro lado, son agrupaciones y músicos que disputan una posición en el campo bajo la etiqueta identitaria “merengüeros”, que como veremos más adelante en el capítulo 4, en esencia, y por razones como el decaimiento del merengue a finales de los noventa, el campo de estudio es un campo *crossover* merengüero; o sea, las agrupaciones escogidas en este estudio luchan simbólicamente posiciones de poder en un campo *crossover* en Medellín, y no en un campo merengüero a razón de que la demanda y el público local les ha impuesto que para generar ingresos económicos deban tocar músicas *crossover*.

También, en este recorrido por las agrupaciones locales merengueras, se busca presentar una discusión e introducción inicial que desemboque en un análisis general en la parte final del capítulo. Por lo anterior, solo se presentan algunos datos recolectados y analizados musicalmente en el presente estudio, pero sin mayor profundidad interpretativa inicialmente a la luz de la discusión principal; y en esa medida, al final de cada apartado se introducen algunas consideraciones, y luego de presentar cada agrupación local, se desarrolla el resto del análisis

interpretativo de los datos en el apartado La Pérdida de Fuerza del Merengue Dominicano en Medellín: *Boom*, Decaimiento y Actualidad.

3.5.1. Banda La Bocana

La agrupación nació en 1990 inicialmente, por la necesidad de Discos Fuentes de realizar grabaciones comerciales combinando ritmos tradicionales de Colombia y por iniciativa de músicos como Julio Ernesto Estrada Rincón (Fundador de Fruko y sus Tesos) y Carlos Piña (Pavas, 2020). Para ello se hizo una selección de músicos de la ciudad de Medellín, quienes participaron tanto en las grabaciones como en la interpretación en vivo. Ante el éxito de las primeras canciones como El porteñito y el Mete y saca, la agrupación comenzó a tener un flujo alto de presentaciones musicales a nivel nacional e internacional donde Martín López, manager del grupo, cumplió un papel fundamental para el desarrollo de la marca y la logística de los eventos (Héctor Escobar, 2020).

Luego de las dos primeras producciones discográficas donde generaron canciones mezclando ritmos tradicionales de Colombia, en 1993 grabaron el álbum Merengue & Tecnotropical donde se incluyeron merengues dominicanos, y a partir de este disco comienza su faceta como agrupación merenguera, convirtiéndose en la primera banda local en grabar merengues dominicanos en Medellín.

Dentro de este álbum se grabaron cuatro canciones de merengue maco (las canciones Cebiche de camarón, Salí a papá y a mamá, Quenal gotas y Asegura tu pan) con letras divertidas; también, se hicieron canciones con un género musical llamado punta (como la canción Sácale brillo), siendo la primera agrupación musical de Colombia en explorar este género hondureño (Héctor Escobar, 2020); así mismo, grabaron el tecnomerengue Ella es mi Gloria, canción que tuvo una recepción muy importante a nivel nacional e internacional.

Posterior al primer disco donde incluyeron el género merenguero, en 1994 grabaron el álbum Bailando Bailando, donde realizaron merengues con un estilo romántico muy parecido al que propuso el Grupo Bananas; y luego, apareció una canción que cambió el rumbo de la agrupación para los siguientes años: A Gozar Todo el Mundo, el primer merengue *house* en Colombia, de autoría de Robin Espejo, quien hasta la fecha sigue siendo el cantante de la agrupación.

Banda la Bocana es la agrupación local que cuenta con más grabaciones de merengue dominicano en Medellín; en la red social YouTube se encuentran 26 de estas canciones, las cuales se recolectaron y se analizaron musicalmente: en cuanto a la temática se encuentran 8 merengues románticos y 18 merengues divertidos; en cuanto al estilo hay 13 merengues maco, 2 merengues doblemaco y 11 merengues *house*.

Además, en estos merengues fueron utilizados diversos ritmos: a caballo, majao, pambiche, ritmos colombianos como la puya, cumbia y merecumbé, y otros ritmos populares como merengue palo, rock, comparsa, conga, orisha y plena.⁶⁶

Esta agrupación tuvo un periodo importante de grabaciones discográficas entre 1991 y 1999. Posterior a esta fecha, las grabaciones musicales han sido muy pocas, dedicándose principalmente desde el año 2000 hasta la actualidad, a las presentaciones de música en vivo con apoyo de pistas y secuenciadores para lograr los sonidos electrónicos requeridos por el merengue *house*.

Lo anterior hace presumir que hubo una ruptura en la intención de los músicos y Discos Fuentes de continuar grabando merengues dominicanos inéditos a finales de los noventa, y abre la discusión sobre dos épocas muy importantes para la historia local del merengue dominicano como producto de las industrias musicales: la primera época, en las décadas de los ochenta y noventa del siglo XX, donde muchos músicos la llamaron el *boom* del merengue por el gran consumo que tuvo en Medellín y en otros contextos urbanos y rurales de varios países latinoamericanos; la segunda época, que puede ubicarse a finales de la década de los noventa hasta la actualidad, llamada por muchos músicos locales como el decaimiento del merengue.

En todo caso, Banda la Bocana logró vivir parte de la época de gran consumo del género merengüero y dentro del campo de las músicas populares bailables en Medellín, es considerada como la única que logró grabar varios discos y llevar las músicas a escenarios nacionales e internacionales. Lo anterior ha servido de capital simbólico para los músicos de Banda la Bocana pues le permitió distinguirse como la primera agrupación merengüera y la que más discos, proyección y difusión han tenido en la ciudad⁶⁷.

⁶⁶ Para un análisis musical detallado de estas canciones, ver tabla de análisis en el anexo 3.

⁶⁷ Este análisis continúa en el apartado *La pérdida de fuerza del merengue dominicano en Medellín*.

En la actualidad, la Banda aun realiza conciertos esporádicos donde presentan varias de sus canciones de merengue *house*, y en algunos momentos interpretan otros géneros y subgéneros merengueros.

3.5.2. Frenesí Orquesta

En 1998 surgió la propuesta por parte de Discos Fuentes para crear un álbum llamado Frenesí de Merengue, donde José Luis Arroyave, productor musical, fue el encargado de realizar este disco con versiones de otras canciones y géneros en merengue dominicano. Para el año 2000, Johnny Pavas (2020) retomó la idea de Discos Fuentes y lanzó un segundo álbum de Frenesí de Merengue obteniendo una excelente respuesta a nivel nacional.

En mayo del 2000 nació la agrupación Frenesí Orquesta como propuesta merenguera de Johnny Pavas, y en el año 2002 llegó el éxito que le abrió las puertas internacionalmente: la versión en español de *Live at Jimmy's*, llamada La Gran Manzana en merengue rap, canción que alcanzó una gran difusión y aceptación en varios países de Latinoamérica (Johnny Pavas, 2020).

Con relación a las producciones merengueras disponibles en la red social YouTube, Frenesí Orquesta cuenta con 8 canciones de merengue dominicano: 4 merengues románticos, 4 merengues divertidos, 5 de ellos son merengues maco y 3 de ellos son merengues rap. Dentro de los ritmos usados en las producciones merengueras, se encuentran el ritmo a caballo, bachata, reguetón, guaguancó, pambiche y ritmos *house*.⁶⁸

Para el año 2002, los músicos comenzaron a percibir una gran acogida de otros géneros como la salsa y el reguetón, y las emisoras se mostraron reacias a programar merengues dominicanos dentro de sus emisiones, atendiendo a las músicas que más se consumían, con algunas excepciones de canciones merengueras muy famosas de los artistas del género que lograron un gran impacto en la ciudad en las décadas de los ochenta y noventa.

A partir de esta novedad en la industria musical, una estrategia de los músicos que se hizo frecuente al comenzar el siglo XXI, fue la de intercambiar presentaciones en vivo por difusión radial con las emisoras, o, en otros casos, pagaron para ser incluidos en las programaciones, acción que se conoce como “payola” (Carlos Andrés Castaño, 2020; Johnny Pavas, 2020).

⁶⁸ Para un análisis musical detallado de estas canciones, ver tabla de análisis en el anexo 3.

En consecuencia, se evidencia – como se mencionó anteriormente – la caída del consumo de merengue dominicano. Sin embargo, los músicos, permeados e interpelados profundamente por el género merengüero dentro de su identidad vocacional, buscaron estrategias que les permitiera seguir posicionando sus propuestas musicales a pesar de los cambios en el consumo de las músicas, la radio, las casas disqueras y la cultura musical en Medellín.

Es así como en la producción discográfica *Con todo el poder de la música grabada* en el 2004 por Frenesí Orquesta, en medio de 12 merengues dominicanos se decidió agregar dos canciones adicionales: un porro y una gaita colombiana. Estas canciones comenzaron a ser programadas por las emisoras radiales sin ningún tipo de gestión adicional por parte de la agrupación. Al respecto, Johnny comenta que:

Presenté “Gaitando” de Lucho Bermúdez y “La Cojita” del maestro Álvaro Rojas en un disco que era totalmente de merengue. Empezaron a sonar “Gaitando” en la radio sin que nadie les dijera nada. No es a modo de crítica, es una realidad, sin que nadie les pagara un peso a los de la radio porque pusieran el disco, y empezaron a rotarlo en una y se fueron pegando dos, tres, cuatro emisoras y empezaron a preguntar: “¿Dónde está el disco de porros de Frenesí? ¿dónde está el disco? ¿dónde conseguimos el disco completo?” No, el disco completo no existía. Estaban esos dos temas aquí. (entrevista personal, 24 de julio, 2020).

Este hecho, hizo que la agrupación hiciera un cambio de enfoque en las producciones discográficas y se dedicaran a los *porros*, *cumbias* y *gaitas* a partir del álbum *Mi Pasión Colombia* (2007). Sin embargo, en las presentaciones en vivo, y en el campo de la música local, sigue siendo considerada una agrupación merengüera, en especial por la fuerte acogida que tuvo la canción *La Gran Manzana*, canción que les solicitan en la mayoría de los eventos (Johnny Pavas, 2020).

Por una parte, lo anterior muestra que la música tropical en el contexto de Medellín ha tenido históricamente una constante aceptación; pero, por otra parte, reafirma la pérdida de consumo del merengue dominicano con relación a otros géneros populares. Para Frenesí Orquesta, descubrir que el estilo con el que grababan sus versiones de porros, cumbias y gaitas generaba una gran aceptación y consumo, terminó por delinear su destino en las siguientes producciones musicales.

Hoy en día realizan presentaciones incluyendo varios géneros musicales. A pesar de que actualmente no es reconocida como una agrupación merenguera por varios músicos y públicos, muchos músicos entrevistados quedaron con la imagen de su época de producción e identificación donde el merengue dominicano era el género principal para ellos.

3.5.3. Banda Libre

Durante la década de los noventa, varias orquestas *crossover* interpretaron el merengue dominicano entre sus repertorios. Por eso, los músicos referenciaron algunas orquestas locales como El Súper Combo de Veracruz y Camaleón Orquesta, entre otras, ya que, allí sus perfiles musicales e identitarios cambiaron para sentir el merengue dominicano como parte importante de sus vidas musicales (Juan Pablo Castaño, 2020; Fabio Melao, 2020; Alejandro Mesa, 2020; Jorge Jiménez, 2020; Gabriel Hurtado, 2020; Carlos Andrés Castaño, 2020).

En este contexto nació Banda Libre en el año 2002 creada por Fabio Melao, Carlos Henao (cerebro) y Andrés Castrillón, músicos merengueros de la ciudad de Medellín, y con la participación de otros músicos provenientes de orquestas *crossover* con una intención clara de producir canciones de merengue dominicano y establecer una agrupación de música en vivo de un alto nivel interpretativo en Medellín (Fabio Melao, 2020; Juan Pablo Castaño, 2020; Gabriel Hurtado, 2020).

Las composiciones, arreglos, producciones e interpretaciones en vivo comenzaron en el 2002 y, rápidamente, luego de un trabajo exhaustivo de ensayos, la agrupación comenzó a generar un buen flujo de presentaciones, logrando reconocimiento de otras orquestas *crossover* de música de ese momento; fue nombrada como una banda que tocaba muy bien el merengue dominicano (Juan Pablo Castaño, 2020).

Dentro de las producciones merengueras en estudio de grabación realizadas entre el 2002 y el 2004, hay 14 canciones, todas disponibles en la red social YouTube: 9 de ellas son merengues románticos, 4 de ellas son merengues divertidos, y 1 es reencauche de la canción *Color Esperanza* de Diego Torres, versión considerada como un merengue social. Dentro de las canciones utilizaron ritmos a caballo, majao y pambiche; ritmos colombianos como el

mercumbé, la cumbia, el chandé vallenato y la chalupa; y otros ritmos populares como la orisha, la plena, el mozambique y el reguetón.⁶⁹

Las grabaciones en estudio, y las presentaciones musicales que hizo esta agrupación, son recordadas por un alto nivel interpretativo por parte de varios músicos entrevistados; además, la participación de esta agrupación en la ciudad generó un impacto a nivel local entre los mismos músicos (Juan Pablo Castaño, 2020; Wilmar Sánchez, 2020). En otras palabras, los músicos *crossover* reconocían el trabajo riguroso que realizaba Banda Libre en sus presentaciones en vivo, y varios músicos se sentían cautivados por su nivel de apropiación musical y el reconocimiento logrado en poco tiempo.

La desintegración de la agrupación en el año 2004 se puede narrar de la siguiente forma: fue producto de inadecuados manejos administrativos. Como era común en la época, las orquestas participaban en eventos promocionales de grandes empresas como la Fábrica de Licores de Antioquia (FLA) en la ciudad y otros municipios. Estas presentaciones eran gestionadas por un músico de la orquesta que se especializaba en el tema junto a una persona que intermediaba con la empresa y a cambio recibía comisión del pago de la orquesta; sin embargo, las garantías no estaban plenamente establecidas.

Era usual que estas empresas no pagaran inmediatamente la remuneración de los servicios, sino que lo hicieran 2 o 3 meses después de haber realizado la presentación musical. En una oportunidad se retrasó el pago de la FLA, entonces el intermediario de Banda Libre adelantaba dineros de su propio capital económico al músico de la orquesta encargado de pagarle a la agrupación, aún sin haberse generado los pagos de la empresa. Las anteriores situaciones fueron aprovechadas en su momento por este músico de Banda Libre, quien recaudó los dineros de la banda y los adelantos del intermediario por varios meses de presentaciones musicales, además de unos instrumentos musicales, y un día desapareció de la ciudad.

Este hecho generó una indisposición general entre los propios integrantes de la agrupación, situación que terminó con la desintegración de Banda Libre. Sin embargo, hoy en día

⁶⁹ Para un análisis musical detallado de estas canciones, ver tabla de análisis en el anexo 3: análisis general 63 canciones merengueras locales.

sobreviven las producciones musicales, videos de presentaciones en vivo⁷⁰ y la grata sensación de varios músicos que recrean en sus relatos la existencia de la orquesta como la oportunidad de que una agrupación merenguera de Medellín hubiera llegado a representar el género a nivel nacional e internacional (Wilmar Sánchez, 2020; Juan Pablo Castaño, 2020).

Los músicos de Banda Libre, luego de finalizar sus trabajos discográficos, buscaron interactuar con músicos dominicanos como estrategia de validación y articulación logrando eventuales oportunidades en su intención de darse a conocer y mantenerse en el medio. De todo lo anterior, una de las sensaciones compartidas por varios músicos entrevistados, es la de preguntarse qué hubiera pasado con el merengue dominicano en Medellín en medio del decaimiento del género musical si esta agrupación hubiese trascendido para convertirse en un representante a nivel nacional e internacional.

3.5.4. Raulito Ley

Raúl Antonio Mosquera Palacio “Raulito Ley”, cantante rapero de la ciudad de Medellín conoció a un empresario antioqueño llamado Willy Triana en el año 2006 que vivió un tiempo en Nueva York, ciudad con influencias musicales latinas al coexistir personas procedentes de otros países como República Dominicana, Puerto Rico y Cuba. Este empresario solicitó a Raulito Ley cantar una producción de salsa, pero él le expresó que su intención estaba era en el merengue dominicano. Al pasar un tiempo, el empresario decidió apoyarlo con la producción de dos canciones y le asignó jocosamente su nombre artístico a partir del diminutivo del nombre y un pasado que tuvo el cantante con la policía (Entrevista personal, 25 de julio, 2020).

Para ese momento, el merengue divertido en tiempos rápidos estaba de moda con propuestas como las de Raúl Acosta y Oro Sólido, y Mala Fe, por lo cual el empresario le propuso que compusiera canciones en esos estilos merengueros. Raulito Ley se reunió con el productor, pianista y músico merengüero local Carlos Andrés Castaño, y de allí iniciaron la producción musical. Sin embargo, Raulito Ley y Carlos Andrés Castaño observaban que en la ciudad de Medellín no se interpretaba estos estilos merengueros, por lo cual tuvieron que emprender un camino de indagación, análisis y pruebas para apropiarse de los códigos y normas

⁷⁰ Para un análisis musical detallado de estos videos, ver tabla de análisis en el anexo 3: análisis general 49 videos de agrupaciones merengueras locales.

interpretativas, para luego ser transmitidas a la selección de músicos locales que grabaron las canciones (Carlos Andrés Castaño, 2020; Raulito Ley, 2020).

En total, en el año 2008 se realizó la producción de 7 merengues dominicanos: 2 de ellos son merengues con letras románticas, 5 son merengues divertidos, y en las 7 canciones la voz es rapeada. En las 7 canciones se utilizan ritmos a caballo y majao; además, se utilizan otros ritmos como el pambiche, el merecumbé y la orisha. Dentro de todas las 63 canciones en merengue dominicano de Medellín analizadas para esta investigación, en esta producción se realizó la canción más rápida llamada El mujeriego con 171 BPM aproximadamente.⁷¹

Para la época posterior a la producción, se buscaron estrategias de promoción de estas canciones con la emisora radial Estrella Estéreo canjeando presentaciones musicales por la programación de las canciones en los programas. En total fueron tres presentaciones en vivo antes de continuar impulsando las producciones musicales.

Acá lo importante es observar la afirmación que Raulito Ley y Carlos Andrés Castaño hacían sobre Medellín: que para aproximadamente en el año 2006 no se interpretaban estos estilos merengueros. Ellos en su momento experimentaron la sensación que, de forma aislada, han tenido las posteriores agrupaciones locales merengueras al notar que en Medellín no hay nadie que se dedique principalmente al merengue dominicano, y que no existen en este contexto músicos especializados en subgéneros y estilos merengueros que pudieran aportar a las posibles formas de apropiación musical.

Las canciones producidas Raulito Ley y Carlos Andrés Castaño resultan relevantes por darse en medio de una pérdida de interés generalizada del merengue por parte de los músicos de Medellín. ellos decidieron apropiarse de los códigos y normas interpretativas del estilo del merengue divertido con relación a agrupaciones como Raúl Acosta y Oro Sólido, y Mala Fe, como estrategia para realizar merengues dominicanos distintos a los producidos anteriormente, convirtiendo así sus producciones inéditas en las únicas con ese estilo merengüero en Medellín.

El análisis tal vez más importante en este caso de Raulito Ley como producto del mercado musical es que esto permite evidenciar un periodo histórico local en donde hubo un escaso número de producciones de merengue dominicano y, desde la interpretación musical, sólo

⁷¹ Para un análisis musical detallado de estas canciones, ver tabla de análisis en el anexo 3.

aparecía en los repertorios y presentaciones en vivo de las agrupaciones *crossover* de Medellín. Al respecto, el cantante Raulito Ley menciona que “fuimos como de la última generación que hizo merengue” (Entrevista personal, 25 de julio, 2020).

En la actualidad, Raulito Ley no se dedica al merengue dominicano, y sus canciones no están circulando más allá de las posibles visualizaciones en la red social YouTube. Lo anterior, se debe a que está decidido a buscar otras oportunidades con sus proyectos sociales en ciertas comunidades en Medellín, pero también, a que sus canciones inéditas no constituyeron una oportunidad de posicionamiento como merengüero en la ciudad.

3.5.5. Camaleón Orquesta y Calle Zero

En 1995 surgió la agrupación Camaleón Orquesta, un proyecto musical impulsado por los músicos de Medellín Sergio Soto, Samuel García, Hermes Calle y sus hermanos, a partir de la experiencia que habían tenido con procesos de bandas de marcha. Esta orquesta se dedicó principalmente a la interpretación de merengues dominicanos y la salsa en menor medida. Es considerada por varios músicos merengüeros como el punto de partida donde nació el amor y la pasión por el género musical merengüero (Jorge Jiménez, 2020; Juan Pablo Castaño, 2020; Alejandro Mesa, 2020).

Con el tiempo, Camaleón Orquesta se tornó cada vez más *crossover* dentro de su repertorio y, a partir de una decisión grupal, en el año 2006 se decidió a terminar la orquesta. Este hecho motivó a varios músicos en el año 2006, específicamente a Samuel García y Jorge Jiménez, a conformar una nueva agrupación enfocada en el merengue dominicano: Calle Zero Orquesta.

Actualmente cuentan con dos sencillos en merengue mambo. En el año 2008 comenzó la producción de una canción inédita llamada Prefiero Olvidarla, y en el 2011 empezó la producción de una versión en merengue mambo de La Noche del Joe Arrollo. Actualmente se conoce que se encuentran en proceso de producción de otro merengue dominicano.

A pesar de las pocas producciones musicales, Camaleón Orquesta y Calle Zero hacen parte de este estudio investigativo porque representan un grupo de músicos que, en medio de las escasas oportunidades en el mercado musical con relación al género, continúan desarrollando dinámicas de apropiación musical e identificándose como músicos y como agrupación merengüera desde la década de los noventa del siglo XX.

Sin embargo, su escasa participación en grabaciones musicales merengueras responde más a situaciones con relación a la poca fuerza de consumo que tienen canciones locales nuevas. Por eso, su papel local con el género merengüero ha estado enfocado en las presentaciones en vivo interpretando *covers* merengüeros y en los encuentros constantes que realizan para ensayar y realizar “tertulias” con relación al merengue. Esto ha permitido espacios de reflexión en los que constantemente contemplan el continuar apostándole al merengue dominicano como una oportunidad de posicionamiento en el campo musical *crossover* de Medellín (Jorge Jiménez, 2020).

3.5.6. Banda Plena

La agrupación nace en el 2012 buscando su identidad entre los géneros populares bailables y el interés profundo que se comenzó a dar desde el principio por el merengue dominicano. Comienza entonces un proceso de apropiación musical, pues no contábamos con un músico que guiara el proceso. Este proceso incluyó el material contextual histórico y de tutoriales disponibles en la red social YouTube, la escucha atenta de los aspectos rítmicos, armónicos y estructurales de las canciones, transcripciones musicales e interpretaciones en ensayos (Faber Restrepo, 2020).

A la par de este proceso, los músicos hacían análisis de las interpretaciones de merengue dominicano de la ciudad en esa época. También, observaban que muchas orquestas *crossover* tocaban de una forma general las mismas canciones de merengue dominicano e interpretaban en la percusión un ritmo a caballo en vez de los ritmos originales, demostrando así poco interés por el género (Faber Restrepo, 2020). Lo anterior, motivó a Faber Restrepo a realizar arreglos de canciones merengueras diferentes, procurar un estudio e interpretación detallada de los estilos musicales, y empezar a grabar canciones inéditas y versiones de baladas en merengue.

Dentro de su producción musical, Banda Plena ha grabado 6 canciones entre los años 2013 al 2020: 4 de esas canciones son merengues románticos y 2 son merengues divertidos; 5 son merengues maco, 1 es un merengue mambo. Dentro de los ritmos, ha utilizado el a caballo, majao, pambiche y merengue tradicional; también han utilizado otros ritmos como carabiné⁷², mozambique y comparsa.⁷³

⁷² Género tradicional de República Dominicana.

⁷³ Para un análisis musical detallado de estas canciones, ver tabla de análisis en el anexo 3: análisis general 63 canciones merengueras locales.

Banda Plena nace como un sueño por parte de los músicos hacia un género musical presente en la mayoría de las fiestas locales *crossover*. No obstante, al pasar los años se han preguntado muchas veces la razón por la cual su propuesta no ha permitido un posicionamiento y reconocimiento en la ciudad a pesar de las producciones musicales, múltiples presentaciones en vivo y acompañamientos a artistas merengueros internacionales como el venezolano Roberto Antonio (el rey del tecnomerengue).

Aun sí, la constancia y persistencia de la agrupación con el género merengüero es reconocida por varios músicos locales. Al respecto, Wilmar Sánchez menciona que:

Yo admiro gente como Faber Restrepo de Banda Plena, hermano, porque el hombre se ha dado la pela y no ha logrado consolidar su producto, y muchas veces ha tenido que hacer otras músicas pa' poder subsistir y así nos toca: "Bueno, subsistamos de otra manera, pero, tratemos de tener otra solvencia para no dejar perder esto" (Entrevista personal, 26 de julio, 2020).

De igual forma, Francisco Alexis Méndez Peralta, investigador dominicano que ha realizado trabajo de campo en muchas oportunidades en la ciudad, en conversación personal sobre el género merengüero a nivel local, expresa "el merengue no tiene a quién le duela en Medellín", y amplía:

El merengue, si se sostiene lo poco o levemente en una ciudad como Medellín, es por músicos y orquestas como Banda Plena – por ejemplo – que pase lo que pase, siempre será merengüera, aunque tengan que tocar música tropical o salsa, siempre serán merengüeros. Ellos se definen como una orquesta de merengues, y así lo dice en sus redes sociales. Entonces, en orquestas como esa, donde sus integrantes tienen pasión por el merengue, es que el merengue se mantiene, y por gente que entiendo que, en una fiesta de fin de año, no puede faltar un merengue (conversación personal, 13 de julio, 2021).

En definitiva, es la constancia, pasión y amor por las prácticas musicales merengüeras el elemento adicional clave que ha permitido a la agrupación obtener cierto reconocimiento dentro del campo musical local y continuar identificándose como merengüeros. Sin embargo, esta agrupación no hubiera podido subsistir si no incluyen otros géneros musicales dentro de sus repertorios y ofertas de presentaciones en vivo, señal que muestra las lógicas de consumo musical dentro de la industria fonográfica de Medellín en cuanto a las músicas *crossover*.

3.6. La Pérdida de Fuerza del Merengue Dominicano en Medellín: *Boom*, Decaimiento y Actualidad

Retomando una vez más, hasta este punto del capítulo podemos observar que a mitad de la década de los años ochenta las agrupaciones locales y sus músicos en la ciudad de Medellín comenzaron a percibir el consumo masivo del género merengüero y la exigencia de sus públicos para interpretarlo en sus presentaciones. A partir de este momento, comienza un periodo histórico que varios músicos locales llaman el *boom* del merengue.

En las narraciones de los músicos, se dibuja un paisaje que pone significativamente al merengue en el campo musical en Colombia en la década de los noventa: radio, estudios de grabación, tarimas, eventos públicos y privados, el Carnaval de Barranquilla y otras festividades culturales. Los anteriores espacios fueron mencionados en las entrevistas para indicar donde habitaba el merengue dominicano y cómo se mostraron los productos en diversos contextos locales urbanos. Todo ello reflejando las interpelaciones anteriores del género internacional hacia músicos locales.

Para los noventa, los eventos públicos y privados a nivel local, nacional e internacional eran frecuentes según relatan los entrevistados. Existían entonces managers o gestores culturales encargados de toda la logística necesaria para producir los eventos, además los mass media y las grabaciones discográficas impulsaron otros procesos de difusión de merengues locales. Un ejemplo, según Johnny Pavas es Banda la Bocana en esta década:

Una agrupación como Banda La Bocana ¿por qué hizo ese gran nombre? Porque, estaba en un momento y contexto histórico en el que el merengue en Colombia estaba por encima de la salsa, estaba por encima del vallenato (...) La Bocana, es un grupo que estuvo por todo el país girando y en el contexto internacional (Entrevista personal, 24 de julio, 2020).

A partir del final de la década de los noventa, y principios del año 2000, comienza a perder fuerza la producción discográfica local del merengue dominicano y la programación de este género en las estaciones locales de radio. Para el año 2002, según Juan Pablo Castaño (2020) con la entrada de géneros como el reguetón, entre otros, ese *boom* del merengue (o consumo masivo) que se experimentó en las dos décadas anteriores, iba en declive al punto de que en pocos años, el género siguió siendo consumido en fiestas *crossover*, algunos eventos masivos y

en las nacientes redes sociales, pero, simultáneamente, las canciones habrían dejado de sonar en la radio, luego las producciones musicales fueron escasas a partir de la primera mitad de la década del siglo XXI, y los *managers* se inclinaron a promocionar artistas de otros géneros.

Ante esta situación, se observan seis aspectos para tener en cuenta y analizar con más detalle este fenómeno en las primeras dos décadas del siglo XXI:

El primero, en el que las casas disqueras, y en menor medida la radio, buscan estrategias al empezar a quedar relegadas frente a la aparición de “nuevas formas”⁷⁴ de reproducción y consumo de músicas. Esto se desarrolla en el siguiente apartado llamado Tecnologías y “nuevas formas” de escucha.

El segundo, sobre la fuerza de consumo que empezaron a tener otros géneros musicales populares en Medellín (Maicol Bolívar, 2020; Carlos Andrés Castaño, 2020) captando el interés comercial del oyente. Esto se profundiza en el apartado llamado Otros géneros populares en Medellín.

El tercero, sobre unas explicaciones que dan los músicos entrevistados con relación al cambio generacional y el consumo masivo de músicas generadas por los jóvenes. Esto se desarrolla en el apartado Jóvenes y cambio generacional.

El cuarto, sobre la necesidad de muchos músicos merengueros en convertirse en músicos *crossover* para sobrevivir profesionalmente en el medio. Este se describe en el apartado De merengueros a crossover.

El quinto, sobre algunos merengues dominicanos que no han dejado de consumirse en espacios puntuales hasta la actualidad. Este se explica en el apartado El merengue sigue sonando con artistas viejos.

El sexto, observando el caso de los músicos que en este momento no se relacionan principalmente con el merengue dominicano con un fin económico, sino que es movilizado por otras razones como las actuales dinámicas educativas en los centros académicos musicales, y por la pasión y admiración hacia el merengue dominicano como capital cultural que desean mantener circulando en las nuevas generaciones. Este se desarrolla en el apartado El merengue local: desde las academias y la pasión.

⁷⁴ En comillas porque en el 2021 ya no son tan nuevas, pero sí marcan un cambio importante en la historia de la humanidad al acentuar cambios en la vida cotidiana de las personas e introducirlas a la Era digital.

3.6.1. Tecnologías y “Nuevas Formas” de Escuchar Música

Desde el primer aspecto, el desarrollo de las tecnologías de grabación y reproducción de música generaron cambios importantes en la relación entre el consumidor y la música. Algunos hechos como el de los *casetes* reproducidos por un *walkman*, o el de un disco compacto (CD) reproducido por un *discman*, posibilitaron “nuevas formas” de escucha individual de las músicas. Así mismo, las tecnologías digitales avanzaron y apareció el MP3 que fue un formato digital que solucionaba el limitante del número de canciones al conseguir una compresión de los tamaños de estos archivos de audio.

Posteriormente, con el avance de la tecnología de los computadores y los teléfonos móviles, y con el hecho de que en el año 2004 aparece en Colombia la red social Facebook, y en el 2005 la red social YouTube, se modificaron las formas en las que los consumidores podían escuchar música, haciendo que las casas disqueras y la radio buscaran nuevas estrategias comerciales en las que el merengue dominicano tenía cada vez menos protagonismo.

Si bien, lo anterior ayudó a que el merengue dominicano no tuviera protagonismo en las estaciones de radio y casas disqueras locales al principio del siglo XXI, algunos músicos vieron oportunidades en esos desarrollos tecnológicos sin tener que depender exclusivamente de la radio para promocionarse. Carlos Andrés Castaño al respecto menciona que “ahora tenemos una ventaja, las redes sociales nos dan una opción de promocionarnos, saltándonos las emisoras. Facebook, YouTube, es muy bueno, es gratis y podemos difundir nuestra música por ahí” (Entrevista personal, 26 de julio 2020).

Sin embargo, hay otro caso en el que el desarrollo de esas tecnologías en la música ha problematizado el mismo hecho de lo costoso que resulta para los eventos el integrar agrupaciones de más de 12 músicos. Fabio Melao, músico cantante, compositor y cocreador de Banda Libre, expone este problema:

Ya producir algo analógicamente es más complicado, comercializar es más complicado, tenés que andar en un bus con 15-20 personas. En cambio, ya vos vas a una banda, pues, la que yo logré armar que la he querido reducir, pero no me da más. Yo quisiera tener una banda de seis máximo y listo. Poder trabajar y simplificar los procesos, incluyendo más ganancias, pues todo tiende como a eso y la tecnología lo permite (entrevista personal, 31 de julio, 2020).

Incluso, con el avance de esas tecnologías, muchos de los productores de las grabaciones musicales actuales han decidido no llamar más a algunos músicos por lo costoso que resulta, y han encontrado la posibilidad de realizar las producciones a partir de sonidos recolectados de grabaciones anteriores, donde pueden construir toda una pieza musical. Un ejemplo de lo anterior es el caso de Banda Plena en la canción *navidad* producida en julio de 2020, donde la güira es una creación del productor musical a partir de sonidos grabados anteriormente por otro intérprete; sin embargo, esto pone en cuestión un aspecto ético al preguntarse por el no reconocimiento del músico que grabó los sonidos originales.

3.6.2. Otros Géneros Populares en Medellín

Desde el segundo aspecto, las estaciones de radio de Medellín no volvieron a programar merengues dominicanos producidos localmente por la apuesta que ellos tenían con otros géneros populares como la salsa, la nueva ola del vallenato y especialmente en *géneros urbanos* (o músicas urbanas) como el reguetón (Maicol Bolívar, 2020; Carlos Andrés Castaño, 2020; Johnny Pavas, 2020), entre otros.

Para este escrito, *géneros urbanos* se refiere a aquellos géneros musicales que han utilizado (o las industrias musicales han impuesto) la categoría *urbana* como autodenominación, y han sido legitimados como tal socialmente; como lo han sido en algunos momentos de la historia de los géneros del reguetón, el pop, el hip hop, el rap, etc. Además, otros géneros como la salsa y el merengue dominicano han utilizado esta categoría como estrategia comercial para cautivar a más público juvenil, creando productos con estilos sonoros, literarios, corporales y visuales, parecidos a los que expone el reguetón; por ejemplo, como en el caso de la canción *Gozadera* de la agrupación Gente de Zona con Marc Anthony que es una fusión con una salsa y el ritmo característico del reguetón, y también la canción *Mi niña bonita* de Chino y Nacho que es en esencia un merengue dominicano.

Entonces, una razón común que dan varios músicos entrevistados con relación al decaimiento del merengue dominicano es la fuerza de consumo que comenzaron a tener estos géneros urbanos. Esta situación es un reflejo de lo que también estaba pasando en otras partes del mundo, como, por ejemplo, la que expone Alex Fernando Contreras Abril refiriéndose a Bogotá:

Pienso que radica el decaimiento del merengue, en cuanto al consumo, es básicamente la música urbana que ha hecho, o que la industria de la música ha llevado a que géneros por

ejemplo como el merengue, tengan un espacio mucho más pequeño que antes (conversación personal, 13 de julio, 2021).

También al respecto, y observando este decaimiento del merengue como reflejo en otros lugares del mundo, Francisco Alexis Méndez Peralta, investigador y productor de programas radiales de República Dominicana, menciona la situación desde su lugar de origen:

Los mismos jóvenes no consumían el merengue porque no traían sus códigos, salvo raras excepciones de artistas urbanos que fusionaron con merengue. Cuando hablo de artistas urbanos, me refiero a los intérpretes del rap, del reguetón, etc. (Conversación personal, 13 de julio, 2021).

Estos géneros urbanos como estrategia de las industrias musicales ocuparon un espacio muy grande en el consumo de la ciudad de Medellín, pero, específicamente, el género del reguetón se convirtió en un fenómeno en las músicas populares masivas y urbanas que restó fuerza al consumo de otras músicas. Carlos Andrés Castaño, hablando sobre los intereses económicos de las emisoras radiales con relación al reguetón, menciona que “no es un secreto para nadie que el reguetón barrió con todos estos estilos; entonces, los programadores de radio, (...) no se guían por el gusto musical de las personas, sino que se movían por otros motivos (Entrevista personal, 26 de julio, 2020).

Los músicos merengueros locales notaron este cambio en las programaciones de radio y las lógicas de consumo, y empezaron a generar estrategias como las de buscar apoyo con las directivas y programadores de las estaciones radiales; sin embargo, lo que se han encontrado en los últimos veinte años son respuestas como el pago de “payolas” (Héctor Escobar, 2020), y el intercambio de presentaciones en vivo gratis en eventos que promocionan la marca radial a cambio de poner las canciones inéditas merengueras en las programaciones (Carlos Andrés Castaño, 2020), estrategias que resultan poco viables de mantener por parte de los grupos y músicos locales.

En todo caso, a pesar del cambio del consumo de otros géneros en el escenario de las industrias musicales en Medellín, para los músicos merengueros resulta importante señalar que en la ciudad no se ha dejado de escuchar merengue dominicano. Carlos Andrés Castaño refiriéndose a las músicas tropicales y al merengue dominicano, dice que “estos géneros salieron de las emisoras, pero no salieron ni de la mente de las personas, ni de sus gustos” (Entrevista personal,

26 de julio, 2020), lo que también habla de la interpelación de las músicas al público oyente o bailarín.

Por lo anterior, y por el escaso apoyo de la radio al género merengero, las nuevas propuestas de merengue dominicano no tuvieron un espacio para mostrarse, ocasionando que la producción local del género perdiera fuerza, y dejando solo en las memorias de los públicos pasados, aquellas canciones que siguieron haciendo *eco* en las fiestas y eventos *crossover*.

3.6.3. Jóvenes y Cambio Generacional

Desde el tercer aspecto, otra razón es sobre ciertas explicaciones que ofrecen los músicos entrevistados con relación al cambio generacional y el consumo masivo de músicas que generan los jóvenes. Con la llegada de Facebook y YouTube, la industria musical y las músicas urbanas han puesto especial énfasis en cautivar los públicos jóvenes, ya que son los mayores consumidores de músicas (Robin Núñez, 2020). Al respecto Robin Núñez afirma que: “ahora, las emisoras y la televisión siempre están poniendo por delante estos tipos de música más modernos, más nuevos – precisamente – para captar ese público que es joven, y que consume más (Entrevista personal, 25 de julio, 2020).

Al entrar entonces con fuerza esas tecnologías y las “nuevas formas” de reproducción musical y los géneros urbanos, comenzó una ruptura en el consumo local de Medellín, donde una cantidad masiva de jóvenes se apasionaron especialmente por consumir el reguetón. Esto dio lugar a que cada vez más, esas nuevas generaciones crecieran solo escuchando este género en auge, y en menor medida, consumieran músicas tropicales, merengue dominicano, entre otros géneros que estuvieron más presentes en la cotidianidad de padres y abuelos.

Por otra parte, Robin Núñez hablando sobre la tensión que hay entre las preferencias de los jóvenes y los viejos en las fiestas y en presentaciones en vivo de las orquestas en Medellín, menciona que “la fiesta se parte en dos, donde la orquesta arranca a tocar los temas tradicionales de música colombiana, música tropical, el merengue y todo; y después se dividió en dos con la subida un DJ a tocarle los géneros urbanos a los chicos (entrevista personal, 25 de julio, 2020).

Lo anterior evidencia la existencia de las orquestas *crossover* en las mismas demandas de los públicos que los contratan para esos eventos donde interactúan personas de diversas edades y gustos, y permite que géneros como el merengue dominicano sigan haciendo parte del paisaje sonoro de las fiestas y eventos musicales.

3.6.4. De Merengueros a Crossover

Desde el cuarto aspecto, a partir del cambio en el consumo de las músicas populares en Medellín, por la misma exigencia de sus públicos, los músicos y las agrupaciones se han visto obligados a ofrecer dentro de sus ofertas de servicios musicales, la interpretación de diferentes tipos de repertorios. En otras palabras, la pérdida de fuerza del género merengüero desanimó a muchos músicos locales merengüeros a continuar enfocándose solo en el merengue dominicano y seguir produciendo nuevas músicas en algunos casos, teniendo que apropiarse de la interpretación de otras músicas para disputar el campo *crossover* en Medellín. Al respecto, Carlos Andrés Castaño, menciona que:

Las estaciones de radio no lo volvieron a programar (...) el merengue lo fueron haciendo a un lado, entonces, eso hace que el escenario musical también se transforme, los músicos dicen: “no, pues, si aquí no suena merengue, no toquemos merengues, pues, ¿para qué? ¿para qué grabamos merengue si aquí no nos lo van a poner?”. (Entrevista personal, 26 de julio, 2020).

Pero, por otro lado, también hay músicos que han decidido continuar haciendo merengue dominicano, como es el caso de Banda Plena, quienes han tenido que continuar con el género merengüero junto con otros géneros musicales, como estrategia para que la agrupación pueda subsistir. En lo anterior, Faber Restrepo, director de Banda Plena, menciona que “nosotros por tocar única y exclusivamente merengue no nos prestan atención, entonces nos toca comprometernos a tocar música tropical y salsa al mismo tiempo que tocamos merengue” (Entrevista personal, 7 de julio, 2020).

3.6.5. El Merengue Sigue Sonando con Artistas Viejos

Desde el quinto aspecto, el merengue dominicano no ha dejado de ser consumido en Medellín al pasar los años. La no programación del género en las estaciones radiales no implica que los merengues dominicanos que interpelaron a ciertos consumidores hayan dejado de ser escuchados en las fiestas y festividades culturales de la ciudad.

En otras palabras, las nuevas propuestas del merengue no han tenido espacio de difusión masiva en Medellín, y solo han logrado entrar y seguir siendo consumidas algunas canciones de artistas que generaron un impacto significativo en la ciudad, al igual que las canciones que

sonaron masivamente en años anteriores (Carlos Andrés Castaño, 2020; Alejandro Mesa, 2020; Gabriel Hurtado, 2020; Héctor Escobar, 2020); aun así, permanecen vigentes en la vivencia del público que la actualiza cuando la escucha, provocando el mismo efecto en los músicos. Tal y como lo expresa Carlos Andrés Castaño: “para nada creo que en Medellín el merengue esté desapareciendo; desapareció en las emisoras, pero no desapareció en sí en el gusto ni en el escenario musical de la ciudad” (entrevista personal, 26 de julio, 2020).

Con relación a este tema, Alex Fernando Contreras Abril, habla de esta situación en Bogotá, menciona que:

Ese decaimiento del merengue, pues también tiene que ver con que las personas, la gran mayoría, o el gran espectro de consumidores, se quedaron en lo clásico: Los Hermanos Rosario, Sergio Vargas, Eddy Herrera, Rikarena, Wilfrido, entre otros, y que son grupos legendarios. O sea, no estoy criticando que la gente escuche esos grupos, porque marcaron una huella que no se va a borrar de la música. (Conversación personal, 13 de julio, 2021).

Lo anterior ha delineado la mayoría de los repertorios de las orquestas *crossover* y agrupaciones merengueras, al tener que tocar las canciones que se han convertido como de obligada interpretación dentro de cada presentación por ser lo que muchos músicos entrevistados llaman “lo que a la gente le gusta”. Sin embargo, estos gustos que se definen muchas veces en la interacción entre los músicos merengueros no tienen consensos generalizados, y en las entrevistas se observa que cada músico menciona canciones y artistas diferentes para señalar los gustos de los públicos.

3.6.6. El Merengue Local: Desde las Academias y la Pasión

Otra mirada que busca analizar el decaimiento del merengue desde diferentes casos está dada desde la frecuente cuestión de los músicos entrevistados ¿el merengue ha muerto en Medellín? Por esta razón, en los siguientes párrafos trataré de aproximarme a algunas respuestas.

Para iniciar se observa que los músicos en la actualidad han tenido que renunciar muchas veces a que las prácticas musicales locales del merengue dominicano les generen ganancias económicas, y verse así movilizados por otras razones: por un lado, por las nuevas dinámicas educativas en los centros musicales de educación superior, y por el otro, por la pasión y el gusto personal de algunos músicos hacia la interpretación del merengue dominicano.

Con relación a los centros universitarios en Medellín y el Valle de Aburrá, la formación musical actual en músicas populares permite en algunos casos que el merengue dominicano esté dentro de los contenidos en los programas académicos como, por ejemplo, de los estudiantes de percusiones tradicionales y populares de Colombia⁷⁵, a diferencia del enfoque musical eurocentrista acentuado de años anteriores⁷⁶. Esto tiene ciertas implicaciones en la identidad de esas generaciones de músicos en formación, y en los procesos de producción musical merenguera que están sucediendo en estos espacios.

A partir de la anterior situación, surgieron nuevos músicos apasionados por el merengue dominicano que continuaron haciendo historia del género musical desde una mirada local.

Por un lado, han encontrado en las redes sociales y plataformas musicales una forma de difusión de sus productos (Carlos Andrés Castaño, 2020), pero también formas de apropiación musical del género al encontrar maneras de conectarse con otros músicos de distintas partes del mundo directa e indirectamente (Faber Restrepo, 2020).

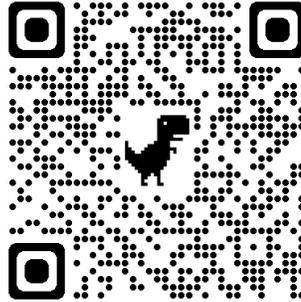
Por otro lado, una nueva generación de músicos jóvenes, en su mayoría percusionistas, permeados por un contexto en una era digital, aparecen como intérpretes solistas apasionados por el género merengero. La mayoría de estos músicos surgen de campos académicos locales como lo es la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango, y la Fundación Universitaria Bellas Artes.

Algunos casos destacables de músicos locales solistas y percusionistas que han generado productos audiovisuales en las redes sociales YouTube, Facebook e Instagram son:

- 1) Luis Miguel Trujillo, egresado del programa de tecnología en Gestión y Ejecución Instrumental para las Practicas Musicales la Escuela Superior de Artes Débora Arango, incluye la canción *El Primo* de Juan Luis Guerra dentro de su producto interpretativo de grado en el 2020:

⁷⁵ También llamada: percusión latina.

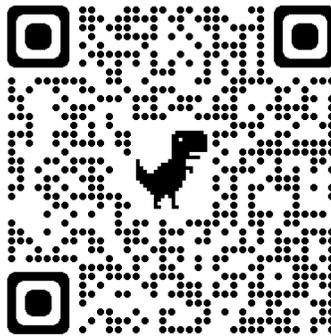
⁷⁶ Sin que esta idea implique en una afirmación de que el enfoque eurocentrista ya no está más. El hecho de que haya unos pocos espacios en los que a algunos estudiantes se les permiten hacer músicas populares, no implica que el peso eurocéntrico no siga siendo dominante. Por ejemplo, a los vientistas de algunos centros universitarios no les enseñan merengue dominicano.



El Primo de Juan Luis Guerra – Recital de grado de Luis Miguel Trujillo

Enlace: <https://www.facebook.com/1253650873/videos/10222535487036606/>

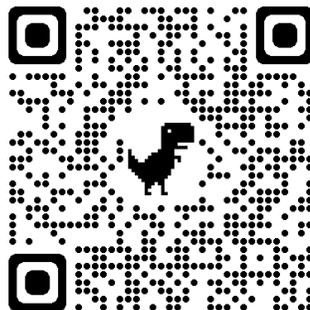
- 2) Yo, en mi presentación del recital de grado *El Merengue Dominicano* como requisito de grado para el programa de Licenciatura en Música en el auditorio de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Antioquia. Allí interpretamos en el año 2018 obras de Manuel Sánchez Acosta, Trío Reynoso, Juan Luis Guerra, Wilfrido Vargas y José Peña Suazo, además de una composición inédita de merengue jazz:



Ensamble Merengüero - Santiago García - Recital de grado en percusión

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=IEwEgvmiA50>

- 3) Mateo Morales, licenciado en música de la Universidad de Antioquia, quien compone *Paseo Latino II* en el 2018, un ensamble merengüero donde él mismo interpreta los siguientes instrumentos: batería, congas, tambora, güira y campana de mano



Paseo Latino II / Mateo Morales

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=G8dLjvitlGE>

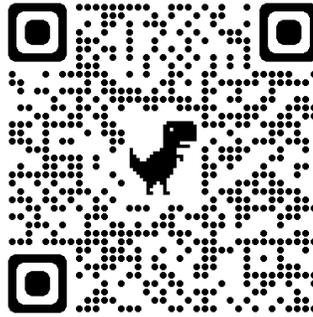
- 4) Alejandro Rúa Londoño, maestro en percusión de la Fundación Universitaria Bellas Artes, quien incluye dentro de su repertorio de recital de grado en el 2017 la canción Papa Boco de Manuel Sánchez Acosta



Papa Boco - Alejandro Rúa - Recital de grado percusión

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=ZPAob079EYg>

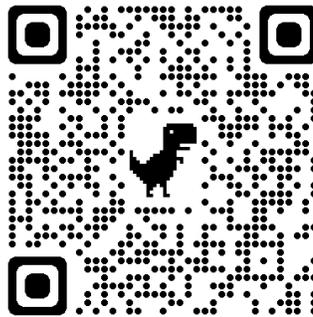
- 5) Fabio Acevedo, percusionista destacado de la ciudad de Medellín, quien realiza un video para redes sociales en el 2020 con una composición propia de percusión, y la interpreta en un video temático pintado en varias partes del cuerpo con neón de colores;



MERENGUE NEON 📄 📌 ⚡. Haciendo gym con “Conga y Tambora”

Enlace: https://www.instagram.com/p/CAeXCwqIDOM/?utm_source=ig_web_copy_link

- 6) Camilo Herazo, quien junto con otros cuatro compañeros percusionistas de Medellín, realizaron el Ensemble dominicano de lo tradicional a lo popular en el 2021, apropiándose de varios ritmos tradicionales de República Dominicana expuestos por el percusionista dominicano Otoniel Nicolas y el Grupo Marassá en el documento audiovisual llamado *Afro Dominican Drumming*.



Ensemble Dominicano "De lo Tradicional a lo Popular" - RECITAL CAMILO HERAZO

Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=NRQUBc0phWk>

Desde otra perspectiva, la posición de algunos entrevistados que hicieron parte del campo merengüero en Medellín en las décadas de los ochenta y noventa es positiva hacia las nuevas generaciones de intérpretes merengüeros, considerando así que hay más músicos apasionados por el género que antes (Alejandro Mesa, 2020; Carlos Andrés Castaño, 2020; Maicol Bolívar, 2020). Para el momento de esta escritura, han surgido otras agrupaciones dedicadas al merengue como

lo son Fuerza 15 dirigida por el percusionista local Jorge Eduardo Gómez, y Akiles Band dirigida por el percusionista local Alejandro Mesa.

Con relación a los anterior ejemplos y agrupaciones mencionadas en este apartado, no es casualidad que la mayoría sean percusionistas. Parte de lo que podría pensarse es que estos ejemplos son traídos acá por mi experticia en la percusión latina y mi afinidad con la comunidad de percusionistas en Medellín; sin embargo, una de las razones es que este tipo de productos relacionados con el merengue dominicano no son comunes en programas académicos de otros instrumentos. O sea, no se trata de que no haya pasión por el merengue por parte de los músicos de otros instrumentos, se trata de que los programas de música con énfasis en otros instrumentos de las anteriores instituciones educativas mencionadas no ofrecen tantas libertades que permitan escapar de los cánones curriculares establecidos durante tantos años.

Al respecto, Carlos Andrés Castaño, músico y productor merengüero activo desde finales de la década de los noventa del siglo XX, afirma que:

Se está produciendo muy buen merengue, a muy buena calidad, o sea, producciones de muy alta calidad. Están saliendo nuevas generaciones que se están preocupando por no sólo tocarlo, sino investigarlo. (...) Uno dice: “wow, increíble, están tocando muy bien el merengue”, (Entrevista personal, 26 de julio, 2020).

Lo anterior muestra que el merengue dominicano no ha muerto en Medellín en un sentido literal. Quienes sienten con mayor fuerza la afirmación de que el merengue ha muerto, son músicos cuyas dificultades para hacer merengue dominicano en el campo *crossover* le han provocado problemas económicos. Wilmar Sánchez expresa una idea para no dejar morir el merengue dominicano de la siguiente manera:

Inicialmente, pensar que lo vamos a hacer por amor y no pensar desde lo monetario, porque, muchas músicas se han muerto por la necesidad monetaria: “Ah hermano, no es que este *proyecto tiene que empezar a dar plata ya*” y los músicos empezamos a ensayar y a ensayar, pero ¿qué? No hay bailes y no vuelvo a ensayar, porque, es que estoy gastando plata pa’ ir a ensayar y estoy gastando tiempo y no está pasando nada. Entonces, mientras que pensemos en lo monetario nos van a acabar y no solo con este ritmo – como te digo – sino con muchos otros (Entrevista personal, 26 de julio, 2020).

Es así como se muestra que el merengue dominicano para algunos ha muerto desde “lo comercial” con relación a la radio y las casas disqueras (Fabio Melao, 2020; Wilmar Sánchez, 2020), pero no se ha dejado de consumir y practicar musicalmente a partir de disposiciones de músicos apasionados por el género merengüero que han jugado un papel decisivo para que no muera, tal y como lo expresa Fabio Melao:

Y a nivel de Medellín, pues, yo creo que el merengue es más iniciativa de los músicos que somos amantes de la magia del merengue, es que el merengue tiene algo mágico, pero, a nivel comercial no. (...) Han existido algunas iniciativas para hacer merengue, pero, yo las enfoco como muy educativas (...) Yo espero que algún día tenga la fuerza que volvió a tener, sería sensacional volver a esos formatos (entrevista personal, 31 de julio, 2020).

Con relación a lo anterior, desde una mirada de un agente musical de República Dominicana, Francisco Alexis Méndez Peralta lo expresa, como se citó anteriormente, “el merengue en Medellín no tiene a quien le duela” (conversación personal, 13 de julio, 2021) refiriéndose que no hay *managers* o gestores culturales que le inviertan capital económico, produzcan eventos y le apuesten al merengue local; pero que, el merengue dominicano se sigue practicando musicalmente gracias a los músicos apasionados por el género, algunos de ellos buscando renovar la tradición interpretativa como estrategia de supervivencia en las actuales lógicas del mercado fonográfico.

Ahora bien, pensando el asunto de la “academización” de la música, en particular de las populares, resulta pertinente preguntarse críticamente desde qué perspectiva debe abordarse la enseñanza/aprendizaje de géneros como el que aquí se aborda.

Antes de pensar en esta cuestión tan interesante, lo primero sería preguntarme críticamente sobre el canon académico hacia donde se podrían llevar estas expresiones musicales. Pensaría que si es un canon donde se permiten las prácticas musicales populares masivas en ciertos momentos, pero en otros se sigue reafirmando el imperativo privilegio de aprender por medio de otros aspectos musicales con base a la “práctica común europea”, métodos instrumentales de tradición europea, unidades de formación de historias de las músicas que siguen privilegiando las prácticas musicales tradicionales occidentales antes que otras prácticas musicales, el destino podría ser que estas expresiones musicales populares no trasciendan a

transformar y renovar las mismas tradiciones de las músicas para posibilitar un terreno económico más fértil en el mercado actual de la música en las industrias fonográficas.

Si, por el contrario, el currículo se pensara en contexto, y más aún, en contexto local con relación al mundo, las “prácticas comunes” se resignificarían y serían realmente las que rodean las mismas prácticas culturales y musicales que se enseñan. En ese sentido, las materias que imparten las teorías de las músicas, las historias de las músicas, lo prácticas instrumentales, entre otras, buscarían una justa proporción de las músicas en la malla curricular donde todas tengan un espacio justo y equitativo.

Ahora bien, con relación a la pregunta sobre desde “qué perspectiva debe abordarse la enseñanza/aprendizaje de géneros como el que aquí se aborda”, pienso que en una perspectiva que les permita a los estudiantes construir su propio perfil profesional a partir de sus gustos. En ese sentido, el docente pretendería de base llevar al estudiante por medio de su práctica disciplinar a ser un sujeto autónomo y autodidacta en búsqueda de despertar el interés y la necesidad de construir un perfil profesional específico que parta y finalice en el estudiante. Así, siempre cada perfil estaría mediado por un deseo y pasión del mismo estudiante. Si en el camino, el estudiante de música descubre que su perfil profesional está relacionado con el merengue dominicano, genial.

3.7. Recapitulación

Para retomar, uno de los primeros obstáculos que surgieron desde el principio de la formulación del presente trabajo investigativo, es que hay poca reflexión académica realizada en torno al fenómeno del merengue en Medellín. Además, es curioso percibir en las narraciones y discursos de muchos músicos merengueros locales, cierto desconocimiento de sucesos históricos del mismo género en la ciudad, lo que lleva a pensar en algunas ocasiones que el merengue dominicano no tiene una historia que contar en Medellín, mito que procuré romper en este capítulo.

Por todo lo anterior, lo desarrollado en este capítulo se constituye en una fuente histórica oral del género que espera ser útil para futuros trabajos investigativos, ya que los datos, análisis y reflexiones aquí presentes pueden detonar ideas de nuevas formas de apropiación musical y de formulación de preguntas problema que busquen seguir aportando a la historia del merengue

dominicano local y de las músicas populares masivas en Medellín, Colombia y América Latina por extensión.

CAPÍTULO 4. SUBCAMPO MERENGUERO EN MEDELLÍN

Para este punto, los capítulos anteriores han atendido aspectos importantes que surgieron como necesidades y hallazgos en el desarrollo de los objetivos investigativos. En este capítulo se enuncian algunas respuestas y reflexiones acerca de la pregunta problematizadora. Para ello, a través del estudio de un *mapeo del campo* (contextual y descriptivo) que toma como base fundamental los conceptos trabajados en el marco teórico, especialmente los abordados en el apartado El concepto de apropiaciones musicales interpretado como capital cultural incorporado en las teorías de Pierre Bourdieu: aproximaciones teóricas para mapear el campo.

También es importante tener presente que, además de la noción de *capital cultural incorporado*, este capítulo también va a usar en varios momentos la noción de *capital cultural objetivado* de Bourdieu.

Si se parte de una analogía de la pregunta problematizadora de la investigación, ¿cuáles han sido las formas de apropiación del merengue dominicano por parte de algunos músicos de Medellín entre la segunda mitad de la década de los años ochenta del siglo XX y 2020?, con la teoría trabajada de Pierre Bourdieu, se enuncia algo como ¿cuáles han sido las formas de apropiación del capital cultural incorporado del merengue dominicano (...)?

Continuando con la misma analogía a la luz del marco teórico, se puede concretar aún más como ¿cuáles han sido las formas de apropiación musical (...)? De tal manera que, se pone el foco en el análisis de las apropiaciones musicales como una forma para obtener un tipo de capital cultural incorporado, común en el campo de los músicos entrevistados en esta investigación.

Ahora bien, el marco teórico desarrollado contempló también otra perspectiva de base hacia el concepto de apropiación musical: se observa una significación importante y propia de los músicos hacia sus prácticas musicales merengueras en su contexto, las cuales han repercutido en sus perfiles profesionales y en su configuración identitaria. Lo anterior es relevante dentro del siguiente análisis porque esas apropiaciones musicales modifican las estructuras subjetivas volviéndose parte de las razones por las cuales los músicos expresaron sentimientos de pasión, enamoramiento y deseo vocacional por el merengue dominicano.

Otro elemento previo para tener en cuenta en este capítulo es el manejo de dos formas de pensamiento: un *pensamiento asincrónico* (en relación a la periodización del estudio entre la

segunda mitad de la década de los ochenta y 2020, el tiempo de desarrollo del trabajo de campo en el año 2020, y la posterior escritura del presente trabajo en el año 2021) y *diacrónico* (en relación al curso lineal de la historia desde la década de los ochenta hasta el año 2020)⁷⁷ que permita observar distintos momentos, sujetos, situaciones y tensiones que han sucedido en la ciudad con el merengue dominicano local.

Se recuerda también que los músicos y agrupaciones (considerados agentes sociales) que conforman el mapeo de este campo son aquellos que han sido identificados como *músicos merengueros locales*, porque ellos así lo reconocen, diferentes a músicos y agrupaciones *crossover* que han interpretado de forma destacada el merengue dominicano.

Para mayor claridad, la diferencia principal entre estos dos tipos de agentes sociales es que los primeros están interesados en disputar una posición como merengueros locales, y los segundos no; los últimos se apropian momentáneamente y a conveniencia de los tipos de músicas dentro del género y no desarrollan esa apropiación apasionada, juiciosa y constante del músico merengüero.

A continuación, se analizan diferentes tipos de agentes sociales, se hace un análisis de algunos *capitales culturales incorporados y objetivados*, se analizan formas de apropiación de esos capitales, se describen algunas estructuras objetivas, se estudian algunos juicios de valor, se plantean algunas tensiones y se trenzan las ideas por medio de seis perspectivas de análisis.

4.1. Campo Musical *Crossover* Merengüero de Medellín

A partir del análisis general de las entrevistas, se nota en algún punto que todos coinciden en ser merengüeros amantes del género musical, y relatan con especial tono sus primeros contactos significativos con estas músicas. No obstante, se observa que los músicos reflexionan y se preguntan mínimamente aspectos relacionados con su campo específico, y les cuesta describirse ellos mismos como individuos y como sujetos en un contexto comunal merengüero, dando paso así a una primera cuestión a analizar y una pregunta que da apertura al análisis de este problema: ¿si existe en realidad un campo merengüero en la ciudad de Medellín?, lo que se intentará responder en los siguientes párrafos.

⁷⁷ Para un acercamiento a una perspectiva diacrónica del merengue dominicano, ver el Capítulo 3.

Al respecto, todos los músicos entrevistados coinciden en que una de las razones de la cuestión anterior es que, en la mayoría de los casos, el consumidor de merengue dominicano en Medellín hace parte de un público *crossover* y el género tiene funciones de consumo muy específicas (baile, fiesta). No ha sido común en Medellín la existencia frecuente de bares, discotecas o conciertos de músicos merengueros locales donde el público consuma durante toda la presentación musical solo merengues dominicanos⁷⁸, excepto en casos en los que se trae como invitado a exponentes grandes del género como Juan Luis Guerra, Rikarena, Sergio Vargas, Wilfrido Vargas, Eddy Herrera, entre otros, y en cuyo caso, el público que asiste a la presentación musical sí va exclusivamente a escuchar las canciones exitosas del artista en merengue dominicano que, por lo general, son canciones que tuvieron gran acogida en la década de los noventa.

Para los demás casos, la mayoría de las orquestas que se han intentado dedicar exclusivamente al merengue dominicano han encontrado una gran dificultad, y es que sus públicos exigen que interpreten música *crossover*, o sea, géneros musicales variados. Sin embargo, un caso excepcional es el de Banda la Bocana que, según Héctor Escobar (2020) tuvo gran acogida nacional e internacional de conciertos como agrupación en la década de los noventa y primera década del siglo XXI, donde sólo interpretaban diferentes subgéneros merengueros.

Con relación a los públicos merengueros en Medellín y su incidencia en las formas de apropiación del género en los músicos, Carlos Andrés Castaño (2020) expresa la anterior situación de la siguiente manera:

El merengue se utilizó para tener un repertorio variado dentro de los grupos. Porque, en Medellín hay un caso muy curioso, y es que las orquestas teníamos que ser muy *crossover*, o sea, no era solo tocar un estilo, porque tendía a aburrir. (Entrevista personal, 26 de julio, 2020).

Aun así, es evidente la importancia que estos músicos le dan al género y cómo este les ayuda a construir su identidad, perfil interpretativo y posición social. Toda esta situación motiva a los músicos locales apasionados con el merengue a buscar en la *otredad*, su lugar o posición social. Ello declina, en mayor medida, la oportunidad de que un músico local se pueda enfocar

⁷⁸ Lo que sí pasa con otros géneros como la salsa, el bolero, el rock, el vallenato o la música tropical.

solamente en el merengue dominicano, y lo lleva a ocupar, en la mayoría de los casos, un rol de músico intérprete de varios géneros (*crossover*) con una especialidad en el género del merengue.

Ahora surge otra cuestión: ¿acaso el campo merengero de Medellín es el mismo campo musical *crossover*?

En relación con esto se observa que hay músicos que, aunque tocan distintos géneros, una de sus facetas identitarias principales es pensar y articularse con la idea del merengue dominicano y paralelamente están trabajando en la interpretación de la salsa, lo tropical, el vallenato, las músicas tradicionales colombianas, el reguetón, entre otras músicas.

Sin embargo, si la mayoría de los músicos que hacen parte del supuesto *campo del merengue*, además hacen parte de otros supuestos *campos de otros géneros musicales*, se debe tener especial atención en el análisis de los discursos, porque son personas que hablaron del merengue dominicano, pero desde una perspectiva más amplia, por lo que el uso de otros referentes, experiencias, relatos y discursos diversos, tienen un contexto más grande; para tal caso que, para describir su experiencia con el merengue, fueron necesarias explicaciones desde un campo más amplio.

En otras palabras, eso que dice el músico sobre quién es desde el merengue, permite acercarse más a una pretensión de la realidad individual, e intuir unas realidades colectivas. Pretender ver el campo merengero de Medellín como una cosa homogénea, establecida y estructurada podría poner al músico en una contradicción si sólo se ubicara como intérprete exclusivo del merengue y no aceptara que su construcción identitaria también ha sido permeada por otros géneros musicales.

Un supuesto campo definido como el de “los músicos merengeros de la ciudad de Medellín” no abarca la mayoría de fenómenos presentes en el objeto de investigación de este estudio, por varios motivos: 1) la mayoría de los músicos estudiados terminan dedicándose a tocar varios tipos de géneros musicales para generar ingresos económicos; 2) el consumo y demanda de las interpretaciones exclusivamente de merengue dominicano en vivo de la ciudad no es tan potente como para vivir económicamente de solo este género musical; 3) muchos de ellos no se declaran social y exclusivamente como merengeros debido a que deben disputar una posición en el marco de un campo más grande; y 4) las producciones merengeras locales no han

tenido mayor éxito regional, nacional e internacional, razón por la que se piensa que las canciones locales no trascienden a un mayor éxito de consumo; entre otras.

Para concretar este apartado, se ha argumentado por qué los agentes sociales y protagonistas de este estudio son: *músicos merengueros de la ciudad de Medellín*; sin embargo, no son todos los agentes que intervienen en el campo. Estos músicos se describen dentro de un campo más grande donde se encuentra la estructura objetiva, la cual determina el *habitus*: los músicos crossover interesados por el merengue dominicano de la ciudad de Medellín⁷⁹. Es decir, los músicos estudiados serían agentes específicos de un subcampo dentro de los procesos de producción musical de ciertas músicas *crossover* en Medellín. Esta última idea es la lectura es la que más se ajusta a las realidades complejas, diversas y no homogéneas del campo estudiado, y es la razón del título del presente capítulo: Subcampo Merengüero en Medellín.

En este punto, aparece una diferenciación clave entre dos tipos de músicos a estudiar: un *músico pasivo del merengue* y un *músico merengüero*. Al respecto Johnny Pavas explica que:

Ahí viene como el enlace del paso de solo ser un actor pasivo, porque, era una música que nos gustaba mucho por su alegría (...) En un principio – como te digo – un interés comercial de parte de la compañía [Discos Fuentes]; en un segundo paso, un interés de nosotros como músicos de poder tener una plataforma de trabajo con nuestra orquesta [Frenesí] cuando la fundamos en mayo del año 2000; hay un tercer interés que era netamente ya musical y era el poder disfrutar de la música [merengüera] que a pesar de que nosotros somos colombianos del interior, de la parte andina, no dejamos de ser tropicales, estamos en el trópico (Entrevista personal, 24 de julio, 2020).

Por eso, en el primer caso de un músico pasivo, se observa a músicos con cierto capital cultural incorporado en ejecución instrumental del merengue dominicano que no demuestran mayor interés en disputar una posición dentro del subcampo merengüero local aun cuando lo interprete dentro de sus prácticas musicales cotidianas; mientras que en el segundo caso de los músicos merengüeros, están los músicos interesados por luchar simbólicamente una posición en el campo *crossover* como especialistas del género merengüero, generando así dinámicas de construcción identitaria (definiéndose incluso en varios casos como apasionados, amantes y

⁷⁹ En el siguiente apartado se argumenta esta afirmación.

defensores del merengue dominicano en la ciudad), por ende, buscan apropiarse y acumular el mayor *capital cultural incorporado* posible.

Por lo anterior, no hizo parte del objeto de estudio el estudiar si una orquesta o músicos *crossover* han tocado de forma destacada un merengue dominicano, sino el estudiar a aquellos músicos que han generado una huella significativa dentro de las dinámicas propias del subcampo merengüero local, y han encontrado un espacio propicio para la construcción de sus identidades, pudiendo ser nombrados músicos merengüeros dentro de la ciudad de Medellín.

4.2. Formas de Apropiación de las Músicas Merengüeras

Revisando ahora el caso puntual y central de la investigación sobre las *apropiaciones musicales*, se ha propuesto en el marco teórico observar este concepto por medio de los *capitales culturales incorporados y objetivados*. Para esto, es importante definir cuáles son esos capitales y cuáles son sus formas de apropiación que hacen presencia en el campo estudiado.

Para iniciar, con el objetivo de dilucidar los hallazgos en las entrevistas e introducir el análisis de este apartado, se relacionan las formas de apropiación musical merengüera en Medellín: capitales culturales incorporados y objetivados que se identificaron, y las formas de apropiación de los capitales:

Tabla 1: Formas de apropiación del Merengue en Medellín

APROPIACIONES MUSICALES MERENGÜERAS EN MEDELLÍN	
Capital cultural incorporado	Capital cultural objetivado
<ul style="list-style-type: none"> ● Ritmos y ejecuciones instrumentales ● Historia ● Lectura y transcripción de partituras ● Experiencia en repertorios ● Producción musical ● Reglas del juego del campo 	<ul style="list-style-type: none"> ● Audios en <i>casete</i> ● Audios en discos ● Discos y canciones inéditas ● Videos de ensayos y conciertos ● Partituras ● Métodos musicales ● Información, audios y videos

<ul style="list-style-type: none"> ● Pasión por el género 	<p>apropiados de forma gratuita en redes sociales: YouTube, Facebook e Instagram</p>
<p>Formas de apropiación del capital cultural incorporado</p>	<p>Formas de apropiación del capital cultural objetivado</p>
<ul style="list-style-type: none"> ● Estudiando ● Analizando ● <i>Fusilar</i>: Imitando o reinterpretando ● Desarrollando resistencia física necesaria para cada interpretación ● Asistiendo y escuchando conciertos ● Hablando con los músicos que detentan el capital ● Buscando profesores ● Estableciendo músicos (modelos interpretativos) a imitar ● Transcribiendo ● Practicando las músicas en los instrumentos musicales constantemente ● Produciendo las músicas en estudios de grabación ● Comprendiendo y asimilando las músicas desde diferentes perspectivas ● Replicando el capital cultural apropiado ● Espacios o foros de discusión en 	<ul style="list-style-type: none"> ● Grabación de canciones, ensayos y conciertos en <i>casetes</i>, discos y videos ● Transcribiendo arreglos musicales ● Accediendo a las redes sociales gratuitas disponibles ● Intercambiándolo por dinero u objetos con cierta equivalencia al valor cultural

ensayos musicales	
-------------------	--

En los siguientes párrafos, se describe y analiza cada aspecto mencionado del cuadro, y el sentido que cada músico manifestó. Para esto, se refieren tres momentos: uno, ubicado en la década de los noventa revisando algunas interacciones entre músicos locales y dominicanos; otro, a partir de la década de los noventa observando la posibilidad de nuevas formas de apropiación musical a partir de la aparición de tecnologías como el *caset*, *walkman*, *cd*, *discman*, reproductores *mp3*, videos en *dvd*, *internet*, entre otras; y el último, observando situaciones actuales con relación a instituciones de educación superior y nuevas dinámicas de apropiación y transferencia del conocimiento.

En un primer momento, para los músicos con más experiencia en los procesos de producción merenguera en la década de los noventa, y para aquellos que apenas empezaban su aprendizaje en esta década, coinciden en que no existía un centro académico dónde estudiar merengue dominicano en Medellín. Tampoco existían músicos dispuestos a transmitir todo el conocimiento sobre este tema y, de igual forma, no existían los medios tecnológicos análogos y digitales actuales que hubiesen permitido hacer más fácil la tarea de aprender sobre el género musical merengüero (Carlos Andrés Castaño, 2020; Fabio Melao, 2020; Juan Pablo Castaño, 2020; Héctor Escobar, 2020; Maicol Bolívar, 2020; Robin Núñez, 2020).

Los músicos entonces recurrían a varias estrategias como: asistir a los conciertos donde se interpretó merengue tanto por músicos locales, como nacionales e internacionales (Carlos Andrés Castaño, 2020); también, buscando analizar por medio de la observación y escucha sus formas de tocar los instrumentos; y, en algunas ocasiones, intentando abordar a los músicos, muchos de ellos dominicanos, tratando de establecer relaciones sociales con poco éxito en la mayoría de los casos; sin embargo, cuando se lograba entablar una relación con los dominicanos, intentaban la transferencia de conocimiento en los diálogos y pidiendo clases musicales y consejos para apropiarse de las interpretaciones. (Carlos Andrés Castaño, 2020; Fabio Melao, 2020; Juan Pablo Castaño, 2020; Héctor Escobar, 2020; Maico Bolívar, 2020; Robin Núñez, 2020).

Pese a ello, una de las dificultades con la que se encontraron es expresada como una especie de celo por la información (Wilmar Sánchez, 2020), que consistía en que quien tuviera el

capital cultural interpretativo, no compartía el conocimiento total al respecto. En relación con lo anterior, Héctor Escobar menciona que:

En el tiempo mío, te cuento que los pianistas que estaban tocando eran muy cerrados en el conocimiento. No es como ahora que uno quiere compartir el conocimiento, en ese tiempo no. Si tú te sabías un *tumbao*, no lo querías mostrar a nadie. (Entrevista personal, 24 de julio, 2020).

Otro relato es el de Maicol Bolívar quien recuerda que alrededor de 1985, Cuco Valoy se presentó en el Palacio de Exposiciones tocando merengue. Al terminar la presentación, él se acercó a saludar al tamborero:

Y le pregunté que me enseñara y me dijo: “*ve, ¿y este man qué hace aquí?*”, o sea, no me [prestó atención] y pues me sentí muy mal. Dije: “*¡Qué man tan creído, pues! Pero, de todas maneras, toca muy bien*”. Yo me acuerdo mucho de eso, porque, yo era fanático o soy fanático de ellos.⁸⁰ (Entrevista personal, 22 de julio, 2020).

En otros casos, algunos músicos locales relatan experiencias de encuentros con músicos dominicanos con los que coincidían en una presentación musical, en los que quedaron tan sorprendidos por verlos tocar que dichas experiencias aumentaron el deseo de lograr esas interpretaciones, e hicieron parte significativa que posibilitó la toma de sus propias decisiones de escoger el merengue dominicano como proyecto vocacional. (Alejandro Mesa, 2020; Fabio Melao, 2020; Juan Pablo Castaño, 2020; Gabriel Hurtado, 2020; Héctor Escobar, 2020; Maicol Bolívar, 2020; Robin Núñez, 2020).

Es así como la emoción, amor y pasión por el género era la primera razón que mencionaron los músicos por la cual comenzaron en el proceso y buscaron formas de apropiación musical del género merengüero a pesar de las ya mencionadas dificultades, pero también, a medida que iban acumulando capital cultural, esto les iba permitiendo sumar reconocimiento (capital simbólico) en el campo *crossover* de Medellín, lo cual constituyó otra razón importante para posicionarse y lograr así mejores oportunidades laborales y económicas.

En medio de las dificultades anteriores, los músicos utilizaban diferentes capitales objetivados como medio de apropiación musical, por ejemplo, partituras y grabaciones de

⁸⁰ Sobre esta discusión se continuará reflexionando en los últimos párrafos del presente apartado.

canciones, ensayos y conciertos en *casetes*, discos y videos. Héctor Escobar recuerda esos momentos en los que los *casetes* le permitieron acercarse por primera vez a las maneras en las que sonaban todos los instrumentos, y así poder tratar de imitar esas interpretaciones para luego tocar el piano y dirigir Banda la Bocana en la década de los noventa:

Me gustó mucho esa época, porque fui autodidacta, entonces empecé a estudiar el merengue de lo que yo escuchaba, y traté de hacer los patrones de merengue que creía; claro, al principio como uno escucha una cosa, no teníamos la tecnología de ahorita que uno se podía devolver un pedacito del tema, no. Era con *casete*. Entonces uno tocaba el instrumento, ponía un poquito de *casete*, y a buscar qué es lo que estaba sonando, y entonces me tocó hacer eso, sin embargo, estudié. (Entrevista personal, 24 de julio, 2020).

En todo caso, a través de la historia del merengue local, la imitación ha sido una forma de apropiación musical, también llamada por los músicos como *fusilar*. Según la RAE, este término es un uso coloquial del verbo plagiar, que significa "copiar trozos o ideas de un original sin citar el nombre del autor" (Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]). Entre los músicos locales, el uso del término fusilar guarda relación con una forma de apropiarse e interpretar ciertas músicas igual a como se grabó, copiando cada nota, articulación, ritmo y fraseo.

Sobre lo mismo, Juan Pablo Castaño narra un episodio reciente en el que se encontró con el reto de interpretar junto con músicos merengueros de Medellín un solo instrumental de uno de sus trompetistas preferidos, Arturo Sandoval:

Incluso, en estos días un compañero nos hizo grabar un tema, "El primo" de Juan Luis Guerra. Pero, bueno, ya la parte del montaje de ese tema fue muy complicado, porque yo sí había escuchado el solo que es de Arturo Sandoval, y es evidente que, por ejemplo, Arturo es exigente, – demasiado exigente diría yo – porque, él es un extraterrestre de la trompeta para mí. Entonces, yo lo que hice fue tratar de fusilar lo más posible el solo del maestro Arturo Sandoval, pero, obviamente hubo unas notas que no me dieron, entonces, hasta esa nota que llegué ahí, ya más pa' arriba, seguían otras que él hizo, pero a mí no me daban [Risas] Entonces, me devolví e hice otra cosa más bien. Pero, eso fue un reto (...)

Yo pienso que el merengue [dominicano] es una escuela y estas [canciones de] merengue no son escuelas, sino retos. (Entrevista personal, 25 de julio, 2020).⁸¹

Acá lo importante es lo valioso que ha sido la estrategia de la imitación para los músicos que no pudieron contar con un profesor, método o institución educativa que transmitiera el conocimiento. Además, el alto esfuerzo que exige la interpretación de ciertos merengues constituye no solo un reto para los músicos merengueros haciendo necesaria una práctica constante del instrumento y hasta desarrollo de resistencia física, sino que acentúa la especialidad del intérprete en el campo *crossover* ante la incapacidad de otros músicos para poder interpretar ciertos merengues dominicanos.

Otro aspecto relevante de lo anterior es cómo los músicos merengueros, dependiendo de su instrumento principal, han ubicado músicos intérpretes como modelos a seguir o, en otras palabras, cómo han sentido el deseo de apropiarse de ciertas interpretaciones instrumentales con relación a un referente musical.

De lo anterior hay varios casos: Uno, es el de Juan Pablo Castaño que menciona que, para la trompeta, él tuvo varios referentes del instrumento como Luis Bravo, Luis Aquino, Kaki Ruíz y “Fermín Cruz que es el papá de la trompeta del merengue” (Juan Pablo Castaño, 2020); otro, es el de Wilmar Sánchez que menciona a Pedro Serrano (Papolín Sax), Juan Colón, y Crispín Fernández (Wilmar Sánchez, 2020); otro caso, es Robin Núñez, quien referencia a Juan Manuel Vásquez (Mannybass) como “un bajista impresionante”; y un último caso, es el de Héctor Escobar (2020), quien en un video en YouTube llamado Manos del Merengue, menciona que reúne en una sola interpretación sus principales referentes en el piano como son Ramón Orlando, Juan Valdez, Henry Jiménez, Dioni Fernández y Darys Contreras.

En un segundo momento de análisis, con el desarrollo de algunas tecnologías de reproducción musical como los *casetes* lanzado por la empresa Philips en 1962, los walkman lanzado al mercado por la compañía japonesa Sony en 1979, los *disc compact* o *cd* empezado a comercializarse en 1982 por las empresas Sony y Philips, los discmans reproductor de CD portátil de Sony lanzado al mercado en 1984, y los reproductores *mp3* desarrollados por la compañía

⁸¹ Para escuchar la interpretación de Castaño (2020), se puede seguir el siguiente enlace poniendo el minuto 2:40 del video: <https://www.youtube.com/watch?v=mGkGKwC7Ak8> y luego se puede realizar comparativa con la canción original en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=Uf_upCUdEw0

surcoreana *SaeHan Information Systems* en 1998, también con la llegada del internet y el nacimiento de nuevas redes sociales y plataformas digitales de comunicación global, reproducción y descarga musical, las dinámicas de apropiación musical merenguera presentaron nuevas posibilidades.

Una de esas posibilidades fue relatada por Héctor Escobar como la oportunidad de comunicarse vía correo electrónico en el año 2000 con el músico puertorriqueño José Alfredo Méndez y poder comprar por 15 dólares el método Aprende a tocar merengue:

Imagínate que con este método yo estudié cantidad y ahí sí que mejoré mucho más el estilo mío de piano y ahí me di cuenta de que la mano derecha hacía una cosa y que la mano izquierda hacía otra cosa y fuera de eso que como ya yo había aprendido otras cosas solo, pues, lo complementé con esto. (Entrevista personal, 24 de julio, 2020).

El punto al que se quiere llegar con esto no es solo la de una apropiación cultural como caso aislado que le sucede a Héctor Escobar, sino las implicaciones que comenzó a tener la circulación de ese método y esas nuevas sonoridades de interpretaciones en el piano en presentaciones locales y ensayos. Carlos Andrés Castaño relata esas otras implicaciones de la siguiente manera:

Entonces, yo le dije a Héctor: “Claro, ¡eso es lo que estamos necesitando!”. Héctor hace la compra del método, yo saco una copia y ahí empiezo yo a estudiar realmente – digamos – estructuradamente el piano de merengue, porque estaban los *tumbaos* escritos, entonces ya uno no tenía que acudir al oído, sino que era ir a leer la partitura, y digamos, que iba uno a la fija, ya sabía que el *tumbao* estaba bien interpretado. (Entrevista personal, 26 de julio, 2020).

Tanto para Héctor Escobar (2020), como para Carlos Andrés Castaño (2020), fue útil este método porque contaban con cierto capital cultural incorporado para comprenderlo y aprehenderlo: la lectura de partituras. Este material le permitió a Carlos Andrés analizar “muchas de las cosas que no comprendía cuando escuchaba a Sergio Vargas, a Wilfrido Vargas, Hermanos Rosario, Mala Fe, (...)” (entrevista personal, 26 de julio, 2020), por eso, decide en años

posteriores subir 80 videos⁸² en la red social YouTube interpretando cada uno de esos *tumbaos* con su respectiva transcripción, explicando:

Yo sé que hay muchas personas que tal vez ahora que hay muchas herramientas estén en la misma posición que estuve, y no saben cómo iniciar el proceso de abordar un piano de merengue. Entonces, por ese motivo yo monto ese tutorial a YouTube, porque, yo digo: “bueno, a mi alguien me ayudó en esa época, sería chévere que alguien que quiera empezar en ese mundo tenga el material y tenga el audio y visualmente también”. Así empiezo yo en el piano merengue (Entrevista personal, 2020).

Se observa acá, por lo menos otras dos formas de apropiación cultural: las actuales redes sociales en plataformas digitales como una especie de capital cultural objetivado, y la lectura y transcripción musical como forma de apropiación.

Por un lado, hay una cuestión teórica interesante con respecto al tema de las redes sociales: Bourdieu (1983, p. 136-149) define como parte constitutiva de los *capitales culturales objetivados* los bienes materiales adquiridos o intercambiados por medio de capital económico; pero ¿qué sucede con la inagotable información de conocimientos culturales que las personas de diferentes culturas comenzaron a poner a disposición gratuita del mundo a partir del desarrollo del internet? Y es apenas entendible que Bourdieu no tuviera en cuenta esto, ya que el fenómeno se intensificó luego de su muerte en el 2002. En la actualidad, los videos, que no son objetos materiales, son un producto cultural al cual se puede acceder y apropiarse de forma gratuita en muchos casos, y este tipo de capital se encuentra en estado objetivado porque su apropiación no significa su interiorización en la estructura subjetiva del agente.

En Facebook, Instagram y YouTube pasan algunas cosas interesantes a partir de lo anterior, y es que algunas personas van creando perfiles (o canales) donde parte del contenido que publican son sus prácticas musicales cotidianas en sus contextos, pero que son diferentes para personas de otros contextos. En el caso de los músicos merengueros de este estudio, muchos pudieron acceder a información como documentales, historias, entrevistas, tutoriales,

⁸² Para consultar este trabajo, seguir el siguiente enlace:

https://www.youtube.com/playlist?list=PLWRPrWGLtFd4muHNYrhkODYhuD_-s8-EO

interpretaciones específicas de músicos que se grababan en concierto, entre otro tipo de materiales. Esto posibilitó otra forma de apropiación musical merenguera.

Retomando lo de la lectura y la transcripción musical, ello constituyó una forma de apropiación del merengue ya que, al escribir la música, se crea un proceso en el que se racionalizan más detalles musicales que permiten una mayor comprensión de la música desde aspectos rítmicos, armónicos, estructurales y contextuales, que hace cambiar la perspectiva al momento de ejecutar los instrumentos. (Carlos Andrés Castaño, 2020; Fabio Melao, 2020; Juan Pablo Castaño, 2020; Faber Restrepo, 2020; Héctor Escobar, 2020; Johnny Pavas, 2020; Wilmar Sánchez, 2020).

Al respecto, Faber Restrepo en su proceso inicial de apropiación musical merenguera menciona un problema que buscaba atender con la escritura musical:

En Medellín solamente contábamos con partituras de merengues, como lo llaman muchos músicos, “panelas”. “Panelas” lo conocemos como temas muy *pegas* que todo el mundo toca. Entonces, aquí solamente se tocaba “Pégame tu vicio”, “Ajena”, dos merengues de La Máquina creo que era “Si me dejas no vale” y “Nadie se muere”. Eran como cinco o seis merengues que todo el mundo tocaba. (Entrevista personal, 7 de julio, 2020).

Ante esta necesidad que él sentía de su contexto con relación al escaso repertorio disponible de merengue dominicano, él decidió dentro de sus formas de apropiación, escribir musicalmente muchas canciones, entre otras cosas, para poder atender en Medellín una presentación en vivo entera de solo canciones de merengue. Faber Restrepo continúa narrando ese proceso como uno de los más significativos en su aprendizaje del género musical:

Dentro de escribir aprendí demasiado. Ya cuando uno escribe demasiado, por ejemplo, al escribir 10 temas de Eddy Herrera, nos da mucha información acerca de la forma [musical], de lo que piensa el arreglista, de lo que piensa el compositor, porque hay patrones repetitivos en las obras de Eddy Herrera, y así por el estilo con Juan Luis Guerra y con otros artistas. (Entrevista personal, 7 de julio, 2020).

Esto permitió precisamente a Faber Restrepo adquirir un punto especializado del capital musical merenguera, y es la capacidad de comprender los detalles implícitos en los estilos musicales entre cada agrupación e intérpretes. Tal y como lo expresa Carlos Andrés Castaño dentro de sus procesos de producción y creación de canciones merengueras nuevas para el trabajo

de Raulito Ley, “no es solo llegar y escribir lo que a uno se le ocurra, ¡no! sino que hay que escribir dentro del estilo” (Entrevista personal, 26 de julio, 2020).

Es así como todas estas formas de apropiación fueron permitiendo la acumulación de capitales culturales en algunos músicos, y generaron espacios de discusión en los ensayos musicales donde todos llegaban a compartir sus nuevos hallazgos y apropiaciones en cuanto a la interpretación del género musical.

Todo lo anterior llevó a buscar con el tiempo estrategias que les permitieran generar más público y consumo del merengue dominicano en Medellín, entre las que están los procesos de producción de canciones y discos. Claramente, esto constituye otra forma de apropiación musical, aunque, a la vez, se convertían en capitales culturales objetivados.

En lo anterior, otra dificultad aparecía y era que al escuchar sus grabaciones no sonaban como sus canciones y artistas referentes, y a partir de estas situaciones los músicos encontraron que no era lo mismo producir música tropical o salsa, que hacerlo para el género merengüero. Carlos Andrés Castaño narra esa experiencia de la siguiente forma:

Decíamos, “bueno, esta mezcla no nos suena como suenan estos dominicanos, ¿qué es lo que está sucediendo?”. Entonces, nos teníamos que ir otra vez a escuchar qué es lo que pasa, cómo mezclan esto, y comprender cómo seguían los paneos, cuáles eran los instrumentos que – de pronto – eran más protagonistas o que debían estar más encima de la mezcla. Todo este tipo de pequeños detalles fueron los que nosotros también estudiamos en su momento. (Entrevista personal, 26 de julio, 2020).

Para un tercer y último momento de análisis en este apartado, a partir de nuevas dinámicas sociales donde las redes digitales han reemplazado varios mercados entre los cuales está la *industria del disco*, y a partir del giro conceptual de algunos centros de educación superior musical en Medellín y el Valle de Aburrá, se pasó de enseñar solo músicas de tradición europea a permitir que dentro de sus ofertas educativas estuvieran algunas prácticas musicales excluidas y discriminadas anteriormente en estos espacios como son las músicas tradicionales y populares en Colombia. Héctor Escobar al respecto menciona que:

Entonces, yo pienso que académicamente vamos bien. Ya en la universidad dejan que lo popular entre un poco más, que entre un poco a ser parte de lo académico serio, porque anteriormente no pasaba eso. Anteriormente usted decía: “es que yo soy músico de música

popular: yo toco salsa, cumbia, eso”; y la gente decía: “Uy, ¿cómo así? ¿qué es eso tan feo?” (Entrevista personal, 24 de julio, 2020).

Tomando en cuenta que varios de los músicos entrevistados, al mismo tiempo son docentes, titulados o no, aseguran que el merengue dominicano ha entrado en los contenidos de las unidades o cursos de formación de algunos programas, generando así formas de apropiación cultural y transmisión del conocimiento, y han interpelado los perfiles identitarios de las nuevas generaciones de músicos en los centros académicos.

Para finalizar, la discusión sobre el celo generalizado que existía años atrás ha cambiado. Al encontrarnos en una sociedad globalizada e hipercomunicada culturalmente, esta negación a la transferencia de conocimientos culturales ha ido perdiendo sentido, sin negar que para algunos músicos esto siga siendo estrategia de dominio sobre el capital cultural. Hoy en día se pueden encontrar nuevos materiales bibliográficos, videos instructivos, docentes especializados locales y a distancia, y miles de datos digitales que posibilitan la apropiación cultural incorporada merenguera. Así, el problema en la era digital no sería la obtención de información (capital cultural objetivado), sino las formas en las que se el sujeto apropia y recrea este conocimiento.

4.3. Música Viejo *Versus* Música Joven

Otra perspectiva que se revisa, y que eventualmente puede generar tensión y luchas simbólicas en el campo estudiado, es la de los músicos viejos *versus* músicos jóvenes. En el presente apartado se comienza desarrollando teóricamente los conceptos, y posteriormente se realiza una apreciación de estas nociones en el análisis de las entrevistas, que por respeto a los músicos participantes se sustraen las referencias por ser un tema controversial, sensible y subjetivo, buscando así que el investigador del presente escrito sea el único responsable de los planteamientos.

En la entrevista realizada por Anne-Marie Métaillé a Pierre Bourdieu, al preguntar ¿qué entiende usted por viejo? responde:

Quando digo jóvenes/viejos entiendo la relación en su forma más vacía. Siempre se es joven o viejo para alguien. Por ello las divisiones en clases definidas por la edad, es decir, en generaciones, son de lo más variables y son objeto de manipulaciones. (Bourdieu, 1990, p. 120).

Por lo anterior, “las relaciones entre la edad social y la edad biológica son muy complejas” (Bourdieu, 1990, p. 120) y hacen que cada campo tenga sus dinámicas particulares en la forma de definir quién es viejo y quién es joven. Por ejemplo, en unos casos, los viejos son valorados por su experiencia y, en contraste, son desvalorizados por no representar el porvenir; en otros casos, hay algunos jóvenes que viven la doble vida entre el adulto biológico y el niño social y, en contraste, hay otros jóvenes que desean llegar lo más pronto posible a la adultez para lograr beneficios económicos y reconocimiento social.

En todo caso se perciben socialmente, por ejemplo, jóvenes de 50 años, y viejos de 20 años; estas categorías dependen de las dinámicas propias de cada campo y de las relaciones y posiciones que pueda establecer cada agente con otros agentes o instituciones. Más aún, existen unos límites en la realidad, en palabras de Bourdieu, “al igual que a los viejos les conviene enviar a los jóvenes a la juventud, a los jóvenes les conviene enviar a los viejos a la vejez”. (1990, pág. 127).

Dentro de los músicos entrevistados, se pueden encontrar sujetos de una generación que estuvo activa musicalmente en la década de los años noventa, y de igual forma se encuentran otros músicos cuya principal actividad con el género estuvo en los años posteriores hasta la actualidad.

Cuando se observan las estrategias entre unos y otros para buscar una posición simbólica de poder en el campo aparecen unos contrastes interesantes. Por un lado, algunos músicos viejos (generación activa a mediados de los años ochenta) aparentemente no parecen estar interesados en disputar una posición de poder como músicos destacados del merengue local, pero también se encuentra esta característica en algunos músicos jóvenes.

Aunque ellos (tanto algunos viejos como algunos jóvenes) se consideran merengueros locales, y hacen parte del campo ocupando una posición por la suma de sus capitales culturales, no se muestran interesados en disputar una posición de poder. Esto puede suceder por varios motivos, entre los cuales se destaca que sus intereses están puestos en mayor medida en el campo *crossover* u otro subcampo musical como la salsa o la música tropical; pero también, en algunos casos, este desinterés termina reafirmando a ese músico como un agente clave en el campo, realizando estrategias discursivas como juicios de valor hacia su personalidad como lo de ser un músico humilde.

Por otro lado, algunos músicos viejos muestran un interés explícito en su discurso por posicionarse como músicos en el campo del merengue local, y por reafirmar la importancia de sus proyectos musicales con juicios como: fuimos los primeros, los otros no tocan bien el merengue, etc. De lo anterior, y de acuerdo con la anterior cita de Bourdieu en cuanto a su definición de “viejo/joven”, esto evidencia que estas categorías son socialmente construidas y dependen de la relación que tengan los agentes con capitales culturales, sociales y simbólicos, y el poder en el campo: entre más capital se suma, y mayor sea la relación con el poder, más adulto (o viejo) se ve para ciertas personas.

Por el contrario, algunos músicos jóvenes concuerdan en buscar un sonido diferente del merengue. Implícitamente en sus discursos se puede inferir su intención de no hacer lo mismo que han hecho los músicos merengueros locales del pasado pues consideran que no son en la actualidad propuestas exitosas y carecen de elementos diferenciadores que permitan una mejor recepción y consumo.

En conclusión, estas tensiones son relevantes de observar y analizar, pues constituyen un elemento importante que caracteriza las estrategias de los músicos merengueros locales como agentes sociales en el campo *crossover* de Medellín. Así mismo, la relación viejos/jóvenes como etiquetas identitarias en los músicos, resulta por lo menos esclarecedor cuando se piensa en que esas categorías no corresponden estrictamente con la edad biológica pero sí son impuestas por algún tipo de agente, o adjudicadas socialmente, o luchadas individualmente; en todo caso, presentes en la relación con otros, siendo terreno eventual de tensiones, disputas y manipulaciones.

4.4. Posiciones de Poder de los Músicos Merengueros Dominicanos y Puertorriqueños en la Estructura Objetiva del Campo

Inicialmente, se observa que en el subcampo merengero de Medellín se tiende a ubicar en la posición de poder más alta de la estructura objetiva a los músicos dominicanos por ser los portadores de la tradición, ya que el género aparece como un símbolo nacionalista de la identidad cultural de República Dominicana. Por esto, se asume, ellos poseen el capital cultural y simbólico legítimo y legitimador del merengue dominicano, otorgado muchas veces de forma consciente o

inconsciente por actores no dominicanos (músicos, productores, gestores, comunicadores) que reconocen una conexión entre el género musical y su lugar de origen.

Lo anterior es reafirmado constantemente de formas indirectas: en primer lugar, en videos de agentes musicales dominicanos en redes sociales como YouTube hablando sobre la historia, orígenes, entrevistas a artistas y tutoriales, donde los discursos repiten varias veces que el género musical es símbolo cultural, identitario y nacionalista de la República Dominicana; en segundo lugar, en varios libros sobre la historia del género musical, principalmente los que abordan el merengue como símbolo nacionalista; y en tercer lugar por algunos músicos merengueros locales de Medellín que buscan constantemente aprobación de los músicos dominicanos frente a sus prácticas musicales.

Sin embargo, en las entrevistas se referenciaron también a los músicos merengueros de Puerto Rico como otros agentes importantes que hacen parte del campo estudiado. Son agrupaciones y artistas como Grupo Manía, Grupo Karís, Grupo Mambo, Elvis Crespo y Joseph Fonseca (todas inspiradas por la fuerte aceptación y consumo de los merengues de los Hermanos Rosario por parte de los puertorriqueños en la década de los noventa), quienes han propuesto nuevos estilos musicales bajo la denominación merengue bomba, captando la atención de algunos músicos locales. Ese es el caso, por ejemplo, de Banda Libre, en la que su director Fabio Melao (2020) expresa que estas agrupaciones y sus sonoridades, la estructura musical, los fraseos, los ritmos y las coreografías fueron sus mayores referentes.

En tal caso, esto permite pensar en un cambio de perspectiva que admite que no son necesariamente los músicos dominicanos quienes poseen el mayor capital cultural y simbólico en todos los casos, y admite que, para algunos músicos locales, lo poseen aquellas agrupaciones que lo han interpelado de una forma más fuerte. En otras palabras, la posición de poder dependería de cada músico local quien ha puesto en esa posición a ciertos músicos y agrupaciones referentes para sus prácticas musicales merengueras específicas a partir de sus experiencias, preferencias, gustos y competencias.

Con relación a la ejecución instrumental como un capital común (capital cultural incorporado) que comparten músicos de los diversos campos transnacionales de merengue dominicano en Latinoamérica, músicos dominicanos y puertorriqueños poseen un lugar privilegiado dentro de la estructura objetiva del campo estudiado, que les permite, en algunas

ocasiones, determinar estéticas musicales de forma indirecta que van definiendo cánones interpretativos (gusto o buena forma de hacer música).

Por este motivo, al aparecer creaciones en el género, en algunos casos, ellos han jugado un papel de curadores, delineando y nombrando algunas reglas de ejecución instrumental de formas en las que se legitiman las prácticas musicales en espacios lejanos al territorio de influencia de poder propio.

Retomando entonces a la luz de la presente discusión algunos casos concretos en las entrevistas, los contactos que han tenido algunos músicos con dominicanos son relatados así:

En un primer caso, Alejandro Mesa, como se citó anteriormente, expresa que, en el marco de un Festival de la Cerveza del Palacio de Exposiciones en la década de los noventa, luego de la presentación musical y de quedar impresionado, se acercó a la tarima para hablar con el conguero dominicano, y este fue empático y generoso con una explicación técnica para ejecutar la percusión. En un segundo caso, Johnny Pavas, como se citó anteriormente, relata el impacto que sintió en los momentos en los que vio las agrupaciones de algunos artistas dominicanos:

Haber alternado (...) con Wilfrido Vargas y haber visto esos artistas es una cosa que lo marca a uno; un poco más adelante vi a Sergio Vargas. Todas esas cosas lo van impactando a uno: esos artistas de esa talla, primero que todo; y esas orquestas tan buenas que traían ellos, de unos músicos increíbles, de un talento y una técnica magna, “magna” es la palabra. (...) y ya más adelantico – empezando los años noventa – Juan Luis Guerra. (Entrevista personal, 24 de julio, 2020).

En otros casos, Gabriel Hurtado (2020), Juan Pablo Castaño (2020) y Fabio Melao (2020) luego de terminar las producciones musicales de su primer disco con Banda Libre, relatan que en conciertos donde invitaban a las agrupaciones dominicanas, ellos tuvieron la oportunidad de ir hasta los hoteles donde se hospedaban los músicos dominicanos para buscar que ellos escucharan sus canciones y les brindaran sus opiniones. En uno de esos encuentros con los Hermanos Rosario, Juan Pablo Castaño (2020) recuerda que:

Ellos dijeron: “ve, escuchen este proyecto que están haciendo unos muchachos”. “Estos muchachos están haciendo este merengue”. Lo colocaron y lo que dijeron los músicos de Los Hermanos Rosario, fue que era de las bandas que habían escuchado con muy buen concepto aquí en Colombia, pues, en ese entonces. Y dijo que el concepto de los metales

estaba respetando como el parámetro del merengue, en la parte de los ritmos que estaba muy bien, que la parte de las voces muy bien. Fueron muchas críticas muy buenas, entonces, ahí estábamos viendo nosotros como orquesta que estábamos haciendo una buena labor. (Entrevista personal, 25 de julio, 2020).

Sin embargo, la historia del campo musical *crossover* de la ciudad de Medellín no evidencia unas interacciones directas constantes (comunicativas, sociales y/o discursivas) establecidas entre músicos dominicanos y músicos merengueros locales, que permita argumentar de una forma directa que ellos han jugado un papel decisivo dentro de la estructura objetiva y el *habitus* de este campo específico.

Existe así entonces una estrategia discursiva de los músicos locales en medio de luchas simbólicas por el sentido de las “correctas” interpretaciones del merengue en el campo: un músico declara ante los otros músicos que se ha comunicado con algún dominicano, o que ha viajado a la isla, o que ha compartido tarima con ellos, o se ha sentado a analizar detenidamente algunas grabaciones que le permiten apropiarse de la forma “correcta” de ejecutar el merengue dominicano.

Se analiza ahora este problema de la valoración sobre la interpretación “correcta” del merengue en el siguiente apartado.

4.5. Juicios de Valor: la Forma “Correcta” de Interpretar el Merengue Dominicano

Esta búsqueda de una forma “correcta” de interpretación de las músicas es una necesidad constante que produce tensiones entre los músicos locales y que surge en una mezcla entre la apropiación musical del género merengüero y el trabajo colectivo en orquestas. El punto es que cuando se va a realizar el montaje de canciones de otros artistas o de canciones inéditas para presentaciones en vivo o para procesos de grabación musical, las disputas por el sentido de la interpretación con relación a las acciones de conservar o transformar los estilos musicales aparecen.

Muchas agrupaciones merengüeras, tanto dominicanas como colombianas y de Medellín, han utilizado la práctica de versionar o reencauchar una canción en merengue dominicano. En

consecuencia, géneros como la balada latinoamericana, el vallenato, las músicas tropicales, entre otros, fueron usados para tal fin.⁸³

Dentro de las agrupaciones locales que han realizado este tipo de interpretaciones, Banda Libre realizó una versión de Color Esperanza de Diego Torres; Frenesí Orquesta ha realizado varias como la versión en español de la canción *Live at Jimmy's* llamada La gran manzana, La última noche de Diego Torres, Obsesión de Aventura, Mi primer millón de Bacilos y María Morena de Doris Salas; Calle Zero realiza una versión de La noche de Joe Arroyo; y Banda Plena realizó versiones de Cariño mío de Paloma San Basilio, Cóncavo y convexo de Roberto Carlos, y de las canciones Tu cariño se me va y Si me vas a abandonar de Buddy Richard.

Algo importante para observar, es cómo se comportan esas versiones en términos de estilos musicales en su etapa creativa. Con relación a la armonía, muchas veces las versiones no modifican su estructura original. Lo mismo tiende a suceder con las letras y sus melismas. Sin embargo, rítmicamente si tienden a aparecer muchos cambios en la mayoría de los instrumentos. Es entonces en la etapa creativa de los músicos locales, donde comienzan algunos consensos y disputas hacia qué tipo de interpretaciones y estilos se van a adoptar en la nueva versión de alguna canción.

Tanto Faber Restrepo, director musical en Banda Plena; como Fabio Melao, director musical, en su época, de Banda Libre, reseñan cada uno varias discusiones al respecto en los ensayos sobre cuáles eran las formas “correctas” de interpretar.

Por un lado, Faber Restrepo narra que en los ensayos de Banda Plena se formaban discusiones que él permitía intencionalmente, y que partían del debate posterior al proceso de estudio de los músicos y apropiación individual de las canciones y las partituras. Las contradicciones generadas apuntaban hacia lo que consideraban la “correcta” interpretación de los estilos musicales de cada intérprete e instrumento musical y también si la música a interpretar podía tener la posibilidad de transformarse si se trataba de una canción de otro artista, o de salirse del estilo propuesto si se trataba de una canción inédita. Al respecto de estas discusiones, Faber Restrepo opina que:

⁸³ Para ver una lista de 34 de canciones de distintos géneros musicales que aparecieron en los *14 cañonazos bailables* de Discos Fuentes, del volumen 1 al 30 entre los años 1961 a 1990, y que luego fueron versionados como merengues dominicanos por parte de otros artistas, ver Méndez (2018, pp. 82-112).

Mi concepto es que lo mejor es primero aprender, después de que tengamos un aprendizaje más amplio acerca del merengue, poder opinar. Uno también es libre, el que quiera simplemente coger y decir: “No, ya sé y voy a hacer lo que yo quiera”, está en libertad también. Pero, de todas maneras, eso es muy riesgoso. Por estar inventando nosotros formas de tocar es que no hemos convertido a Medellín en una zona fuerte de merengue. (Entrevista personal, 2020).

Esta posición de Faber Restrepo es muy conservadora, y va dirigida puntualmente a la rigurosidad de la interpretación de los diferentes estilos musicales del género. Por ejemplo, si se trata de tocar Wilfrido Vargas, que suene lo más idéntico posible a Wilfrido Vargas; si se trata de tocar Hermanos Rosario, que suene lo más parecido posible a Hermanos Rosario, etc. Pero lo anterior, pone en el centro la dificultad de que son aproximadamente 14 músicos los que tendrían que estar de acuerdo y ser rigurosos en el estudio para que la apropiación musical idéntica se dé ya que, si tan solo uno de los instrumentistas hiciera un fraseo distinto, o tocara un ritmo con acentuaciones diferentes, esto afectaría el resultado de toda la orquesta.

Junto con Faber Restrepo (2020), esta posición conservadora la comparten Juan Pablo Castaño (2020), Alejandro Mesa (2020) y Jorge Jiménez (2020) donde expresan ser muy respetuosos de la manera en la que se grabaron las canciones, y en los estilos que se determine interpretar, puesto que consideran eso como forma de dar cuenta del profesionalismo con el que los músicos pueden llegar a interpretar sus instrumentos y demuestra un respeto por quienes grabaron esas canciones, por los posibles referentes del estilo, y por el público que se ha acostumbrado a cómo suenan determinadas músicas. Además, expresan que tocar bien los temas, acorde a cómo se grabaron, no es una tarea fácil, incluso al punto de considerar que la no interpretación conservadora es una señal de las carencias de los intérpretes.

Por el contrario, hay otros músicos muy talentosos cuyas interpretaciones instrumentales, aunque sean disruptivas o rompan los cánones establecidos de los géneros musicales, son permitidas algunas veces en las ejecuciones musicales de algunas agrupaciones, toda vez que la transformación aporte al disfrute musical colectivo, y no se encuentre con una posición conservadora de otro músico que no le permita realizar los cambios.

Por otro lado, y en contraste con lo anterior, Fabio Melao, quien vivió este tipo de discusiones con Banda Libre, expresa que:

Uno muchas veces hablaba con músicos y entrábamos en discusiones “que esto se toca así, que esto se llama el majao’, el no sé qué”. Que al fin y al cabo no tienen mucho cuento a la hora de vos sentarte a hacer finalmente una producción inédita, por ejemplo. No tiene sentido. O sea, mira que – por ejemplo – nosotros nos atrevemos a meterle caja vallenata de paseo a un merengue. Entonces, bueno, todo enriquece, pero no enfrascarse como antes que sí nos sentábamos a discutir “no, eso se toca así y yo sé que es así”. Se trata más bien de lo otro, de aportar a través de creaciones nuevas, de crear. (Entrevista personal, 31 de julio, 2020).

Lo anterior presenta entonces otra posición, y es la de transformar las músicas. Sin embargo, estas posiciones tienen varios matices. Por un lado, Carlos Andrés Castaño menciona que le “gusta mucho que los conciertos sean dinámicos, entonces, esto abre la puerta para permitir que el grupo haga versiones propias” (entrevista personal, 2020); por otro lado, Fabio Melao (2020) reafirma que no tiene sentido fusilar interpretaciones, y que así se tienda a veces a sonar parecido, es muy importante llegar el estilo propio de cada agrupación buscando autenticidad por lo menos en detalles mínimos de transformación en las interpretaciones.

Por otro lado, Héctor Escobar (2020) pone de manifiesto lo importante de contextualizarse sobre qué se está tocando y con quién se está tocando para permitirse las transformaciones musicales; también Maicol Bolívar (2020) dice que se transforman las músicas sólo si es para interpretar una mejor versión que la original o para establecer mejores sonoridades de los estilos propuestos; y por último, Robin Núñez (2020) invita a utilizar las dos opciones, conservando primero para aprender del estilo y tocarlo si es requerido, y si eventualmente es posible, agregarle el sello personal de los intérpretes.

En conclusión, en cualquier caso, es importante observar estas diversas posturas sobre las formas “correctas” de interpretación con una mirada crítica que permita sospechar que haya en definitiva solo una forma de hacer la música, aun cuando sea recurrente que varios músicos apelen a que solo hay una forma. Por otra parte, cabe resaltar que estas tensiones sobre la forma “correcta” de tocar el merengue dominicano, es muy frecuente en las prácticas musicales locales, y hace parte incluso de las estrategias de los agentes sociales para buscar posiciones simbólicas de poder dentro del campo. Por ejemplo, el músico conservador que estudia mucho cada detalle interpretativo de su propio instrumento y el de los demás, con el objetivo de llegar al encuentro

con los otros músicos en los ensayos, presentaciones en vivo o estudios de grabación, y realizar sanciones de adecuación en forma de juicios de valor a los compañeros sobre cómo es la “verdadera” forma de interpretar los instrumentos dentro del género, subgénero y estilo.

4.6. El Papel del Cuerpo en el Campo Como Parte del Capital Cultural Incorporado

En un último momento para cerrar este mapeo del campo, un propósito individual del investigador es el observar someramente el papel del cuerpo en el campo como parte de los capitales culturales incorporados. Sin embargo, lo siguiente no presenta profundas reflexiones ni fuentes primarias a razón de que es un tema que aún le falta énfasis conceptual, reflexión y trabajo de campo, por lo cual se pretende dejar acá algunas ideas iniciales para trabajos futuros.

Entendiendo discurso no sólo como un acto comunicativo que utiliza la palabra hablada y escrita (comunicación verbal), sino más bien desde un uso amplio del concepto donde *todo comunica*, aparece el cuerpo como capital cultural incorporado y herramienta comunicativa que permite establecer significados dentro de la misma ejecución instrumental de los músicos merengueros.

Por consiguiente, la *interpretación musical* es un capital común entre los músicos en el campo estudiado, que moviliza juicios de valor, negociación y disputas por los sentidos y por el cual se generan luchas simbólicas por su apropiación.

Con relación a la expresión “*todo comunica*”, Blanco explica que:

La comunicación es un proceso social que integra permanentemente múltiples modos de comportamiento: la palabra, el gesto, la mirada, la mímica, el espacio interindividual, sin desear establecer una división entre la comunicación verbal y no verbal, ya que la comunicación es un todo integrado (Wikin, 1987, p. 23 citado por Blanco, 2008, p. 39).

Por esto, la comprensión y el dominio de otros tipos de comunicación, en este caso algunos discursos corporales como un acto que disputa sentidos, permite a los músicos luchar de mejor forma el capital interpretativo en los procesos naturales en el campo musical.

Al suceder el encuentro de cuerpos interactuando en espacios, los músicos buscan sentir algo muy particular que no se logra con solo escuchar música por medio de algún reproductor musical: la interpretación en vivo como un encuentro de músicos en tensión y disputas por el campo. Bien lo expresa Darío Blanco (2008) en la parte final de su artículo La comunicación

corporal en las elaboraciones identitarias-subjetivas, luego de presentar teorías entorno a la comunicación no verbal, el uso de los cuerpos dentro de los estudios sobre las construcciones identitarias, los jóvenes, y los grupos subalternos:

Las ideas generales de las teorías mostradas [buscan] validar y proponer los espacios de la fiesta, la rumba, el salón de baile, la discoteca, el antro, la tocada, el concierto y el festival como ideales para la performatividad de las identidades-subjetividades (...) En estos rituales modernos se reúnen grandes cantidades de personas que asisten a encontrarse unas con otras, que buscan ver, escuchar, sentir, tocar y obtener placer por intermedio de las múltiples y marcadas impresiones sensoriales donde la belleza, el buen “gusto”, “la distinción” (Bourdieu), la búsqueda de agrandar y ser agrandado son las lógicas de la interacción. La comunicación no verbal se densifica debido a la imposibilidad de hablar (p. 61).

Precisamente, esas lógicas de interacción, para este campo son lógicas de disputas por el sentido de las “correctas” y mejores prácticas musicales merengueras. La idea de cuerpo en estos espacios sustenta una comunicación no verbal dentro de los músicos. Hace parte de las dinámicas dentro de la doxa (o *habitus* colectivo, o estructura objetiva) que operan intenciones estratégicas para disputar posiciones por medio del capital cultural de la interpretación musical dentro del campo.

Los merengueros van detrás de detalles que les permitan generar ciertas impresiones que los ubiquen dentro de una sensación de agrandado y aceptación de los mismos músicos auditores del acto performativo. Se convierte así el cuerpo en un medio de interpretación que se combina con el musical. La expresión corporal como un capital simbólico discursivo que permite eventualmente negociar sentidos e interpelar sujetos que comprenden las dinámicas en las que los actores se establecen en el campo.

4.7. Recapitulación

Para concluir este capítulo 4, la cuestión de suponer inicialmente que existía un campo merengero en la ciudad de Medellín fue un problema desde el inicio del trabajo investigativo ya que este espacio social no permitía analizar muchos elementos que fueron discutidos posteriormente. Lo argumentado en este capítulo permite pensar que el campo merengero local

no enmarca todos los fenómenos presentes en el campo estudiado, haciendo necesario ubicarse en un campo más grande como lo es el merengue dominicano en el campo *crossover* de la ciudad de Medellín.

En cuanto a la realización del presente capítulo analítico, fue fundamental la triangulación y desarrollo del marco teórico, donde las teorías y propuestas de Pierre Bourdieu dieron herramientas muy valiosas para mapear el campo. Así mismo, en el tiempo del desarrollo teórico y la aplicación de estas teorías, se permitió develar que lo propuesto y desarrollado en los capítulos analíticos 2 y 3, al mismo tiempo son formas de mapear el campo, ya que cada una mostró sus propias tensiones y situaciones problemas donde, para fines de la investigación, resultaba imperativo realizar ejercicios analíticos más extensos que observaran los objetivos con mayor profundidad interpretativa.

CONCLUSIONES

Para finalizar el trabajo de grado sobre formas de apropiación musical de los músicos merengueros de Medellín entre la segunda mitad de los años ochenta del siglo XX al 2020, desde las nociones que harían referencia a merengue dominicano en Medellín como son: apropiaciones musicales, historia del merengue, géneros, subgéneros, estilos musicales y capital cultural incorporado; es preciso recapitular los elementos destacados en los tres capítulos analíticos:

En el primero (capítulo 2), se abordaron los subgéneros y estilos merengueros en Medellín como dos tipologías de música o, dicho de otra manera, dos formas distintas de organizar los tipos de música. Es así como se analizó un fenómeno particular del campo en lo que respecta a la cantidad considerable de nombres que hacen referencia a tipos de merengue dominicano, y lo particular que resultan los sentidos expuestos que establecen los músicos merengueros para interpretar el género al respecto de unas sonoridades específicas y sus términos consensuados socialmente.

Con relación a este segundo capítulo, las fuentes primarias y secundarias presentadas, y su conexión con el apartado teórico Géneros, subgéneros y estilos musicales (en el capítulo 1), uno de los puntos más importantes de esta investigación es el aporte académico que se hace sobre una manera de entender y aplicar los conceptos de subgéneros y estilos musicales. Dicha propuesta teórica, podría aplicarse en análisis de otros géneros musicales tanto tradicionales, como populares tradicionales y populares masivos. Incluso, podría profundizarse aún más si se retoma este modelo teórico utilizando otros tipos de fuentes primarias y secundarias, y otras herramientas metodológicas, lo que abre las puertas a futuras investigaciones.

Una conclusión importante en este capítulo es que la gran cantidad de manifestaciones rítmicas en el género merengero, tanto en la percusión como en los demás instrumentos, es uno de los motivos de la amplia variedad de formas de nombrar los subgéneros, y de la intención de referenciar los tipos de merengues por medio de agrupaciones, artistas, canciones, e instrumentistas para consolidar el discurso en los diálogos comunes y académicos.

En el capítulo 3, se tejieron identidades narrativas y discursos de los músicos entrevistados, con fuentes musicales y documentales, intentando exponer una historia del merengue dominicano en la ciudad de Medellín. Con ello, apareció una mirada diacrónica que

permitió analizar las apropiaciones musicales de los músicos a través del tiempo, y a la vez se visibilizaron tres épocas: una, el auge del merengue dominicano entre las décadas ochenta y noventa del siglo XX; otra, un decaimiento del consumo masivo del género al comienzo del siglo XXI; y la última, analizando la situación actual de quienes persisten y están apasionados por el género.

La historia presentada en este tercer capítulo posee un importante valor cultural y académico para el contexto local del género estudiado, de las músicas transnacionales y de las músicas populares masivas en América Latina y el Caribe. A razón de los datos, análisis y reflexiones expuestas, este aporte eventualmente podría ser útil para detonar nuevas ideas que pueden resultar en posteriores trabajos investigativos.

En el capítulo 4, se realizó el análisis central de la investigación: un mapeo del campo con la triangulación entre fuentes primarias a partir de las entrevistas, la interpretación y la aplicación teórica de nociones propuestas por Pierre Bourdieu alrededor del macro concepto de campo, trabajado en el apartado teórico El concepto de apropiaciones musicales como capital cultural incorporado según Pierre Bourdieu: aproximaciones teóricas para mapear el campo.

Así las cosas, este cuarto capítulo permitió, por un lado, responder la pregunta problematizadora de investigación por medio de la identificación en el campo de los capitales culturales incorporados y objetivados, y poniendo luego a dialogarlos con fenómenos relacionados con las formas de apropiaciones musicales donde se concluye que las identidades de estos músicos apasionados por el merengue dominicano los movilizó de forma vehemente a disputar simbólicamente estrategias que les permitieran una posición de poder en el campo musical local.

Por lo cual, uno de los capitales culturales incorporados más importantes desde la intención de los músicos participantes para apropiarse de él, es la interpretación musical; y a su vez, este capital, que se expresa tanto por medios discursivos orales como corporales, está en constante tensión por el sentido de lo que se considera en el campo como “la forma correcta” de ejecutar instrumentalmente el merengue dominicano según las características específicas de los subgéneros y estilos musicales del género.

También, se definió el campo de estudio a partir de la noción de estructuras objetivas de Bourdieu, lo que permitió concluir que no podía existir un campo merengüero en Medellín

porque en este espacio social no se encontraban las estructuras objetivas que movilizaban a los músicos. Por eso, se determinó que en realidad lo que existe es un campo *crossover* de la ciudad de Medellín del cual el merengue dominicano hace parte.

Por otro lado, se encontraron y analizaron otros fenómenos como la tensión producida entre músicos viejos *versus* músicos jóvenes, las posiciones de poder de los músicos merengüeros dominicanos y puertorriqueños en la estructura objetiva del campo, los juicios de valor hacia la “forma correcta” de interpretar el merengue dominicano, y el papel del cuerpo en el campo como parte del capital cultural incorporado.

Una conclusión que es transversal a todo el trabajo investigativo, fue encontrada en el camino del desarrollo del capítulo 4, donde la aplicación de las teorías permitió revelar que lo analizado en los capítulos 2 y 3, sobre tipologías e historia, también eran otras formas de mapear el campo. Pero lo anterior, dada la naturaleza compleja de los capítulos 2 y 3 a partir de las preguntas que movilizaban las discusiones, de todas formas fue necesario dedicar una extensión considerable donde se permitieran estudiar conceptos, datos y reflexiones con mayor profundidad interpretativa.

Desde lo metodológico, la lectura reflexiva de las entrevistas fue transversal en el análisis, lo que permitió trazar en el desarrollo del trabajo nuevas rutas analíticas, y por extensión, la estructura de los capítulos por la riqueza y diversidad de categorías emergentes que se fueron encontrando y estructurando. Para lo cual fue fundamental el haber desarrollado y comprendido los conceptos de identidades narrativas y discursos, ya que estas nociones posibilitaron develar una gran cantidad de datos que permitieron entre cruzar ideas y construir argumentos.

La propuesta de definir el género por medio de los subgéneros y estilos musicales del merengue, la reconstrucción de la memoria individual y colectiva de los músicos merengüeros sobre su propia práctica musical y el diagnóstico de la situación actual del género en la ciudad constituye un aporte significativo e inédito. De esta manera, este proyecto de investigación aporta de forma importante al desarrollo de la investigación musical en Colombia, en el Caribe, en Latinoamérica, y otros países del mundo, especialmente en el campo de estudios de las músicas populares masivas en Colombia, donde no se han profundizado este tipo de trabajos investigativos fuertemente.

Para finalizar este camino investigativo, confío en que el presente trabajo servirá como un

insumo importante a los músicos locales, nacionales e internacionales que busquen comprender el fenómeno del merengue dominicano en Medellín, a diversos agentes y espacios académicos en distintas partes del mundo que busquen consolidar sus herramientas de trabajo, generar nuevas discusiones y aplicar el modelo analítico aquí presentado, y además, que sirva como punto de partida hacia una forma analítica de abordar las músicas populares masivas y las músicas transnacionales que han interpelado a millones de músicos en sus fibras identitarias en contextos urbanos en América Latina y el Caribe, otorgando un perfil que les permite ocupar una posición en diversos campos musicales.

REFERENCIAS

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Austerlitz, P. (2007). *Merengue: Música e identidad dominicana (M. L. Santoni, Trad.)*. (Trabajo original publicado en 1997). Ediciones de la Secretaría de Estado de Cultura.
- Blanco Arboleda, D. (2008). *La comunicación corporal en las elaboraciones identitarias– subjetivas*. Perfiles Latinoamericanos, 16(32). <https://bit.ly/3fDoM62>
- Blanco Arboleda, D. (2018). *La cumbia como matriz sonora de Latinoamérica. Identidad y cultura continental*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Bourdieu, P. (1983). *Poder, Derecho y Clases Sociales*. Desclée.
- Bourdieu, P. (1987). Los tres estados del capital cultural, UAM- Azcapotzalco. *Sociológica*, 2(5). <https://bit.ly/3wTuLtY>
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México, D. F. Editorial Grijalbo, S. A. <https://bit.ly/3rmCpfl>
- Bourdieu, P. (1991). *El sentido práctico*. Taurus.
- Contreras, Alexis. (2016). *Figuración musical para la güira dominicana: patrones rítmicos y repiques de merengue [Tesis de pregrado Universidad Pedagógica Nacional]*. Repositorio Universidad Pedagógica Nacional. <https://bit.ly/3eE8D0s>
- Cuta, F. (2013). *Análisis de la interpretación del bajo eléctrico en el merengue dominicano de Juan Luis Guerra, tomando como referencia el aporte musical de los bajistas: Joé Nicolás y Héctor Santana [Tesis de pregrado, Universidad Pedagógica Nacional]*. [Repositorio Universidad Pedagógica Nacional]. <https://bit.ly/3xTo9NC>
- Díaz, C. (2013). Recepción y apropiación de músicas populares: dispositivos de enunciación, lugares sociales e identidades. Vol. 1 n°2, 16. *El Oído Pensante*, 1(2), 16. <https://bit.ly/3fl3pHW>
- Díaz, C. (2015). *Fisuras en el sentido: Músicas populares y luchas simbólicas*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- Díaz, C. (2011). Música popular, investigación y valor. In J. Sas & R. López (Eds.), *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. <https://bit.ly/3wQeRSu>

-
- Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [24 de junio de 2021]
- Fabbri, F. (1982). *A theory of musical genres: two applications*. En e. D. Tagg, *Popular Music Perspectives*. 52–81.
- Fabbri, F. (1999). Browsing Music Spaces: Categories and the Musical Mind. *3rd Triennial British Musicological Societies*.
- Fabbri, F. (2012). *Genre theories and their applications in the historical and analytical study of popular music: a commentary on my publications* [Universidad de Huddersfield]. <https://bit.ly/3fuwOyC>
- García Calclini, N. (1990). *Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu*. En P. Bourdieu, *Sociología y cultura*. México: Editorial Grijalbo, S.A.
- Hall, S. (2014). *Sin Garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (2.^a ed.). Popayán, Cauca, Colombia: Editorial Universidad del Cauca y Editorial Envión.
- Hutchinson, Sidney. (2008). *Merengue Típico in Transnational Dominican Communities: Gender, Geography, Migration and Memory in a Traditional Music*. Universidad de Nueva York.
- Laclau, E. (2004). El análisis político del discurso: entre la hegemonía la retórica. Entrevista a [Entrevista] Gustavo Oliveira <https://bit.ly/3fzPHAj>
- López-Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). Investigación artística en música. *Problemas, métodos, experiencias y modelos, 1*.
- Méndez, A. (2018). *Vinculaciones: miradas a la relación musical entre Colombia y la República Dominicana* (Primera Ed). Discos Fuentes Edimúsica.
- Ochoa, J. (2018). *Sonido sabanero y sonido paisa: La producción de música tropical en Medellín durante los años sesenta*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Pelinski, R. (2000). *Invitación a la etnomusicología: Quince fragmentos y un tango*. Editorial: Akal, Ediciones
- Pérez de Cuello, C., & Solano, R. (2003). *El merengue: música y baile de la República Dominicana*. CODETEL.
- Raffino, M. (2020). Discurso. *Concepto De*. <https://concepto.de/discurso/>
- Revilla, S. (2011). Música e identidad: adaptación de un modelo teórico. *Cuadernos de*

-
- Etnomusicología*, 1, 15–28. <https://bit.ly/3syKFIY>
- Ricoeur, P. (1999). *La identidad narrativa*. En P. Ricoeur, *Historia y narratividad*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Salamanca, O. (2012). *Interpretación del merengue dominicano en el bajo eléctrico. Caso: Isaías Leclerc* [Universidad Pedagógica Nacional]. <https://bit.ly/3jqTkKe>
- Sampieri, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2014). *Metodología de la Investigación* (Sexta). Mac Graw Hill.
- Sans, J. (2017). Música y estudios del discurso: una atracción fatal. Para C. Díaz, & B. Corti, *Música y discurso: aproximaciones analíticas desde América Latina*. In *Música y discurso*. (p. 25). <https://bit.ly/3t979k0>
- Sans, J. (2018). Apropiaciones y expropiaciones de las músicas nacionales: Los samurai del joropo. *Musicaenclave*, 12(3). <https://bit.ly/2NWGpnk>
- Segebre, J., Cura, D., Monsalve, J., Méndez, A., Fiorillo, H., Mattos, J., Pérez, F., Noriega, Z., & Suescún, A. (2017). *Puentes musicales sobre el mar Caribe*. Barranquilla: Fundación Cultural Letra Clave.
- Sevilla, M., Santamaría-Delgado, C., Ochoa, J. S., & Castaño Arango, C. E. (2014). *Travesías por la tierra del olvido: modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Sparkes, A., & Devís, J. (2018). *Investigación Narrativa y sus formas de análisis: una visión desde la educación física y el deporte*. <https://bit.ly/3xiHasN>
- Tejada, D., & Yunén, R. (2006). El merengue en la cultura dominicana y del Caribe. *Primer Congreso Internacional "Música, Identidad y Cultura En El Caribe*.
- Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Revista Transcultural de Música*, 2(27). <https://bit.ly/2QULUUS>
- Vila, P. (2001). Música e Identidad: La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, letras y actuaciones musicales. *Cuadernos de Nación. Músicas En Transición*, 15–44. <https://bit.ly/3dxopcf>
- Waxer, Lise. (2002). *The City of Musical Memory: Salsa, Record Grooves and Popular Culture in Cali, Colombia*. Wesleyan University Press.

ANEXOS

Anexo 1: Insumo de preguntas para entrevistas semiestructuradas:

En un primer tipo de preguntas, se busca evocar sus narrativas identitarias (preferencias, gustos, disgustos, juicios de valor, importancia personal con relación a los contactos con músicos nacionales y extranjeros, métodos y didácticas que usó para apropiarse e interpretar el merengue, y opiniones en general del género musical en Medellín); y en un segundo tipo de preguntas, se busca develar su participación en procesos de producción y prácticas discursivas musicales (historias, sucesos, tensiones, grabaciones, personajes, acompañamientos, y discusiones) que haya podido tener con relación al merengue.

Primer tipo de preguntas: identidad musical del músico

1. ¿Cuál a su papel dentro del ámbito y la historia del merengue en Medellín?
2. ¿Qué motivos lo inspiraron para tomar la decisión de pasar de ser un actor musical apasionado (o interesado) por el merengue, a convertir el género como parte importante de su perfil profesional musical? ¿existe algún momento que resulte inolvidable?
3. Desde una perspectiva general ¿para qué crees que sería bueno dedicar un merengue?
4. Hablando de sus inicios ¿a qué edad recuerda que tuvo por primera vez relación con un merengue dominicano? ¿Recuerda cuál fue la primera canción, melodía, armonía o ritmo de merengue que interpretó? Si lo recuerda ¿alguien le ayudó a lograrlo? ¿cómo hizo para lograr interpretarlo?
5. Dentro de sus gustos y formación como intérprete merengüero a lo largo de vida ¿qué músicos, canciones, artistas o agrupaciones ha estudiado con la intención de aprender y ejecutar algún estilo específico? ¿cómo lo hiciste? ¿tenías algún profesor, método específico o compañeros de estudio?
6. ¿Cuál es su posición frente a la interpretación de una canción inédita o *cover*? ¿puede ser la de conservar el estilo de la canción como se grabó o interpretó en vivo; o su posición admite cambios y transformaciones? ¿por qué?
7. En la actualidad ¿qué merengues le gusta escuchar?

Segundo tipo de preguntas: contexto social (agrupaciones)

8. ¿Dónde y con qué artistas, productores o agrupaciones locales, nacionales e internacionales recuerda haber tenido relación, grabado e interpretado merengues? ¿existe alguna anécdota memorable que quisiera contar?
9. ¿Nos puedes relatar un poco de la historia de la agrupación local merenguera con la que más te identifiques?
10. Con relación a la anterior pregunta ¿cómo recuerdas que sucedían los ensayos previos a interpretaciones en vivo? ¿a qué dificultades se enfrentaron?
11. ¿Qué percepción tienes de los músicos que han pasado o están en la agrupación? ¿Cuáles son aquellos músicos instrumentistas memorables?
12. ¿Cuáles han sido las canciones grabadas que han tenido mayor difusión y recepción; o que sean significativas por alguna razón? ¿existe alguna anécdota?
13. ¿Cuáles crees han sido los referentes musicales más importantes para los músicos de las principales agrupaciones merengueras en Medellín?
14. Dentro de los músicos con los que compartiste interpretaciones merengueras ¿qué tanto conservaban los estilos tal cual, o qué tanto los transformaban o cambiaban?
15. Con relación a géneros, subgéneros y estilos musicales dentro de sus narraciones y discursos pasados y actuales ¿usted qué tipos de merengues conoce? ¿podemos comentar algunas diferencias interpretativas que nos ayuden a distinguir unos tipos de merengues de otros?
16. ¿Cuál es su opinión y posición frente al merengue local de la ciudad de Medellín?

Anexo 2: Información general de los músicos participantes y las entrevistas

Por motivos de alcance y tiempos del proyecto, fue fundamental seleccionar estratégicamente ciertos actores musicales. Por lo anterior, se hizo selección y entrevista de los siguientes trece músicos:

	Nombre	Perfil profesional relacionado con el proyecto	Duración de las entrevistas	Día y hora	Ver entrevista
1	Alejandro Mesa Ramírez	Es un folclorista de la música tradicional colombiana, percusionista, corista y director de varias agrupaciones musicales crossover como Songomongo, Banda 10 y la agrupación merenguera Akiles Band.	0:40:59	2 de agosto de 2020	Ver entrevista
2	John Jairo “Johnny” Pavas Acevedo	Cantante, pianista, director, arreglista y fundador de Frenesí Orquesta	1:51:42	24 de julio de 2020	Ver entrevista
3	Fabio Muñoz “Melao”	Cantante, compositor, percusionista, director y	1:22:05	31 de julio de	Ver

	Hincapié	fundador de Banda Libre.		2020	entrevista
4	Raúl Antonio Mosquera Palacio "Raulito Ley"	Cantante y compositor de su propio proyecto.	1:07:44	25 de julio de 2020	Ver entrevista
5	Jorge Alberto Jiménez Ceballos	Cantante, compositor y director de Calle Zero Orquesta	Ensayo: 0:12:18 Parte 1: 0:52:30 Parte 2: 0:02:48	26 de julio de 2020	Ver entrevista
6	Faber Adrián Restrepo Marulanda	Compositor, director y arreglista de Banda Plena.	Parte 1: 0:39:20 Parte 2: 1:15:39	7 de julio de 2020	Ver entrevista
7	Carlos Andrés Castaño Pacheco	Productor de Clave producciones y pianista.	1:15:29	26 de julio de 2020	Ver entrevista

8	Juan Pablo Castaño Álvarez	Trompetista que grabó muchas de las producciones de los grupos a investigar	1:19:46	25 de julio de 2020	Ver entrevista
9	Wilmar Sánchez Salazar	Saxofonista que grabó muchas de las producciones de los grupos a investigar	1:32:51	26 de julio de 2020	Ver entrevista
10	Héctor Humberto Escobar Montoya	Pianista y director de Banda la Bocana	1:30:21	24 de julio de 2020	Ver entrevista
11	Jhon Fernando Bolívar (Maicol)	Percusionista de la primera etapa de Banda la Bocana en los años noventa del siglo XXI y de varias agrupaciones merengueras	Parte 1: 1:35:22 Parte 2: 0:01:43	22 de julio de 2020	Ver entrevista
12	Luis Gabriel Hurtado Ortega	Percusionista que grabó la güira en los 14 sencillos de Banda Libre y de varias agrupaciones merengueras	1:06:50	23 de julio de 2020	Ver entrevista

		locales.			
13	Robin de Jesús Núñez Ruíz “Robin Núñez”	Bajista de varias agrupaciones locales merengueras	Parte 1: 1:22:18 Parte 2: 0:03:03	25 de julio de 2020	Ver entrevista

Anexo 3: Análisis musical formal

Análisis musicales generales

A partir de una observación previa, y tomando como referencia los seis grupos musicales con los que se trabajará (Banda la Bocana, Banda Libre, Frenesí Orquesta, Raulito Ley, Calle Zero Orquesta y Banda Plena), se logra identificar hasta el momento en las redes sociales (YouTube, Instagram, Facebook y plataformas digitales de música) 63 canciones en trabajos discográficos relacionados con el merengue local, y 48 videos de presentaciones en vivo. Las canciones y videos recolectados son:

Análisis general de 63 canciones merengueras locales

La información analizada y registrada es muy amplia, por lo que se hace ilegible visualizarlo en el presente formato. Para ver la información detallada en un formato legible, cliquear el siguiente enlace:

https://docs.google.com/spreadsheets/d/15uSIHzOvHJqMhVroXIFOdGYp_z0XiL3F/edit?usp=sharing&ouid=105611147907147406759&rtpof=true&sd=true

CANCIONES		
Nº	DATO GENERAL	RESULTADO
1	Total canciones	26
2	Álbumes	5
3	Canciones sin álbum	1
4	Año de grabaciones	1993 a 1999
5	merengues románticos	8
6	merengues divertidos	18
7	merengues maco	13
8	Merengues doblemaco	2
9	merengues mambo	0
10	merengues house o rap	11
11	Ritmo a caballo	26
12	Ritmo doblemaco	4
13	Ritmo majao	14
14	Ritmo pambiche	9
15	Ritmo house	9
16	Ritmo merengue tradicional	0
17	Otros ritmos colombianos	puya, cumbia y merecumbé
18	Otros ritmos populares	palo, rock comparsa, conga, orisha y plena
19	Más visualizada	A gozar todo el mundo
20	Voz principal mujeres	5
21	Voz principal hombres	22
22	Canción más corta	Tú serás con 3:25
23	Canción más larga	Pa'ca y pa'lla con 4:48
24	Canción más lenta	Déjame entrar con 107 BPM

25	Canción más rápida	Okey okey con 167 BPM
26	Todas las canciones tienen	Voz principal, coros, bajo, tambora, güira y congas
27	Piano	23
28	Sin piano	4
29	Guitarra eléctrica	1
30	Guitarra acústica	0
31	Sintetizador	19
32	Sin sintetizador	8
33	Sonidos electrónicos	14
34	Sin saxofones	1
35	Dos saxofones	26
36	Dos trompetas	27
37	Trombón	5
38	Acordeón	0
39	Caja vallenata	0
40	tambora costeña	0
41	Tambor alegre	0
42	Campana	9
43	Bongós	3
44	Güiro	1
45	Timbales latinos	0
46	Redoblante	19
47	Hi hat	13
48	Platillos	5
49	Toms	8
50	Bombo	20
VIDEOS		

N°	DATO GENERAL	RESULTADO
1	Total videos	13
2	Conciertos	13
	Programas de TV	0
3	Años	2012 a 2014
4	Voz principal masculina	11
5	Voz principal femenina	0
6	Voz principal femenina y masculina	2
7	Canción más lenta	Meneando la pera con 116 BPM
8	Canción más rápida	Si me dejas no vale con 150 BPM
9	Uso de pista	8
10	Coreografías	13
11	Bailarinas	9
12	Todas las canciones tienen	Voz principal, piano, bajo, 2 saxofones, 2 trompetas, trombón, y congas
13	Sin tambora dominicana	2
14	Sin güira dominicana	1
15	Bongós	2
16	Timbales latinos	4
17	Redoblante	3
18	Platillos	4
19	Bombo	1

Resultados de Frenesí Orquesta

FRENESÍ
ORQUESTA
CANCIONES

N°	DATO GENERAL	RESULTADO
1	Total canciones	8
2	Álbumes	1
3	Canciones sin álbum	7
4	Año de grabaciones	2001 a 2009
5	merengues románticos	4
6	merengues divertidos	4
7	merengues maco	5
8	Merengues doblemaco	0
9	merengues mambo	0
10	merengues house o rap	3
11	Ritmo a caballo	8
12	Ritmo doblemaco	0
13	Ritmo majao	6
14	Ritmo pambiche	4
15	Ritmo house	1
16	Ritmo merengue tradicional	0
17	Otros ritmos colombianos	0
18	Otros ritmos populares	Bachata, reguetóny guaguancó
19	Más visualizada	La gran manzana
20	Voz principal mujeres	1
21	Voz principal hombres	7
22	Canción más corta	La gran manzana con 2:37
23	Canción más larga	La última noche con 4:31
24	Canción más lenta	La gran manzana con 116 BPM

25	Canción más rápida	La última noche con 142 BPM
26	Todas las canciones tienen	Voz principal, coros, piano, bajo, saxofón 1 y 2, trompeta 1 y 2, tambora, conga y güira
27	Piano	8
28	Sin piano	0
29	Guitarra eléctrica	1
30	Guitarra acústica	0
31	Sintetizador	2
32	Sin sintetizador	6
33	Sonidos electrónicos	1
34	Sin saxofones	0
35	Dos saxofones	8
36	Dos trompetas	8
37	Trombón	1
38	Acordeón	0
39	Caja vallenata	0
40	tambora costeña	0
41	Tambor alegre	0
42	Campana	1
43	Bongós	1
44	Güiro	0
45	Timbales latinos	0
46	Redoblante	2
47	Hi hat	2
48	Platillos	0
49	Toms	0
50	Bombo	7

VIDEOS		
N°	DATO GENERAL	RESULTADO
1	Total videos	11
2	Conciertos	8
	Programas de TV	3
3	Años	2011 a 2019
4	Voz principal masculina	10
	Voz principal femenina	1
5	Voz principal femenina y masculina	0
6	Canción más lenta	La gran manzana con 117 BPM
7	Canción más rápida	Ni tú ni yo con 134 BPM
8	Uso de pista	6
9	Coreografías	11
10	Bailarinas	2
11	Todas las canciones tienen	Voz principal, coro, piano, bajo, 2 saxofones, 1 trompeta, tambora, congas y güira
12	Sin tambora dominicana	0
13	Sin güira dominicana	0
14	Bongós	0
15	Timbales latinos	10
16	Redoblante	1
17	Platillos	1
18	Bombo	0

Resultados de Banda Libre

BANDA

LIBRE		
CANCIONES		
Nº	DATO GENERAL	RESULTADO
1	Total canciones	14
2	Álbumes	1
3	Canciones sin álbum	0
4	Año de grabaciones	2003
5	merengues románticos	9
6	merengues divertidos	4
7	merengues maco	13
8	Merengues doblemaco	0
9	merengues mambo	0
10	merengues house o rap	1
11	Ritmo a caballo	14
12	Ritmo doblemaco	0
13	Ritmo majao	6
14	Ritmo pambiche	4
15	Ritmo house	0
16	Ritmo merengue tradicional	0
17	Otros ritmos colombianos	Merecumbé, cumbia, chandé vallenato y chalupa
18	Otros ritmos populares	orisha plena, mozambiquey reguetón
19	Más visualizada	Color a esperanza
20	Voz principal mujeres	0
21	Voz principal hombres	14

22	Canción más corta	Gracias amor con 3:29
23	Canción más larga	Color esperanza con 4:50
24	Canción más lenta	Tu dueño con 100 BPM
25	Canción más rápida	Mambo con 160 BPM
26	Todas las canciones tienen	Voz principal, coros, bajo, saxofón 1, trompeta 1 y 2, tambora, conga y güira
27	Piano	13
28	Sin piano	1
29	Guitarra eléctrica	1
30	Guitarra acústica	1
31	Sintetizador	3
32	Sin sintetizador	11
33	Sonidos electrónicos	2
34	Sin saxofones	1
35	Dos saxofones	13
36	Dos trompetas	14
37	Trombón	1
38	Acordeón	2
39	Caja vallenata	2
40	tambora costeña	3
41	Tambor alegre	1
42	Campana	5
43	Bongós	0
44	Güiro	0
45	Timbales latinos	2
46	Redoblante	2
47	Hi hat	1
48	Platillos	3

49	Toms	1
50	Bombo	3
VIDEOS		
N°	DATO GENERAL	RESULTADO
1	Total videos	7
2	Conciertos	6
	Programas de TV	1
3	Años	2003 a 2004
4	Voz principal masculina	7
	Voz principal femenina	0
5	Voz principal femenina y masculina	0
6	Canción más lenta	Me rompió el corazón con 135 BPM
7	Canción más rápida	Ritmo merembé con 160 BPM
8	Uso de pista	1
9	Coreografías	7
10	Bailarinas	0
11	Todas las canciones tienen	Voz principal, coro, piano, bajo, 2 saxofones, 2 trompetas, tambora, congas y güira
12	Sin tambora dominicana	0
13	Sin güira dominicana	0
14	Bongós	0
15	Timbales latinos	0
16	Redoblante	0
17	Platillos	0
18	Bombo	0

Resultados de Raulito Ley

RAULITO LEY		
CANCIONES		
N°	DATO GENERAL	RESULTADO
1	Total canciones	7
2	Álbumes	0
3	Canciones sin álbum	7
4	Año de grabaciones	2008
5	merengues románticos	2
6	merengues divertidos	5
7	merengues maco	0
8	Merengues doblemaco	0
9	merengues mambo	0
10	merengues house o rap	7
11	Ritmo a caballo	7
12	Ritmo doblemaco	0
13	Ritmo majao	7
14	Ritmo pambiche	1
15	Ritmo house	0
16	Ritmo merengue tradicional	0
17	Otros ritmos colombianos	Merecumbé
18	Otros ritmos populares	Orisha
19	Más visualizada	Una fiesta loca
20	Voz principal mujeres	0
21	Voz principal hombres	7
22	Canción más corta	La gustanana con 3:32

23	Canción más larga	El mujeriego con 4:30
24	Canción más lenta	Prueba de amor con 130 BPM
25	Canción más rápida	El mujeriego con 171 BPM
26	Todas las canciones tienen	Voz principal, coros, piano, bajo, tambora, conga y güira
27	Piano	7
28	Sin piano	0
29	Guitarra eléctrica	0
30	Guitarra acústica	0
31	Sintetizador	1
32	Sin sintetizador	7
33	Sonidos electrónicos	1
34	Sin saxofones	1
35	Dos saxofones	3
36	Dos trompetas	3
37	Trombón	1
38	Acordeón	3
39	Caja vallenata	1
40	tambora costeña	0
41	Tambor alegre	0
42	Campana	5
43	Bongós	1
44	Güiro	0
45	Timbales latinos	0
46	Redoblante	1
47	Hi hat	1
48	Platillos	0
49	Toms	0

50	Bombo	4
VIDEOS		
N°	DATO GENERAL	RESULTADO
1	Total videos	1
2	Conciertos	1
	Programas de TV	0
3	Años	2008
4	Voz principal masculina	1
	Voz principal femenina	0
5	Voz principal femenina y masculina	0
6	Canción más lenta	El baby llorón con 170 BPM
7	Canción más rápida	El baby llorón con 170 BPM
8	Uso de pista	1
9	Coreografías	1
10	Bailarinas	1
11	Todas las canciones tienen	Voz principal, coros, piano, bajo, tambora, conga y güira
12	Sin tambora dominicana	0
13	Sin güira dominicana	0
14	Bongós	0
15	Timbales latinos	0
16	Redoblante	0
17	Platillos	0
18	Bombo	0

Resultados de Calle Zero

CALLE ZERO		
CANCIONES		
N°	DATO GENERAL	RESULTADO
1	Total canciones	2
2	Álbumes	0
3	Canciones sin álbum	2
4	Año de grabaciones	2008 - 2011
5	merengues románticos	2
6	merengues divertidos	0
7	merengues maco	0
8	Merengues doblemaco	0
9	merengues mambo	2
10	merengues house o rap	0
11	Ritmo a caballo	1
12	Ritmo doblemaco	0
13	Ritmo majao	2
14	Ritmo pambiche	1
15	Ritmo house	0
16	Ritmo merengue tradicional	0
17	Otros ritmos colombianos	0
18	Otros ritmos populares	0
19	Más visualizada	Prefiero olvidarla
20	Voz principal mujeres	0
21	Voz principal hombres	2
22	Canción más corta	La noche con 4:30

23	Canción más larga	Prefiero olvidarla con 4:40
24	Canción más lenta	La noche con 130 BPM
25	Canción más rápida	Prefiero olvidarla con 132 BPM
26	Todas las canciones tienen	Voz principal, coros, piano, bajo, saxofón 1 y 2, trompeta 1 y 2, tambora, conga y güira
27	Piano	2
28	Sin piano	0
29	Guitarra eléctrica	0
30	Guitarra acústica	0
31	Sintetizador	0
32	Sin sintetizador	0
33	Sonidos electrónicos	0
34	Sin saxofones	0
35	Dos saxofones	2
36	Dos trompetas	2
37	Trombón	0
38	Acordeón	0
39	Caja vallenata	0
40	tambora costeña	0
41	Tambor alegre	0
42	Campana	1
43	Bongós	0
44	Güiro	0
45	Timbales latinos	0
46	Redoblante	0
47	Hi hat	0
48	Platillos	0

49	Toms	0
50	Bombo	0
VIDEOS		
N°	DATO GENERAL	RESULTADO
1	Total videos	3
2	Conciertos	3
	Programas de TV	0
3	Años	2016
4	Voz principal masculina	0
	Voz principal femenina	2
5	Voz principal femenina y masculina	1
6	Canción más lenta	Pasodoble con 126 BPM
7	Canción más rápida	La morena con 162 BPM
8	Uso de pista	0
9	Coreografías	3
10	Bailarinas	0
11	Todas las canciones tienen	Voz principal, coros, piano, bajo, saxofón 1 y 2, trompeta 1 y 2, tambora, conga y güira
12	Sin tambora dominicana	0
13	Sin güira dominicana	0
14	Bongós	0
15	Timbales latinos	0
16	Redoblante	0
17	Platillos	0
18	Bombo	0

Resultados de Banda Plena

BANDA PLENA		
CANCIONES		
N°	DATO GENERAL	RESULTADO
1	Total canciones	6
2	Álbumes	0
3	Canciones sin álbum	6
4	Año de grabaciones	2013 a 2020
5	merengues románticos	4
6	merengues divertidos	2
7	merengues maco	5
8	Merengues doblemaco	0
9	merengues mambo	1
10	merengues house o rap	0
11	Ritmo a caballo	6
12	Ritmo doblemaco	0
13	Ritmo majao	5
14	Ritmo pambiche	4
15	Ritmo house	0
16	Ritmo merengue tradicional	1
17	Otros ritmos colombianos	0
18	Otros ritmos populares	Carabiné, mozambique y comparsa
19	Más visualizada	Cariño mío
20	Voz principal mujeres	1
21	Voz principal hombres	5
22	Canción más corta	Estar contigo con 3:10

23	Canción más larga	Esas cositas no con 4:35
24	Canción más lenta	Navidad con 115 BPM
25	Canción más rápida	Esas cositas no con 146 BPM
26	Todas las canciones tienen	Voz principal, coros, piano, bajo, saxofón 1 y 2, trompeta 1 y 2, tambora, conga y güira
27	Piano	6
28	Sin piano	0
29	Guitarra eléctrica	0
30	Guitarra acústica	0
31	Sintetizador	1
32	Sin sintetizador	5
33	Sonidos electrónicos	0
34	Sin saxofones	0
35	Dos saxofones	6
36	Dos trompetas	6
37	Trombón	0
38	Acordeón	0
39	Caja vallenata	0
40	tambora costeña	0
41	Tambor alegre	0
42	Campana	2
43	Bongós	0
44	Güiro	0
45	Timbales latinos	0
46	Redoblante	0
47	Hi hat	0
48	Platillos	0

49	Toms	0
50	Bombo	2
VIDEOS		
N°	DATO GENERAL	RESULTADO
1	Total videos	14
2	Conciertos	5
	Programas de TV	9
3	Años	2014 a 2020
4	Voz principal masculina	13
	Voz principal femenina	1
5	Voz principal femenina y masculina	0
6	Canción más lenta	Mi tonto amor con 125 BPM
7	Canción más rápida	El virao con 168 BPM
8	Uso de pista	0
9	Coreografías	11
10	Bailarinas	6
11	Todas las canciones tienen	Coros, piano, bajo, saxofón 1 y 2, trompeta 1 y 2, tambora, conga y güira
12	Sin tambora dominicana	0
13	Sin güira dominicana	0
14	Bongós	0
15	Timbales latinos	0
16	Redoblante	1
17	Platillos	6
18	Bombo	11

Resultados analizados en la etapa de recolección de la información

En este anexo se describen algunos resultados de la etapa de recolección de información, específicamente, los datos cuantitativos del estudio de las canciones y videos seleccionados que.

En las canciones***Subgéneros musicales***

- Total, de canciones: Banda la Bocana: 26 – Banda Libre: 14 – Frenesí Orquesta: 8 – Raulito Ley: 7 – Calle Zero: 2 – Banda Plena: 6
- Total, canciones: 63
- Año de grabaciones: Banda la Bocana: 1993 a 1999 – Banda Libre: 2003 – Frenesí Orquesta: 2001 a 2009 – Raulito Ley: 2015 – Calle Zero: 2015 – Banda Plena: 2013 a 2020
- Merengues románticos: Banda la Bocana: 8 – Banda Libre: 9 – Frenesí Orquesta: 4 – Raulito Ley: 2 – Calle Zero: 2 – Banda Plena: 4
- Total, merengues románticos: 29
- Merengues divertidos: Banda la Bocana: 18 – Banda Libre: 4 – Frenesí Orquesta: 4 – Raulito Ley: 5 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 2
- Total, merengues divertidos: 33
- Merengues maco: Banda la Bocana: 13 – Banda Libre: 13 – Frenesí Orquesta: 5 – Raulito Ley: 0 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 5
- Total, merengues maco: 36
- Merengues maco: Banda la Bocana: 2 – Banda Libre: 0 – Frenesí Orquesta: 0 – Raulito Ley: 0 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 0
- Total, merengues maco: 2
- Merengues mambo: Banda la Bocana: 0 – Banda Libre: 0 – Frenesí Orquesta: 0 – Raulito Ley: 0 – Calle Zero: 2 – Banda Plena: 1
- Total, merengues mambo: 3
- Merengues house o rap: Banda la Bocana: 11 – Banda Libre: 1 – Frenesí Orquesta: 3 – Raulito Ley: 7 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 0
- Total, merengues house o rap: 22
- Canciones con ritmos a caballo: Banda la Bocana: 26 – Banda Libre: 14 – Frenesí Orquesta: 8 – Raulito Ley: 7 – Calle Zero: 1 – Banda Plena: 6

-
- Total, canciones con ritmos a caballo: 62
 - Canciones con ritmos doblemaco: Banda la Bocana: 4 – Banda Libre: 0 – Frenesí Orquesta: 0 – Raulito Ley: 0 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 0
 - Total, canciones con ritmos doblemaco: 4
 - Canciones con ritmos majao: Banda la Bocana: 14 – Banda Libre: 6 – Frenesí Orquesta: 6 – Raulito Ley: 7 – Calle Zero: 2 – Banda Plena: 5
 - Total, canciones con ritmos majao: 40
 - Canciones con ritmos pambiche: Banda la Bocana: 9 – Banda Libre: 4 – Frenesí Orquesta: 4 – Raulito Ley: 1 – Calle Zero: 1 – Banda Plena: 4
 - Canciones con ritmos house: Banda la Bocana: 9 – Banda Libre: 0 – Frenesí Orquesta: 1 – Raulito Ley: 0 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 0
 - Total, canciones con ritmos house: 10
 - Canciones con ritmos merengue tradicional: Banda la Bocana: – Banda Libre: – Frenesí Orquesta: – Raulito Ley: – Calle Zero: – Banda Plena: 1
 - Total, canciones con ritmos merengue tradicional: 1
 - Canciones con otros ritmos colombianos: Banda la Bocana: puya, cumbia y merecumbé – Banda Libre: merecumbé, cumbia, chandé vallenato y chalupa – Frenesí Orquesta: 0 – Raulito Ley: merecumbé – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 0
 - Total, ritmos colombianos usados: puya, cumbia, merecumbé, chandé vallenato y chalupa
 - Canciones con otros ritmos populares: Banda la Bocana: palo, rock comparsa, conga, orisha y plena – Banda Libre: orisha plena, mozambique y reguetón – Frenesí Orquesta: Bachata, reguetón y guaguancó – Raulito Ley: Orisha – Calle Zero: 0 – Banda Plena: Carabiné, mozambique y comparsa
 - Total, canciones con otros ritmos populares: palo, rock, comparsa, conga, orisha, plena, Mozambique, reguetón, bachata, guaguancó y carabiné
 - Canciones con voz principal femenina: Banda la Bocana: 5 – Banda Libre: 0 – Frenesí Orquesta: 1 – Raulito Ley: 0 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 1
 - Total, canciones con voz principal femenina: 7
 - Canciones con voz principal masculina: Banda la Bocana: 22 – Banda Libre: 14 – Frenesí Orquesta: 7 – Raulito Ley: 7 – Calle Zero: 2 – Banda Plena: 5
 - Total, canciones con voz principal masculina: 57

- Canciones más cortas: Banda la Bocana: 3:25 – Banda Libre: 3:29 – Frenesí Orquesta: 2:37 – Raulito Ley: 3:32 – Calle Zero: 4:30 – Banda Plena: 3:10
- Canción más corta: 2:37 La gran manzana – Orquesta Frenesí
- Canciones más largas: Banda la Bocana: 4:48 – Banda Libre: 4:50 – Frenesí Orquesta: 4:31 – Raulito Ley: 4:30 – Calle Zero: 4:40 – Banda Plena: 4:35
- Canción más larga: 4:50 Color esperanza – Banda Libre
- Canciones más lentas: Banda la Bocana: 107 BPM – Banda Libre: 100 BPM – Frenesí Orquesta: 116 BPM – Raulito Ley: 130 BPM – Calle Zero: 130 BPM – Banda Plena: 115 BPM
- Canción más lenta: 100 BPM – Tu dueño - Banda Libre
- Canciones más rápidas: Banda la Bocana: 167 BPM – Banda Libre: 160 BPM – Frenesí Orquesta: 142 BPM – Raulito Ley: 171 BPM – Calle Zero: 132 BPM – Banda Plena: 146 BPM
- Canción más rápida: 171 BPM – el mujeriego – Raulito Ley

Instrumentación usada

- Uso del piano: Banda la Bocana: 23 – Banda Libre: 13 – Frenesí Orquesta: 8 – Raulito Ley: 7 – Calle Zero: 2 – Banda Plena: 6
- Total, del uso del piano: 59
- Uso de guitarra eléctrica: Banda la Bocana: 1 – Banda Libre: 1 – Frenesí Orquesta: 1 – Raulito Ley: 0 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 0
- Total, del uso de guitarra eléctrica: 3
- Uso de guitarra acústica: Banda la Bocana: 0 – Banda Libre: 1 – Frenesí Orquesta: 0 – Raulito Ley: 0 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 0
- Total, del uso de guitarra acústica: 1
- Uso de sintetizador: Banda la Bocana: 19 – Banda Libre: 3 – Frenesí Orquesta: 2 – Raulito Ley: 1 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 1
- Total, del uso de sintetizador: 26
- Uso de sonidos electrónicos: Banda la Bocana: 14 – Banda Libre: 2 – Frenesí Orquesta: 1 – Raulito Ley: 1 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 0
- Total, del uso de sonidos electrónicos: 18
- Sin saxofones: Banda la Bocana: 1 – Banda Libre: 1 – Frenesí Orquesta: 0 – Raulito Ley: 1 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 0
- Total, canciones sin saxofones: 3

-
- Uso de dos saxofones; Banda la Bocana: 26 – Banda Libre: 13 – Frenesí Orquesta: 8 – Raulito Ley: 3 – Calle Zero: 2 – Banda Plena: 6
 - Total, de uso de dos saxofones: 58
 - Uso de dos trompetas; Banda la Bocana: 27 – Banda Libre: 14 – Frenesí Orquesta: 8 – Raulito Ley: 3 – Calle Zero: 2 – Banda Plena: 6
 - Total, de uso de dos trompetas: 60
 - Uso de trombón; Banda la Bocana: 5 – Banda Libre: 1 – Frenesí Orquesta: 1 – Raulito Ley: 1 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 0
 - Total, uso de trombón: 8
 - Uso de acordeón; Banda la Bocana: 0 – Banda Libre: 2 – Frenesí Orquesta: 0 – Raulito Ley: 3 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 0
 - Total, uso de acordeón: 5
 - Uso de caja vallenata; Banda la Bocana: 0 – Banda Libre: 2 – Frenesí Orquesta: 0 – Raulito Ley: 1 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 0
 - Total, uso caja vallenata: 3
 - Uso de tambora costeña; Banda la Bocana: 0 – Banda Libre: 3 – Frenesí Orquesta: 0 – Raulito Ley: 0 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 0
 - Total, uso de tambora costeña: 3
 - Uso de tambor alegre; Banda la Bocana: 0 – Banda Libre: 1 – Frenesí Orquesta: 0 – Raulito Ley: 0 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 0
 - Total, uso de tambor alegre: 1
 - Uso de campana; Banda la Bocana: 9 – Banda Libre: 5 – Frenesí Orquesta: 1 – Raulito Ley: 5 – Calle Zero: 1 – Banda Plena: 2
 - Total, uso de campana: 23
 - Uso de bongós; Banda la Bocana: 3 – Banda Libre: 0 – Frenesí Orquesta: 1 – Raulito Ley: 1 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 0
 - Total, uso de bongós: 5
 - Uso de güiro; Banda la Bocana: 1 – Banda Libre: 0 – Frenesí Orquesta: 0 – Raulito Ley: 0 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 0
 - Total, uso de güiro: 1
 - Uso de timbales latinos; Banda la Bocana: 0 – Banda Libre: 2 – Frenesí Orquesta: 0 – Raulito Ley: 0 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 0

-
- Total, uso de timbales latinos: 2
 - Uso de redoblante: Banda la Bocana: 19 – Banda Libre: 2 – Frenesí Orquesta: 2 – Raulito Ley: 1 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 0
 - Total, uso de redoblante: 24
 - Uso de hi hat: Banda la Bocana: 13 – Banda Libre: 1 – Frenesí Orquesta: 2 – Raulito Ley: 1 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 0
 - Total, uso de hi hat: 17
 - Uso de platillos: Banda la Bocana: 5 – Banda Libre: 3 – Frenesí Orquesta: 0 – Raulito Ley: 0 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 0
 - Total, uso de platillos: 8
 - Uso de toms: Banda la Bocana: 8 – Banda Libre: 1 – Frenesí Orquesta: 0 – Raulito Ley: 0 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 0
 - Total, uso de toms: 9
 - Uso de bombo: Banda la Bocana: 20 – Banda Libre: 3 – Frenesí Orquesta: 7 – Raulito Ley: 4 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 2
 - Total, uso de bombo; 36

En los videos

Subgéneros musicales

- Total, videos: Banda la Bocana: 13 – Banda Libre: 7 – Frenesí Orquesta: 11 – Raulito Ley: 1 – Calle Zero: 3 – Banda Plena: 14
- Total, videos: 49
- Conciertos: Banda la Bocana: 13 – Banda Libre: 6 – Frenesí Orquesta: 8 – Raulito Ley: 1 – Calle Zero: 3 – Banda Plena: 5
- Total, de conciertos: 36
- Programas de tv: Banda la Bocana: 0 – Banda Libre: 1 – Frenesí Orquesta: 3 – Raulito Ley: 0 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 9
- Total, programas TV: 13
- Años de grabaciones de videos: Banda la Bocana: 2012 a 2014 – Banda Libre: 2003 a 2004 – Frenesí Orquesta: 2011 a 2019 – Raulito Ley: 2008 – Calle Zero: 2016 – Banda Plena: 2014 a 2020
- Videos con voz principal masculina: Banda la Bocana: 11 – Banda Libre: 7 – Frenesí Orquesta: 10 – Raulito Ley: 1 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 13
- Total, videos con voz principal masculina: 42
- Videos con voz principal femenina: Banda la Bocana: 0 – Banda Libre: 0 – Frenesí Orquesta: 1 – Raulito Ley: 0 – Calle Zero: 2 – Banda Plena: 1
- Total, videos con voz principal femenina: 4
- Videos con voz principal femenina y masculina: Banda la Bocana: 2 – Banda Libre: 0 – Frenesí Orquesta: 0 – Raulito Ley: 0 – Calle Zero: 1 – Banda Plena: 0
- Total, de videos con voz principal femenina y masculina: 3
- Videos con canción más lenta: Banda la Bocana: 116 BPM – Banda Libre: 135 BPM – Frenesí Orquesta: 117 BPM – Raulito Ley: 170 BOM – Calle Zero: 126 BPM – Banda Plena: 125 BPM
- Video con canción más lenta: 116 BPM Meneando la pera – Banda la Bocana
- Videos con canción más rápida: Banda la Bocana: 150 BPM – Banda Libre: 160 BPM – Frenesí Orquesta: 134 BPM – Raulito Ley: 170 BPM – Calle Zero: 162 BPM – Banda Plena: 168 BPM
- Video con canción más rápido: 170 BPM – El baby llorón
- Uso de pista: Banda la Bocana: 8 – Banda Libre: 1 – Frenesí Orquesta: 6 – Raulito Ley: 1 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 0
- Total, de canciones con uso de pista: 16

Instrumentación usada

- Sin tambora dominicana: Banda la Bocana: 2 – Banda Libre: 0 – Frenesí Orquesta: 0 – Raulito Ley: 0 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 0
- Sin güira dominicana: Banda la Bocana: 1 – Banda Libre: 0 – Frenesí Orquesta: 0 – Raulito Ley: 0 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 0
- Uso de bongós: Banda la Bocana: 2 – Banda Libre: 0 – Frenesí Orquesta: 0 – Raulito Ley: 0 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 0
- Uso de timbales latinos: Banda la Bocana: 4 – Banda Libre: 0 – Frenesí Orquesta: 10 – Raulito Ley: 0 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 0
- Uso de redoblante: Banda la Bocana: 3 – Banda Libre: 0 – Frenesí Orquesta: 1 – Raulito Ley: 0 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 1
- Total, de uso de redoblante: 5
- Uso de platillos: Banda la Bocana: 4 – Banda Libre: 0 – Frenesí Orquesta: 1 – Raulito Ley: 0 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 6
- Total, de uso de platillos: 11
- Uso de bombo: Banda la Bocana: 1 – Banda Libre: 0 – Frenesí Orquesta: 0 – Raulito Ley: 0 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 11

Aspectos corporales

- Coreografías: Banda la Bocana: 13 – Banda Libre: 7 – Frenesí Orquesta: 11 – Raulito Ley: 1 – Calle Zero: 3 – Banda Plena: 11
- Total, de videos con uso de coreografía: 46
- Bailarinas: Banda la Bocana: 9 – Banda Libre: 0 – Frenesí Orquesta: 2 – Raulito Ley: 1 – Calle Zero: 0 – Banda Plena: 6
- Videos con uso de bailarinas: 18

Anexo 5: Merengues dominicanos de la Billos Caracas Boys

Algunas canciones de Merengue Dominicano de la Billos Caracas Boys entre los años 1960 y 1990	
73 discos escuchados	80 canciones de merengue dominicano encontradas
<p>Paula (1960), Comunicando (1960), Pobre del Pobre (1961), Canciones de Ayer y Hoy, Canta Felipe Pirela (1961) (1), Tres Regalos (1962), Historia de mi Orquesta (1962) (2), Esta Noche Billo (1962), Impactos de Billo (1962) (3), Billo En Fonograma (1963) (4), Mosaico 10 (1963), 2 Sets Con Billo (1963), Billo En Colombia (1964), Billo En Santo Domingo (1964), Cantares De Navidad (1964), Billo En Puerto Rico (1964), El Yo-Yo (1965), Billo Y Su Música (1965), Fin de Año (1965), Mosaico 17 (1965), La Renga (1966), Anoche no dormí (1966), De 1937 a 1966 Bailando con Billo (1966), Felices Fiestas (1966), Se necesitan dos (1967), Billo y su Ritmo (1967), La Rubia y la Trigueña (1967), Carnaval con Billo "Al compás de Billo" (1968), Todo lo que tengo (1968) (5), Billo 69 (1968), La más popular de Venezuela (1969), Billo 70 (1969), El Pajarillo (1970), Billo 71 (1970), La Onda de Billo (1971), Billo 72 (1971), Billo 72' ½ (1972), Billo 73 (1972), Billo 73 1/2 (1973), Billo 74 (1973), Billo 74 y 1/2 (1974), Billo 75 (1974), Billo 75 y 1/2 (1975), Billo'76 (1975), Billo 76 ½ (1976), Billo 77 (1976),</p>	<p>Compadre Pedro Juan, Venezuela, Mi caballo, Vironay, La cañada, La piña, El guabero, Tucusito, La salve loca, Que qué pasó, Cuando no te conocía, Aguinaldo, Anoche soñé, La luna y el toro, Bogotana, Mata de caña, La colegiala, Mi casita, Negro feliz, Bambora, Leña, Misia Juanica, Apretaito, Se va billo, El palo ensebao, El bodeguero, El caderú, Así así, Pensándolo bien, Mala suerte, Zapato viejo, El brujo, Jaraneando, Merengue A, Pa' curazao, Salve de santa Lucía, Yo quisiera, Merengue a Caracas, Farolito, Mi candidato, Abusadora, No me desprecies, La verdad, Merengue y tambora, Y para qué compae, Anoche soñé, Ven, Cualquiera que te oye, Chanflín, Caliente, La doncella, Chepe, Campesina valenciana, Tu</p>

<p>Billo 77 y 1/2 (1977), Billo 78 (1977), Billo 78 y 1/2 (1978), Billo 79 (1978), Ayer, Hoy y Siempre Billo (1979) (6), Fiesta con Billo (1979), Cocktail Musical "Billo" (1980), 1981... Y Para Todo el Año Billo (1980), Billo y sus Invitados (1981), Billo 81 1/2. (1981), Billo es Billo (1981), La Nota de Billo (1982), A Gozar Muchachos (1982), La Verdad Billo es Billo (1983), La Gata Borracha (1983), Caracas Quiere Una Gaita (1983), Billo en Meridiano (1984), Oye a Billos (1984), Nuevo Circo (1985), A Gozar Muchachos, Volumen II (1985)(7), Que Siga La Fiesta (1986), Juntos Los Grandes Del Baile (1987) (8), Sigam Bailando - Disqueras Unidas (1987), 50 Aniversario (La noche del Gran Salón) (1987) (9), Juntos De Nuevo Los Grandes Del Baile (1988) (8), Viva La Billo's (1988), Billo's para todos (1989) y El Sonido de Billo's (1990).</p>	<p>querer, La meta del vago, Piano merengue, Merengue sonero, El baile en la calle, Vacaciones en Tenerife, Un amor como el tuyo, Colombia rock, Que siga la fiesta, Luz del pensamiento, El pavo y el burro, Por tu querer, Me enamoro de ella, Santa Cruz en carnaval, Para Elisa, Sueño de amor, De Quisqueya a Puerto Rico, Odio los lunes, Seguíne, Si tú supieras, Le lloro y qué, Jardinera, De todas formas, El olor de la lluvia, El domingo, Dime caramba, Mi motoneta, entre otros.</p>
---	--

Anexo 6: Guía de percusión de la compota

PERCUSION $\text{♩} = 125$

LA COMPOTA
MERENGUE MACO

INTERPRETE: POCHY FAMILIA Y SU COCO BANDO
ALBUM: EL APELLADO
PERCUSIONISTAS: TOMAS SALAS (CONGAS);
VICTOR MANUEL DE LA CRUZ (GIRO);
TRANS: SANTIAGO GARCIA

INTRO VOCES 2 HIB. 1 INTRO PIANO 15 HIB. 2 INTRO VOCES 6

$\text{♩} = 160$ BASE (G=MACAO 1) INTRO VIENTOS 20

(G=MACAO 1) VOZ VOCES (SOLO CONGA)

(G=MACAO 1) VOZ VOCES (G=MACAO 1) VOZ (G=MACAO 2) VOZ

(G=MACAO 1) VOZ VOCES

RIT. VOCES

VOCES VOCES

MAMBO SAX MAMBO SAX

2

LA COMPOTA

MAMBO TROMP.

(C=CREANDO 1)
(G=MAGAO 2)

(C=MACO)
(G=MAGAO 1)

HIB. 3

MAMBO SAX.

VOCES

VOCES

HIB. 4 MACO (G=MAGAO 1)

VOCES

VOCES

HIB. 5

MAMBO SAX.

MAMBO TROMP.

57

(C=ORISHA-MACO)

MAMBO SAX. MAMBO TROMP.

PIANO

4

HIB. 6

PIANO

HIB. 1

QUIR.

TAMB.

CONG.

HIB. 2

QUIR.

TAMB.

CONG.

LA COMPOTA

3

The image displays four variations of a musical piece titled "LA COMPOTA". Each variation is presented as a three-staff system for guitar (QUIR.), tambora (TAMB.), and conga (CONG.).

- HIB. 3:** The guitar part features a melodic line with eighth and quarter notes. The tambora part consists of a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks. The conga part has a bass line with eighth notes and rests, with 'x' marks below the staff.
- HIB. 4:** The guitar part has a more complex melodic line with sixteenth notes. The tambora part has a rhythmic pattern with 'x' marks. The conga part features a bass line with eighth notes and rests, with 'x' and 'o' marks below the staff.
- HIB. 5:** The guitar part has a melodic line with eighth notes. The tambora part has a rhythmic pattern with 'x' marks. The conga part has a bass line with eighth notes and rests, with 'x' and 'o' marks below the staff.
- HIB. 6:** The guitar part has a melodic line with eighth notes. The tambora part has a rhythmic pattern with 'x' marks. The conga part has a bass line with eighth notes and rests, with 'x' and 'o' marks below the staff.