

EL MERENGUE

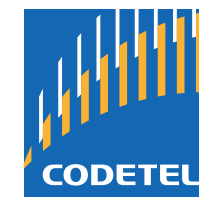
MÚSICA Y BAILE DE LA REPÚBLICA DOMINICANA



una compañía Verizon

EL MERENGUE

MÚSICA Y BAILE DE LA REPÚBLICA DOMINICANA



una compañía Verizon

COLECCIÓN CULTURAL CODETEL
VOLUMEN VI

EL MERENGUE

MÚSICA Y BAILE DE LA REPÚBLICA DOMINICANA

Cubierta: «Merengue».
Pintura de Federico Izquierdo.

©2003
ISBN 99934-877-4-0

COORDINACIÓN EDITORIAL
José Rafael Lantigua

FOTOGRAFÍAS
Mariano Hernández

EDITOR DE ILUSTRACIONES
José Chez Checo

DISEÑO Y PRODUCCIÓN
Lourdes Saleme y Asociados

IMPRESIÓN
Amigo del Hogar

*Santo Domingo, República Dominicana
Diciembre 2003*

EL MERENGUE

MÚSICA Y BAILE DE LA REPÚBLICA DOMINICANA

CATANA PÉREZ DE CUELLO
RAFAEL SOLANO

CONTENIDO

PÁGINA 7
PRESENTACIÓN

PÁGINA 13
GÉNESIS DEL MERENGUE
RAÍCES, TRAYECTORIA Y DIFUSIÓN EN EL SIGLO XIX
Catana Pérez de Cuello

PÁGINA 327
ENTRE DOS SIGLOS: MÚSICA Y MÚSICOS DEL MERENGUE
Rafael Solano

PÁGINA 469
FUENTES DE LAS FOTOGRAFÍAS

PÁGINA 481
SOBRE LOS AUTORES

PRESENTACIÓN

El merengue está unido, sin duda alguna, al surgimiento mismo de la nacionalidad dominicana.

Durante un siglo y medio ha identificado los avatares de la vida dominicana, al través de la expresión sincopada de su ritmo binario, que ha servido de armazón musical a las alegrías y las penas, las quejas sociales, las aspiraciones y esperanzas de los habitantes de esta media isla.

Las letras del merengue, en todas sus épocas, lo mismo han servido para formular punzantes críticas de la realidad social y política, como han expresado en su contenido las ansias de libertad junto a la exaltación de atributos políticos o personales, el deseo común de mejores condiciones de vida junto a las diatribas más mordaces y los contrapunteos filosos de la ironía o el doble sentido.

Las variantes múltiples de sus contenidos, que a nadie nunca deja indiferente, ha permitido que el merengue haya cautivado por largas décadas a toda la comunidad nacional, dentro o fuera del territorio, como vinculante musical de la dominicanidad y como la más auténtica manifestación de la identidad criolla.

Pero, ese contenido ha estado insertado en cambios rítmicos que acentúan su presencia al mismo tiempo que se van originando los cambios epocales signados a veces por la política, otras por la evolución de las circunstancias, otras más por las obligadas transformaciones que se producen en la conciencia y en el comportamiento social. Es así como al merengue de empalizada, que la campiña dominicana vio florecer por décadas, lo sustituyó el merengue de salón que fue instalándose en las ciudades en la medida en que la clase alta y la propia clase política fue aceptando sus valores y su incidencia que por años fue desestimada y reducida a las fiestas de la más recóndita ruralía. Aunque se afirma que realmente nació en la ciudad, fue en el campo donde se construyó su protohistoria, para más tarde regresar a sus orígenes en un continuo vaivén urbano-rural-urbano que lo proveyó de una entidad rítmica y social de singular trascendencia posterior en su devenir histórico.

De esta manera, puede hablarse de las transformaciones del merengue, con altas y bajas, que llega hasta nuestros días con distintos entronques, que la modernidad primero y la denominada posmodernidad después patentizan desde distintas categorías y desde ángulos a veces opuestos en su desarrollo.

Siendo pues, el merengue, el ritmo que identifica nuestra nacionalidad, y no sólo para la propaganda turística sino en la esencialidad de las costumbres, del haber nacional en su sentido más amplio, de la alegría que caracteriza a nuestra entidad humana, en fin de nuestra historia, nos encontramos con que en la bibliografía dominicana se observan vacíos investigativos sobre el origen y desarrollo de nuestro ritmo y baile por excelencia, a pesar de los variados esfuerzos de apreciación sobre el fenómeno musical que conocemos.

Son difusos sus orígenes y el capítulo de su desarrollo está nutrido de importantes variables. El estudio pues habría de exigir una investigación profunda y un análisis ponderado que no descuidase ningunas de las trans-

formaciones y los aportes que los hacedores de su letra y su música han producido en estos ciento cincuenta años de existencia de la danza nacional.

Esta ha sido la tarea que han realizado durante más de un año dos connotadas figuras de la investigación musical en la República Dominicana: la notable historiadora de la música, pianista y educadora musical Catana Pérez de Cuello y el reputado y famosísimo compositor y músico de estirpe fecunda, internacionalmente reconocido, maestro Rafael Solano, a quienes Codetel encomendó la tarea de emprender esta investigación que hoy da nacimiento al sexto volumen de nuestra Colección Cultural.

Subrayamos un aspecto esencial de la investigación que ahora da forma al contenido de esta obra. Por años, el merengue ha sido objeto de la atención de numerosos especialistas, e incluso ha dado lugar a tesis universitarias del país y del exterior. En la bibliografía nuestra al respecto se encuentran las opiniones diversas de antropólogos, sociólogos, historiadores, periodistas y cronistas de arte popular. En la mayoría de los casos no se ofrecen evaluaciones concluyentes, aunque todos sin dudas han realizado aportes a un debate investigativo que suma décadas. Lo que ha sucedido hasta el momento en que ponemos a circular este libro, es una investigación no refrendada por músicos por lo que las evaluaciones subsecuentes han estado matizadas solamente por el examen sociológico o antropológico, por el matiz historiográfico, por el análisis folclórico o por la crónica de farándula. En esta ocasión, sin embargo, el estudio ha sido llevado a cabo por músicos que, a su vez, son investigadores. En tanto, es un estudio desde la música y desde la historia de la música dominicana.

Aunque el país cultural dominicano cuenta con notables especialistas sobre el tema, no se había producido hasta hoy una obra que se internara con tanta profundidad de enfoque y con una evaluación tan precisa en los

recovecos históricos del merengue como ritmo, como baile y como expresión fundamental de la realidad cultural dominicana.

Mientras Catana Pérez de Cuello se establece en los dominios de los orígenes del merengue, explotando todas sus coordenadas y variables históricas, y navega desde el siglo diecinueve hasta el siglo veinte sin descuidar los detalles más certeros de la intradominicanidad, de la prehistoria del ritmo y de su andadura vitalísima por los contornos epocales más diversos, el maestro Rafael Solano toca directamente a los constructores de esta historia, de Níco Lora a Juan Luis Guerra, identificando sus obras y aportes, y desentrañando con singular destreza evaluativa las sustanciales transformaciones ocurridas en la trayectoria y difusión de la danza nacional.

Si Catana Pérez logra dejar establecidos, por primera vez, los elementos históricos del suceso musical y resume las coordenadas estructurales del merengue, afirmando sus reales orígenes, transformación y desarrollo, el maestro Solano camina, paso a paso, por los entretelones de su difusión y alcances, remite a los protagonistas de su evolución, explica los valores de los instrumentos que entran en su ejecución y advierte la invariable posibilidad de que, en los años y décadas por venir, sigan produciéndose nuevas transformaciones que continuarán la necesaria evaluación de lo que este eminente músico califica, con toda razón, de «la más preciada gema musical de la nación dominicana».

El merengue nació con la República y ha ido transformando su ritmo, su cadencia, su letra, su forma de bailarlo, en la misma medida en que la República ha ido viendo transformar sus íconos históricos y ha ido construyendo, entre múltiples avatares, su realidad social y política. Surgido en Santo Domingo como danza y música urbana, y no en la ruralía, en la *tierra adentro* de la que se habló durante mucho tiempo, el merengue queda hoy como el ritmo que identifica la nacionalidad dominicana, como el danzón o la plena puerto-

rriqueña, como la guaracha cubana, como los *blues spirituals* de los negros norteamericanos o como el bossa-nova brasileño. En un país de familias multicolores, como lo señalara un viajero estadounidense en el siglo pasado, el merengue es blanco, negro y mulato: reúne las características de danza popular, la única superviviente frente a la tumba, que fue baile de moda en el siglo diecinueve, o frente al pambiche o la mangulina. Vivo aún en la irrupción alegre de las decenas de conjuntos típicos esparcidos por todo el territorio nacional o en las cadencias de las agrupaciones de nuestros tiempos que han modificado sustancialmente su panorama estilístico, el merengue es el deleite preferencial del dominicano, el mecanismo musical que mueve los principales acontecimientos sociopolíticos de la historia nacional, y la expresión más firme y abierta de la cultura dominicana.

Con «El Merengue: Música y Baile de la República Dominicana», la Colección Cultural de Codetel, ofrece a la bibliografía nuestra la más importante evaluación histórica y estilística de la danza nacional por excelencia, obligando tal vez a un antes y un después en el estudio y conocimiento de este tema. Los lectores tienen en sus manos la obra más completa y la investigación más calificada que se ha producido en nuestra bibliografía sobre los orígenes, desarrollo y difusión del merengue. Acompañado de ilustraciones de valor histórico y un impactante diseño, no tenemos dudas en afirmar que estamos frente a un libro de valor incalculable para la cultura dominicana. Disfrutémoslo pues y, como afirmara el poeta, «bailemos un merengue que nunca más se acabe».

Jorge Iván Ramírez
Presidente

Santo Domingo, República Dominicana
Diciembre de 2003

GÉNESIS DEL MERENGUE
RAICES, TRAYECTORIA Y DIFUSIÓN EN EL SIGLO XIX





«LOS MÚSICOS».
PINTURA DE
JOSÉ RAMÍREZ CONDE.

PÓRTICO



ESCENA DE
PERICO RIPAIO.
DIBUJO DE
JOSÉ VELA ZANETTI.

El *merengue*, desde su aparición tangible hace más de ciento cincuenta años en República Dominicana, ha apasionado a la mayoría de los nativos de este país tanto para bailarlo en cualquier momento como para combatirlo, pero prácticamente ha desconocido la indiferencia. Amado o vapuleado, saboreado o despreciado, sus letras han narrado en coplas musicales las vivencias criollas: las amorosas y las de malquerencias, las políticas y las sociales, las de arraigo y las de lejanía, las cotidianas y las extraordinarias. Con gusto a monte adentro o con sabor a las modernidades a las que empuja la civilización, su magia rítmica y sus pegadizas melodías han embrujado de igual manera a los núcleos sociales urbanos –poderosos y marginados– y a los grupos rurales de los distintos puntos del país.

Con el correr del tiempo, de manera natural o mercadológicamente forzada, el merengue ha experimentado variantes y transformaciones, etapas brillantes y de grandes crisis creativas, pero siempre ha resurgido triunfante. Internamente, este baile nos hace reconocernos; hacia el exterior, nos identifica como pueblo.

Sin embargo, la génesis, el decurso inicial del merengue son difíciles y borrosos de establecer. La primera constancia bibliográfica de su aparición en suelo dominicano se produce en 1854, cuando ya la danza está en boga,

cuando es un regocijo indetenible, sin que se explique de dónde o cómo surgió. Habían pasado ya diez años de ocurrida la Independencia Nacional cuando los jóvenes intelectuales del periódico capitalino *El Oasis* la emprenden en contra del merengue, o más bien, contra su coreografía.

De todas maneras y aún enfrentando la inevitabilidad del testimonio oral –fuente preciosa para las investigaciones en este país, todavía en el siglo XXI–, salvando la desesperante ausencia de documentación bibliográfica y las disgregaciones que necesariamente establecen la conjetura, la especulación, la hipótesis o como se le quiera llamar, es posible armar idealmente, por medio del método comparativo, cómo se fue configurando el merengue en República Dominicana, en paralelo con nuestra vida republicana. Para poder colocar cada pieza en su sitio se hace imprescindible trillar otros derroteros, ajenos a la danza. Sobre todo, se hace necesario penetrar en los acontecimientos históricos, locales y cosmopolitas, sobre los cuales se entretejieron los hechos culturales.

Son muchas las personas que tanto aquí como en el extranjero, asocian exclusivamente con África la pasión por el baile y las espontáneas manifestaciones rítmicas que manifiestan los dominicanos. Se asume esta pasión como una herencia transmitida únicamente por los negros que en ominosos cargamentos de esclavos, comenzaron a llegar a estas tierras hace más de cuatrocientos años. Pero en tal sentido, nuestra herencia cultural es más amplia y se remonta mucho más atrás. Porque además del importante legado negroafricano –siempre presente en nuestra realidad existencial– y del blancohispano –que jamás puede ser obviado–, hay que reconocer que el gusto que aquí se experimenta por la diversión, por el canto y por el baile como medio de socialización y de expresión ritual podría remontarse a un pasado mucho más lejano: a los taínos, los antiguos pobladores de esta isla.

Los que hoy conformamos la nación dominicana provenimos de una triple mezcla de razas: mucho de la negra perteneciente a diversas regiones africanas; mucho de la blanca aportada por los españoles; y una pequeña contribución de la taína indígena. En el transcurso de los acontecimientos históricos

que forjaron nuestra etnia a través de los siglos se anuló una gran parte de lo indígena, prevaleciendo la fusión de negros y blancos en un resultante individuo criollo, eminentemente mulato. Mas, a semejanza con los demás pueblos del continente americano, fuimos inicialmente un producto étnico y cultural del mestizaje en el más amplio sentido de la palabra. Por eso mostramos al mundo un extenso abanico de tonos de piel y enseñamos rasgos faciales delicados y afinados subyacentes a otros anchos y generosos; poseemos cabellos crespos y generalmente oscuros, pero también los tenemos lacios o claros; y exponemos una riada de ojos negros y marrones junto a un calidoscopio de tonos azulados y verdosos.

El conocimiento y el respeto a la identidad y la diversidad tanto étnicas como culturales se cuentan, en el presente, entre las preocupaciones más importantes para muchas naciones. En nuestro país se ha luchado con la identidad desde la época colonial. Son muchos los investigadores nacionales, en distintas ramas, que aseveran cuán difícil es determinar la dominicanidad en todas sus vertientes. Cuando se trata de nuestras raíces, muchos estudiosos halan la soga para un único lado, como si el otro no existiera. Han sido múltiples los intereses de las clases dominantes (políticas, económicas, religiosas, intelectuales) que, en consecuencia, han establecido sus directrices y negaciones, sus imposiciones.

Sin embargo, son muchos los rasgos que nos señalan e identifican. Entre estos, destella el deleite que experimentamos por el baile y la preferencia que sentimos por el merengue. Para el dominicano, celebrar un acontecimiento significa en gran medida, bailar, y de no ser esto posible, al escuchar la música los pies siguen familiarmente el compás, los hombros se menean con gracia, el cuerpo se contorsiona alegremente, la voz canturrea la melodía y surge un espontáneo balanceo de la cabeza al recrear los acentos y andaduras rítmicas. Hablar del merengue, escribir sobre el merengue, significa adentrarse de lleno en la cultura dominicana. Por esta razón resulta imprescindible beber de las fuentes primigenias, porque al entender los antecedentes que forjaron nues-

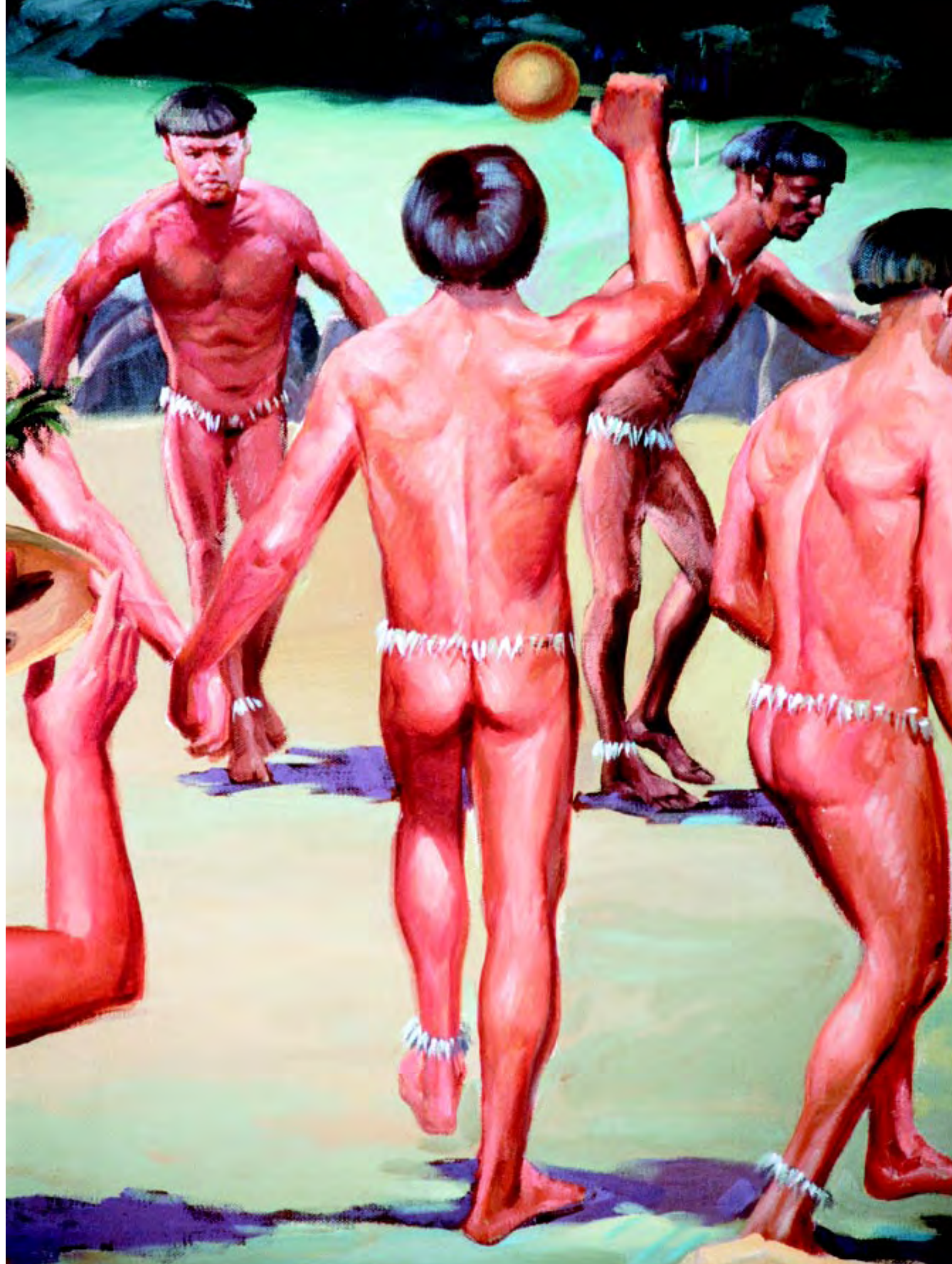
tra cultura, podemos señalar quiénes somos y en consecuencia, llegamos a las razones que han determinado el particular decurso de esta pimentosa danza en nuestro país.

Aunque por lo antes expuesto queda claro que en esta investigación debemos acudir a la Historia Dominicana y Europea, a la Etnomusicología, al Folclor, creemos que será evidente que nuestro enfoque se sustente en la Música, que lo vaciado es el punto de vista del músico. Como profesional de este maravilloso arte y como dominicana, hemos disfrutado con la realización de este trabajo, que nos ha llevado a convivir intensamente y durante largos meses con los recovecos históricos de nuestra danza nacional. Luego de soñar con merengues y de escucharlos con profusión, lo que resulta trascendente es que el merengue de aquí, con sus distintas modalidades, es nuestro; nos plasma y espejea.

Por esa creencia, por esa convicción que nos nace en los tuétanos, al finalizar este preámbulo y a manera de coda, nos apropiamos del espíritu que traslucen estas palabras del escritor José Rafael Lantigua: «Con jaleo o sin él, clara de huevo batida con azúcar o extraña mezcla de country dance y palm beach. / Con paseo o sin él, en forma de bolemengue o a ritmo de one-step. Con aire de aristocracia o sería reminiscencia de danzas del Dahomey. / Con güira, tambora y acordeón, o con sofisticados sintetizadores. Desprendiéndose de upas habaneras o de contradanzas españolas. / Manteniendo sus modalidades clásicas o rompiendo los moldes de tiempos idos con innovaciones modernas. / Zaherido en su intimidad, desbalanceado por la comercialización, arrastrado por cadencias de incontenible evolución melódica, con su característica fundamental de ritmo binario, compuesto de paseo, merengue y jaleo, o con su velocidad de caballo desbocado, a mí que me den merengue a toda hora y momento, porque de cualquier modo y forma esa es la música que me identifica y define, la que moldea mi carácter de dominicano ambivalente, con mis cargas existenciales a cuestas, las mismas que me ha colocado la historia en su andadura sinuosa. Crítico, picaresco, sensual, rural o urbano, el merengue me retrata y me confirma...»¹

PINTURA DE
DIONISO BLANCO.
SIN TÍTULO.





LOS NATIVOS TAINOS



AREÍTO TAINO.

Cuatro civilizaciones aborígenes asentadas desde hace miles de años en las cuencas del Orinoco y del Amazonas, al norte de América del Sur, produjeron corrientes migratorias discontinuas hacia las islas del arco caribeño durante unos doce siglos. Los siboneyes, los igneri, los arahuacos y los caribes habitaron estas porciones de tierra desde antes de la Era Cristiana. Del tronco arahuaco provinieron los taínos, quienes le llamaban Haití –Tierra montañosa– a la isla.

Las características primordiales de los taínos han sido muy bien estudiadas en lo que se refiere a su organización y estructuras económicas, sociales, políticas, hábitos, lengua, etc. Por lo que puede concernir a la presente obra como referente cultural, subrayamos de sus cantos, danzas, instrumentos musicales y creencias religiosas, los siguientes aspectos:

- En lo religioso eran animistas y profesaban el politeísmo –llamaban *cemíes* a sus dioses–.

- Buscaban la comunicación con sus *cemíes* por medio de ritos en los que ingerían sustancias alucinógenas –*cohoba*– para entrar en estados alterados que facilitarían el encuentro con lo divino.

- Preservaban sus mitos con rigor a través de versos antiquísimos, expresados en cantos y bailes –*areítos*– transmitidos oralmente de una generación a otra.

AREÍTO TAINO.

•El *areíto* no era exclusivamente sagrado, también formaba parte de la diversión.

•La voz era el más importante de sus instrumentos musicales.

•Conocían y fabricaban instrumentos –hoy clasificados entre los idiófonos y los aerófonos–:²

IDIÓFONOS TAÍNOS: Címbalos o crócalos metálicos. Tu-Tí o castañuelas de piedra. Diferentes tipos de tambores o atabales (mayohuacán, baiohabao) de madera, sin parches de cueros. Cascabeles (olivas sonajeras) de oro, hueso, madera o concha. Sonajas y sartas de conchas. Maracas talladas en madera o hechas de higüero. Espátulas vómicas sonajeros. Vasijas-sonajeros. Sellos sonajeros. Güiro.³

AERÓFONOS TAÍNOS: Flautas y flautillas de madera, de hueso animal o humano. Pitos, silbatos de hueso, vegetal o barro. Ocarina de barro. Fututo (botuto, fotuto, jotuto o jututo), tipo de trompeta natural confeccionada de la concha de un gran molusco o caracol, como el lambí. Trompetas de palo o de caña con resonador.

TAMBOR TAÍNO.



Atendiendo a los registros del historiador y naturalista español Gonzalo Fernández de Oviedo, publicados en España en las primeras décadas del siglo XVI, el *areíto* –que se practicaba tanto aquí como en Cuba y Puerto Rico, aunque no eran idénticos– implicaba lo siguiente:⁴

•Constituía un acto colectivo de recordación, a través de la expresión vocal la danza y la pantomima, para mantener la perennidad de las tradiciones: «Tenían estas gentes una buena e gentil manera de memorar las cosas pasadas e antiguas, y esto era en sus cantares e bailes, que ellos llaman *areyto*, que es lo mismo que nosotros llamamos bailar cantando...»

•Servía además para celebraciones y conmemoraciones festivas, para la pura diversión y el entretenimiento. Era un acto socializador en el que participaban indistintamente hombres y/o mujeres en grupos masivos: «...El cual *areyto* hacían desta manera. Quando querían aver placer, celebrando entre ellos alguna notable fiesta, o sin ella por su pasatiempo, juntábanse muchos indios e indias, algunas veces los hombres solamente y otras veces las mujeres por sí; y en las fiestas generales, así como por una victoria o vencimiento de los enemigos, o

FOTUTO.





REPRESENTACIÓN
DEL AREÍTO.

casándose el cacique o rei de la provincia, o por otro caso en que el placer fuese comúnmente de todos, para que hombres e mujeres se mezclasen.»

- La danza era con movimientos sueltos o agarrados de manos o brazos, en hileras o en rondas, con gestos y pasos regulados y acompasados con el canto: «E por más extender su alegría o regocijo, tomábanse de las manos algunas veces, e también otras tratábanse brazo con brazo ensartados, o asidos muchos en rengles (o en corro así mismo)...»

- Contaban con un solista-jefe a quien llamaban tequina –hombre o mujer–, al que seguían e imitaban en sus pasos y melodías de manera organizada y armónica: «e uno de ellos tomaba el oficio de guiar (ora fuese hombre o muger), y aquél daba ciertos pasos adelante e atrás, a manera de un contrapás muy ordenado e lo mismo (y en el instante) hacen todos, e así andan en torno, cantando en aquel tono alto o baxo que la guía los entona, e como lo hace e dice, muy medida e concertada la cuenta de los pasos con los versos o palabras que cantan. Y assí como aquél dice, la multitud de todos responden con los mismos pasos, e palabras e orden...»

- El canto, protagónico, se expresaba preferentemente en estilo responsorial –alternancia de solista y coro–, sin pausas; su duración podía alcanzar desde pocas horas hasta extensas jornadas: «...e en canto que le responden, la guía calla, aunque no cesa de andar el contrapás, y acabada la respuesta, que es repetir o decir lo mismo que al guiador dixo, procede incontinente sin intervalo la guía a otro verso e palabras, que el corro e todos tornan a repetir; e assí sin cesar, les tura esto tres o cuatro horas y más, hasta que el maestro o guiador de la danza acaba su historia; y a veces les tura desde un día hasta otro...»

- Si la celebración era en grande bebían continuamente, sin que dejaran de bailar y cantar. No había fiesta o ceremonia cuyo clímax no fuera un estado de embriaguez total, que se terminaba porque no había más nadie que participara: todos estaban borrachos: «...y en este medio tiempo andan otras personas detrás de ellos dándoles a beber un vino que ellos llaman *chicha* [...] que muchas veces se tornan tan beodos, que quedan sin sentido [...] tendidos por tierra muchas horas.

Y assí como alguno cae beodo, le apartan de la dança e prosiguen los demás; de forma que la misma borrachera es la que da conclusión al *areyto*. Esto cuando el *areyto* es solemne é fecho en bodas ó mortuorios ó por una batalla, ó señalada victoria é fiesta...» Aunque no siempre el festejo tenía una connotación tan arrasadora: «...porque otros *areytos* hacen muy a menudo, sin se emborrachar...»

Por el resto de las crónicas de Fernández de Oviedo se percibe que el *areíto*, eminentemente vocal, podía acompañarse con un tambor de madera ahuecada que percutían con un palo y con maracas.

Aunque parece que los cronistas no lo comprendieron con mucha claridad, vale decir que esos «jumos» indígenas no eran simples productos del can o de la chercha, sino como asevera el antropólogo Fernando Ortiz, constituyeron «una exigencia del rito en función religiosa». ⁵ En el *areíto* ceremonial taíno, grupos masivos de cantores y danzantes buscaban estados alterados, perseguían la generación de una especie de frenesí de orden místico o mágico inducido por horas de vocalizaciones isócronas entre solista y coro, movimientos corporales medidos y organizados, ingestión de bebidas fermentadas y la inhalación de penetrantes aromas de diferentes hierbas sahumadas.

Otro testimonio –aunque de manera indirecta– es del sacerdote francés Pierre François Xavier de Charveloix a través de su *Historia de la isla Española o de Santo Domingo*: «...Después de haberse divertido bailando, durante una parte del día, no sabían qué hacer, y se dormían [...] no tenían escritura, ni nada que supliese a tal carencia, como no fuesen las canciones [...] Volviendo a sus canciones, únicos anales que poseían o que ocupaban el lugar de tales, según ya lo he indicado; se las acompañaba siempre con danzas en círculo, donde el que guiaba la banda, comenzaba solo, y todos los otros repetían después de él. También arreglaba los pasos, bailando el primero: principiaba dando algunos hacia delante; luego daba otros hacia atrás y toda la cuadrilla le seguía. A veces los hombres danzaban solos por un lado, y las mujeres por otro, y cuando estaban juntos, era indistintamente un hombre o una mujer quien comenzaba. En las fiestas públicas y en circunstancias importantes se cantaba y bailaba al sonido

de un tambor, que ordinariamente tocaba el individuo más honorable del caserío, y a veces el mismo Cacique [...] El tambor del que acabo de hablar, no era otra cosa, que un tronco de árbol, redondeado en forma de cilindro, en el cual se practicaba, hacia la mitad de la longitud, una abertura cuadrilonga, que pasando por el centro, y disminuyendo siempre, terminaba, por el lado opuesto en dos líneas y una traviesa que las unía por en medio. Este tambor, cuyo sonido no podía ser muy agradable, se echaba a lo largo sobre la abertura más grande, y con un palo se golpeaba sobre la opuesta...»⁶

De todas estas narraciones se infiere que los taínos:

- Practicaban a menudo y con fruición el canto y el baile.
- Participaban en estas manifestaciones bajo igualdad de ambos sexos.
- Mostraron predominio por la voz en sus expresiones musicales.
- Usaron sus instrumentos musicales a manera de motivadores rítmicos.
- Su canto se enlazaba con el baile y la pantomima –también cantaban para acompañar las faenas diarias–.
- Cultivaban estas artes con frecuencia.
- Ejercían el canto y el baile grupal durante horas, tanto para recordar y mantener sus tradiciones como por puro deleite.

•Conocían algún tipo de estructura musical acompañada y ordenada –aunque no en el sentido occidental que damos a estos vocablos en el presente–. Como aristas de un mismo prisma relacionadas con la presencia de las raíces taínas en la cultura dominicana, veamos estos enfoques del economista y arqueólogo Bernardo Vega, citados de su conferencia *La herencia indígena en la cultura dominicana de hoy*: «El contacto intenso de españoles y negros esclavos con el indio, no duró, en nuestras islas, más de 50 años. [...] Lo indígena no debe exagerarse en nuestra cultura. [...] Lo que sí es justo apuntalar, sin embargo, es lo sorprendente de la persistencia de ciertas herencias culturales indígenas, a pesar de lo breve del período de contacto. [...] es en el campo económico donde se advierte mayor impacto continuo de la cultura aborígen...» También asevera lo siguiente: «Es indudable que el aporte



HAMACAS
INDÍGENAS.
ABAJO: RITO
DE LA COHOBA.



taíno al lenguaje dominicano, al español e, inclusive, al inglés, francés, etc., fue extraordinario.» Y más adelante indica: «En nuestro país prácticamente no se han hecho estudios para determinar el por ciento de sangre indígena que queda entre grupos de dominicanos.»⁷

Entre las herencias indígenas que aún perviven en República Dominicana, Vega destaca: formas de cultivos en la agricultura; bebidas y confección de productos alimenticios (el casabe); el cultivo y consumo del tabaco; hortalizas, tubérculos y frutas en la dieta diaria; sistemas para la pesca; aperos de labranza y de uso práctico; y lo más preponderante, lo extenso de la toponimia –expone como uno de los ejemplos los ríos del país, que conservan sus antiguos nombres indígenas a excepción de tres–.

Del comentario del antropólogo Marcio Veloz Maggiolo sobre la conferencia de Vega, reproducimos estas conclusiones: «...el contacto hispano-indígena, y el siguiente contacto hispano-afro-indígena, son los puentes por los que cruzaron estas tradiciones hasta hacerse permanentes en la actividad dominicana actual. [...] No creo que sean pocas las supervivencias indígenas; podrían no ser hoy fundamentales, pero en su momento fueron un mecanismo importante para la consolidación de economías locales y la difusión de la conquista. [...] es evidente que siempre, para comprender qué somos, porque somos, y dónde estamos, tendremos primero que entender, y entender bien digo, el pasado que parece indiferente y frágil.»⁸

Por su parte, el historiador Carlos Dobal asevera: «...somos un pueblo mestizo de español y africano, con alguna gota de sangre indígena como distintivo particular de nuestra raza.» Y como primera nota al pie de página revela lo siguiente: «Aplicando el estudio de los grupos sanguíneos a la antropología el distinguido científico dominicano Dr. José de Jesús Álvarez Perelló, mediante una comprobación estadística, estableció que existe en el dominicano el componente indio de una proporción del 17%, con 43% del componente negroide y 40% del componente blanco...»⁹

Lo cierto es que los españoles que primero pusieron pie en esta isla no

trajeron mujeres consigo y así permanecieron por un espacio de tiempo, hecho indicativo de que el mestizaje aborígen-europeo comenzó aquí en los albores del Descubrimiento. Como el código genético no desaparece nunca en los seres humanos, como el genotipo es definitivo y perenne, los dominicanos llevamos sangre taína en las venas aunque sea en escasas proporciones.

Por consiguiente, con tantos elementos culturales aborígenes que persisten en la sociedad dominicana y a pesar de que musical y estructuralmente el merengue no tiene nada que ver con lo indígena ni, comprobadamente, hasta ahora, la música dominicana en general, creemos, sin embargo, que no sería aventurado plantear que en ese deleite que sentimos al bailar todo, al cantar o tararear melodías con frecuencia, al ritmar con sonidos musicales y pantomima nuestras emociones, al fiestar durante horas y horas, tenga que tomarse en cuenta un antecedente aborígen.



LA VIRGEN
DE LOS
REYES CATÓLICOS.

LOS BLANCOS ESPAÑOLES



BAILANDO
LA CHACONA,
LIENZO DE
ANTOINE WATTEAU.

Con la toma de Constantinopla por los turcos en 1453, desaparecieron los últimos lazos que unían a Europa con el mundo de la antigüedad. Para la Historia Universal se inicia el Renacimiento, época gloriosa en la civilización occidental que puso fin al extenso Medioevo y que abarcó hasta el primer tercio del siglo XVI.

Dentro de las características ansias de conocimientos y el antropocentrismo renacentistas hubo infinidad de acontecimientos responsables de una profunda toma de conciencia cultural, a los que se adicionaron como dínamos generadores o a manera de resultado otros hechos sociales, religiosos, políticos y económicos. Destacan en la época: un espíritu de curiosidad, alimentado por las narraciones de viajes maravillosos a lugares exóticos; el aliento apostólico de llevar la luz del Evangelio a los infieles –herencia medieval y una de las banderas de la Contrarreforma Católica–; y las necesidades mercantilistas –o capitalistas– de lucro que impulsaron a la búsqueda de tierras nuevas, con miras al establecimiento de nuevos mercados que por una parte, destruyeran los monopolios mercantiles reinantes y por otra, beneficiaran las economías de las naciones inmersas en los desafíos expedicionarios.

Las gentes, además de resolver sus necesidades cotidianas inmediatas, ha-

bían comenzado a desear una vida con mayor confort y lujos que la de sus antecesores. Los grupos sociales más poderosos –monarcas, cortesanos, nobles– buscaron la forma de incrementar sus fuentes de ingresos. El dinero fue el medio insustituible para colmar todas las aspiraciones. Ahí radicó el origen de la aventura española en tierras que resultarían ignotas para ellos y que se conocerían como el Nuevo Continente.

Para 1492 –una época de plenitud renacentista en el continente europeo–, Isabel de Castilla y Fernando de Aragón, los Reyes Católicos, eran los monarcas más poderosos de España. Dos importantes sucesos acaecidos en el primer trimestre de este año reafirmaron tal jerarquía: el 2 de enero obtuvieron un gran triunfo al conquistar la ciudad de Granada –último bastión de la ocupación musulmana en territorio español, que se remontaba al siglo VIII y que puso en marcha el convulsivo proceso para desalojar a los moros en España–; y el 31 de marzo los Reyes emitieron un decreto para expulsar a los judíos de sus territorios. Faltaba sólo asumir el reto de la empresa indiana.

En una sociedad como la de entonces, imbuida aún por los sentimientos medievales que impulsaban a sentir como una misión divina la liberación de su suelo de los infieles, con el Tribunal de la Santa Inquisición impuesto, ciertas clases sociales adquirieron una importancia capital, enorme influencia y grandes privilegios (el clero superior, la alta nobleza y el hidalgo, representativo de la pequeña nobleza). Existían pequeños núcleos de mercaderes acomodados y propietarios de reducidas porciones de terrenos, a los que se adicionaban los judíos conversos y el clero menor. La economía se sustentaba principalmente en la crianza del ganado ovino para exportar lana, con pocas tierras dedicadas a la agricultura y con un pobre esquema industrial. El grueso de la población urbana y rural, enorme en número pero paupérrima en posesiones, constaba de artesanos, trabajadores asalariados y campesinos.

Hombres que conformaban esta gran masa desposeída percibieron un nuevo horizonte, junto a los prisioneros indultados y las exenciones de impuestos prometidas por los Reyes Católicos a quienes se embarcaran a las órdenes de

Cristóbal Colón en su aventura marina. De este amasijo de hombres surgieron, en años sucesivos, los grupos españoles que irían sometiendo a las poblaciones nativas del continente «descubierto».

El viernes 3 de agosto de 1492, el genovés Cristóbal Colón se dirige hacia el *mar tenebroso* –el océano Atlántico– desde el puerto de Palos de Moguer, al sur de España, con una flotilla compuesta por tres carabelas¹⁰ en busca de una nueva ruta comercial hacia India, China, Japón, países conocidos como las Indias Orientales o Asiáticas. La empresa, que contaba con el respaldo de los Reyes Católicos, tuvo como objetivo la búsqueda del vital oro y las imprescindibles especias que facilitaban el diario vivir. Esto se traduciría en autosuficiencia comercial y por tanto, en abundante liquidez para la economía.

El 5 de diciembre desembarcan al norte de nuestra isla. En esta porción de tierra que el Almirante denominó La Española, el contingente europeo halló una población aborígen, la de los taínos.¹¹ Después de los primeros contactos con los nativos y ante un futuro aparentemente promisorio por lo que se creía que eran unas tierras ricas en oro y piedras preciosas, Colón regresa a España.



Deja un puñado de hombres como guarnición en el fuerte de La Navidad, el primer asentamiento español en América. El 22 de noviembre de 1493 Colón retorna a La Española, esta vez con una flota compuesta por quince naves y unos mil doscientos integrantes de diversos rangos, oficios y condición social, y poquísimas mujeres.¹² Con el tercer viaje, al mando de Nicolás de Ovando en 1502, se hace a la mar la mayor flota española con destino a las Indias Occidentales: más de mil doscientos hombres en treinta naves. Es con la gobernación de Ovando que comienza el proceso de exploración, conquista y colonización de la isla, al que seguiría el del continente, y el devastador sometimiento de los aborígenes, quienes en los puntos geográficamente más expuestos y accesibles de las tierras descubiertas, llegarían a desaparecer en menos de cien años.

Para entonces –año 1502–, se había instaurado el mestizaje étnico entre indios y blancos, dándose inicio a la hibridación cultural del Nuevo Continente. Los recién llegados encontraron en La Española: «...los colonos anteriores, unos 300, que [...] se repartieron a su gusto los nativos y las tierras; viviendo entre los indios y rodeados de «criadas» indígenas (eufemismo de poligamia), estos españoles eran ya verdaderos caciques indios. Aislados y diluidos entre éstos, cuidando de sus siembras y ganados, dirigiendo modestas prospecciones auríferas, se creían ya titulares de señoríos hereditarios; a la larga, aislados, el inevitable proceso de aculturación les hubiera indianizado.» Tal panorama disgustó a Ovando, quien resolvió la situación respecto a hombres y mujeres por la fuerza: «...les obligó a casarse con una de sus concubinas, avecindarse en alguna de las ciudades que se fundaron y, en una palabra, a quedar en pie de igualdad respecto a los españoles recién llegados. Estos caciques blancos, ‘cerreros y mal domados’, tuvieron que obedecer, bajo amenaza de ser enviados a España o exterminados con sus indios adictos si se resistían...»¹³ Este proceso de intenso mestizaje blanco-indio se extendería por unos años y muy pronto, en menos de una década, habría de incluir a los negros.

Fue el 10 de julio de 1509, con la llegada a la ya fundada villa de Santo Domingo del nuevo gobernador, Diego Colón –hijo del fallecido Almirante–, con su esposa María de Toledo y un cortejo acompañante, que hubo por prime-

ra vez un grupo notorio de mujeres españolas en la isla: «...La llegada del nuevo Gobernador General y de su numerosa comitiva había dado a la isla Española un esplendor que hasta entonces no había tenido. He dicho que la Virreina había llevado consigo un gran número de señoritas; se las casó pronto con los más ricos habitantes, y ellas contribuyeron mucho a dulcificar las costumbres de aquellos antiguos colonos, convertidos ya, casi en semisalvajes...»¹⁴

El reino de la península ibérica había comenzado desde muy temprano a recibir minerales, piedras preciosas, oro, perlas, comestibles y objetos exóticos del Nuevo Mundo –seres humanos, entre éstos–. En las islas y los territorios del Nuevo Mundo que se iban conquistando, los nativos se vieron forzados a acoger usos nuevos que le fueron impuestos a sangre y espada:

- El idioma español, del que Carlos Dobal indica: «...es tal vez, el factor más sólido en el basamento de nuestra nacionalidad...»¹⁵

- El catolicismo, con sus ritos, oraciones y festividades. Durante la colonia surgieron asociaciones piadosas, hermandades y cofradías que vivieron una larga tradición, perdurando algunas hasta bien entrado el siglo XX –en España las cofradías se contaban por cientos y se gastaban un dineral en sus celebraciones; se arraigó la devoción mariana bajo varias advocaciones, siendo las principales las Vírgenes de las Mercedes y la Altagracia; se instauró el rezo del Santo Rosario en los hogares y en caminatas por vías públicas, así como la costumbre de las procesiones en las más importantes conmemoraciones litúrgicas del año.

- El templo como diversión. Durante muchas décadas el templo católico fue no sólo el centro de la devoción religiosa y espiritual de las colonias, sino también el foco de diversión y fiestas populares revestidas de santidad; en los tiempos coloniales se bailaba.¹⁶

- Instituciones político-administrativas –los municipios y ayuntamientos, con sus alcaldes y regidores–.

- Esquemas y armamentos militares, utensilios, vestimentas, comestibles (plátano) y animales (caballo).



REPRESENTACIÓN
DEL PRIMER CONTACTO
DE COLÓN CON
LOS INDÍGENAS.
GRABADO DE DE BRY.

A la vez que desde España se iban enviando a las Indias Occidentales gentes que pudieran satisfacer diversos cargos, menesteres y oficios, empezaría a llegar músicos y tañedores de instrumentos. La música taína, rápidamente anulada, sepultada, al igual que en unos cuantos decenios después lo sería su pueblo procreador, sería suplantada por los componentes de España.

PERFILES DE LA MÚSICA HISPANOEUROPEA TRASPLANTADOS AL NUEVO CONTINENTE

•El Sistema Tonal: balbuciente todavía, en la medida que se desarrolló y afianzó en Europa se instauró con fuerza en América con sus cánones estrictos y estipuladas combinaciones, sus modos mayor y menor, sus escalas diatónicas (con tonos y semitonos) y cromáticas (sólo con semitonos). Este sistema de composición ha dominado el mundo musical de Occidente por más de trescientos años.



REPRESENTACIÓN
DE LAS ISLAS
DESCUBIERTAS
POR COLÓN.

•Primacía melódica: la melodía sobresale y se destaca dentro del contexto musical, expresada en frases claras y precisas.

•La armonía: ciencia sustentada en reglamentadas relaciones acústicas, con su lógica físico-matemática para las combinaciones sonoras.

•Texturas: en los inicios fue contrapuntística o polifónica y a partir del siglo XVIII, con un auge de la homofónica.¹⁷

•Ritmos: de regularidad e irregularidad métrica, vitales, con esquemas atractivos, variados, graciosos, vivaces o tranquilos.¹⁸

•Compases: división de la partitura –o de la pieza oral– en segmentos con números iguales de pulsaciones. Los dos patrones métricos básicos son: el binario, con sus compases de 2/4 (del cual se desprende el 4/4) y 6/8; y el ternario, con su compás de 3/4. Ambos patrones fueron indistintamente adoptados, aunque la tendencia mayor se inclinara hacia el primero.¹⁹

- Velocidad (*tempo*): en todas las gradaciones (*lento-moderado-rápido*, por citar las matrices).

- Matices de intensidad: en todas las gradaciones (*suave-fuerte*, por mencionar algunas).

- Formas: esquemas o pautas de composición muy específicos, que permiten identificar las piezas musicales.

- La notación: la grafía de la música, a través de la cual ésta permanece y puede reproducirse en cualquier lugar en que se conozca tal simbología.

- Facilidad para la improvisación: en lo instrumental y lo vocal.

- Música vinculada a la religión: Se trajeron órganos para las iglesias más importantes, se nombraron *sochantres*²⁰ y bajo sus orientaciones, resonaron las voces de los cantores eclesiásticos con los motetes religiosos y la diversificada gama del repertorio gregoriano, epicentro musical de la Iglesia Católica.

- Instrumentos variados. Por primera vez en estos lares se conocieron las trompetas y cuernos militares europeos –fabricados de metal–. Para el canto seglar y la danza cultivados en los momentos de ocio y pasatiempo, se dispuso de vihuelas, guitarras, bandurrias, arpas, clavecines y clavicordios –que llamaban «sinfonías»–, pifanos, sacabuches, dulzainas, chirimías y todo tipo de flautas dulces o de pico. Igualmente repercutieron tamboriles, castañuelas sonadas con los dedos y panderetas. Más tarde arribaron los violines y otras cuerdas frotadas, clarinetes, oboes y otros vientos, así como los pianos, que luego comenzaron a pasar a otras islas caribeñas y al resto de los territorios conquistados.

Desde temprano se impusieron en el continente americano los romances, los cantos populares, las rondas y los juegos infantiles, las coplas, los refranes, las villanescas y los villancicos. Se popularizaron los saraos, las peleas de gallos, las corridas de toros y los juegos de azar así como los autos religiosos, las farsas y las comedias en representaciones teatrales que, en los inicios de la época colonial, protagonizaban estudiantes de los seminarios y aficionados.

A propósito de la costumbre de bailar en las iglesias –dentro de las celebraciones eclesiásticas, entiéndase; pero ¡qué rumbosas eran!– y de los escan-

dalosos bailes de máscaras, tratemos someramente el asunto de las prohibiciones. En muchos textos se proyecta que los negros esclavos –indudablemente maltratados, vituperados y segregados– fueron los únicos sujetos a reglamentaciones en sus expresiones músico-danzarias. Indiscutiblemente, y por las obvias razones implícitas en el proceso socioeconómico de la colonización, a los negros no sólo se les infravaloró, sino que se les consideró el peldaño más bajo en la escala de los seres humanos.

Pero los españoles supieron sufrir vetos obispales, papales y estatales tanto en la propia península Ibérica como en la colonia. Las razones de tales dictámenes no obedecieron a los perversos factores esclavistas –como en el caso de los negros–, sino a la necesidad de mantener el control del orden en la sociedad. Los desafueros propiciados por los bailes de máscaras y los jolgorios en los que degeneraban las danzas en los templos religiosos, fueron motivo de cierta preocupación en la temprana colonia. Durante gran parte del siglo XVIII, se conocerían distintos Bandos Gubernamentales emitidos para prohibir fiestas o encasillarlas en determinadas fechas, horarios y lugares. Que no se les hiciera mucho caso, es otro cantar.

No encontramos fuentes bibliográficas indicativas de cuáles danzas hispanas se cultivaron en los inicios de la colonia. La ensayista Flérida de Nolasco señala el baile de las cintas y genéricamente, las danzas religiosas, con las que «se bailó piadosamente [en los templos] en homenaje a los santos y al Dios vivo...», lo que ocurría dentro de las festividades católicas más importantes –sobresalía la de Corpus Christi–. El escándalo generado por estos bailes en las iglesias hizo que fueran prohibidos por orden papal, muchas décadas después.²¹

Lo que sí sabemos es que las danzas de moda en España serían trasplantadas a La Española –a la que se le empezaba a llamar Santo Domingo– y a los otros pueblos de América, y que en la época de María de Toledo comenzaron las fiestas en este territorio. Al tomar como parámetro lo que se bailaba en las cortes españolas en el siglo XVI, se puede inferir lo que vino a estas tierras:

«Los bailes preferidos entre la buena sociedad eran la almaña y la pavana [...] la gallarda y la galería de amor...», mientras que el pueblo se inclinaba por: «la capona, el rastreado, la zarabanda, la danza de cascabeles, las folías y las seguidillas, entre otros muchos...»²² No se olvide que gran parte de estas danzas había sufrido, a su vez, la influencia del costumbrismo morisco.

Dobal indica que: «Aunque sin duda existieron y existen, más elementos culturales de la influencia haitiano-africana, de lo que quieren admitir muchos autores hispanófilos, por otra parte, es notable el que en un país con un grupo poblacional negro tan numeroso, el folklore, en sentido estricto, sea predominantemente español.»²³ En tal sentido cabe señalar que la etnomusicóloga Edna Garrido de Boggs recogió en su obra *Folklore infantil de Santo Domingo*, 697 ejemplos del folclor criollo, entre todo tipo de canciones, romances y romancillos, juegos, fórmulas y convenios, bromas y burlas, rimas, rezos de niños, parodias, trabalenguas, cuentos, adivinanzas y creencias. De éstos, sólo aparecen tres canciones con temas de negros, raza cuya influencia la autora considera escasa en la cultura tradicional dominicana.²⁴

BAILE DE
LAS FOLÍAS.



España, como reino que inició el proceso de conquista y colonización del Nuevo Continente, impuso su cultura en sus nuevos territorios. Mas, el trasiego entre España y América y viceversa, al igual que entre las otras potencias europeas que engancharon en la conquista de América (Portugal, Francia, Inglaterra, Holanda), fue configurando un gran proceso de transculturación, por lo que se llegaría a un punto en el que, en ocasiones, no se sabría qué habría sido originalmente llevado o traído, exportado o importado. Pero en su calidad de civilización conquistadora y colonizadora, y a pesar de la simbiosis que habría de generarse con el advenimiento de las etnias y las culturas africanas, en este territorio lo español no sólo llevó la batuta, sino que pudo permanecer relativamente «cercano» a un ideal estado de pureza.

La presencia de las raíces europeas en general y españolas en particular en la música dominicana, en la picardía textual y en la pasión por el baile saltan a la vista. Y en el caso del merengue, resultan incuestionables. Al igual que se ha omitido el gusto por la danza que vivenciaron los taínos al señalarse nuestras herencias culturales, hay quienes han pretendido olvidar que el pueblo español ha sido cantador y danzarín por tradición. Al refrendar esta opinión, el historiador Emilio Rodríguez Demorizi cita a Cervantes en su comedia *La gran sultana*: «No hay mujer española que no salga del vientre de su madre bailadora...»²⁵

Es cierto que en nuestra historia se ha exaltado desproporcionadamente lo hispánico, incongruencia resumida por el historiador Frank Moya Pons en la frase «El sentimiento de hispanidad en el dominicano ha sido más fuerte que la percepción real de la raza». Pero en un pasado cercano también se ha pretendido disminuir y enrarecer la importancia de la tradición española. Al respecto, dice el escritor Héctor Incháustegui Cabral: «...todo lo que es folklore y algo más, que era o pretendía ser español, en el pasado, ahora parece ser negro africano, mientras lo español se ha replegado, en espera de mejores tiempos en que el péndulo vuelva a su punto de partida.»²⁶ Negar las raíces hispanoeuropeas en la música y la danza dominicanas, especialmente en el caso del merengue, es cegarse ante la historia.



VENTA DE
ESCLAVOS NEGROS.

LOS NEGROS AFRICANOS



DANZA
DE NEGROS.

El ensayista antropológico Carlos Esteban Deive señala el año 1499 como el de «Probable introducción en la isla de los primeros esclavos negros» y sitúa el 1501 como el de la «Primera referencia documentada acerca de la presencia de esclavos negros en La Española.»²⁷ Las razones que impusieron la importación de los negros africanos –la mayoría de las regiones del África Occidental– a los nuevos territorios fueron de orden práctico: la sustitución de la diezmada mano de obra aborígen para el trabajo en las escasas minas de oro de La Española y luego la necesidad de peonaje barato para la producción en la economía azucarera.

La raza negra, con su apabullante mayoría numérica, su enorme fuerza física y su resistencia para el trabajo sostenido en las más despreciables condiciones, tiene en América una trascendental importancia en cuanto a los referentes étnicos y, consecuentemente, culturales: «...gracias a su potencia biológica, pervivirán en un medio adverso, engullendo al mismo tiempo a las razas indígenas e incluso blancas, con lo cual surgen productos mulatos y la subsiguiente gama de tipos mezclados...»²⁸

Existe una copiosa documentación reveladora de la brutalidad con la que se trató a los negros en América durante el régimen esclavista y de cuánto se les menospreció como seres humanos. No obstante, como en todo lo concerniente a

los sucesos que involucran distintas sociedades y estratos económicos, hubo particularidades regionales en el manejo de los sistemas de esclavitud, por lo que la dureza de trato no resultó igual ni siquiera en la misma isla nuestra para el negro que realizaba tareas domésticas que para aquél de plantación, ni se comparaban éstos con los de los lugares homónimos en Estados Unidos u otros países.

Como en todo sistema de índole colonialista, el explotador consideró racial y culturalmente inferiores a quienes sometió. Primero sucedió con los indígenas y después con los africanos: el blanco español hizo lo que convenía a sus fines utilitarios. Para lograrlo, a las inmisericordes condiciones laborales se agregaron casi de manera concomitante dos procesos terribles para el ser humano: el de deculturación, o desarraigo y despojo de la propia cultura, y el de endoculturación, o imposición –abierta y encubierta– de los hábitos culturales dominantes. Al respecto, Deive refiere: «El negro africano llegó a América en calidad de esclavo y fue él quien ofreció al español conquistador, con su trabajo gratuito, las riquezas del continente descubierto. Como esclavo, y a causa de su servidumbre, el negro africano arribó a las Indias con sus culturas quebrantadas. Desraizado de su tierra, traído y transplantado a un nuevo hábitat, integrado a una sociedad que no era la suya y en la que se hallaba en un estado de absoluta subordinación económica y social, el negro africano vio así destruidas su organización tribal y política, sus formas de vida familiar, su sistema de valores y, en fin, sus patrones culturales originales.»²⁹

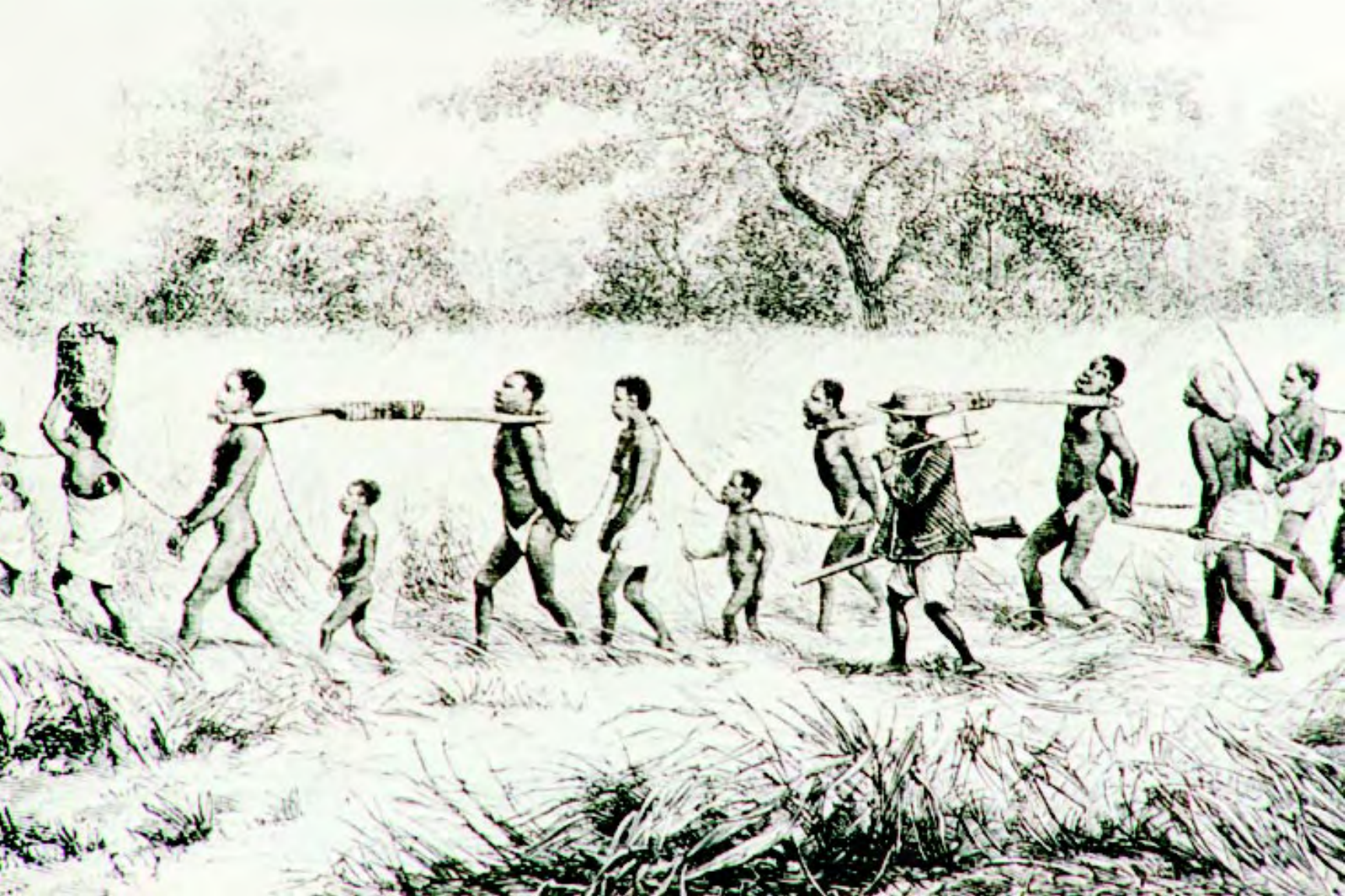
Estos complejos procesos fueron propiciados por diversas causas, como son: la variedad de etnias africanas que fueron llegando a La Española –Deive señala la cantidad de 133, de las cuales ha identificado 83–;³⁰ la separación de miembros de una misma etnia –lo que no siempre ocurrió– y la promoción de una rivalidad interétnica; el ya mencionado desarraigo territorial, ecológico, familiar y social; la imposición de una nueva lengua y de una nueva religión; es decir, la expoliación de sus patrones de vida, de sus valores culturales y la obligación de sustituirlos por otros: los del amo.

Pero el negro no aceptó pasivamente ese «lavado de cerebro» cultural y

prueba de ello son los alzamientos conocidos como cimarronajes. Sin embargo, cuando estos violentos levantamientos comenzaron a sucederse en nuestra isla, la hibridación a la que el negro esclavo había sido sometido operaba cambios en su idiosincrasia. Además, concurren otros factores para una relativa manifestación de las tradiciones y de los hábitos del África ancestral, entre los cuales citamos dos: el primero es el «tiro por la culata» resultante de la deculturación y la endoculturación, operados por una clase dominante que «.. no acertó a prever ni sospechar que [dichos procesos] obraron al mismo tiempo en sentido contrario al de su objetivo por cuanto el negro supo aprovechar las grietas que presentaban [...] para conservar, aunque fragmentada, su cultura nativa...»; el segundo, llega a manera de conveniente recordatorio en cuanto a la experiencia específica en La Española: «...ni el dueño de esclavos ni las autoridades pusieron gran empeño en demoler hasta su total extinción los valores culturales del negro. Les bastaba con suprimir aquellos que constituían un real obstáculo para la consecución de la plusvalía absoluta que obtenían de su mano de obra...»³¹

Mas, no puede perderse de vista que dentro de esta extensa transculturación llegó un momento en que el esclavo, para mantener una tradición, se vio inducido a transitar en una de estas dos rutas: reinención y transformación, si es que permanecía lo suficientemente aislado culturalmente, lo que le permitió contaminar lo menos posible sus recuerdos–, o recreación y apropiación, permeando lo ancestral con lo que tenía a la mano en su vivencia cotidiana y real, integrándolo con los elementos nuevos de los amos blancos. Con la primera opción, se pudo mantener idealmente más vinculado a sus auténticas raíces; con la segunda, se abocó a un proceso de sincretismo dentro del cual no sólo recibió y tuvo que modificar, sino que también influyó activamente.

Las prohibiciones y las reglamentaciones para los negros se conocieron oficialmente y como órdenes reales desde 1784, a través del *Código Negro Carolino*. En su elaboración, encargada a la audiencia de Santo Domingo, se tomaron en cuenta las antiguas ordenanzas, dictadas por el Ayuntamiento



TRASLADO DE
ESCLAVOS NEGROS.

desde los primeros años de la colonia, y confluyeron las ideas –y las necesidades– de ilustres ciudadanos al servicio de la Corona.

De la publicación *Código Negro Carolino* (1784), del historiador Javier Malagón Barceló, reproducimos estas secciones (p.164): «Prohibimos [...] bajo las más severas penas las nocturnas y clandestinas concurrencias que suelen formar en las casas de los que mueren o de sus parientes a orar y cantar en sus idiomas en loor del difunto con mezcla de sus ritos y de hacer los bailes que comúnmente llaman Bancos, en su memoria y honor...»

En el capítulo 10, dice sobre las Cofradías (p.188): «La piedad mal entendida, por no decir mal dirigida, de estos neófitos constituye una de su mayores devociones y vanidad en formar cofradías por casta para celebrar en cuerpo la infinidad de festividades que retrayéndoles de su trabajo les hacen consumir los cortos haberes que adquieren en todo el año con el sudor de su frente...»

En la Ley 3 se lee (p.189): «Con este motivo prohibimos igualmente todas las demás concurrencias y bailes de negros esclavos y libres que no se hagan en las plazas, calles o lugares públicos en los días festivos y durante el día, pena de veinte y cinco azotes de látigo a cada uno en la picota y veinte y cinco pesos más de multa, al que los consintiere en sus casas o patios.»

Y la introducción del capítulo 32 resulta indescrutable por su cinismo (p.p. 229 y 230): «Las danzas y los bailes en la hacienda deben protegerse: Los placeres inocentes deben entrar en parte del sistema gubernativo de una nación en que la danza y la música hace la sensación más viva y espiritual, sus órganos son tan finos y delicados que enajenados con su armonía no sienten ni la fatiga que acaban de pasar en todo el día, ni la flaqueza de sus fuerzas consiguiente a los trabajos recios del cultivo empleando noches y días en este embeleso, sin pagar aún el tributo indispensable al dulce sueño que piden sus fatigados miembros. Esta ocupación análoga a su carácter los distraerá en los días festivos de otras diversiones o concurrencias perjudiciales disipando en su espíritu la continua tristeza y melancolía que los devora y abrevia sus días y corregirá al mismo tiempo la estupidez propia de la nación y de la especie.» En estas palabras es patente la ceguera del poderoso, barnizada con una capa de hipócrita humanidad.

La mezcla del hombre de color con el indio y con el blanco, más temprana en La Española que en ningún otro lugar de América, es muy complicada de sintetizar. El atavismo del negro africano es igualmente complejo de valorar y comprender. Aparte de las múltiples etnias que confluyeron en América hay que considerar las tipologías dentro de la esclavitud: los ladinos –los primeros autorizados por la Corona española, que vinieron de España ya cristianizados–, los bozales –traídos directamente de África y que sólo podían comunicarse en su dialecto nativo–, los del servicio doméstico –que recibían un trato más suave que los de las plantaciones– y los negros cuya libertad les era concedida por el amo o porque la lograban comprando su carta de libertad por 400 ó 500 pesos.

Para apreciar los senderos culturales por los que transitaría lo que a partir de 1844 se denominó República Dominicana, se hace necesario seguir acu-

diendo a las fuentes históricas generales, en este caso, a los llamados modelos económicos coloniales impuestos por España, que fracasaron.

La economía del oro se caracterizó por una mayoría poblacional de indígenas –teóricamente encomendados y en la práctica esclavizados– y blancos, y fue la que hizo necesaria el arribo de los negros a La Española; duró apenas las primeras décadas del siglo XVI, y al agotarse las minas de oro fue un modelo que finiquitó y que redujo considerablemente la etnia taína. En lo referente al quehacer musical de esta etapa, apenas quedaron algunas muestras de instrumentos musicales taínos; había comenzado la hegemonía hispanoeuropea en la música del continente americano.

La economía del azúcar fue la organización productiva que impulsó, aquí y en otras regiones del continente, la importación masiva de esclavos africanos. Durante las tres cuartas partes del siglo XVI y los inicios del siglo XVII que abarcó, la población llegó a contar con una mayoría de negros sobre blancos y con la desaparición física total de los indígenas. La intensidad telúrica, espiritual, ritual y social de la música negroafricana teñiría la realidad musical isleña, ya hispanizada, sobre todo en lo rítmico.

Cuando se impuso la economía del hato, que se extendió desde las primeras décadas del siglo XVII hasta gran parte del siglo XIX y se caracterizó por la posesión de amplios latifundios para la crianza de ganado, eran pocos –y cada vez menos– los blancos y negros «puros»; la población mezclada y criolla era mayoritaria, integrada principalmente por mulatos. En los perfiles del sistema hatero convergieron algunos modos de vida familiar, laboral y social muy específicos, con patrones que tipificaron una cultura particular.

Fue dentro de este dilatado modelo económico y en algún momento del siglo XVIII, que llegó a Santo Domingo por vía hispánica la contradanza, que exportada de París hacia Madrid causó furor en la corte y en la burguesía españolas. Este popular baile europeo prendió con tal fuerza en el continente americano, que componentes de su estructura musical se constituyeron en el vientre materno de múltiples piezas bailables criollas, lo que ocurrió con el



INDIOS EXTRAYENDO
ORO. ABAJO:
TRANSPORTE
DE ESCLAVOS.



connubio del elemento cultural negro. Muchas de estas piezas aún mantienen su vigencia; tal es el caso del merengue dominicano. La última entrada de esclavos negros a Santo Domingo ocurrió en 1820. En 1844, después de proclamada la República Dominicana, la Junta Gubernativa Provisional estipuló que «la esclavitud ha desaparecido para siempre del territorio...»³²

Las influencias africanas que se observan en la cultura dominicana, las encontramos en algunos alimentos (guineo) y hábitos culinarios (el sofrito o escabeche), animales, cambios de patrones gramaticales (supresión de la letra *ese* al final de palabra), vocablos, el gusto por vestimentas de colores vivos y brillantes, y lo excesivamente dulce que se consumen las bebidas naturales y populares en el país –la melaza de la caña proveía energía extra para el trabajo en los ingenios–. Pero donde más patentes son estos ascendentes, es en todo lo concerniente a las creencias mágico–religiosas, en la forma de hacer la música de diversión y en la manera de bailar.

En lo tocante a la religiosidad, en el país aún permanecen las cofradías, los cabildos, las deidades y los panteones de aquellos negros de antaño. Carlos



MARCANDO A
UNA ESCLAVA.

Dobal, al analizar la antigüedad de las cofradías coloniales españolas y católicas, apunta lo siguiente: «No nos debe sorprender la presencia de negros y mulatos en estas primeras hermandades religiosas dominicanas. Un estudio de la antropóloga Martha Ellen Davis, [...] ha descubierto que ya en el siglo XIV, es decir antes del descubrimiento del Nuevo Mundo, funcionaban en España hermandades religiosas integradas por africanos. Se ve, dice la investigadora ‘que el sincretismo entre las religiones africana y española, ocurrió en España misma’...»³³ En las transcripciones de Davis que Dobal continúa citando, se desprende claramente que «lo mulato» llegó a las Antillas con «lo blanco» desde el instante mismo del descubrimiento.

La antigüedad de la presencia del negro africano en la Península Ibérica es un hecho expuesto por numerosos musicólogos, etnomusicólogos, sociólogos, y antropólogos. En el área antillana, los cubanos son quienes han incidido a fondo en el estudio de la música africana, y entre los referentes obligados se encuentran los estudios de Fernando Ortiz. Lo planteado por Davis sobre el sincretismo religioso negrohispánico –anterior al descubrimiento de América–,



ESCLAVITUD
NEGRA.

es igualmente válido para la música, como expone Ortiz refiriéndose a su país –con igual irrevocabilidad para una parte del área caribeña, que incluye la nuestra–: «...la mulata música de Cuba es hija del blanco peninsular y de la negra africana, y conserva naturalmente rasgos heredados de sus progenitores, [...] ya en la misma España se fueron juntando sus sangres e inspiraciones.»³⁴ Este autor también establece analogías muy interesantes en cuanto a la similitud entre indígenas y negros en el uso del tambor, la voz, el ritmo, la melodía, el canto y la danza.

A fuerza de parecer redundante, insistimos en este punto y para ello, debemos valernos de la aseveración del etnomusicólogo Rolando Antonio Pérez Fernández: «El negro no llegó por primera vez a América desde África, sino de España, y el mulato no fue un flamante producto americano, pues existía ya en España y Portugal. Y lo mismo puede decirse de sus músicas, que necesariamente tenían que haber experimentado ya en menor o mayor grado un proceso de transculturación.»³⁵ Cuando en la segunda parte de esta obra abordemos el tema de la contradanza española, que vino amulatada desde Europa, como base fundamental del merengue, deberá tenerse presente esta verdad axiomática que acabamos de referir. En la música nuestra, donde más peso tiene la herencia africana es en los cantos –y en las danzas– de carácter ritual y en los instrumentos típicos. Pero al mismo tiempo, no puede negarse que una remota africanía se expande intangiblemente en la manera de «hacer» la música y la danza proveniente del legado hispánico y la netamente dominicana, porque de alguna manera surge un contoneo o un gesto, se manifiesta un tipo de toque, se trasluce un *feeling* especial –inimitable– que explaya el elemento negro.

En este sentido y como acotación, es bueno señalar que como expresiones culturales intrínsecamente ligadas al individuo, muchos ritmos y movimientos de la música y de la danza africanas apelan a impulsos emocionales y a antiguos mitos, por lo que obtienen una respuesta directa de los ejecutantes. En el caso de las danzas rituales de fertilidad y maternidad, los movimientos eróticos y sensuales del cuerpo, naturales para el africano, pueden ser apreciados como

libidinosos y lascivos por personas extrañas a dichas culturas. De esta manera, lo que es completamente normal en una cultura específica se convierte en un asunto de inmoralidad para la cultura ajena. Este choque se dio en el Nuevo Mundo. Si bien el hombre español con frecuencia calentó su cama y sació su apetito carnal con las mujeres negras, a la hora de establecer actitudes sociales y de frente al comportamiento familiar, la supuesta condición de indecencia gestual danzaria de los negros se convirtió socialmente en un tabú.

Para trazar un panorama de la música africana, aún somero, se debe tener en cuenta que en dicho continente abundan decenas de etnias diferentes, con singularidad en sus rasgos culturales; por tal razón hay que mostrar cierta cautela al hablarse de música africana, como si se tratara de una expresión totalmente unificada. No obstante, y tomando en cuenta que la mayoría de los esclavos vinieron a La Española desde las regiones del África Occidental, pueden señalarse cualidades musicales con rasgos culturalmente comunes.

PERFILES DE LA MÚSICA NEGROAFRICANA

- Preponderancia rítmica: lo primordial es el ritmo, producido en líneas regulares o irregulares, con frecuentes y bruscos cambios que confieren asimetría, expresados con multiplicidad de tambores, batido de manos y pies, movimientos de brazos y de piernas, y con la voz. El ritmo participa protagónicamente de la música africana y sus manifestaciones se encadenan en una enorme diversidad esquemática; la creación de polirritmias (líneas rítmicas distintas, independientes y concomitantes) erige una enorme riqueza en la creación vocal y percusiva, al igual que incide en lo gestual. Como bien argumenta Ortiz: «El negro puede decir, como el andaluz, que ‘no canta porque lo escuchen’, ni baila porque lo vean, ni tañe porque lo paguen; sino porque toda su vitalidad tiende a plasmarse en ritmo. El negro se adorna con ritmos, más que con collares, pieles y plumas. No es por simple placer que canta, sino por el poderoso efecto excitante que el ritmo produce en sus energías musculares y mentales.»³⁶

- Predominio de la métrica ternaria y su conversión a ritmos binarios en

Latinoamérica: Aunque hay autores que plantean también el uso de la métrica binaria, Pérez Fernández sostiene que en África existe primacía en el uso de unidades de medidas ternarias dentro de la música vocal, que se extiende a la instrumental; y que es en América, al contaminarse con los hábitos musicales de sus patrones blancoeuropeos, que el negro tiende a transformar en binario lo que le era propio originalmente como ternario. Las diferencias pueden observarse claramente en la música desacralizada, contaminada y por esta razón en medida binaria (que se mide a dos), y en la ritual, retentiva de rasgos africanos por reinvención y que por tanto, se mantiene ternaria.³⁷

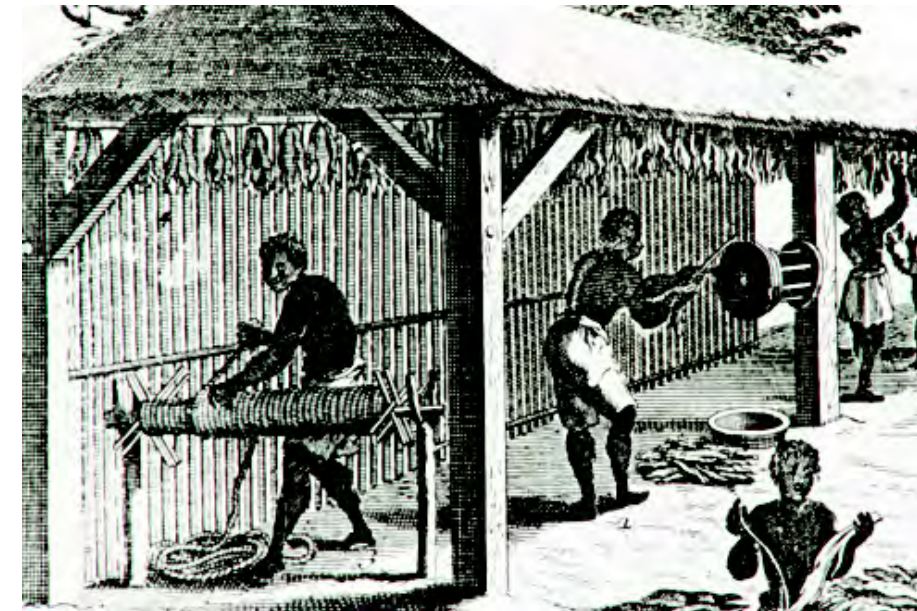
- Melodías: se muestran imbuidas de fuerza rítmica; no puede hablarse de frases al estilo occidental, sino de incisos cortos, fraccionados.

- Variedad de escalas: especialmente pentafónicas y hexafónicas (compuestas por cinco y seis tonos enteros, sin semitonos); con diferencias acústicas entre un sonido y otro mucho más ricas que entre los tonos y semitonos de las escalas europeas. Sus conformaciones son ajenas a los procedimientos que se usan en el mundo occidental.

ELABORACIÓN DEL AZÚCAR.



DANZA DE NEGROS EN CUBA.
ABAJO: ELABORACIÓN DEL TABACO.



- Armonía: no puede juzgarse en el mismo sentido de las combinaciones sonoras que fundamentan el sistema musical occidental. Las armonías africanas no son un acto buscado, racional y consciente, sino que emergen a consecuencia de la sobreposición natural e improvisada de pautas melódico-rítmicas.

- Velocidad y matices de intensidad: sobresalen los cambios paulatinos. Las interpretaciones suelen comenzar lentas y suaves, para ir gradualmente aumentando su velocidad e intensidad (*accelerando* y *crescendo*) hasta un clímax eufórico, que comienza a decaer poco a poco también (*rallentando* y *diminuyendo*), hasta languidecer en una exhausta emotividad. La alegría o la tristeza se expresan en la música según sea la función social de la ocasión.

- Instrumentos: Su variedad es extraordinaria. África posee mayor número y variedad de membranófonos que los demás continentes; los cordófonos y los aerófonos aparecen en menor cantidad; y los más numerosos son los idiófonos. Es decir, lo sobresaliente es la percusión, especialmente todo tipo de tambores, que llevan uno o dos parches de piel. El toque de los membranófonos constituye en África un lenguaje de intensa comunicación social, cercana o a distancia.

- La voz: es un instrumento fundamental; se usa como vehículo de expresión mágica, de conjuro, de rito, de necesidad colectiva o de pura entretenimiento. El canto es inherente a la música africana, principalmente en los estilos responsorial y antifonal.³⁸

- La improvisación: es típica del quehacer musical; la capacidad para hacer variaciones partiendo de una simple célula melódica o rítmica, es enorme.

Antes de concluir este capítulo es pertinente hacer dos observaciones. Con la primera, se aclara lo que consideramos una deformación conceptual, sustentada por muchas personas que no son músicos; la segunda, se relaciona con los instrumentos musicales africanos:

1) En la música del continente americano, no todo lo que es marcadamente rítmico es necesariamente de origen africano, así como tampoco todo lo que es sincopado proviene únicamente del continente negro.³⁹ Existen sobrados ejem-

plos europeos, desde la Antigüedad griega, incluyendo antiguas piezas medievales, otras del folclor inglés y del escocés, pasando por los grandes maestros del Barroco, por Beethoven, y llegando hasta las partituras de un Béla Bartók o un Igor Stravinski, que demuestran abierta e inconfundiblemente la capacidad infinita y secular del hombre blanco para manejar con certeza y maestría –naturales o académicas– el ritmo como elemento vital del lenguaje musical.

2) Cuando leemos fogosos trabajos sobre la inmutabilidad de lo africano en la cultura dominicana o escuchamos a los africanistas referirse al tema, nos pareciera como si los esclavos hubieran llegado a la isla con baúles llenos de instrumentos. Y nos surgen varios cuestionamientos: ¿Cuáles pertenencias se les permitió traer consigo a los esclavos? ¿Cuántos instrumentos musicales auténticamente africanos vinieron con ellos? ¿Podía un hombre atrapado como un animal, encadenado, hacinado en un barco, cargar con voluminosos tambores? Las respuestas caen por su propio peso. En la memoria, en el alma y en las células del esclavo negro africano perduraron sus celebraciones, poesías, ritmos, cánticos, su forma de llorar a los muertos, sus rituales, pero para llevar todo esto a la práctica en América, se vio constreñido a reproducir idealmente, a reinterpretar o recrear todo ese acervo espiritual-material, lo que incluyó la fabricación de instrumentos con materiales nativos diferentes a los de su tierra, por más semejanza que pudiera haber entre las materias primas originales.

«La herencia negroafricana en la cultura dominicana de hoy es prolijamente relevante y no puede verse como una aportación marginal ni mimética.» Estas palabras de Carlos Esteban Deive se complementan con otras suyas: «Lo africano, lo español y lo indígena [...] se hallan fuertemente hibridados en virtud de un largo, contradictorio y complejo proceso que, a mi juicio, se inicia desde el momento mismo en que las tres etnias confluyen en la isla.»⁴⁰ Este sentimiento del investigador, compartido por otros estudiosos dominicanos y omitido por otros más, no podrá desconocerse al enfocarse el basamento de la cultura dominicana, muy por el contrario: deberá estar presente con objetividad y en su justa medida, al analizarse sin prejuicios las raíces del merengue.



ÓLEO DE JAIME COLSON QUE MUESTRA EL MESTIZAJE.

LA CRIOLLIZACIÓN DE LA AMÉRICA HISPÁNICA



AMO ESPAÑOL. GRABADO DE HAZARD.

Para decirlo en lenguaje coloquial, desde que el hombre español llegó a las Indias Occidentales y se vio obligado a sustituir en su dieta alimenticia el pan de trigo por el casabe de yuca indígena, desplazó el catre por una hamaca para dormir la siesta y se amancebó con una taína o con una negra esclava, comenzó su proceso de transculturación.

El hispanoeuropeo –y con él, el portugués, el francés, etc.– participó como clase dominante en los tremendos procesos históricos que implicaron la conquista y la colonización de América. A pesar de tal estatus y de la pretensión de mantener su pureza castiza y sus patrones existenciales, se vio condicionado a ir modificando sus hábitos de vida, inducido por demasiados factores tanto de índole psicológica como de orden práctico, por confrontaciones y por mezclas de aspectos económicos y raciales, tan variados como disímiles. Aunque conservara fuertes aromas de sus esencias ancestrales, paulatinamente el Nuevo Continente le fue imponiendo otros patrones en su diario quehacer, dentro de su entorno familiar y en su comportamiento social. El encuentro desigual de razas y de muy diversas culturas generó asimilaciones y cambios sustanciales. El estatus jurídico, político y económico desde el cual éstos se operaron fue diferente para el blanco que para el indígena y el negro, mas ninguno escapó a ello.

En América seguirían existiendo por largo tiempo indígenas puros, españoles puros y negros puros, pero esa condición de racialidad impoluta se extinguiría paulatinamente en la medida en que se iban asentando en los distintos territorios las nuevas etnias, productos del mestizaje. Esta multiplicidad étnica iría conformando una población americana, la población criolla, cuyo rasgo más distintivo es la hibridación, en todas las direcciones posibles.

Según refiere Carpentier, el vocablo «criollo» se conoció por primera vez entre 1571-1574, al publicarse en México la *Geografía y descripción universal de las Indias* de Juan López de Velasco: «Los españoles que pasan a aquellas partes y están en ellas mucho tiempo, con la mutación del cielo y del temperamento de las regiones aun no dejan de recibir alguna diferencia en el color y la calidad de sus personas; pero los que nacen de ellos, que llaman *criollos*, y en todo son tenidos y habidos por españoles, conocidamente salen ya diferenciados en el color y el tamaño.»⁴¹

Éste es el primer dato bibliográfico que alude al americano de nacimiento, aunque parametrizado con España. De esta inicial exposición se desprende que «algo» ya distingue a los españoles europeos de los españoles residentes por estas tierras, al igual que se particulariza el término hacia los hijos de españoles nacidos en América para diferenciarlos de los de origen europeo.

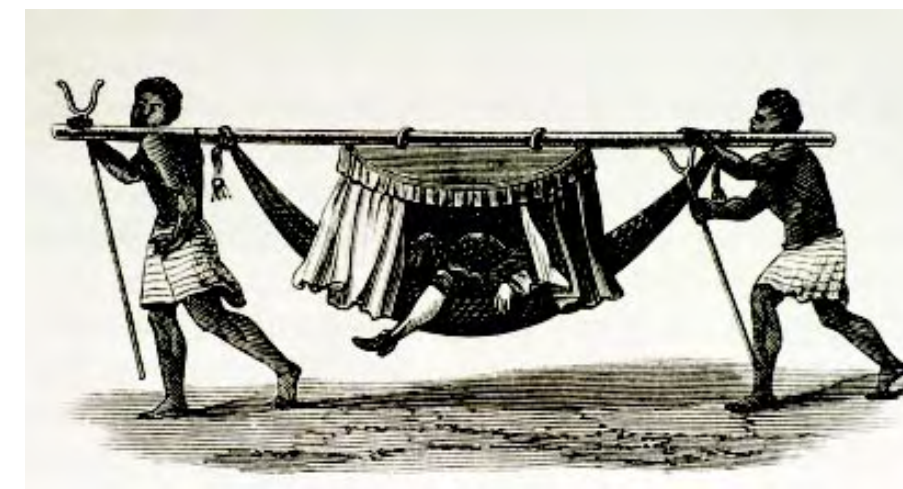
Fue una espiral multiplicadora la generada por el mestizaje entre el indígena y el blanco, entre éste y el negro, entre este último y el indígena. Ella prohibió, desde temprano en el siglo XVII y en las diferentes colonias, los sistemas étnicos denominados castas coloniales. Al estudiarse la población criolla, a través de las mismas se penetra en un universo humano-cultural hermosísimo, de inmensa vastedad: el universo racial americano, porque además de los cruces engendrados por las tres razas matrices, están los híbridos nacidos de cada una de estas razas con etnias ya mezcladas, hasta abrazar los grupos reproducidos entre éstas.

Las denominaciones otorgadas a las diferentes clasificaciones y estratos de las castas coloniales por los diferentes estudiosos son tan amplias y permanentes como *mestizo* y *mulato*, tan prácticas como *tercerón*, *cuarterón* o *quin-*

terno, y tan pintorescas como *torna atrás*, *tente en el aire* y *ahí te estás*.⁴² En las colonias, los señores administrativos en cargos oficiales se tomaron muy en serio estos títulos y prueba de ello es la copiosa documentación burocrática de la época. Pero la gente común comenzó desde temprano a crear su propio argot, por lo que prefirieron nombres como *morenos* y *pardos* para referirse a negros y mulatos, o *loros* para señalar a mulatos y descendientes de negros. Con relación al término *criollo*, el sociólogo Rubén Silié puntualiza: «...quedó reservado a los que nacieron en el continente de manera general, modificándose en el siglo XIX, para significar 'lo nacional, lo autóctono, lo propio y distintivo de cada uno de nuestros países'.»⁴³

Si este panorama emanado de hombres y mujeres de nueva savia se dejó sentir racial y humanamente, qué no sucedería en el Nuevo Mundo con los entrelazamientos culturales desprendidos de los mismos. Por dondequiera existen huellas de intensas simbiosis, de hábitos metamorfoseados y son evidentes sus rasgos definitorios en enjambres de actitudes y comportamientos. Son patentes las expresiones espirituales fundidas y acrisoladas a través de muchas décadas entre credos religiosos opuestos. Y son muchos los aportes.

La historia americana muestra cantos, bailes, rimas y coplas que surgidas

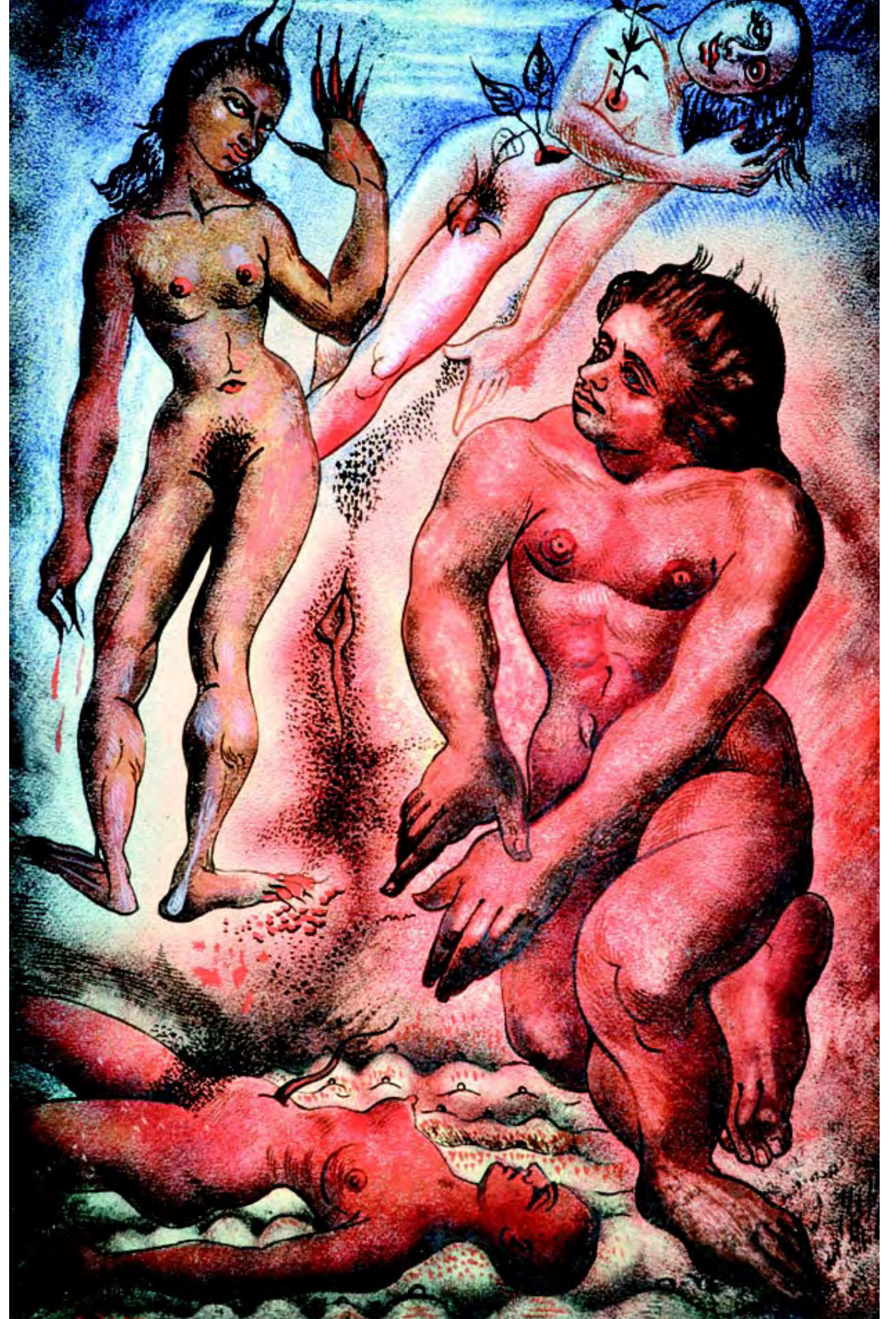


en centros urbanos, llegaron a transformarse en folclor vivo y que, luego de esculpir tradiciones, modificadas, fueron devueltas a las ciudades para iniciar nuevas rutas de difusión. Los innumerables ritmos, melodías y coreografías de la música y la danza testimonian cómo hubo elites sociales que impusieron «desde arriba» sus gustos, los cuales, sin embargo, no pudieron evitar que se «sazonaran» con condimentos propios del acervo de los «de abajo». Se percibe, además, en las espontáneas expresiones artísticas y en la diversión del vulgo, que éste tendió a imitar y reproducir, a su manera, las actitudes y las modas de las clases sociales superiores.

El proceso de ósmosis y de permeabilidad cultural fue tan amplio en toda América, que lo que se ponía en furiosa boga en una localidad pasaba rápidamente a otra extranjera. Se arribó a un punto en el que una comida o una danza llegaban a ser «nacionales» en el país que las había adoptado, cuando quizás hasta se olvidaban en el de origen. En el continente americano, por dondequiera se fueron imponiendo y sedimentando las caras del poliedro criollo, dentro de perfiles en los que la reinterpretación o el sincretismo de valores, alimentados por la creatividad criolla, configuraron una extraordinaria y admirable riqueza cultural, con denominadores comunes palpables o intangibles, con su mirada de novedosas diversidades.

El basamento aborígen-europeo-africano de la cultura americana no caduca ni desaparece. Es como el código genético transmitido biológicamente de padres a hijos, nietos, biznietos, tataranietos, dentro de una matriz familiar. Pero al analizarse las sociedades criollas en sus diferentes vertientes, no se puede permanecer asido exclusivamente a la triple herencia racial y sus culturas; ése es el punto de partida y una parte del camino. A menudo se han pretendido entender nuestras culturas sólo desde el ángulo que proporciona ese basamento, cuando el acervo del Nuevo Continente es tan fundamental y multifacético, y cuando resulta tan espléndido todo lo procreado por el maridaje entre razas «puras» y culturas enteras. Esto es lo mestizo y lo mulato, todo aquello que tiene su carta propia de presentación y constituye lo criollo de América.

«BAQUINÍ Y LA CIGUAPA DEL CAMÚ».
PINTURA DE
JAIME COLSON.





BAILE DE
CAMPESINOS,
BOGOTÁ.

LAS DANZAS CRIOLLAS EN LA ÉPOCA COLONIAL



ZAMACUECA.

Seguirle la pista a las tradiciones dancarias en el continente americano resulta una tarea apasionante, casi detectivesca. El conocimiento de sus intrincadas dinámicas, aún sea superficial, nos aproxima a la genealogía de los bailes dominicanos nativos, particularmente del merengue.

Las danzas y sus entornos pueden ofrecer muchas lecturas diferentes. En ocasiones, un nombre ha designado tanto un género bailable como un tipo de reunión para cadenciar el cuerpo, beber y gozar –el fandango–. Otras veces cambia el nombre según el país o permanece aquél y difiere la estructura musical y la forma de bailar. También, se encuentra el mismo apelativo para cosas muy diferentes (rumbas; sones; danzas; merengues) y viceversa, diferentes calificativos denotan coreografías similares (calenda, calinda o caringa). Hasta se consignan bailes que no existieron o por lo menos, no se conocieron con ese nombre en los lugares en donde supuestamente se originaron (upa cubana o habanera).

De algunas danzas, no se ha podido dilucidar claramente su origen no sólo local, sino continental –América o Europa–. De otras, no se puede hablar de «el» sino de «los» orígenes, pues el nombre, la música, los textos y la coreografía provinieron de fuentes étnicas y estratos culturales diferentes. En tal sentido, lo que realmente debe contar es el producto final como tal, la esencia

autóctona. Y ésta difícilmente permanece inmutable, pues sigue generalmente un proceso de evolución. Pero lo que resulta claro es que la marca, el sello híbrido aparece por todas partes.

A la hora de conocer y catalogar la música y la danza en la historia cultural de los países americanos hay un gran escollo: el punto de vista, la concepción plasmada en la documentación bibliográfica antigua, que estuvo apuntalada en apreciaciones de narradores que no fueron expertos en música ni en danza ni, mucho menos, en etnomusicología. Para remontarnos hacia atrás en el tiempo contamos, pues, con: menciones en obras de grandes literatos; antiguos registros de archivos parroquiales y arzobispales; páginas de sacerdotes muy críticos y observadores; narraciones curiosas y detalladas de militares y funcionarios extranjeros asignados transitoriamente en diferentes ciudades; y figuras nativas de las comunidades, que ejercían distintas profesiones.

Sin embargo, debe reconocerse la otra cara de la moneda: la mayoría de estas crónicas han propiciado una apreciación del comportamiento de las gentes, amos y esclavos, en la época. De igual manera, nos han hecho conocer los prejuicios, la falsa moral de las clases altas, y cómo las prohibiciones dictadas por oficiales estatales y militares o por autoridades eclesiásticas –hasta la Santa Inquisición llegó a tomar cartas en estos asuntos– fueron incapaces de detener ni mucho menos hacer desaparecer el rico repertorio danzario criollo –igual que sucedería con el merengue en el Ochocientos–.

Los antillanos se entregaron al baile con un total apasionamiento. Lo narrado por el monje benedictino Fray Iñigo Abbad y Lassiera acerca de Puerto Rico en el siglo XVII, puede ser considerado como válido para las otras islas cercanas: «La diversión más apreciable para estos isleños son los bailes; los tienen sin más motivo que el de pasar el tiempo y rara vez falta en una casa u otra. El que da el baile convida a sus camaradas, corre la voz por el territorio y acuden a centenares de todas partes aunque no sean llamados.» Al señalar las festividades especiales, Fray Iñigo plantea la situación extrema de incluirse el baile en los velorios: «Son más generales y de mayor concurso estos bailes en

tiempo de Pascuas, Carnestolendas, fiestas de los pueblos o con motivo de alguna boda, cuya celebridad empieza dos meses antes. El nacimiento o muerte de algún niño también se celebra con bailes, que duran hasta que ya no se puede sufrir el feto del difunto.»⁴⁴

El cruce de las razas blanca y negra propició que la sensualidad y la sexualidad gestual que tanto se le criticaron al esclavo africano, y que heredara el mulato, se hiciera patente en muchas danzas desde el siglo XVII. Al respecto, dice Carpentier: «Lope de Vega alude a una chacona, que se bailaba ‘cogiendo el delantal con las dos manos’. Esta chacona: De las Indias a Sevilla / ha venido por la posta.» El musicólogo cubano menciona dos entremeses españoles que se refieren al zarambeque; en uno reza «...que es baile tan rico / que es de las Indias... ,» y el otro dice que una negra se mueve «...con vueltas de zarambeque / teque, reteque, teque, reteque.»⁴⁵ También trae a colación *El celoso extremeño* de Cervantes para confirmar la invasión de esas «endiabladas zarabandas [...] que eran nuevas en España.»⁴⁶

Por *La Dorotea*, escrita por Lope de Vega en 1632, se conoce esta queja del



BAILE DE
ZAPATEO EN
CUBA. GRABADO
DE HAZARD.

ilustre escritor: «Ya se van olvidando los instrumentos nobles, como las danzas antiguas, con estas acciones gesticulares y movimientos lascivos de las chaconas, en tanta ofensa de la virtud, de la castidad y el decoroso silencio de las damas. ¡Ay de ti, Alemana y Pié de gibao, que tantos años anduviste honrando los saraos!...»⁴⁷

Sin embargo, el sacerdote historiador Juan de Mariana es citado por Flérida de Nolasco para atribuirle la paternidad de la zarabanda a España: «Entre otras invenciones, ha salido estos años un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aun a las personas muy honestas. Llámale comúnmente zarabanda, y dado que se dan diferentes causas y derivaciones de tal nombre, ninguna se tiene por averiguada y cierta. Lo que se sabe es que se ha inventado en España...»⁴⁸

La chacona y la zarabanda, más pausadas y ceremoniosas, despojadas de su sensualidad gestual, pasaron a formar parte de las elegantes diversiones cortesanas no sólo españolas, sino de otros estados europeos, alcanzando la inspiración de compositores tan ilustres como Johann Sebastian Bach y George Friedrich Haendel en sus Suites instrumentales.

Gayumbas –o gallumbas–, chuchumbés, escarramanes, zambalalos, caringas –o calendas–, gurrumbés, paracumbés, sones y cachumbas que cruzaron el Atlántico, mostraron en tierras españolas a parejas que estrechaban sus cuerpos en el baile, abrazos cimbreados al compás de la música, golpes de caderas y meneos de barriga con barriga, faldas levantadas, manoseos y ademanes considerados obscenos, deshonestos, ofensivos, danzas que escandalizaron... pero que bien recibidas por la gente del Viejo Continente, fueron imitadas. Allí se integraron de tal forma y adquirieron tal sabor local que mucho se ha discutido si se originaron aquí o allá. En el siglo XIX emprenderían su rumbo trasegado el tango y la habanera –y sucedería igual con respecto al origen–. Las letras de muchas de estas danzas eran de doble sentido o satíricas. A manera de ejemplo, incluimos parte del texto de un chuchumbé mexicano que en 1766 motivó a un fraile mercedario a promover una investigación de la Inquisición:



BAILE DE NEGROS.

«Qué te puede dar un fraile / por mucho amor que te tenga, / un polvito de tabaco / y un responso cuando mueras...

...Al chuchumbé de las doncellas / ella conmigo y yo con ellas...

...Mi marido se murió / Dios en el cielo lo tenga / y lo tenga tan tenido / que acá jamás nunca vuelva.»⁴⁹

El zapateo fue un baile español que dejó alegres huellas en América, donde a contacto con negros y mulatos y por medio de los contornos de cada localidad en que se puso en boga, alcanzó atributo de autóctono. El chocolate chileno y el jarabe mexicano son tipos de zapateados juzgados licenciosos y equívocos hace doscientos años; el joropo venezolano y la sandunga mexicana son también hijas del género zapateado.

Alejo Carpentier, al desglosar bailes cubanos y latinoamericanos, señala la importancia de bailes hispanos, como el zapateo que datan en Cuba desde los

primeros años del Setecientos: «...existía el zapateo, de origen netamente andaluz en lo que se refiere a nosotros –aunque el zapatear se observe también en otras provincias de España–, cuya difusión en América fue considerable. [...] Sería enojoso enumerar las danzas populares mexicanas, argentinas, chilenas, venezolanas, [dominicanas] derivadas del zapateo. Su migración interamericana fue tan considerable como la de los bailes del grupo africanoide. Al reiterar la «blancura» de esta danza, el musicólogo la extiende a los versos y la música de su patria: «...El zapateo subsiste en Cuba, como patrimonio casi exclusivo del campesino blanco, formando un bloque particular con sus puntos, décimas y canciones, directamente derivados del romance andaluz y extremeño.»⁵⁰

Hay dos danzas, representativas de las herencias africana e hispana, cuyas trayectorias muestran su amplia diseminación y permanencia en el continente americano: la calenda y el fandango. La primera se conoció entre los siglos XVII y XVIII, perdurando casi toda esta centuria; la segunda, se proyectó desde principios del siglo XVIII y mantuvo su auge durante gran parte del XIX.

Al sacerdote francés Jean Baptiste Labat le debemos una detallada exposición de la calenda, que arrasó en el área antillana, pasando con igual empuje al resto del continente. El padre Labat, maravillado ante la intensidad que el licencioso baile suscitaba en la población, recogió las impresiones de uno de sus viajes por islas del Caribe entre 1694 y 1705, y las publicó en París en 1722 bajo el título de *Nuevo viaje a las islas de la América*.⁵¹

En su relato, el padre Labat se refiere a esclavos africanos en ingenios y plantaciones antillanas –Fernando Ortiz las sitúa genéricamente en las islas francesas; Flérida de Nolasco las localiza en La Española y sus dos colonias (española y francesa)–: «Lo que más les agrada, y es su diversión más común, es la calenda, que procede de la costa de Guinea, y, según todos los antecedentes, del reino de Arda [arará]. Los españoles la aprendieron de los negros, y la bailan en toda la América, al igual y de la misma manera que los negros. Como los gestos y movimientos de esta danza son de lo más deshonestos, los amos que viven moralmente se la tienen prohibida, y procuran mantener viva la prohibición,

lo que no es cosa fácil, puesto que la danza es tan del agrado de los negros que, niños aún, cuando no tienen todavía fuerzas para sostenerse, tratan los negritos de imitar a sus padres en sus bailes, y pasarían días enteros en ese ejercicio...»

Desde estas líneas iniciales se definen los referentes que marcarán muchas danzas criollas del continente: la procedencia africana del baile –que se alternará o en ocasiones se fundirá con la hispánica–; la propagación por toda América; su furiosa popularidad entre los esclavos, que pasa a los amos a pesar de la pretensión de prohibición de éstos por la indecencia gestual; y la ilimitada duración de la diversión –algo que ya practicaban los aborígenes en sus diversiones y rituales–.

Por lo que cuenta Labat, la calenda era muy rítmica, se acompañaba de tambores y palmoteos, se cantaba con coplas repentizadas por un solista, con estribillos coreados por el grupo, y era un baile con hileras de parejas sueltas, que ajustaban sus cuerpos al llegar el momento señalado: «Los bailadores se disponen en dos líneas, los unos ante los otros; los hombres de un lado, las mujeres de otro. Los espectadores forman un círculo alrededor de los bailadores y tamborileros. El más hábil canta una tonadilla, que improvisa sobre algún asunto de actualidad, y el sonsonete o bordón es repetido por todos los danzantes y espectadores, y acompañado con palmas. Los bailadores alzan los brazos, como si tocaran castañuelas, saltan dan vueltas y revueltas, se acercan hasta dos o tres pies unos de otros y retroceden siguiendo la cadencia, hasta que el son del tambor les advierte que se junten golpeándose los muslos de unos con los de los otros, es decir, los hombres contra las mujeres. Al verlos, tal parece que se dan golpes con los vientres, cuando es cierto que sólo los muslos soportan el encontrón. Retíranse enseguida pirueteando, para recomenzar el mismo ejercicio con gestos sumamente lascivos, tantas veces como el tambor da la señal, lo que hace con frecuencia muchas veces seguidas. De tiempo en tiempo se entrelazan con sus brazos y dan dos o tres vueltas, sacudiéndose siempre los muslos y besándose...»

La sagacidad narrativa de Labat continúa desplegándose cuando aborda la

inserción de esta danza indecente dentro del templo católico, lo que incluye no sólo a la población laica sino también a las monjas –por supuesto, con su infusión de respetabilidad–: «Bien puede comprenderse, pues, cuán impúdico será este baile, a pesar de lo cual no deja de ser tan del agrado de los españoles y criollos de América, y tan en uso entre ellos que constituye la mejor parte de sus divertimientos y hasta entra en sus devociones religiosas. Danzan la calenda en sus iglesias y procesiones católicas, y las religiosas no dejan de bailar en la Nochebuena sobre un teatro alzado en el coro, frente a las rejas, abiertas para que el pueblo participe de la alegría de esas buenas almas por el nacimiento del Salvador...» La socarronería del cura escritor llega al límite cuando dice: «Verdad es que no admiten hombres con ellas para bailar una danza tan devota. Y quiero hasta creer que ellas la bailan con intención muy pura, pero ¿cuántos espectadores juzgarán tan caritativamente como yo?»

Flérida de Nolasco completa el cuadro de la *calenda*, al exponer las prohibiciones citadas por el cura, que fueron insuficientes para extirparla o sustituirla: «Se han dado ordenanzas en la isla para prohibir el baile de la calenda; pero es imposible conseguirlo. Para hacerles olvidar esta danza infame, se les ha enseñado a bailar a los esclavos (ahora se refiere a la parte occidental, ocupada por los franceses) muchas danzas francesas, tales como el minueto, la curranta, el pasapié, y otras; y algunos bailan muy bien, tanto como los que privan en Europa de buenos bailadores». ⁵²

El naturalista francés André Pierre Ledrú, quien estuvo en Puerto Rico en la década de 1790 como parte de una expedición científica, dejó su testimonio sobre la calenda; así lo comenta J. L. Vivas Maldonado en su obra *Puerto Rico* (p.177): «Particularmente se refiere el francés a un baile contagioso y sensual llamado calenda, originario de Guinea, y que se bailaba con gran entusiasmo en toda la América española por negros, mulatos y españoles».

El padre Labat llamó calenda a la danza que describió, pero su nombre inicial fue calinda, en algún momento pasó a ser calenda y acabó denominándosele caringa. Una conclusión sumamente importante se extrae de estas co-



BAILE DE
CAMPESINOS,
PERÚ.



BAILE DEL JARABE
EN TIEMPOS DEL
EMPERADOR
MAXIMILIANO.

rrupciones del nombre. Fernando Ortiz explica la danza descrita por el padre Labat como caringa, vocablo que es «...de una antigua región y de un río del Congo. Esto basta para afirmar la etimología africana de esta voz...». Luego, en su exposición el antropólogo cubano asevera que «...es clara derivación de calinda, por trastrueque de la ele por erre, caso harto común en aquellos siglos, en el habla popular, y que aún perdura en el lenguaje vernáculo de estos pueblos que adormece el Caribe...»⁵³

Lo que ha permanecido en la historia como calenda es: según Mayer-Serra, «baile rioplatense de origen africano...»; de acuerdo a A. Della Corte y G. M. Gatti: «Llamada también calinda, caliendo, caleindo o caliente, nombres que habrían derivado de ¡qué linda!, es una danza ejecutada por los negros de Luisiana (E.E.U.U.), Martinica, Haití, el Río de la Plata y otras partes de América...»⁵⁴. En otros textos aparece registrada como kalinda. Este calidos-

copio de apelativos es un buen ejercicio preparatorio para afrontar lo que en el Ochocientos se vivenciaría en el área antillana con el merengue.

Según refiere Flérida de Nolasco, ciento y pico de años después de Labat, la calenda es reseñada con otros estilos coreográficos y nuevas pantomimas, menos «vagabunda» si se quiere, por el político y escritor francés Moreau de Saint-Méry, quien visitó La Española en 1783: «Los bailadores –dice– en números iguales hombres y mujeres, se lanzan al espacio y se ponen a bailar, haciendo las figuras de dos en dos. Esta danza poco variada, consiste en un paso muy sencillo extendiendo sucesivamente cada pie y retirándolo, tocando precipitadamente el suelo con la punta del pie y con el talón, como se hace en la danza llamada inglesa. Evoluciones hechas sobre sí mismo o alrededor de la mujer que gira también y cambia de lugar con el hombre; he ahí cuanto se percibe en esta danza, agregándose tan sólo el movimiento de los brazos que el hombre baja y levanta sosteniendo los codos bastante cerca del cuerpo y conservando la mano casi cerrada. La mujer tiene sujetas dos puntas del pañuelo, el cual balancea. Antes de verla, difícilmente se creería qué animada y viva es esta danza, y cómo el rigor conque se marca el compás le presta gracia. Bailadores y bailadoras se reemplazan sin cesar, y en gran manera se embriagan con el placer de esta danza llamada calenda, que practican al aire libre y en un terreno liso para que el movimiento de los pies no encuentre obstáculos.»⁵⁵

Saint-Méry también aporta datos acerca de otra danza de carácter ritual, la chica, que practicaban los esclavos, y se bailaba: «...con un *aire* que le estaba especialmente consagrado [...] En esta danza el talento de la bailadora consiste en la destreza conque mueve las caderas y cintura, conservando el resto del cuerpo en una especie de inmovilidad, sin dejar, sin embargo, de mover suavemente brazos y manos con las que balancea las dos extremidades de un pañuelo o de la falda. La danza se anima, y es imposible pintar la *chica* con su verdadero carácter. Me limitaré a decir que la impresión que causa es tan poderosa que para verla bailar sin emoción sería preciso haber perdido hasta la última chispa de sensibilidad.»⁵⁶ Según explica Nolasco en sus *Vibraciones en el tiempo* (p.106),

Saint-Méry alude a distintos nombres para la misma danza: «La *chica*, nombrada simplemente calenda en las Islas del Viento, y fandango en España». Esta mezcla nominal fue prolijada por la hibridación americana.

En el último cuarto del siglo XX, Fradique Lizardo certifica la importancia para nosotros de estas antiguas imágenes coreográficas coloniales, cuando conecta directamente la calenda y la *chica* con las danzas rituales dominicanas que aún se practican.

El fandango también gozó de extremado auge en la época colonial, tanto en los territorios insulares como en los continentales. Los cronistas de este baile no precisan que su ejecución haya sido hecha por los esclavos; más bien, apuntan a los criollos en general. Emilio Rodríguez Demorizi recoge la definición de 1732 inscrita en el *Diccionario de autoridades*: «Baile introducido por los que han estado en los Reinos de las Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo... Por ampliación se toma por cualquiera función de banquete, festejo y holgura a que concurren muchas personas».⁵⁷ Esta descripción del fandango estipula claramente su criollismo y su doble finalidad –mantenida hasta casi el siglo XX–: la danza y la fiesta bullanguera.

Saint-Méry enjuicia los gustos de los criollos españoles con estas frases: «...bailan, pero a la moda morisca, acompañados de una guitarra ronca, que se queja dolorosamente de la torpeza de los dedos que la tañen, o simplemente con el sonido de una calabaza o maraca que agitan,...» Su descripción del fandango muestra a la mujer como eje de un escarceo sensual, retribuido económicamente: «Hay también lugares donde se ha introducido una moda que desdice mucho de las buenas costumbres y la decencia. Me refiero a un bailecito llamado fandango, en el que una joven, casi siempre bonita, comienza a bailar en medio de un corro de espectadores que le arrojan sucesivamente sus sombreros a los pies. Ella los recoge, los coloca en la cabeza, bajo los brazos, o forma con ellos un montón en el suelo. Al concluir el baile, la joven va a devolver cada sombrero y a recibir del respectivo dueño una mezquina retribución, cuya cuantía la fija el uso, y que es descortés rehusar o insultante si se

exceden.»⁵⁸ En otras descripciones latinoamericanas se establece que el popular fandango era bailado por una o por varias parejas sueltas y no implicaba traspaso de dinero por parte de los bailadores.

El fandango y la calenda, así como la resbalosa y la zamba argentinas, la zamacueca o cueca chilena, el bambuco, el pasillo, la cumbia y el porro colombianos, la plena y la bomba puertorriqueñas y tantos otros bailes criollos, remontarían la corriente de las modas, perdurando hasta el presente o hundiéndose en los remolinos del olvido después de decenas de años de fogosos divertimientos.

A pesar de que entre algunas de estas antiguas danzas coloniales ya germinan los antecedentes de muchas de las nuestras, ninguna pronostica claramente lo que sería el merengue, a excepción de la *chica* y de la frenética gestualidad de la calenda. Habría que esperar hasta mediados del siglo XIX para que sedimentara la lenta evolución de otro importante baile importado del Viejo Continente: la contradanza. Ésta había irrumpido por tierras americanas escalonadamente, en tres versiones: la española y la inglesa –conocidas en el Nuevo Mundo desde el siglo XVIII, y que debió haber llegado a Santo Domingo en alguna etapa de dicha centuria– y la francesa o contredanse –que incidió particularmente en Saint Domingue, desde donde se diseminó por las Antillas en el ocaso del siglo XVIII–.

Las metamorfosis que sufrió la contradanza en sus procesos de criollización condujeron a los surgimientos de novedosas coreografías en los bailes y a la incorporación de fórmulas rítmicas que sin ser nuevas por estos lares, sonaron como tales. Al insertarse estos giros rítmicos en las contradanzas europeas –provenientes de la forma de tocar y bailar de los negros–, derivaron en expresiones auténticamente americanas como fue la danza antillana; fue de ésta que emanó lo que se conocería como «merengue» en la región del Caribe.



ANUNCIO EN LA
CIUDAD DE SANTO
DOMINGO DEL TRATADO
DE BASILEA.
DIBUJO DE JOAQUÍN
DE ALBA. NÓTESE EL
USO DEL TAMBOR.

SANTO DOMINGO: DESDE LA COLONIA HASTA EL SIGLO XIX



MINUET.

Desde muy temprano, Santo Domingo fue la villa principal de La Española; mas, desde los inicios de la época colonial los europeos comenzaron a llamar de igual manera a toda la isla. A partir del siglo XVIII el gentilicio dominicano se fue extendiendo hasta abarcar no sólo a los de la villa, sino a todos los isleños. Los criollos dominicanos se habían comenzado a moldear dentro de los sistemas económicos del oro y del azúcar, pero fue en el dilatado ámbito del hato ganadero –siglo XVII hasta mediados del XIX–, cuando se cincelaron sus contornos de hombres y mujeres esencialmente mulatos.

Con el fracaso de la economía del azúcar, en el siglo XVII el panorama de la parte oriental de La Española fue desolador y desmoralizante. Aunque la economía mejoró ligeramente en la centuria siguiente, las coyunturas políticas complicaron extraordinariamente el transcurso de los días coloniales. Rubén Silié cita a Saint-Méry para describir parte del estilo de vida de Santo Domingo en el siglo XVIII: «El criollo español, desde entonces insensible a los tesoros de todas clases de que está rodeado, se pasa la vida sin desear suerte mejor. Una capital que anuncia por sí misma la decadencia, lugarejos distribuidos aquí y allá, algunos establecimientos coloniales a los cuales el nombre de manufactura sería hacerles demasiado honor, haciendas inmensas llamadas hatos, donde se crían animales

sin cuidados ningunos; he ahí todo lo que se encuentra en una colonia en que la naturaleza ofrece sus riquezas a hombres completamente sordos a su voz.»⁵⁹

El hatero –blanco español al principio, mulato criollo posteriormente– poseyó en la campiña una extensión de terreno sin límites definidos. Ahí tenía: su casa, generalmente tosca y modesta, donde habitaban él y su familia; barracones destinados a sus sirvientes-esclavos; su conuco o tipo de sembradío garante de sus alimentos; y pequeños corrales de reses mansas, todo lo cual tenía que coexistir con las plantaciones. Algunos hateros criollos alcanzarían el protagonismo histórico con su activa participación en los importantes episodios políticos y militares que, desatados en la primera mitad del Ochocientos, llevarían a Santo Domingo a independizarse no de sus amos hispanos, sino de los vecinos haitianos –quienes a su vez, ya se habían librado de los franceses–.

En el hato criollo las actividades no se desarrollaron dentro de un sistema organizado de producción: estuvieron guiadas por el curso de la madre naturaleza y a la buena de Dios. Los animales vagaban libremente por montes y cañadas y cuando se necesitaba reunirlos, había que salir a cazarlos. Generalmente el hatero se situaba al frente de estas búsquedas, pero le resultaba imposible completar el trabajo solo: dependía de sus peones-esclavos. Debido a tan particulares condiciones existenciales, en las posesiones del lado Este de la isla se implementó un tipo de esclavitud diferente, más elástico y «dulcificado» que en las productivas plantaciones azucareras francesas. Veloz Maggiolo señala al respecto: «El sistema de hato permitía la movilidad del esclavo tras las reses, y el uso de instrumentos como la lanza y el foete, impensables en la parte francesa...»⁶⁰ El hatero criollo no disponía de dinero para comprar esclavos y el negro africano se fue haciendo cada vez más escaso en Santo Domingo. Con frecuencia se escapaban esclavos de Saint Domingue, que eran bienvenidos y oficialmente aceptados de este lado.

Esta situación estableció un trasiego de conveniencias entre las relaciones amo-esclavo: una cierta flexibilidad en el trato del primero, que siempre se vio necesitado de mano de obra barata para la caza de animales y para el

cultivo y la recolección de los alimentos de subsistencia; y por parte del segundo, la aceptación de una condición menos rigurosa ante un dueño menos perverso. Veloz Maggiolo resume las pautas de este cuadro social, como las de: «...una sociedad mulatizada que vendría a ser casi homogenizada por el sistema económico basado en el hato ganadero, en el que el esclavo tenía libertades de movimiento, mientras que en las ciudades la liberalidad de las autoridades con las esclavas y mulatas libres abría un trasiego sexual permanente.»⁶¹

Dentro de esta «cercanía» de trato entre hateros y esclavos, tanto las danzas de ascendencia hispánica como las africanas tuvieron una oportunidad de interferencia simbiótica mayor que, por ejemplo, en Saint Domingue, con su abrumadora mayoría de población negra. Esa hibridez racial que nos caracterizó como sociedad colonial desde la aurora de nuestra historia permaneció como la «marca registrada» de nuestras expresiones culturales. De la africana calenda y del hispánico fandango participaron con fervor amos y esclavos, lo que propició una sólida decantación de los estilos culturales criollos y las metamorfosis músico-danzables a las que condujeron la tropical luminosidad y la calidez caribeña. Por los relatos de esas tortuosas etapas de la vida nacional sabemos que aún en las más difíciles situaciones existenciales, tanto los españoles como los negros esclavos y los libres así como los mulatos criollos siempre se las ingeniaron para armar sus fiestas y jolgorios.

Fueron muchas las coyunturas que condujeron al fin de la hegemonía española en el Caribe, las cuales tuvieron indudables consecuencias no sólo en el devenir cultural de Santo Domingo, sino en el de todo el arco antillano. Desde el Descubrimiento hasta fines del siglo XVI, España había mantenido su mando político y económico en las nuevas tierras. Sin embargo, como indica la historiadora Mu Kien Adriana Sang: «En las colonias de las Antillas, cuya característica esencial fue la pobreza, no hubo mayores contratiempos. Pero ese reino de paz y abandono se resquebrajó con el hostigamiento que las posesiones antillanas recibieron de las otras potencias europeas. [...] Los rivales de España organizaron acciones de toda índole, ya sea vía el contrabando o mediante los ataques armados a los puertos y rutas marítimas per-

petrados por corsarios y piratas, emisarios de estos imperios. [...] España perdió su hegemonía en el Caribe. Holanda, Francia e Inglaterra habían ganado una batalla en contra de su enemigo común. Las Antillas se convirtieron en un pequeño escenario de nuevas imposiciones imperiales con sus secuelas en el plano económico, político y cultural»⁶²

Este intrincado panorama regional y tres Tratados transmutaron la configuración política de La Española: con el de *Ryswick* –1697– España toleró el establecimiento de los franceses en la parte occidental de la isla; con el de *Aranjuez* –1777– España reconoció a Saint Domingue como colonia francesa; y con el de *Basilea* –1795– España cedió oficialmente la parte oriental de la isla, Santo Domingo, a Francia.

Tales acuerdos desencadenaron múltiples secuelas para nosotros, en todos los órdenes, porque integraron a lo dominicano, violenta y activamente, primero lo francés y después lo haitiano. Sin embargo, y en cuanto se refiere al sustrato europeo de nuestra cultura, nuestra convicción es que cuando los franceses vinieron a participar activamente en los hechos políticos y econó-

UNA CALLE DE
PUERTO PRÍNCIPE
HACIA FINALES
DEL SIGLO XIX.



micos de Santo Domingo lo hispano estaba tan arraigado en la población masiva, que lo francés no llegó a encajar como pieza integrante y transformadora de nuestro ajedrez cultural; por consiguiente la cultura gala, no fue determinante para nosotros –al menos, en lo que a música y baile se refiere–.

Ha de percibirse las relaciones entre los colonos hispanos y galos como las que cuenta el verso aquél: *Ni contigo ni sin ti tienen mis penas remedio...* Para puntualizar este concepto nos remitimos al historiador Frank Moya Pons, cuando establece los efectos del comercio fronterizo entre 1680 y 1731: «La presencia de los franceses en las tierras occidentales de la Isla y el desarrollo económico de su colonia, atrajeron la atención de los vecinos del interior de Santo Domingo y fomentaron el auge del comercio de ganado y de mercancías entre ambas regiones. / Este comercio fue lo que permitió a los vecinos de Santo Domingo salir del estado de miseria en que vivió sumida la colonia española durante el siglo XVII. [...] Fue necesario el paso de los años y la experimentación del relativo bienestar económico que se conoció en la colonia española sobre todo a partir de la segunda década del siglo XVIII, para que

HATERO.





REPRESENTACIÓN
DE UN MINUET.
(1835)

los mismos habitantes de la Colonia se dieran cuenta de que sin los franceses al otro lado de la Isla su modo de vida volvería a ser tan miserable como antes. Pero, eso sí, los franceses debían estar al otro lado, esto es, en aquellas tierras que desde las Devastaciones habían sido abandonadas»⁶³

En el siglo XVIII, las realidades económicas de Santo Domingo y de Saint Domingue eran diametralmente opuestas. Mientras más se deterioraba la parte española, la bien administrada parte francesa gozaba de mayor abundancia y continuamente prosperaba. Al haber estado las plantaciones de Saint Domingue mejor implementadas y desarrolladas que las españolas, necesitaron de mayor cantidad de mano de obra esclava, lo que se tradujo en más importación de africanos para el territorio oeste y, por consiguiente, en el crecimiento exorbitante de la población negra. Para el último tercio de la centuria, la distribución de la población en la colonia francesa era como sigue:

ocho por ciento blanca (los amos), cinco por ciento mulata (esclavos libertos) y ochenta y siete por ciento negra (esclavos).⁶⁴ Como la acumulación de las riquezas fue inversamente proporcional a la cantidad de los integrantes raciales, era como estar sentados sobre barriles repletos de dinamita, a la espera de que les encendieran las mechas y explotaran.

Así sucedió. Al son del lema «Libertad, Igualdad, Fraternidad» enarbolado en la Revolución Francesa de 1789, llegaron a América los nuevos aires revolucionarios que habían finiquitado el Antiguo Régimen en Europa. En 1791 los esclavos de Saint Domingue se alzaron violentamente contra los colonos y las autoridades, comenzando un sangriento proceso que, tres años después, llevó a la Asamblea Nacional francesa a proclamar la libertad de los esclavos. En diez años, los colonos blancos que no alcanzaron a huir fueron pasados por cuchillo; no quedó ninguno en el lado Oeste de la isla.

Nombrado en 1800 Toussaint Louverture como Gobernador General de la todavía colonia francesa, apenas iniciándose el año 1801 ocupó la parte Este –que ya era oficialmente francesa– y unificó políticamente la isla; comenzó lo que en nuestra historia se conoce como la Era de Francia. A pesar de la antipatía que sentía la población dominicana hacia los galos, con esta primera ocupación llegaron a popularizarse el *minué*, el *vals* –los negros y mulatos le decían «*balsa*»–, la polka, el *passepied* y la *contredanse* o *contradanza* francesa, danzas que ya se conocían aquí desde por lo menos una década atrás, cuando la estampida fugitiva de los colonos blancos.⁶⁵ Pero estos bailes no pasaron de ser una moda –bastante duradera, pero moda al fin y al cabo–, pues no llegaron a prender cabalmente en el gusto de la población mayoritaria y sólo permanecieron en los núcleos de elites sociales. Sin embargo, debe reconocerse y admitirse que a la luz de las investigaciones modernas, fue un vocablo francés, *meringue*, el que llegaría a darle su nombre a nuestra danza nacional.

Con la invasión de Toussaint Louverture hubo emigraciones dominicanas hacia Venezuela y otras islas caribeñas –que habían comenzado desde que se firmó el Tratado de Basilea–. Los religiosos católicos y sus ministros no fueron

bien vistos por las nuevas autoridades –racionales y escépticas, según el modelo de la Ilustración europea–. Por consiguiente, entre los primeros que abandonaron Santo Domingo se contaron sacerdotes de la Catedral y de Santa Bárbara, los dos centros neurálgicos de la villa por su importancia parroquial; llevaron consigo los importantes archivos parroquiales.⁶⁶ La música también sufrió valiosas pérdidas, porque cuando Louverture regresó a Puerto Príncipe, se llevó a los integrantes de la Banda de Música nuestra.⁶⁷

El 1 de enero de 1804, Jean Jacques Dessalines, un esclavo analfabeto nacido en una de las plantaciones norteñas en el Oeste de la isla, proclamó la independencia de Saint Domingue. Así nació la República de Haití, la primera nación negra de América. La «isla unificada» de Toussaint Louverture siguió dividida políticamente, porque los franceses continuaron al mando de la parte Este por cinco años más. Fue en 1807 que el hatero Juan Sánchez Ramírez organizó la resistencia y recibió el apoyo de los ingleses, dándose inicio a la Guerra de la reconquista. En 1809, Santo Domingo volvió a ser colonia española; se abrió así el período de la España Boba que concluyó el 1 de diciembre de 1821.

JEAN JACQUES
DESSALINES Y
TOUSSAINT
LOUVERTURE.



Para esta época de la España Boba, las fiestas continuaron. Aunque no se celebraban conciertos, sí había orquestas populares para amenizar los bailes. Y el atuendo de las féminas dominicanas de cierta posición social pareció haber encontrado su punto criollo de equilibrio entre lo hispánico (con los accesorios) y lo africano (por el colorido de la vestimenta). Lo último se infiere de los escritos del inglés William Walton, quien fungió como secretario particular de Juan Sánchez Ramírez. En su *Estado actual de las colonias españolas*, Walton refiere (p.p.136 y 137): «Los trajes que lucen las damas en los bailes o tertulias son vistosos, hechos por lo general de muselina bordada en colores, orlados, o con borlas en las puntas. Llevan sobre el traje un mantón de colores; éste suele ser de tafeta roja, o de terciopelo bordado en oro. Sus zapatillas son de seda bordada; las medias, las más finas, son por lo general galonadas, o llevan sandalias. Como usan faldas cortas, exhiben los bien formados pie y pierna, para deleite lujurioso del compañero admirador.»

Se nota que el inglés «radiografió» a las damas que le rodeaban, pues su minuciosa descripción se extiende hasta sus peinados así como a juicios de valores estéticos y de comportamientos –de ellas, y a las reacciones de europeos como él–: «Acostumbran trenzarse el pelo con sargas de perlas o con flores, lo cual contrasta con su brillante pelo negro, que recogen con peinetas adornadas o de oro. Si bien no son bellas, las mujeres poseen una coqueta voluptuosidad que, a primera vista, no puede dejar de impresionar al europeo, acostumbrado como está en las sociedades de su propio país, a modales más discretos y comedidos. Aunque resultan atractivas, rara vez mantienen el interés. El cuidado y los quehaceres de la casa no forman parte alguna de sus preocupaciones, pues sólo piensan en vestirse para ir a la iglesia, o a las procesiones por la mañana y a las reuniones sociales de la noche.»

El 9 de febrero de 1822 el presidente haitiano Jean Pierre Boyer lanzó la Proclama de la isla unificada y comenzó la Ocupación Haitiana en Santo Domingo, que se extendió por veintidós años. Las fiestas, tertulias y bailes que se armaron durante esas dos décadas sirvieron no sólo para la diversión y

CABO
HAITIANO.

el esparcimiento, sino que se convirtieron en las ocasiones oportunas para conspirar contra los invasores, sin levantar sospechas.

El 27 de febrero de 1844 se materializaron los ideales patrióticos de Juan Pablo Duarte y los Trinitarios: se produjo el golpe de estado en contra del gobierno haitiano y fue proclamada la Independencia Nacional de la parte Este de la isla, creándose la República Dominicana. Santo Domingo fue la única colonia europea que no se independizó de la Corona que la había conquistado, sino de otra república americana.

Pero tristemente, el establecimiento de la República no marcó el final de las convulsiones históricas internas, muy por el contrario; la segunda mitad del siglo XIX está signada por el caudillismo político y las luchas entre los seguidores de unos y otros bandos, por las escaramuzas políticas y militares planteadas entre quienes procuraron la vuelta de la tutela española –los anexionistas– y quienes quisieron mantener la Patria libre y soberana –los

independentistas–. En 1861 el hatero Pedro Santana logró la Anexión a España y dos años después se comenzó la Guerra de Restauración, que liderada por Gregorio Luperón, impuso en 1865 la segunda etapa de Vida Republicana.

Los años que completaron la centuria decimonónica verían desfilar a varios dictadores por el solio presidencial, al mando de una sociedad atrasada y con una economía muy poco desarrollada. La vida transcurrió a una velocidad de marcada lentitud, oponiendo una reducida elite social –económica e intelectual– a una gran masa de campesinos y trabajadores prácticamente analfabeta.

Dentro del enmarañado contexto sociopolítico del siglo XIX fue que se configuraron y se asentaron la música y los cadenciosos movimientos de las danzas autóctonas nuestras; el merengue fue una de las últimas creaciones en surgir. Lamentablemente no existen archivos, no hay periódicos, no se conservan documentos técnicos y especializados –o no se han encontrado– que cuenten fehacientemente sus historias. Mas, por medio de las crónicas generales de entonces, leyendo muchas veces «entre líneas», se puede llegar a las anheladas conclusiones –que de algún modo, estarán teñidas por la visión del investigador–. A manera de un cuadro general acoplado a la Historia Dominicana, extraemos la siguiente correspondencia:

SANTO DOMINGO

Historia Dominicana

- Economía del hato (siglo XVIII)
- Finales del siglo XVIII
- Período de la España Boba
- Finales de la España Boba y/o durante la Ocupación Haitiana
- Inicios de la Vida Republicana.

Danzas

- Se propaga la contradanza española
- Llega la contradanza francesa o contredanse
- La simbiosis nativa de contradanza española y francesa se transforma en contradanza criolla
- La contradanza criolla se conoce como tumba dominicana
- La música dominicana se nutre de la danza antillana, particularmente de la habanera cubana; surgen la tumba y el merengue dominicano.



«MARAQUERO».
ESCALURA DE
MANOLO PASCUAL

LAS DANZAS Y LOS INSTRUMENTOS DOMINICANOS



INSTRUMENTOS
MUSICALES.

En el Santo Domingo colonial se popularizaron danzas criollas que podrían tildarse de «continentales» (fandango); otras surgieron directamente de las comunidades negras esclavizadas (calenda o caringa) o provinieron del repertorio de los amos blancos (zapateo). Pero las hubo que nacieron aquí, acogidas a la riqueza que espontáneamente había sedimentado la hibridación cultural. Igual acaeció con la música y los instrumentos.

Las manifestaciones artísticas y culturales nuestras son mulatas y criollas. Pero hay un punto muy curioso que debemos subrayar, relacionado con las fuentes raciales-culturales de la música y el baile: mientras en los instrumentos es patente el influjo negro, en las danzas tenemos una bifurcación: lo negro arroja a los rituales y la influencia blanca campea en las de regocijo.

Para presentar los instrumentos idiófonos y membranófonos usados en gran parte del territorio dominicano y las danzas criollas que han perdurado hasta entrado el siglo XX, con sus respectivos ascendentes étnicos, nos remitimos a la clasificación de Fradique Lizardo, explayada en sus obras *Instrumentos musicales folklóricos dominicanos*, Vol. 1, y *Danzas y bailes folklóricos dominicanos*.⁶⁸ La fuente bibliográfica de los instrumentos cordófonos es *Por el mundo de la orquesta*, de la musicóloga Margarita Luna.

INSTRUMENTOS DOMINICANOS DE PROCEDENCIA NEGROAFRICANA

IDIÓFONOS: Castañuelas (Matracas), Matracas circulares (Matrácalas), Claves o Palitos, Palos Catá (Palitos, Maracas o Alcahuetes), Canoíta, Cencerro, Maracas (Güiritos)⁶⁹, Maraca ocoeña, Güiro (Bangaño, Calabazo, Calabacito)⁷⁰, Guayo.⁷¹

MEMBRANÓFONOS: Timbaletas (pailas), Balsié y sus variantes: Pri-pri o Balsié pequeño, Balsielito largo y Balsié largo, Palos o Atabales (bambú, bambulá, cañones, canutos, cañutos, juanbeses, palitos, quijombos y quijongos) que se usan en juegos de tres, con diferentes tamaños: El grande: Palo grande, Palo mayor, Ahullador, Pujador, etc., El mediano: Palo segundo, Respondón, Palo de en medio, Adulador, Adulón, La chivita, etc., El pequeño: Alcahuate, La chivita, El chiquitico, Palo menor y El pequeño Mongó o Bongó, Botijuela (Betijuela), Congo mayor; Conguito (Alcahuete de Congo)⁷², Pandero, Tambores rituales de la Sarandunga (un tambor grande y dos más pequeños de iguales diámetros), Tambora (diferentes tipos), Marimba o marímbola.⁷³

INSTRUMENTOS
MUSICALES
IDIÓFONOS Y
MEMBRANÓFONOS.



DE PROCEDENCIA BLANCOHISPÁNICA

IDIÓFONOS: Palitos del baile de las cintas (Macanitas)

MEMBRANÓFONOS: Pandereta

CORDÓFONOS: Bandurrias rústicas: Tiple, tres y cuatro, Guitarra.

DANZAS DOMINICANAS

DE PROCEDENCIA NEGROAFRICANA

RITUALES: Baile de los palos, Congos, Sarandunga.

DE REGOCIJO: Chenche matriculado (Baile de los espantos).

DE PROCEDENCIA BLANCOHISPÁNICA

RITUALES: Ninguna.

DE OCASIÓN ESPECIAL: Baile de las cintas (Echar la cinta, Tejer la cinta, Baile de los enmascarados)⁷⁴

DE REGOCIJO: Carabiné (Ron, El baile del soldado), Mangulina (Cola)⁷⁵, Yuca, Zapateo dominicano con tres modalidades: Sarambo ⁷⁶, Guarapo y Callao, Contradanza criolla o Tumba dominicana, Merengue⁷⁷

Estos cuadros sinópticos de nuestros instrumentos y danzas resultan muy reveladores, porque definen por medio de expresiones artístico-culturales los parámetros y los basamentos híbridos y mulatos de la cultura dominicana. Sin embargo, aclaramos que a la luz de los descubrimientos actuales el mestizaje se proyecta tan poderoso que el merengue, por ejemplo, hay que catalogarlo en el presente de ascendencia blancoeuropea como negroafricana: su nombre proviene del francés; su tipología melódico-armónica y su esquema formal son hispanoeuropeos; su fórmula y giros rítmicos contienen elementos mulatos, al igual que su coreografía, sustentados en Europa y en África; su esquema formal es hispanoeuropeo. El merengue es un perfecto ejemplo de la hibridación cultural.

De todas maneras y como un perfil general, las danzas de regocijo –aquéllas

para la diversión, sin lugar ni fecha específicas para su ejecución—, tradicionales en todo el territorio dominicano, emanaron de la cultura europea; ellas son prueba fehaciente de la libertad con la que se desarrolló el amo blanco en la colonia —y luego, el mulato con tales pretensiones— que podía regodearse y festejar a su antojo. Las danzas rituales —estrechamente aunadas a cultos y celebraciones religiosas y que sólo se ejecutan en las fechas correspondientes— se presentan exclusivamente dentro de aquéllas de procedencia negra; más que como simples bailes hay que señalarlas como experiencias que integrando danzas, rezos, cánticos y ceremonias, han sido guardianas de las religiosidad cultural africana, que en América a su vez, se propagaron y mantuvieron como manifestaciones transformadas o sincréticas.

Al analizar Lizardo lo que denomina genéricamente bailes de esclavos, se remite a las descripciones de la calenda y de la chica hechas por el padre Labat y Saint-Méry para determinar que su coreografía: «...es casi coincidente con la de variantes de Los Palos, Los Congos o La Sarandunga actuales...», lo que reitera al explicar el origen de Los Palos: «...todas éstas proceden de

TIPOS DE
TAMBORES.

danzas africanas, [...] traídas directamente por los esclavos de Africa y conservadas en sus núcleos negros debido a múltiples causas, la segregación social siendo una de ellas y creo que la más importante.»⁷⁸

A lo largo de las décadas, los escritores nativos se han inspirado, en prosa y en verso, en la música y los bailes nuestros. «No se puede hablar del alma de un pueblo sin tener en cuenta sus manifestaciones coreográficas. El nuestro tiene, como todos los de la tierra, sus características maneras de bailar...», son las primeras líneas de *Los bailes típicos* de Ramón Emilio Jiménez.⁷⁹ Es ésta una de las preciadas estampas con las que su autor nos permite rememorar épocas y experiencias que, en su mayoría, hoy sólo existen en el recuerdo.

Las décimas que Félix María Del Monte acopló en su *Nochebuena en San Miguel* (1856), son un espejo de festejos barriales y del gusto que se experimentaba por las danzas criollas dominicanas, danzas que como el galerón, la gallumba y el punto y llanto, se extinguieron hace más de cien años:

NOCHEBUENA EN SAN MIGUEL: Allá por la nochebuena / gran muchedumbre en tropel / al barrio de San Miguel / se encaminaba serena. / Es deli-

PALOS O
ATABALES.



ciosa la escena / que se ofrece en casos tales; / y a las sensibles señales / del
placer más voluptuoso / se une el ruído estrepitoso / de fandangos y atabales.

En el bohío más apuesto / que en el lugar descollaba / la bella Cleta ostenta-
taba / su talle grácil y enhiesto / ceñía traje bien dispuesto / de ramazón y
bejuco; / cantando con aire cuco, / al són de un tiple rasgueado, / el seis de
Pepe Rosado / y me voi a mi conuco.

Allí de gente un cordón / se encaminó a todo trapo; / cantaron mucho
guarapo y el popular galerón. / Ya de la gallumba al son / aumenta el placer
y encanto, / de mano en mano entretanto / pasa con acordes giros / media
docena de güiros / y principia el punto y llanto.

Además del alumbrado / de velas de parda cera / un farol a la solera / se vé
de papel colgado: / signo es este muy usado / entre gente campesina, / y donde
quiera que ufana / mira su luz mortecina, / jura a Dios que es de cantina / de
velorio o de jarana. / Entre la turba ligera / de muchachas que bailaba, / siem-
pre Cleta descollaba / por su gracia sandunguera. / ¡Sabía tanta loa hechicera
/ que arrobaba de placer! / y por oírla verter / sus coplas a lo divino / todos
decían de continuo, / ¡bomba para la mujer!.

Véense en tanto presurosos / llegar dos hombres montados / y atar luego a
los cercados / sus corceles belicosos. / Entrambos muy afectuosos / pastelitos
se brindaron, / sendos tragos apuraron, / de anisado y ginebrón, / y de mano
de rondón / en la sala se colaron.⁸⁰

EDIS SÁNCHEZ
Y SU «GRUPO DRUMAYOR»
TOCANDO TAMBORES,
USADOS EN
DIFERENTES DANZAS DE
RAIGAMBRE AFRICANA.



«EL JUEGO DE
LAS CINTAS».
ÓLEO DE
YORYI MOREL.

EL MERENGUE: UNA DANZA CARIBEÑA DEL SIGLO XIX



CONTRADANZA
CUBANA EN UNA
MARQUILLA
DE TABACO.

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

Si existe una cierta «homogeneidad» en cuanto a la tipología de los antiguos merengues caribeños, esto se debe a que partieron de una misma matriz musical: la contradanza europea, al ser criollizada en cada lugar y enriquecida con los aportes musicales de los mulatos y los negros. La contradanza europea cubrió gran parte del continente americano y sus transformaciones criollas locales conocieron muchos nombres distintos. Desde mediados del siglo XIX tales metamorfosis recibieron el nombre de merengue en algunos países calentados por el ardiente trópico caribeño.

Desde hace más de setenta años algunos investigadores dominicanos y extranjeros han tenido en cuenta el merengue en el área caribeña. Pero aparte de los estudios locales realizados en los distintos países, enfocados en sus propias y particulares dinámicas, son muchos los autores –particularmente de los nues-

tros— que han visualizado el merengue en el Caribe como un referente casual del parámetro dominicano, no como un género regionalmente establecido.

En *Santo Domingo en el folklore universal*, Flérida de Nolasco apunta sobre esta danza en Colombia (p. 339): «Un escritor colombiano, J. R. Lanao Loiza, en ‘Pampas escandalosas’, hace mención de la danza vernácula llamada merengue: ‘Un acordeón, un tambor, y un guache [güiro], forman la rústica murga de bullangueros y alocados merengues. Tabletean los negros de Palenque en la maldita culpa de un merengue’. La maldición persigue siempre en todas partes al merengue.»

En *El elemento afronegroide en el español de Puerto Rico*, indica el catedrático Manuel Álvarez Nazario (p.p. 322 y 323): «En Colombia figura también desde antaño el merengue entre los aires musicales negroides más populares, tocado y bailado en casi todo el departamento de Magdalena (costa del Caribe), especialmente en las zonas rurales.»

Emilio Rodríguez Demorizi dice de Cuba: «Ya en ese año, 1860, la palabra merengue la encontramos en Cuba. En la poesía *Lamentos de una monja*, pu-

PORTADAS DEL
LIBRO DE ÁLVAREZ
NAZARIO Y DE LA
CLÁSICA OBRA
DE COOPERSMITH.

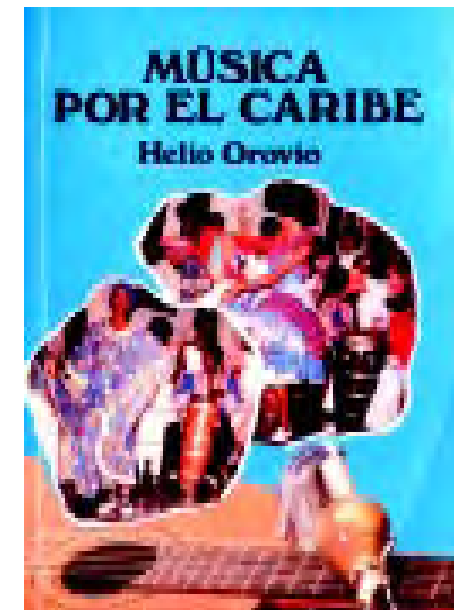
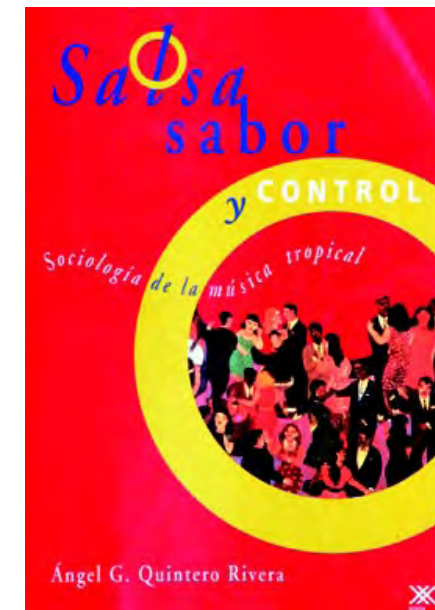


blicada en la revista cubana *Aurora del Yumurí* y reproducida en Santo Domingo en la *Revista Quincenal*, del 5 de febrero, hay esta estrofa: Nadie se acuerda de mí / y en fuerza de muchos dengues / al que más le merecí / le merecí dos merengues...»⁸¹ Realmente, el merengue no fue medular en la arquitectura de la cultura musical cubana. Las transformaciones danzarias tomaron allí por otros derroteros que culminaron con piezas como la danza, la habanera, el danzón, el danzonete y alcanzarían hasta el son.

En *Música y músicos de la República Dominicana* de J. M. Coopersmith, las menciones sobre Venezuela figuran como nota al pie, referidas al baile dominicano (p. 69): «También popular en Venezuela, donde se toca con tambores y la guitarra toma el lugar del acordeón. La proximidad geográfica de estos dos países ha sido la causa de mucho intercambio comercial y artístico. En su Ritmo y Melodía Nativos de Venezuela, en Boletín Latino-Americano de Música, vol. 3, p. 121-129, 1937, María Luisa Escobar nos dice que el merengue fué el precursor del tanguito o tango criollo de Venezuela.»

Otro autor que toca tangencialmente el tema del merengue en el Caribe es

CUBIERTAS DE LA
OBRA DE QUINTERO
RIVERA Y DE LA
OBRA DE
HELIO OROVIO.



Julio Alberto Hernández, quien indica en su *Música tradicional dominicana* (p. 53): «El Merengue está considerado como la danza representativa del alma festiva dominicana. / Su origen y aparición se pierde en las brumas del pasado. / Su nombre nada puede aportar a la raíz de su nacimiento y ascendencia. Figura también en los anales históricos de Puerto Rico, Venezuela, Haití y Colombia.»

Mientras que José del Castillo y Manuel A. García Arévalo apuntan en su *Antología del merengue* (p. 18): «... Como en tantas otras vertientes de la vida cultural del Caribe, la música y el baile vinculaban –con sus adaptaciones y evoluciones peculiares– a tres islas de esta región multiétnica [Santo Domingo, Cuba y Puerto Rico], signadas desde sus primeros doblamientos por un constante ir y venir de su gente y sus costumbres.»

En República Dominicana y en la década de 1980, el etnomusicólogo Julio César Paulino comienza a detenerse en aspectos estructurales y en la singularidad del merengue por estos coloridos países tropicales y, sobre todo, en su larga conexión con la contradanza. En el ocaso del siglo XX le siguieron Paul Austerlitz y Darío Tejeda.



NEGROS DANZANDO
EN UNA ISLA
ANTILLANA.

CUBIERTAS DE LA OBRA
EN INGLÉS
DE AUSTERLITZ
Y DEL LIBRO
DE DARÍO TEJEDA.



En cuanto a la evolución del merengue en Puerto Rico –que analizaron Flérida de Nolasco y Emilio Rodríguez Demorizi– y en Haití, tendrán su espacio aparte en esta obra, al igual que las transformaciones de que fue objeto la contradanza en Cuba.

Partiendo de la bibliografía que se conoce hasta ahora y tomando en cuenta la vigencia en una misma época del merengue en distintos países del área caribeña, resulta prácticamente imposible designar uno de ellos como la cuna auténtica y única de esta danza. Lo importante es reconocer la propagación del género por el área del Caribe, prácticamente simultánea, y cómo la danza fue modelando sus propios perfiles en cada nación que la acogió: el merengue nació bajo el manto de distintas banderas, como un género regional y típico de varios países del Caribe.

EL OASIS.

ENSAYOS LITERARIOS DE LA SOCIEDAD DE AMANTES DE LAS LETRAS.

AD LIBITUM.

PREMIO.

Santo Domingo Noviembre 26 de 1854.

Nos creemos obligados a trazar brevemente, al sentar los principios que deben servir de bases a nuestra publicación, sus tendencias y los fines que se propone; por que si bien es grande a la vez que fecundo el pensamiento que anima a la Sociedad, no es menos laudable el que hoy nos impele a lanzarnos a la arena periodística, desnudos no tan solo de las grandes dotes que debe poseer un escritor público, sino tambien sin aquellos recursos intelectuales que serian indispensables para el desempeño acertado de una empresa tan ardua e importante.

Deseando propender al desarrollo de nuestras escasas inteligencias, ajenos de toda pasión mezquina y obedeciendo solamente al impulso de un sentimiento patriótico, concebimos la idea de plantear una institución o sociedad, que limitándose hoy a aborrecer las invenciones que reporta a la humanidad el cultivo de las letras, pudiese mas tarde contribuir de una manera directa al gran desenvolvimiento intelectual que necesariamente debe operarse en nuestra patria, cuando el genial talento dominicano principie a volver en sí del espantoso letargo en que le dejara sumergido el dilatado dominio de los bárbaros de Occidente.

Consecuentes con esos mismos sentimientos, y animados por el entusiasmo que experimentamos al ver que los hombres inteligentes del país se esfuerzan por dar impulso al movimiento social, ilustrando la opinión pública por medio de la prensa periódica, y preparámosla

llas letras, las ciencias y artes, y todo lo que tienda a la perfección moral e intelectual de la juventud dominicana.

Como Católicos, no nos podremos abstener de dar cabida a algunos artículos religiosos; solo así que estos serán únicamente aquellos que redactados por plumas ilustres, respiran unción, caridad, y verdadero espíritu cristiano.

Insertaremos con la mayor imparcialidad noticias de interes general, tanto locales, como extrangeras, sin que jamas se nos vea tomar un color político, ni secundar miras particulares.

No hallarán colocacion en nuestras columnas artículos ofensivos, ni menos remitidos que puedan directa o indirectamente herir la susceptibilidad de cualquier individuo, sea cual fuere su clase o posición.

Finalmente, reconociendo nuestra insuficiencia llamamos en nuestra ayuda a los jóvenes dominicanos; principalmente al bello sexo, al que aseguramos, que nos tendremos por muy felices con su cooperación.

No van del todo descaminadas las siniestras previsiones de los que, interesándose por nosotros, vean con ojo desconfiado la temeridad con que nos presentamos en la liza periodística. Aflicente y desconsoladora convicción por cierto contra la cual luchan no obstante nuestra propia juventud, y la confianza que inspira el patriotismo.

Este recelo, esta desconfianza de nuestras fuerzas harán que la publicación que emprendemos lleve en sí imperfecciones que nos conviene de antemano motivar; tales son las de "no tratar nuestra po-

religiosas que en todos tiempos han hecho resaltar la santidad, pureza y origen divino del culto católico.

Esto tranquilizará a nuestros favorecedores.

El principal, el único, el verdadero objeto de "El Oasis" es poner en evidencia y hacer brillar la juventud dominicana. Por consiguiente, a mas de dar lugar a las producciones del país en sus columnas, como ofrecemos en el premio, pondremos todo empeño en que nuestros artículos literarios tengan una utilidad manifiesta para todos los dominicanos. Por ejemplo: la Historia Nacional, tan descuidada e ignorada por la mayoría de nuestros conciudadanos, nos surtirá de vez en cuando ricos materiales, con que ocupemos digna y ventajosamente la atención de nuestros lectores.

Quiera Dios que una noble emulación se despierte en los ánimos de nuestros jóvenes compatriotas, y que utilicen como es debido la ardiente imaginación y prodigiosa inteligencia que ostenta tan dispense sus prodigiosamente que... mas hijos de los trópicos!

Los Editores.

Noticias Extranjeras.

A continuación insertamos las noticias que hemos extractado de los diversos periódicos recibidos en esta Capital, por el último Paquete.

España.—Complicada la situación de aquel país a causa de una ruidosa acusacion dirigida por el Ministro de Marina, señor Alameda Salazar, a los directores de...

PERIÓDICO «EL OASIS».

MANUEL DE JESÚS GALVÁN.



EL OASIS: PRIMERA DOCUMENTACIÓN DEL MERENGUE EN R.D.

Fue el 26 de noviembre de 1854 que por primera vez apareció el vocablo merengue en una publicación dominicana. Se trató del periódico capitaleno *El Oasis* el cual, publicado cada domingo a partir de esa fecha, contó en su plantilla de redactores con un grupo de jóvenes intelectuales liderado por Manuel de Jesús Galván. Mientras no aparezca otro documento que haya podido estar extraviado en algún archivo desconocido, la susodicha mención en *El Oasis* es la primera prueba que sustenta en República Dominicana la existencia del merengue como un hecho social.

Esta noticia primigenia, que llegaría a ser de tanta trascendencia para nuestra historia cultural, se dio a conocer sin embargo, a manera de un rechazo, de una crítica que sería reiterada con cierta frecuencia en el semanario capitaleno. Sus páginas fueron el escenario escogido para una batalla periodística de unos cuatro meses de duración, concomitantemente protumba –el baile que estaba de moda– y antimerengue. Dicha campaña es la prueba de que: el merengue era una danza relativamente nueva en el ambiente; se había difundido en la ciudad y por tanto, fue una manifestación que nació urbana; gozaba del amplio favor de una juventud económicamente solvente y socialmente bien posicionada.

El juicio crítico que en el siglo XX ha pesado sobre los escritores de *El*

Oasis ha conocido vertientes muy diferentes. ¿Fueron estos jóvenes unos adversarios literarios del merengue por algunas causas ocultas, que no expusieron con franqueza, o sólo se adjudicaron una postura de defensores literarios de la moral ciudadana? No se puede dudar que sostuvieron una postura anti-tética, de dura oposición a la propagación y la permanencia de dicha danza, y que por medio de sus escritos, pretendieron erradicarla. Pero, ¿qué fue lo que realmente objetaron? ¿Por qué condenaron ese baile? Lo que sirve de guía a la hora de entender sus comportamientos, lo que debe tomarse en cuenta para sus análisis son, definitivamente, sus escritos.

Comencemos por entender algunos detalles de las famosas «campañas» decimonónicas contrarias al merengue –como se las conoce–, particularmente de ésta de *El Oasis*. Si, entre varias acepciones, por «campaña» se entiende el conjunto de acciones o esfuerzos de índole diversa que persigue la consecución de un fin determinado y el período de tiempo empleado para ello, entonces hay que aceptar que hubo en el Ochocientos no una, sino dos campañas públicas, con un lapso de más de cuatro lustros entre una y otra, llevadas a cabo por intelectuales reconocidos que procuraron inútilmente el destierro del merengue de la sociedad dominicana: la emprendida por los «oasistas» y la unipersonal de Francisco Ulises Espaillat. Para entender los derroteros del merengue en nuestro país, ambas deben ser conocidas y analizadas en su totalidad.

Se ha opinado que a los primeros y al segundo los motivó un espíritu de atraso, reaccionario, racista, prohispanico, antiafricano y/o antihaitiano. Cuando dichas exposiciones se conocen a retazos quizás pueden parecer todo eso, pero cuando se aprecian integradas en el contexto dentro del cual fueron presentadas, los matices y carices son otros, muy diferentes.

Al remontarnos unos años más atrás, se ve que los primeros periódicos publicados en Santo Domingo, de efímera duración, no mencionan el merengue ni otra cosa que no fuera de corte político, y existieron sólo para polemizar el uno con el otro: *El Telégrafo Constitucional* y *El Duende* –comenzaron a circular, respectivamente, el 5 y el 15 de abril de 1821–. De 1822 a 1844,

durante el período de la Ocupación Haitiana, no salió a la luz ningún tabloide o revista en esta parte de la isla.

Pero después de declarada la Independencia de la nación y al igual que sucedía con la vida republicana, *El Oasis* marcó otros rumbos. Porque ¿cómo fue dicho semanario? ¿Cuál fue su contenido, cuáles sus objetivos y para qué fines existió? Su encabezado se completaba con la siguiente leyenda: «Ensayos literarios de la Sociedad de Amantes de las Letras. AD LIBITUM.» Sus páginas contaron con escritores establecidos y colaboradores ocasionales, quienes a menudo contradecían las opiniones regularmente emitidas por la redacción responsable. Tenían cabida en sus columnas temas como el teatro, el folletín, la historia de Santo Domingo, las ciencias, la religión y la moral, la filosofía, las noticias interiores y extranjeras –especialmente europeas–, los avisos necrológicos y anuncios, diferentes tipos de suscripciones, y casi nunca faltaban divertidas letrillas, poemas y asuntos literarios.

A este punto, resulta pertinente disponer de algunos breves datos personales y profesionales de los protagonistas de las diatribas merengueras –aquellos que han podido ser identificados, porque los artículos eran suscritos con seudónimos, como se estilaba en la época–.⁸²

MANUEL DE JESÚS GALVÁN (Santo Domingo, 1834-1910, Puerto Rico). Literato, político, abogado, periodista, historiador y educador. Partidario de la Anexión a España, fungió como secretario particular del general Pedro Santana y a partir de 1876 ocupó cargos estatales de relevancia. Es el autor de la novela *Enriquillo* (1878), de corte indigenista. Tenía apenas 20 años de edad cuando junto a compañeros suyos, tomó las riendas de *El Oasis*. Su alias literario fue *Enmanuel*.⁸³

EUGENIO PERDOMO (Santo Domingo, 1836-1863, Santiago de los Caballeros). Poeta y prosista. Fue colaborador de la revista *Flores del Ozama* y miembro de la Sociedad Amantes de la Luz. Al residir en Santiago, se inspiró en las heroicas acciones en contra de la Anexión a España efectuadas por un grupo de patriotas en Moca y El Cercado, para encabezar en febrero de 1863, un fracasado asalto contra el regimiento español de puesto en la Cár-

cel República. Conducido a prisión junto a sus idealistas compañeros fue acusado de subversión, juzgado y fusilado. *Ingenuo* fue el seudónimo adoptado por Perdomo.

MANUEL DE JESÚS HEREDIA (Santo Domingo, 1836-1894, Matanzas, Cuba). Escritor, poeta, abogado y político. Fue miembro prominente de la Asociación Amantes de la Luz y se contó entre los fundadores de *El Oasis*. Colaboró con los españoles durante la Anexión. Tan joven como Eugenio Perdomo cuando comenzó públicamente a estigmatizar el merengue –apenas con 19 años–, firmaba como *Antimenes*.

PEDRO DE CASTRO Y CASTRO (Santo Domingo, 1794-1865, Santo Domingo). Jurista y político. Tuvo ideales independentistas y fue un opositor de Santana. Calzó sus escritos con la firma de *Celiar*.

Estas anotaciones biográficas proyectan lo siguiente:

- 1) La extremada juventud de los protagonistas quienes, a excepción del último nombrado, apenas comenzaban a dejar atrás la adolescencia.
- 2) La divergencia en sus ideales patrios y pensamientos políticos.



PERIÓDICOS
«EL DUENDE» Y
«EL TELÉGRÁFO
CONSTITUCIONAL».

3) La coincidencia en sus duros tratamientos hacia el merengue.

La famosa campaña antimereingue de *El Oasis* quedó establecida en la primera edición del 26 de noviembre de 1854 –No. 1, p. 3–, con estas frases de *Ingenuo*/Perdomo: «...Y cuando dan principio al merengue. ¡Santo Dios! El uno toma la pareja contraria, el otro corre de un lado á otro porque no sabe qué hacer, éste tira del brazo á una Señorita para indicarle que a ella toca *merenguear*, aquél empuja la otra para darse paso, en fin, el más elegante trastorna una figura y hace recaer la falta sobre su pareja, todo es una confusión, un laberinto continuo hasta el fin de la pieza...»

El corto párrafo de Perdomo amerita de una reflexión. Al leerse por fragmentos los artículos con los que los «oasistas» cañonearon el merengue, se puede fácilmente asumir que esta danza fue uno de los nódulos argumentales del periódico. Sin embargo, aunque algunas letrillas y décimas son inequívocas y están dedicadas al tema en cuestión, la mayoría de los escritos desfavorables al merengue forman parte de una crítica mucho más amplia, encauzada a frenar lo que se consideraba como comportamientos incorrectos de los jóvenes de la sociedad de aquel entonces.

Por esta razón, al leer los diferentes números del antiguo periódico, particularmente al buscarse la citada reseña de *Ingenuo*, es muy fácil pasarla por alto, porque no lleva un llamativo título contra el merengue, sino que es apenas un corto párrafo –el séptimo–, casi perdido dentro de un extenso artículo llamado *Costumbres*. En éste, su autor dialoga imaginariamente con un extranjero, con quien asiste a un baile de una familia de buena posición social, y aprovecha el supuesto diálogo para fustigar los malos modales y la falta de cortesía de los jóvenes de entonces en la mencionada fiesta, que juzgaba por ello de «abominable». De igual manera critica *Ingenuo* el exceso de afeites en las muchachas y su pobre léxico al expresarse. Finaliza con una exhortación a mantener un comportamiento correcto y a las señoritas, a cuidar de la educación y el cultivo de la mente y no sólo la belleza exterior –la fustigación a la banalidad del pensamiento en las féminas sería también una constante en este periódico–.

Al situarse el lector desde una visión integral, resulta claro que además de designarse esporádicamente algunas secciones para atacar al merengue, la artillería literaria dirigió su puntería en contra de lo que consideraron como valores y comportamientos trastocados: la envidia, la pedantería, la hipocresía—sobre todo en las muchachas—, la mala fe, el pretender «hacerlo todo al vapor», y un largo etcétera. El desorden que para estos jóvenes provocaba la alharaca gestual del merengue, fue parte de una problemática mayor y de su percepción—correcta o equivocada— de una vida decente, en peligro de contaminarse y extinguirse, entre otras cosas, por las tentaciones impúdicas de una danza.

Aclarado este contexto global, continuemos con las manifestaciones sobre el tema, que se fueron tornando más sabrosas y candentes. Después del párrafo de Perdomo, pasaron varias semanas sin que se escribiera del merengue. Fue el 31 de diciembre—No. 6, p. 24— en la sección *Contestación*, que *Ismenes*⁸⁴ le formuló *Cuatro preguntas a Ingenuo*, de la cuales reproducimos las dos últimas: «...¿Por qué no criticas a esos Padres de familia que llevan á los bailes a niños hasta de diez años, de suerte que no se puede bailar, por que a cada rato se tropieza el que va danzando con una pareja de muchachos que le interceptan el paso? / ¿Porqué en fin no criticas ese maldito merengue, que ya se está bailando tan indecente como en el País donde tuvo su cuna? / Si te ocupas de estos cuatro argumentos puedes muy bien amigo, con la elocuencia que te es característica, hermohear las columnas del infeliz Oasis / Espero que así lo harás á la mayor brevedad posible. —Tu affmo. Ismenes». En todos los números de *El Oasis* ésta es la única mención en la que se hace referencia a un país extranjero como origen del merengue, el cual no fue identificado por el autor.

La respuesta de Perdomo, *Al amigo Ismenes*, no se hizo esperar; llegó como regalo de los Santos Reyes. En ella expresaba su exasperada preocupación ante lo irrefrenable de ese baile, a lo que sumó una resignada y aparente claudicación—7 de enero de 1855, No. 7, p. 28—: «...Sobre el merengue, poco te diré, porque muy poco es lo que tengo que decirte, en vano será criticar que nada conseguirá mi crítica, lo mejor es el ejemplo, así pues si á ti

te repugna ya ese *maldito merengue que se está bailando indecentemente*, procura ser uno de tantos que los bailan con decencia, insta á tus amigos á que sigan tu ejemplo y pronto echarás de ver las mejoras que esto producirá en la sociedad. ¡Ojalá puedas con tu ejemplo desterrar de entre nosotros esos malos hábitos!, pues si esto sigue así, pronto nos veremos obligados á bailar hombres con hombres, visto que muchos padres de familias se oponen ya á que sus hijas vayan a los bailes, y que con el tiempo todos ó la mayor parte pensarán del mismo modo...» Estas palabras indican que a pesar de que la danza seguía causando furor entre la juventud, los señores cabezas de familia, sintiendo amenazado el pudor de sus retoños femeninos, comenzaron a tomar cartas en el asunto.

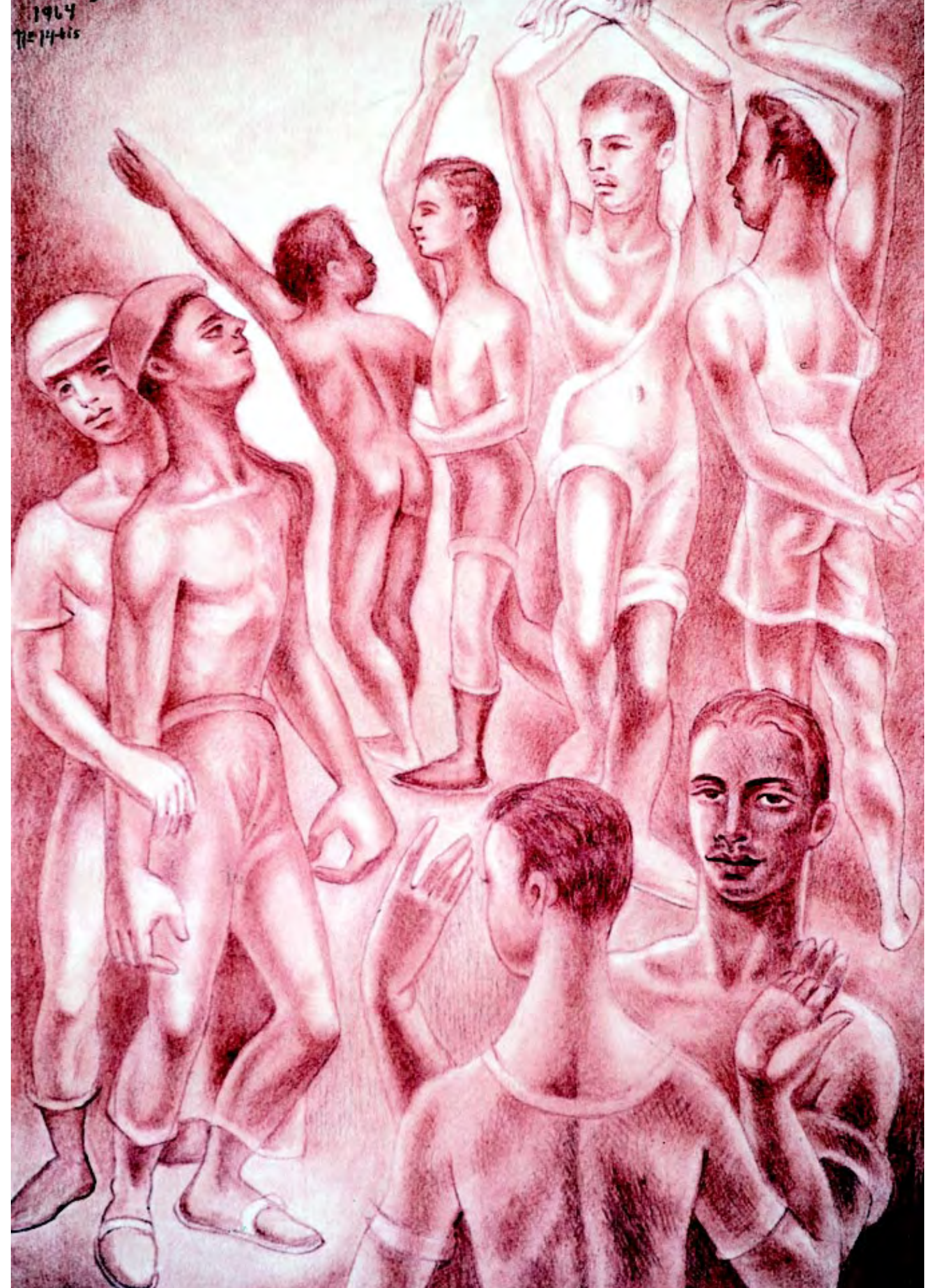
En el mismo ejemplar—p. 28— otra pluma, la de *Eliodoro*, se tiró al ruedo con los siguientes párrafos, dirigidos a *Ismenes*: «De nada ha valido amigo tu cuarta pregunta del número último de «*El Oasis*», ningún caso se le ha hecho; tal vez porque no la habrán leído por falta de los cinco pesos [lo que costaba el periódico], ó por que son tan estúpidos que no la habrán comprendido. ¿Sea posible que en una reunión de personas decentes, de respeto, de delicadeza, se cometan tales faltas de decencia, de decoro y de miramiento? —¿Qué esos Señoritos no tengan bastante poder sobre sí, para abstenerse de bailar el *merengue* con esas figuras tan ridículas, por no decir otra cosa?— Eso es no tener respeto ni aun á sí mismo. / Que una persona sin educación y que no haya frecuentado sociedades, cometa esos excesos allá en sus bacanales, que baile á su modo de tal ó cual manera, es excusable, no saben hacerlo mejor; pero que los que se dicen decentes, traten de ofender públicamente al buen decoro de la sociedad, es imperdonable...» Si había dudas de que el asunto sucedía en las elites sociales, con estas palabras quedan despejadas. El articulista prosigue con su andanada: «...No pueden decir que es la manera más cómoda de bailar, porque tienen que hacer mucha fuerza para llevar la pareja tan cerrada, el brazo levantado mas alto que la cabeza, llevando la mano de la Señorita á la espalda sobre sus hombros...» El abrazo estrecho en el merengue y el roce de los cuerpos que comportaba: he aquí una tremenda preocupación.

En medio de su desanimado enojo *Eliodoro* prosigue con su rosario de quejas de forma muy pintoresca, planteando hasta dónde, personalmente, era capaz de llegar: «No tan solo van ellos incómodos, sino que tienen molesta á la pareja, y molestan también á los demás que van bailando y á los que miran.— A mí en el baile del día de año nuevo, dos ó tres veces poco faltó para que me sacara un ojo ó me diera en el sentido con un codo, uno de estos furibundos bailadores que me perseguía de cerca y parece que conocía que me repugnaba verlo bailar. / Yo estoy dispuesto á si se continua bailando de ese modo, no volver a sala de bailes ni permitir a ninguno de mi familia que vaya. Así, querido *Ismenes*, unamos nuestros esfuerzos, tu con tus preguntas, el crítico con sus críticas y yo con mis quejas, para ver si desterramos este detestable baile de tan poco gusto.»

Lo interesante de todos estos discursos de *El Oasis* es que quienes los escribieron no fueron viejos recalcitrantes ni adultos anticuados, que pudieran sentirse ofendidos ante las innovaciones impúdicas de la juventud. La visión de parejas moviéndose al unísono pero caóticamente perturbó a hombres que, en la mayoría de los casos, comenzaban a abrirse a la flor de su adultez. «Puritanos, conservadores, retrógrados, mojigatos, anticuados», son epítetos que podrían adjudicárseles. Porque, ¿qué tenía, qué provocaba el bendito merengue, para indignar y exasperar de tal forma a otros jóvenes, para que lo maldijeran junto a sus bailadores?

En 1854 se vivía una época de fervor nacionalista. ¿Acaso la danza no era dominicana y los «oasistas» la sentían como una ingerencia extranjera? El señalamiento sólo aparece una vez, en el ya citado escrito de *Ismenes*; pero lo que éste realmente denuncia es un baile que cataloga de indecente y de generador de desórdenes. ¿Significó una posición antihaitiana? No lo parece, puesto que de haber nacido haitiano el merengue, es difícil que en tal época se hubiera, primero aceptado y luego, propagado tanto en el país. ¿Había un trasfondo racista en el asunto? En ningún momento los escritores se refieren a blancos, negros, indios, criollos, mulatos o mestizos.

Fradique Lizardo se muestra tajante y reiterativo, al tratar el origen de la campaña de *EL OASIS* en estos términos: «...el merengue no fue atacado



PINTURA DE
JAIME COLSON.
SIN TÍTULO.

porque era de origen negro, sino porque intentó introducirse en la ciudadela de la aristocracia, [...] el ataque fue por el conflicto con la llamada “Buena sociedad» [...]... esta campaña en su contra, no es por el mero hecho de ser el origen negro su ritmo, como pretenden algunos sino por considerarlo una forma de baile inmoral o por lo menos indecorosa de acuerdo a los preceptos morales de la época. [...] ...no es nada nuevo una campaña de ese tipo y nosotros que detectamos la discriminación contra el negro dondequiera que aparece, somos los primeros en decir que la campaña contra el merengue, fue una campaña de la moral engolillada, pero no contra el elemento negro que pudiera haber en la composición del merengue.»⁸⁵

Para llegar al fondo del asunto, continuamos con nuestras interrogantes y con las respuestas que proporcionan las propias ideas de los «oasistas»: ¿Se trató de un asunto político? No parece ser éste un criterio válido puesto que como se vio en sus breves reseñas biográficas, hubo coincidencias y antagonismos entre las ideas políticas que llegaron a profesar. ¿Resultó un problema de prejuicios ante una mezcla de clases sociales o un menosprecio a las masas menos favorecidas? Definitivamente no, pues por sus indicaciones el merengue lo bailaban los jóvenes de su misma estirpe y rango sociales. Entonces, ¿por qué ese enfrentamiento, esa oposición virulenta al merengue, que se extendió públicamente hasta el primer tercio de 1855? Todo lo publicado seguirá apuntando hacia asuntos relacionados con la moral.

Sigamos, pues, conociendo las convicciones de estos intelectuales, cuyas argumentaciones alertaban contra aquel baile cual infección apestosa para las buenas costumbres. El 14 de enero de 1855 –No. 8, p. 30– Manuel de Jesús Galván tercia por primera vez en el ruedo aunque no con su enjundiosa prosa, sino con unos versos cuyo valor, más que poético, es testimonial. Galván/*Enmanuel* incluyó estas rimas apocalípticas, que además defienden a su majestad, la tumba, en la sección *Folletín* –inserción bastante ilustrativa de la seriedad que otorgaba al tema en cuestión, pero en la que también podía expresarse con un lenguaje más coloquial para abominar por la libre de la detestable danza–:

QUEJAS DE LA TUMBA CONTRA EL MERENGUE: [*Haced lo que yo mando y no lo que yo hago. Varios Predicadores*]: La tumba, que hoy vive desterrada / Por el torpe merengue aborrecible; / Que en vil oscuridad yace olvidada, / Llorando su destino atroz, horrible; / Ya por fin, penetrada de furor / Expresa de este modo su dolor:

Progenie impura del impuro averno, / Hijo digno del diablo y de una furia, / Merengue, que aun siendo niño tierno / Te merengueó en sus brazos la lujuria, / Tú, villano, que insultas al pudor, / Dame mi cetro, infame usurpador.

Y vosotros, vasallos rebelados / Contra vuestra legítima Señora, / Que de mis nobles filas desertados / Al inicuo Satan servís ahora; / Mirad que es vilipendio despreciable / Bailar este merengue detestable.

¿Qué parece don Jorge Fandanguillo, / Ese merengueador de tanta fama, / Cuando arroja a los aires un tobillo / Y con furia echa mano de su dama? / ¿No os recuerda la líbica serpiente / Que acomete á su presa ferozmente?

En punto puesto ya de caramelos / ¿No os parece don Jorge cosa fea / Cuando eleva las ancas a los cielos / Y en un mismo lugar se remenea? / ¿Dó está pues el pudor, dó la moral / Si reina esa zandunga criminal?

¿Mirad al caballero delicado, / Al Quijote que agravios ha desfecho / De Ingenuo y de Celiar muy olvidado / Empuña una muger pecho con pecho! / ¿Como es que el que tuertos endereza / Compone de dos cuerpos una pieza?

Mirad al rapazuelo descarado, / Que de una matronaza respetable / Se aferra con grande desenfado / Y con desfachatez intolerable. / ¿Quién al chico inspiró tal osadía? / ¿No es del merengue la pasión impía?

Decid, merengueadores, ¿no os enfada / Cuando dais con parejas zandungueras, / Pensar que alguna hermana ó hija amada / A otro prueba que es ágil de caderas? / ¿No teneis corazón, no teneis alma / Para sufrir ese agujijón en calma?

En tiempos de mi fausta monarquía, / Cuando el cetro del baile yo empuñaba, / La desencia tal zurra no sufría, / Pues de léjos entonces se bailaba. / Pero ¡hoy! ni los árabes beduinos / Son, como ese merengue, libertinos.

Todo aquel, pues, que ya mi falta llore, / El que abomine esa zandunga infame, / Aquel que tanta indignidad deplora, / Es tiempo ya de que conmigo clame: / ¡Que el bárbaro merengue desaparezca / Y la tumba otra vez se restablezca!

Tal fué de La Tumba el manifiesto; / Aquel a quien le pique en las orejas, / Sepa que á mi también me cae todo ésto: / Yo encuentro fundadísimas sus quejas, / Mas La Tumba es quien dice lo que digo / Nadie, pues yo no soy, riña conmigo.

A los fanáticos del merengue le resultaron excesivamente ofensivas estas sextinas, por lo que las reacciones no fueron nada buenas y no se hicieron esperar: los «antioasistas» se organizaron y comenzaron a manifestarse. Galván lo deja saber cuando responde a *Marco Aurelio*, dando por bien recibida la epístola en la que éste le conminaba a seguir adelante, porque él —*Marco Aurelio*— no sólo le serviría como socio en «la crítica de las *malas costumbres*», sino que le haría compañía en los percances que proporcionaba el escribir públicamente. Por tanto, *Emmanuel* le razona al colega de esta manera: «...en cuanto uno quiere hablar conforme á la razón todo el que no la tiene se le pone por la proa. Para ejemplo te referiré lo que actualmente me pasa. No bien salieron los dolorosos quejidos de *La Tumba* contra el *Merengue*, que todos los cofrades de este último me han puesto de vuelta y media. Uno de esos furiosos *merengueadores* que quieren soltar la rabadilla bailando un merengue, he sabido que estaba formando un *complot* con algunos patanes de su calaña, dizque, decía, ‘para excluir al *Vate Emmanuel* de los bailes por un tiempo’. [...] Yo no sé si se habrá organizado la conspiración por fin; pero en todo caso, sepan todos mis antagonistas que me gusta mas calentar orejas, con cuatro verdades, que bailar treinta merengues...»

La sangre amenazaba con llegar a ríos... de tinta, porque en la misma edición, en la sección *Reformas*, *Edmundo* —quien respaldaba públicamente a la gente de *El Oasis*— advierte a *Emmanuel*/Galván que durante una retreta dominical en la plaza de Armas, se había acercado furtivamente a un grupo de jóvenes que lo maldecían por su comportamiento contra el merengue. Los

«BAILARINES».
SERIE HAITIANA.
PINTURA DE
JAIME COLSON.



oyó cuando juraron vengarse, excluyéndolo por diez años de los bailes, de la sociedad y hasta abriendo otro periódico para desacreditar *El Oasis*. Vaya pasiones que supo desatar esta danza.

En esta época la tumba comenzó a encaminarse hacia el destierro hasta llegar, pocos años después a ser eclipsada del repertorioailable activo; igual comenzaba a suceder con las danzas de moda que vinieron de Europa. Ahora bien, ¿qué tenía la tumba tan especial, que no podía dejarse extinguir? Simplemente, que era un baile «limpio», sin consecuencias eróticas. Los «tumbadores» nunca se pegaban cuerpo a cuerpo, ni se frotaban pecho con pecho, ni convulsionaban locamente las caderas, ni giraban las extremidades en frenéticos movimientos, sino que realizaban sus immaculados giros en grupos de parejas sueltas.

Según los «oasistas» la coreografía del *merengue* promovió lo contrario: el estrecho contacto corporal, el acercamiento promiscuo, lo diabólico, lo lujurioso y lo libidinoso, la desvergüenza y el jolgorio descontrolado... Para estos jóvenes, la danza auspició la indecencia y con ella, el desmembramiento de los patrones morales y el descontrol de la autoridad. Eso fue el merengue para los representantes de esta generación de pensadores.

Desde este pequeño y maltratado territorio insular, los dominicanos pensantes miraban entonces hacia la lejana Europa; lo que sucedía en el Viejo Continente se constituía en el alfa y omega del conocimiento. Aunque de allí había venido el conquistador-colonizador, de allí también llegaron las grandes corrientes del pensamiento –la filosofía de la Ilustración y del Enciclopedismo–, los vientos de libertad levantados por la histórica Revolución Francesa, las obras maestras de la literatura y las artes en su más alta expresión. Intelectualmente, lo europeo era el paradigma. A mediados del siglo XIX, en el Viejo Continente las secuelas del Romanticismo artístico proclamaron los estandartes del individualismo y de la libertad. Pero, qué sociedades tan hipócritas se conocieron. Quienes llevaron las riendas de la economía europea y, por tanto, quienes marcaron el paso de los asuntos artísticos-cultu-

rales fueron los poderosos industriales, los nuevos ricos: los ostentosos burgueses. Sólo que la moral burguesa estuvo bifurcada: fue una para el hombre y la calle, y otra para su familia y su hogar. Esos fueron los patrones que estimularon a la naciente intelectualidad dominicana; esos fueron los comportamientos que aquí se admiraron y profesaron. Y la libérrima expresividad gestual del merengue, los ímpetus ocultos que sacaba a flote en los jóvenes, se los fue desmoronando día tras día.

El músico y literato Manuel Rueda expuso el meollo de la crítica situación en una entrevista que le hiciera Yaqui Núñez del Risco; a la pregunta de este comunicador «¿Se lo consideró indecente [el merengue] desde sus comienzos?», Rueda contestó: «–De acuerdo a la moral del siglo XIX, sí. Entre sus más conspicuos detractores se cuentan Manuel de Jesús Galván y Ulises Francisco Espaillat, quienes escribieron verdaderos anatemas y dictaron actas de destierro contra lo que consideraron, además de inmoral, nocivo a la salud, ya que afectaba directamente el sistema nervioso...» Más adelante Rueda sigue ampliando: «...El merengue produjo escándalo porque con él se iniciaba un nuevo concepto de moralidad, un cuestionamiento de abajo hacia arriba de las costumbres atildadas que nos venían como herencia europea; y si el merengue vence en buena lid a la Tumba, también da un golpe de muerte al vals, a la mazurca y a la polca las que, aunque de procedencia popular, se habían impuesto como bailes de la aristocracia. Para las límpidas evoluciones de estas danzas el merengue, más que laberinto, fue caos. Con cada giro caía uno de los velos de nuestro pudor. En suma, el merengue significó autenticidad, liberación y desnudez, porque en él primaba el instinto, la inmediatez de las emociones en la materialidad desenfrenada de los movimientos.»⁸⁶

En la edición del 21 de enero de 1855 –No. 9– se desplegó la artillería por varios frentes. En un escrito sin rubricar, *El Oasis* martillaba en contra de los «furiosos *merengueadores* que quieren soltar la rabadilla bailando un *merengue*». Y en *Folletín* –p. 34–, calzado con los seudónimos de Galván, Heredia y de Castro, hijo, se decretó el exilio de la danza:

AVISO: «El Merengue», gran Corbeta / De escandalosa y velacho, / Ha sacado su despacho / Y parte para Ultramar.

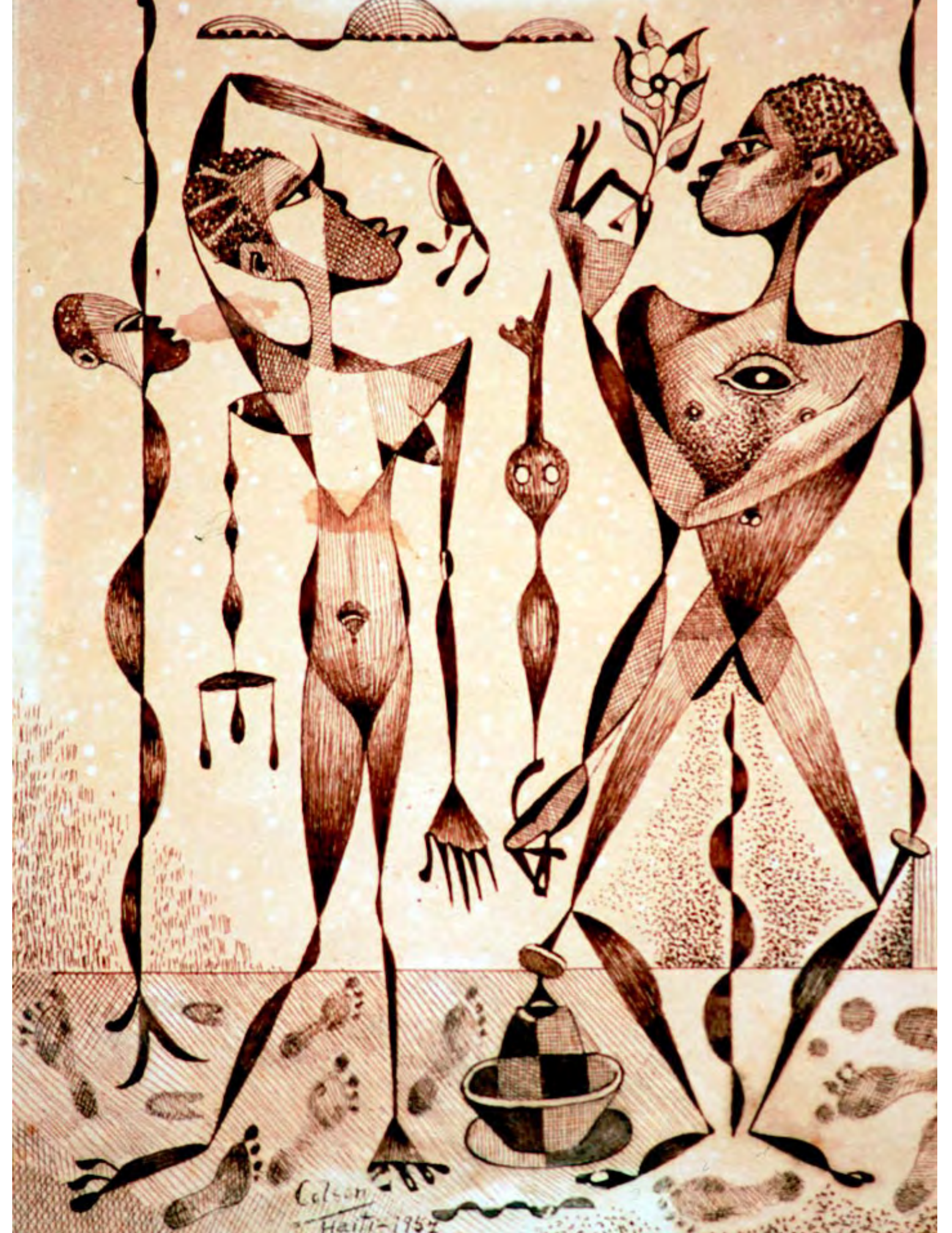
Hacemos saber al público / Y á todo hombre merengero, / Que del puerto del Tripero⁸⁷ / Mañana debe zarpar. [Los Consignatarios. Enmanuel, Antime- nes, Celiar]

Para completar este número y haciendo acopio de un ácido sentido del humor, Galván compuso en la sección *Varietades* una página –la 35– A Marco Aurelio, artículo *joco-serio y prosa-poético* –originalidad nunca les faltó a estos jóvenes–, en el que pena por las danzas desaparecidas ante el arrastre del merengue y tacha a los compositores de baladías: «...Lo que yo no pueda criticar por falta de tiempo, te lo recomendaré á ti, y empiezo por recomendarte ‘las exigencias de las cortejas’, que requieren un capítulo aparte, como también á nuestros señores músicos que en vez de emplear sus talentos en componer tonadas nacionales, los malgastan en majaderías ó tonterías como el ¡Ay, Cocó! Los pastelitos, El Morrocoy, La Juana Aquilina, La Cadena, El Carlito cayó en el pozo... --/ Pues a mi me gustaría muchísimo, mas que así como los filarmónicos Yankees han compuesto un *Washington Gallop*, á la memoria de su grande y heroico libertador, nuestros filarmónicos compusiesen una *Don Juan Sánchez Ramírez polka*, o un *Don José Núñez wals...*, etc. pues esto siquiera recordaria las gloriosas eminencias de nuestra patria, y no seria malversar tan lastimosamente sus sobresalientes genios. / Pero en fin, mi querido Marco Aurelio, tú y yo haremos por corregir, ya que no podemos abolir tantas impropiedades. Dios lo quiera.»

¿Iban los intelectuales opositores venciendo en la justa merenguera o comenzaban a replegarse ante la inutilidad de sus quejas? Lo último parece más ajustado a la realidad. Apenas a la siguiente semana, el 28 de enero y siempre en *Folleto* –No. 10, p. 38–, insisten con estas rimas –que aprovecharon para burlarse de otros colegas del propio periódico, nombrándolos con sus seudónimos–:

MOVIMIENTO MARÍTIMO PUERTO DEL TRIPERO: El veintidos del que rije /

«BAILARINES». SERIE HAITIANA. PINTURA DE JAIME COLSON.



Se dio el Merengue a la vela, / Y entre otras mil vagatelas / Lo siguiente se llevó: / Las indirectas de Edmundo / Y de Cástulo el mosquero, / Y los versos que el Portero / En su rabia fulminó.

El compás con que Bonetty / Los versos agenos mide, / Y los consejos que pide / Fidelio el gran escritor. / Un paquete que contiene / Unos versos aritméticos, / Y los cálculos poéticos / Del mas grave suscriptor.

Lleva tambien á su bordo / Entre varios pasajeros, / Ochocientos merengueros, / que la Tumba despatrió. / Los directores intrusos / Del Teatro, y los gorriones, / Con todos los criticones / Que la envidia vomitó. [El Interventor de esta Aduana: Antimenes. -V. B. El Comandante del Resguardo: Celiar.]

Definitivamente, el alborozo que provocaba el merengue no cedía y la batalla en contra del indecoroso y lascivo ritmo daba visos de estar perdida. El 11 de febrero Heredia y de Castro y Castro decidieron «ahogar» al merengue y a sus cultores, al menos simbólicamente, en letra de molde, ya que no pudieron hundirlos en la realidad –No. 12, p. 46–:

NAUFRAGIO: Eran las tres de la tarde, / Cuando el Merengue velero, / Frente al puerto del Tripero / A maniobrar comenzó. / Al aire sus blancas velas / Desplegárá en un momento, / Y un fuerte, impetuoso viento / Del puerto le arrebató.

Al instante gobernamos / Con direccion al Oriente, / Y en el Cabo San Vicente / el viento se nos cambió. / Amenazante la atmósfera, / Se cubrió de oscuridad, / Y una recia tempestad / A la calma sucedió.

El Patron con su bocina / Que se escuchaba en Europa, / Subió al castillo de popa / Y en alta voz exclamó: / «Suban cuarenta a las gabias, / Cojan risos al Juanete, / Y aferren bien el Trinquete / Que naufragamos ¡por Dios!»

Pero todo en vano fué, / Pues la borrasca arreciaba, / Y el Merengue zozobraba / Sin poderlo remediar. / El Capitan muy contrito / Ordena á treinta remeros, / Que salven los pasajeros / Que el barco se iba á estrellar.

Apenas había acabado / De decirlo el Capitan, / Cuando el furioso huracán / Contra un peñasco le abrió. / Entonces los pasajeros / Ya pronto á ser sumerjidos, / Entre llanto y alaridos / Se encomendaban á Dios.

Pero todos perecieron, / Y del grande cargamento, / Solo el compás ¡oh portento! / De Bonetty se salvó. / Y nosotros en un bote / Por milagro nos salvamos, / Y somos los que firmamos / La presente narración. [Antimenes, Celiar.]

A pesar de esta noticia del «naufragio», continuó merengueándose en Santo Domingo, como lo refrendan los coletazos finales. El primero, del 4 de marzo y bajo la firma de Edmundo, salió publicado en *Varietades* (No. 15). El autor cuenta en *Un Baile*, de una invitación que le hiciera Don Faustino Barrigón en Santo Domingo, para celebrar el cumpleaños de Doña Teresita Mermelada –estos escritores eran adictos al sarcasmo–. Luego de criticar los excesos de la mayoría de la juventud en esos encuentros sociales, Edmundo llega al tópico bailable: «...Saludé y atravesé la sala para ir á dar mi sombrero á un criado que estaba de pié en la puerta del corredor. Pero he aquí que por desgracia, empiezan los músicos á tocar un merengue y que todos aquellos turbulentos que estaban allí charlando, corrieron hacia la estrecha puerta (queriendo pasar todos á la vez), se precipitaron sobre mí, me impelieron con violencia y por mas que les opuse una resistencia vigorosa, siempre hube de medir el suelo sirviendo de alfombra á los que sin compasión me daban terribles pisadas; empezamos á gritar [...] Por fin pasaron todos y un momento después [...] estábamos en la sala observando las diferentes figuras y los ademanes ridículos de los que bailaban.»

Rugiero, un fanático del merengue, salió al paso acusando de inútil y de falso lo ocurrido en el tal baile o que, en caso de que hubiera sido cierto, ahí estaba presente «el lodazal inmundo de la alta sociedad...» a la cual él –Edmundo– pertenecía (No. 16, 11 de marzo, p. 64). Maravilla y asombra conocer situaciones tan desbocadas acaecidas en el Santo Domingo del Ocho-cientos, como la antes descritas; es tanta la «modernidad» que proyectan, que lucen como si se estuvieran narrando las incidencias de un concierto de rock a finales del siglo XX.

El último resabio, de *Antimenes*, apareció casi de forma subrepticia el 25 de marzo de 1855 (No. 18, p. 70):

LETRILLA: Que siempre que merenguea / la consorte de Anacleto, / pierda el seso y sin respeto / se haga toda una jalea / semejante impertinente, / ¡mal haya quien lo consiente!

Sea porque se consideró inútil continuar con la oposición a algo definitivamente implantado en el gusto de la juventud o porque en ese año de 1855 *El Oasis* entró en una segunda etapa, con un giro intelectualmente más comprometido y un tono de mayor seriedad, sin letrillas ni folletines, finalizó esta primera campaña literaria condenatoria del merengue, que duró exactamente cuatro meses.

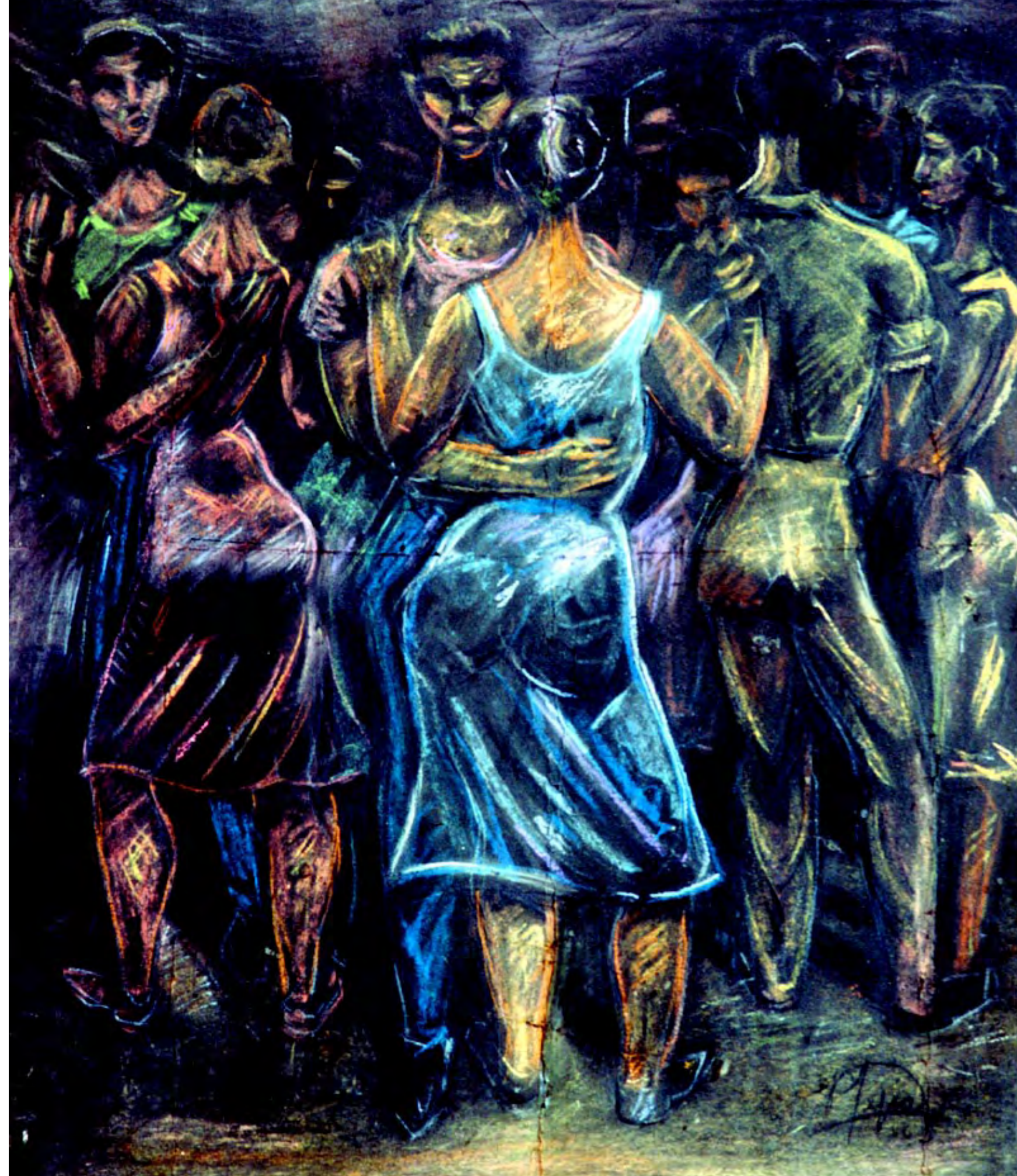
Resulta evidente que el látigo de los «oasistas» no se dirigió hacia los aspectos musicales del merengue ni a la estructura de la danza, ni a lo que podían ser sus raíces musicales o históricas; ni siquiera se reseñaron sus letras. El rechazo a manera de un activo ataque literario provino por la manera de bailarlo, por su coreografía considerada indecente, por el desorden que, para ellos, promovió. La campaña en contra se originó por una pugna de concepciones y tabúes de orden moral, que el merengue echaba por tierra. Esto es lo que dejan traslucir las páginas de *El Oasis*. Julio César Paulino refrenda esta opinión: «...Y comienza la alta sociedad dominicana a bailarlo [*el merengue*], pero sólo los jóvenes, pues los viejos no aceptan esa forma lasciva de bailar, esa forma coreográfica. Ninguno de los historiadores de la época que habla sobre el merengue aparece criticando la danza en sí; lo que critican es la coreografía, el baile.»⁸⁸

CONCLUSIONES DE LOS ESCRITOS DE *EL OASIS* CON RELACIÓN AL MERENGUE:

OBJETIVAS:

- 1) En 1854, diez años después de la Independencia Nacional, estaba en furiosa boga.
- 2) Era una danza relativamente nueva en el ambiente dominicano.
- 3) Su coreografía fue innovadora: pareja enlazada, cuerpos pegados, libertad gestual.

«BAILE».
DIBUJO DE
RADHAMÉS MEJÍA.



4) La música y los movimientos que lo caracterizaron alteraron el orden establecido.

5) La velocidad de ejecución musical era rápida.

6) Destronó a otra danza, la tumba, que para un sector de la sociedad de entonces, se correspondía con las buenas maneras y con movimientos controlados, educados y decentes.

7) Lo adoraron las jóvenes generaciones y lo rechazaron los mayores.

8) Propició la exaltación del erotismo y la sensualidad en la juventud.

9) Su popularidad se centró en círculos sociales de altas clases con buena posición económica.

10) Estaba entronizado en la ciudad; era un baile urbano.

11) Fue pública y duramente combatido.

12) Paradójicamente, el ataque provino de una juventud integrada por intelectuales, con poder en los medios de comunicación.

13) La letra se catalogó de superficial.

14) Fue imposible detener su popularidad.

15) La campaña en su contra fue motivada por consideraciones de orden moral.

SUBJETIVAS:

1) Era una expresión danzaria criolla.

En cuanto a la música, los escritos de *El Oasis* sólo dejan interrogantes sin respuestas:

FACTORES DESCONOCIDOS:

1) Su manejo de los elementos estructurales: melodía, armonía, ritmo, compás.

2) Su esquema formal (partes o secciones).

3) Si era cantado y/o instrumental.

4) Los instrumentos utilizados en su ejecución.

5) El tipo de conjunto musical que lo tocaba.

6) Proveniencia musical (si otra danza le sirvió de basamento, o si fue una total innovación musical, además de danzaria).

7) Ascendencia racial y cultural.

8) Sus analogías o diferencias musicales con la tumba.

Los «oasistas» dieron a conocer documentalmente el merengue según sus parámetros morales, vale decir, en una faceta de obscenidad. Pero en cuanto a su música, nos dejaron en la oscuridad más completa y absoluta, no aludieron a ella mínimamente ni ofrecieron el menor indicio. Se desconoce cómo fue, musicalmente, el primitivo merengue dominicano.

En otros periódicos contemporáneos y posteriores se reseñó el tema con vaguedad, sin saña y muy esporádicamente, a manera de referencias de crónicas sociales. Si los «oasistas» hubieran triunfado en sus propósitos, nos hubiéramos quedado sin nuestra cadenciosa danza y sin que la musa poética propiciara versos tan hermosos como estos:

BAILE NACIONAL: En el salón de baile, cien parejas. / Rompe la orquesta: un vals a cuyo son / pocas uniones de ánimas añejas / recorren la elegancia del salón.

Luego vibra otro género de viejas / épocas de feliz recordación, / y corren a bailarlas otras parejas, / pero sin incentivo de pasión.

Mas de pronto un merengue, y como viento / sobre palmas, a un solo movimiento, / gigantesca ola humana hincha el salón.

Y ahora es un revuelo de parejas, / una fiebre común de ansias reflejas / con sólo un alma: la de la Nación. [*Ramón Emilio Jiménez (1886-1970)*]



«LA MERIENDA».
PINTURA
DE FRANCISCO
BAYEOL.

LA PROVENIENCIA DEL VOCABLO «MERENGUE»



MÚSICO.
GRABADO
DE HAZARD.

Durante nuestras investigaciones sobre las danzas autóctonas de América comprendimos que al momento de rastrear sus raíces originales, debíamos enfocar por separado sus elementos compositivos: la música, la coreografía y el nombre. La motivación para este enfoque se debió a que los orígenes étnicos de tales elementos podían resultar coincidentes y también tener distintas proveniencias.

Tal situación se debe a la hibridación étnica y cultural intrínseca del repertorio danzario americano, que prácticamente imposibilita un tipo de análisis unitario. Es más, dentro de cada parámetro de estudio —el nombre, la coreografía, la música— pueden presentarse varias vías para recorrer. Por ejemplo, con la música de una danza se puede dar el caso de que el origen étnico de su aspecto meloarmónico sea diferente al de su aspecto rítmico; esto ya obliga a desarticular un solo elemento —la música— cuando se hurga tras la búsqueda de la verdad. Por tanto, la proveniencia de la palabra *merengue* pasó a ser un tema de la investigación, al igual que la coreografía y sus elementos musicales. Pasemos, pues, a ocuparnos del vocablo.

Para la cultura dominicana, especialmente en lo que se refiere a sus danzas, nuestras raíces ancestrales delimitan dos grandes matrices: África y Europa. ¿Existe en ambos continentes la voz «merengue»? De ser así, ¿desde cuándo se

conoce este vocablo? ¿Cuáles son sus significados? Dejemos que sean los autores versados en la materia y sus respectivas obras, quienes den las respuestas.⁸⁹

INSTITUTO DE FRANCIA. *Diccionario de la Academia Francesa* (publicado en 1835).⁹⁰ En esta obra se define meringue como un sustantivo femenino que significa (p. 194): «Especie de pastelería [...] hecha con las claras de huevos y de azúcar en polvo, y cuyo adorno es de crema batida o de confituras.» No incluye desde cuándo se utiliza el término.

FERNANDO ORTIZ. *Glosario de afronegrismos* (1991).⁹¹ Esta extensa obra del reputado antropólogo cubano consta de 500 páginas en las que su autor analiza unas 500 voces. La voz merengue no aparece registrada. Distintos vocablos tenidos como africanos –algunos, refutados por el autor– muestran los sufijos: *anga, inga, onga, ingue, engo, ongo*. Pero tal parece como si el sufijo «engue» fuera de muy escaso uso en África, porque hay menos de una decena de voces consignadas con dicha terminación –en tres de las cuales su africanía es objetada por el propio Ortiz–: «*chequendengue, grengué, jelengue, mukelengue, mejengue, perendengue* y *tenguerengue*.»

Detengámonos en tres de ellas, en las cuales el autor comenta los sufijos:

«*Chequendengue*: Vulgarismo contemporáneo para significar despectivamente el cheque bancario o del gobierno. [...] Mejor creemos hoy que el vocablo se forma de *cheque* y *ndeñgue*, despectivo diminutivo de los negros de Angola, [...] amén del influjo siempre peyorativo y de uso tan general del fonema *ng*.» (p.p. 156 y 157)

«*Perendengue*: Adorno que se ponen las mujeres pendiente de las orejas.// Por extensión cualquier otro adorno mujeril de poco valor. [...] Del latín *pendere*, ‘colgar’. [...] La raíz latina parece evidente, ¿pero y la terminación en *engue*? / Puede observarse que el vocablo tiene un sentido algo despectivo o diminutivo, y ello nos lleva a proponer la influencia de los negros de Angola en su fijación, pues ellos usan el vocablo *ndeñge* como sufijo despectivo en sentido diminutivo.» (p.p. 371 y 372)

Reiteramos que merengue no figura como voz investigada en el *Glosario de*

afronegrismos, pero Ortiz sí lo menciona de pasada, al desglosar *MEJENGUE* –que debe leerse con suma atención–:

«*Mejengue*: Dinero. [...] No creemos que sea africana, ni siquiera arábica, como supone la Academia de la Lengua, en su diccionario. [...] Probablemente se deriva, con adición de la desinencia peyorativa *ngue*, del verbo castizo *majar*, que significa ‘mezclar o batir’, y así tenemos por castellanas *mejido* y *mejunje*, [...] *Mejengue* originariamente es un *mejunje* de dificultosa preparación, por lo mucho que había que *mejer*; después la metáfora analógica ha extendido su uso a todo caso difícil. *Mejengue* es hijo de *mejer*, como *merengue* de *merar*, pero el *mejengue* emigró antaño a Cuba y aquí sobrevive, creyéndolo alguno africano; tan olvidada se tiene por acá la progenie española. [...] Pueden haber ayudado a la acepción ‘dinero’ las voces africanas *jenje*, *jeñge*, *keñge*, aplicadas al ‘hacha’ entre los bantúes meridionales hasta el Congo...» (p.p. 318 y 319)

Sobre esta contundente exposición de Fernando Ortiz, destaquemos lo siguiente:

1) En las gramáticas africanas existen: el fonema *ng*, la desinencia *ngue* y los sufijos *engue* y *ndeñge*.

2) Se trata de voces angoleñas.

3) Como elementos de las lenguas africanas, ninguno de los anteriores es ligado por el autor con la palabra merengue.

4) El antropólogo relaciona la proveniencia etimológica de merengue con un verbo que, de acuerdo con el *Diccionario de la lengua española*, se usa en el catalán –y quizás emana del latín–: «*merar*. (Como *amerar*, que se halla en cat., acaso del lat. *merum*, vino puro.) Mezclar un licor con otro, o para aumentarle la virtud y calidad, o para templársela. Se usa particularmente hablando del agua que se mezcla con el vino.»⁹²

Según lo expuesto en esta obra, merengue no es un vocablo africano.

EMILIO RODRÍGUEZ DEMORIZI. *La Era de Francia en Santo Domingo* (1955). En esta obra el historiador refiere las vivencias de una expedición francesa que vino a esta isla al mando del general Hédouville a finales del siglo XVIII. El viaje se inició en Brest, Francia, el 18 de febrero de 1798 y tocó tierra en



FERNANDO ORTIZ
Y EMILIO
RODRÍGUEZ DEMORIZI.



Santo Domingo el 27 de marzo del mismo año. Entre los expedicionarios se contó el abogado y funcionario francés Dorvo Soulastre, quien recogió sus experiencias en una obra publicada en París en 1809: *Viaje por tierra de Santo Domingo, Capital de la Parte Española de Santo Domingo, al Cabo Francés, Capital de la Parte francesa de la misma Isla*. Según documenta Rodríguez Demorizi, lo narrado por Soulastre permite conocer interesantes datos y costumbres de su estadía en la isla (p. 71): «...Los señores Delalande nos hicieron preparar durante nuestro paseo una merienda compuesta de lacti-cinios, confituras del país, pastelones de azahar, merengues con vainillas, dulce angélico y chocolate, y todo esto acompañado de vino añejo de Oporto y excelente Madera. [...] Los dejamos como se dejan a viejos amigos y volvimos a Santo Domingo,...»

Por esta narración se comprueba que un dulce llamado «merengue» era

comúnmente degustado en la parte francesa de Santo Domingo en 1798.

JOAN COROMINAS. *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana* (1954-1956). Esta documentación resulta bastante exhaustiva (Vol. 3, p. 351): «Merengue m. probablemente tomado del fr. *meringue*, f., de origen incierto. 1ra. Doc.: Terr (de la repostería de Mata). El fr. *meringue* se documenta desde 1739. En it. *merenga* es reciente, seguramente de origen francés: se registra por primera vez en un diccionario de 1832 (citado por Tramater, donde a su vez aparece como galicismo). El alem. *meringe* o *meringel* aparece ya en 1715 (vid. Grimm), pero la acentuación en la i parece indicar procedencia fr.; es concebible, como dice Littré, que la voz francesa venga del nombre de la comarca Mehlingen de donde se afirma que se exporta mucha repostería, pero faltan pruebas.»

De estas líneas se desprende lo siguiente:

- 1) El origen primigenio de la voz no ha sido cabalmente comprobado.
- 2) *Meringue* es la voz original.
- 3) En 1739 la voz aparece citada en un diccionario francés.
- 4) En 1715 aparece citada en un diccionario alemán, como de probable procedencia francesa.
- 5) En 1832 aparece citada en un diccionario italiano como galicismo.
- 6) El autor no indica cuándo pasó la voz al español.

A pesar de que el vocablo original es de origen incierto, se estabilizó muy temprano en la lengua francesa. Sería lógico suponer que si fue a partir de esta lengua que pasó al italiano y al alemán (se sabe que igual sucedió con el portugués), también del francés pasó al español. El vocablo generalmente aparece asociado con la repostería. Lo cierto es que desde 1739, *meringue* (*merengue*) existe como palabra francesa que designa un tipo de dulce.

MANUEL ÁLVAREZ NAZARIO. *El elemento afronegroide en el español de Puerto Rico* (1974).⁹³ Escribe el catedrático puertorriqueño (Párrafo 242, p.p. 322 y 323): «*Merengue*. ...El punto de partida probable de los bailes antiguo y moderno así denominados, el *méringue* de Haití y de las Antillas francesas (de Guadalupe,



«BACHATA».
PINTURA
DE YORYI MOREL.

Martinica) (desde donde es muy posible que la palabra pasara a Francia como nombre metafórico del dulce hecho con azúcar y claras de huevos –merengue llega al español general por la vía del francés–, documentada ya en esta lengua, según Corominas, en 1739), lleva a considerar la idea de una procedencia africana del vocablo en cuestión, con un sentido primero de ‘canción y baile’, posiblemente surgido de la voz bantú *maringa*, con la cual denominan los bubis de Fernando Poo a la danza más extendida en dicha isla, ‘una especie de zapateado lascivo y juguetón, con movimientos grotescos de caderas y brazos’, en cuya ejecución forman las parejas una gran rueda. [...] Entre los negros de Trinidad se da cierto tipo de canción llamada *maringo* (voz que se relaciona en apariencias con el vocablo bubi antes citado), la cual se clasifica en el grupo de ‘reel or quadrille songs’, lo que sugiere su posible carácter bailable.»

En cuanto al origen del vocablo, el autor presenta en esta exposición las siguientes hipótesis:

1) La palabra *merengue* se originaría en el Caribe para una danza, y llega a Francia desde las Antillas francesas.

2) Hay dos danzas africanas, *maringa* y *maringo*, cuyos nombres pudieron haber dado origen al vocablo *merengue*, por su semejanza fonética y por los movimientos de sus bailes.

Los planteamientos anteriores son posibilidades contempladas por el autor; no están comprobados.

MANUEL ÁLVAREZ NAZARIO. *Historia de la lengua española en Puerto Rico* (1992). En esta obra su autor reitera, sintéticamente, lo expuesto con anterioridad: «*merengue* (<*méringue* en Haití y Antillas francesas <bantú bubi maringo ‘cierta danza de Fernando Poo’>);». (Párrafo 334, p. 396).

MAX URIBE. *Notas y apuntes lexicográficos (americanismos y dominicanismos)* (1996). En la obra de este autor se exponen varias expresiones relacionadas o derivadas de *merengue*, así como el origen del vocablo oficialmente aceptado por la Real Academia de la Lengua Española (p. 287):

«*Merengar-Merenguear* Exprésase en el *Diccionario enciclopédico Larousse*

universal ilustrado, página 575, que *merengar* es verbo transitivo con que se significa la acción de «*batir la leche hasta ponerla como merengue*». Y al efecto se ofrece como ejemplo esta frase: Un vaso de leche merengada. / En Santo Domingo –hasta donde nos ha sido posible investigar– suele ser de poquísimo o ningún empleo el antedicho verbo. / En cambio, en nuestra habla popular es una cosa corriente oír el verbo *merenguear* con esta significación: bailar repetidamente el merengue. También, sentir gusto o afición por la música del *merengue*. [...] *merengero* es adjetivo que, en el lenguaje del pueblo dominicano, denota o expresa una cualquiera de estas cosas: a) Persona aficionada a la música del merengue; b) Orquesta o grupo que toca de preferencia esta clase de música.»

En cuanto al significado de la palabra, Uribe refiere: «*merengue, el vocablo*, El anterior diccionario de la Academia Española registra el vocablo *merengue* confiriéndole dos acepciones y con la explicación previa de que el mismo nace del francés *meringue*. Véase: / *merengue*: 1.- Dulce, por lo común de figura aovada, hecho con claras de huevo y azúcar, y cocido al horno. 2.- Fig. Colombia y Chile. Persona de complexión delicada.»

El autor hace la salvedad de que en una reciente edición del diccionario –no la específica–, se autorizaron dos nuevas acepciones del vocablo *merengue*, muy usadas en el habla coloquial de varios países suramericanos y de la zona del Caribe: «a) Lío, desorden, trifulca en Arg., Perú y Uruguay. b) Danza popular, en Santo Domingo y también en otros países del Caribe.»

El autor agrega una quinta acepción muy usada en Santo Domingo, hipócrita, debida al *Dr. Merengue*, famoso personaje de las tiras cómicas publicadas en el diario *El Caribe*, que piensa lo contrario de lo que dice.

En esta obra de Max Uribe aparece la etimología francesa como originaria del vocablo.

MARTÍN ALONSO. *Enciclopedia del idioma*. Debido a la naturaleza de la obra, el autor incorpora todas las palabras relacionadas con *merengue*, las cuales establece como emanadas de la etimología francesa, ligadas al dulce y en ocasiones a la danza (p. 2797):⁹⁴

«*Merengue (fr, meringue)* m. s. XVIII a XX. Dulce, por lo común de figura aovada, hecho con claras de huevo y azúcar y cocido al horno.» Señala su etimología francesa. En este acápite el autor también detalla las características locales del *merengue* como danza de Puerto Rico, Santo Domingo, Venezuela y Colombia.

«*Merengar (de merengue)*: Batir la nata de la leche hasta que queda montada.»

«*Merengón*: m. Colombia. Pudín hecho con harina, huevos y algún otro ingrediente de fruta, cubriendo luego la pasta con almíbar. Es el mismo merengue medio crudo, con un poco de vino.»

Ésta la incluimos como una curiosidad: «*Merengazos*: m. pl. Argentina. Baile muy popular en el último tercio del siglo XIX, con coplas también muy populares.» Es el primer dato que conocemos acerca de que una danza con este nombre sea propia de un país fuera del ámbito caribeño.

JOSÉ GUERRERO. *Entrevista Personal* (2003). En entrevista personal con el antropólogo José G. Guerrero, nuestro interés se centró en la relación del vocablo *merengue* con las etnias africanas llegadas al país y al área antillana en los tiempos de la esclavitud. De este interesante y amplio encuentro, transcribimos las opiniones de nuestro interlocutor que consideramos pertinentes:

Relación etnia-merengue (danza/vocablo): «Desde mi punto de vista, tanto las etnias como la palabra en sí no sirven para demostrar un origen cierto, fidedigno, del merengue. Eso es lo primero que debe constar. Dos grupos dominicanos trataron de ver el posible origen de la palabra merengue: uno con Francia, para quienes la danza era europea; y para los del movimiento contrario, la palabra era africana y por tanto, el merengue es africano. Los dos procedimientos están incorrectos. Por lo menos, no hay una relación de palabras-etnias como prueba del origen; ese es mi punto de vista.»

La complejidad de las etnias: «En primer lugar, éste es un tema muy problemático, porque ahí se confunde: lo que son puntos geográficos, nombres de etnias, nombres geográficos-étnicos y también la propia grafía como lo escribió el europeo. En segundo lugar, Larrazábal Blanco y Carlos Esteban Deive son los dos autores que han identificado la mayor cantidad de etnias, y el segundo ya anda



por más de cien. Esa cantidad y diversidad se registra en Santo Domingo, no se registra en otros lugares; o por lo menos, yo no he visto ningún trabajo –en Brasil, en Cuba– que muestre esa diversidad de etnias.»

Nuestra mezcla étnica: «En Santo Domingo, esas etnias suelen aparecer mezcladas, aunque eran de distintas regiones africanas. Por ejemplo, los de la costa occidental, los del área bantú o del área congo, aquí aparecen mezclados en un mismo lugar –como es el caso de los censos del Ingenio Gorjón u otros censos–. En el mismo Haití, que se suponía que era predominantemente dahomeyano, ahora los estudios están indicando que esa era la visión de algunos investigadores, que privilegiaban una etnia sobre otra. Los estudios parece que están indicando que no hubo esa segregación étnica ni esa concentración étnica de un solo pueblo de África en América.»

¿Un orden de llegada?: «Hay un orden lógico en la llegada de las etnias africanas a América y a Santo Domingo –aunque la lógica no es siempre parte de la Historia–. Debieron de comenzar por Senegal, Cabo Verde; segundo: el área Ghana, Ashanti –los minas–; en tercer lugar, Dahomey (Benín)-Nigeria, y ahí mismo hay que juntar también la gente de Camerún; y después, la cuarta gran área es el área Congo-Angola de donde se supone que es el centro de la población bantú. Ese es el orden de la colonización.»

¿Predominio en R.D.?: «En África, los bantú tienen su área de expansión a partir del Congo-Angola, pero aparecen diseminados prácticamente en todas las regiones. ¿Por qué? Porque constituyen prácticamente el tronco lingüístico de África. ¿En qué sentido podemos comprobar que ese orden estuvo correcto? Por ejemplo, en Santo Domingo hay un predominio de las etnias congo-angola-bantú, eso está demostrado. Pero esto no sólo ocurrió en Santo Domingo sino que parece ser el mismo proceso de Colombia, Venezuela y el mismo Estados Unidos.»

La razón de ese predomnio: «Quizás no sea por la cantidad, sino porque ésta fue la última gran migración desde África; y por eso es que queda. Es como la última capa. que queda arriba y permanece más fresca –hay excepciones, como son

los casos del nordeste de Brasil y de Cuba–. Entonces, desde ese punto de vista el orden lógico de la colonización tiene sentido, porque termina con Congo-Angola y ahí está el predominio en Santo Domingo. Pero te repito, aquí en los censos y en los informes en las haciendas, ingenios y otros lugares, aparece mezclado todo el mundo. Tampoco se puede aseverar de dónde los trajeron primero.»

Pruebas culturales: «¿Por qué nosotros pensamos en este predominio en Santo Domingo? Por las manifiestas expresiones raciales y culturales del Congo. Desde el punto de vista racial están esas piernas arqueadas, gambadas, ese tamaño pequeño; eso es muy congo; la presencia de las toponimias congo-angola aparece muy extendidas en Santo Domingo. Megenney demuestra que el léxico africano que tenemos es predominantemente *bantú*. Hay expresiones culturales como los *Congos de Villa Mella*, la comida...»

¿Vino el vocablo de África?: «La palabra merengue no es africana. He consultado muchos diccionarios –me faltan muchos otros– portugueses, congo, kimbundu y mina, y no he encontrado la palabra merengue como africana. Son diccionarios de 1940, hechos en Portugal: *Obra nova de lingua geral de Mina* de



Antonio Da Costa Peixoto y *Lições de gramática de kiMbundu (portugués e banto)*. Yo no sé si los autores recogieron o no el término; pero los autores consultados sí conocen la palabra *merengue* en Portugal: del francés, por el dulce (meringue). Pero yo no he encontrado la palabra *merengue* en ningún diccionario, como palabra africana. ¿Quién puede afirmar que la palabra *merengue* es africana? William Megenney tampoco la recoge, y él hace ese diccionario de términos *congo*; su libro –fundamental– se llama *África en Santo Domingo: su herencia lingüística*. Nadie ha podido presentar *merengue* como voz africana.»

Vocablos africanos parecidos: «Hay palabras cercanas, como son: el *mouringue*, la *maringa*, la *maringá*. En Brasil se conoce el término como el dulce de huevo y como la música del Caribe; pero fíjate que allí, la palabra *moringa* sí aparece en un diccionario de la esclavitud y se refiere a una ‘vasija de agua’; y esa misma palabra aparece en Cuba como sinónimo de ‘fantasma’, pero Fernando Ortiz la considera castiza. Con relación a *merengue* y a voces africanas, repito, las hay parecidas. Me he juntado con angolanos, con los de Cabo Verde –compañeros de estudios en Brasil–, que eran antiguas colonias portuguesas, y ellos nunca me dijeron que allí había *merengue*, palabra– música; había música-danza parecida y lo bailaban parecido a nosotros. Pero nunca reconocieron el *merengue* como propio de África.»

Merengue colombiano: «En Colombia hay autores que mencionan los *muserengues* como etnia: negros que llegaron predominantemente a la zona de Santa Marta. Y hay autores que afirman –claro, sin una base lexical– que de *muserengue* vino *merengue*. Éste es el caso de Tomás Gutiérrez Hinojosa en su obra *Cultura vallenata: origen, teorías y pruebas*. Pero estos autores están mezclando dos procesos. Yo pienso que ahí el *merengue* aparece ya como palabra francesa que se americaniza.»

Jean Fouchard y Fradique Lizardo: «La tesis de Fouchard es una opinión, la suya; él no tiene base alguna para afirmar que el *merengue-danza* provino de los *bara* de Madagascar. Él no cita fuentes ni lo demuestra. Esa fue también la [segunda] tesis de Fradique Lizardo –que menciona también tribus

de Dahomey–. Tampoco lo comprueba. Cuando aparezcan las pruebas, habrá que aceptarlas.»

La palabra llegó del francés: «La proveniencia francesa, no del español, eso sí es para mí un indicador importante –que tampoco significa que el *merengue-danza* esté relacionado con la cultura francesa o afrofrancesa–. Pero esa proveniencia es un indicador importante, porque no tenemos otro. Cuando esto se investiga, quedan más interrogantes abiertas.»

La documentación estudiada, lleva a las siguientes conclusiones sobre el vocablo *merengue*:

- 1) Desconocer su procedencia como africana: no existen pruebas al respecto.
 - 2) Considerar su procedencia del francés.
 - 3) Confirmar su paso del francés a otros idiomas europeos.
 - 4) Su aplicación general, oficializada en un diccionario desde 1739, para un tipo de dulce hecho con clara de huevo batida y azúcar, de figura aovada.
 - 5) Este dulce recibe el nombre de «suspiro», en República Dominicana.
 - 6) Manuel A. Patín Maceo lo registra en la segunda parte –Americanismos en el Lenguaje Dominicano– de *Obras Lexicográficas* (p. 342): «Suspiro. M. En Venezuela y en las Antillas, *merengue*, dulce.»
 - 7) En Santo Domingo se desconoce desde cuándo al *merengue* (dulce) se le comenzó a llamar «suspiro».
 - 8) Entre los autores dominicanos, Esteban Peña Morell y Flérida de Nolasco presentaron el nombre de nuestra danza nacional bajo el concepto del dulce.
 - 9) En la literatura puertorriqueña relativa a su danza-*merengue* es común encontrar alusiones a la «dulzura» de su nombre.
- ¿Cómo pasó el vocablo designado para un tipo de pastelería a nombrar una danza expandida por el Caribe? Hasta ahora, no se conoce ningún documento que lo explique. Cualquier respuesta –el carácter ligero y frívolo de la danza; el acto de batir las claras de huevo, parangonable con los movimientos de caderas– cae dentro del campo especulativo.



BALLET FOLKLÓRICO
DE LA UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA DE
SANTO DOMINGO
(UASD).

POSIBLE ORIGEN COREOGRÁFICO DEL MERENGUE



«MERENGUE».
ESCULTURA DE
ANTONIO
PRATS-VENTÓS.

Acerca de la manera como se bailaba el merengue decimonónico primitivo existen, por lo menos en Santo Domingo y en Puerto Rico, crónicas de la época. Pero las mismas delinearán perfiles generales y no describen técnicamente las coreografías. Se sabe con certeza que lo bailaban parejas individuales y corporalmente estrechadas, las cuales manifestaban una libertad gestual hasta entonces desconocida. En Santo Domingo el merengue fue atacado literariamente, por «indecente»; por la misma razón, sufrió en Puerto Rico la prohibición oficial del Gobernador de la isla. Ambos vetos resultaron inútiles, porque la danza se popularizó y se propagó entre la juventud.

En cuanto a la procedencia, el nacimiento y la trayectoria de su coreografía, hay que entrar en el campo de las conjeturas –siguiendo, por supuesto, los lineamientos generales que brinda la Historia–. Hubo cuatro factores generales que separaron los estilos coreográficos del merengue y de la contradanza europea:

- a) La pareja, en singular –que antes formaba parte de un grupo–.
- b) El abrazo de la pareja –que antes bailaba sin que se rozaran los cuerpos–.
- c) Los movimientos pélvicos y de caderas –inexistentes en el baile europeo–.
- d) La libertad coreográfica –que antes estuvo ceñida a cánones muy estrictos–.

Los datos recabados indican que, al menos en el área antillana, la criollización coreográfica de la contradanza europea se materializó en un lapso relativamente corto –a lo sumo, en unos cuantos lustros–. Dentro de este proceso pudo haber dos ocurrencias:

1) Que en algunos lugares, como en Santo Domingo y Haití, de la *contradanza europea* se pasara a la contradanza criolla o tumba –dominicana y francesa, respectivamente– y después, aunque prácticamente fue en concomitancia, se llegara al merengue.

2) Que en otros sitios se pasara directamente de la contradanza europea al merengue.

Citemos lo que expresan cinco investigadores antillanos sobre las posibles procedencias coreográficas o las particularidades del antiguo merengue:

PUERTO RICO. Salvador Brau. *La danza puertorriqueña* (1977).⁹⁵ Acerca de la transformación que en Puerto Rico llevó a la contradanza a pasar de española a criolla, indica el historiador (p.p. 6 y 7): «Con el ‘merengue’ se anulaban la soberanía del bastonero y la exigencia de las figuras. La elección de la dama, quedaba a voluntad del caballero, y el mecanismo del baile se reducía de tal suerte, que bastaba ligerísima percepción musical en el oído para imprimir al cuerpo el breve movimiento que la cadencia exigía; movimiento que, combinado con algunas vueltas a discreción, llenaba el espacio de tiempo comprendido en los ocho compases de la segunda parte. / Pero aún ofrecía otra particularidad la ‘nueva danza’: durante la primera parte [que se corresponde con el *paseo*], las parejas recorrían, de brazo, el salón, sin cuidarse de los acordes de la orquesta; mas apenas vibraban las notas de la segunda [el cuerpo del merengue], la dama reclinaba el brazo izquierdo sobre el derecho del caballero que estrechaba por el talle, tomándola de la mano derecha y atrayéndola, no con esa soltura que exige en el vals la rapidez de sus giros, sino en un enlace más estrecho, siendo por demás axiomático entre todos los bailadores de «merengue», que con cuanto mayor abandono cede la dama a la atracción del caballero, mayor homoge-

neidad resulta en los movimientos cadenciosos de entrambos y más grato es el deleite que el baile proporciona.»

Esta ilustración de Salvador Brau sirve para reconfirmar los cambios bailables ocurridos en su patria y aunque el autor no los nombre, muestra claramente dos secciones del merengue: el paseo y el cuerpo del merengue.

Ángel G. Quintero Rivera. *¡Salsa, sabor y control!* (1998). En el capítulo titulado *Ponce, la danza y lo nacional*, este investigador pone de relieve las diferencias entre dos estilos puertorriqueños de bailes merengueros, cultivados en las ciudades de Ponce y San Juan (p. 285): «Un boceto costumbrista de 1884, que desde San Juan truena contra la cultura popular, se refiere a aquellos que en Ponce denominaban ‘honrados hijos del trabajo’ como ‘gentes por lo regular chillonas y bullangueras, que cantan, bailan, alborotan y se hacen sentir’. / ‘El baile –continúa el boceto– es ya una necesidad ... para la clase que llamaremos *democrática*. ... desahoga sus cuitas bailando el clásico *merengue*, que les sirve para endulzar las penas’. / Un estudio posterior sobre los bailes de Puerto Rico, distingue al merengue de la *danza festiva* de ‘la parte norte de la isla’, refiriéndose principalmente a San Juan, colmada de una ‘gran cantidad de *etiopismos*, en evidente referencia a su herencia negra, del merengue sosegado de la danza ponceña.»

Esta reseña indica: que en 1884 el *merengue* puertorriqueño, por su larga permanencia, ya era considerado un «clásico»; que en el norte de la isla parece que era más subrayada la herencia negroafricana, al contrario del sur con su primacía estilística europea; y por el nombre del acápite, *¡A bailar merengue!* ... *El merengue de la danza!*, el merengue era una parte o sección de la danza puertorriqueña.

REPÚBLICA DOMINICANA. Fradique Lizardo. *Danzas y bailes folklóricos dominicanos* (1974). En el capítulo *Merengue*, dentro del acápite *Posible origen de la coreografía y teorías sobre su origen* (p. 215), el autor refuta al folclorista René Carrasco, quien había planteado en el periódico *La Nación* (21 de marzo de 1949) que «el *paso ‘espantao’* [del merengue] *tiene su origen en la bacha-*

COREOGRAFÍA
DEL MERENGUE.

ta, ...» Lizardo, por su parte, precisa que: «...ese paso lateral, lo tiene la mazurca que es anterior y muchos otros bailes; para nosotros este paso debió ser tomado de la mazurca y adaptado al ritmo criollo, [...] Es por eso que nos inclinamos a creer que tomó de la mazurca el paseo lateral que es la figura principal del merengue, aunque alargándole y adaptándole el ritmo de la tambora. Ninguno de los otros bailes en boga en aquella época, tenía figura alguna parecida, y las vueltas, sin necesidad de tener que ser una imitación del vals, pueden haber surgido como una consecuencia lógica de un largo paseo lateral y para variar.»

En este exhaustivo capítulo y en cuanto a coreografía se refiere, Lizardo sugiere los pasos de un baile europeo, la *mazurka*, como gestores coreográficos del merengue dominicano.

HAITÍ. Helio Orovio. *Música por el Caribe* (1994). En sus análisis de la

meringue haitiana, el autor cubano cita al músico haitiano Téraméne Ménés con estas referencias (p.33): «Es muy probable que al danzar la *chica*, con influencia de la polka, de una manera más decente, los negros de Saint-Domingue terminaron por inventar el carabiné, dando nacimiento luego a la *méringue*, que se convirtió en nuestra danza nacional». Orovio, acota por su parte: «El propio Ménés señala luego el parecido en la manera de bailar el *minuet* y el género haitiano.»

En estos postulados sobre la meringue de Haití el autor conjuga, coreográficamente, lo europeo –la *polca* y el *minué*– con lo africano –la *chica*–.

Según el material analizado, al observar los factores que conformaron los cambios coreográficos de la contradanza al antiguo merengue antillano, sobresalen dos componentes: uno europeo (en el tipo de enlace corporal) y otro africano (en los movimientos del cuerpo):

1) El estilo bailable del *vals* europeo: la pareja abrazada; la mano y el brazo izquierdos del caballero que sostienen la mano y el brazo derechos de la dama; el brazo derecho del caballero que rodea la cintura femenina; la mano y el brazo izquierdos de ella que reposan en el hombro derecho masculino; los continuos giros y desplazamientos de la pareja por todo el salón, siempre guiados por el varón; la pareja que evoluciona unida, sin que medie el alejamiento entre el hombre y la mujer ni siquiera por un instante.

2) Movimientos y pasos de la mazurka y de la polca europeas.

3) Los rítmicos movimientos corporales de la cultura negroafricana: los sacudimientos pélvicos y remeneos de caderas; la sensualidad intrínseca de estos movimientos –que hacen evocar la admirativa perplejidad que provocaron en viajantes europeos la lejana *chica* y la remota *calenda*, tan gustosamente practicada por negros, blancos y mulatos en la América del Setecientos–.

El estilo del *vals* no es igual al del merengue, y el «pegao» del último se corresponde con su tropical ardor. Pero en la tipología del enlace corporal merengero debió influir el *vals*, tan en boga por todas partes en la América

del Ochocientos. Y por estos lugares, particularmente en Cuba, esta danza europea llegó también a ser catalogada de inmoral –aunque había un fuerte matiz antifrancés en la acusación, publicada en 1809 en el *Aviso de La Habana*–: «En todo tiempo nuestro natural ha sido distinguido por su honrada sencillez, nada de afectación, hasta que el libertinaje francés conquistó compatriotas una gran parte de nuestras antiguas costumbres con grave perjuicio. [...] ¿por qué no hemos de extrañar de nosotros la «balsa» [vals] y contradanza, invenciones siempre indecentes que la diabólica Francia nos introdujo? Ellos en su esencia son diametralmente contrarios al cristianismo, gestos, meneos lascivos y una rufiandad impudente con sus constitutivos, que provocan por la fatiga y el calor que produce en el cuerpo la concupiscencia.»⁹⁶

El merengue que tradicionalmente se bailó durante gran parte del siglo XX perdió esos movimientos corporales que apabullaron la moral de nuestros ancestros –aunque los reincorporó a finales de dicha centuria, dominados por el comercio de medios masivos de difusión–.



COREOGRAFÍA
DEL MERENGUE.

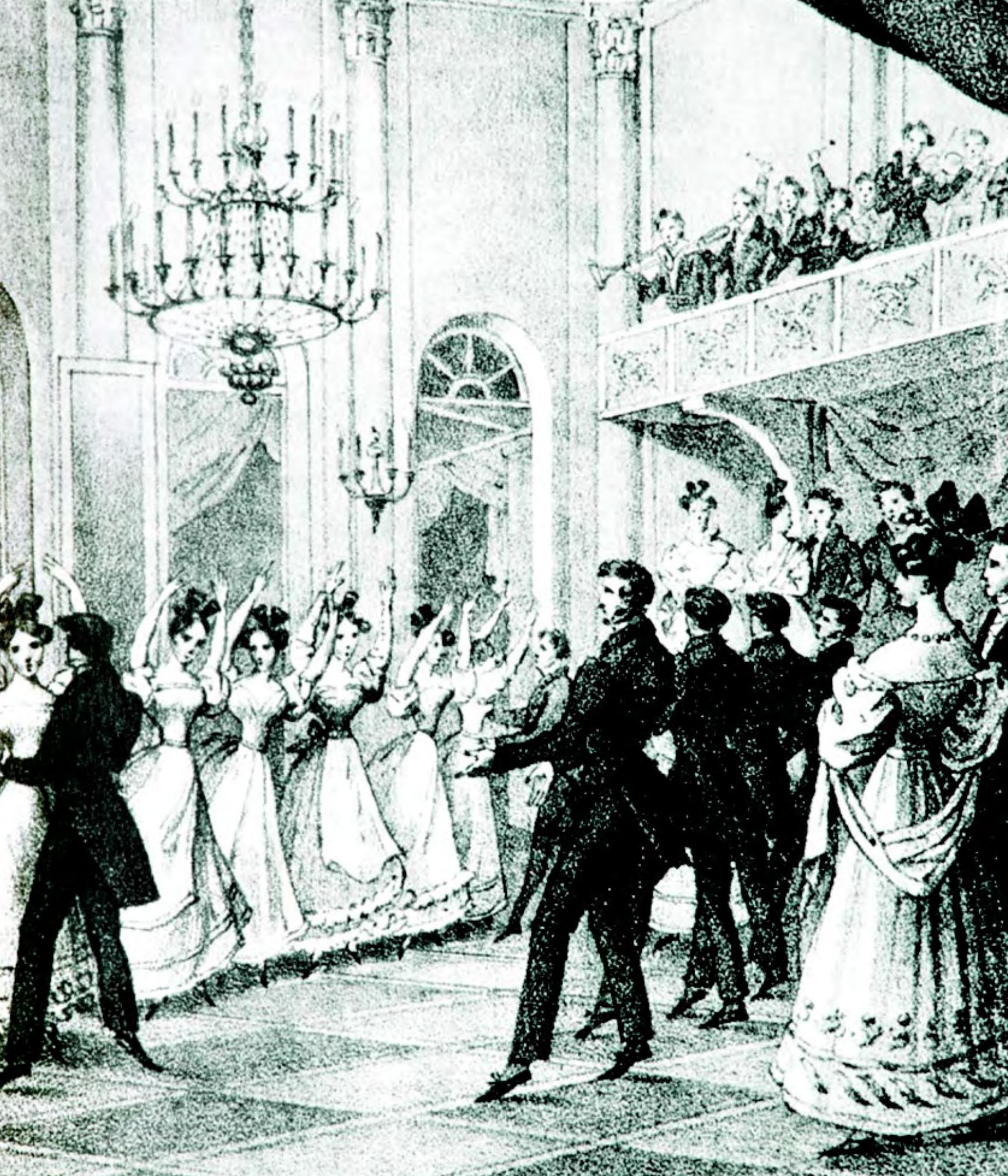
En cuanto a lo que se llegó a considerar como la coreografía verdadera y tradicional del merengue, no se sabe a partir de cuándo la misma se pudo haber determinado y catalogado. Mas, al seguir el hilo lógico de la danza, tal determinación parece ser materia que pertenece al siglo XX.

Esta coreografía verdadera y tradicional, decantada por décadas de permanencia, es sumamente simple. Fradique Lizardo, al describirla, indica: «...es muy sencilla, la pareja baila enlazada, el hombre rodeando con su brazo derecho la espalda de la mujer y con su izquierda agarrando la derecha de ésta, va señalando la dirección a la cual se dirigen.» Al introducir el autor los para allá y los para acá de la pareja –incluyendo el doblado de la rodilla que se conoce como «bailar hinca» (jinca)–, asevera: «El hombre, sin soltar a su pareja, pues en el verdadero merengue la pareja nunca se suelta, ...»⁹⁷

Esta coreografía, propagada por los grupos folclóricos dominicanos, hermosa en su simplicidad, no parece que tuviera relación con la que tanto escándalo generó en la década de 1850. ¿Cuándo y cómo sucedió la transformación? ...



BALLET FOLKLÓRICO
DE LA UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA DE
SANTO DOMINGO
(UASD).



LA CONTRADANZA: FUENTE MUSICAL DE LA DANZA ANTILLANA Y DEL MERENGUE



BAILE DE
SOCIEDAD EN VIENA,
A INICIOS DEL
SIGLO XIX.

«EL GATO»,
BAILE
CAMPESTRE.

En Santo Domingo el merengue fue antecedido por la tumba, una versión criolla de la contradanza europea. Estas danzas han sido partes protagónicas de una misma historia: el repertorio de los bailes populares autóctonos; las tres, como especies de actores dentro de una puesta escénica –la sociedad criolla del siglo XIX y su afición por la danza–, se movieron al son de un mismo estilo musical para cadenciar sus singulares coreografías.

En República Dominicana se ha escrito ocasionalmente acerca de la contradanza, la cual se ha identificado como: española, francesa, francoespañola y criolla. También se han mencionado otros géneros que emanaron de ella en suelo europeo, como son la cuadrilla, el cotillón y los lanceros. A la tumba se le han asignado los apellidos: española, andaluza, francesa, criolla y dominicana, además de tomarse en cuenta la cubana y la haitiana, entre otras.

Como se puede ver, el universo de la contradanza es sumamente complejo. Esta prodigalidad nominal, unida a la escasez de un material que aportara los elementos técnicos, estéticos y estilísticos que las diferenciaron generó por un tiempo una espesa bruma sobre sus investigaciones. En tal sentido, llegó a puntualizar sobre la contradanza la musicóloga Bernarda Jorge: «...las menciones de esta pieza resultan más que confusas para fijar con exactitud su procedencia.»⁹⁸

El mismo juicio se ha aplicado a la tumba. En lo que a estos bailes se refiere, los calificativos no sólo han resultado imprecisos al momento de marcar sus cimientos, también lo han sido para determinar sus decursos. De lo que siempre ha habido certeza es de que la contradanza, que por el momento codificamos como europea, se expandió por las Antillas y por gran parte del continente.

Para explicar qué es la contradanza, nos auxiliamos con tres textos especializados, complementarios en sus definiciones. La musicóloga francesa Michel Brenet dice en su *Diccionario de la música histórico y técnico*: «(Del inglés country-dance, danza campestre, nombre de una popular danza en el siglo XVI). Palabra que designa el baile de figuras ejecutado por varias parejas a la vez. En Francia fue introducida la contradanza por los maestros Isaac y Lorin cuando, en 1684, regresaron de Londres. Pasó a España a principios del siglo XVIII.»⁹⁹ La concentrada exposición de Brenet establece: la proveniencia primaria de la danza, que es inglesa; la tipología popular y la configuración grupal del baile; y las épocas de su introducción en Francia y en España.

La *Enciclopedia Larousse de la música* corrobora y amplía lo dicho por Brenet: «Danza colectiva y mixta, vivaz y de ritmos muy marcados, de origen popular, que a partir del s. XVII se difundió desde Inglaterra al continente, y durante todo el s. XVIII estuvo muy en boga, [...] Bailada tanto en círculo como en línea, con las parejas frente a frente, inspiró innumerables aires de música instrumental o vocal...»¹⁰⁰ Con esta definición se especifica la conformación del grupo de bailarines en base a parejas sueltas, su tempo rápido y su línea rítmica destacada.

La *Enciclopedia de la música* de Casper Höweler aporta otros datos técnico-musicales, referentes a: la métrica binaria; los dos compases indistintamente usados; las diferentes secciones y su extensión en compases; y la colocación del hombre y la mujer en la pareja: «...El nombre 'contradanza' se refiere a la propiedad de que las parejas bailan una frente a otra y no uno detrás de otro como en las danzas giratorias. Está formada, en general, de diversas partes, cada una de ocho compases de duración, con las cuales se repiten; el tiempo es vivo, el compás de 2/4 ó 6/8...»¹⁰¹

Al hurgar más a fondo en el extenso universo de la contradanza, se encuentran otros datos interesantes. Por ejemplo, fue muy gustada en la corte de Luis XIV –un apasionado del baile–, donde el nombre y el estilo se afrancesaron (contredanse) antes de que se desparramara por la Europa burguesa. Compositores como Rameau, Gluck, Mozart y Beethoven las escribieron como piezas sueltas para las recreaciones sociales o integradas a óperas o a obras de cámara.

Cuando la danza pasó de Inglaterra a Francia, la traducción literal de su nombre –country-dance– debió aludir a «danza campestre» o «danza campesina»; pero por sonoridad, «country» derivó en «contre»; de ahí el vocablo francés contredanse y el español contradanza.

Consideramos oportuno resumir lo que otros autores dominicanos y extranjeros han expuesto sobre la introducción y evolución de la contradanza en el país. Hacemos la salvedad de que los extractos citados a continuación no pertenecen a tratados especializados en este género, sino que forman parte de: relatos costumbristas; investigaciones expandidas hacia la historia musical y el folclor dominicanos; obras y artículos centralizados en el merengue. La organización presentada, por orden cronológico, ofrece el interés de los múltiples enfoques a través de los años:

WILLIAM WALTON. *Estado Actual de las Colonias Españolas (1810)-La España Boba*. Este singular cronista observó lo siguiente durante su estancia en Santo Domingo (p. 135): «Aunque se ven bailar a veces en la América española, estas danzas [fandango, tonadillas, seguidillas, boleros y tiranas] no son por lo general practicadas en sociedad, la cual ha adoptado el vals, además de la danza campestre española, que es grácil en grado sumo y más complicada, pero no tan monótona como la nuestra, a pesar de que su ritmo es más lento.» Este señalamiento de una «danza campestre española» sólo puede referirse a la contradanza española, aunque el autor no lo refiere con este nombre. Pero esto se corrobora de inmediato, cuando el cronista la compara con «la nuestra», porque Walton era inglés; hablaba, pues, de la country-dance, originaria de su país.



JUAN FRANCISCO
GARCÍA Y
JULIO ALBERTO
HERNÁNDEZ.



JUAN FRANCISCO GARCÍA –PANCHO–. *Panorama de la Música Dominicana* (1947). El primer compositor nativo en escribir una sinfonía, la *Quisqueyana*, realizó investigaciones folclóricas en los campos del Cibao. Apunta lo siguiente en su obra (p. 12): «Alrededor del año 1810 el catálogo de los géneros musicales en uso abarcaba, además de los clásicos y populares de procedencia europea, coplas villancicos, romances, boleros, fandanguillos, sones y cuadrillas. / Un poco más tarde, hacia 1822, aparece la llamada contradanza criolla o tumba dominicana, distinta de la cuadrilla, en que es bailada por parejas aisladas. Después de la tumba aparece el merengue...» Es el primer autor que en nuestra bibliografía menciona la contradanza ya como un producto nativo: la tumba; diferencia ésta de la cuadrilla; puntualiza una fecha de aparición de la modalidad nuestra; y señala la tumba como baile de parejas liberadas de la tiranía grupal.



PORTADAS DE
LOS LIBROS DE
EMILIO RODRÍGUEZ
DEMORIZI
Y FLÉRIDA
DE NOLASCO.

FLÉRIDA DE NOLASCO. *Vibraciones en el tiempo* (1948) y *Santo Domingo en el folklore universal* (1956). En el capítulo *Período de la Reconquista o de la España Boba* de sus *Vibraciones en el tiempo*, cuenta la autora (p. 86): «Ya en los últimos años del siglo XVIII el bolero español se renueva en Santo Domingo, como en Cuba. Más o menos en la misma fecha florece la contradanza de modo asombroso.» Al finalizar este párrafo, introduce la siguiente cita: «Danza de origen inglés que se introdujo en Francia en el siglo XVII, alcanzando rápidamente extraordinaria popularidad. Contredanse y contradanza parecen traducción literal de country-danse, baile que a pesar de su nombre se bailaba en la corte Isabelina. Puede presumirse que la penetración de la contradanza en España se efectuó directamente de Francia y que tuvo como poderoso vehículo de expansión la corte de los Borbones.» La autora menciona los tres nombres en sus respectivos países, aunque no individualiza ninguna con respecto a Santo Do-

mingo. Mas, su temprana percepción de que esta danza llegó a España con los Borbones, es correcta.

Al analizar en *Santo Domingo en el folklore universal* la proveniencia del merengue, la ensayista admite que éste evolucionó de la contradanza, cuyo lugar ocupó, y que estuvo en boga concomitantemente en Santo Domingo y en Puerto Rico. Estas ideas las incluye en su acápite una danza con nombre de merengue en Puerto Rico» (p. 336): «A propósito de la palabra merengue explica Malaret en su Diccionario de Americanismos: 'Merengue es baile que se introdujo en Puerto Rico en 1842 en sustitución de la contradanza española'. El llama a la contradanza, española; pero la historia de la contradanza es muy compleja y su nacionalidad originaria parece estar todavía oscura [...] Pero de dónde provenía el nuevo baile que, como ocurría en Santo Domingo, sustituía a la contradanza?...» Con una cita dentro de otra la autora nos remite a España, dejando a un lado la nacionalidad de la danza europea —que no era, tampoco, su objetivo—. Este párrafo es una muestra de que las asociaciones y comparaciones con los géneros musicales populares del siglo XIX en Puerto Rico y Cuba, afloran a menudo cuando se le sigue la pista a los orígenes del merengue.

J. M. COOPERSMITH. *Música y músicos de la República Dominicana* (1949). Nuestra percepción del párrafo de Walton, que citamos antes, es inicialmente similar a la de este investigador estadounidense (p. 25): «...el inglés William Walton hace notar que a veces se podían observar algunos de los bailes españoles, tales como el bolero y el fandango, y que el pueblo de Santo Domingo había 'adoptado el vals y el baile campestre español' [contradanza española, en nota al pie]». Curiosamente, apenas en la página siguiente, precisa Coopersmith: «El 'baile campestre español' a que Walton se refiere en 1810, es la cuadrilla española, danza de figuras copiada de la contredanse francesa...» Con este comentario el autor equipara la contradanza y la cuadrilla, a diferencia de Pancho García que las diferencia por el baile. La nacionalidad que otorga a la cuadrilla y la contradanza es la española.

JULIO ALBERTO HERNÁNDEZ. *Música tradicional dominicana* (1969). En la



CONRADANZA.

búsqueda de los elusivos orígenes del merengue, este compositor insinúa a la contradanza (sin nacionalidad) como su fuente musical, al igual que de otros bailes en Cuba y Puerto Rico (p. 65): «El origen del merengue, como el de cualquier otra danza típica es cuestión muy difícil de establecer. Algunos consideran que la Contradanza fue el género que más influyó en la formación de la mayoría de las danzas de forma binaria de la América Española. De la Contradanza se originó la Danza y la Habanera. Hasta principios de este siglo [el XX] supervivía en la República, las Cuadrillas, los Lanceros, la Contradanza criolla, el Vals Tropical, que tomó carta de ciudadanía en Venezuela, la polca, la mazurca, la guaracha, la criolla, etc.» Entre los reseñados, es el único que alarga hasta el Novecientos la vigencia de la contradanza criolla y de otros subgéneros de la contradanza europea —cuya procedencia no indica—.

EMILIO RODRÍGUEZ DEMORIZI. *Música y baile en Santo Domingo* (1971).

Los recuentos de Rodríguez Demorizi en el capítulo *La pasión por el baile*, dan a conocer estas memorias de un personaje llamado el Tío Perete (p. 66): «...mozo en tiempos de la España Boba y ya anciano en 1886, decía de su tiempo, según recuerda Nemófilo¹⁰² en el periódico *El Teléfono*, en una de sus ediciones de marzo de 1889, que los bailes de su época eran modelos de moderación y de buen gusto; la mujer podía lucir su gentil y esbelto talle, sus contornos estéticos, su diminuto pie en el majestuoso minuet, en la difícil y agraciada contradanza. No se conocían las voluptuosas y pecaminosas danzas que es lo único que se baila hoy desde que se comienza la fiesta hasta que termina...» Estos recuerdos de un anciano –los mayores, en este país, se han caracterizado por tener memoria de elefante– sitúan la boga de la contradanza en las dos primeras décadas del siglo XIX –no se sabe a cuál se refería–. Al «leer» lo que no se dice en el texto, pero atendiendo a la referencia de voluptuosidad y pecado, es muy probable que el Tío Perete se refiriera al alboroto causado por los merengues de moda.

FRADIQUE LIZARDO. *Danzas y bailes folklóricos dominicanos* (1974) y *Bailes de salón del siglo XIX* (1982). Fradique Lizardo fue director del Ballet Folklórico Dominicano. Con esta agrupación llegó a recrear la cuadrilla para los Bailes Blancos de San Andrés y la contradanza para las presentaciones en el Teatro Nacional de la zarzuela *Cecilia Valdés*, que dirigió Armando Navarro, a finales de la década de 1970.

En *Danzas y bailes folklóricos dominicanos* el autor acota sobre la cuadrilla – luego de aclarar que se trata de un baile europeo, que no pretende presentar como criollo– (p. 65): «Sin embargo la cuadrilla forma parte de los bailes dominicanos desde hace muchos años, [...] se practicaba ya cuando la ocupación haitiana. Hay noticias seguras sobre la cuadrilla en 1859, y desde entonces no ha faltado en nuestros bailes hasta muy entrado el siglo. / Se acostumbra practicarla en los Bailes Blancos de San Andrés [...] hemos decidido insertarla en esta recopilación de bailes y danzas dominicanos, por bailarse tradicionalmente en una fecha fija y con el objeto de que no se pierda para

siempre su bella coreografía...» Como se puede notar por las palabras del investigador, esta danza quedó en el país como una pieza de museo, revivida hasta hace unos veinticinco años para una fiesta que tiene lugar en una fecha particular (30 de noviembre).

En *Bailes de salón del siglo XIX*,¹⁰³ Lizardo explica todos los pasos y figuras de la contradanza, la que introduce de esta manera (p. 169): «Aunque se origina en la campiña inglesa como baile de campesinos y de ahí el nombre de ‘Country-Dance’, pasa pronto a Francia, donde llega a ser danza de corte y de ahí pasa a España entre muchos otros países, a nosotros nos llega con los españoles y tal vez con los franceses, pero seguro que ya en el período de la España Boba, se bailaba en nuestros salones. / La coreografía que anotamos es la montada por el Sr. Navarro, a falta de cualquier dato histórico, que nos permita asegurar que se bailó de otra manera en nuestro territorio.» En el detalle de la referida coreografía el autor revela los desfiles del inicio y del cierre; las reverencias; las líneas formadas por hombres y mujeres con sus giros, arcos, cadenas y desplazamientos. Con la descripción de Lizardo –que no se reproduce por extensa– queda claro que las parejas bailaban sueltas, tomándose ocasionalmente de las manos. España es su primera opción de contradanza en Santo Domingo, aunque ve como posible la posterior introducción de la francesa.

MANUEL MARINO MINIÑO MARIÓN-LANDAIS. *Los merengues de Luis Alberti* (1983). Al referirse a la proveniencia del merengue, este compositor-investigador es críticamente certero (p. 20): «En mi criterio el merengue es un sincretismo de la contradanza franco-española y de los ritmos africanos.»

JULIO CÉSAR PAULINO. *Cultura*, I (2) (1994). En el artículo *Contradanzas, Independencia y Merengues*, el articulista enfoca las transformaciones que desembocaron en los géneros populares criollos americanos, los que liga a los procesos independentistas. En el país, destaca la incidencia de la contradanza por el lado francés y su conversión en nuestra tumba (p. 30): «Es así como comienza una música con sabor local impregnada por la psicología de cada grupo, donde va a jugar un papel importante la independencia de cada uno de estos pueblos. El



BAILLES DE
CARNAVAL EN CUBA
(SIGLO XIX).



zapateo andaluz se convierte en sarambo y mangulina, el vals se criolliza en tropical, se les injertan los cinquillos y los tresillos elásticos a las canciones y romanzas europeas convirtiéndose en Bolero. La contradanza francesa que nos llega desde Haití con los emigrantes franceses que huían de la sublevación de los esclavos, se convierte en tumba dominicana o contradanza criolla...»

PAUL AUSTERLITZ. *Dominican Music and Dominican Identity* (1997). La visión de este etnomusicólogo finlandés criado en Nueva York, es integradora de la multiplicidad cultural en la región del Caribe, con sus troncos afroeuropeos y sus consecuentes sincretismos (p.p. 15 y 16): «Mientras es mejor conocido como una música dominicana, el merengue fue un género pan-caribeño en el siglo diecinueve. Haití, Venezuela, Colombia, y Puerto Rico desarrollaron cada uno formas locales de la música; con excepción de la versión puertorriqueña, todas se tocan todavía. Como otra forma pan-caribeña, la danza, los merengues caribeños fusionaron la contradanza europea con elementos locales derivados de lo africano; ellas son, pues, correctamente llamadas transformaciones afrocaribeñas de la contradanza. [...] Esta Country Dance Inglesa fue introducida en la corte del rey francés Luis XIV, un ávido bailarín amateur. ...adquirió una naturaleza gentil en la corte francesa, y allí llegó a ser llamada la contredanse. Cuando la danza llegó al Saint-Domingue colonial, su acompañamiento musical fue impregnado por influencias africanas.» [...]» El autor indica la incidencia en el área de la contradanza europea; hace hincapié en la francesa con relación a la colonia de Saint-Domingue.

DARÍO TEJEDA. *La pasión danzaria* (2002). El autor sitúa la aparición de la contradanza francesa en Santo Domingo como una consecuencia cultural ante la ingerencia de Francia y otras potencias europeas en el área caribeña (p. 37): «...los siglos XVII y XVIII fueron testigos de la penetración en el Caribe de Francia, Inglaterra y Holanda, potencias que no sólo rompieron el monopolio comercial de España y le despojaron parte de sus posesiones antillanas, sino que en estas establecieron sus lenguas y culturas, incluyendo sus manifestaciones musicales. Así aparecieron en Santo Domingo, por la vía francesa, la

contradanza francesa, el vals, la polca, la mazurca y el minuet. Esto se produjo básicamente hacia finales del siglo XVIII y el primer decenio del siglo XIX, a partir de la emigración de colonos franceses a raíz de la revolución haitiana de 1791 ...» Su elección es la danza francesa.

De este importante y valioso elenco, queda refrendada la contradanza como matriz de la tumba y, consecuentemente, del merengue. Con relación a la nacionalidad (española o francesa) que primero llegó a Santo Domingo, se percibe una división de criterios en los articulistas –incluyendo sus citas–: unos no la identifican (Tío Perete –en Rodríguez Demorizi–, García y Hernández); otros la señalan como española, introducida directamente desde Europa (Walton, Coopersmith, Nolasco –por referencia–, Lizardo y Miniño); y otros la aceptan como francesa (Austerlitz), introducida a Santo Domingo desde Haití en la última década del siglo XVIII (Paulino y Tejeda).

Todas estas apreciaciones son de alguna manera, correctas. En la época colonial, el área antillana era un puerto de entrada permanente para todo lo que venía de Europa, incluyendo los bailes de moda. En el Caribe, la contradanza tuvo que haber desembarcado tempranamente en el siglo XVIII, desde España.

Para abundar sobre la llegada y la propagación de la contradanza europea a las Antillas, veamos lo que refieren tres autores cubanos. Alejo Carpentier indica el 1791 como el año de su intensa propagación en las Antillas, desde Saint Domingue hacia Santo Domingo y sobre todo hacia Cuba. La precisión del año obedece a que marcó el comienzo de la sangrienta rebelión de los esclavos negros en la colonia francesa y las numerosas familias que huyeron aterrorizadas hacia otros países del área, diseminaron la francesa. El musicólogo lo comenta de esta forma en *La música en Cuba* (p.99): «A pesar del desembarco de ingleses en el Mole Saint Nicolas y otros lugares que eran focos de insurrección, los blancos no lograrían ya hacerse respetar por sus antiguos esclavos. Con las primeras degollinas se inició la desbandada general. Los colonos que pudieron alcanzar un barco de tránsito, pasaron a la Nueva Orleans. Pero, para los que sólo disponían de goletas, la costa de Cuba ofrecía el refugio más seguro y próximo.»

EL REY SOL,
LUIS XIV,
Y FELIPE V.



El musicólogo cubano Hilario González sitúa la llegada de la contradanza a Cuba unos treinta años antes de 1791, por diferentes rutas que se escalonaron en el tiempo: «...Toma de La Habana por los ingleses [1762], contactos dieciochescos con la Nueva Orleans, éxitos de las tonadillas escénicas españolas que contenían piezas del género, inmigraciones tras la Revolución de Haití, la contradanza europea resultó el género puente en el que se superponían, a una forma culta susceptible de desarrollar una música nacional diferenciada, los elementos de estilo provenientes de los cantos y las danzas populares de las Antillas, todos comunes en esas épocas y aún comunes a ciertos países de Tierra Firme. Lo que llamamos contradanza cubana, por tanto, es en realidad un género antillano y hasta continental, del que tenemos ejemplos provenientes de varias islas y de países como México, Panamá, Venezuela, Colombia, e incluso de algunos tan lejos como Brasil y Argentina.»¹⁰⁴

Por su parte, Fernando Ortiz corrobora la versión de González en *La africanía de la música folklórica cubana* y ratifica la procedencia por la vía de España durante todo el siglo XVIII (p. 8): «La famosa contradanza cubana no fue sino la folklórica country dance, o «danza del pueblo», de Normandía, que un día se hizo de gran moda en los saraos cortesanos de Londres y París, luego fue traída a Cuba por los oficiales ingleses que tomaron La Habana en 1762, y después por los españoles afrancesados de los tiempos de Carlos III, Carlos IV y Fernando VII; y al fin acriollada en la mórbida sensualidad cubana. Del retozo de las musas negras con las musas blancas han ido surgiendo danzas amulataadas, ricas de expresión, como la habanera, el danzón, la rumba, el son, la conga, el mambo, etcétera...»

Como se puede observar, los últimos dos investigadores citados toman en cuenta las tres contradanzas cultivadas en Europa: la inglesa, la francesa y la española.

En República Dominicana es inexistente una base bibliográfica que demuestre cuál de las dos contradanzas nos llegó primero. Se sabe que los franceses trajeron la contredanse a Saint Domingue en el siglo XVIII. Es lógico que en la colonia francesa se propagara esta danza, al igual que el minué, el passepied y todo lo perteneciente a la cultura gala. Mas, siempre hubo una clara demarcación y separación entre lo francés y lo español en nuestra isla. Y aunque desde finales del siglo XVII se toleró a los franceses en el lado occidental, fue en 1795, con el Tratado de Basilea, que España cedió el lado Este a Francia. Posiblemente, los colonos fugitivos del alzamiento esclavo trajeron a Santo Domingo tanto la tumba francesa como la contredanse. Pero ya hacía rato que la contradanza española recorría las Antillas y América, entintando sus ritmos y melodías con la gracia y la picardía mulatas.

La mayoría de los países del continente americano estuvieron al tanto del baile muy pronto en el siglo XVIII, a través de España; porque fue la influencia hispánica la preponderante en Centro y Sur América –a excepción de Brasil, conquistado por los portugueses–. Al respecto, el musicólogo Carlos

EL PERICÓN.



Vega la sitúa en su país, Argentina, unos sesenta años antes de 1791, y la confirma como recibida por vía española y cedaceada de la Francesa: «...la contradanza inglesa que nos envió París a través de Madrid, hacia 1730, engendró en la campaña argentina tres bailes rurales a su imagen...»¹⁰⁵

Detengámonos en la anterior propuesta de Vega –refrendada por los historiadores musicales que citamos al explicar la danza– y acudamos una vez más a la Historia. En 1700 murió Carlos II, el último monarca español de la casa de los Austria. Como no tuvo hijos, dejó en el trono a Felipe –nieto de Luis XIV–, quien comenzó su reinado al voltearse la página de la vieja centuria, a la par que iniciaba el Siglo de las Luces. El pretendiente francés, con el nombre de Felipe V, dio inicio en España a la dinastía de los Borbones. Rápidamente, a pesar de las luchas internas por la sucesión y el poder, comenzó el «afrancesamiento» de la corte española. Dentro de este proceso Madrid res-



LA CONTRADANZA,
BAILE POPULARIZADO
EN TODOS LOS
ESTRATOS SOCIALES.

pondió con su natural españolismo y la contredanse, que al principio arropó los bailes naturales de la península, se vio envuelta a su vez, en el perfil local. La contradanza francoespañola –que terminó llamándose sólo española– se propagó rápidamente a la burguesía y a las clases bajas; y naturalmente, se traspasó a las colonias hispanas en el Nuevo Mundo.

En tal sentido, traemos a colación dos aseveraciones de la musicóloga cubana Zoila Lapique, de enorme lucidez: «En España, después que entró a reinar la Casa de los Borbones en 1701, tanto los bailes en los salones cortesanos como los de la clase burguesa perdieron su nacionalidad al admitir poco a poco bailes extranjeros: minués, gavotas, alemandas, contradanzas, [...] De todos estos bailes prendió con furor en la clase burguesa la contradanza...» La segunda observación plantea la otra cara de la moneda, pues se refiere a las modificaciones que sufrió la contredanse en España bajo el influjo de danzas

nativas, proceso ampliamente explicado por varios estudiosos: «Los tratadistas españoles de bailes tomaron información de las publicaciones francesas que explicaban la coreografía de la contradanza, pero incluyeron novedades al género en suelo español, al bailar seguidillas, bolero, etcétera.»¹⁰⁶

Para comprender el alcance de estas declaraciones, debe entrar en la escena de la contradanza un personaje poco conocido en la Historia de la Música, pero de gran importancia para el tema tratado: el español Pablo Minguet e Irol (?-1801), editor, maestro de danza y grabador que tuvo una formación musical autodidacta. Minguet escribió diversos tratados sobre práctica instrumental y se dedicó a la realización de cortas monografías en las que explicaba los pasos de las danzas en boga con el objeto de que quienes no tuvieran un maestro de baile, pudieran participar sin problemas en los mismos. Su especialidad fue la contradanza cuyo arte, según sus palabras, había sido el primer autor en difundir en España. Si se observan los años de sus ediciones se comprende que ya en 1733 la contradanza había prendido fuertemente en Madrid, porque en ese año Minguet publicó su *Breve tratado de los pasos de danzar a la española*; y en 1755 su *Arte de danzar a la francesa* iba por la tercera edición. Como se puede observar, el autor hacía hincapié en las diferencias entre los estilos de baile francés y español dentro de la contradanza.¹⁰⁷

Estas opiniones revisten capital importancia para entender el desarrollo de la contradanza en nuestro país y, por encima de todo, para determinar las raíces europeas del merengue. Desde nuestro punto de vista, fue la contradanza española la que inicialmente generó importantes transformaciones en Santo Domingo. Sin embargo, desde finales del siglo XVIII estilos de la contredanse, sobre todo bailables, pasaron a esta parte de la isla. Ambas contradanzas, mestizadas, debieron generar la tumba dominicana.

La contradanza europea dio lugar a importantes procesos locales de fusiones, síntesis y transformaciones en América. A su vez, estas mutaciones derivaron en expresiones músico-danzarias nacionales que enriquecieron el repertorio del continente: la mayoría aún mantiene su vigencia. Por eso es tan importante

dilucidar todo lo relativo a la contradanza europea, como una manera fidedigna de llegar al origen musical de la danza antillana y del merengue.

SÍNTESIS DE LA HISTORIA DE LA CONTRADANZA EN AMÉRICA:

- La contradanza fue un baile europeo realizado por grupos de parejas sueltas, que fue exportado a América.

- En el Nuevo Continente hubo tres etapas de introducción y difusión de este baile:

1. Desde la primera mitad del siglo XVIII, a través de España, con la contradanza española.

2. En algún momento sin precisar del siglo XVIII, por la vía de Francia, con la contredanse o contradanza francesa.

3. En la segunda mitad del siglo XVIII, a través de Inglaterra, con la country-dance.

- La tumba fue la versión dominicana de la contradanza. La tumba es, pues, la contradanza criolla.

- Musicalmente, el merengue fue una síntesis de contradanza y tumba.

- Fue la línea coreográfica y la liberación de los movimientos lo que separó el merengue de la tumba: por primera vez, las parejas bailaron con un estrecho contacto corporal.

- La música y el estilo bailable del merengue convivieron por unos cuantos años con la música y el baile de la tumba –con seguridad, al menos una década–, hasta suplantarla por completo.

- En los diferentes países en los que se puso de moda, la contradanza europea –o sus versiones de cuadrillas– actuó como una célula madre; al contacto con los coloridos típicos de cada lugar, influyó y se dejó influir, sellando su condición criolla.

- Al entremezclarse los elementos del lenguaje musical europeo con los de las culturas negra, mulata y posiblemente indígena, dieron paso a nuevos gé-

neros bailables y/o cantables y estos, a su vez, sufrieron otras modificaciones que produjeron otros subgéneros.

- Ejemplos de estas mutaciones –primarias o secundarias– de la contradanza europea en Hispanoamérica, son: el cielito (o cielo), la mediacaña, el pericón, la milonga y el tango argentinos; el pericón y el tango uruguayos; el punto guanacasteco costarricense; la danza, el danzón, la habanera y la tumba cubanas; el merengue y la danza puertorriqueñas; la galopa paraguaya; el taquirari boliviano; la tumba y la meringue haitianas; la tumba y el merengue dominicanos.¹⁰⁸

En definitiva, la contradanza fue un baile europeo con parejas en números pares, cuyas evoluciones podían ir desde lo serio a lo grotesco. Emprendió su tránsito europeo desde las localidades populares inglesas. Pasó, en el último cuarto del Seiscientos, a los aristocráticos salones palaciegos del Rey Sol. Siguió viaje muy a principios del Setecientos hacia la corte española en Madrid, donde causó efervescencia, integrándose rápidamente a las tonadillas y sainetes teatrales. Y acabó siendo parte consuetudinaria de las diversiones burguesas en el Viejo Continente. Al llegar a América, su alegría y vivacidad prendieron rápidamente por donde quiera que se conoció, imponiéndose. En el Caribe fue el vientre de la danza antillana en sus variadas vertientes.



«DÍA DE REYES»
EN LA HABANA.
DETALLE DE UN
GRABADO DE MIALHE.

LA CRIOLLIZACIÓN DE LA CONTRADANZA EUROPEA EN EL CARIBE



NEGROS TOCANDO
TAMBOR EN UNA
CALLE DE LA HABANA.
DETALLE DE UN
GRABADO DE MIALHE.

A comienzos del siglo XVII se implantó en Europa el sistema musical que con sus cánones precisos dio vigencia a lo que se engloba como Música Occidental, iniciándose a partir de entonces su internacionalización. Todas las piezas instrumentales y vocales –danzarias o no– compuestas de ahí en adelante en el Viejo Continente, siguieron reglas determinadas y parámetros musicales muy precisos. La música y la estructura de la contradanza fueron parte de los mismos.

Con los españoles que venían a América –y luego con los franceses, los portugueses, etc.–, ese conjunto de cánones musicales fue trasplantado en suelo americano, donde se asentó y obtuvo preponderancia. De esos lineamientos musicales europeos, en la contradanza se particularizan los siguientes:

- 1) Una clara línea melódica, con sus puntos ascendentes, climáticos y declinatorios.
- 2) La melodía desgranada en frases de una duración regularizada –de uno o dos compases–, con sus «preguntas» y «respuestas» musicales.
- 3) El ritmo con figuraciones precisas y marcadas, y líneas rítmicas regulares.
- 4) La armonía sustentada en el Sistema Tonal y sus reglamentadas directrices: el uso de los Modos Mayor y Menor y la tiranía del primero y el quinto grados de la escala musical, vale decir, la Tónica y la Dominante.

- 5) La métrica binaria, con compases de 2 por 4 ó de 6 por 8.
- 6) Varias secciones o partes, con ocho compases cada una.
- 7) El *tempo* rápido y un carácter lúdico.
- 8) La textura homofónica: la primacía de la melodía sobre la armonía.
- 9) La interpretación a cargo de un conjunto con cuerdas y vientos, o de un solo instrumento.
- 10) La no inclusión de percusión.

Las estructuras del sistema musical europeo mantuvieron su vigencia y constituyeron el fundamento del repertorio en este lado del océano Atlántico; pero su permanencia y su importancia no implicaron la inmutabilidad. Por medio de la espontaneidad, de lo visceral, de la natural creatividad de cada pueblo americano y de sus miríadas étnicas criollas, las transformaciones llegaron a ser inevitables.

Las vivencias, los sentimientos de la gente de cada lugar y sus híbridos trasfondos culturales, se vertieron como un inmenso océano que rápidamente comenzó a bruñir lo europeo. Los aportes se sucedieron sin que mediaran procesos analíticos ni complicados estudios. Las fusiones, las mutaciones, las metamorfosis, las síntesis, los sincretismos, fluyeron como las aguas de un manantial infinito, vertidas en las danzas y cantos criollos. Los elementos musicales europeos permanecieron, pero comenzaron a «hacerse», a «manejarse», a llevarse a la práctica de otras maneras, con un «aire» diferente.



En algunas regiones –las andinas y Centroamérica, por ejemplo– los giros, escalas, ritmos y melodías de aires indígenas pudieron conservarse y entretenerse con lo hispanoeuropeo. En otras partes –en el Caribe–, la percepción y la concepción musical de las etnias negras y de los mulatos criollos se propagaron entre las líneas y los espacios pentagramados del Viejo Continente; primero subrepticamente, ostensiblemente después, constituyendo el híbrido sustrato del repertorio autóctono americano.

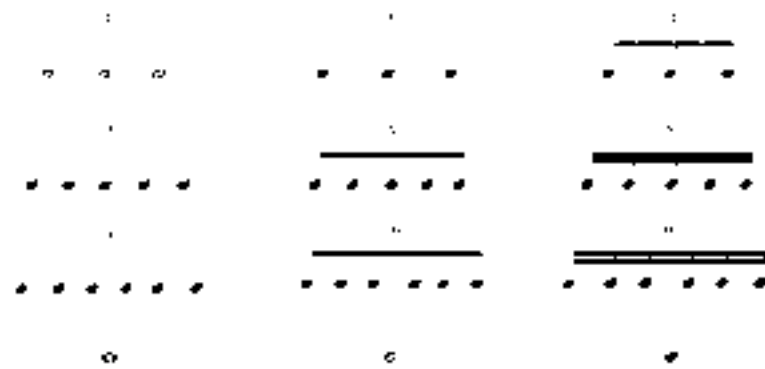


EJEMPLO MUSICAL:
ESQUEMA RÍTMICO DE
CONTRADANZA CRIOLLA,
EN TEMPO RÁPIDO.

PINTURA DE
MIGUEL DE MOYA.
SIN TÍTULO.

En el arco antillano, uno de los aportes más significativos y generalizados para la criollización de la música europea fue la inclusión, en su métrica, de ciertas fórmulas rítmicas de origen africano. En *La africanía de la música folklórica cubana* (p. 236), Fernando Ortiz reconoce que a los estudios realizados en Cuba por el maestro Gaspar Agüero se debe el establecimiento de siete «células rítmicas» de comprobada africanidad. Ortiz explica que tales combinaciones – «células rítmicas generatrices»–, no sólo aparecen en la línea del bajo y como parte de la armonía o «acompañamiento», sino que también se muestran en los giros melódicos, y que están «...contenidas invariablemente en compases binarios». De estas siete «células rítmicas generatrices», características de la música afro-hispana-cubana, hay dos en particular que se hallan comúnmente diseminadas dentro de los estilos musicales caribeños: el cinquillo y el tresillo elástico. Estos figurajes se encuentran en piezas de los géneros populares, y es raro que aparezcan en el vasto universo de la música académica.

Dentro de las fórmulas rítmicas de la música académica existen algunas cuyas figuras musicales ofrecen características muy particulares: ocupan la duración exacta de un número menor de ellas –tres sustituyen a dos, cuatro a tres, cinco a cuatro–; sus figuras son iguales (todas corcheas o negras o semicorcheas); se ejecutan en un número exacto de pulsaciones; se aúnan bajo una línea curva y llevan un número, indicativo de la cantidad de figuras que lo forman. Estos grupos son: Tresillo-Quintillo-Seisillo (o doble tresillo)



EJEMPLO MUSICAL:
TRESILLO-QUINTILLO-SEISILLO
(O DOBLE TRESILLO).



«LA FIESTA
DEL CENTENARIO».
PINTURA DE
ALFREDO SENIOR.

La música popular –la común y peculiar del pueblo– no se rige por estas reglas. En este género existe, de forma natural, el «más o menos», el «estira y encoge», es decir, el instinto. En un momento surge un ritmo, algo que agrada y prende en el gusto de la gente; es así, como se convierte en una moda y en un estilo. Es después, cuando se ha propagado y asentado, que se lleva al papel pautado. Pero ni siquiera su fijación en el pentagrama es una garantía de que se llegue a tocar tal y como aparece escrito, de que suene así.

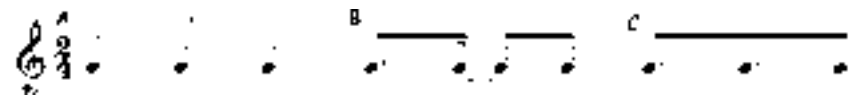
Las figuras de un tresillo y de un quintillo académicos responden a una medida estricta y el intérprete los ejecuta exactamente como los ha fijado el compositor en su partitura. Pero las figuras de un cinquillo y, particularmente, las de un tresillo elástico, son desconcertantes para el intérprete clásico. El desconcierto se debe tanto a sus grafías musicales –se llevan al pentagrama

de distintas maneras—, como a su realización, que debe contar más que con un análisis, con el ímpetu vibracional y la percepción de una musa lúdica y espontánea. Bajo la influencia de los ritmos negros, los cinquillos y tresillos elásticos se comenzaron a tocar, simplemente, porque se sintieron. Por esta razón, los músicos populares los pueden ejecutar espontáneamente bien, pero los académicos tienen que «aprender» a tocarlos. Por esta misma razón, no siempre se llevan correctamente al pentagrama, pero los ejecutantes populares «saben» cómo van y los reproducen como deben oírse.

El compositor puertorriqueño Amaury Veray, en sus explicaciones acerca de la danza criolla de su patria, se refiere a ese factor tan variable del tresillo elástico con estas palabras: «Por elástico entendemos el alargamiento o dilatación del esqueleto rítmico. Esta característica es peculiar en casi todas las formas musicales crecidas y desarrolladas en la Isla. Confesamos que tal particularidad no resiste un análisis cronométrico ni mucho menos metronómico. El intento primitivo de valoración rítmica ha pasado a ser factor interpretativo de la danza nuestra...»¹⁰⁹

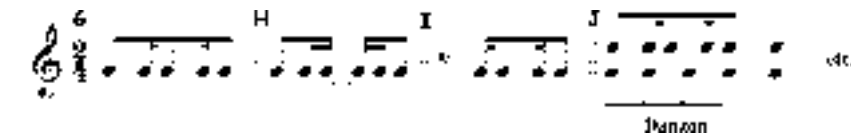
Fernando Ortiz, por su parte, asevera: «El ritmo africano es muy irregular. Suele regularizarse en la música del baile; pero aún en ésta es muy variable y no se sujeta a ningún sistema de tiempo dado, pues cambia a menudo pasando a sistema duplo o triple en la misma melodía.»¹¹⁰ Al detallar Ortiz las siete «células rítmicas generatrices» de la música criolla cubana detectadas por el maestro Agüero, éstas son las que corresponden a las de tresillo elástico y cinquillo:

«La célula mal llamada ‘tresillo’ por abreviarse con frecuencia en la fórmula impropia que se advierte en (A), es muy usada para el bajo. Se acentúan sus tres notas, y debe interpretarse así: (B) o (C) abreviada.»¹¹¹



EJEMPLO MUSICAL:
DIFERENTES ESCRITURAS
PARA TRESILLO ELÁSTICO.

«La célula III es llamada indebidamente ‘cinquillo’. Se escribe siempre abreviadamente (G). Sería mejor escribirla como (H). Realmente es una célula doble ligada. A veces aparece como (I). Ella genera el ritmo del danzón (J). Deben acentuarse bien sus dos primeras notas y la última,...»



Estas fórmulas rítmicas, tan distintivas de la música cubana y compuestas por corcheas y semicorcheas, no son exclusivas de Cuba: son caribeñas. En alguna medida, todos los países del área participan del carnaval de tresillos elásticos y cinquillos. Pero debe reconocerse que son protagónicas en los estilos cubanos y que los musicólogos y antropólogos de esa isla las han estudiado a fondo. Con referencia a República Dominicana, algunos investigadores han hecho sus bautizos personales de las particulares fórmulas con tres o cinco notas: Julio César Paulino las nombra tresillo y cinquillo antillano (y saltillo en cadena también a la última), y Paul Austerlitz la llama cinquillo caribeño.¹¹²



En su *Música y músicos de Latinoamérica*, Otto Mayer-Serra cita a Emilio Grenet para explicar que el cinquillo proviene (Vol. 1, p. 219): «...de la adap-

EJEMPLOS MUSICALES:
DIFERENTES ESCRITURAS
PARA CINQUILLOS. ABAJO:
FRAGMENTO DE MERENGUE
CON TRESILLOS ELÁSTICOS DE
JUAN FRANCISCO GARCÍA.

tación al dos por cuatro, de fórmulas originariamente concebidas (en la música española) en seis por ocho»:



Sin embargo, las informaciones generales apuntan a que el cinquillo se tomó del *cocoyé*, un antiguo baile haitiano –o más bien, de los negros de Saint Domingue, si se habla según la época histórica–. En su *Glosario de afronegrismos* (p.p. 116 y 117), Fernando Ortiz se vale del antiguo *Diccionario* de Esteban Pichardo para reseñar el *cocoyé*: «Cubanizado del francés criollo en significación de cierto baile con música apropiada, por el estilo del *carabiné*, que usaban los de color en la parte francesa haitiana, de donde emigró a la parte oriental de la Isla.» Ortiz dice que el vocablo «parece ser africano por su final en e, frecuente entre afrohispanos, como los bailes llamados *bembé*, *cumbé* y otros...»; y que *coco* «es vocablo bantú, que significa ‘mono’. ¿Baile del mono’, querrá decir la palabreja?», se pregunta el antropólogo.

Zoila Lapique también señala la importancia del *cocoyé* haitiano, al resumir el aporte de los negros a la música de su país: «...en el Departamento Oriental de la isla se mantuvo confinado el aporte musical franco-haitiano hasta poco después de mediado el siglo XIX, cuando, con gran alborozo, los cinquillos del *cocoyé* haitiano, aclimatados en esa zona por una larga estadía de más de cincuenta años, invadieron La Habana...»¹¹³

En *La música en Cuba*, Alejo Carpentier reafirma lo de la procedencia negra desde Saint Domingue, centrándose en el cinquillo (p.p. 101 y 102): «También los ‘negros franceses’ habrían de desempeñar un importantísimo papel en la formación de la música cubana –hecha de elementos heredados y transformados– por la aportación de un elemento rítmico fundamental, que se incorporó lentamente con muchos géneros folklóricos de la isla: el *cinquillo*...»

EJEMPLO MUSICAL:
MÉTRICA EUROPEA Y SUS
ADAPTACIONES CRIOLLAS.

El musicólogo cubano pasa a ocuparse del origen y de su propagación por suelo americano (p. 102): «El cinquillo es evidentemente de origen africano. Tiene la regularidad rítmica, la simetría de ciertas percusiones rituales del vodú. Su difusión y persistencia se observa en las regiones de América donde el negro constituyó mayoría o estrato importante de la población. Acompañaba el baile de *La resbalosa* en Argentina, cuando era todavía danza de ‘negros y zambas’. Es un ritmo fundamental en Santo Domingo y Puerto Rico. Es la base del merengue haitiano. [...] Su migración interamericana sigue, en suma, la de todas las danzas africanoides bailadas en el continente. Que existiera en Cuba antes de la llegada de los ‘negros franceses’ es hecho muy probable. [...] En la vecina isla, en cambio, su presencia era tan activa que solía incorporársele en la contradanza.» Según declaración final se entiende que, en nuestra isla, si ya se encontraban activos los elementos rítmicos del *cocoyé*, se está hablando de mestizaje y, por tanto, de la contradanza criolla o tumba –francesa para los de Saint Domingue y dominicana para los de Santo Domingo–.

Alejo Carpentier continúa su exposición asignando la importancia tanto melódica como rítmica del cinquillo dentro del *cocoyé* (p. 103): «Las melodías de las primeras canciones en *patois créole* traídas por los ‘negros franceses’ a Santiago, están totalmente construidas sobre el cinquillo. [...] El *Cocoyé* (o *Cocuyé*), serie de coplas del mismo origen, tan difundidas en Santiago que llegaron a constituir un verdadero canto nacional, hace del cinquillo una obsesión. Ciertos períodos le devuelven una función meramente percutante, que refleja su existencia más primitiva:



EJEMPLO MUSICAL:
El Cocoyé (o Cocuyé),
CON SUS REITERATIVOS
CINQUILLOS.

Detengámonos en lo planteado anteriormente por Carpentier acerca del cinquillo como basamento del merengue haitiano. Nadie sabe cómo sonaban los merengues originales caribeños cuando surgieron en el siglo XIX; por tanto, no hay certeza de las semejanzas o diferencias que pudiera o no haber entre la meringue de Haití y el merengue nuestro. Pero la antigüedad atribuida al cocoyé por los investigadores cubanos y su importancia como música introductora y difusora del cinquillo, llevan a tomar en cuenta una posible influencia musical haitiana sobre el primitivo merengue dominicano y a conjeturar que dicha influencia pudo, quizás, materializarse por dos vías:

1) El trasiego de esclavos que hubo de Saint Domingue a Santo Domingo en la época colonial.

2) La Ocupación Haitiana, época en la que continuaron las fiestas en nuestro territorio y en la que, a pesar de la oposición interna dominicana hacia los invasores, se pudieron infiltrar los rítmicos cinquillos del cocoyé con el estilo contradanzado criollo de la tumba, y de ésta, pasarse al merengue.

No obstante, si realmente hubo tal influencia, ésta debió ser absorbida por los ritmos españoles que, ya criollizados en Santo Domingo, reflejaron en el posterior merengue un desarrollo más regularizado y lineal en su esquema rítmico (el archiconocido *TÁN-ta ran-tan tan-tan tácataca TÁN...*), en el que, definitivamente, no hay cinquillo ni tresillo elástico.

En la base rítmica de lo que llegó a establecerse y conocerse como merengue dominicano, el cinquillo sólo llega a ser parcial y ocasionalmente preponderante en: fragmentos de una modalidad cuya línea rítmica es enteramente sincopada, el juangomero o pambiche; la parte final, llamada *jaleo* –donde no siempre aparece–. En cuanto a la melodía del merengue, sucede igual y para ejecutarla con sabrosura, juega un papel trascendente el «olfato» del músico popular, que puede tocar cinquillos cuando quizás, ni siquiera figuran en la partitura.

Es posible que, a estas alturas, el lector que no es músico se sienta un poco abrumado con el tema, porque si no cuenta con las herramientas téc-

nicas requeridas para reconocer visualmente un cinquillo, ¿cómo poderlo identificar auditivamente? Es muy fácil; cántense los siguientes ejemplos de estos dos merengues «clásicos» observando que las cinco sílabas señaladas en cada frase, conforman cinquillos:

LUIS ALBERTI: *COMPADRE PEDRO JUAN*: *Compadre Pedro Juan* baile el jaleo, / *Compadre Pedro Juan* que está sabroso; / *Aquella niña de* los ojos *negros que tiene el cuerpo flexible*, / *báilela* de empalzá. / *Compadre Pedro Juan* no pierda el tiempo, / *Compadre Pedro Juan* saque su dama; / *Se acabará el merengue* y si no *anda con cuidado* se quedará como / perico: Atrapao.¹¹⁴

JULIO ALBERTO HERNÁNDEZ–DEDÉ–: Dice Desiderio Arias que lo dejen trabajar / porque si él coje el machete ni Dios sabe lo que habrá / Las armas que él hoy maneja son las armas de sembrar / Y él es en agricultura nuestro primer General.

(Jaleo) *Ay que General / con tanto valor / a nadie hizo mal / a nadie mató / Ay qué General / con tanto valor / Le gusta la paz / pero con honor.*¹¹⁵ –Este jaleo más o menos suena «acenuillado», pero no tiene cinquillos puros–.

El musicólogo Helio Orovio plantea en su *Diccionario de la música cubana* que el cinquillo cubano es realmente (p. 108): «...un grupo de notas sincopadas que forman un ritmo regular.» Tal definición procura un margen de elasticidad mayor para todo lo que puede ser considerado cinquillo en el Caribe y, al mismo tiempo, revela su característica primordial: la síncopa. Esta pertinente definición de Orovio, que evidencia en palabras la relación entre síncopa y cinquillo, reconfirma lo antes expuesto: el uso del cinquillo no es imprescindible para que el merengue dominicano sea merengue.

A LA SEÑA D. MATILDE GUTIERRES. LA MATILDE CONTRADANZA.

POR MANUEL SAUMELL.

Publicada por Ediciones y C. Calle de los Obreros N.º 23 Habana
Ensayo 3.º

PARTITURA DE
LA CONTRADANZA
«LA MATILDE»
DE MANUEL SAUMELL.

LA CONTRADANZA CRIOLLA CUBANA Y SU CONEXIÓN CON REPÚBLICA DOMINICANA



HABANERA.

Entre los elementos que transformaron la contradanza de europea a criolla en el Caribe, particularmente en Cuba, estuvo la incorporación de los cincoillos y tresillos elásticos negroides. Otro aporte criollo importante fue la incorporación de la célula o motivo de tango o habanera,¹¹⁶ que otorgó una fuerte personalidad a las contradanzas criollas cubanas dentro de las que brilla la *habanera*. El rodeo geográfico de Cuba a nuestro país se hace necesario por la siguiente razón: las primeras dos pulsaciones en el esquema rítmico del merengue, ese *TÁN-ca tan-can...* corresponde al llamado motivo o célula tango o de habanera. Como solemos formularnos muchas preguntas en el transcurso de las investigaciones, con relación a esa célula musical y a la danza *habanera*, nuestras interrogantes fueron las siguientes:

1) El llamado motivo o célula tango ¿es idéntico al de la habanera?; porque como danza, la habanera es, indudablemente, cubana y decimonónica.

2) Si, como resulta evidente, el *motivo* rítmico de la habanera es la célula inicial en el ritmo del merengue, ¿cómo y cuándo nos llegó de Cuba? Fue por los alrededores de 1870 que hubo una gran emigración cubana hacia Santo Domingo, a causa de las guerras internas en la vecina isla: para esa época se había ya bailado tanto merengue en República Dominicana, que apenas cua-

tro años después, Ulises Francisco Espaillat lanzó la segunda campaña periodística desdeñando el baile.

3) Si esa célula o motivo vino antes a Santo Domingo, ¿por cuál vía lo hizo?, ¿en cuál época?

4) Si los motivos rítmicos de tango y habanera son iguales, ¿qué importancia tiene que una parte del ritmo del merengue haya emanado del uno o de la otra?

5) ¿Precedió el tango a la habanera o viceversa?

6) ¿Dónde nació el motivo o célula tango –no la danza–, en América o en España?

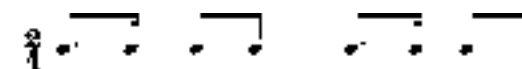
La amplia bibliografía cubana facilita las respuestas, al permitirnos unir las piezas del caleidoscópico mosaico contradanzado en la cercana isla. Por comparación, estos componentes sirven para despejar varias incógnitas relacionadas con el merengue nuestro.

Acerca del desenvolvimiento de la contradanza (sin gentilicio) en la vecina isla, apuntó el compositor cubano Emilio Grenet: «...inicia una línea en nuestra músicaailable de salón, que evoluciona sucesivamente hacia la danza, en la segunda mitad del siglo pasado [el XIX]; hacia el danzón, que aparece en el último cuarto del siglo, y hacia el danzonete, en que aquél verifica en cierto modo una alianza con el son, cediéndole su última parte. [...] En el acompañamiento se encuentra ya la fórmula rítmica que caracteriza la danza, el antiguo tango español y la habanera. [...] También era popular en otros países latinoamericanos, como en Puerto Rico, donde era un tipo muy corriente.»¹¹⁷ Estas indicaciones de Grenet establecen el desarrollo genérico de la contradanza en Cuba, y lo establecen en otras áreas antillanas y continentales. De igual manera, equiparan los motivos rítmicos de tango –señalado como hispánico– y de la danza habanera –o contradanza habanera, como también se le conoció–.

En *La música en Cuba*, Alejo Carpentier es aún más específico al tratar las proyecciones cubanas de la contradanza –que como se ha podido leer, para el musicólogo, provinieron de la francesa– (p.p. 100 y 101): «Sus derivaciones originaron toda una familia de tipos, aún vigentes. De la contradanza en 6 por

8 –considerablemente cubanizada– nacieron los géneros que hoy se llaman la clave, la criolla y la guajira. De la contradanza en 2 por 4, nacieron la danza, la habanera y el danzón, con sus consecuentes más o menos híbridos.»

Las definiciones de habanera que aparecen en los textos especializados de música académica son coincidentes, aunque no señalan su entronque con la contradanza: danza y canción cubana / nacida en el siglo XIX / de gran popularidad / el nombre procede de la capital del país / su tempo va de lento a moderado / aparece en Europa en la segunda mitad del Ochocientos / su compás es binario / su motivo rítmico característico es en dos pulsos reiterativos: una corchea con puntillo y una semicorchea; dos corcheas–. Llamamos la atención sobre las partes rítmicas que, como ya señalamos, se corresponden con explicaciones técnicas del merengue, en cuanto a una parte de su fórmula rítmica.



EJEMPLO MUSICAL:
CÉLULA O MOTIVO
DE TANGO O HABANERA,
CUYA REITERACIÓN
GENERA EL RITMO DE
LA DANZA HABANERA.

La habanera no siempre ostentó una lentitud sensual, por el contrario. En sus inicios se cultivó como piezaailable y fue bien movida; su tempo primario fue, pues, rápido. La morbidez llegó a caracterizar el género cuando se hizo exclusiva como canción. Fue esa atmósfera lánguida la que motivó la inspiración de grandes compositores europeos como Falla, Albéniz, Saint-Saëns, Chabrier, Debussy, Ravel y Bizet. Entre las habaneras «clásicas» del repertorio popular cantable, fue *La paloma* (1860) del vasco Sebastián Yradier, el primer gran hit internacional del género. De Yradier es también *El arreglito*, que a decir de los expertos, fue copiada por Bizet –desconociendo que tenía autor– para *El amor es un pájaro rebelde*, la celeberrima habanera de su ópera Carmen. Otra pieza en este ritmo, famosa internacionalmente, es *O sole mio*, del italiano Di Capua. Y entre las cubanas, la reina es *Tú* (1892), de Eduardo Sánchez Fuentes, con letra de su hermano Fernán.

Si hay un consenso general al definirse la habanera como género, resulta todo lo contrario cuando se aborda el origen de sus raíces rítmicas, de su

motivo o célula –junto con la llamada célula tango–. Se las ha señalado como moriscas, españolas o negras. Tal indistinción la expone Carpentier con claridad meridiana (p.p.51 y 51): «Sobre el origen del ritmo del tango y de la habanera –idénticos aunque aún se les designe bajo un nombre u otro– se ha escrito mucho. Según Friedenthal, habría sido llevado a España por los moros. Según otros autores, formaría parte de la tradición popular hispánica,

EJEMPLO MUSICAL:
«TÚ», FAMOSA HABANERA
DEL SIGLO XIX.

[...] Curt Sachs, tan llevado a examinar un problema a fondo, elude esta cuestión de orígenes, afirmando, expeditamente, que ‘el tango no es una pura danza de negros’. (A mediados del siglo XIX, Bachiller y Morales da el nombre de tangos a todas las danzas callejeras de esclavos.)».¹¹⁸

Los tratados musicales resultan igualmente ambiguos y divergentes al indicar las raíces étnicas y culturales del ritmo de habanera: su origen es discutido / probablemente afrocubana / cubana y española / su ritmo proviene del África / forma parte de la más pura tradición hispana...

Con relación al tango, el asunto es aún más enrevesado, porque con la misma palabra se confunden: un esquema rítmico / una antigua danza de negros / una reunión y baile de gitanos / el origen del vocablo / una antigua danza hispana / la danza urbana y americana del siglo XIX / el salón en el que se la bailaba / la procedencia musical... Resulta evidente que los dominicanos no hemos sido los únicos en afrontar dificultades al momento de rastrear las proveniencias de nuestras danzas, porque con una receta equivalente es que también se explica el rico «sancocho» bailable dominicano, es decir, nuestro merengue.

Para poder alcanzar el meollo del asunto, veamos lo que establecen Alejo Carpentier y Zoila Lapique.

Al enfocar el ritmo de habanera o tango, el musicólogo cubano no sólo lo conecta con la contradanza, sino que lo sitúa anterior a ésta y a la eclosión de la habanera como género, y con un tempo diferente (p.p.51 y 52): «...encontramos su ritmo en el acompañamiento de las primeras contradanzas publicadas en La Habana, en 1803 [*San Pascual bailón*], y también en guarachas muy anteriores. [...] ¿Por qué las melodías de contradanzas francesas se ejecutaban, en Santo Domingo en las últimas décadas del siglo XVIII, sobre el ritmo del tango? [...] Cuando aparecieron en la isla canciones con el nombre de habaneras, su boga se debió al encanto de las melodías con estilo de romanza y a la gracia de las letras. En modo alguno se las miró, musicalmente, como algo novedoso o particularmente interesante. Esto, sin contar que a principios del siglo XIX, al

servir de bajo a la contradanza cubana, el ritmo que hoy se ha llenado de voluptuosidad y de languidez, se llevaba en tempo rapidísimo.»

Lapique, por su parte, en *Aportes franco-haitianos a la contradanza cubana: mitos y realidades*¹⁹, se remite a las partituras de las contradanzas españolas publicadas por Pablo Minguet e Irol en Madrid. De sus párrafos se desprenden datos sumamente llamativos (p. 140): «Del propio autor es el folleto *El noble arte de danzar a la española y a la francesa*, publicado en 1755, obra ilustrada con sesenta láminas que reproducían la música y la coreografía de las contradanzas incluidas, [...] En esta misma obra Minguet publica la música y explica con ilustraciones la coreografía de dieciocho contradanzas a las que llama ‘nuevas’; de ellas nos interesan las tituladas: *La invención bella*, *Los presumidos y las presumidas*, *La greca-marrueca*, *Los petimetres y las petimetras* y *Los muchachos hermosos*, ya que al analizarlas, el maestro José María Bidot ha encontrado la presencia de algunas células rítmicas que serán usadas posteriormente en las contra-

EJEMPLO MUSICAL:
«SAN PASCUAL BAILÓN»,
CONRADANZA
CRIOLLA CUBANA
PUBLICADA EN 1803.

PIANO

AFCHE
PROMOCIONAL
DE LA ÓPERA
«CARMEN».

Teatro Nacional
ARTE Y CULTURA PARA TODOS
presenta

CARMEN

opera en 4 actos de
G. BIZET

CARMEN	BARBARA CONRAD
DON JOSE	ALFREDO SADEL
	BLAS MARTINEZ
ESCAMILLO	HOWARD SPROUT
MICAELA	TERESA PEREZ
FRASQUITA	DIANE REED
MERCEDES	VIRGINIA KRAMER
REMENDADO	HENRY ELY
MORALES Y	
DANCAIRO	FAUSTO CEPEDA
ZUNIGA	FRANK LENDOR

**21, 23 y 25
DE MAYO
8:30 P. M.**

ORQUESTA DEL TEATRO NACIONAL
DIRECCION
CARLOS PIANTINI

CORO NACIONAL
DIRECCION
JOSE DEL MONTE

CONDUCTOR EN JEFE
DANILO DE PEÑA

DIRECCION DE ESCENA
WILLIAM WARDEN

Montecarlo
OPERA DE MONTECARLO

danzas de Cuba y en el resto de Hispanoamérica: nos referimos, en primer lugar, a la *célula tango* (corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas)...»

La autora pasa a indicar los compases detectados en las piezas antes mencionadas, para continuar con su exposición (p. 140): «Lamentablemente, estas contradanzas carecen del acompañamiento, donde, estima Bidot, se reafirmaría el uso de esta célula que sólo vemos en la melodía –el propio Minguet hace referencia al bajo cuando dice que las contradanzas estaban escritas ‘de todas quantas maneras se han inventado hasta ahora; tienen la música muy alegre, y con su bajo’.»

Las significativas conclusiones de Lapique se resumen en estas líneas: «El hecho de detectar esta célula tango en época tan temprana del siglo XVIII en las citadas contradanzas españolas, nos confirma, aún más, que el género y la célula vinieron a Cuba por la vía de España, y de ahí la difusión de ambos por todo el ámbito hispanoamericano.»

Su propuesta se ve reforzada con otros descubrimientos, esta vez dentro del reino de las contradanzas francesas, que marcan una diferencia estructural con las españolas: «En el caso de Cuba, como en toda la América, la célula tango reforzó su uso por la actividad musical de los negros y mulatos criollos, hecho que ocurrió mucho antes de la llegada a nuestro suelo de los fugitivos de Saint-Domingue, pues hemos dado con un folleto de contradanza francesa del siglo XVIII, publicado en París: *Recueil de Pot Pourry Français et contredanses les plus a la mode avec second Deffus et l'explication des figures*, donde no aparece la célula tango en ninguna de las piezas.»

Aunque desde ópticas distintas, tanto Alejo Carpentier como Zoila Lapique dan en el clavo con sus postulados. Porque el motivo de tango –que posteriormente sería el mismo de la habanera–, definitivamente no era nuevo en América en el siglo XIX: se había conocido muy tempranamente, casi tanto como desde los inicios de la época colonial. Ambos investigadores difieren en cuanto al origen: para Carpentier, el motivo o célula tango surgió en el Nuevo Mundo y fue difundido por los negros en Cuba y en los demás países del



EL TANGO Y
EL DANZÓN.

continente (p. 52); para Lapique, el motivo o célula tango nació en España, bajo influencia negra, llegó al continente americano a través de la contradanza española y a través de ella y con la influencia negroamericana, se difundió por Cuba, las Antillas y los demás países del continente.

Lo importante de estas aseveraciones, coincidentes en sus finalidades, es que ratifican la doble procedencia cultural, europea y africana, de un particular esquema rítmico y de un vocablo, un hecho que constituye una realidad típica y común, en estos maravillosos pueblos híbridos de América. En casos como estos, cuando se pretende ver sólo una cara del poliedro, se le da la espalda a la verdad histórica. Porque en lo referente a tango, ni siquiera Fernando Ortiz y su *Glosario de afronegrismos* son tajantes en el asunto: «...Así, el vocablo tendría procedencia africana, si bien contaminada con el tangir castellano (del latín *tangere*); unos y otros vocablos formados en

Africa o en el Lacio, por sugestión imitativa del sonido tan-tan, del tambor al ser tañido. En uno y otro ambiente, la onomatopeya ha creado el mismo vocablo...»¹²⁰

En Cuba, en momentos históricos diferentes, tanto la contradanza española como la francesa tuvieron su cuota de responsabilidad. Hasta la inglesa, la *country-dance* original, ha sido tomada en cuenta en la densa evolución contradanzada de la isla. Las contradanzas europeas se practicaban en Cuba con orquestas pequeñas conformadas por violines, alguna viola, un chelo, y algunos vientos como el clarinete, el oboe y/o la trompa. A través de los negros y los mulatos isleños se condensaron estos procesos, porque ellos decantaron sus naturales raigambres culturales, sus maneras tan singulares de hacer la música, y transformaron las piezas europeas –algunas de las cuales vinieron ya amulatadas a América–, y les agregaron sus instrumentos particularmente diferentes tipos de tambores. Así fueron surgiendo los distintos géneros de contradanzas criollas cubanas –y muy probablemente, en las otras islas antillanas– y el distintivo laque que selló la identidad musical afrocubana. A partir del momento en que desembarcó en Cuba la *contredanse*, las transformaciones no se tomaron mucho tiempo; según Carpentier: «...en menos de veinte años, la contradanza cubana había devorado a su progenitora.»¹²¹

Existe un notable compositor habanero, Manuel Saumell (1817-1870), considerado «...el padre de la tendencia nacionalista en la música cubana».¹²² Saumell compuso cincuenta y dos Contradanzas, que acrisolan la marcha de este género criollo en la patria de Martí. Algunas fueron creadas para ser bailadas y otras para el puro deleite auditivo. Todas las partituras tienen su indicación de «contradanza» y un título extramusical. La gran mayoría de estas piezas está en compás de 2 por 4 y una minoría está en 6 por 8; es decir, llevan medida binaria-. La excepción es *La virtuosa* –identificada como *contradanza-minuetto*–, que está en medida ternaria o compás de 3 por 4.

El radio de acción de las admirables Contradanzas saumellianas abraza des-

de las intimidades más recónditas del espíritu romántico (*El pañuelo de Pepa*, *Ayes del alma*, *La niña bonita*) hasta la alegría más dicharachera de la idiosincrasia cubana (*La linda*, *La Tedezco*, *La quejosita*). Se dividen en dos secciones –que se repiten y contrastan en carácter–, con ocho compases cada una; algunas tienen en la segunda parte sus dieciséis compases ya desarrollados por el compositor. El cambio de humor entre las dos secciones es bien perceptible: en la primera, el porte del estilo clásico-concertante y la objetividad; en la segunda, el sabor cubano, con sus corcheas, con y sin puntillos, y sus semicorcheas de tango o habanera.

Es importante incluir estos párrafos acerca de la obra de Manuel Saumell, por dos razones:

1. La audición de sus Contradanzas posibilita al oyente la impregnación de ese estilo musical cubano, que bulle en su riquísimo mundo decimonónico y criollo.
2. Una contradanza como, por ejemplo, *La linda*, suena muy cercana al espíritu dominicano; de alguna forma, resulta reconocible. Su aroma sonoro suscita instintivamente una asociación con el merengue; hasta se puede, per-

ESCENA DE BAILE
EN CUBA
(SIGLO XIX).



NUEVA EDICIÓN VARIADA.

Y dedicada a Ella

POK...

LA LINDA

CONRADANZA MANUEL SAUMELL

1

2

Variación

3

1

2

EJEMPLO MUSICAL:
«LA LINDA», ALEGRE
CONRADANZA CRIOLLA
CUBANA DE
MANUEL SAUMELL.

fectamente, bailarla como tal. Para nosotros, algo por el estilo debió de haber sido el merengue primario nuestro.

Si todas estas consideraciones sobre la evolución de la contradanza europea en Cuba se trasladan a República Dominicana, se puede advertir lo siguiente:

- Las dos secciones iniciales de nuestro merengue –el paseo y el cuerpo del merengue–, cada una con sus ocho compases básicos.

- El carácter contrastante entre dichas secciones.

- Una rama de los orígenes rítmicos del merengue: las dos primeras pulsaciones –son cuatro–: corchea con puntillo-semicorchea y dos corcheas; el motivo tango o de habanera.

- Fue como tango que este motivo debió llegar por primera vez a Santo Domingo, en plena época colonial, y debió arribar jugueteando en los pentagramas de las contradanzas españolas. Posteriormente de nuevo llegaría, envuelto en el voluptuoso ropaje de la danza habanera.

- Estos dos pulsos iniciales en el ritmo del merengue dominicano son, pues, tan blancohispanos como negroafricanos, y tan mulatos como los dominicanos.



PINTURA DE
DIONISIO PICHARDO.
SIN TÍTULO.

LA MERINGUE HAITIANA



AFFRANCHIS.

Las historias de República Dominicana y de Haití son las de vivencias perennemente entrecruzadas, que se remontan a un lejano tronco común: los antiguos taínos. Estos aborígenes que habitaban toda la isla –Haití– a la llegada de los conquistadores españoles, desaparecieron en unas cuantas décadas devorados por el maltrato y suplantados por la afluencia y la fortaleza de los negros, traídos como esclavos para los forzados trabajos en las minas de oro y en las plantaciones azucareras de todo el territorio isleño.

Desde principios del siglo XVII, al infiltrarse los contrabandistas y los piratas franceses al norte de la isla y luego, al asentarse oficialmente la Corona de Francia en el lado Oeste de La Española, fue implantado un régimen productivo que dejó muy atrás al de la parte Este, la nuestra. La realidad económica en cada lado y sus necesidades se revirtieron en la consolidación de proyecciones raciales diferentes, signadas por procesos culturales distintos. Existe una realidad patente: Haití es una nación negra y República Dominicana es una nación mulata; mas, la interacción racial y cultural entre los dos países, que ha sido y es una constante histórica, escapa a los propósitos de esta obra.

Sin embargo, dentro de las ricas vertientes de los cantos y las danzas de ambos países, la cercanía histórico-geográfica ha encauzado una vecindad, una perma-

nente familiaridad que resplandece a la vista de todos, sin olvidar que la distintiva racialidad, constitutiva de cada uno, ha delimitado patrones artístico-culturales que no pueden ser juzgados como idénticos, aunque manifiesten rasgos comunes.

Haití tiene su *meringue* y República Dominicana tiene su *merengue*. Las dos danzas comparten los genes culturales de la decantada realidad antillana y al mismo tiempo, reflejan las singularidades de sus respectivas condiciones culturales. Las dos danzas, hermanadas en un principio por la música contradanzada europea y muy posiblemente por los giros rítmicos del *cocoyé* de la gente de color, bifurcaron sus senderos ante las identidades negra o mulata que les son propias y ante sus ricos acervos criollos. La esencia del merengue y de la *meringue* es una, con sus contornos cincelados por convergencias y divergencias.

Estas apreciaciones son expuestas por las investigadoras Zoila Gómez García y Victoria Eli Rodríguez, en *Música latinoamericana y caribeña* bajo el acápite «*Merengue*» –se refieren a la danza cultivada en los tiempos modernos, pero cuya raíz es aplicable al Ochocientos– (p.p. 242 y 243): «el merengue es una especie de la cual participan fundamentalmente dos países: Haití y República Dominicana, aunque se halla extendido por otras áreas como Venezuela, Colombia, Puerto Rico y Cuba, en adaptación y asimilación del dominicano.»

De principio a fin, la exposición de las autoras cubanas señala los puntos coincidentes y diferenciados entre las dos manifestaciones danzarias: «El carácter del merengue haitiano resulta más nostálgico y menos impetuoso que el de su homónimo dominicano, aunque en su estructura formal y metrorrítmica hay similitudes. [...] La alternancia solo-coro se manifiesta en la exposición de cuartetos y estribillo y determina el orden formal característico de esta especie, resaltando en la variante haitiana el empleo con frecuencia de ritmos y textos relacionados con el vodú e interpretados estos últimos en creole. [...] La variante haitiana es más sensual en el baile, con un subrayado movimiento pélvico de origen africano.»

En *Música y músicos de Latinoamérica*, Mayer-Serra define la *meringue* de esta manera (Vol. 2, p. 620): «Denominación de un baile social haitiano, que ofrece dos aspectos diferentes. En los círculos populares presenta un espectáculo,

UNA ESCENA
DE VODÚ.



por lo común libre y sensual; lleva acompañamiento de violines y se ejecuta con movimientos pronunciados de las caderas. En los círculos mundanos constituye una danza depurada.» En la mención de esta enciclopedia especializada se distingue la nacionalidad de la danza –al igual que sucede con la definición del merengue dominicano– y se le reconoce su personalidad.

Prácticamente todas las obras especializadas en música académica tienden a imbricar los dos exponentes bailables. En el *Apéndice* americano del *Diccionario de la música* de della Corte y Gatti, se lee (p. 780): «MERINGUE. Danza haitiana semejante al *merengue* dominicano, con el cual a menudo se la confunde.» Otras versiones llegan a incluir los datos de la danza haitiana dentro de la dominicana y a explicar ambas, sucintamente, como «*relacionadas pero diferentes*».

En tiempos pasados es mucho lo que se polemizó sobre cuál de los dos merengues fue el primero en nacer, y es mucho lo que se discutió acerca de que si uno emanó del otro. Consideramos que sin documentos en mano para argüir y demostrar, tal polémica resulta estéril; porque como se ha visto, a la hora de determinarse los orígenes de la mayoría de las danzas americanas, el factor «certeza» resulta, más allá de la elusión y la evanescencia, algo prácticamente inexistente.

El musicólogo cubano Helio Orovio cita al historiador haitiano Jean Fouchard, para resaltar la esencia de la danza en Haití (p. 34): «La *méringue* está integrada al ámbito social haitiano, tanto en su ritmo lento (*méringue* de salón) como movido (*méringue* de carnaval). Ha cantado nuestra vida popular, nuestras glorias, cataclismos, política, personajes... es una afirmación de nuestra característica, de nuestro temperamento, de la sangre que corre por nuestras venas, de nuestra raza, de nuestro clima, de nuestro mestizaje cultural.»¹²³ Según estas palabras de Fouchard, se trata de una danza tan medular y telúrica para los haitianos, como lo es el merengue para los dominicanos. Ningún otro cantar-baile dominicano o haitiano ha recogido y narrado la vida misma de nuestros pueblos con tanta gracia, nostalgia, picardía o júbilo.

Al rastrear las fuentes primarias de la danza, Orovio sugiere (p. 33): «...posiblemente la danza caribeña que mayor presencia tiene en la estructu-

ra de la *méringue* es la *chica*, que afincada en la raíz bantú fue permeándose poco a poco de elementos típicamente haitianos. Fenómeno esencialmente secular, la *chica* se fue mezclando con las figuras coreográficas y los pasos de la contradanza francesa y el *minuet*, que interpretaban los negros y mulatos de la isla. Y de ahí deriva el *carabiné*, con su ritmo y baile contagioso, lleno de gracia, que ve nacer de su mano la arrasadora *méringue*.»

En la mención anterior el autor destaca el *carabiné* como una síntesis directa de la herencia gala, y lo propone como el puente de transición para llegar a la *meringue*. A la vez, brotan a la superficie los antecedentes de la contradanza que, en el caso de Haití, no existen dudas provienen de la francesa o contredanse. Tal como la contredanse, la *meringue* se desarrolla en compás de 2 por 4; sus dos secciones comenzaron con ocho compases cada una. Como género, es el producto fusionado de varias expresiones danzarias.

Al igual que sucede en República Dominicana, la *meringue* ha conocido distintas modalidades en su desarrollo. Orovio propone cinco corrientes estilísticas (p. 35):

1) *Méringue carabiné*: de tempo rápido, con el influjo de otros bailes afroantillanos como son el bambulá –semejante a la calenda– y la *chica*.

2) *Méringue congó*: es una derivación de las danzas de origen bantú y resulta la variante más folclórica.

3) *Méringue rural*: como lo indica su nombre, se cultiva en las zonas campesinas. Constituye una modalidad de las más típicas.

4) *Méringue carnavalesca*: con esta versión, de la época de carnaval, se celebraban las victorias militares del pueblo haitiano.

5) *Méringue saloniere*: mucho más pausado y elegante, se remite a los bailes de salón cultivados antaño como parte de la herencia cultural europea. Sus parientes cercanos son la contradanza y el vals.

Según acota Mayer Serra, el baile urbano más en boga en Haití ha sido la *meringue*. Pero no puede olvidarse que: «El principal interés de la música haitiana reside en las supervivencias de la música africana, en particular del rito del *vodú*.»¹²⁴



UNA PLAZA DE LA
CIUDAD DE SAN JUAN,
PUERTO RICO,
HACIA 1890.

PUERTO RICO Y SU MERENGUE-DANZA



JUAN DE LA PEZUELA.

El merengue puertorriqueño del siglo XIX fue una especie de puente entre la contradanza española y la danza puertorriqueña, de la que formó parte. Es por esta razón que gran parte de la información del siglo XX pertinente a ese merengue decimonónico en la vecina isla, aparezca incluida en ensayos y estudios sobre los orígenes y la evolución de la danza nativa.

Así como en República Dominicana el periódico *El Oasis* es la referencia bibliográfica a partir de la cual se estableció la existencia del merengue en 1854, el *Bando de Policía del Gobernador de Puerto Rico* podría considerarse un documento homónimo puertorriqueño. Tal prohibición fue emitida en 1849 por Juan de la Pezuela y Ceballos, militar español al mando en la isla, quien permaneció en el cargo hasta 1869.

Flérida de Nolasco llegó a cuestionarse públicamente sobre la proveniencia del nuevo baile en Puerto Rico, el merengue, que al igual que en Santo Domingo, sustituyó a la contradanza. Emilio Rodríguez Demorizi, en *Música y baile en Santo Domingo*, hizo un planteamiento similar (p. 127): «¿Es el merengue condenado en el Bando de Policía del Gobernador de Puerto Rico, Pezuela, en 1849, el mismo merengue repudiado por los dominicanos en 1855? ¿Es originario de Santo Domingo, de Puerto Rico, de Cuba o de España?» El historiador

dominicano cita la famosa prohibición, que implicó la cárcel y multas y es conocida como el *Bando de Pezuela* (p. 129): «El baile que vulgarmente se llama merengue, habiendo llegado a ser en casi todos los pueblos de esta Isla una causa de depravación de costumbres de los que en él se divierten, y un objeto de escándalo para los que lo ven, queda desde luego prohibido, bajo la pena de cincuenta pesos de multa a los que lo toleren en sus casas y de diez días de prisión a los que lo ejecutan.»

En sus disquisiciones sobre el merengue decimonónico en Puerto Rico, Rodríguez Demorizi cita dos estudios de Cesáreo Rosa Nieves: *Notas para los orígenes de las representaciones dramáticas en Puerto Rico* y *Apuntes sobre los bailes en Puerto Rico*, publicados en 1950 y 1951, de los cuales extraemos estos párrafos (p. 130): «A pesar de las agrias protestas en contra de este nuevo bailable, el merengue se impuso. En un documento de 1858, en que se describen las fiestas reales en el Ayuntamiento de San Juan, nos dice un autor de la época: / La música propia de estos bailes llevan asimismo el significativo y dulce nombre de merengue, es también especialísima y deliciosa por su rara composición, particular armonía y melodías y modulaciones de sus tiempos y períodos musicales. Se puede asegurar que al oír una danza todos la bailan.»

Por esas palabras se entiende que el veto gubernamental resultó tan estéril en sus propósitos extirpadores como la campaña periodística de los «oasistas» dominicanos. No obstante, por las descripciones vertidas a continuación, se podría colegir que en Puerto Rico, quizás el merengue no fue tan locamente alborotador como aquí, yendo en lo adelante por caminos de ternura.

Al ampliar Rodríguez Demorizi la cita de Rosa Nieves, con su alusión a los títulos de los merengues de moda en 1855 en Puerto Rico, se trasluce que dichos títulos fueron tan localistas como los nuestros –sarcásticamente criticados por Manuel de Jesús Galván/*Enmanuel* en *El Oasis*– (p. 130): «El aire del merengue, escrito en 2 por 4, era alegre, y los nombres de estas danzas, eran también pintorescamente populares, como vemos en los siguientes merengues de la época de 1855: La mulata, Mercedes, Boca de covacha, El me-

rengazo, El Bambú, Zabaleta, Rabo de puerco, Ay, yo quiero comer mondongo, El tereque, La charrasca...» Al finalizar este párrafo, el cronista citado hace mención de la upa y de algunos instrumentos: «En casi todas estas upas se exalta la nota alegre y sensual de los ritmos afro-cubanos, antecedentes de la danza de máscaras. En la orquesta que se usaba para tocar el merengue, se significaban el timbal y el güiro, instrumentos indispensables para la orquesta primitiva.»

Para finalizar con lo expuesto por Cesáreo Rosa Nieves y citado por Rodríguez Demorizi, veamos la explicación de la música merenguera en la vecina isla (p. 131): «En sus comienzos los merengues consistían de 16 compases solamente, después llegaron a hacerse hasta de 130 a 140 compases. Al principio la pieza se estructuraba en dos partes, después llegaron a componerse hasta de cinco. Es curioso observar cómo el nombre de merengue queda, dentro de la danza actual, para designar cada una de las veces que se ejecuta la danza. [...] Tal es, en breve, la historia de la upa habanera o merengue, que como hemos tratado de probar, le sirvió de ovario a la danza puertorriqueña...»

De estas menciones se desprenden varios datos importantes de la realidad puertorriqueña, algunos de los cuales caminaron en paralelo con la realidad dominicana de la época:

- 1) A mediados del siglo XIX en Puerto Rico se conoció un merengue.
- 2) Fue contemporáneo con el nuestro.
- 3) Este baile gozó de una enorme popularidad.
- 4) Su estilo coreográfico fue objetado por las generaciones mayores.
- 5) Llegó a ser prohibido oficialmente por el Gobernador de la isla.
- 6) El veto no fue acatado por la población, especialmente por los jóvenes.
- 7) Al igual que la contradanza europea, constaba de dos secciones y era en compás de 2 por 4.
- 8) Ese merengue formó parte del proceso evolutivo de la danza puertorriqueña.
- 9) Se le conoció también como upa habanera.

Para conocer el proceso de la contradanza europea en Puerto Rico, una de



BAILE EN
PUERTO RICO
EN EL SIGLO XIX.

las obras más antiguas es *Bailes de Puerto Rico* de Manuel A. Alonso Pacheco (1822-1889), referente a las danzas de moda en la vecina isla hacia la década de 1840.¹²⁵ En su recuento –que Salvador Brau sitúa en 1847–, Alonso parte de la contradanza española (p. 48): «Entre los bailes de sociedad son los más usados la contradanza y el vals; la primera es la contradanza española, conservada mucho mejor que en España; sus figuras tienen la misma variedad que en su origen tuvo dicho baile, y sus pasos adquieren mayor encanto con la gracia de las hijas del Trópico: es imposible seguir con la vista los movimientos de una de aquellas morenitas de mirar lánguido, cintura delgada y pié pequeño, sin que el corazón se dilate queriendo salir del pecho.»

Al continuar su exposición, Alonso aborda el estricto orden seguido en la colocación de las parejas durante el baile contradanzado europeo, y subraya el absoluto respeto que debía mantenerse, al ir imitando cada pareja las figu-

ras que ya habían sido hechas por la primera. Indica que en otras partes –que no precisa– ha visto que todo el mundo comienza a bailar al mismo tiempo, lo que causa gran confusión. También señala que el vals era un apéndice obligatorio después de la contradanza, y describe el gustoso atractivo de otros géneros europeos que entonces se practicaban: el rigodón, la galop, la mazurca, el cotillón y la polca.

Las alabanzas del autor a los encantos exhibidos por una bailadora mulata criolla, le hacen derivar hacia la transformación autóctona y continental que sufrió el baile europeo: «La contradanza americana es el baile más expresivo que puede imaginarse, es un verdadero poema de fuego y de imágenes seductoras, es en una palabra, la historia de un amor afortunado.» Aquí incluye el autor una nota al pie, muy importante como referente, porque al precisar que «La danza Puertorriqueña es hoy una cosa muy distinta; solo los viejos recordamos la que se usaba en 1842.», se está refiriendo a una fecha que delimitó una transformación danzaria y musical muy rápida, sucedida en menos de una década.

Las siguientes descripciones en *Bailes de Puerto Rico* revelan el acercamiento de la pareja y el escaqueo amoroso que estaba envuelto en el encuentroailable, al estilo criollo: «Empieza la danza... La bella es solicitada por un amante, [...] en el principio apenas se acercan, vuelven á separarse; cada vez se detienen algo más; las manos del joven toman las de su querida, toca sus brazos, su cintura, y por fin, unidos estrechamente, se entregan al placer en medio de todos sus compañeros, que celebran con igual regocijo la unión de dos seres que se adoran'...»

Es decir, que en Puerto Rico, de acuerdo a Manuel A. Alonso Pacheco en su obra de 1844 –testigo de excepción–, el primer rompimiento contradanzado de europeo a criollo, siguió los cánones que parecen haber primado en otros lugares: de baile de figuras y parejas separadas, se pasó al baile de parejas enlazadas. Lo que el autor no menciona en este ensayo, es el vocablo «merengue», porque todavía no se usaba; pero traemos a la memoria que asignó el año de 1842 como el de las transformaciones danzarias en su patria.

Nos remitimos a continuación a *Ensayos sobre la danza puertorriqueña*, va-

liso documento que recoge la historia del merengue en Puerto Rico a través de distintos autores, como parte de la búsqueda de las raíces de lo que derivó en la danza nacional de la isla vecina. El primer expositor, el historiador y escritor Salvador Brau, fue prácticamente un testigo de lo ocurrido, pues vivió de 1842 a 1912; el título de su ensayo es *La danza puertorriqueña*.¹²⁶

Para Brau, la contradanza española llegó a Puerto Rico en la segunda década del Ochocientos, a través de una oleada migratoria venezolana. Cita el 1813 – cuando Simón Bolívar se convirtió en dictador– como el punto de arranque de los venezolanos hacia la isla antillana; sobre ellos y sus equipajes culturales, narra lo siguiente (p. 4): «Aquellos inmigrantes, asistidos de un caudal de civilización de que nosotros carecíamos, se diseminaron por todo el país, modificando la rusticidad de nuestras añejas costumbres, a la vez que contribuyendo a levantar con los despojos de su fortuna, nuestro rudimentario bienestar. Esos inmigrantes fueron los principales importadores de la contradanza española; que, en unión del miué, la cachucha, el vals, el britano y el rigodón pero dominándolos a todos como sultana predilecta deleitó la juventud de nuestros progenitores.»

Brau describe las rocambolescas figuras de la contradanza española que gozaba, a comienzos de la década de 1840, de un enorme apogeo (p.p. 5 y 6): «Todo baile [...] debía tener un bastonero, director exclusivo de la diversión, cuyos fallos eran inapelables, y al cual correspondía designar, por sí y ante sí, el número de parejas que habían de entrar en la contradanza y el puesto que a cada cual correspondía. [...] ... colocábanse las parejas por orden de sexos, en dos filas, quedando la dama frente a su caballero, [...] el caballero a quien correspondía el número uno, tenía el derecho de iniciar la contradanza, ejecutando a su capricho, si bien *secundum artem*, todas las figuras y piruetas que se le antojaba discurrir, complicándolas a más y mejor, e incluyendo en ellas a todas las damas, mientras su pareja ejecutaba lo propio con los caballeros; y como al llegar entrambos al último puesto, debía el número dos imitar, una por una, sin alterarlas, todas aquellas contorsiones, y así sucesivamente los demás, de aquí que cada cual cuidase mucho de atender al baile, fijándose bien en las figuras para retenerlas en la memoria, [...] bastando la omi-

sión de una sola de ellas para que el baile se interrumpiese...» El historiador ratifica la procedencia de la danza y su linaje aristocrático (p. 6): «Como se ve, la contradanza española, [...] era irreprochable como manifestación de cultura social, ...»

Sin embargo, y tal como también aseverara el Dr. Alonso, en 1842 las cosas cambiaron y por lo que escribe Brau, entendemos que se planteó esta situación: hubo un violento proceso de criollización en la contradanza, motivado por el impulso de una inmigración, esta vez cubana; pero que no fue de seres humanos, sino de música. Porque apenas en 1847, la situación de la contradanza en Puerto Rico había pasado completamente de las intrincadas figuras y las parejas separadas, a los cariñosos contoneos de las parejas enlazadas; y se le comenzó a llamar «merengue» a la novedosa versión.

El proceso de conversión de la contradanza española en danza criolla o merengue, fue impactante. Según Brau, cualquier descripción es limitada para entender (p.p. 5 y 6): «...la distancia que media entre la contradanza antigua o de figura; y la danza, llamada también «merengue», por la analogía que los inteligentes han hallado, sin duda, entre el deleite que proporciona y el delicado sabor del dulce que lleva aquel nombre...»

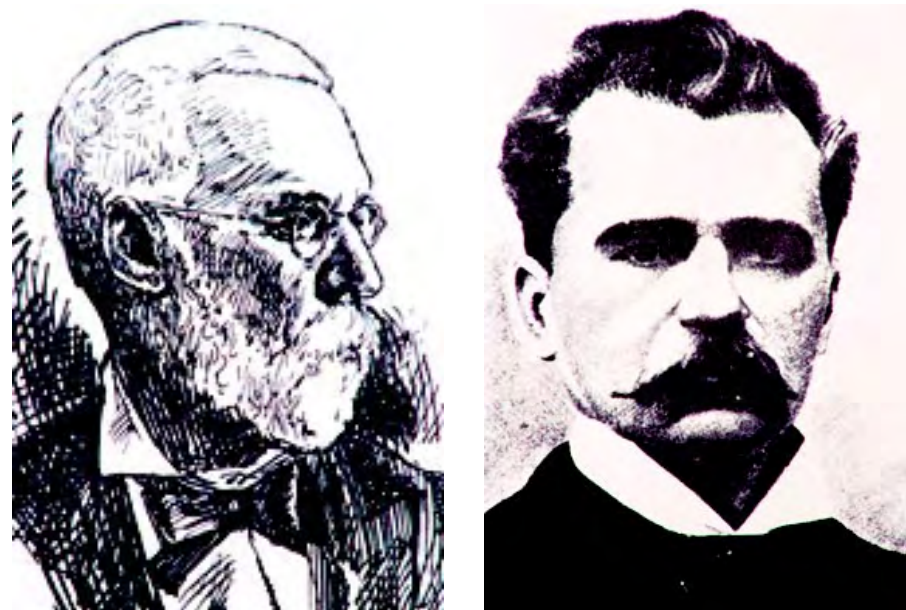
El historiador asigna a un nuevo tipo de música la motivación del cambio: «Esa sustitución empezó a iniciarse por los años de 1842 a 1843 en cuya época dieron a conocer las bandas de música de los regimientos de la guarnición, una nueva danza, procedente de La Habana, y a la cual se llamó indistintamente *upa* (corrupción de la palabra *aupa*) o «merengue»; nombre el primero más expresivo, dado el movimiento que en ella se imprime al cuerpo, empujando los pies a compás de la cadencia, pero que hubo de olvidarse, eclipsado por la popularidad que obtuvo el último.»

A este punto, y antes de continuar con la notable exposición del humanista puertorriqueño, hay una diferencia con República Dominicana, que debemos resaltar. En la isla vecina se ven claras las razones para un cambio coreográfico y de nombre: la introducción de un nuevo esquema musical, la habanera cubana –que llamaban *upa*–, la cual motivó una nueva forma de bailar.

Pero entre nosotros no se conoce –aunque pudo haberlo habido– que tuviéramos un nuevo tipo de música, propiciadora del paso de la tumba al merengue. También es válido reconocer que en esa época, cualquier estilo novedoso llamaba la atención y que bastaba que algunos músicos populares sonaran las nuevas piezas, para que rápidamente, sin muchos recovecos, se propagaran. Es importante recordar también que el motivo de tango o de habanera, típico del ritmo del merengue, ya pudo haber estado insertado en las contradanzas que nos pudieron llegar desde España en el siglo XVIII.

Cerrado el paréntesis aclaratorio, prosigamos con la exposición de Salvador Brau que introduce, sin nombrarlos, lo que se corresponde con el paseo y el cuerpo del merengue nuestros (p. 6): «Esta danza habanera, escrita, como la contradanza española, en compás de 2 por 4, ofrecía la particularidad de subdividirse en dos partes: la primera, compuesta rigurosamente de ocho compases repetidos, un tanto pausados, sin cadencia bailable, y la segunda conteniendo imprescindiblemente otros ocho, repetidos también, pero agitados, juguetones, ...»

Esta descripción resulta de un notable valor, no sólo para la historia de la



MANUEL A. ALONSO
Y SALVADOR BRAU.

cultura puertorriqueña sino para la nuestra, porque además de describirse la coreografía del merengue se hace hincapié en la música que lo acompañaba: un estilo de danza habanera, que como explicamos anteriormente, refiriéndonos a Cuba, en sus inicios fue bailable y movida, sin la sensual languidez que la distinguiría más tarde al permanecer como canción.

Al igual que sucedió en Santo Domingo, el merengue en la vecina isla comenzó por la ciudad y rápidamente pudo ingresar en los salones de las elites sociales. Pero pensamos que hay alternativas que parecen haber sido divergentes con las del merengue dominicano:

- O los movimientos de su coreografía implicaron un menor frenesí erótico –las descripciones no se refieren a sacudidas de caderas o movimientos alborotados–.

- O los puertorriqueños eran en sus juicios más elásticos que los dominicanos de la época –entiéndase, los «oasistas»–.

- O el rechazo oficial de Pezuela, aunque no evitó su popularidad, sí morigeró los movimientos impetuosos y la forma de bailar.

De acuerdo con Salvador Brau, el proceso sucedió en Puerto Rico de esta manera: la danza habanera cubana impuso un nuevo estilo bailable, de parejas enlazadas, al que se le dio el nombre de merengue. Con todo y el *Bando de Pezuela*, el merengue –o upa, como le decían los puertorriqueños– parece haber enfrentado críticas menos acerbas que el de Santo Domingo; su rechazo fue menos violento. El historiador lo narra de esta manera (p.p. 6 y 7): «Introducida en el país la música, poco debía tardar a aparecer el mecanismo del nuevo baile, y así sucedió, en efecto, de tal modo que ya en 1846 el «merengue» penetraba en los salones de la Sociedad Filarmónica, establecida por aquellos tiempos, en la calle de la Cruz, en la casa que aún se apellida de la Filarmonía. / Que el upa o merengue encontró obstáculos en su marcha invasora, no cabe dudarlo. Aquel baile envolvía una revolución, [...] y a pesar de la circular o decreto del general D. Juan de la Pezuela, que hubo de prohibirlo, el «merengue», que en 1846 alternaba con la contradanza española en los bailes de nuestra sociedad más escogida, fue repeliendo paula-

tinamente a su competidora, hasta excluirla completamente en 1850, como había excluido aquélla, a principios del siglo, nuestros bailes primitivos.»

Después de completar la evolución de la danza puertorriqueña, al hollar sus senderos culturales y pintar todos sus caracteres, Salvador Brau se refiere a esa estirpe nacional de su patria con estas palabras (p. 12): «Música heterogénea la del «merengue», dondequiera recoge harapos con que remendar su multiforme vestidura.»

El compositor y musicólogo Braulio Dueño Colón (1854-1932), quien nació doce años después que Salvador Brau, discrepa en cierta medida de lo expuesto por el historiador y humanista. Por ejemplo, al comenzar su *Estudio sobre la danza puertorriqueña*, Dueño Colón establece que la contradanza que se bailaba en Puerto Rico a principios del siglo XIX era la inglesa pura (country-dance) y no la española (p. 14): «...teniendo en cuenta que la contradanza abierta que se bailaba en España estaba sujeta a reglas fijas por lo que hace a las figuras; en tanto que la de aquí —la contradanza cerrada— dependía del capricho, las más de las veces extravagante, del que dirigía el baile [el bastonero].» Algunas de las fechas indicadas por el compositor también difieren de las de Brau.

El musicólogo hace exclusiva de Caracas la emigración venezolana —que sitúa entre 1835 y 1840— y expone como su consecuencia (p. 15): «...que el baile a dos se impuso por esa época en nuestro país, al mismo tiempo que las hallacas y las arepas...» En la puntualización sobre la pareja junta, sin que aún se hablara de merengue, coincide con Manuel Alonso.

Al presentar la ventaja que tuvieron los enamorados ante la nueva forma de bailar, propiciadora de la intimidad, Dueño Colón se refiere a la entrada del cantar-baile cubano en la década del cuarenta: «...se introdujo en la isla la danza cubana o habanera (no hay que confundirla con el actual danzón), y ya no se necesitó más para acabar de una vez con la contradanza. / Los compositores de aquella época comenzaron a escribir danzas a imitación de las cubanas. Más adelante aumentaron algo la extensión de la segunda parte, a la que



JUAN MOREL CAMPOS,
FAMOSO MÚSICO
PUERTORRIQUEÑO DE
MEDIADOS DEL SIGLO XIX,
CON SU ORQUESTA.

alguien llamó merengue, así como la primera parte se llamaba paseo. / Dichos merengues iban cada vez tomando mayores proporciones, hasta el punto de que en 1860 los había de cuarenta compases. De entonces acá ha ido aumentando gradualmente el tamaño de la susodicha *gasolina*, y ya los hay hasta de ciento cuarenta y tantos compases, lo que supone un *señor merengue* del tamaño de un melón.» Braulio Dueño Colón conceptualiza una diferencia no sólo estructural sino también nominal entre las dos secciones de la danza: paseo y merengue. Su padre fue uno de los primeros compositores de danzas.

Por su parte, el compositor Amaury Veray (1923), en *Vida y desarrollo de la danza puertorriqueña*, reitera: el predominio de la contradanza española en el primer tercio del siglo XIX; su procedencia desde Venezuela; el compás en 2 por 4; las dos partes que la componían, contrastantes en carácter y con ocho compases cada una; y la prominencia del bastonero. Reconoce que (p. 24):

«De este tipo de danza nos han quedado maravillosas descripciones gracias a Don Alejandro Tapia, Don Salvador Brau y el Doctor Manuel Alonso.» Indica que la supresión del bastonero, ocurrida en 1839, abrió el margen para las novedades coreográficas.

Sobre la introducción de la habanera en Puerto Rico, Veray la sitúa dos años después que Salvador Brau: «La llegada del General Arístegui, Conde de Mirasol, el 24 de abril de 1844 marca nuevo derrotero a nuestra música regional. En el séquito de este gobernante llegaron a la Isla unos jóvenes cubanos los cuales traían una nueva modalidad de danza para parejas solas, donde la unidad rítmica tenía más cadencia de baile. [...] Ofrecía a la vez un carácter de intimidad que no era posible en la contradanza de figuras. [...] Esta nueva modalidad era la danza que hacía tiempo venía aclimatándose en Cuba con el nombre de ‘habanera’.»

Veray explica cómo los compositores puertorriqueños rápidamente pusieron sus inventivas a trabajar para crear la nueva modalidad; también extendieron las secciones, para evitar la monotonía al bailar. Igualmente indica que la nueva danza no se llevó de cuajo a la contradanza española, porque había quien todavía la preferiera. De las distintas secciones dice (p. 25): «Cada una de ellas llegó a tener personalidad propia. La última parte era la más movida y rítmica. Esta vino a ser el jaleo llamado merengue o zupa como contracción a la voz aupa. [...] El llamado merengue pronto se hizo popular entre los jóvenes de la época y debido a su desenfadada interpretación fue motivo de escándalo...»

El compositor confirma cuánto se alargaron estas danzas, llegando hasta 130 compases, pero manteniendo siempre el *paseo* inicial de ocho compases.

Según el Dr. Alonso, los instrumentos típicos de la época eran la bordonúa –una guitarra grande y tosca–, el tiple, el cuatro, el carracho (güiro o calabazo) y la maraca. Años después se agregó el timbal o el redoblante y el clarinete se alternaba con las cuerdas en la primera parte.

En *Música y baile en Santo Domingo*, Emilio Rodríguez Demorizi transcribe un bellissimo párrafo de *Ciudad murada*, obra publicada en 1948 en La Haba-

na por Adolfo de Hostos –hijo del insigne educador–. Aunque esas líneas se refieren a Puerto Rico, en cierto modo retratan toda una época decimonónica, insular y caribeña de la historia merenguística (p.p.128 y 129): «Acostumbrábase imprimir gran viveza, mediante un cambio repentino de compás a los últimos instantes de la parte bailable, divertida mudanza que recordaba el jaleo andaluz y que bautizaron con el nombre de «merengue», probablemente por considerarla el momento más dulce y alegre del pasatiempo, ya que el bailable se iniciaba más lentamente y el paseo, como lo indica su nombre, sólo consistía en el acto de dar las parejas enlazadas por el brazo, pausadas vueltas por el salón, más o menos al compás de la música. Pero he aquí que las alegrías del merengue o jaleo, a veces tan impetuosas que originaban disgustos, pusieron un buen día de punta los nervios de su Excelencia el Gobernador de la colonia teniente general D. Juan de la Pezuela y Ceballos, y, sin sospechar siquiera que iba a dejar sus huellas en el pentagrama insular, preparando con ello el camino de la inspiración a los músicos del país, dictó un úkase¹²⁷ suprimiéndolo. Acomodados los últimos acordes de la danza a los gustos del procónsul, adquirió la pieza entera una languidez y melancolía muy adecuadas al ambiente social creado por el complejo político-religioso y al carácter dúctil de los danzantes. Hacia el 60 el inverosímilmente acondicionado tema musical alcanzó su más alto desarrollo rítmico y melódico, convirtiéndose en la genuina danza criolla, cuyas notas expresaban a menudo los más delicados sentimientos, o las más leves insinuaciones eróticas; la nostalgia de mejores tiempos vividos en el ensueño y la reacción lírica del isleño ante las realidades del régimen inmovilizador. Consérvase en nuestros días la voz merengue para designar la parte bailable entera de la danza.»

El merengue puertorriqueño fue absorbido por la danza puertorriqueña, que tendría entre sus primeros y más distinguidos exponentes a músicos de la talla de Juan Morel Campos.



EL ZAPATEO.
GRABADO
DE HAZARD.

¿UNA UPA HABANERA?



MÚSICO CAMPESINO
DE CUBA (SIGLO XIX).
GRABADO DE HAZARD.

Durante el proceso de investigación sobre el merengue primitivo, caímos en la cuenta de que la danza de nombre upa habanera o cubana –y sus sinónimos urpa, zupa y aupa– figura en textos puertorriqueños y dominicanos. Los autores cubanos que han analizado la contradanza y su proceso de criollización, no la mencionan. Esta omisión despertó nuestra curiosidad.

Indagamos sobre la upa –que aquí también se daba por danza cubana, equiparada con el merengue decimonónico– con algunos músicos de la vecina isla que residen en Santo Domingo y son conocedores de la historia musical de su patria: ninguno la había siquiera oído mencionar. Como hay danzas del siglo XIX que desaparecieron –sucedió en República Dominicana con el punto y llanto, el guayubín, etc.–, nos dirigimos por escrito al reconocido pianista cubano Frank Fernández y su esposa Alina, residentes en La Habana, para que averiguaran allá con músicos expertos sobre la existencia de la huidiza upa. De la respuesta de Alina de Fernández (21/abril/2003), extraemos este párrafo: «Por ahora lo que hay es lo siguiente: hemos consultado a varios musicólogos entre ellos Harold Gramatges (Premio Tomás Luis de Victoria), Teté Linares, Iliana García y una musicóloga del Museo de la Música [...] y todos dicen que desconocen de ninguna danza con ese nombre, UPA, por lo

que estoy casi segura que si hubiera pasado o existido, alguna de estas personas –entre ‘lo máximo’ de aquí– sabrían de ella.»

Alina de Fernández nos puso en contacto directo con Jesús Gómez Cairo, quien fue alumno del musicólogo Argeliers León y de Teté Linares, y es el actual director del Museo Nacional de la Música Cubana. En nuestra comunicación sintetizamos para don Jesús la relación upa-habanera-merengue, descrita ampliamente en Puerto Rico y en nuestro país. Su esperada respuesta llegó el 29 de junio: «He estado ocupándome del asunto que me comentó. Hasta el momento no encuentro nada que confirme la hipótesis de un origen del merengue en una tal UPA HABANERA o CUBANA, ni cosa semejante. [...] Confíe en mi segura respuesta.»

Casi un mes después, el 23 de julio, llegó la segunda comunicación de Gómez Cairo, muy ilustrativa y extensa, de la cual reproducimos estas partes: «...Estuve revisando algunos diccionarios, en primer lugar el que considero más importante a estos efectos, de Esteban Pichardo: *Diccionario Provincial casi razonado de voces y frases cubanas*, que tuvo su primera edición en 1836, y en el cual no encontré ninguna referencia al merengue, ni a la habanera, y de la palabra upa se da como voz corrompida que es sinónimo de AUPA. / Algo semejante ocurre con el *Nuevo Catálogo de Cubanismos* de Don Fernando Ortiz: nada de upa, ni de habanera, ni de merengue. También consulté el libro [...] de Ortiz: *Glosario de Afronegrismos*, Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1991, donde nada encontré sobre habanera, ni merengue, ni upa. Un libro reciente: *El habla popular cubana de hoy*, de Argelio Santiesteban, menciona la habanera, como gentilicio y también «cierto género musical»; no así el merengue, ni upa.»

Como se ha podido observar, Gómez Cairo no se limitó a nuestra inquietud por la upa, sino que extendió su investigación hacia la relación merengue-habanera, que antes le habíamos comunicado. En nuestra carta le expusimos también que, en nuestra bibliografía, el único autor cubano en mencionar la upa, era Helio Orovio en *Música por el Caribe*. Por tal razón, sus inapre-

ciables palabras continúan con otro testimonio directo: «Como a usted le interesaba la opinión de Helio Orovio, yo lo llamé por teléfono y conversamos sobre el tema. Orovio me dice que efectivamente él tomó esta idea de textos que se han publicado en Puerto Rico y también en República Dominicana. Orovio cree que la influencia de la contradanza, la danza, la habanera cubana, en el Caribe es innegable. Que las bandas que iban desde Cuba hacia las otras Antillas eran portadoras de la danza cubana, y de ‘un estilo de baile que fue para allá con las bandas que tocaban contradanza, danzas, cocoyé. Todo eso está en la línea de lo que luego se llamó el cinquillo’.»

Las pesquisas del director del Museo Nacional de la Música Cubana continuaron hasta abarcar el siglo XX: «Pensé yo entonces en Pacho Alonso y Enrique Bonne, ya que ambos trabajaron unas músicas en las que frecuentemente se utilizaba la frase upa upa. Llamé por teléfono a Enrique Bonne y lo inquirí sobre el tema. Bonne me cuenta que Pacho Alonso y él por los años 60 del siglo XX y tratando de renovar el ambiente de la músicaailable, crearon el rico pilón y también trabajaron lo que ellos llamaron el *guasón* (una mezcla de guaracha y son), donde usaban frases como: «se tambalea» y «upa upa». También se decía upa upa con el llamado ritmo simalé creado por Pacho Alonso, pero el propio Bonne dice que nada de esto tuvo que ver en ningún sentido con el merengue. Según Bonne el merengue entró en Santiago de Cuba en los años 40 y 50 del siglo XX, y recuerda a los músicos dominicanos Chapuseaux y Damirón que hacían merengue y que pudieron haber influido con sus piezas en Cuba....»

Estas impactantes revelaciones suministradas especialmente para esta obra por Jesús Gómez Cairo, desbordaron nuestras expectativas. Acerca de lo que en ellas es obviado por prestantes autores, nos permitimos elaborar la posibilidad de tales ausencias:

1) Si en 1836 en Cuba no aparece la habanera en un diccionario tan importante como el de Pichardo, posiblemente es porque aún no se revelaba como un género singular e independiente: era considerada, todavía, una



ESCENA DE
CARNAVAL CUBANO.
GRABADO
DE HAZARD.

contradanza criolla. En este sentido, resulta muy ilustrativo el párrafo escrito por Zoila Lapique, reproducido a continuación: «El habanero café de La Lonja, [...] sería escenario en 1841 de un hecho trascendental para la música cubana, pues en sus salones se brindó una curiosa innovación: por primera vez se cantó una contradanza con versos expresamente dichos al compás de la música. Era el inicio de lo que sería después un nuevo género cubano: la habanera.»¹²⁸

2) El merengue no fue un género danzario típico de Cuba.

3) En el *Glosario* de Fernando Ortiz sólo figuran vocablos con un posible o probable origen negro.

4) En Cuba, la upa no existió como danza, ni se conoció.

Upa habanera fue el nombre que se le dio en Puerto Rico a la danza habanera; allí el término fue popularmente adoptado en el siglo XIX. De allá debió

llegar a Santo Domingo –si es que realmente vino hasta aquí en esa época, porque en los documentos de entonces no aparece registrado–.

Ahora bien, Salvador Brau, al referir la llegada de la nueva danza procedente de La Habana y mencionarla como upa o merengue, alude a que el primero de estos nombres era más expresivo, por el movimiento que se le imprimía al cuerpo al empujarse los pies de los bailarines; pero que la popularidad de «merengue» hizo caer el vocablo «upa» en el olvido.

Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, aúpa es voz «que se usa para animar a alguien a levantarse o a levantar algo», y upa es «voz para esforzar a levantar algún peso o a levantarse. Dícese especialmente a los niños.»¹²⁹



DANZA DE SALÓN.
GRABADO
DE HAZARD.



«HOMBRES».
PINTURA DE
RAMÍREZ CONDE.

LA TUMBA DOMINICANA



TRAJE DE LA
TUMBA, SEGÚN
FRADIQUE LIZARDO.

La definición que sobre la tumba suscribe Otto Mayer-Serra en *Música y músicos de Latinoamérica* (Vol. 2, p. 996), dice escuetamente: «Baile popular dominicano, en boga a mediados del siglo pasado; también popular en Cuba.» La tumba fue una expresión danzaria propia también de Haití. Entre los dominicanos era una danza tan apreciada, que la campaña que a partir de noviembre de 1854 mantuvieron los «oasistas» durante cuatro meses no fue sólo para desacreditar y desterrar el merengue de los salones urbanos, sino además, para preservar la tumba y su manera de bailarla.

En lo concerniente a la música de la tumba, podría suponerse que aquí ocurrió lo siguiente: se insertaron los cinquillos y tresillos, propios del repertorio negroide y mulato, al esqueleto rítmico de la contradanza. Si éste fue el proceso ocurrido en otros países, debió de ser, por ósmosis, el que transformó la música nuestra en criolla.

En cuanto a proveniencias y nombres se refiere, con este baile se produce una situación similar a la de la contradanza, de donde derivó. La diferencia fundamental estriba en que la tumba es un exponente danzario criollo, típico de América; porque de Europa y particularmente de España, sólo se conocen datos muy etéreos acerca de una tumba andaluza. Al hablarse, pues, de tumba española y de

tumba francesa, se hace referencia a un género criollo, a estilos de contradanzas o danzas criollas, aunque sus denominaciones sean europeas por las nacionalidades mayoritarias de los antiguos colonos residentes en donde se popularizaron.

El estiloailable de la tumba dominicana subsistió durante un tiempo junto al del merengue –al menos por una década, quizás algo más–, hasta que el último la arrinconó en las regiones del olvido. Lo sabemos por el testimonio del francés Paul Dhormoys, quien en 1859, al regresar a París desde Santo Domingo publicó en la Ciudad Luz su obra *Une visite chez Soulouque*. Su detallada descripción de la tumba –también un referente de la sociedad dominicana de entonces–, dice: «Es un singular espectáculo el de los bailes dominicanos. La cuadrilla, el vals, la polca no les son desconocidos. La flor de la juventud dominicana se permite hasta una mazurca de fantasía: pero la danza de su predilección, a la que se entrega con frenesí, es la tumba. He aquí en qué consiste esta danza nacional. Todos los danzantes se colocan en fila, de dos en dos, como colegiales, que son llevados de paseo; los hombres de un lado, las mujeres del otro. Desde que la orquesta da la señal ellos operan un cuarto de conversión y se dan de frente. En ciertos momentos indicados por las variaciones del clarinete, el bailaror danza con su compañera o los dos, el uno frente al otro, se entregan a poses y balanceos que en uno de nuestros bailes públicos haría erizar los mostachos de los guardias municipales y poner a los ejecutantes en el violón. Terminada así la primera figura, cada joven deja a su caballero para tomar a aquél que se encuentre más cerca de ella. Cuando cada mujer ha bailado sucesivamente con todos los hombres presentes, la *tumba* ha terminado, con sentimiento general, a menos que no se repita, es decir, que no comience por segunda vez. Cada figura dura por lo menos un minuto. Por poco que haya una cuarentena de coplas, se pueden imaginar en qué estado se encuentran los bailarores al fin de la tumba. El sudor corre por todos los semblantes; el enladrillado del pavimento, hecho polvo, se propaga por la atmósfera. ¡Feliz en este momento aquel que, al venir a un baile dominicano, se ha provisto de un frasco de colonia! En Francia se dice que el baile carece de opinión. No es así en la República Domi-

nicana. Cada baile de confianza es una manifestación política. Se invita a bailar en honor de tal o cual personaje (para congratular a fulano) y es por esto, sin duda, que la invitación no es necesaria para ser admitido en un baile. Todo individuo que pase por la calle puede entrar a bailar, tomarse el refresco, si lo hay, y marcharse sin haber saludado siquiera a los dueños de la casa.»¹³⁰

De esta importante descripción de Dhormoys sobre la tumba dominicana se desprenden interesantes facetas de su estilo coreográfico:

- Era un baile de parejas sueltas, las cuales se colocaban en dos filas enfrentadas, una de mujeres y la otra de hombres.
- Incluía figuras salonescas y cortesadamente aburguesadas; el sustrato coreográfico era, por tanto, contradanzado.
- Proyectaba la sensualidad mulata y caribeña, que tanto atraía y al mismo tiempo sobrecogía a los viajeros europeos.
- Todas las parejas se intercambiaban hasta haber danzado con cada uno de los bailarores del sexo opuesto.
- No se incluía un bastonero –la persona con voz de mando y el director de la danza– para los cambios coreográficos en las figuras; éstas eran indicadas por giros musicales ejecutados por un clarinete.
- Resultaba una danza tan impactante y atractiva que, a pesar de que no se participara activamente de ella, bastaba sólo con verla para disfrutarla a plenitud.
- Los bailarores se entregaban con las entrañas a este baile.

El escrito también proporciona un cuadro del entorno dentro del cual la *tumba* se realizaba:

- Su duración era extraordinaria.
- La música era proporcionada por una agrupación instrumental y se maticaba con coplas cantadas.
- La juventud sentía una gran afición por bailar tanto las piezas de raigambre criolla como las importadas.
- Los bailes europeos, incluyendo los de ascendencia francesa, continuaban en boga.



LA TUMBA,
INTERPRETADA
POR ALUMNOS DE
LA ESCUELA DE
BAILES FOLKLÓRICOS.

- Las creencias políticas eran motivaciones aglutinantes para las celebraciones festivas.

- Era una característica ostensible de las fiestas el no contar con la hospitalidad de los anfitriones para disfrutar de ellas.

- Se la consideró una danza nacional.

En la ausencia del bastonero, al igual que en la falta de un rey y de una reina entre los bailadores, estriba en parte la diferencia entre dos tumbas: la dominicana y la cubana; lo que pudo haber ocurrido por intermedio de la contredanse o de la tumba francesa que se cultivaron en Saint Domingue y pasaron a Cuba en la última década del Setecientos. Aunque lo francés penetró en la parte española del Santo Domingo colonial –como se ve por el cultivo de danzas francesas que estuvieron de moda–, su influencia no fue determinante. Sin embargo, en otros lugares –como en Puerto Rico– se bailaba la

contradanza española con bastonero, útil recordatorio de que la hibridación, el mestizaje, han sido el sello distintivo de las danzas criollas.

Los bailes europeos y locales franceses pudieron popularizarse con mayor intensidad en Cuba, por la afluencia de los colonos que huyeron desde Saint Domingue desde 1791. Pero es necesario observar lo siguiente: aunque de Saint Domingue se llevara ese baile criollo a Cuba, el vocablo «tumba» era conocido y usado desde mediados del siglo XVIII, por lo menos.

La participación del bastonero y de los reyes elegidos en la tumba cubana aparecen en esta cita de Mayer Serra (Vol. 2, p. 998): «Una de las mejores descripciones de este tipo de danzas negras primitivas de la época de la esclavitud en Cuba se encuentra, según Fernando Ortiz, en la novela cubana *Vía Crucis* de Emilio Bacardí...

‘–Mi amo, la tumba va a empezar. / –Bueno, que empiece, ya iremos allá.

La sala de trillar café se había convertido en salón de baile. Desmontadas las mesas de tijera, yacían recostadas a las paredes, y a ellas también los bancos, cuajados de mujeres. En una especie de tarima alta se hallaban presidiendo el rey y la reina, corte elegida por los esclavos; un poco más abajo el bastonero, director de las danzas; junto a ellos, hombres y mujeres señalados con diversos títulos jerárquicos, y en el resto de la sala, bastante amplia, esparcida la dotación casi en su totalidad. Seis ventanas sin rejas y dos puertas abriéndose al exterior daban claridad al recinto. En un lado los músicos con sus tumbas y chachas; la mayoría de las negras con maracas de hoja lata, llevando con ellas el compás de la música y del canto. Algunas pencas de palma, una bandera española y otra francesa, bastantes desteñidas ambas, y varios farolitos con velas de cera amarilla, eran los adornos de aquel salón... El rey y la reina ocupaban sillas de cuero; el bastonero una de lo mismo, pero más pequeña. Ensofocían las tumbas picadas por las duras manos del trabajo, y el eco de los parches, retumbando en la sala, enloquecía a aquellas gentes, fanáticas de la danza...’».

Debe observarse atentamente en este relato cubano el uso del vocablo tumba, que se aplica tanto al baile como a instrumentos membranófonos, a tam-

bores. Porque con la voz tumba –al igual que con tango, merengue y tantos otros términos híbridos americanos– hay que apuntar en varias direcciones, para saber a cabalidad en qué consistió. A tales fines, Fernando Ortiz es bien explícito en su *Glosario de afronegrismos* (p.p. 439 y 440):

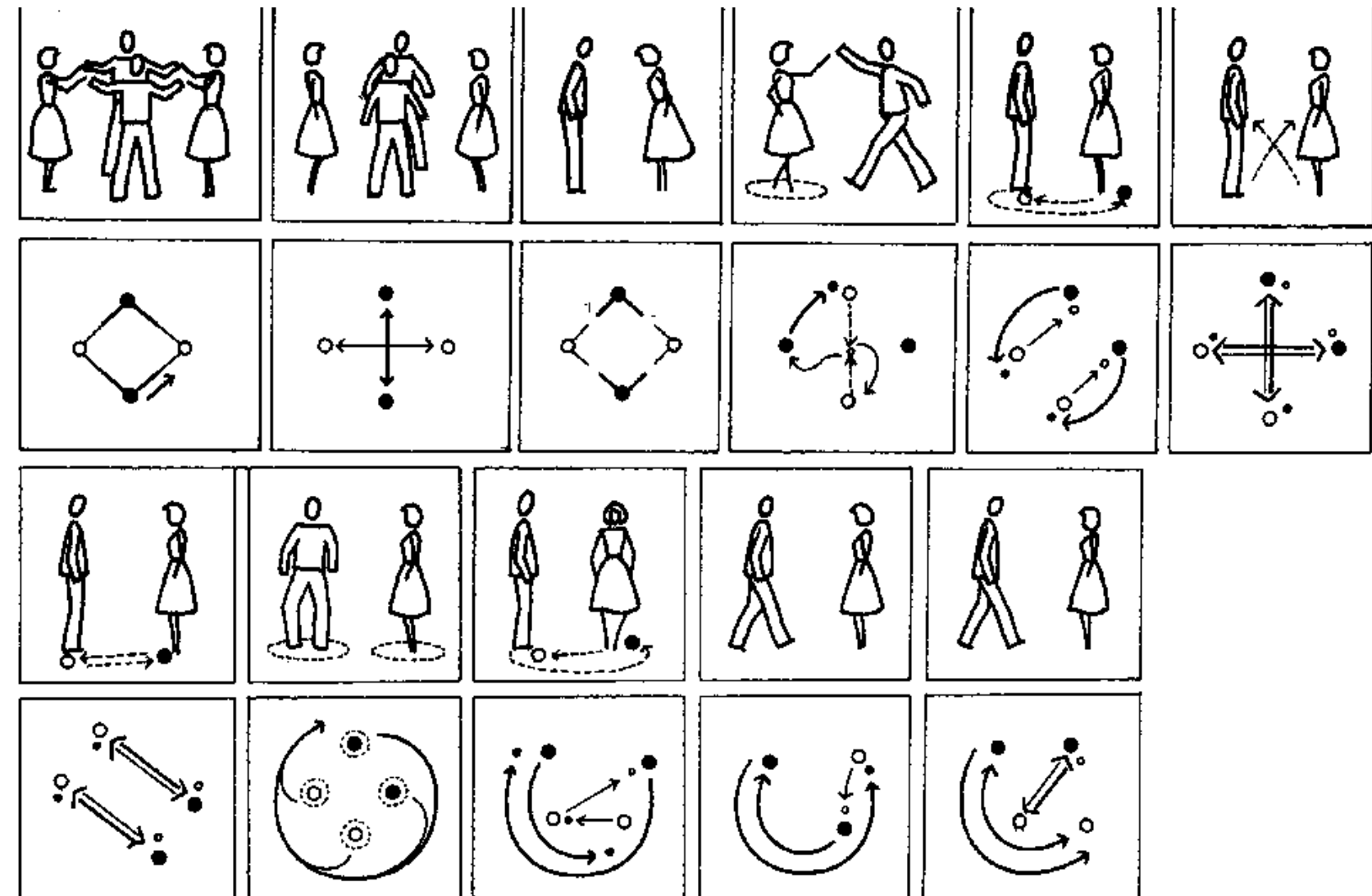
Definición: «Tumba. f.–Tambor africano muy usado en la región oriental de Cuba.// Baile afrocubano característico de aquella región.»

Posibles Orígenes de la Voz Tumba: Del taíno: «Guridi y Pérez suponen que este vocablo se deriva del taíno-haitiano *Diumba*. [...] Dando por cierto que *diumba* sea vocablo taíno, no olvidemos que *MUTUMBA* es vocablo africano bantú [...] aplicado en el Centro de África a un pequeño ‘tambor de madera y cuero de antílope [...] *Dumba* es ‘tambor’ en varios lenguajes del Congo y otros del grupo bantú...»

De África: diversas modalidades, en lenguajes bantúes de diferentes regiones del Congo: «...e-tumba, tumba, itumba, endumba», son aplicadas genéricamente a «tambor»; toponímicos en el Congo: «Mantumba y Tumba [también en Guinea –Sierra Leona–]. [...] De esos vocablos procede, seguramente, el *tumba* ‘tambor’ del lenguaje criollo.»

Con referencia a la procedencia étnica de la palabra, la determinación del antropólogo cubano es la siguiente: «...salvo mejor prueba, creemos que la supuesta voz indohaitiana es congoleña en realidad.»

La Tumba como Baile: Español, originario de Andalucía: «En cuanto a la *tumba* ‘baile’ parece a primera vista que su origen sea andaluz, como de tantas otras cosas que de allá nos llegaron a estas Indias en los primeros siglos de la colonización.» El investigador remite al *Diccionario de la Lengua Española* para referir que: «...se verá que la palabra, además de expresar ‘voltereta’, o sea, ‘cierto paso de baile’, es ‘danza que se usa en Andalucía, especialmente por Navidad’. Y por San Juan hallábase también. [...] Por donde parece que el vocablo debe de provenir del verbo castellano *tumbar*.» Para Ortiz, no resulta excluyente que una voz africana le haya dado nombre a una danza andaluza: «...porque durante los siglos de la esclavitud de africanos, los morenos lleva-



FIGURAS Y
DIAGRAMAS DEL
BAILE DE LA TUMBA Y
SUS VARIANTES, SEGÚN
FRADIQUE LIZARDO.

ron a Sevilla sus bailes, y alguna que otra costumbre, que tenemos por muy afrocubana, como el cabildo de negros, antes fue afrosevillana...»

Contexto africano: «*Tumba* significa ‘bailar’ en varios lenguajes bantúes...»

Según la reputada opinión de Fernando Ortiz, queda expuesto que el vocablo *tumba* es de origen africano y que la danza *tumba* es de origen hispanoandaluz.

Entre los músicos investigadores dominicanos, Esteban Peña Morell es el único que acoge a la *tumba* andaluza como la madre de la *tumba* dominicana:¹³¹ «...Hija de los cantares de la tuna es nuestra media-tuna; del zapateado son legítimos originarios nuestro zapateado-montuno y nuestra yuca; de los aguinaldos y los jaleos canarios nació nuestra mangulina; y de la *tumba* andaluza nacieron nuestra *tumba* y nuestra plena...»

En su obra *Las tumbas*, Fernando Ortiz describe cómo la palabra arribó a la Península Ibérica desde África y luego, a América nos la trajeron los negros

para regresarla a Europa, ya criollizada (p.p. 6 y 7): «...En México, la pone en boca de negros Sor Juana Inés de la Cruz en su villancico dedicado al mercenario San Pedro Nolasco en su fiesta. ¡Tumba, la, la, la! / ¡Tumba, la, la, le! Lo canta un negro ‘al son de un calabazo’. Y el *tumba, la, lá* continúa luego por mucho tiempo oyéndose en España, como se advierte en un coro que dice: *Tum, tán, tum, tán. / ¡Tumbalalé! ¡Tumbalalá!* [...] Esta canción figura en una obrita de comienzos del siglo XIX, titulada *Personajes grotescos y negros del presente* (Madrid, 1817), lo cual acredita la persistencia secular del vocablo *tumba* en festivos toques o bailes de negros, que en esa época también recibían el nombre genérico de *tumbas* en Cuba y demás Antillas españolas.»

En cuanto a las expresiones generales de *tumba*, definidas por Ortiz como «tambor y baile», el autor especifica sus modalidades criollas en Cuba –de enorme riqueza cultural– (*Las tumbas*, p.8): «En Cuba hay varias clases de tambores llamados *tumbas*, a saber: la *tumba francesa*, la *tumba de monte* y la *tumba sin distinción*, de diversos tipos.» Lo citado a continuación, debe leerse muy atentamente: «Las *tumbas francesas* son unos tambores y, por extensión, ciertos bailes y cantos introducidos en Cuba a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX por los negros criollos de Haití, de donde les viene el apelativo de franceses.» ¿Significa esto que, para el autor, fue una danza criolla, la *tumba*, y no la contradanza francesa el baile-música que desde Saint Domingue tuvo tanta influencia en el desarrollo de la música criolla cubana? Esta interesante apreciación se suma a la mirada de interpretaciones acerca de los orígenes de ciertos bailes criollos caribeños.

Ortiz continúa con sus siempre apasionantes puntualizaciones sobre la realidad cubana (p.p. 9/12): «Las *tumbas francesas* son los tambores con los cuales se bailaba francés, o sea haitiano criollo. [...] Ese adjetivo de ‘francesas’ les vino a las *tumbas* por su origen haitiano. En realidad esos tambores nada tuvieron de franceses, sino de africanos. Y, para decirlo mejor, eran afrofranceses o haitianos. ...[...] El baile francés era para ellos una expresión de superior rango social. Era baile negro pero no africano; baile cortesano criollo,

cruzado, típico de Haití, que se envanecía de decirse *francés*. Remembranza de aquella época opulenta de Haití, cuando nuestros vecinos del Archipiélago se enorgullecían de la independencia de su República, recién ganada antes que en las colonias hispánicas, y cuando, también con orgullo, los emigrados franceses y sus hijos mulatos fundaban en Cuba nuevas plantaciones, ricas y bien cultivadas, a la vez que focos de ilustración progresista.»

En esta obra, Ortiz también incluye la voz *tumba* como un movimiento erótico de las *rumbas*, y al respecto indica (p. 8): «Alguna vez hemos oído decir: ‘esa *rumba* tiene un *tumbaíto* que le *zumba*’. *Rumba, tumba y zumba*, voces todas de sentido libidinoso.» Igualmente, cita a Esteban Pichardo para admitir *tumba* como (p. 6) «reunión de negros bozales para bailar al son de sus tambores y otros instrumentos» en Santiago de Cuba (llamadas *tango* en La Habana). Como antes indicamos, esto ratifica que las connotaciones específicas que en Cuba ya se le daban a la expresión *tumba* (reunión de negros y tambor), se remontaban a la temprana Colonia (p. 8): «Antaño se conoció y empleó en toda la Isla, como lo prueba el hecho de que los tambores llamados *tumbas* fueron citados el 6 de diciembre de 1753 por el obispo Morell de Santa Cruz, en una carta a S. M. el Rey acerca de los cabildos de negros y refiriéndose a la instrucción espiritual de estos...» Tal aseveración evidencia, una vez más, el opulento espesor del tejido cultural americano.

En República Dominicana y en la década de 1970, Fradique Lizardo localizó a bailarores activos de *tumba* en Pinar Quemado, un suburbio de Jarabacoa. Se trataba de un pequeño grupo de personas muy mayores que practicaban este baile, pero que habían olvidado las voces de mando –si es que las hubo– y perdido los textos; ya en contacto con Lizardo, el tamborero falleció. Hemos indagado con algunos folcloristas contemporáneos sobre este grupo, pero no conocen del mismo.

En *Danzas y bailes folklóricos dominicanos* (p. 241), Lizardo hace un ilustrativo recuento de las diferentes figuras –alrededor de una decena– de nuestra *tumba*, detallando los movimientos y sus direcciones, cómo se empina el hom-

bre y no la mujer, el orden de las reverencias, cómo se toman del brazo y se sueltan las parejas, los cuadros que conforman, los cambios de lugar, los tipos de vueltas que se dan. El folclorista, que posiciona a la tumba como un baile de carácter urbano y suburbano, con la sinonimia de Tumba dominicana o Contradanza criolla, dice de los posibles orígenes (p. 243): «...La coreografía, es claro que es de origen cortesano. Esas tantas reverencias y cambios y actitudes de desprecio, nos hace recordar actitudes de torneos, justas, juegos de prenda, juegos de cañas y cosas parecidas.»

Los investigadores dominicanos y extranjeros que se han referido al tema, han considerado la ascendencia en Santo Domingo de la tumba según el tipo de contradanza –francesa o española– que hayan tomado en cuenta como determinante. Pero lo importante es que la mayoría entiende que la tumba, tanto si fue dominicana como cubana o haitiana, fue una modalidad criolla directamente emanada de la contradanza.

La reseña de Coopersmith en *Música y músicos de la República Dominicana* marca un año para el nacimiento de la tumba, indica una novedad coreográfica en ésta respecto a la contradanza y señala un rumbo distinto en la música (p. 26): «...en el año 1822 surgió un nuevo baile, la contradanza criolla o tumba dominicana (como se llegó a llamar más tarde). A diferencia de la cuadrilla, en la cual un bastonero o cabecilla anuncia las figuras, la contradanza criolla hacía hincapié en la importancia de las parejas individuales, dejando que cada una escogiera sus propias figuras. Sin embargo, la ruptura con la tradición del grupo no fue total puesto que todavía se retenían algunas de las figuras de la *contredanse* y del *minué*, desde luego cambiando su música y su ritmo. La tumba pronto se hizo popular en toda la isla de Santo Domingo; en la región occidental donde prevalecía la influencia francesa, se llegó a conocer como la tumba francesa para diferenciarla de la tumba dominicana, siendo la versión más sencilla la que se bailaba en la región española.»

Coopersmith sustentó una parte del comentario anterior en la novela histórica *La conspiración de los Alcarizos* de Max Henríquez Ureña (1885-1968),

cuya hermosa descripción de la tumba –que aparece reproducida al final de este capítulo– es la única que se conoce escrita por un dominicano. Sin embargo, hay que hacer hincapié en que la tumba reseñada por Henríquez Ureña es una recreación literaria, aunque muy bien documentada e investigada. En el *Apéndice H* de la novela dice su autor, refiriéndose a los bailes populares descritos: «Es útil tener en cuenta que la contradanza francesa, de donde surgió luego la cuadrilla, era un baile de figuras. Después surgió la contradanza criolla, baile de parejas al igual que la danza, que de ella se derivó. El caso es el mismo por lo que respecta a la tumba francesa y la tumba dominicana...» El autor admite que vio bailar la tumba francesa en Santiago de Cuba, a lo que hizo referencia en su cuento *La conga se va*, publicado en 1930. ¿Habrá visto, por igual, bailar la tumba dominicana? Su obra deja esa impresión.

De la descripción de la tumba del francés Paul Dhormoys, vista al principio de este capítulo, se entiende que nuestra tumba era bailada por parejas sueltas que formaban parte de un grupo. Lo que el autor no da a entender –aunque tampoco niega–, es un acercamiento de la pareja («el bailaror danza con su compañera o los dos, el uno frente al otro, se entregan a poses y balanceos que en uno de nuestros bailes públicos haría erizar los mostachos de los guardias municipales...»). Éste es un enigma más de nuestro acervo danzario.

Ciertamente, que estos viajes por los recovecos tumbadores resultan fascinantes. Porque a pesar de las tinieblas que han rodeado el origen y el transcurso de las danzas criollas, ellas, con sus eufónicos nombres, sus pegajosas músicas y vívidos versos, con sus extraordinarias coreografías y agrupaciones de instrumentos, de alguna manera resaltan nuestros atavismos con mucha agudeza y tan bien como páginas enteras de eruditos textos.

MAX HENRÍQUEZ UREÑA. *Episodios dominicanos* –novela histórica– *La Conspiración de los Alcarizos*. Capítulo XV. *La fiesta de La Altagracia*:

«–¡Qué despacio ha comido esta gente!– decía una de las muchachas–. Nosotros hace rato que tomamos café.

–Lo que pasa –arguyó otra–, es que nosotros acabamos más pronto por ver

si empezaba el baile. Ahora hay que esperar a que los viejos acaben, para que quiten la mesa.

–Claro que tenemos que esperar, hija, porque el café hay que tomarlo sentado.

–¿Y no sería mejor bailar en la sala del bohío?

–¡Que va! Es muy chiquita. Además, el piso no es mejor que éste, que aunque de hormigón, es bueno y liso.

En cuanto los comensales se pusieron de pie para abandonar el cobertizo, acudieron apresuradamente algunos jóvenes y en cortos instantes despejaron el lugar.

–¡A bailar se ha dicho, señores! –gritó una voz.

–¡Que venga la música! –dijeron otros.

Los músicos se acomodaron en uno de los bancos; y Felipe empezó a cantar una seguidilla. Andrés lo acompañaba, haciéndole de segundo.

–¿Te atreverías a bailar un fandango? –dijo Lico tomando del brazo a Altagracia–. ¿Lo sabes bailar?

–¿Qué muchacha no sabe en estos tiempos bailar fandango, si ese baile gustaba tanto a los soldados españoles?



–Pues vamos, antes de que se organice la gente para la tumba. Ya deben estar buscando por ahí al doctor Moscoso, a quien esperan para empezar.

–Vamos.

–¡Felipe, tócate el mejor fandango que sepas, para bailar con mi novia, o sigue con esa seguidilla, que para el caso es lo mismo!

Se arremolinó la gente al ver a Altagracia avanzar hacia el centro del espacio libre, seguida de Lico. Felipe inició una modulación, de un rasgueo en otro fue descendiendo de tonalidad, y arrancó de las cuerdas de la guitarra suaves y quejumbrosos acentos, en tono menor. Cobró después animación aquel acompasado ritmo ternario, y Altagracia se alejó de Lico taconeando. La siguió él, y cuando parecía próximo a enlazarla se desvió ella con presteza, y volvió a alejarse del galán que la perseguía, mientras la garganta de Felipe, a cuyos acentos se interpolaban los tonos graves de la voz de Andrés, poblaba el recinto de agudos rotundos como toques de clarín. Taconeando volvieron a encontrarse los bailarines, y nuevamente fingía ella entregarse en los brazos de su perseguidor para dejarlo burlado otra vez, alejándose, erguido el busto, con la siniestra en alto cual si fuera a reafirmar la altiva peineta que coronaba su cabeza, mientras con la diestra levantaba levemente la falda, que arrancaba tenue nube de polvo al rozar con el piso.

–¡Olé! –gritó Felipe–. ¡Que sólo te faltan las castañuelas!

La música cambió a tono mayor, y el baile se hizo más veloz. Los bailarines se aproximaron, convulsos, siempre marcando el compás con febril taconeo, cada vez más aprisa, y recorrieron estremecidos el recinto, hasta que el galán pudo oprimir con su brazo aquella cintura tantas veces esquiva a su reclamo, y un enérgico rasgueo rubricó el final de la melodía.

Los espectadores rompieron en aplausos. ¡Bien valía aquel espectáculo el haberse retardado la hora de bailar la *tumba*! Las muchachas rodearon a Altagracia. Moscoso, que avanzaba dando el brazo a la señora de García, se apoyó en el hombro de Lico, diciéndole:

–Muy bien, muchacho. Pero, más que tú, es tu novia la que merece una felicitación. ¡Qué garbo y qué gentileza!

–¡A bailar la *tumba*, a bailar la *tumba*! –profirieron varias voces–. ¡Escojan sus parejas! ¡Ábranle paso al doctor Moscoso!

Mientras los músicos revisaban la afinación de las guitarras, Filoclés se acercó a Altagracia.

–Mademoiselle Altagracia –le dijo–, yo deseo que con el permiso del señor Andujar me conceda usted esta pieza. No puedo pedirle otra. Hoy estoy de servicio en el puesto, y debo retirarme temprano.

–Con mucho gusto –contestó Altagracia, lanzando una mirada de reojo a Lico, que en apariencia distraído se mordía los labios.

Las guitarras, acompañadas por el güiro, lanzaron pausadamente al aire las notas melancólicas de una melodía tropical. El doctor Moscoso dio la señal de inicio, levantando en alto la mano de su compañera e inclinándose después delante de ella, pues en la *tumba* dominicana se conservaban actitudes y movimientos que eran un recuerdo del baile de figuras.

La *tumba* que se bailaba en la isla debía su nombre a la tumba andaluza, con la cual, sin embargo, mantenía poca semejanza.

La frase melódica era de sabor nativo, aunque en ella se advirtiera, como por lo general sucede en la música criolla, un eco de expresiones musicales de otras regiones del mundo, muchas veces de España y, al través de España, de los árabes. Pero imitar no es copiar; y si la música criolla imita, al imitar modifica y adapta la frase melódica al sentimiento nativo, dándole nuevo sentido musical. El ritmo de la *tumba* tenía efectos sincopados de tipo africano y por eso podía marcarlo con precisión el güiro.

Desde el punto de vista coreográfico pudo ser considerada, en sus orígenes, como una desviación del minué. No faltaba en ella cierto remedo de las figuras de ese baile de la Francia galante, aunque ni la música ni el ritmo eran copiados de Francia. Guardaba, pues, coreográficamente, cierta afinidad con la *contradanza francesa*, que fue el antecedente inmediato de la cuadrilla. En la parte francesa de la isla, la *tumba* conservó esa forma, y con el tiempo se le dio el nombre de *tumba francesa*, para distinguirla de la *tumba* que se bailaba en la parte española, donde

las figuras tendieron a simplificarse, y la innovación introducida por otros bailes – como el vals, que ya para entonces estaba en boga en América–, hizo que las parejas bailaran enlazadas de rato en rato. Así, pronto quedó convertida la *tumba* dominicana en un baile de parejas, a la moda del día, aunque con algún recuerdo de las figuras que tuvo en su primitiva forma. Lo mismo ocurrió con la contradanza: frente a la *contradanza francesa*, baile de figuras, surgió la contradanza criolla, baile de parejas, antecedente de la danza antillana.

El doctor Moscoso bailaba con ceremoniosa elegancia. Alto y erguido, luciendo su largo y puntiagudo casaquín, se movía de modo pausado, como quien cumple escrupulosamente un rito. Y su compañera, joven todavía, de rostro agradable y bondadoso, algo pletórica de carnes pero ágil y desenvuelta, marcaba los pasos con gracia y distinción, porque en ella –aunque mujer de hábitos modestos y vida aldeana– la corrección en los ademanes era cosa innata.

Filoclés, por su lado, hacía derroche de figuras, y llevando en alto la mano de Altagracia, remedaba los pasos del minué.

–*C'est la vraie tumba* –decía sonriendo a su compañera.

–Más o menos así se bailó aquí en un tiempo –declaró Altagracia–, pero la de ahora me gusta más.

Muchos se detuvieron a observarlos, seducidos por la donosura con que Altagracia marcaba el compás; pero a la postre la atención general se concentró en el doctor Moscoso y su pareja. Cuando los músicos dieron el acorde final y Moscoso se inclinó una vez más ante su compañera para cerrar el baile con una nueva reverencia, se oyeron aplausos y aclamaciones. Moscoso se volvió, sorprendido, y entonces advirtió que los habían dejado solos.

–Gracias a usted, señora –dijo inclinándose nuevamente–, la broma que gasté hace un rato se ha convertido en realidad. Hemos dado una buena lección a los muchachos, y por lo visto ellos nos lo agradecen.

Los músicos empezaron a tocar un vals...»



PINTURA DE
AGUSTÍN MASÍA.
SIN TÍTULO.

EL MERENGUE DOMINICANO: SU APARICIÓN



JULIO ARZENO.

En algún momento posterior a nuestra Independencia Nacional (1844) y con la tumba dominicana como principal exponente danzario criollo, irrumpió en el panorama de Santo Domingo un revolucionario cambio coreográfico: la pareja bailadora se enlazó estrechamente, se eliminaron los gestos cortesanos típicos de la contradanza y se adoptaron movimientos que contoneaban el cuerpo con suma libertad. Debió haber sido la *vox populi* que bautizó con el nombre de merengue, esta novedosa forma de bailar. De esta manera, se diferenciaron dos prácticas danzarias que, al parecer, se cadenciaron al son de una misma corriente musical.

¿Por qué se le puso este nombre? Veamos las posibilidades que sugieren cuatro autores:

Julio Arzeno, *Del Folk-lore musical dominicano* (p. 19): «Su nombre tal vez quiso significar en su etimología, levedad e inconsistencia...»

Esteban Peña Morell, *Sobre nuestra música folklórica I*, 21 de septiembre de 1929, *Listín Diario*: «...porque si en algo anduvieron acertados los inventores de su psicología fue en adaptar la palabra merengue, gustativamente almiburada, como distensivo rítmico y musical de vivacidad, jocosidad, zalamería, sandungueo animado y pintoresco.»

Flérida de Nolasco, citada por J. M. Coopersmith en *Música y músicos de la República Dominicana* (p. 27): «...se ha dado a este baile el nombre del dulce de azúcar y claras de huevo –por el carácter ligero y frívolo del baile, o por sus ritmos cortos y precisos que sugieren el batir de claras de huevo.»

Julio César Paulino, en *Entrevista personal* (2002): «La palabra merengue es de origen congo-bantú. Afirmando categóricamente que ese merengue [baile africano] es congo, precisamente por la etimología de la palabra. Los grupos bantúes, que tomaron el merengue de los congos, lo llevan hacia el Dahomey, desde donde la diseminan por el África. La danza es congo y los bantú son los difusores. Al llegar aquí, esa danza –que es ternaria, no binaria–, desaparece, no se fusiona con nada. Al tomarse la contradanza y ponerle el nombre de merengue –por el rompimiento de la coreografía–, se usa la palabra africana dentro de una danza criolla muy diferente. La gente decía: ‘¡mira, están bailando merengue!’ ¿Por qué? Por el problema del negro bailarín y su movimiento lascivo.»

Para explicar el nombre de la danza: Arzeno se sustenta en cualidades genéricas; Peña Morell alude a su gusto dulzón; Nolasco señala el postre que los franceses llamaron «merengue» desde el siglo XVIII; y Paulino se remite a una danza africana con igual nombre y al estilo africano de moverse. Anteriormente expusimos todo lo referente a la temprana adopción del vocablo francés que da el nombre a un dulce y la ausencia de evidencias para que se catalogue el término –y una danza merengue– como africano.

Se ha dado por sentado que el merengue y la tumba dominicanas compartieron un estilo musical: el contradanzado. No se conocen señales de modificaciones musicales entre la tumba y el merengue primitivo, ni se han descubierto documentos que así lo indiquen. Sin embargo, sería lógico suponer que algo debió de cambiar en la música, que pudo haber algún detonante rítmico-temporal que impulsó a los danzantes a deshacerse de las amarras del «decoro» y la «decencia».

Hubo transformaciones y no sólo en República Dominicana. Las pruebas

se encuentran en las danzas habaneras de Cuba, en las danzas-merengues de Puerto Rico influenciadas por las habaneras cubanas y en los *carabiniers* de Haití. Hacia los finales del primer tercio del siglo XIX hubo aires renovados en la música de las islas antillanas, los cuales motivaron originales maneras de bailar. Pudieron haber consistido en nuevos enfoques de los giros rítmicos negroides, ya incorporados a la danza –o contradanza– criolla: cinquillos, tresillos elásticos, células tango; quizás se concibieron estos elementos de forma más enfática y reiterativa. El *tempo* de ejecución debió alterarse, hacerse más vivo.

En República Dominicana no existen pruebas documentales que permitan afirmar ni negar si hubo una metamorfosis en la música que pasó de la tumba al merengue. Si musicalmente nada sucedió, entonces la gente, simplemente, comenzó a bailar distinto porque sí. Si el cambio musical ocurrió, ¿qué tan grande pudo haber sido? Las posibles respuestas –y las propias preguntas–, no descansan sobre base alguna de sustentación bibliográfica. Ahora bien, aunque es muy probable que la célula tango se conociera en Santo Domingo por medio de las antiguas contradanzas españolas, fue con la danza cubana, particularmente con la habanera, que parece haberse oficializado su uso. Pero tampoco se sabe de fuente fidedigna, cómo y cuándo pudo arribar la habanera a nuestro país.

Los géneros musicales se propagaban de una isla a otra en el Caribe con pasmosa rapidez, extendiéndose su popularidad con igual velocidad hasta el territorio continental. Con la vívida impresión que generaban las novedades musicales en aquellas épocas, podía bastar con la llegada a Santo Domingo de unos cuantos músicos cubanos o puertorriqueños, o que algunos dominicanos fueran a La Habana o a San Juan, para que su chispa natural asimilara un ritmo que se daba por nuevo, y lo dieran de inmediato a conocer en Santo Domingo.

Hasta el presente, no se ha podido determinar con exactitud cuándo surgió el merengue dominicano; sólo se tiene la seguridad de que ya existía el 26 de noviembre de 1854, porque aparece mencionado por primera vez en el periódico



«JOLGORIO».
PINTURA DE
PLUTARCO ANDÚJAR.

dico capitalino *El Oasis*. Los jóvenes intelectuales «oasistas» dejaron constancia de su repudio a la manera como se bailaba el merengue en 1854 y 1855. Pero ellos no fueron compositores sino literatos, y como nunca reprodujeron en su semanario un trozo de partitura de la «detestable» danza, sus testimonios no arrojan ningún haz de luz que ayude a desentrañar en qué consistió, realmente, su música.

El merengue que se conoció en Santo Domingo a mediados del siglo XIX, fue de raigambre musical contradanzada; posiblemente tuvo pocos elementos musicales en común con el que se desarrolló posteriormente, en el último tercio de dicha centuria y sobre todo, con el que se puso de moda en los elegantes salones sociales cibaños desde la segunda década del siglo XX. Pero la verdad es que en nuestro país, nadie puede afirmar ni negar categóricamente si desde que sonó el primer merengue, quedó o no establecida su estructura

clásica de paseo, cuerpo del merengue y jaleo; o si ese familiar y jacarandoso *TÁN-ta ran-tan tan-tan tácatata TÁN...* que como esquema rítmico lo define, se le imprimió o no desde que la danza se abrió camino en los barrios urbanos de Santo Domingo.

Sin embargo, desde el punto de vista musical, la dialéctica implícita en cualquier proceso cultural hace difícil aceptar que un género popular haya emergido cabalmente configurado y ordenado. Resulta casi impensable suponer que la inventiva chispeante de los creadores espontáneos no le atravesara algún dejo, algún giro nuevo en algún momento a una copla, a un canto o a la música de una danza. Pero las escasas noticias que se pueden ubicar sobre el merengue durante la segunda mitad del Ochocientos –nos referimos a noticias de esos años, no a interpretaciones ulteriores– parecen indicar que así aconteció. El merengue mantuvo una línea estructural que permaneció por décadas y décadas. Así lo percibió Julio Alberto Hernández; Julio César Paulino afirma por igual, que ese estilo contradanzado se extendió hasta la segunda década del Novecientos, y que fue Juan Espínola su último cultor.

Las primeras transformaciones que se supone tuvo el merengue ocurrieron en la década de 1870, cuando se introdujo el acordeón diatónico en la agrupación instrumental merenguera y se generó el merengue típico en las áreas rurales. En este caso, se evidencian razones para comprender las metamorfosis que pudo sufrir la danza –que fueron más bien, para atrasar su música–, por las limitaciones tonales a las que indujo el primitivo acordeón, popularizado por las facilidades que brindaba su elemental ejecución.

Los periódicos que se comenzaron a publicar después de establecerse la República, reseñaron esporádicamente las noticias merengueras. Tales crónicas son indicativas de que en el Ochocientos, el merengue estaba insertado como parte integral de la realidad festiva dominicana. Emilio Rodríguez Demorizi se refiere al tema varias veces en *Música y baile en Santo Domingo*, como reza en esta nota al pie (p. 122): «Es evidente que continuó el merengue. En el artículo *Costumbres*, aparecido en *El Dominicano*, del 7 de julio de

1855, decía: ‘...frío como un banquete sin brindis, desabrido como un baile sin merengue...’.» En otra breve cita –del periódico capitalino 25 de Noviembre, 1874– se confirma la apreciación acerca de una línea musical invariable, mantenida por largo tiempo, que refleja una especie de estancamiento en el estro de músicos y letristas (p. 124): «...los pasos dobles de las bandas de música... los mismos merengues en algunos pianos».

El resumen del historiador indica que hacia el último cuarto del siglo XIX, las generaciones mayores –ésas que pasaron buena parte de sus años mozos bailando merengue– lo mantuvieron con el mismo entusiasmo en su memoria y tal parece que aprovecharon cualquier oportunidad para echar unos pasitos, según se lo permitieran el reuma, la artritis y otros achaques procurados por el «calendario» (p. 124): «...en la reseña de un baile efectuado en Moca el 5 de junio de 1875 se lee: ‘. . . se le rindió culto a la coqueta Terpsícore, al compás del cadencioso merengue; en fin estuvo la cosa tan de *rechupete*, que dos respetables socios de barbas ya blancas, ejecutaron con suma maestría el nacional zapateo...».

Para fijar el nacimiento del merengue nuestro se ha especulado hasta la saciedad; se han sugerido propuestas sobre premisas inconsistentes y se han planteado hipótesis válidas, erigidas sobre los retazos documentales que han podido recopilarse. Décadas atrás, una de las historias más comentadas y aceptadas fue la expuesta por el antiguo director del diario *La Nación*, Rafael Vidal, sobre la batalla de Talanquera: «El merengue nació, con carácter de melodía típicamente criolla, sobre el campo de batalla de Talanquera. Cuando las tropas dominicanas, acampadas en el paso de Macabón, fueron obligadas a retroceder al empuje de la columna haitiana del General Cayemite, el mulato dominicano Tomás Torres, abanderado del batallón de que formaba parte, huyó sin suficiente justificación, y cuando, con el violento contraataque de ese día, los dominicanos quedaron victoriosos, al caer la noche, iluminados por las fogatas del vivac, los soldados cantaron, con una melodía nueva, un canto típico para burlar la conducta del abanderado fugitivo:

Tomá juyó con la bandera / Tomá juyó de Talanquera / Si fuera yo, yo no juyera / Tomá juyó con la bandera.

El tono melancólico de la melodía que el soldado rudo, tostado por el sol abrasador de la región noroestana, daba al canto de su fe cuando todavía vagaba en el ambiente el humo de las últimas descargas, pasó a las fiestas populares, cuando ya libre de sobresaltos, era el hogar dominical, tibio albergue, el recuerdo en los días de reposo después de las faenas semanales.»¹³²

Este relato fija el nacimiento del merengue a finales de marzo de 1844 –cuando se libró la batalla de Talanquera–. El hecho, como tal, pudo haber ocurrido: el mulato abanderado quizás se alzó del campo de batalla, lleno de pavor. Mas, al relacionar el supuesto hecho con el surgimiento del *merengue* –un nuevo ritmo, una nueva danza–, parece como si se estuviera de frente a una narración alimentada por el folclor. Porque ¿qué motivó a unos soldados a «cantar» un ritmo nuevo? ¿De dónde salió ese ritmo? ¿Provino de todo un grupo, espontáneamente y de común acuerdo? ¿Había músicos en ese batallón, ejerciendo como tales? ¿Cuántos músicos eran?

Refiriéndose al episodio del cobarde Tomás Torres, el investigador Miguel Holguín-Veras también ha cuestionado: «¿Bailaron? ¿Con cuáles músicos? ¿Iba algún conjunto u orquesta con el improvisado ejército? La respuesta es que no. No iba ningún conjunto musical con el ejército. A lo sumo iba un corneta, y sí iba de manera segura un redoblante...»¹³³

En sus escritos en el *Listín Diario* Esteban Peña Morell desmiente la historia del mulato Tomás Torres/Talanquera/nacimiento del merengue. Y Julio Arzeno, quien transcribe la estrofa en su obra *Del folk-lore musical dominicano*, la admite como parte de un canto de índole militar (p. 127): «Indudablemente, durante la guerra de la Independencia, como en la de la Restauración, muchos cantares patrióticos y bélicos entonarían, como aquel que dice: Juyó, juyó Tomá de Talanquera, / si yo fuera Tomá, yo no volviera; / Juyó Tomá con la bandera / si yo fuera Tomá, yo no volviera.»

Independientemente de que no se ha encontrado una sola evidencia bi-



«FIESTA CAMPESINA».
PINTURA DE
YORYI MOREL.

bliográfica que respalde la conjetura de Vidal, otros datos apuntan hacia otras direcciones. Por una parte, en la época de la batalla de La Talanquera aún no se habían formado las bandas republicanas de música. Y por otra, es el propio relato el que se encarga de desmitificar la historia cuando da cuentas, al final, del tono melancólico en la melodía y del canto de fe que se le imprimió. No son éstas cualidades inherentes al merengue, por el contrario; si con algunas características puede asociarse esta danza es con la animación, el alborozo, la algazara, la festividad. Además, tales frases dan cuenta de una expresión vocal, de un canto, no de una danza.

De acuerdo a la documentación existente, sólo pueden tomarse dos caminos para poder fijar la época en la que surgió el merengue en Santo Domingo:

1) Antes de la Ocupación Haitiana. En este caso, la única referencia es de 1929, aparecida en un artículo de Esteban Peña Morell en el *Listín Diario*, 4

de octubre p.p.5 y 6: «...El primero a quien señala el índice de la posteridad y la tradición como eximio cultivador, minucioso y consagrado de nuestros cantares–baile típicos es el prócer Coronel Juan Bautista Alfonseca (1802-1875); cuyas primeras danzas–merengue datan del año de 1820...»

2) Después de la Ocupación Haitiana. En este caso, la referencia está comprobada, porque se apoya en los escritos de *El Oasis*: la danza debió de haber nacido por la década del cuarenta y se propagó durante los años cincuenta, porque fue en 1854 que los jóvenes cronistas comenzaron a injuriar públicamente ese «nuevo baile».

De todas maneras y para despejar dudas, resulta pertinente analizar hasta el fondo la primera opción. Entre musicólogos, ensayistas e historiadores nativos y extranjeros existe un consenso general al señalar al coronel Alfonseca como la figura con la que se abre el libro de la Historia Musical Dominicana. A manera de verificación, veamos una cita del investigador Arístides Incháustegui en su obra *Por amor al arte*, donde aparece en la página 1 el músico-militar, el primero bajo el acápite *Compositores dominicanos*: «JUAN BAUTISTA ALFONSECA – Nació en Santo Domingo el 23 de junio de 1810 [...] Compuso mazurcas, valeses, danzas, merengues y las mangulinas «El Juramento», «Boca Canasta», «Ay Cocó», «El Sancocho», entre otras. / Una de sus obras de mayor envergadura fue «La Batalla de las Carreras», aunque la más importante para los dominicanos sin lugar a dudas fue el «Himno de la Independencia», escrito en pleno fervor independentista, con letra de Félix María del Monte...».

Según lo asignado en el *Listín Diario* por Peña Morell, Alfonseca nació en 1802; por lo que en 1820, a sus 18 años de edad, era un creador precoz. Mas, según la cita de Incháustegui (y de acuerdo, prácticamente, con todos los musicólogos que han escrito sobre el tema), el nacimiento de Alfonseca ocurrió en 1810 y por lo tanto, no sólo era precoz sino que fue todo un prodigio, porque en 1820 sólo tenía diez años.

En honor a la verdad, la fecha de nacimiento de Alfonseca podría ser materia de discusión. Un autor tan reputado y puntilloso como Otto Mayer-



«EL MERENGUE».
PINTURA DE
JOSÉ VELA ZANETTI.

Serra, con una obra tan prolija como es *Música y músicos de Latinoamérica*, no consigna ni el año en que Alfonseca nació ni el de su muerte (Vol. 1, p. 18). Unos pocos autores dominicanos han optado, igualmente, por obviar las fechas de Alfonseca. Luis Alberti, el inolvidable compositor de *Compadre Pedro Juan*, era biznieto del coronel Alfonseca; en su obra *De música y orquestas bailables dominicanas 1910-1959* (p. 73), tampoco dice nada del nacimiento de su bisabuelo, sólo indica el 1875 como el año de su fallecimiento.

Sin embargo, se cuenta con un respaldo externo para señalar el nacimiento del merengue dominicano después de 1844: las constancias histórico-musicales cubana y puertorriqueña, con el surgimiento oficial de la danza habanera y su propagación por las Antillas. En Cuba, el inicio del género habanera se demarca en 1841. Al año siguiente esta danza cubana arribó a Puerto Rico, en donde transformó y sustituyó, con el nombre de merengue, a la contradanza española que allí se practicaba. Además, y situándonos en nuestro país, de haber nacido el merengue tan temprano como en 1820, la tumba no hubiera tenido tiempo de arraigarse en las fiestas de la clase alta capitalina y las pataletas de los «oasistas» hubieran carecido de sentido.

Por tales razones, es la segunda opción, comprobada documentalmente, la que debe ser considerada como la válida: el merengue comenzó en Santo Domingo al calor de la vida republicana. Si se conoció y se practicó desde antes, debió mantenerse enmascarado bajo otro nombre o estuvo relegado a grupos muy restringidos. Hasta ahora, no hay pruebas que respalden esta hipótesis.



PINTURA DE
PLUTARCO ANDÚJAR.
SIN TÍTULO.

OTROS NOMBRES PARA EL MERENGUE DOMINICANO



PAREJA DE UN
BALLET FOLKLÓRICO.

A mediados del Ochocientos en Santo Domingo parece que se le llamó «merengue» a distintos bailes, porque con este nombre han sido etiquetadas y explicadas otras danzas que pasaron al folclor nacional con diferentes apelativos. Esta situación complica aún más los esquivos perfiles de lo que pudo ser el merengue primitivo, porque tal heterogeneidad nominal resulta, más que aclaratoria, un vaho caliente que empaña la superficie del frío y preciado cristal de la verdad. Veamos lo que indican otros autores sobre el tema:

Hay dos citas de Emilio Rodríguez Demorizi en el capítulo *Bailes Populares Dominicanos* de su obra *Música y baile en Santo Domingo* (p. 75), que son importantes por sus aparentes contradicciones internas. La primera es incluida por el autor al enumerar los géneros de música popular, tanto los que se mantenían vigentes como los caídos en desuso: «P. M. Archambault, en *Pinares adentro*, Barcelona, 1929, p. 120, 121 y 125, habla del sarambo, del zapateo, del guarapo, del callao, del merengue y de la yuca, que es 'un merengue en el cual se intercala la figura de la cadena de los lanceros, muy divertida e interesante'.»

Como se puede apreciar, el autor de *Pinares adentro*, libro publicado en España, mezcla dos expresiones dancarias dominicanas completamente diferentes para nosotros, yuca y merengue. Además, explica la primera por medio del se-

gundo –no conocemos la base de sustentación para tal aseveración, consignada hace unos setenta y tres años–. Pero no hemos terminado con el análisis de la capsular explicación: Archambault alude a una «figura de la cadena de los lanceros» en la yuca-merengue. Dicha figura era tradicional en el baile de la cuadrilla y ésta, no fue sino una derivación europea de la contradanza. Con tal afirmación, la desazón que nos provocara la mezcla de la yuca con el merengue se calmó un poco –aunque no desapareció del todo–, porque cuando se rastrean las rutas del merengue primitivo la contradanza sale, en alguna forma, a relucir.

La segunda cita de Demorizi refiere un dato expuesto por Rafael Damirón en su conferencia *De nuestro sur remoto* –sin fecha– (p. 79): «...la mangulina es lo que hoy se denomina merengue...». El historiador juzga tal afirmación como «...digna de estudiarse.» De nuevo se presenta un ensamblaje con el merengue y otra danza, esta vez la mangulina.

En la obra *Música y músicos de la República Dominicana*, de J. M. Coopersmith, otra vez relumbra la yuca en los movimientos bailables merengueros. El autor explica lo que, para él, son «procedimientos de ritmos contradictorios» en el acompañamiento musical –interpretamos que habla de la síncopa– y afirma (p. 67): «...Se puede observar este mecanismo en la siguiente discusión sobre el bolero, el sarambo y el merengue, con sus derivados, el pambiche y la yuca.» Y más adelante, reitera (p. 71): «La yuca, que también se deriva del merengue, es conocida en las regiones campestres de El Cibao...» Antes, Pedro María Archambault –autor dominicano– hizo saber que la yuca es un merengue y luego Coopersmith –investigador estadounidense– asegura que la yuca es una modalidad del merengue.

El comentario más llamativo es del compositor Esteban Peña Morell, uno de los pioneros en la investigación de nuestro folclor musical. En 1929, del 21 de septiembre al 8 de diciembre, Peña Morell publicó en el *Listín Diario* una serie de seis artículos bajo el único título *Sobre nuestra música folklórica*, en la columna *Notas Críticas*. El centro de la serie fue el merengue, el cual analizó en cuatro publicaciones sin entremezclarlo con ninguna otra danza criolla.

Veamos lo que inscribe en su IV entrega –27 de octubre, p. 5–, que dedicó enteramente a la mangulina –para el músico-folclorista, ésta fue la verdadera danza nacional–: «¿Por qué señalamos la mangulina como el cantar-baile por excelencia representativo de nuestra musicalidad festiva?...» El autor pasó a dar cinco respuestas –o una respuesta en cinco partes–, en las que invocó: el criollismo de la danza; la dominicana exclusividad de su nombre; la musicalidad de éste como elogio a la mujer criolla¹³⁴; el contraste entre *copla* y *estribillo*, que en sus temperamentos y letras envuelven las dos fases de la comedia humana; y finalmente –es la que atañe al tema–, porque: «...la mangulina adquirió su filosófica credencialidad, isleña dominicana e hispana antillana, dividiendo nuestro territorio en cuatro porciones cardinales, representadas o caracterizadas en su dinámica interpretativa:

- Trágica en el Este (Mangulina):

En Tártara murió José / de una sola puñalá, / yo a Tártara no volveré, / porque me quieren matá.

- Política o satírica en el Sud (Nina o Guaracha):

Santana, como era carbo, / le picaban los mosquitos / y Bentura le decía: / «Ponte el gorro Periquito».

- Picaresca y hasta lúbrica en el oeste (Carabinier):

Muchacha celosa / cabeza de vaca, / peliando por todo / lo que no se gasta.

- Caballeroso, heroico, valiente, enamorado y elogiador de las propias virtudes, en el Noroeste al Norte (Merengue):

Tengo una novia en el valle / y otra tengo en el paimar, / dondequiera que yo cante / gallo soy, de calidá...»

En lo planteado por Peña Morell, se trata de una danza, la mangulina, no sólo regionalizada y con caracteres bien tipificados, sino con cuatro sinónimos: nina, guaracha, carabinier y merengue.

Además de músico, Peña Morell (1897-1936) fue militar; aprovechó sus andanzas con las tropas por los distintos pueblos para recoger, anotar y clasificar las cantinelas improvisadas cotidianamente por los reclutas campesinos.

Su trabajo en este campo se perdió cuando el ciclón San Zenón arrasó la isla, pero en el diario capitalino quedó plasmada una porción de sus descubrimientos y convicciones.¹³⁵ Debemos resaltar que Peña Morell no sólo coincide con la cita de Damirón anotada por Demorizi, sino que el año de 1929, en el cual el compositor dominicano escribió sus artículos en el *Listín Diario*, fue el mismo en que se publicó el libro de Archambault en Barcelona.

Es reconocida la calidad profesional de Coopersmith y de Peña Morell, pero es imposible dejar de observar las aparentes contradicciones en sus afirmaciones o advertir que por lo menos, causan gran curiosidad. Les caben estas apreciaciones:

a) Sus palabras deben tomarse como pruebas de la vaguedad referencial que durante muchos años rodeó a las danzas criollas dominicanas y como muestras indicativas de que ciento y pico de años atrás, sus fronteras estilísticas pudieron haberse cruzado.

ESTEBAN PEÑA MORELL



b) Erraron en sus análisis de estos cruces danzarios.¹³⁶

Particularmente, tendemos a inclinarnos por la opción a), coincidente con el juicio del investigador dominicano Darío Tejeda, quien en *La pasión danzaria*, después de haber analizado las versiones del nacimiento del merengue, dice lo siguiente (p. 57): «...Creemos que el merengue fue practicado bajo el disfraz de otros ritmos, en particular de la contradanza, y que por eso durante años estuvo escondido en el anonimato. Esa fue la modalidad que adquirieron muchas expresiones culturales populares. Incluso, hay quienes sostienen que en sus primeros tiempos, se le confundía con otros ritmos parecidos como la mangulina, nombre por el cual también en ocasiones se le solía llamar, según narra en sus memorias el oficial español Adriano López Morillo, quien estuvo en el país en los años de la Anexión a España como oficial al servicio del ejército imperial.»

En 1983, en la obra *Los merengues de Luis Alberti* (p. 38), su autor Manuel Marino Miniño expone las cuatro modalidades en las que –y de acuerdo con Julio César Paulino– ha clasificado los merengues; el párrafo finaliza con este señalamiento: «A esta clasificación le agregó el baile de La yuca, que es un evidente derivado del merengue tal y como se ejecuta en el Sur, con guitarra.» En 1995, en *Por amor al arte* (p. 1), Arístides Incháustegui cataloga de mangulinas algunas piezas compuestas por Juan Bautista Alfonseca (*Ay Cocó*, *El sancocho*) que tradicionalmente han sido consignadas como merengues o como danzas por otros autores.

Este entretrejimiento danzario pudo ocurrir en el Ochocientos. Mas, en el presente, merengue, yuca y mangulina son tres expresiones danzarias distintas y no tres variantes de lo mismo. Fradique Lizardo, en *Danzas y bailes folklóricos dominicanos*, indica muy claramente las coreografías de las danzas aludidas, que son singulares en cada caso: mientras la de la mangulina y la del merengue son muy simples, con parejas enlazadas que dan sencillas vueltas para acá y para allá, la de la yuca es compleja y requiere de una admirable sincronización entre las cuatro parejas ejecutantes. Sus esquemas musicales también divergen.

Todavía hay dos observaciones que destacar:

1) La yuca es un baile de cuadrilla, y ésta no es más que una derivación de la contradanza, la madre musical del merengue.

2) En cuanto a pobreza coreográfica se refiere, Lizardo se la asigna tanto al merengue como a la mangulina (p.p. 215 y 216): «Se considera el merengue como la danza nacional dominicana, pero también es a excepción de la verdadera mangulina, el baile de la coreografía más pobre de todos...»¹³⁷

El merengue dominicano emanó de la tumba dominicana y ambas expresiones bailables fueron hijas de la contradanza europea. Debió de sufrir el influjo rítmico de la habanera cubana –también emanada de la contradanza–. La singular forma de bailar el merengue –que permitió la cercanía corporal de la pareja– desplazó en pocos años a la tumba. Su ligazón musical es independiente de la yuca y de la mangulina; siempre se remite a la contradanza –tanto a la española como a la francesa–, a la tumba y por tanto, a la danza antillana.

En nuestro país, contradanza, tumba y merengue fueron danzas que, apellidadas o no con distintos gentilicios, desplegaron sus alas musicales estrechamente unidas –aunque no idénticas–; con el tiempo, se fueron separando por la semántica, por sus respectivas coreografías y posiblemente por sus elementos musicales, bajo el manto unificador de la danza caribeña.

«TAMBORERO».
PINTURA DE
JESÚS DESANGLES.



JUAN BAUTISTA ALFONSECA Y LA GÉNESIS URBANA DEL MERENGUE DOMINICANO



«EL TAMBORERO».
PINTURA DE
MELCHOR TERRERO.

JUAN BAUTISTA
ALFONSECA.

De que el compositor y militar Juan Bautista Alfonseca es un personaje importante para la música dominicana, no caben dudas. Cuando falleció, el periódico capitalino *El Eco de la Opinión* del 19 de agosto de 1879, publicó esta crónica: «Original en sus producciones musicales el Sr. Alfonseca comprendió la índole del pueblo e hizo ajustar la danza americana a la cual dio un aire enteramente nuevo, cadencioso, alegre y voluptuoso como son El juramento, Valverde, por qué estás triste?, El retozo de los viejos... El género de composiciones que cultivó con mas esmero nuestro artista fue el de la danza. Nunca fastidiaron y tendrán lugar preferido en el repertorio nacional el sin número de ellas que compuso por el mérito del estilo nacional que las distingue. Huye Marcos Rojas que te coge la pelota, Boca Canasta, ¡Ay Cocó! y El Sancocho, siempre se recordarán con el entusiasmo de su época.»¹³⁸

De este escrito ochocentescos se advierten varios datos singulares:

1. Hace patente la originalidad musical de Alfonseca.
2. Registra su innovadora creatividad.
3. Reconoce la transformación que vivenció, la “danza americana” en manos del músico-militar.
4. Resalta su nacionalismo.



5. Omite el vocablo «merengue».

6. Excluye el título *Juana Quilina* (merengue atribuido a Alfonseca).

¿Correspondió el planteamiento periodístico a un punto de vista del cronista o es que en la época no se asoció al teniente-coronel Alfonseca con el género merengue ni con *Juana Quilina*, sino con la danza antillana? ¿O es que bastaba con decir «danza americana» para aludir directamente al *merengue*?

El único ejemplo de merengue antiguo con el que contamos los dominicanos es el *Juana Quilina* (o *Juana Aquilina*), razonablemente atribuido al coronel Juan Bautista Alfonseca. Mas, debemos subrayar –sin que se tome como una duda o una objeción– que la muestra que se conoce es una transcripción tomada por Flérida de Nolasco –quien fue músico–, de un dictado que le hiciera Federico Henríquez y Carvajal –quien no era músico, pero sí fue contemporáneo de Alfonseca–, a distancia de casi un siglo de por medio de cuando pudo haberse compuesto la pieza.¹³⁹ Así lo narra la propia Flérida de Nolasco en *Santo Domingo en el folklore universal* (p. 323): «En 1938 me transmitió de viva voz Don Federico Henríquez y Carvajal un fragmento de la melodía de un ‘merengue’ de Alfonseca, cuyo estribillo dice:

Juana Quilina / Va llorando; / Porque la llevan / ‘merengueando’...»

The image shows a musical score for 'Juana Quilina' in 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system shows the melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system continues the melody and bass line. The third system shows the end of the piece with a double bar line and repeat dots.

EJEMPLO MUSICAL:
TRANSCRIPCIÓN MODERNA
DE «JUANA QUILINA»,
DANZA-MERENGUE DE
JUAN BAUTISTA ALFONSECA.
ESTA FUE DICTADA
POR FEDERICO HENRÍQUEZ
Y CARVAJAL A
FLÉRIDA DE NOLASCO.

Este dato es importante, porque se trata del testimonio de un personaje de la vida dominicana –Henríquez y Carvajal– que vivió en la misma época que el coronel Alfonseca. En tal sentido, esta transcripción constituye un referente valioso para la memoria cultural dominicana. No obstante, hay dos puntos que deben acompañar la ejemplaridad de *Juana Quilina*:

1. Lo que se transmite oralmente puede viciarse y trastocarse por jugarretas de la memoria auditiva.

2. Ese ejemplo que la Historia de la Música Dominicana reconoce como su única muestra musical del merengue original, no está refrendado por una partitura de puño y letra de su autor.

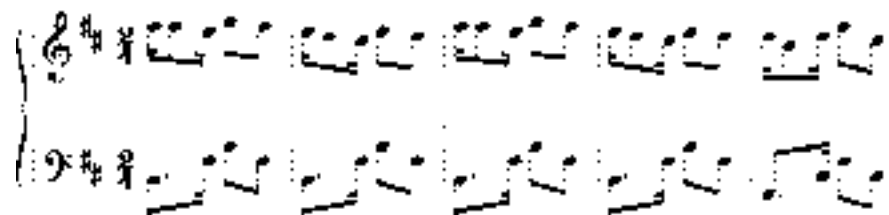
Evidentemente, la melodía de *Juana Quilina* está estructurada en base a lo que podrían verse como embriones, deformaciones o adaptaciones nuestras de los cinquillos; pero de hecho, no lo son: La organización melódica en el ejemplo dominicano es: semicorchea-corchea-semicorchea-corchea-corchea y la idea original del cinquillo sigue este orden en sus figuras: corchea-semicorchea-corchea-semicorchea-corchea.

The image shows a rhythmic notation for 'Juana Quilina' in 3/4 time. It consists of a pentagram with notes and rests. The notes are placed on the first, second, and third lines of the pentagram, and the rests are placed on the first, second, and third lines of the pentagram.

La línea rítmica –pentagrama inferior– de *Juana Quilina* no muestra en la transcripción de Nolasco el ritmo que hoy es distintivo del merengue, el *TÁN-tan-ran-tan tan-tan tácataca TÁN*... Lo que sí aparece en el primer compás son los grupos de *semicorcheas*, que llegarían a constituir la cuarta pulsación del merengue moderno: *tácataca*. Ahora bien, como el dictado de un ritmo es materia muy complicada para quien no es músico, cabe preguntarse si esta línea rítmica de *Juana Quilina* fue una transmisión interpretativa de Henríquez y Carvajal o una re-creación interpretativa de Nolasco.

Otro investigador que ha indicado una propuesta rítmica diferente es Julio César Paulino, quien tomó la melodía de *Juana Quilina* suscrita por Nolasco, pero la acompañó con el esquema de la habanera:

EJEMPLO MUSICAL:
EMBRIÓN DE CINQUILLO
Y CINQUILLO REAL.



De todos modos, aunque deba contemplarse la posibilidad de alguna confusión en la memoria auditiva de Henríquez y Carvajal, al dictarle a Nolasco el *Juana Quilina*, la verdad es que algo así, contradanzado y amulatado, debió haber sido la música del merengue dominicano en sus orígenes.

Para reforzar la tesis de la práctica inicial en nuestro país de un *merengue* en estilo contradanzado, basta comparar la melodía de *Juana Quilina* con una pieza del cubano Juan Benedetti titulada *Los merengazos*, que Carpentier define como contradanza:



EJEMPLOS MUSICALES:
«JUANA QUILINA» CON
LÍNEA DE BAJO DE
HABANERA, REALIZADA
POR JULIO CÉSAR PAULINO,
Y LÍNEA DEL BAJO DE
«LOS MERENGAZOS»
DE BENEDETTI.

Aún hay otra exposición planteada por la investigadora dominicana en *Vibraciones en el tiempo* (p.p. 164 y 165), que debe mover a la reflexión. Al explicar el esquema del merengue de su época, ella dice que éste: «...no es otra cosa que una modalidad de 'danza', modalidad que no es estrictamente autóctona, pues aparece con poca variación en otros países de Hispanoamérica...» Este postulado es correcto. Pero lo más llamativo es la continuación de la cita: «Análoga estructura rítmica tiene el siguiente fragmento de antigua melodía anónima recogida en Osuna [España] por Francisco Rodríguez Marín:

En la melodía de este fragmento puede observarse un esqueleto rítmico semejante al de *Juana Quilina*. Pero en la línea del bajo acompañante, difiere del ejemplo de Alfonseca transcrito por Nolasco –coincide con el de Paulino–, porque sí incluye el motivo de tango o de habanera, con el que realmente se hacen los dos primeros pulsos del merengue nuestro. Esta muestra reco-

gida en Osuna resulta verdaderamente sugestiva y merecería ser estudiada, porque es evidente que se está de frente a un componente que plantea otras interesantes incógnitas: ¿se trató de un modelo rítmico criollo que viajó de las Antillas a España o viceversa?



EJEMPLO MUSICAL:
PIEZA RECOGIDA
EN OSUNA, ESPAÑA,
CON RITMO DE
CONRADANZA CRIOLLA
CARIBEÑA Y LÍNEA DEL
BAJO EN FIGURACIÓN
DE HABANERA.

A este punto, debemos hacer dos señalamientos concernientes a Flérida de Nolasco: por un lado, se le ha objetado su postura absolutamente prohispanica con relación a nuestra herencia cultural y quizás por esta razón, hubo autores posteriores que desestimaron gran parte de sus investigaciones; por el otro, no indica –al menos, en su *Vibraciones en el tiempo*– cuándo se recogió la muestra musical en Osuna.

En cuanto a la época en la que surgió *Juana Quilina*, debió ser en 1855 o después. La evidencia del año es registrada por Emilio Rodríguez Demorizi, a partir de un hecho confirmado por los archivos de una institución oficial: «De estas pequeñas composiciones, quizás la más popular fue La Juana Aquilina. Su origen tal vez se relacione con esta constancia de los archivos policiales: en 1855 el díscolo Juan Hernández llegó a casa de Juan Aquilino, donde se bailaba, y promovió un ruidoso desorden rompiendole el *cuatro* en la cabeza a uno de los músicos. De ahí probablemente, la letra del merengue: Juana Aquilina / va llorando / porque la llevan / merengueando...»¹⁴⁰

Si este hecho ocurrió en tal año, sólo en el mismo año o después, pudo ese merengue contarle en sus coplas.

Con referencia a los títulos y a las letras de los merengues y danzas de la época, en *Música y baile en Santo Domingo* Rodríguez Demorizi las enjuicia genéricamente de esta forma (p. 124): «Si esas triviales composiciones, del gusto de muchos, algunas atribuidas a Juan Bautista Alfonseca, fueron objeto de la más severa crítica, andando el tiempo merecerían los mayores elogios...» El historiador se mostró rotundo al catalogar los textos de Alfonseca (p. 176): «...a quien ha de censurársele lo pésimo de la letra en que solía inspirarse, mal de casi todos los músicos populares, le cuadran justamente las observaciones del compositor Manuel M. Ponce acerca del cubano Sindo Garay, [...] Ponce señalaba en el viejo rapsoda la anomalía de producir música primorosa inspirada en mala letra, a veces en jerga oscura, pedestre y vulgar, claro indicio de que en el pueblo la música está por encima de la palabra: su verdadera forma expresiva no es el lenguaje sino la melodía.»

En este sentido se pone de relieve una realidad no sólo dominicana, sino también vivenciada en Puerto Rico y en otros lugares: como tantos exponentes populares, desde sus inicios el merengue se caracterizó por recoger y explayar la cotidianidad y la rusticidad más espontáneas de la gente, sin ambages ni afeites que hermosearan esa esencia, tosca y ordinaria, del diario vivir. Sus coplas, sus pareados y sus décimas reflejan, cuentan, comentan, se identifican con lo que el pueblo siente. El merengue nació popular y costumbrista, ésta ha sido su estampa criolla. Cuando sus letras son alcanzadas por la genialidad de un estro delicado y elevado es que se materializan en pura poesía, al igual que se enriquece su música cuando es moldeada por un compositor de acusada sensibilidad.

Para la mayoría de los investigadores nacionales Juan Bautista Alfonseca fue la figura señera del merengue primitivo. Según Esteban Peña Morell, fue el militar y compositor quien le agregó el paseo a esta danza: «...idea [que] cultivó, y con gran tino, el Coronel Alfonseca, inventándole figuras de contradanza, es decir que aquel cultamente galicado baile inglés, de moda entre

nuestra gentry por aquellos días, sirviese de ceremonioso introductor al recién venido original criollo...»¹⁴¹

En *Santo Domingo en el folklore universal*, Flérida de Nolasco va más lejos, al bautizar a Alfonseca como el «padre del merengue» (p.p. 322 y 323): «...Fué, sin duda, Juan Bautista Alfonseca quien creó en Santo Domingo una modalidad nueva, quien elaboró una fisonomía diferenciada del ritmo genérico de danza universalizado en Hispanoamérica. A esta variante se le llamó desde el principio 'merengue' y, por voluntad unánime de asimilación, esa modalidad de danza, siendo, como fué, creación individual, llegó a ser, por adaptación, propiedad colectiva del pueblo dominicano...»

Emilio Rodríguez Demorizi, al reconocer cuan aclamado era el músico y militar, transcribe una cita que lo señala como «padre de la danza dominicana-merengue» (p. 176): «El Coronel Juan Bautista Alfonseca fue el compositor de música de carácter popular más celebrado en la oscura época del cautiverio haitiano y en los primeros años de la República. Fue el padre de la danza criolla, escribía Fernando Rueda en 1928 y agregaba: Cuando la ocupación

FLÉRIDA DE NOLASCO.





FIESTA. GRABADO
DE HAZARD.

haitiana solo se tocaban y bailaban la Cuadrilla, el Minuet, la Polka, el Vals; pero desde los primeros albores del año 1844, compuso el Coronel Alfonseca las primeras danzas criollas, a las cuales dio el nombre de Merengues. Algunas de estas composiciones tuvieron una gran popularidad. Rueda alude, entre otras, a las siguientes: Boca Canasta, La chupadera, Blas Vallejo, El que no tiene mil pesos no baila, Mangulina.»

Al estudiarse la historia evolutiva del merengue en el Caribe, resulta difícil refrendar la absoluta paternidad del coronel Alfonseca sobre el merengue dominicano. Además, la crónica periodística con la que se ensalzó su figura cuando falleció, si bien lo señala como un renovador de la danza, no suscribe que la inventara —era un género caribeño—.

Lo que sí se admite —hay un consenso general en este sentido— es que fue el primero en llevar los merengues al pentagrama y en difundirlos. Y para ello, debe considerarse su exitosa carrera musical: compositor, buen clarinetista, orquestador y director, llegó a ser integrante de la Capilla de Música de la Catedral, el conjunto artístico-musical más importante en los tiempos de la Anexión a España. Periódicos de la década de 1850 —*La Española Libre*, *El Progreso*— reseñaron sus exitosas apariciones como director y compositor.

El 15 de julio de 1845 se decretó que en las comunas en donde se formara un regimiento militar, debía haber una banda de música. Alfonseca fue nom-

brado como director e instructor de la Banda del Cuerpo del Ejército de Santo Domingo el 11 de noviembre de 1846; unas tres semanas después, se le reconoció el rango de Teniente Coronel, que le correspondía por su cargo. Fue al frente de su Banda que popularizó los nuevos estilos criollos —danzas, merengues y mangulinas—. Las retretas en las que participaba con la agrupación militar tenían lugar en distintos lugares de la capital, entre los que se contaba la Plaza de Armas —parque Colón—. En estas presentaciones, tanto Alfonseca como su Banda y sus composiciones, solían ser muy apreciadas y aplaudidas, recibiendo frecuentes elogios por parte de la prensa.

Fue, pues, desde las entrañas de la danza antillana y del corazón de Santo Domingo que nació el merengue dominicano. Desde la villa urbana, la más importante del país y su capital, esta danza se propagó como lava ardiente, muy probablemente con las bandas militares de música como agente difusor. Acompasadas con el alma de los vecindarios capitaleños, la música y la danza merengueras se dirigieron a la conquista de las demás comunidades en el territorio nacional. Su cadenciosa chispa rítmica, su flexibilidad y organización melódicas, resultaron ser un medio adaptado para cantar las coplas que transparentaron la naturaleza de la mujer y del hombre criollos. La picardía textual se alió al baile con sus movimientos de caderas y pelvis; las quejas amorosas vibraron con la increíble cercanía corporal de pechos y vientres de las parejas; la política encontró un inmediato vehículo propagandístico.

El merengue nuestro nació urbano y capitaleño. De la mano de Juan Bautista Alfonseca y las agrupaciones que dirigió —la banda militar y su propia orquesta—,¹⁴² secundado por otros músicos y sus conjuntos, la música de las danzas nativas y entre éstas, la del merengue, se desparramó por la República, encendiendo su graciaailable en el alma de los barrios y las comunidades populosas que encontró a su alegre paso. En pocos años —para dicha de los jóvenes, preocupación de los mayores y bajo el rechazo de un grupo de intelectuales—, el merengue dominicano logró animar triunfalmente las fiestas de la alta sociedad decimonónica.



«BAILADORES DEL
MAUNALOA». PINTURA
DE POLENGARD.

ESTRUCTURA, RITMO Y MODALIDADES DEL MERENGUE DOMINICANO



«FIESTA CIBAENA».
RELIEVE DE
GASPAR MARIO CRUZ.

ESTRUCTURA

Cuando el merengue surgió, probablemente su forma interna se correspondió con el de la danza antillana: dos secciones, cada una con ocho compases repetidos, en 2 por 4, contrastantes en su humor y carácter. Ésta fue la tónica compositiva para las habaneras y las danzas cubanas, al igual que para el merengue que se puso en boga en Puerto Rico a mediados del Ochocientos. En el proceso evolutivo del merengue dominicano, su armazón estructural llegó a alcanzar tres secciones o partes: paseo, cuerpo del merengue y jaleo.

El paseo, a manera de una introducción puramente instrumental, es de empaque elegante y en su arquitectura musical se obvia el subrayado rítmico. No se sabe desde cuándo se oficializó su nombre. En el siglo XIX, el sonido de sus notas llamaba poderosamente la atención permitiendo que las parejas danzantes se exhibieran brevemente por el salón tomadas del brazo preparándose anímicamente para la danza. Esta sección introductoria del merengue perduró hasta bien entrado el siglo XX.

Acerca del paseo escribió Julio Alberto Hernández en *Música tradicional dominicana* (p. 64): «En las fiestas o «bachatas»¹⁴³ los conjuntos típicos tocaban continuamente, sin hacer intermedios de descanso; así los bailadores sólo

descansaban un poco cuando se ejecutaba la parte llamada «paseo», que suponemos adquirió el merengue de la Danza, género éste que se cultivó ampliamente en todo el país, desde la proclamación de la República.»

La segunda parte de la danza, cuyos compases con el tiempo se multiplicaron (dieciséis, treinta y dos), constituyó en sí la sección bailable: el cuerpo del merengue. Aquí es donde hace su entrada la voz, con su canto acolchonado sobre un esquema rítmico completamente definido. Esta sección, la más extensa de las tres, se toca nuevamente después de haberse «jaleado», para concluir la pieza.

La última sección fue bautizada con el nombre de jaleo; no existen noticias fidedignas que indiquen cuándo se le agregó al merengue nuestro. El jaleo se expresa con pegajosos estribillos vocales, a manera de reiterativos «comentarios» musicales. Si durante el cuerpo del merengue las parejas de bailarines dan una que otra vueltecita, el gustoso sentido «jaleado» propicia los inventos de figuras más exageradas. Esta última parte de la danza pudo haber sido un aporte del hombre rural y su merengue típico, nacido en las fiestas dominicales de enramadas; y que llegó a insertarse de forma definitiva en las orquestas de los salones de fiestas urbanos.

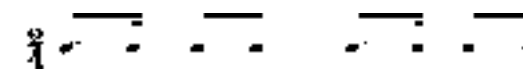
Para J. M. Coopersmith (*Música y músicos de la República Dominicana*), el paseo y el jaleo del merengue tienen estas proveniencias (p. 69): «...en sentido musical, el *paseo* viene de la polca, que se introdujo en las Antillas a fines del siglo diecinueve; [...] y el *jaleo* [viene de] jaleo, costumbre muy andaluza de llevar el compás con las manos; la frase también significa «pasar un buen rato –divertirse.»

Una última observación acerca del jaleo: muchos autores se refieren a esta sección como si fuera siempre sincopada, o escriben sobre la síncopa típica del jaleo; parece como si entendieran que jaleo y síncopa fuese lo mismo. Jaleo (sección del merengue) y síncopa (reforzamiento de un pulso débil al unirlo con uno fuerte) no son sinónimos ni tienen nada que ver, estructuralmente, el uno con la otra. Un jaleo puede ser sincopado si el compositor lo

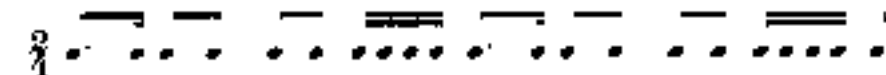
quiere, lo concibe y lo escribe así, pero su configuración no incluye la obligatoriedad del uso de la síncopa.

RITMO

En cuanto a la medida del merengue, ésta es binaria, es decir, se marca con un acento cada dos o cuatro pulsos. Posiblemente la línea rítmica del primitivo merengue nuestro se ejecutaba exclusivamente con el motivo de tango o habanera, típico de la danza antillana –los números iniciales indican los pulsos en el compás de 2 por 4–: 1-corchea con puntillo-semicorchea 2-corchea-corchea. De esta manera, la línea rítmica era la siguiente:



Se desconoce desde cuándo este reiterativo formato rítmico cedió un compás en la línea del bajo, para alternarse con dos corcheas y cuatro semicorcheas. De esta forma, en algún momento de su desarrollo, el merengue nuestro alcanzó su ritmo tan distintivo 1: corchea con puntillo-semicorchea, 2-corchea-corchea / 1- corchea-corchea, 2- semicorchea, semicorchea, semicorchea, semicorchea / corchea.... Éste es el conocido TÁN-ta ran-tan tantan tácatata TÁN...:



La inclusión de este esquema rítmico en el merengue dominicano, que es su patrón básico y por el cual se le reconoce, debió probablemente ocurrir cuando se le integró la tambora: es con este instrumento que se ejecuta.¹⁴⁴ El dato de cuándo comenzó a hacerse el merengue con tambora, permanece aún desconocido. Para algunos autores, el toque característico del redoblante militar influyó en la susodicha línea rítmica; de igual manera se ha tomado en consideración el repique de las campanas, cuyos resonantes toques se escuchaban antiguamente en todos las villas en donde hubiera un templo católico.

EJEMPLOS MUSICALES:
ESQUEMA RÍTMICO DE LA
DANZA HABANERA EN
COMPÁS DE 2/4 Y ESQUEMA
RÍTMICO BÁSICO DEL
MERENGUE EN COMPÁS DE 2/4.



«EL MERENGUE».
ACUARELA DE
DARÍO SURO.

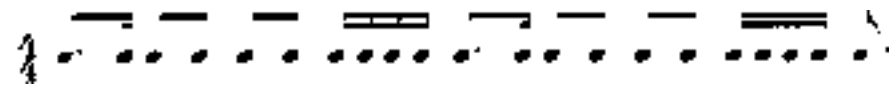
Esteban Peña Morell, en sus artículos *II* y *III* de la serie *Sobre nuestra música folklórica*, indica las peculiaridades en la línea del bajo del merengue de esta manera: «El acento típico del merengue [...] es un acento regular y exageradamente rítmico, cargando con énfasis cada vez más notable sobre el tiempo fuerte del compás.» Lo que le lleva a concluir: «...ese diseño tipo parece una vulgarización criolla del redoble original de los tambores españoles al batir la marcha militar...»¹⁴⁵

Luis Alberti, en *De música y orquestas bailables dominicanas 1910-1959*, señala (p. 71): «En lo que se refiere al ritmo, que es la expresión más definida de un género musical, el de la tambora al acompañar un merengue, tiene más similitud con el del redoblante que marca la cadencia de los pasos de la soldadesca de un batallón en marcha y más parecido aún con lo religioso, en cuanto a los toques de campana que se usaban en nuestras iglesias al llamar a los feligreses a las misas cantadas.» Amplía estas concepciones al pormenorizar que el pulso del bajo: «...en la armonía del merengue, lo encontraremos igual al del pasodoble...»

Relacionar con el pasodoble los pulsos del merengue y su esquema rítmico es continuar con la tesis de la proveniencia militar. Porque el pasodoble, reconocido tradicionalmente como español, se popularizó en la Francia del siglo XVIII con el nombre de *pas redoublé*; allí se utilizó en la música militar como una marcha animada. Por esta razón los diccionarios técnico-musicales explican el pasodoble como «marcha militar» y muchos lo incluyen bajo la voz «marcha» —¿otra herencia de los Borbones, al igual que la contredanse?—. En lo referente a la llegada del pasodoble a República Dominicana, aparece mencionado en 1874 en el periódico capitalino *25 de Noviembre*.

Hacemos una necesaria aclaración técnica: por lógica métrica y como herencia de la contradanza europea, tanto la danza antillana como el merengue original se escribieron en compás de 2 por 4, es decir, con dos pulsos de negra por compás: 2/4 UN-dos, UN-dos, UN-dos, UN-dos. Pero al alargarse en República Dominicana su configuración rítmica, como se ha visto, automática-

mente el compás de 2 por 4 dejó de ser el más apto, porque la acentuación se desplazó cada cuatro pulsaciones y la medida pasó al compás de 4 por 4 (cuatro pulsos de negra por compás): UN-dos-tres-cuatro, UN-dos-tres-cuatro, UN-dos-tres-cuatro, UN-dos-tres-cuatro.



Sin embargo, el merengue se ha seguido escribiendo en compás de 2 por 4. De esta manera, su grafía y su lectura resultan incongruentes, porque contrarían el sentido inherente a su métrica. De ahí que a un músico académico de cualquier parte del mundo, capaz de manejar sin titubeos las más complejas partituras, se le dificulte extraordinariamente la lectura de una partitura de merengue, al igual que se le hace enredado a un compositor académico –nativo o extranjero– el escribirlos.

El compositor Bienvenido Bustamante y otros grandes músicos dominicanos escribieron sus merengues en compás de 4 por 4 –por lo menos, aquellos

EJEMPLO MUSICAL:
ESQUEMA RÍTMICO
BÁSICO DEL MERENGUE
EN COMPÁS DE 4/4.



BIENVENIDO
BUSTAMANTE.

A)

Da le... rit... ha...
da le... ha... etc.

B)

Da le... ha...
da le... ha... etc.

EJEMPLOS MUSICALES:
«FIESTA», MERENGUE DE
LUIS ALBERTI,
TRANSCRITOS POR
MANUEL MARINO MINIÑO:
A) EN COMPÁS DE 2/4 Y
B) EN COMPÁS DE 4/4.

EJEMPLO MUSICAL:
BIENVENIDO BUSTAMANTE:
«MERENGUE SANTO
DOMINGO», PARTITURA
DEL DIRECTOR
CON SU COMPÁS DE 4/4.

concebidos para gran orquesta—, así son marcados por los directores sinfónicos. Mas, la mayoría de los compositores criollos que abarcaron tanto lo académico como lo popular, también grandes músicos, continuaron por inercia con el compás de 2 por 4.

Lo que resulta insólito es que el ejecutante popular, con su natural «olfato» musical y con su instinto aceitado por largas horas cultivadas en el oficio, ejecuta el ritmo del merengue perfectamente bien, a cuatro, aunque paradójicamente lo esté leyendo a dos.¹⁴⁶

MODALIDADES

En cuanto a las modalidades de merengues que han sido estudiadas por los investigadores, se conocen dos autorizadas clasificaciones de tres autores:

Manuel Marino Miniño, refrendado por las investigaciones de Julio César Paulino, determina cuatro variantes —ambos tomaron en cuenta las anacrusas¹⁴⁷ y los acentos—. Éstas son las «CLASES DE MERENGUES» que encontraron, aunque consideraron otras como secundarias:



MANUEL MARINO
MINIÑO Y JULIO
CÉSAR PAULINO.

«1.- *Merengue Liniero*: Este merengue, al igual que el Pambiche tiene su origen en la línea noroestana. Es tal vez el más hermoso de todos los merengues. Se caracteriza por las pocas síncopas que hay en su discurso melódico y por la forma arqueada de sus frases. El ritmo de la tambora es corrido.

2.- *Merengue quebrado*: Este merengue gira sobre el famoso cinquillo africano. Su línea melódica, por lo regular, está construida sobre acorde roto. Se acompaña al igual que el liniero, con el toque corrido de la tambora.

3.- *Merengue de Pregunta y Respuesta*: Tiene su origen en los cantos de trabajos de los campesinos dominicanos. Su forma es antifonal (una voz inicia el canto mientras un coro contesta a manera de estribillo). Su toque de tambora es igual al de los otros merengues.

4.- *El Pambiche*: Sin lugar a dudas, el más raro de todos los merengues debido a que presenta características en su conjunto [diferentes] a la de los otros merengues, como es el toque picado de la tambora y el bajo sincopado. Todos los folcloristas dominicanos afirman que este merengue fue escrito durante la intervención norteamericana de 1916, para acomodar el paso de los marinos que trataban de bailar merengue. Nosotros [Miniño y Paulino] siempre hemos considerado esta teoría totalmente errada debido a que antes de la intervención norteamericana y sobre todo a finales del siglo pasado, se tocaba nada más y nada menos que el inconfundible Juangomero, un auténtico Pambiche en tono menor.»

Fradique Lizardo define ocho variantes –cada una con su modalidad coreográfica– a partir de los golpes de tambora, de los instrumentos usados, del carácter y de las distintas regiones en donde se aplican estos elementos:¹⁴⁸

«1) *Cibaño* (del Cibao, fértil región al centro norte del país): es de fuerte sabor campesino y es el más conocido, por lo que se le designa como el merengue «típico».

2) *Liniero*: más sobrio, pausado y ceremonioso.

3) *Juangomero*: (de Juan Gómez, poblado noroestano): aún más lento que el liniero y con golpes de tambora muy marcados.

4) *Pambiche*: con repiques de tambora muy parecidos al juangomero, aunque más lento.

5) *Redondo* (exclusivo de Samaná, península al noreste): para el que se coloca la tambora en posición vertical, obteniéndose el doble toque al percutirse alternadamente una sola mano en el parche superior y en la madera.

6) *De Atabales* (en uso al sureste, desde el poblado de La Caleta hasta el Seibo): no lleva instrumentos melódicos y se sustituye la tambora por palos o atabales.

7) *Ocoño* (de San José de Ocoa, ciudad sureña): al que se agregan la maraca ocoña y el pandero, y la tambora es sustituida por el balsié.

8) *De Balsié* (propio del suroeste): en vez de tambora usa balsié; se acompaña de pandero y guayo; usa acordeón o instrumentos de cuerdas como agente melódico.»

Lo acentuado por Miniño/Paulino sobre el pambiche-juangomero, amerita de explicaciones aclaratorias, porque la variante apambichada del merengue no surgió en 1916, cuando la Intervención Estadounidense –como aseveró J. M. Coopersmith en su obra *Música y músicos de la República Dominicana*–: existía por lo menos desde finales del siglo XIX con el nombre de aire Juangomero. En este «poner las cosas en su lugar» hay que darle un crédito a Julio César Paulino y a sus investigaciones, publicadas en distintos diarios capitales desde la década de 1980.

Debido a la extensión de los artículos periodísticos de Paulino, presentamos un resumen de sus estudios sobre el juangomero y el pambiche, extraído de una de nuestras entrevistas del 2002: «Los datos de cuándo apareció el juangomero los he encontrado cuando empecé a trabajar el pambiche. Ya a partir del año 1944 el investigador norteamericano Coopersmith es que se inventa que el *pambiche* se le escribió a los marinos norteamericanos, por la tela cuyo nombre era ‘palm beach’. Pero ese era el nombre de la tela y por ella se le puso pambiche. [...] Yo me preguntaba: pero ¿cómo con esta resistencia de un grupo de intelectuales y la resistencia de todo un pueblo, un grupo de



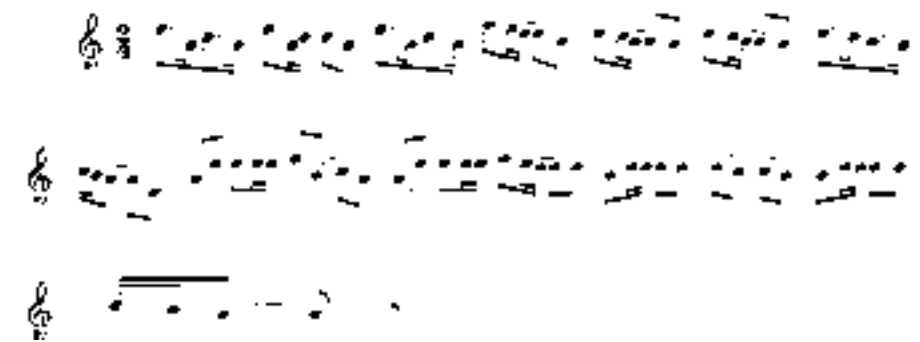
«FIESTA DOMINICANA».
PINTURA DE
PLUTARCO ANDÚJAR.

músicos va a escribirle un merengue a los marines norteamericanos? [...] Cuando comienzo a investigar encuentro que en el segundo viaje [al país] de [José] Martí, el 2 de junio de 1893, llegó a Montecristi; y esa noche del 2 de junio se improvisó una fiesta en el hotel Estrella con un ‘perico ripiao’ –que entonces no se le llamaba así; era el conjunto de acordeón–. En esa fiesta que se improvisa en Montecristi las hermanas Vidal Tavárez, familiares del héroe nacional Manolo Tavárez Justo, le entregaron a Martí una bandera cubana que habían bordado. En la fiesta de esa noche el conjunto de Antonio Novo tocó el Juan Gomeiro y cuando Martí lo oyó, pidió que lo repitieran varias veces. Ese tipo de merengue es con el bajo sincopado, un bajo de rumba; yo diría que un bajo anticipado. El toque de la tambora se sale también del tradicional, es un to-

que picado. [...] Por eso yo siempre he dicho que al aire juangomeiro se le llamaba merengue juangomeiro antes de llamársele *pambiche*: ‘¡tócame un *juangomeiro*!, decían. [...] A los marines norteamericanos se les va dando cabida en las fiestas y era más fácil para ellos bailar con ese ritmo, por el ‘saltaíto’. Los músicos ‘picoteaban’ con ellos –ahora se le dice ‘picoteo’ pero en la época se le llamaba ‘mediasuela’– y así comenzó el nombre criollo de *palm beach* para el estilo juangomeiro: ‘llegaron los *pambiche*, ¡vamos a tocar un merengue de los que les gusta a los *pambiche*!’...»

Julio Arzeno, en *Del Folk-lore musical dominicano* (p. 49), alude al «Juangomeiro» como una tipología dentro del merengue «cuya fama proviene de este gracioso estilo, definido é inconfundible dentro de la modalidad típica criolla». El autor no lo cataloga como ritmo apambichado y sí lo presenta con una grafía musical diferente –con relación a las síncopas y los acentos–, si lo comparamos con lo que se conoce como tal:

EJEMPLO MUSICAL:
«JUANGOMERO»,
MODALIDAD DE
MERENGUE APAMBICHADO.
TRANSCRIPCIÓN
DE JULIO ARZENO.



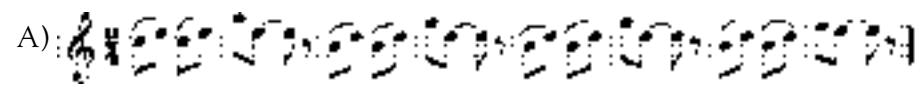
«Me guta bailay con Lola, / poi que Lola baila bueno: / Lola se deja llebay / como caña pal injenio;

La muchacha de Juan Gome / son bonita y baila bien, / pero tienen un defeto: / que se ríen de to ey que ben. / El águila decendió, / á la pueita de la cueba: / y le dijo la culebra: / eta me la flemono;

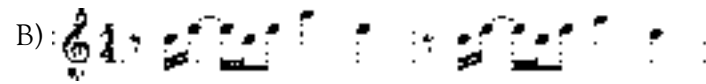
La muchacha je Sosúa, / son bonita y bailan bien; / pero tienen una faita: / que repingan como ey buey...»



Cuando Arzeno se refiere por primera y única vez al pambiche, no menciona la Ocupación Estadounidense de 1916; su historia, diferente, está localizada en su ciudad natal (p. 50): «En cierta ocasión el departamento de Sanidad tomó serias medidas, respecto a las horizontales [prostitutas], llevándolas al cuartel de la Policía Nacional que en nuestro pueblo ocupa parte de la fortaleza San Felipe, en cuyo recinto también están las prisiones; y como quiera que el pueblo llama ‘pambiche’ al traje rayado estilo cebra con que visten a los presos; cantó seguida la musa popular campesina:



Mujey ‘de la vida’, / no te ponga trite; / te lleban pay fueite / a labay pambiche;»



En este ejemplo la escritura musical de Arzeno tampoco refleja la síncopa característica del pambiche. Otra muestra incluida por el autor –aunque sin registrarla como pambiche– lleva esta letra, típica del pensamiento machista (p. 51): «La mujere son, / como lo cucuse; / que eperan la noche / pa hacey su rebuse. // La mujere son, / como ey Guaragua; / tanto tan arriba / como tan de lao...»

José del Castillo y Manuel García Arévalo respaldan en su *Antología del merengue* la antigüedad del famoso *Juangomero*, a través de una cita del ensayo *Música y folklore* de Ramón Emilio Jiménez –que a su vez, se apoya en la tradición oral– (p. 16): «Se dice que en ese poblado –se refiere a Juan Gómez, en el Cibao– un acordeonista, cuyo nombre no se recuerda, recibió mofas en pago a los requiebros que les hiciera a unas mozas juangomeras, las

EJEMPLO MUSICAL:
«JUANGOMERO»,
MODALIDAD DE
MERENGUE APAMBICHADO.
TRANSCRIPCIÓN DEL
RITMO TAL COMO SE HACE.

EJEMPLOS MUSICALES:
MERENGUE APAMBICHADO:
A) TRANSCRIPCIÓN
DE JULIO ARZENO.
B) TRANSCRIPCIÓN
CORRECTA DEL RITMO.

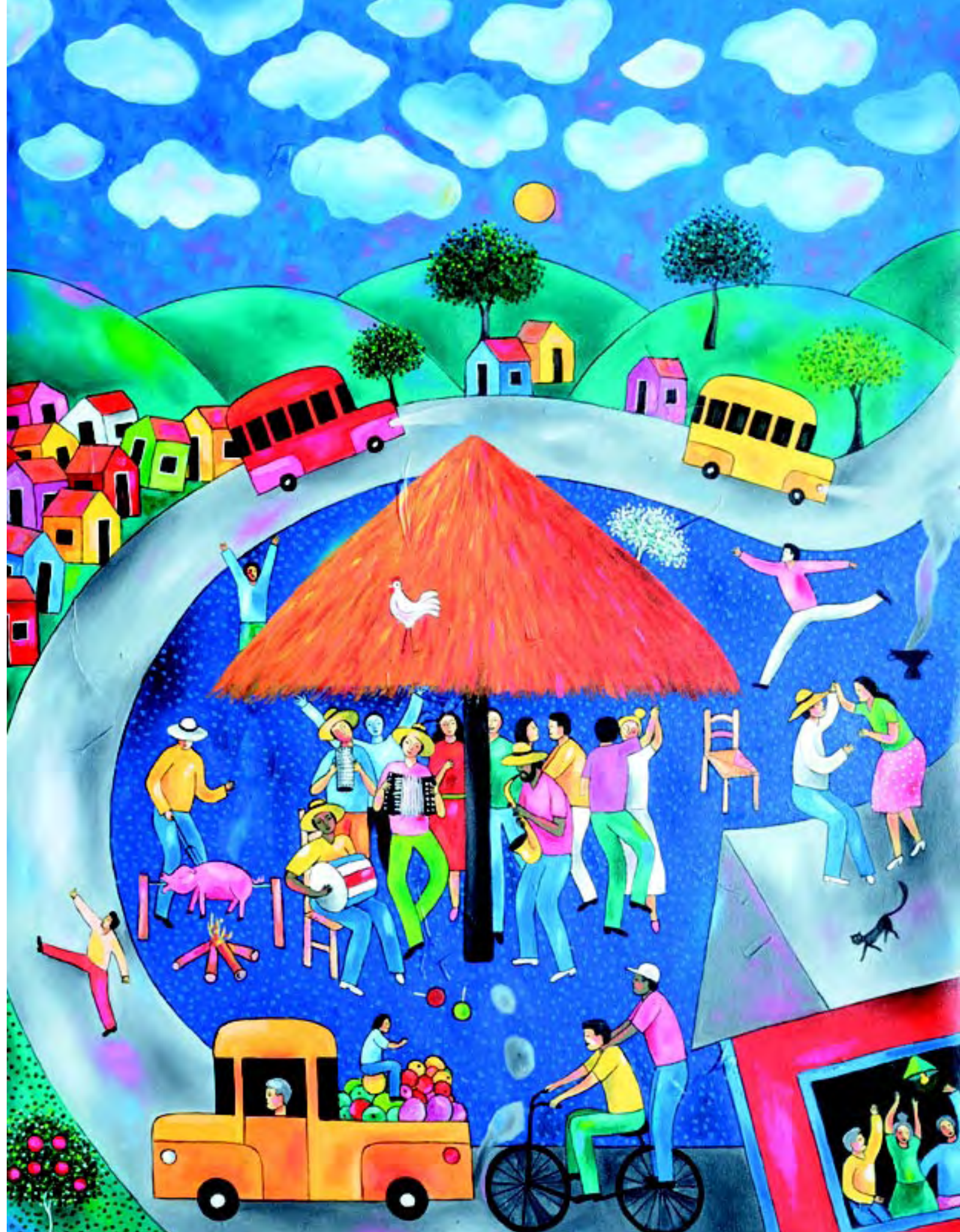
cuales luego de burlarse del anónimo artista se internaron en el patio de una casa a comer cañafístolas, que en el lugar llaman ‘sacadoras’ por sus virtudes vermífugas, por lo que el agraviado acordeonista les improvisó el hiriente merengue que por su ritmo y estilo inconfundibles goza de tanta popularidad:

Las muchachas de Juan Gómez, / son bonita y baila bien, / pero tienen un defecto: / que se ríen de to’el que ven.

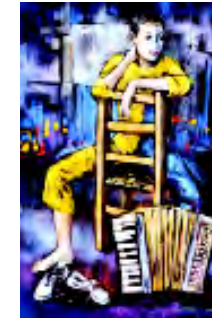
Las muchachas de Juan Gómez, / son bonita y bailadora, / pero tienen un defecto: / que comen la sacadora.»

En cuanto a la voz pambiche, dos estudiosos del lenguaje dominicano suscriben lo siguiente: Manuel A. Patín Maceo, en *Obras lexicográficas*, apunta en la primera parte, *Dominicanismos* (p. 154): «Traje a rayas usado por los presidiarios.» En la segunda parte, *Americanismos en el lenguaje dominicano*, consigna (p. 315): «en Puerto Rico y aquí, tela ligera de hilo para trajes de hombre, en el verano». Carlos Esteban Deive, en su *Diccionario de dominicanismos* (p. 152) aporta en primer término una explicación igual a la de Maceo, y continúa: «2.- Tela fina de hilo para traje de hombre. En Cuba, palmiche es la ‘tela ligera para trajes de hombre’. 3.- Variedad de merengue de ritmo lento...»

En conclusión: el estilo de merengue apambichado se practicaba por los menos desde finales del siglo XIX; se le conocía como merengue juangomero; el vocablo pambiche comenzó a usarse en unas coplas en Puerto Plata; fue debido a la corrupción del nombre de una tela, *palm beach*, que a partir de la segunda década del siglo XX se bautizó como pambiche a una variante del merengue que tenía ya algunas décadas de existencia.



CONJUNTOS MUSICALES DEL SIGLO XIX - EL MERENGUE TÍPICO DOMINICANO



«VIVA EL MERENGUE».
PINTURA DE
JOSÉ MORILLO.

«ACORDEONISTA».
PINTURA DE
FABRÉ SALLEN.

EL MERENGUE: Lo dio con ella en la tierra abrasadora / y, como ella, es pródigo de fértil emoción, / naturalismo bárbaro en la aguda tambora / y acento democrático en el vivo acordeón.

Refuerza sus matices la güira turbadora, / el cachimbo lo embriaga de su lúbrico son, / y cruza la pareja ondulante y reidora / entre un cálido ambiente de tabaco y de ron.

Típica voz domina sobre los instrumentos, / es letra del pueblo que teje movimientos / en las ágiles carnes febriles de pasión.

En las cívicas luchas nació con la bandera, / y es fervido tributo a la criolla hechicera / que pone en el merengue su ardiente corazón. [Ramón Emilio Jiménez. De *Estampas folklóricas dominicanas*]

Para conocer sobre los instrumentos de uso frecuente en el país durante el siglo XIX, Emilio Rodríguez Demorizi cita en *Música y baile en Santo Domingo* (p.p. 152 y 153) a Manuel Ubaldo Gómez. Sus palabras son doblemente valiosas: se trata de una figura destacada de la vida dominicana –historiador, maestro y político– y de un testigo material de los hechos, porque vivió de 1857 a 1941:

Primeras décadas del siglo XIX: «...Según un acta del Ayuntamiento de Cotuí relatando la celebración de la Jura de la Constitución de Cádiz [1812],

para amenizar ese acto llevaron de La Vega una orquesta dirigida por Vicente Suárez, maestro que según me informaron personas de aquellos tiempos tocaba el violín y su orquesta se componía de ese instrumento, cuatro, mandolina, tiple, tambora y güiro.»

Primeros tiempos republicanos, según le había narrado su padre: «...en Santiago, el padre de los notables violinistas Vicente y Felipe Jáquez, quienes vivieron hasta después de la Restauración, tocaba un cuatro con mucha maestría y dirigía una orquesta de cuerdas como la que he mencionado, de La Vega.»

Los instrumentos en los bailes populares: «...se usaban el cuatro, el tiple, el tres, el güiro y el atabalito o balsié. El acordeón principió a usarse después de la caída del Gobierno de Báez de los seis años.»

Los instrumentos en los bailes de salón: «...se usaban violín, flauta, guitarra, tambora, pandereta y güiro.»

Los instrumentos de viento: «...se generalizaron en el Cibao de la anexión a España en adelante. El primer clarinetista dominicano que estuvo en el Cibao o mejor dicho, del que tuve noticias, fué Alfonseca, capitaleno;...»

Esta relación del licenciado Gómez ratifica la tradición instrumental señalada por los investigadores dominicanos: la preponderancia de las bandurrias criollas (cuatro, tres, tiple) y el uso ocasional de otras cuerdas, la percusión asignada de manera fija al güiro y la presencia esporádica de algún viento-madera. Algunos autores, como Julio Arzeno, agregan el seis y el doce; otros, como Julio Alberto Hernández, incluyen el bombardino.

Las bandurrias criollas fueron características del área del Caribe, especialmente de Colombia, Venezuela y Puerto Rico. Aunque de un país a otro hubo diferencias en sus cordajes –a veces les doblaban la cantidad de cuerdas o le agregaban alguna– y variaba su forma, pueden compararse con una guitarra pequeña, confeccionadas de madera nativa y con cuerdas de cerdas de caballo. La sonoridad producida por estos instrumentos es ricamente armoniosa. En nuestro país, a la hora de acompañar sus melodías para el canto o el baile, el hombre criollo sintió preferencia por el cuatro.

Un grupo de estos instrumentos, con el agregado de algún que otro violín y del piano si lo había en el lugar, conformó la antigua orquesta de cuerdas, la cual tocaba en las fiestas las danzas extranjeras y nativas, incluyendo el merengue. Es posible que las agrupaciones antiguas se formaran, más que por una configuración técnica, por la circunstancial disponibilidad de instrumentos y ejecutantes en las distintas ocasiones. El cuatro nunca faltaba y junto al tres, el tiple, el güiro y alguna otra percusión como el balsié, formaron el conjunto que tradicionalmente se distinguió como típico en gran parte del siglo XIX. La guitarra se usaba con frecuencia y de acuerdo con Julio César Paulino, el mongó se llegó a incluir en la orquesta de cuerdas para tocar el merengue.

La música fue un eficaz auxiliar para difundir los ideales independentistas en la época de la Ocupación Haitiana. Músicos populares como Juan de Mena y Cordero y el clarinetista Gabino Puello, al igual que Juan Bautista Alfonseca, aprovecharon las fiestas que amenizaban en los distintos pueblos del país para propagar sus sentimientos nacionalistas.

Manuel Ubaldo Gómez señala la tambora como parte de los grupos orquestales de principios de siglo. En cuanto a la fecha de inclusión de este instrumento en el merengue, permanece como una incógnita. Las cubanas Zoila Gómez y Victoria Eli Rodríguez se refieren a este punto en *Música latinoamericana y caribeña* (p. 244): «Bajo la denominación de merengue se reconoció una danza derivada de la contradanza francesa y española, que en su versión dominicana se ejecutaba en el salón sin la participación de la tambora.» Julio Cesar Paulino asegura que la tambora que se usó aquí en el siglo XIX era más grande que la actual, y que se confeccionaba con los barriles en los que traían los clavos que se importaban o con troncos ahuecados.

Fradique Lizardo explica en *Instrumentos musicales folklóricos dominicanos* (Vol. 1) que la tambora es de origen africano, posiblemente bantú y que el instrumento moderno se construye con un tronco ahuecado, cuyos parches deben ser (p. 350): «...de un lado de chivo macho para tocar y del otro, de chiva hembra que no haya parido para repicar.» Al colocársela el tamborero sobre el abdomen, hori-

zontalmente, sostenida por una sogá que se pasa por el cuello, la peculiar forma de sacarle sonido es golpeando con un palito en la mano derecha el cuero del chivo macho y repicando el cuero de hembra con los dedos de la mano izquierda.¹⁴⁹

El poeta Manuel del Cabral (1907-1999) creó, con sólo cuatro versos, una magistral visión de este instrumento:

TAMBORA: Trópico: mira tu chivo, / después de muerto, cantando. / A los palos lo resucitan... / la Muerte aquí, vida dando. [De *Motivos de Mon*]

Lo que transformó notablemente el antiguo merengue contradanzado –que no desapareció en ese momento–, fue la llegada al país del acordeón, a principios de la década de 1870. Ya en 1927, cuando Julio Arzeno publica su obra antes citada, se lamenta de que los instrumentos llamados bandurrias (p. 44): «... hoy son muy raros, fueron suplantados por el acordeón, instrumento de sonidos dulzones y bastante gangoso, pero cuyo conjunto es ampliamente abierto y belicoso, por lo que ha tomado una preponderancia exclusiva en todo el Cibao, nacionalizándose como en Alemania, donde nació en 1830: su nombre se deriva de acorde.»

Este acordeón era diatónico –no producía notas alteradas con sostenidos y bemoles–, sólo podían tocarse piezas en Modo Mayor y sus posibilidades armónicas se limitaban a los acordes sobre los principales grados de la escala: tónica y dominante. El instrumento se conoció primero en Santiago, en pleno corazón de la región cibaëña y con él comenzó el auge del merengue rural o típico. Julio César Paulino lo resume de la siguiente manera: «El merengue del Cibao es el rompimiento, o el macrocambio, como lo llamo yo, desde el punto de vista antropológico, que se da a partir de 1871, con la entrada a Santiago del acordeón pedido por dos españoles que eran comerciantes: Bernabé Morales y Joaquín Beltré. En 1871 el acordeón desplaza la orquesta de cuerdas más completa de América Latina entera, que la tenía la República Dominicana, compuesta por guitarra, tres, cuatro, quinto, sexto, tiple. Ésta, la antigua orquesta nuestra de cuerdas, que, repito, era la más completa, con sus facilidades cromáticas podía darse el lujo de modular y hacer todos los dibujos en todas las tonalidades. Al llegar el acordeón girando entre tónica y dominan-



ACORDEONISTA
DE NAGUA.

te, se atrasa la música en la República Dominicana. A partir de la llegada del acordeón cromático [llamado también bandoneón, con teclado además de botones; no se conoce fecha pero fue posiblemente muy posterior] existe la ventaja de poder ampliar las posibilidades. El conjunto típico se conoce en el Cibao y crea el tipo que yo le llamo ‘estilo de Ñico Lora’, que es el merengue de acordeón, la güira o guayo, tambora y voz; por lo regular el que cantaba era el mismo acordeonista.»

Francisco –Ñico– Lora (1875-1971) fue un músico empírico. Se le consideró un virtuoso del acordeón y un autor prolífico. Hombre de tierra adentro, supo aprovechar todas las circunstancias de su entorno cotidiano para crear merengues con todas las temáticas posibles: los santos, los lugares característicos, los políticos y gobernantes que estaban en las buenas o en las malas, los amores y las mujeres, las epidemias de enfermedades y los fallecimientos, los personajes

reconocidos. Como la mayoría de sus merengues no fueron llevados al pentagrama, muchos se han perdido. Entre los que se conservaron, sobresale *San Antonio* como un «clásico» del repertorio dominicano. Otro importante compositor–acordeonista situado entre los siglos XIX y XX fue Toño Abreu, autor del renombrado merengue *Caña brava*.

El acordeón se erigió en el rey de la popularidad instrumental, utilizándose en otras danzas criollas además del merengue. Mas, no todos recibieron con beneplácito su intensa sonoridad y se pretendió poner en jaque, oficialmente, su adquisición a través del encarecimiento de su precio. Así fue como en 1887 solicitó el Ayuntamiento de Santiago al Congreso Nacional que se aprobara una tarifa de recargo para la importación de acordeones, ya que –según lo argüido en la petición–, se trataba de un artículo que no era de primera necesidad, no incentivaba la industria nacional y lo que promovía era la vagancia.

En cuanto a temas «acordeonísticos» se refiere, abunda un amplio repertorio con humorísticas anécdotas. Julio Alberto Hernández explica en *Música tradicional dominicana* cómo las limitaciones armónicas del instrumento produjeron un estancamiento que condujo el merengue a la monotonía. Partiendo de ahí refiere que de igual manera sucedió con el texto, también estacionario, que llevaba a la concurrencia a (p. 58): «...encontrarse con un cantante, que después de sostener largo rato la nota dominante del acorde tonal, como en la jota española, emitía repetidas veces frases como la siguiente: «Ay... Ay..., comay mamininga, Ay..., comay mamininga...» Al aseverar que tal situación dio pie a incansables repeticiones en los merengues (p. 59), narra: «Mi tío Luis Camejo sazonó estas cosas nuestras, con la sátira humorística de sus versos, publicados en «Puyas de Jabilla», los cuales musicalicé con ritmo de merengue... He aquí la letra:

Un músico de acordeón / En una fiesta tocaba / Un Merengue que ya
hastaba / A toda la reunión.

Pues metido en un rincón / Tanto y tanto abría la boca / Cuando cantando
decía: / «¡Ay... ay! de Santiago a Moca»

Y, cansado un bailaror, / Que sudaba como un potro / Le dijo: «¿no tiene
otro / Merengue que sea mejor?

Y él contestó: Sí señor / Pero antes quisiera un trago / Para poderlo
cambiar: / ¡Ay... Ay! «de Moca a Santiago».

Por su parte, Rodríguez Demorizi refiere: «Los tocadores de acordeón se anunciaban, como si fueran médicos. En el camino de La Vega a Moca recuerdo haber visto en mi infancia, en la fachada de un bohío, este letrero: Juanico Guzmán tocador de acordeón.»¹⁵⁰

El decimero criollo Juan Antonio Alix (1833-1918), fiel retratista de la cotidianidad humana, social y política del país, legó dentro de su repertorio varias piezas dedicadas al acordeón y a sus tempranos protagonistas:

FELICITACIÓN (1876): Después, le mandó razón / al músico Simón Vega /
si no le era de brega / venir con el acordeón. / Me mandó a decir Simón / Juan
Antonio, yo lo siento / no dir en este momento / pue tu lo sabe muy bien / que
le comió el comejen / cinco nota al entrumento...

LA GALLERA DE LA CIÉNAGA (1898): El non plus ultra acordeón / nom-



brado Lolo Reinoso, / con su pájaro armonioso / honrará esta diversión. / Habrá un par de saxofón, tambora y atabalito, / y según dice Chepito / habrá de güiras un par, / para más solemnizar / ese festejo bonito...

Las décimas de Alix immortalizaron el supuesto enfrentamiento vivenciado entre el arrollador acordeón y el desplazado cuatro, con su anverso y su reverso.
EL ACORDEÓN Y EL CUATRO: El oigano en moa está; / dei cuatro naide se acueida; / por eso no se oye yá, / Maichantico, tienen cueida?

Poi Beinabé y Beitrán / traei tanto jacoideone / en campo y en poblacione / no ma se oye ei fuinfuan.

Lo cuatro de baja etán / y ei musico peiderá, / puede continuo etará / echando mil maldicione / poique ya en en la dibeicione / ei joigano en moa etá.

Dió se lo pague a Beitrán / dijo uno, y a Beinabé, / poique me ha traído con que / poneino ma jaragán.

Agora no quitarán / para balletilla y cueida / a lo caballo la ceida / que lo dejaban pelone / poique ya en la dibeicione / dei cuatro naide se acueida.

Ya no habrá ma que decí / que la prima se paitió, / que la segunda faitó / ni entoichao que añadí.

Que la cueida jagan tá, / ni ai músico se verá / pasai su tiempo templando, / ni poi cueida preguntando / por eso no se oye ya.

Lo cuatro y lo tiplesito, / galano como ecofieta / ya ma nunca irán a fieta / en funda de retasito.

Y ei que toca violincito / de encoidadura de ceida / eta profesión no siga, / poique ya no hai quien diga: / Maichantico, tienen cueida?

EL CUATRO Y EL ACORDEÓN: Si otra cosa mejoi viene / no preguntarán mañana / Maichantico uté no tiene / encoidione de campana?

Tengo oigullo en sei Boyé / dijo el cuatro al acoidión / poique soy en mi Nación / ei primero que soné.

Y si hoy me dan con ei pié / será poique me combiene, / y ei que a ti amoi te tiene / aunque tu lo vea así, / te jará peoi que a mí / si otra cosa mejoi viene.

PINTURA DE
JOSÉ VELA ZANETTI.
SIN TÍTULO.



Ante de habei acoideone / poi sonaile sarambito, / me andaban esos mositos / con mile jadulacione.

Agora en la dibeicione / no bailan de buena gana / sin acoideón de campana / como todo ei mundo sabe, / y poi joigano de llabe / no preguntarán mañana.

Cuando a ti te tán tocando, / que te avientan como maco, / parece que eres tabaco / que lo estan enmanojando.

La música ya pujando / con to ese vá y viene, / dicen que tu no combiene / y que pronto no dirán: / de lo de la maica Ruan / Maichantico uté no tiene?

Encoideón yo te haré bei / que aunque me tienen en poco, / en todo tono yo toco / lo que tu no pué jasei.

En mi tierra yo he de sei / la música suidadana, / y ei día que me dé la

gana / no dirán má en lo adelante, / uté no tiene maichante / Encoidione de campana?

Lo cierto es que el instrumento importado de Alemania se instaló y permaneció. El conjunto típico del merengue quedaría constituido con el acordeón, la tambora, el guayo –la güira de metal– y la voz del propio acordeonista. Podía agregársele otro miembro como el saxofón, al que pintorescamente, se le llamaba «cachimbo». En la región sur del país se adoptó el balsié en lugar de la tambora –según Lizardo, ésta llegó tarde a la región, en 1930–, en cuyo caso, el grupo recibe el nombre de *pri-pri* –por onomatopeya con la sonoridad del balsié–.

Los campesinos cibaños asistían a sus bailes dominicales de enramada, después de haber presenciado sus peleas de gallos; iban vestidos con sus mejores galas, las mujeres con zapatos de tacón bajo y los hombres con zapatos o alpargatas. Estas fiestas duraban largas horas, se bailaba el repertorio de las danzas nativas, especialmente el merengue, y se escanciaba con prodigalidad el ron o aguardiente criollo; a menudo, terminaban a trompadas limpias.

El conjunto típico cibaño recibió en los inicios del siglo XX el nombre de perico ripiao. Manuel Marino Miniño y Julio César Paulino fueron de los primeros en traer a colación la historia tras el nombre del perico ripiao y sus versiones sólo difieren en sutilezas. Miniño lo narra de esta manera (*Los merengues de Luis Alberti*, p. 39): «Cuando en 1932 aproximadamente, el merengue con su acompañamiento original, penetra en la ciudad de Santiago de los Caballeros, lo hace a través de los estratos sociales más populares, en el barrio llamado «La Joya» (La Hoya), en un prostíbulo, sito en la calle Independencia, frente al Matadero de esa época. Este lugar se llamaba el «Perico Ripiao», término que equivalía en el lenguaje popular, a «ripiar a un perico» léase «cohabitar con una prostituta». Este local tenía piso de tierra, por este motivo, tiempo más tarde le llamaron el Polvazo. Pues en este lugar, ese primitivo conjunto obtuvo un éxito enorme y las personas que no eran de Santiago ni cibañas, identificaron los instrumentos por el nombre del lugar. Decían cuan-



«A LA FIESTA».
PINTURA DE
YORYI MOREL.

do querían pasar una noche de juerga y parranda, vamos a bailar el Perico Ripiao. El uso y costumbre impuso el nombre y desde esa época, a ese típico conjunto se le llamó Perico Ripiao.» Miniño nombra a Tin Pichardo, de Santiago, como su informante.

Paulino expone la génesis del nombre de esta forma: «El nombre de *perico ripiao* surge al principio de 1900, allá en Santiago de los Caballeros. La versión más socorrida dice que estaban haciendo un sancocho con unos pericos que habían cazado y que los pericos no se ablandaron y tuvieron que ripiarlos. Pero eso es falso de toda falsedad. El nombre perico ripiao se le da a ese conjunto por un cabaret, un prostíbulo que había frente al matadero viejo de Santiago y ahí amenizaba las fiestas un conjunto de esos. Esas mujeres –que lamentablemente, por la necesidad tenían que vender su cuerpo a cambio de dinero– decían, cuando los hombres terminaban de complacer-



«MERENGUE».
PINTURA DE
JAIME COLSON.

se sexualmente: ‘ripié ese perico’, ‘déjame ripiar este perico’; o bien cuando llegaban, ‘ahí viene uno, déjame ripiar este perico...’ El ‘perico’ que esas prostitutas ‘ripiaban’ era el cliente de turno. Entonces esa voz comenzó a propagarse. Como ahí, en ese lugar, siempre tocaba un conjuntico típico con güira, tambora y acordeón, ese nombre pasó al argot popular: ‘vamos pa’llá, p’al perico ripiao’. Y de ahí le queda el nombre a todos los conjuntos típicos dominicanos. Ésta es la verdadera historia.»

En los últimos años del Ochocientos y con el auge del merengue típico, la música de esta danza sufrió una parálisis evolutiva. Las limitadas posibilidades técnicas del acordeón tuvieron una gran cuota de responsabilidad en esta situación, mas ésta no fue la única causa –las creaciones de Níco Lora y Toño Abreu son prueba de lo contrario–. La gran mayoría de los creadores-ejecutantes carecieron de conocimientos musicales y los talentos no proliferaron; si los hubo, el anonimato los escondió. En cuanto a los textos, se dieron dos situaciones:

1. Lo común era que se refirieran a temas puntuales: las sardinas enlatadas que llegaban al país, un hecho llamativo ocurrido en la comunidad, un fenómeno atmosférico, el gobernante que estaba arriba y cuyo poder se apagaba; tan pronto el tema perdía vigencia, pasaba de moda y se olvidaba ese merengue.

2. La picardía y la humorística liviandad implícita en el doble sentido, frecuentemente se desbordaron hacia la franca procacidad.

Mientras más se afianzaba el merengue en los ambientes rurales, ejerciéndose con una liberalidad textual guiada por las circunstancias, menos lo creaban los músicos profesionales que permanecían en las ciudades. La indecencia de las letras confinó esos ejemplares a prostíbulos y locales de la mala vida. Masificado el merengue en las zonas rurales, congelado en sus facturas melódica, armónica y esquemática, y con letras que, si bien antes no fueron la gran cosa por lo menos no ruborizaban por su impúdico contenido, el popularizado cantar-baile nativo fue a parar a la rutina creativa. Terminó por salir de los salones de baile urbanos para quedar aprisionado en el campo durante varias décadas.



«ACORDEONISTA
(NICO MENDIETA)».
PINTURA DE
YORYI MOREL.

LA MARÍA DE ESPAILLAT Y SU OPOSICIÓN AL MERENGUE



ULISES FRANCISCO
ESPAILLAT, ÓLEO DE
LUIS DESANGLES.

El 20 de marzo de 1875 surgió en Santiago, a través del periódico *El Orden*, una solitaria voz opositora al merengue. Escudada tras un seudónimo –como se estilaba en la época–, *María* sostendría hipotéticos y frecuentes diálogos con su camarera *Juana* para llegar a los lectores. Con relación a la campaña en contra del merengue sostenida veinte años antes por los adalides «oasistas», ambas persiguieron el mismo objetivo: la erradicación de la danza; mas hubo diferencias fundamentales:

EL OASIS

(Noviembre 1854-Marzo 1855)

El merengue era un género relativamente nuevo.

La danza se cultivaba en las ciudades.

Se tocaba con bandurrias.

La campaña se desarrolló en un periódico capitalino.

Hubo varios escritores opositores.

EL ORDEN

(Marzo-Julio 1874)

El merengue estaba en pleno apogeo.

La danza se cultivaba en las ciudades y en las zonas rurales.

Se tocaba con conjunto típico.

La campaña se desarrolló en un periódico santiaguero.

Hubo un solo escritor opositor.

En su mayoría, eran muy jóvenes.	Era una persona en la tercera edad.
Se preocuparon por la forma «lasciva» de baile que propiciaba el merengue.	Su preocupación era el ambiente de holgazanería que propiciaba el merengue.
Mezclaron sus críticas a la danza con asuntos relativos al mal comportamiento.	Mezcló sus críticas a la danza con asuntos políticos, además de sociales.
El rechazo al merengue provino de juicios de índole moral: fue considerado indecente y pernicioso para la juventud.	El rechazo al merengue provino de juicios sociológicos: fue considerado entre los males nacionales que atrasaban el país.

En *Cosas y Otras*, su artículo de introducción ante el «Señor Redactor de *El Orden*» –antológico–, María se presentaba de esta manera: «Deseo escribir y soy mujer.» Luego de exponer varias de sus cualidades y de advertir que se proponía «...decir algunas verdades, como las de Pero Grullo, y muchas sandeces y trivialidades...», pasaba a describirse: «Soy devota [...] Me gusta la oración, pero no dejo por ella mi labor, según aquello de ‘a Dios rogando y con el mazo dando’ [...] Me gusta en extremo la lectura, pero también me agrada la costura. Prefiero siempre la conversación de los hombres ilustrados, [...] la frecuentaría a menudo [la buena sociedad], si no fuera por lo raro que se están haciendo los buenos modales...» Otras cosas que a María mucho deleitaban, hasta embriagarla, eran: las flores y los perfumes, la música, el baile, arreglarse su cabellera para olvidar el mundo y sus miserias... Enumeraba también lo que le desagradaba y recalca su apasionado amor por la familia y por la Patria, que le producía delirio y frenesí.¹⁵¹

Resulta asombroso cómo en medio de un discurso surgido de las frivolidades de una joven de sociedad y de hechos triviales –en apariencia–, *María* atacó la falta de escuelas y de oportunidades para la educación, la apatía de la sociedad

frente a los problemas del país, la indisciplina, la indolencia y la irreverencia de la gente, la irresponsabilidad de los partidos políticos, el derroche del erario público. Y promovió con ardor el desarrollo agrícola; la importancia de la instrucción pública y de las cajas de ahorro; la permanencia y el auge de la prensa escrita; la correcta administración de la justicia y la oportunidad de regeneración para los transgresores de la ley; la expansión de carreteras y buenas vías de comunicación, indispensables para el desarrollo comercial y económico; el aumento de la producción nacional y un largo etcétera.

María fue el seudónimo utilizado por Ulises Francisco Espaillat, santiaguero de noble cuna, venido al mundo en 1823 y fallecido en 1878 en su ciudad natal. Reconocido político y escritor, además de farmacéutico –profesión que ejerció al final de su vida–, con apenas veintidós años se inició en el desempeño de cargos públicos. Ocupó importantes funciones en el Estado llegando a la vicepresidencia y a la presidencia de la República en 1864 y en 1876, respectivamente por designación y por elecciones. Tenaz opositor a la triste Anexión a España y de pensamiento liberal, en varias ocasiones fue hecho prisionero y llegó a ser expatriado. Pero los hábitos de moralidad, sanas costumbres, deber ciudadano, ética laboral, comportamiento humanitario, pensamiento ilustrado y modestia que adquirió en su hogar, le acompañaron siempre.

Es en este contexto que hay que situar y conocer la quijotesca cruzada de Espaillat en contra del merengue. Porque para *María*/Espaillat, la danza estaba incluida en la triste cadena de males nacionales que atrasaban el país, cuyo elenco –en parte– era el siguiente: «El uso del machete, o más bien del revólver; el andar descalzo, comer el debilitante sancocho, y jugar gallos, bailar merengue y dejar para mañana lo que debía hacerse el día anterior.» (p. 123)

Sus motivaciones pueden tacharse de tradicionalistas y conservadoras –hay quienes las consideran reaccionarias–. Puede juzgarse de anacrónico, porque propiciaba el cultivo de danzas europeas que desaparecían paulatinamente de los salones criollos. Que se esté o no de acuerdo con sus planteamientos, en ocasiones esnobistas, idealistas o desfasados para la realidad de la época, es harina de

otro costal. Su enfoque hacia el merengue fue, en muchas ocasiones, el pretexto para atrapar a las lectoras –se dirigía expresamente al público femenino– y pasar al tema que realmente le interesaba comunicar. La oposición literaria de Espaillat al merengue fue un punto de vista que, correcto o incorrecto, se debió a sus convicciones personales y a lo que consideró como lo mejor para su patria.

En *Juana, la cuestión arancelaria y el merengue* (p.p. 74 y 75) fustiga la vagancia atribuida al dominicano y se burla del remedio danzante: «La sociedad de nuestro país hace largos años que viene sufriendo de una dolencia bastante peligrosa, que los italianos llaman El dulce far niente. Para deshacerse de esta enfermedad, el único remedio es agitarse; todo sería comenzar, y puedo aseguraros desde ahora, que si llegais a tomarle el gusto a las mejoras públicas, os sucederá, ni más ni menos, como a nosotros con el baile: que mientras más lo practicamos más nos gusta; ¡sobre todo el Merengue! En el próximo número le llegará su turno...»

Pocos días después, en su complejo artículo *El Merengue* y con la excusa de comentar acerca de un baile, *María*/Espaillat se las arregla para atacar la danza y de paso, al acordeón; a la vez, comenta sobre pozos tubulares y acueducto, trata la floja aplicación de la justicia, así como asuntos de educación y argumentos de religión, entre otros (p. 80): «Bien es verdad que eso era cuando estaban menos civilizados y cuando no se conocía el vals y el merengue, pues en los lugares más adelantados, ya estas danzas han desterrado el fandango; el insípido y horripilante acordeón ha suplantado a los instrumentos de cuerda hechos en el país, tan melancólicos y tan llenos de majestuosa armonía. La música tiene una influencia efectiva sobre las pasiones y los sentimientos, y por eso mismo es que creo que el chillón acordeón es el que tiene la culpa de que los pleitos, en los campos, se hayan hecho muchísimo más frecuentes: ¡irrita demasiado los nervios!» De que la música influye poderosamente sobre los instintos, la siquis y el intelecto de las personas –para bien o para mal–, lo reconocieron civilizaciones tan antiguas como la griega y la egipcia.

Al momento de torpedear a los adeptos a la danza, su ingenio era inagota-

«MERENGUEROS DE SANTIAGO».
PINTURA DE NEY CRUZ.



ble. En el mismo escrito, *María* lleva al límite su inventiva antimerenguera por medio de un diálogo imaginario (p.p. 81 y 82): «...No recuerdo si he dicho ya que desde niña fui muy apasionada del baile; mis padres no veían ningún peligro en ello, y con tal que la sociedad fuese decente, nunca me privaron de este pasatiempo. Es verdad que hacía del baile mi verdadero deleite; pero era tan estudiosa, y aplicada a cultivar mi razón, tan atenta con todos y tan dócil a los consejos, no digo de mis padres, pero hasta de las diferentes personas de respetable carácter que frecuentaban la casa, que muy bien se me podía dispensar aquella falta, si falta era. Entre todas aquellas personas, yo tenía particular cariño a un bondadoso anciano a quien yo tenía la costumbre de llamar el padre, quien me quería entrañablemente, que tomaba empeño en instruirme, y que llevaba la amabilidad hasta el grado de permitirme toda clase de inocentes travesuras. Un día, entre otros, me hizo

un largo discurso sobre el baile, o mejor dicho, en contra del baile. Yo escuché sin replicar hasta el fin. ‘Yo no veo que el baile sea tan malo como Ud. dice, pues los médicos aseguran que es un excelente ejercicio para conservar la salud’. ‘Los médicos no saben lo que se dicen, me respondió. El baile enferma el sistema nervioso, por poco delicado que lo tenga una mujer’. –‘Pero si no es bueno para conservar la salud, por lo menos es un inocente pasatiempo’. –Yo defendía mi diversión favorita con calor, pero él, que lo atacaba por deber, no cedía. Al fin apelé a un argumento que me parecía de gran fuerza, diciéndole: ‘El Santo Rey David bailó delante del Arca’. Allí el predicador se quedó algo confuso; pero reponiéndose pronto, me respondió con una imperturbabilidad que me hizo sonreír: ‘El Rey David cantó, pero no bailó’. –‘Bailó, padre; lo he leído en el Antiguo Testamento’. –‘Es equivocación del traductor’. –‘Pero no todos los traductores podían cometer el mismo error; de modo que Ud. convendrá en que bailaba el Rey David’– le decía, mirándole con aire de triunfo. –‘Está bien, me dijo; bailó, pero no merengue»

Tomando en cuenta que Espaillet residió en Santiago y que se proyectaba hacia un público al que llegaba a través de los diarios, este escrito es una muestra palpable de que todavía en 1875 el bailar merengue era una diversión fuertemente asentada en las poblaciones urbanas y en las altas clases sociales –situación cuya preeminencia derivaría muy pronto, hacia las zonas rurales– (p. 83): «..Nos contentaremos con decir que, en opinión de muchos, debería desterrarse el merengue de la buena sociedad; pero yo, que deseo el bien para todas las clases, propondría que lo expulsáramos por completo del país.»

Al esgrimir las armas en defensa de un necesario sistema judicial en su artículo *Las penitenciarías Espaillet/María* no comienza, como podría suponerse al ver el encabezado, hablando de cárceles y de la necesaria regeneración de los presidiarios o de la equitativa administración de la justicia, sino de esta irónica manera (p. 91): «No recuerdo bien si, al apuntar la historia del fatal Merengue de mi anterior artículo, dije a mis hermosas lectoras que había hecho una grave enfermedad que me curó, o más bien no me curó, un gravísimo doctor. Algún

tiempo después, me vio éste en casa de una de mis amigas, y con un aire de satisfacción sin igual me preguntó: ‘¿María, cuándo piensa Ud. volver a bailar merengue?’ ‘Cuando los médicos sepan curar los ataques de nervios’. Mi esculapio se mordió los labios, yo me sonreí y quedamos amigos. Procurad, amigas mías, no enfermar de los nervios” Después de entrar en la temática real del artículo –la buena administración de la justicia y, de paso, la importancia de mejorar la ganadería–, vuelve a la carga cuando pide la opinión acerca de lo planteado (p. 92): «...y vosotros, también, gravísimos Magistrados, ¿a cuál de los dos asuntos daré la preferencia? Y vosotras también, amables lectoras mías, que debéis estar un tanto cuanto enojadas con María, por haber condenado sin apelación el favorito merengue, ¿qué pensáis al respecto?»

Algunos investigadores del merengue han considerado a Espaillet como «clasi-sista» y le han endilgado otros epítetos. Sin embargo, veamos lo que pensaba del pueblo y de algunos «notables» de su época (p. 96): «...lo que comúnmente llaman la masa del pueblo, y a la cual se complacen los ilustrados en apellidar descortésmente bárbaros, son los puros civilizados, y que los demás son, no diré corrompidos, pero sí indiferentes. No sería extraño que aquí aconteciera lo que en otras partes, pudiendo yo corroborarlo con ejemplos irrecusables sacados de la historia, entre los cuales descuella el que nos presenta la biografía de Jesús; quien se guardaba bien de perder su tiempo en predicar a los patricios: prefería hacerlo al pueblo. Es el último en degradarse.»

El último artículo en el cual *María* se refirió al merengue con cierta amplitud fue *El baile del 30 de junio*. Iniciando éste, reconoció que en lo referente a sus críticas, la gente no le había hecho caso: «‘¿Si estaría María en el baile?’ –Sí, estaba.– ‘¿Creería la pobrecita que, porque condenara al merengue, dejaríamos de bailarlo?’» Lo cual no fue óbice para que continuara, impertérrita, sus agudas críticas –que en este párrafo, llegan a un sarcástico clímax–: «Volviendo a nuestro baile del 30, me encontraba al lado de dos señoritas y pude oír el diálogo siguiente: ‘¿Por qué María se habrá declarado enemiga acérrima del merengue? ¿Estará loca? –‘Ella tendrá sus razones; no creo que sea loca, y yo soy de su

misma opinión'. –'¡Pero si es un baile admitido en todos los países civilizados!' –'Te equivocas, N., no en todos; en Europa no se conoce, ni en ninguna de las repúblicas Sur Americanas'. –'Pero se baila en La Habana.' –'¿En Filadelfia has dicho?' –'No: en La Habana'. '¡Ah...!'" (p.p. 104 y 105).

Espailat criticó el merengue por considerar su erradicación un deber patriótico, pero fue mucho más cuantiosa su defensa de las instituciones del país, del cultivo del espíritu y del intelecto en la juventud, para él la llamada a salvar la patria. Debía dejarse de bailar y tocar el merengue –así lo creyó, pero también ese fue el «gancho de esos artículos en *El Orden*–, mas nadie tenía derecho a detener el avance intelectual de la población: «El oro es un elemento de corrupción, pero lo es también de cultura.» (p. 115)

Al margen de los temas que Ulises Francisco Espailat respaldara o les declarara la guerra, en esas páginas que trashuman fina ironía, que fustigan vicios y maldades en medio de un elegante sentido del humor, la sustancia de su pluma representa un valioso fresco literario costumbrista de la época.

«MÚSICOS DIFUNTOS».
PINTURA DE
ASDRÚBAL DOMÍNGUEZ.





COORDENADAS ESTRUCTURALES DEL MERENGUE EN EL SIGLO XIX



«FIESTA DE
GUACHUPITA».
PINTURA DE
JAIME COLSON.

BAILADORES
TRADICIONALES.

EL GÉNERO

- 1) Nació como danza y como música.
- 2) Se conoció desde mediados de la centuria.
- 3) Se desarrolló como género en la región caribeña.
- 4) Surgió como una auténtica expresión cultural criolla de América.
- 5) Fue una danza propia de Puerto Rico, Haití, Venezuela, Colombia y República Dominicana, entre otros.
- 6) En los países en los cuales se cultivó, se originaron peculiaridades y modalidades propias de cada uno.
- 7) No se le acredita su paternidad a un país determinado.
- 8) Su génesis fue, en general, urbana.
- 9) Musicalmente, fue una transformación que partió de la contradanza europea que, criollizada en la danza antillana, contorneó sus típicos perfiles en cada país.
- 10) El merengue decimonónico fue contradanzado y así permaneció durante décadas.
- 11) En la mayoría de los países en los cuales se popularizó, permaneció como una danza definida; en otros, como en Puerto Rico, pasó a formar parte de un nuevo estilo –la danza puertorriqueña–.

- 12) Su música se corresponde con el sistema, el estilo y los cánones implantados en Europa a principios del siglo XVII.
- 13) Sus estructuras melódica y armónica, al igual que su inicial esquema formal –paseo y cuerpo del merengue– son de origen europeo, heredados a través de la tradición hispánica.
- 14) El jaleo del final fue un aporte criollo.
- 15) En su ritmo –tanto en la línea del bajo como en la melódica– es donde más patente se hace la hibridación cultural.
- 16) Su melodía admite las fórmulas rítmicas criollas y antillanas conocidas como cinquillos y tresillos elásticos.
- 17) El cinquillo es de origen negroafricano.
- 18) El uso de cinquillos y tresillos elásticos es más marcado en algunos países que en otros y en algunas modalidades más que en otras.
- 19) La medida es binaria.
- 20) Por influencia de la contradanza, se escribió en compás de 2 por 4.
- 21) En la línea del bajo, el ritmo contiene la célula o motivo de tango o de habanera.
- 22) Esta célula musical, un cruce negroafricano y blancohispano, es mulata.
- 23) Esta célula tango se amulató en España, y probablemente llegó al Caribe en el siglo XVIII con las contradanzas españolas.
- 24) Fue a finales del primer tercio del siglo XIX que la célula tango o de habanera se propagó por la región, desde Cuba, a través de las contradanzas criollas cubanas y especialmente, a través de la danza habanera.
- 25) Upa habanera o upa cubana fue el nombre que le pusieron en Puerto Rico a la danza habanera.
- 26) La upa habanera o upa cubana no existió en Cuba.
- 27) El ritmo del merengue es criollo y mulato, con herencia hispana y africana.
- 28) Su manera de bailar fue influenciada por movimientos de danzas blancoeuropeas (españolas y francesas) y negroafricanas.
- 29) Su coreografía original es mulata y criolla.

- 30) Fue el primer baile de pareja enlazada que se practicó en una gran parte del Caribe.
- 31) El vocablo proviene del francés meringue; no se ha comprobado proveniencia alguna de origen africano.
- 32) En sus inicios se acompañó con algunos tipos de bandurrias criollas y güiro.
- 33) Se le incluyó algún instrumento membranófono.
- 34) Cuando el acordeón llegó al área antillana, se incorporó al conjunto acompañante.
- 35) La música del merengue puede realizarse con un conjunto orquestal o con el llamado conjunto típico, que normalmente incluye acordeón, un membranófono y un idiófono.
- 36) Los instrumentos usados a lo largo de su historia provienen de la herencia europea y africana, con múltiples aportes criollos.

EN REPÚBLICA DOMINICANA

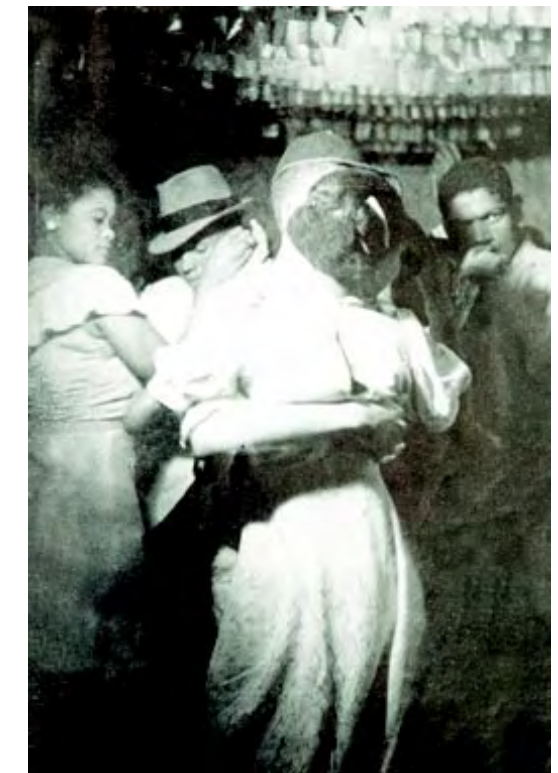
- 1) Su probable fecha de nacimiento se localiza en los inicios de la vida republicana.
- 2) Surgió en la capital, Santo Domingo, como danza y música urbana.
- 3) Fue la primera danza de pareja enlazada en el país.
- 4) Comenzó a conocerse en los barrios populares y en pocos años llegó a los salones festivos de la elite social capitalina.
- 5) Se tienen pruebas documentales de su existencia desde noviembre de 1854.
- 6) Dicha documentación es del periódico capitalino *El Oasis*.
- 7) En este medio se le atacó durante cuatro meses, por considerarlo un baile indecente.
- 8) La campaña de los «oasistas» resultó estéril.
- 9) Desde Santo Domingo, la música y el baile del merengue se popularizaron rápidamente en el resto del país.
- 10) Los jóvenes gustaron en particular de este baile.
- 11) Relegó al olvido la tumba dominicana, que estaba de moda en la sociedad.



BAILADORES.
AL FONDO,
NICO LORA.



- 12) Uno de sus primeros y más admirados cultores fue el músico-coronel Juan Bautista Alfonseca.
- 13) La única muestra musical antigua dominicana que se conoce es una transcripción del *Juana Quilina*, tomada por Flérida de Nolasco y dictada por Federico Henríquez y Carvajal.
- 14) Contemporáneos de Alfonseca lo señalan como autor de *Juana Quilina*.
- 15) La línea rítmica característica del merengue dominicano agrega otros dos pulsos a los de la célula tango.
- 16) Se desconoce desde cuándo quedó determinada esta configuración rítmica, que individualiza el merengue dominicano.
- 17) Al extenderse la línea rítmica del merengue dominicano, dejó de estar en compás de 2 por 4 y pasó automáticamente a 4 por 4.



BAILADORES.
PÁGINA SIGUIENTE:
«FIESTA CAMPESINA».
MURAL DE
JOSÉ VELA ZANETTI.

- 18) En un principio el merengue se ejecutaba con las bandurrias criollas —especialmente con el cuatro—, güiro y algún membranófono.
- 19) Ésta configuración instrumental constituyó la antigua orquesta criolla de cuerdas.
- 20) La danza fue extendiéndose a los campos y los conjuntos típicos comenzaron a florecer.
- 21) El conjunto típico de antaño incluyó alguna de las bandurrias criollas, el güiro y el atabalito o balsié.
- 22) En la década de 1870, dos comerciantes de Santiago comenzaron a importar acordeones.
- 23) La llegada del acordeón diatónico al país transformó el panorama estilístico del merengue. Este instrumento tiene propiedades técnicas muy limitadas y la música que puede generar admite muy pocas variaciones tonales.



24) El acordeón le quitó el lugar al versátil cuatro.

25) El conjunto típico pasó a ser: acordeón, güira (o guayo) y un membranófono.

26) La creatividad músico-vocal en el merengue se estatizó, los compositores urbanos dejaron de crearlos y la danza fue abandonando los salones de fiesta.

27) A finales de la centuria, estuvo cada vez más confinado a las áreas rurales.

28) La línea rítmica y básica del merengue dominicano se ejecuta con la tambora.

29) Se desconoce desde cuándo comenzó la tambora a ser parte de los conjuntos merengeros.

30) El merengue de estilo contradanzado perduró hasta por lo menos la segunda década del siglo XX.

¹ Listín Diario: *Dos notas para el merengue*, Mi Acento, Suplemento Biblioteca, 2 de junio de 2002, p. 9.

² Nos atenemos a la clasificación del investigador folklórico Fradique Lizardo en su obra *Instrumentos musicales folklóricos dominicanos*, volumen 1. Los Idiófonos, llamados también autófonos, son los instrumentos musicales cuyo sonido se produce por la vibración de su propio material primario. Con una vasta gama de ejemplos, el sonido en los idiófonos puede generarse por entrecuque, percusión, sacudimiento, fricción, etc. En los Aerófonos una columna de aire, generalmente soplada, constituye el sistema vibratorio fundamental. Tal parece que los taínos desconocían –o no se han encontrado ejemplares– los Cordófonos y los Membranófonos, que para sonar requieren, respectivamente, de la vibración de una cuerda y de una membrana –tradicionalmente una piel de animal tensa-. Los idiófonos y los membranófonos son los conocidos tradicionalmente como percusión; los aerófonos son los de viento (maderas y metales); y los cordófonos son los de cuerda.

³ Lizardo considera el origen del güiro –llamado también en su forma femenina, güira– como «conflictivo» y aunque lo incluye entre los instrumentos taínos, manifiesta sus reservas y lo señala como de indudable origen africano. Fernando Ortiz lo clasifica de origen africano en *El guayo o la ralladera. La quijada*, de la colección *Los instrumentos de la música afrocaribañola*. Quien sí lo admite como indígena –y como africano– es el musicólogo cubano Alejo Carpentier en *La música en Cuba*.

⁴ De su *Historia general y natural de las Indias, Islas y Tierra-Firme del Mar Océano*, tal y como lo reproduce Fernando Ortiz en *La africanía de la música folklórica cubana*, p.p. 37 y 38.

⁵ Ortiz, Ob. cit., p. 38.

⁶ Vol. 1, Libro Primero, p.p. 30/33. En los liminares de la obra, publicada en París en 1730, reza esta inscripción del autor: «Escrita particularmente sobre las memorias manuscritas del Padre Jean Bautista Le Pers, jesuita, misionero en Santo Domingo y sobre los documentos originales que se conservan en el Depósito de la Marina.»

⁷ *Ensayos sobre cultura dominicana* (p.p. 11, 12, 45, 46 y 50).

⁸ *Ensayos cit.*, p.p. 55/59.

⁹ *Ensayos cit.*, p. 63, conferencia *Herencia española en la cultura dominicana de hoy*. Manuel Cruz Méndez acredita en su obra *Historia social dominicana* el trabajo del Dr. Álvarez Perelló y agrega que las investigaciones del arqueólogo y odontólogo Fernando Morbán Laucer –publicadas– muestran «características similares en dentaduras indígenas y en las del actual mestizo dominicano.» (p. 3).

¹⁰ *Historia social y económica de España y América*, Vol. II p. 451. De acuerdo con el historiador español J. Vicens Vives, para estos viajes trasatlánticos el número de tripulantes en cada nave oscilaba entre 24 y 60, según el tonelaje del buque.

¹¹ Al respecto, consideramos pertinente conocer este comentario de Vicens Vives, Ob.cit., Vol. IV, p. 278: «El nombre genérico de «indios» es absolutamente arbitrario en cuanto denominación, y encierra un doble error: el de incluir bajo este nombre a todos los aborígenes dándoles una dimensión de unidad, lo cual es gravísimo; y un segundo error de localización, puesto que los indígenas de América ni eran indios, ni tenían absolutamente nada que ver con la India...». Colón y su tripulación buscaban las Indias Orientales, por lo que llamaron «indios» a los aborígenes antillanos y por extensión, el vocablo permaneció para los nativos del resto del continente. Este apelativo ha quedado entre nosotros para identificar, más que una raza, un color de piel.

¹² Vicens Vives, Ob.cit., Vol. II, p. 467.

¹³ Vicens Vives, Ob.cit., Vol. II, p. 472.

¹⁴ Charveloix, Ob. cit., Vol. 1, Libro Cuarto, p. 229.

¹⁵ *Ensayos cit.*, p. 76.

¹⁶ Carpentier, al referirse a la herencia hispánica en la música cubana, asevera lo siguiente: «Y sabemos además –sobran informaciones acerca de ello– que los primeros evangelizadores del Nuevo Mundo se aplicaron, muy inteligentemente, a adaptar palabras alusivas al culto cristiano –loas a la virgen, textos litúrgicos...– a las melodías que encontraron en boca de los indios colonizados, realizando con ello una primera simbiosis de culturas que nunca habían estado en presencia.» *Conferencias*, p. 284, *El ángel de las maracas*.

¹⁷ Estos son elementos constitutivos de la música. La textura es el «tejido» musical; el contrapunto es la sobreposición de melodías simultáneas; toda textura contrapuntística es polifónica (muchas «voces» o melodías). La homofonía es la melodía que sobresale por encima de la armonía. La melodía es lo que podemos tararear para recordar una pieza musical; la armonía es para los músicos una ciencia, pero se le conoce comúnmente como «acompañamiento».

¹⁸ El ritmo es el elemento más vital y espontáneo del lenguaje musical; se encuentra en todas las manifestaciones de la naturaleza y de la vida; tiene que ver con la duración de los sonidos (corcheas, negras, redondas) y con las pausas o silencios, con pulsos y acentos.

¹⁹ El compás binario es el formado por pulsos pares, o lo que es igual, la acentuación cada dos o cuatro pulsaciones (Un-dos, Un-dos; o Un-dos-tres-cuatro,

Un-dos-tres-cuatro). El compás ternario lleva un acento cada tres pulsos (Un-dos-tres, Un-dos-tres).

²⁰ Director del coro en los oficios divinos.

²¹ Flérida de Nolasco, *Santo Domingo en el folklore universal*, p. 21.

²² Vicens Vives, Ob. cit., Vol. III, p. 199.

²³ *Ensayos cit.*, p. 78.

²⁴ Fradique Lizardo en *Danzas y bailes folklóricos dominicanos* (p. 81), dice de Edna Garrido que es «una magnífica investigadora y la única folklorista seria que reconocemos en nuestro país.» Pero se pregunta el porqué de la ausencia en sus trabajos del «baile infantil La Jaiba de origen africano incuestionable», que considera la autora vio y recogió.

²⁵ *Música y baile en Santo Domingo*, p. 49.

²⁶ *Ensayos cit.*: p.p. 63 y 64.

²⁷ *Presencia africana en la cultura dominicana*, p. 10. *Cronología histórica*.

²⁸ Vicens Vives, Ob. cit. Vol. IV, p. 281.

²⁹ *Ensayos cit.*, p. 110, conferencia *La herencia africana en la cultura dominicana actual*.

³⁰ *Presencia cit*, p.14. *Nuevas aportaciones al conocimiento de los orígenes étnicos de los esclavos africanos traídos a Santo Domingo*.

³¹ *Ensayos cit*, p.p. 111 y 112.

³² *Presencia cit*, p.11. *Cronología histórica*.

³³ *Ensayos cit.*, p. 72.

³⁴ Ortiz, Ob. cit., p. 15.

³⁵ *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*, p. 19.

³⁶ Ortiz, Ob. Cit., p.217

³⁷ Ob. Cit., p.p. 8 y 9.

³⁸ Un grupo vocal o coro, se alterna con otro en el canto.

³⁹ Sincopado: que tiene síncopas. La síncopa tiene lugar cuando una nota de un pulso débil se liga con la del tiempo fuerte que sigue, produciéndose por consiguiente como una especie atracción, un «arrastrarse» del pulso débil hacia el fuerte; un desplazamiento que se percibe como una especie de contradicción rítmica.

⁴⁰ Ensayos cit, p.p. 138 y 139.

⁴¹ Ensayos, p. 307, *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música*.

⁴² Vicens Vives, Ob. cit., Vol. IV, p. 281.

⁴³ Ensayos cit., p. 161, *El hato y el conuco: contexto para el surgimiento de la cultura criolla*.

⁴⁴ Fray Iñigo Abbad y Lasiera, *Historia geográfica civil y natural de la isla de San Juan Bautista de Puerto Rico*, p.p.188 y 190.

⁴⁵ *La música en Cuba*, p. 49.

⁴⁶ Carpentier, Ensayos, p. 305, *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música*.

⁴⁷ Emilio Rodríguez Demorizi, *Música y baile en Santo Domingo*, p. 118.

⁴⁸ *Vibraciones en el tiempo*, p. 104.

⁴⁹ Otto Mayer-Serra, *Música y músicos de Latinoamérica*, Vol. 1, p. 305.

⁵⁰ *La música en Cuba*, p.p. 56 y 57.

⁵¹ Todas las citas del padre Labat son del *Glosario de afronegrismos* de Fernando Ortiz, p.p. 100-102.

⁵² *Vibraciones en el tiempo*, p. 103.

⁵³ Ob. cit., p.p. 102.

⁵⁴ Las dos citas son respectivamente, de: *Música y músicos de Latinoamérica*, Vol. 1, p. 161; *Diccionario de la música*, Apéndice *Música y músicos de América* por Néstor R. Ortiz Oderigo, p.p. 724 y 725.

⁵⁵ *Vibraciones en el tiempo*, p. 103 y 104. Fernando Ortiz confirma esta cita en su *Glosario*, (p.101); «Según Newell (186, IV, 70) en Luisiana se usó la orgiástica y africana calinda y recuerda que Saint-Méry la llamaba calenda en Santo Domingo.

⁵⁶ Flérida de Nolasco, *Santo Domingo en el folklore universal*, p. 315.

⁵⁷ *Música y baile en Santo Domingo*, p. 51.

⁵⁸ *Descripción de la parte española de Santo Domingo*, p. 91.

⁵⁹ Ensayos cit. p.p. 159 y 160.

⁶⁰ *La racialidad dominicana*, II, periódico *Listín Diario*, suplemento *Ventana*, 9 de marzo del 2003, p. 2.

⁶¹ *Ibíd.*

⁶² *Historia dominicana: ayer y hoy*, p.p. 62 y 63.

⁶³ *Manual de historia dominicana*, p. 125.

⁶⁴ Mu-Kien Adriana Sang, Ob. cit., p. 78.

⁶⁵ En Santo Domingo, el minué y el passepied–danzas del siglo XVII– pudieron haberse conocido mucho antes a través de los hispanos, porque a Madrid llegaron desde las primeras décadas del Setecientos cuando se instaló en España la dinastía francesa de los Borbones.

⁶⁶ F. de Nolasco, *Vibraciones en el tiempo*, p. 78.

⁶⁷ E. Rodríguez Demorizi, *Música y Baile en Santo Domingo*, p. 43.

⁶⁸ Como explicamos en *Las Danzas Criollas en la Época Colonial*, una danza puede provenir de una fuente étnica y su nombre de otra muy distinta. En esta selección, al hablar del origen de las danzas, hacemos abstracción del origen de sus nombres. De igual manera lo considera el profesor Lizardo.

⁶⁹ También de origen indígena. Lizardo, basándose en investigaciones de la etnomusicóloga Isabel Aretz, propone –sin confirmación– que el uso en las culturas criollas de una sola maraca hace presumir una procedencia indígena y el uso de dos, africana.

⁷⁰ De presunto origen indígena también para algunos autores, mas no considerado de tal forma en República Dominicana.

⁷¹ Aunque güiro y guayo se usan como sinónimos, Lizardo acentúa que el primero se confecciona con el fruto seco del calabazo –vegetal– y el segundo es de metal.

⁷² El Congo Mayor, el Conguito, la Canoíta y las Maracas forman el conjunto de la Cofradía de los Congos del Espíritu Santo de Villa Mella.

⁷³ M. Luna, Ob. cit., p.p. 223 y 226.

⁷⁴ Este baile, caído lamentablemente en desuso como todas las bellísimas muestras de nuestro folklor tradicional, se asociaba con las celebraciones del carnaval y con algunas fiestas patronales.

⁷⁵ El autor no especifica el origen de la mangulina. Pero como asocia su coreografía con el vals, indudablemente europeo, lo incluimos entre los de maternidad hispana.

⁷⁶ El sarambo, al igual que la antigua zarabanda, se escriben indistintamente con las letras ese o zeta.

⁷⁷ La obra *Danzas y Bailes folklóricos dominicanos*, Volumen I, fue publicada en 1974. Con relación a la procedencia del merengue, el profesor Lizardo posteriormente realizó nuevos descubrimientos que le llevaron, unos cuatro años más tarde, a variar su visión original hispanista y a dirigirse hacia lo africano.

⁷⁸ Ob. cit., p. 78.

⁷⁹ *Al amor del bohío*, p. 225.

⁸⁰ Emilio Rodríguez Demorizi, *Poesía popular dominicana*, p.p. 237,238 y 239. Del Monte no menciona el merengue, que ya estaba vigente en Santo Domingo cuando escribió sus versos.

⁸¹ *Música y baile en Santo Domingo*, p. 122. El autor incluye esta nota al pie: «Dengue es, en España, un baile antiguo.»

⁸² El uso del seudónimo en nuestra historia literaria, particularmente en la segunda mitad del siglo XIX, fue una «verdadera manía», tal y como lo cataloga Emilio Rodríguez Demorizi en su obra *Seudónimos dominicanos*, p. 9. Los seudónimos de *El Oasis* que aparecen en este capítulo –y los de autores dominicanos en general– fueron descifrados por este autor.

⁸³ *Enriquillo* fue incluida por la UNESCO en la colección de obras representativas de la literatura universal, según se indica en la *Enciclopedia dominicana*, Vol. III, p. 167.

⁸⁴ Otros firmantes de *El Oasis* que se sumaron al tema fueron: Ismenes, Eliodoro, Marco Aurelio, Edmundo y Rugiero, seudónimos que no pudieron ser descifrados por Rodríguez Demorizi para su obra citada. Todos aparecen en este capítulo.

⁸⁵ *Danzas y bailes folklóricos dominicanos*, p.p. 220 y 226.

⁸⁶ *Una voz 2 -Temas musicales y diversos-: Una conversación con Yaqui sobre el merengue*, p.p. 70 y 71.

⁸⁷ El Puerto del Tripero se localizaba en lo que es hoy el Fuerte San Gil, en la avenida George Washington.

⁸⁸ Entrevista personal con la autora, 17 de diciembre de 2002.

⁸⁹ El orden presentado obedece, en lo posible, a la fecha de la primera edición de la obra citada.

⁹⁰ Tomado de la sexta edición, 2do. volumen.

⁹¹ La edición original es de 1924. En el prólogo a la segunda edición, que es nuestra referencia, el Dr. Sergio Valdés Bernal aclara lo siguiente: «Realmente casi

todas estas denominaciones han caído en el olvido, y sólo se les encuentra en obras muy especializadas o documentos de la época de la trata...» (p. XVI). Pero también reconoce que cuando se publicó el Glosario: «...en sí, constituyó una información prolija y organizada sobre el aporte negroafricano a nuestra lengua nacional. Y aunque hoy día esta obra haya sido superada en el dialéctico proceso de la evolución de los estudios lingüísticos cubanos, no deja por ello de constituir una fuente de consulta insustituible para toda persona que se interese por familiarizarse con el mundo afrocubano.» (p.p. XVII y XVIII). El aporte de esta obra de Fernando Ortiz trasciende los límites geográficos cubanos, extendiéndose al vocabulario afronegroide de una gran parte de América.

⁹² Vigésima primera edición, 1992, de la Real Academia Española, p. 961.

⁹³ Obra conocida desde 1961; lo citado es de la segunda edición.

⁹⁴ En este diccionario las palabras figuran, obviamente, en orden alfabético. El ordenamiento utilizado en este capítulo es de la autora.

⁹⁵ Este estudio, que data del último tercio del siglo XIX, forma parte de la obra *Ensayos sobre la danza puertorriqueña*.

⁹⁶ A. Carpentier, *La música en Cuba*, p. 105.

⁹⁷ *Danzas y bailes folklóricos dominicanos*, p. 212.

⁹⁸ *La música dominicana, siglos XIX y XX*, p. 28.

⁹⁹ P. 133. Michel Brenet fue el seudónimo literario adoptado por la señorita Marie Bobillier.

¹⁰⁰ Vol. 1, p.p. 326 y 327.

¹⁰¹ P. 136.

¹⁰² Seudónimo indescifrado.

¹⁰³ Esta obra tiene una primera parte, *Danzas Preclásicas*, escrita por Armando Villamil.

¹⁰⁴ *Manuel Saumell: Contradanzas*, p. 5.

¹⁰⁵ Tomado de Mayer-Serra, Ob. cit., p. 240.

¹⁰⁶ *Aportes franco-haitianos a la contradanza cubana: mitos y realidades*, en *Panorama de la música popular cubana*, p.p. 137 y 143.

¹⁰⁷ *Enciclopedia Larousse de la Música*, Vol. 3, p. 789, y *Aportes franco-haitianos...* cit., p.p. 138 y 139.

¹⁰⁸ Otto Mayer Serra, Ob. cit, Vol. 1 y 2

¹⁰⁹ *Vida y desarrollo de la danza puertorriqueña*, en *Ensayos sobre la danza puertorriqueña*, p. 27.

¹¹⁰ P. 237. En este capítulo, las citas y los ejemplos de Ortiz sobre ritmos africanos, tresillo elástico y cinquillo son de *La africanía de la música folklórica cubana*.

¹¹¹ Esta cita y la próxima, p.p. 236 y 238, respectivamente.

¹¹² Entrevista personal cit. y Ob. cit., p. 16.

¹¹³ Ob. cit., p. 147.

¹¹⁴ Manuel Marino Miniño, *Los merengues de Luis Alberti*, p.p. 42, 43 y 44.

¹¹⁵ *Música tradicional dominicana*, p.p. 139 y 140.

¹¹⁶ Entre los elementos del lenguaje musical, el motivo es una especie de célula o embrión melódico con un impulso rítmico, que consiste en el conjunto más pequeño de notas (dos, tres, cuatro) necesario para originar una impresión musical definida. Piénsese auditivamente en las cuatro notas con las que abre la V Sinfonía de Beethoven: Ta-ta-táaa; eso es una célula o motivo musical (quizás el más famoso en toda la Historia de la Música).

¹¹⁷ Mayer-Serra, Ob. cit., Vol. 1, p. 240.

¹¹⁸ Las citas de Alejo Carpentier en este capítulo son extraídas de *La música en Cuba*.

¹¹⁹ Las citas de Zoila Lapique en este capítulo son extraídas de esa obra.

¹²⁰ Ob. cit., p. 425

¹²¹ Ob. cit., p. 130.

¹²² A. Carpentier, Ob. cit., p. 147.

¹²³ Las citas de Helio Orovio en este capítulo pertenecen a su obra *Música por el Caribe*.

¹²⁴ Vol. 1, p. 465.

¹²⁵ *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* Año V No. 16.

¹²⁶ Primera publicación: en el *Almanaque de Damas* para 1885.

¹²⁷ Ukase (o Úkase): Decreto del zar de Rusia.

¹²⁸ *Presencia de la habanera*, en *Panorama de la música popular cubana*, p.155,

¹²⁹ P.p. 162 y 1454.

¹³⁰ Tomado de Mayer-Serra, Ob. Cit., Vol. 2, p.p. 996 y 997.

¹³¹ Artículo V *Sobre nuestra música folklórica* del 10 de noviembre de 1929, de su citada serie en el *Listín Diario*.

¹³² Tomado de Mayer Serra, Vol. 2, p. 996 y 997

¹³³ *Enciclopedia ilustrada de la República Dominicana*, Vol., p. 269.

¹³⁴ El autor alude a una antigua copla: Mangulina se llamaba / la mujer que yo tenía / y si no se hubiera muerto, / Mangulina todavía.

¹³⁵ Sin que nos detengamos en las antipatías que por su verbo cáustico y zaheridor se granjeó Esteban Peña Morell, existen opiniones divergentes de otros profesionales hacia su trabajo. En la Síntesis del Siglo XX de sus *Vibraciones en el tiempo* Flérida de Nolasco dice de él (p. 148): «... fue un compositor cuya obra permanece en gran parte desconocida. Escribió breves trabajos publicados en periódicos: 'Notas Críticas'; pero no parece haber ahondado en los asuntos que trató. A esto se agrega que carecía de dotes de escritor. A propósito de sus ensayos dijo Pedro Henríquez Ureña: Sus estudios resultan difíciles de entender, tanto por el estilo de polémica como por el estilo enredado.» Hasta aquí la cita de Nolasco. Por otra parte, Rodríguez Demorizi alude en *Música y baile en Santo Domingo*, capítulo Bailes Populares Dominicanos, a un comentario de Henríquez Ureña colocado en otra tesitura (p. 78): «...uno de los músicos de mayor talento en las Antillas, al decir del insigne crítico dominicano...».

¹³⁶ En otro orden, a Coopersmith le sucedió con el nacimiento del pambiche, que sitúa equivocadamente durante la Ocupación Estadounidense de 1916. Y en cuanto a Peña Morell, quedó establecido el yerro en la cita del año de nacimiento de Alfonseca.

¹³⁷ El investigador se refiere a la coreografía oficialmente establecida.

¹³⁸ Rodríguez Demorizi, *Música y baile en Santo Domingo*, p. 125.

¹³⁹ Federico Henríquez y Carvajal (Santo Domingo, 1849-1952, Santo Domingo): Longevo intelectual dominicano quien fuera el primer subdirector de la Escuela Normal, fundada por Eugenio María de Hostos en la capital en 1880. Conocido como «El Maestro» por sus grandes dotes pedagógicas, sirvió también a la sociedad como periodista, abogado, poeta, orador y publicista.

¹⁴⁰ *Música y baile en Santo Domingo*, p.p. 122 y 123.

¹⁴¹ *Listín Diario*, artículo II de la serie *Sobre nuestra música folklórica*, 4 de octubre de 1929.

¹⁴² En su obra *La música dominicana, siglos XIX y XX*, Bernarda Jorge cita a Federico Henríquez y Carvajal quien (p. 31): «...en sus añoranzas sobre Baní, anota que la orquesta de baile de Alfonseca amenizó las fiestas banilejas en 1862 y las piezas bailables 'eran el vals-mazurka, merengues y mangulinas...'.»

¹⁴³ El término bachata se ha difundido como un tipo de música popular. Pero originalmente era sinónimo de «juerga» en Cuba y Puerto Rico, y de «baile» para los dominicanos, según indica Patín Maceo en *Obras lexicográficas*. En su *Música y baile en Santo Domingo*, Emilio Rodríguez Demorizi explica el vocablo en estos términos (p. 55): «La palabra bachata, es un afronegrismo. Fernando Ortiz dice que proviene de la voz africana cumbancha, de la que nació cumbanchata, y de esta, por aféresis, bachata, que es 'romo, tambora y cuero' [...] Esta peregrina definición de la bachata fue la contestación de un campesino, en una audiencia penal, al Magistrado Dr. Bienvenido García Gautier. '¿Qué es eso de bachata?', preguntó el Juez. Y el campesino, hombre de parrandas, le contestó: 'Adió, romo, tambora y cuero [prostituta]'.»

¹⁴⁴ Cuando los compositores escriben sus merengues para el piano, por lo general no le incluyen este esquema rítmico en el bajo; más bien adaptan éste a los mandatos de la armonía.

¹⁴⁵ *Listín Diario*, respectivamente 4 y 11 de octubre de 1929.

¹⁴⁶ Desde hace años, Julio César Paulino ha insistido públicamente en que se imponga la escritura correcta del merengue dominicano. Como referencia ulterior, ver ejemplos contrastantes de merengues en 2/4 y 4/4 en *El universo de la música* de Catana Pérez de Cuello, Vol. 2, p.p. 523 y 524.

¹⁴⁷ La anacrusa es la nota (o grupo de notas) que precede al tiempo fuerte e inicial de una idea u obra musical. En cuanto a la clasificación de Miniño, ver *Los merengues de Luis Alberti*, p.p. 37 y 38.

¹⁴⁸ Información pasada directamente por el investigador a Catana Pérez de Cuello, para ser publicado en su Ob. cit.. Ver Vol. 2, p. 516.

¹⁴⁹ Como familia instrumental (llámesele percusión, idiófono o membranófono) los tambores se encuentran en todas las civilizaciones y culturas del mundo y se conocen desde épocas muy remotas en la historia. Los hay de múltiples tamaños y formas, sin parches y con uno o dos parches. En nuestra isla los taínos utilizaban tambores hechos sólo de madera; los españoles fueron los primeros en introducir estos instrumentos con parches. La tambora, usada en nuestro merengue, probablemente fue un aporte criollo de América al mundo.

¹⁵⁰ *Música y baile en Santo Domingo*, p. 152.

¹⁵¹ *Escritos* de Ulises Francisco Espaillat, p.p. 29/35. Todas las citas de este capítulo están tomadas de esta obra.