

UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE PRODUCCIÓN MUSICAL

LA REFORMA ROSA: UN ESTUDIO SOBRE JUAN LUIS GUERRA Y SU
RELEVANCIA EN EL PROCESO DE RESIGNIFICACIÓN DE LOS
GÉNEROS TRADICIONALES BACHATA
Y MERENGUE, DESDE UNA PRÁCTICA LOCAL DE LAS ANTILLAS,
A UN ÁMBITO GLOBAL.

Estudiante: Valenzuela Jorquera, Vastian

Profesora guía: Díaz Inostroza, Patricia

Tesis para optar al grado de Licenciado en Artes Musicales

Santiago, 2022

TABLA DE CONTENIDOS

CAPITULO I:

1 Marco introductorio.

1.1 Introducción.

1.2 Estado de la cuestión.

1.2.1 Julieta Haidar.

1.2.2 Gabriel Ángel Burga.

1.2.3 Luis Becker.

1.3 Problematización.

1.4 Justificación.

1.5 Preguntas de investigación.

1.6 Objetivos.

1.6.1 Objetivo general.

1.6.2 Objetivos específicos.

CAPITULO II:

2. Marco teórico.

2.1 Música de las Antillas.

2.1.2 Definiciones de bachata y merengue.

2.1.2.1 Orígenes de la Bachata y el Merengue.

2.2 Resignificación de las músicas locales de origen tradicional al contexto global.

2.2.1 Que es la música de origen tradicional.

2.2.2 Que es la música popular.

2.2.3 Que es resignificar la música.

2.3 Quien es Juan Luis Guerra.

2.3.1 Importancia de J.L.G en la resignificación de la bachata y el merengue.

CAPITULO III:

3. Marco Metodológico.

CAPITULO IV: DESARROLLO

4. Juan Luis Guerra.

4.1. Biografía.

4.1.2 Formación académica: “Un dilema entre la música y sus padres”.

4.1.3 Una decisión clave: De santo domingo pa’ Boston.

4.2 Juan Luis Guerra y 4.40.

4.3 Bachata rosa: Relevancia de la obra de JLG en el alcance global de los géneros tradicionales bachata y merengue.

4.4 Juan Luis Guerra y la globalización de músicas no populares.

CAPITULO V

5.1 La Reforma rosa: Bachata antes y después de Juan Luis Guerra.

5.2 Análisis selectivo de bachatas precedentes a “La Reforma rosa”.

5.2.1 “Condena” – José Manuel Calderón (1962).

5.2.2 “Pena por tí” – Luis segura (1982).

5.3 La reforma rosa: Introducción al disco “Bachata rosa”.

5.3.1 “Bachata Rosa” Juan Luis Guerra 4.40 (1990).

5.3.2 “Como abeja al panal” Juan Luis Guerra (1990).

5.4 El merengue antes y después de Juan Luis Guerra.

5.4.1 Compadre Pedro Juan – Ángel Vilorio y su conjunto típico Cibaeño (1950).

5.4.2 “A pedir su mano” Juan Luis Guerra 4.40 (1990).

5.4.3 “Ojalá que llueva café” Juan Luis Guerra 4.40 (1990).

CAPITULO VI

6. Conclusiones de la investigación.

6.1 conclusiones frente a las interrogantes.

6.2 conclusión general.

6.3 Limitantes y sugerencias para futuros estudios.

BIBLIOGRAFÍA

Marco introductorio

1.1 Introducción:

La razón inicial que motivó la elección de este tema de investigación radica en la admiración personal que como compositor tengo hacia Juan Luis Guerra. Por otra parte, como músico de nacionalidad chilena me di cuenta de mi ignorancia a la hora de hablar de la música afrolatina luego de un viaje al extranjero, y fue algo que se mantuvo resonando en mi cabeza por bastante tiempo.

Coincide que luego de ese viaje hago ingreso a la carrera de producción musical en la UAHC, y comienza oficialmente mi camino por comprender la música más allá de mi zona de confort. Es en este contexto en el cual recuerdo la reflexión que tuve cuando estaba fuera del país, y tomé mi ignorancia como fuente de motivación para aprender.

Juan Luis guerra para mí significó desde temprana edad un referente de la música latinoamericana, y muchas veces al escuchar una de sus canciones me preguntaba a mí mismo “¿Qué género musical está tocando?”, ya que no comprendía la mixtura de su música y no era capaz de definir que estilo musical estaba interpretando, lo que a su vez va de la mano de la ignorancia que tenía respecto de la música Afrolatina. Por tal razón, la motivación personal de comenzar esta investigación consiste en una búsqueda por conocer y comprender la riqueza de los ritmos Afrolatinos.

Esta investigación se plantea dilucidar el impacto y relevancia que Juan Luis guerra significó en el proceso de resignificación de los ritmos tradicionales Bachata y Merengue. Para tal efecto, a través la recolección de datos vinculados al sujeto de estudio y a los géneros musicales en cuestión, y por medio de un método cualitativo, cuya principal función es describir, se busca conocer, analizar y comprender, la obra de JLG en relación a estos ritmos de la tradición Antillana

Así mismo, algunos ejemplos de preguntas que cruzan esta investigación son ¿Qué aspectos de la musicalidad de estos géneros fueron resignificados a raíz de la aparición de Juan Luis Guerra en la historia de estos géneros tradicionales?, ¿Cuál fue la real incidencia de este artista en el curso de estas músicas Afroantillanas en su camino hacia el oído global?

1.2 Estado de la Cuestión

1.2.1 Julieta Haidar

El extracto de este estudio parte con la siguiente hipótesis:

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

Para iniciar la fundamentación el artículo relata parte de la historia de Juan Luis Guerra y 4.40 especificando en qué año se formó el conjunto, y en consiguiente hace un análisis cualitativo de sus obras entre los años 1984 y 1990. La herramienta de la cual hace uso es la comparación y en esto enfatiza en cómo la figura de Juan Luis Guerra se transforma, de inicialmente ser alguien más de un cuarteto, a luego ser la figura principal.

El siguiente aspecto del trabajo de Haidar es que resalta la relación orgánica que logra Juan Luis Guerra entre **el lenguaje musical y el verbal** como un factor que logra explicar el éxito musical del sujeto en estudio. Además, suma a esto dos conceptos que aportan de una manera positiva a nuestra investigación: “La interdiscursividad musical externa” y “La interdiscursividad poética interna y externa”.

interdiscursividad musical externa: Se refiere a todo el movimiento y desarrollo musical de la época que se estaba dando en R. Dominicana, el caribe y toda latino América, Juan Luis logro condensar esta riqueza y plasmarla en sus producciones *“Tal condensación se evidencia en la composición de canciones con ritmos diferentes, y en la mezcla de varios ritmos en una sola canción; la recurrencia de varios ritmos Dominicanos, del Caribe, de América Latina enriquece la producción musical y aumenta su poder comunicativo, como declara el mismo Juan Luis Guerra.*

La interdiscursividad poética interna se refiere al desarrollo de la construcción metafórica y la función retórica en las letras de Juan Luis Guerra, **la interdiscursividad poética externa** se remite a la influencia de literatura variada, latinoamericana que tuvo en sus producciones (Como ejemplo mencionar a: Neruda una Gabriela Mistral existiendo países que tienen avenidas principales con sus nombres como Brasil). Entonces tanto a pesar de mencionar la poética interna con la externa de forma separadamente, mi aporte es que trabajan a la par y no superpuestas.

En este mismo contexto se hace un análisis del estilo de metáfora y retórica que Juan Luis Guerra emplea en su composición se basa inspirativamente en el trabajo de George Lakoff y Mark Johnson “Metaphors we live by”, llegando a una conclusión sobre la retórica empleada por Juan Luis guerra basada en apreciar una mirada social de lo cotidiano, invita, anima hacer un análisis del contexto logrando denotar su profundidad. Acunado a esto se analizan y estudian algunas composiciones enfocadas en su lírica.

En conclusión, puedo denotar que, al mencionar cualidades musicales de Juan Luis Guerra, mi aporte en síntesis es que el principal foco a resaltar es la cualidad en su lírica y rasgos que hacen de ella ser un factor relevante en el éxito y trayectoria de Juan Luis Guerra.

Palabras claves: Interdiscursividad. Metáforas. Lírica. Influencia. Éxito.

1.2.2 Gabriel Ángel Burga Figueroa: “Evolución del merengue: ¿en qué dirección evolucionó el merengue del siglo XX?”

El artículo investigativo de Gabriel Burga entrega información variada sobre el desarrollo del merengue desde su génesis hasta su asentamiento internacional en el siglo XX. Dedicó los primeros párrafos de su escrito para hablar sobre la génesis del merengue, recurriendo a distintas fuentes históricas:

“Existen distintas teorías acerca de su procedencia, una de ellas es que, según María Cadilla de Martínez, el merengue deriva de la upa. La upa era un género

cubano que poseía un movimiento bailable llamado merengue. La upa fue introducida en puerto rico en el año 1839 por las bandas militares cubanas acantonadas en la isla.” (Burga, año indefinido, p.2).

De esta misma manera cita a la investigadora Dominicana Flérida Nolasco:

“Quien sugiere que el nombre asignado al género como merengue deriva del dulce de azúcar y clara de huevo conocido por el mismo nombre, esto es por el carácter ligero y frívolo del baile, también por ritmos cortos y precisos que sugiere al batir la clara de los huevos.” (Burga, año indefinido, p.2).

Seguido de esto hace dos declaraciones importantes: 1. El merengue nació en las grandes ciudades de República dominicana; 2. El merengue es un género que no tiene una procedencia clara. El autor argumenta la segunda afirmación basándose en que hay diversas teorías sobre su procedencia, y que esto difumina la verdad. No obstante, se puede asegurar de que su desarrollo partió en el territorio antillano de República dominicana.

Así mismo relata que el merengue inicialmente fue rechazado por los blancos contextualizando la sociedad de ese tiempo, lo definen y consideran como una expresión pagana, además el merengue se populariza y comenzó a desplazar a la Tumba (otro género musical antillano), llegó al punto de ser prohibido con pena de cárcel; “En puerto rico el gobernador Pezuela en 1849 lo prohibió bajo pena aflictiva de cárcel.” (Burga, año indefinido, p.2). Se expone que, a pesar de todas las

dificultades sociopolíticas impuestas al merengue, este género logra sobrevivir y finalmente establecerse como máxima expresión musical de R. Dominicana.

El artículo en cuestión menciona que su objetivo es dar a conocer cómo y en qué dirección evoluciona musicalmente el merengue. En consecuencia entrega información acerca de las características musicales y de ensamble de los primeros Merengues llamados Perico Ripiao; “El merengue inicio con una formación básica de guitarra, güira y tambora en donde más adelante se uniría el acordeón y posteriormente sustituiría a la guitarra en su totalidad.” (Burga, año indefinido, p.3).

Asimismo, usa recursos de otras fuentes para hacer un alcance a la dimensión de la danza ligada al merengue, ya que este género va de la mano con la danza.

Catana Pérez de Cuello, 2003, citada por Burga (año indefinido), escribió:

“Los conjuntos típicos tocaban continuamente, sin hacer intermedios de descanso; así los bailarores 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.”

También entrega información de la estructura del merengue, su célula musical primitiva y su variación con el paso del tiempo, así mismo de la estructura de danza y su historia; el paseo, el cuerpo, y el Jaleo.

Aunado a esto menciona cómo comenzó a desarrollarse el blanqueo del género de estilo “Perico ripiao” lo que el autor llama “merengue moderno”. Así es como fue el proceso de introducción y sustitución de diversos instrumentos, y un cambio de estructura. Es así como hace referencia al Dictador Rafael Leonel Trujillo como un factor de suma relevancia histórica en cuanto a la dirección que tomó el merengue tanto musical como conceptualmente. Burga explica cómo Trujillo se instrumentalizó del género para hacer campaña política. Con este propósito contrató al compositor y músico Luis Alberti quien compuso muchos merengues para Rafael Leonidas Trujillo. Además, menciona que fue el dictador quien impuso la forma de ensamble tipo Big band para el merengue, y por consecuencia al ser formato Big band se sumaron nuevos instrumentos al género. En tal sentido el autor explica que Trujillo llevó el género a lugares desconocidos extendiéndose por medio de la radio, lo que dio mayor cabida al merengue.

En conclusión, este artículo entrega variada información sobre la transformación del merengue en diversos aspectos, desde lo musical hasta lo conceptual.

1.2.3 Luis Becker Cabrera: “Origen e Historia de la Bachata”

El artículo inicialmente nos entrega una definición de qué es la Bachata, abordando características elementales del género como lo son la instrumentación, su origen y las generaciones de bachateros más relevantes.

Para introducirnos a la bachata el autor de este artículo menciona que la bachata es el más joven de los dos géneros originarios de la República Dominicana y prosigue con el siguiente estamento:

“Al hablar de bachata nos referimos a un ritmo popular, propio del folclore urbano que evolucionó de la mezcla de diversos géneros musicales del Caribe. Estos incluyen el son, el bolero y el merengue. El concepto bachata es de origen africano. En el Caribe, este término se empezó a utilizar primero en Cuba, para designar las celebraciones y encuentros familiares que se llevaban a cabo en los patios de las casas y en áreas abiertas.” (Becker, 2021, p.1)

El autor del artículo “Origen e Historia de la Bachata” relata que la bachata apareció por primera vez en los años 20, y que el término bachata se utilizaba inicialmente en Cuba, pero en ese entonces no hacía referencia a lo que hoy conocemos como bachata, y que lo que hoy conocemos de este género es el fruto de un proceso histórico y evolutivo de la mezcla de estos tres géneros anteriormente mencionados que llegaron a condensarse en uno en los años 60, logrando el reconocimiento nacional como Bachata.

Un dato interesante que Becker nos entrega es que en ese entonces el término “bachatero” se empleaba de una manera despectiva, y que representaba una ofensa para cualquier músico, pero que fue este mismo término el que más tarde definió el nombre que llevaría este nuevo género musical:

“En ese entonces, Según el popular bachatero Edilio Paredes, el maestro Rafael Solano dijo de forma despectiva que la música de guitarra que hacían los artistas dominicanos de escasa formación no era bolero, sino “bachata”.” (Becker, 2021, p.2).

El artículo en cuestión también hace una mención a los instrumentos esenciales de la bachata, y destaco la palabra “esenciales” ya que el autor mismo declara que, a partir de la década de los 60’s del siglo XX, la instrumentación de las agrupaciones no ha sido homogénea, es decir; ya no hay un estándar o regla de cuáles son los instrumentos que lleva la bachata, sino que a partir de los 60’s se comienzan a variar las combinaciones instrumentales. No obstante Becker menciona cuáles, según él, son los instrumentos esenciales de la bachata;

“Los instrumentos esenciales de la bachata son: El requinto (guitarra electroacústica de ejecución), la segunda (guitarra electroacústica de acompañamiento), el bajo (guitarra bajo), la güira y el bongó.” (Becker, 2021, p.3)

El escritor también incluye ejemplos acerca de algunos cambios instrumentales haciendo referencia a bachateros como; José Manuel Calderón quien sustituyó las

maracas por la güira en la década de los 60's; Eladio Romero Santos el cual introdujo la tambora (1972); Blas Durán con la guitarra eléctrica durante los años 80; Luis Vargas introduciendo los pedales en la guitarra electroacústica, la ejecución de los bongós con palos, en vez de las manos; e introdujo la batería electrónica, llegando así a una bachata de sonido más pesado yailable, muy alejado del bolero. En esta misma dirección comenta que años más tarde Aventura revolucionó el género aún más con el uso continuo de la guitarra eléctrica, un sin número de efectos y riffs de otros géneros.

Respecto al origen de la bachata, Becker indica que la mayoría de los investigadores coinciden en que la bachata se comenzó a gestar desde principios de los años 20, pero no se reconoció como género hasta los años 60, siendo interpretada en cabarets y barras de la capital dominicana principalmente por músicos dominicanos de origen campesino y de escasa formación musical junto a otros artistas de la zona.

En cuanto al alcance de la bachata y sus características líricas, el autor de este artículo dice:

“Esas agrupaciones cantaban composiciones de carácter melancólico, tratando de imitar el estilo de los boleristas, soneros y tríos de origen mexicano, peruano, cubano y boricua. Esto causaba que las clases cultas del país repudiaran su música, denominándola “música de cabaret”, «música de

guardia cobrao” o “música de amargue”. Por tal razón, desde su reconocimiento y hasta los años 80, la bachata tuvo muy pocas vías de difusión. El único medio de comunicación que le brindó a los bachateros la oportunidad de grabar y sonar sus canciones, desde 1964 y hasta los años 80, fue la empresa de Radamés Aracena, Radio Guarachita.” (Becker, 2021, p.5)

Respectivo a los bachateros, Becker hace una subdivisión de las generaciones, desde los pioneros hasta los grupos más actuales y relevantes:

Primera generación: “Bachateros amantes del bolero”

Luis Becker afirma que la primera generación según muchos críticos como David Wayne es considerada como grupos de músicos que intentaban hacer boleros.

Puesto que imitaban letras, instrumentación y el estilo de los boleristas consagrados de América latina. El primer grupo de bachateros según el investigador de música dominicana responsable de este artículo se encuentran: José Manuel Calderón, Rafael Encarnación, Luis Segura “El añoñaito” y Eladio Romero Santos.

A Calderón se atribuye ser uno de los primeros artistas en grabar bachata en el año 1961. No obstante, a pesar de grabar canciones que dieron su visibilidad, en el año 1964 muere en un accidente automovilístico, lo que impide cosechar el fruto de su arte.

Por otra parte, Luis Segura, considerado el “Papá de la bachata” asumió desde su inicio el protagonismo en “La ubica de Amargue”, fue bien recibido por el consumidor musical dominicano que sigue una carrera evolutiva y firme manteniéndola actual.

Considerado el creador del merengue de cuerdas (1970), por lo tanto, uno de los primeros reformadores del género, Eladio Romero Santos, nativo de Cenoví quien se inició en el año 1966 con la canción “Tomando en tu mesa”.

Segunda generación: “Los continuadores”

Relata Becker que durante la década del 70 y 80 apareció lo que él denomina “Segunda generación de bachateros”, en la cual se encontraban Blas Durán “El conejo”, Mélida Rodríguez, Leonardo Paniagua “El chiquitito” y Ramón Torres “El poeta”. Durán experimentó con nuevos instrumentos, y el uso del doble sentido o picantería en las letras; Paniagua y Mélida Rodríguez intentaron aportar más sentimiento al género que luchaba por la aceptación de las clases media y alta de RD. Por su lado, Ramón Torres comenzó a experimentar con las figuras literarias en sus producciones. El gran hito de esta generación según Becker fue cuando Luis Segura grabó la canción “Pena”, la cual con el tiempo se convirtió en todo un himno de la bachata.

Tercera Generación: “Padrinos y Reformadores de la Bachata”

El autor propone que a partir de los años 80 la bachata comenzó a ser tomada en serio por varios artistas de la música culta de República Dominicana. Dentro de ellos se encontraban Luis Díaz, Sonia Silvestre, Víctor y Juan Luis Guerra. Según Becker los aportes de estos autores lograron romper con el estigma de la bachata como música inculta y vulgar, dándole así un lugar definitivo dentro de las clases dominantes del país. Asimismo, menciona que Juan Luis Guerra logró propagar el género por toda América Latina, convirtiéndose en un referente para bachateros populares de la posteridad.

Aunado a esto propone el inicio de la “Bachata Moderna”, resaltando a Luis Vargas como uno de los más importantes, ya que llevó a la bachata en República Dominicana a un nivel de popularidad nunca antes visto, asimismo a Anthony Santos (ex-alumno de Vargas) empapando al género de romance y perfeccionando su estilo. Y luego Raulín Rodríguez “El Cacique”, exalumno de Santos, reproduciendo una variación aún más suave de la bachata. En consecuencia, asegura nuestro autor que estos tres bachateros mencionados anteriormente fueron quienes hicieron del género uno de los más demandantes y competitivos de la última década del siglo XX en República Dominicana.

“Ya en 1995 la bachata había logrado aceptación en todas las esferas sociales de dominicana al ser incluida por primera vez en la máxima distinción del arte y el

espectáculo dominicano: Premios Casandra (actualmente Premios Soberano).”
(Becker, 2021, p.7)

Luego de esto, Luis Becker dice que aparece **“La cuarta generación; La bachata Urbana”** a inicios del 2000 y finales del primer milenio, donde aparecen las fusiones con otros géneros musicales de Latinoamérica y el mundo. Afirma que esta generación produce una ruptura inmediata con las características convencionales de la bachata.

Se hace mención de variados artistas y agrupaciones de esta nueva generación, pero la principal figura que destaca Becker es Romeo Santos y el grupo Aventura, consiguiendo reconocimientos y alcance dentro de Latinoamérica, y lugares de Estados Unidos y Europa. Esto anterior gracias a sus letras renovadas y bilingüe; inclusión de nuevos instrumentos, efectos y fusiones con otros géneros como R&B; exploración en otros géneros como el Reggaetón; vestimenta sencilla y urbana, y colaboración con grandes artistas de la bachata como Juan Luis Guerra. Luego en el año 2010 el grupo se desintegró y uno de los integrantes logró alcanzar un éxito apoteósico; Romeo Santos.

Becker respecto de la bachata en la década del 2020 afirma:

“La bachata vive en esta década su mejor momento. Al menos tres de sus máximos exponentes han sido reconocidos con el Gran Soberano. Además, muchos de sus

artistas, entre ellos, Frank Reyes, Raulín Rodríguez, Anthony Santos, Prince Royce y Romeo Santos suelen hacer conciertos a casa llena en escenarios reputados y de gran capacidad de acogida.”

En modo de conclusión el autor de este artículo afirma también aspectos escénicos de la bachata y que se encuentra en su mejor momento al ser en la actualidad un baile tan universal como La Salsa, siendo un producto musical dominicano consumido, enseñado y perfeccionado por extranjeros en los cinco continentes, incluyendo lugares donde no hay presencia de la cultura quisqueyana.

1.3 Problematización

Actualmente es muy difícil escuchar estos géneros en su forma tradicional. Lo que escuchamos en el día a día; en radios y fiestas no es bachata y merengue en su forma tradicional, sino el producto de una serie de transformaciones musicales y líricas de carácter intencional, que fueron, en su inicio, la construcción de un puente entre el mundo de estos géneros tradicionales antillanos y el oído global.

Estos estilos tradicionales sufrieron grandes transformaciones en su encuentro con la industria musical dado a el estigma social sobre estas músicas; estas eran rechazadas por la elite y los músicos eruditos, ya que eran consideradas como

vulgares, música de ignorantes, y gente pobre. De lo anterior y para lograr ser aceptadas y romper el estigma que tuvieron que atravesar diversos procesos de transformación y blanqueamiento musical, que, en consecuencia; los lleva a convertirse en géneros de consumo y practica global, posicionados fuertemente en la industria musical.

Dentro del proceso mencionado, fueron diversos autores quienes incidieron en la transformación de estos géneros, pero hubo uno en específico el cual marcó el antes y después en la historia de estos estilos; Este autor es un músico, productor, compositor y arreglista, escritor y amante de la filosofía, su obra entregó el impulso que en definitiva catapultó la bachata y el merengue a un contexto global: Juan Luis Guerra.

Existe muy poca investigación a profundidad sobre la relevancia del compositor en relación a su incidencia en transformación de estos géneros. Si bien es cierto, existen algunos artículos y videos de autores que hablan de las características poéticas y/o musicales sobre él; mas no abordan a profundidad cuales son los rasgos característicos de su obra, con un enfoque específico en el proceso de resignificación (reforma, transformación, fusión) de estas músicas tradicionales.

Dado a lo expuesto en los párrafos anteriores, esta investigación busca observar, analizar e interpretar la obra y trayectoria musical de Juan Luis Guerra respecto de la bachata y el merengue, y su relevancia en el proceso de resignificar una tradición musical local a un ámbito global.

1.4 Justificación:

Para comprender el fenómeno de transformación y globalización de las músicas tradicionales Bachata y Merengue, es relevante el estudio de la obra y trayectoria de Juan Luis Guerra, puesto que es un hecho que fue el primero en romper fronteras geográficas y culturales con estos géneros, y lograr establecerlos en la industria musical global. La profunda complejidad de sus composiciones muchas veces es obviada e ignorada por la gran mayoría de sus oyentes, dejándose llevar culturalmente más por el ritmo de la musicalización. Así mismo, a esto se suma la falta de investigación y divulgación de contenido respecto a él.

Sus cualidades únicas como escritor, músico, productor, compositor y arreglista lo convirtieron en de los artistas más influyentes en cuanto a bachata y merengue a nivel global. Por lo cual, el estudio de su obra y trayectoria es de gran importancia para comprender el fenómeno de estas músicas antillanas y su alcance global. Así mismo, hoy en día su obra es imprescindible a la hora de hablar de los géneros

mencionados anteriormente; como es ineludible en fiestas y celebraciones, ya sea en un cumpleaños, una boda, o un festival.

Los antropólogos de la música (Etnomusicología); concuerdan en que la música, al igual que la materia, no se pierde ni desaparece, sino que se transforma. El oído de un Etnomusicólogo es capaz de percatarse inmediatamente de las células rítmicas ancestrales presentes en cada uno de los estilos populares latinoamericanos, como la cumbia, el reggaetón, la bachata y el merengue, entre muchos otros.

A partir de esto, a través de esta investigación se busca dar a conocer en mayor profundidad la obra de Guerra y su relevancia con respecto a la posición que hoy tienen los géneros en cuestión. Al mismo tiempo aportar información valiosa a la comunidad académica para futuros estudios etnomusicológicos sobre los procesos de resignificación de músicas de origen étnico y/o tradicional, en su encuentro con la industria musical. Esto es un punto muy importante, puesto que hoy en día la etnomusicología a alcanzado un rol de gran relevancia para la comprensión del desarrollo de las músicas populares de la actualidad.

1.5 Pregunta de investigación

¿Cuál fue la relevancia de Juan Luis Guerra en el proceso de resignificación de las músicas tradicionales antillanas: ¿Bachata y Merengue, de una práctica local a un contexto global?

1.6 Objetivos

1.6.1 Objetivo general: Dilucidar cuál fue el impacto y contribución de Juan Luis Guerra en el proceso de resignificación de los géneros tradicionales antillanos; Bachata y Merengue, desde una práctica local a un ámbito global.

1.6.2 Objetivos específicos:

1. Describir quién es Juan Luis Guerra y su trayectoria.
2. Describir las formas tradicionales de los ritmos Bachata y Merengue de las Antillas.
3. Describir las reformas que Juan Luis Guerra aplica a estos ritmos antillanos.

Capítulo II

2. Marco teórico

El fenómeno de géneros musicales de origen tradicional y práctica local que experimentaron un proceso de resignificación, el cual los llevó desde un ámbito local a una práctica y consumo global, siendo estudiado por la disciplina de la etnomusicología durante las últimas décadas. Los antropólogos de la música han intentado dilucidar e interpretar cuáles fueron los factores que incidieron en la transformación musical folclórica (locales y tradicionales), en géneros populares que rompieron fronteras geográficas e históricas. Un ejemplo de esto es el chileno doctor en musicología: Juan Pablo Gonzales; autor de libros como “Pensar la música desde América latina” (2013), y “En busca de la música chilena” (2005).

El desarrollo de esta investigación se ve relacionado a este fenómeno, por lo cual es necesario definir y clarificar algunos conceptos basándonos en pesquisas de investigadores que hayan indagado previamente en estos terrenos de exploración. Así mismo, dado que nuestra pregunta de investigación está dirigida a descubrir cuál fue la relevancia de Juan Luis Guerra en relación al proceso resignificante en los géneros antillanos tradicionales, bachata y merengue; es trascendental definir al sujeto en estudio y los géneros en análisis a través de recopilación de antecedentes extraídos en diversas investigaciones, con el fin de respaldar científicamente nuestra pesquisa.

2.1 Músicas de las Antillas

Las músicas antillanas corresponden a todas aquellas composiciones que tienen como origen el espacio geográfico de las islas que forman el Este y Sur de las llamadas “Indias Occidentales”. Las Antillas están conformadas por dos archipiélagos: Antillas Mayores y Antillas Menores. La música de las Antillas Mayores (de donde la Bachata y Merengue son originarios) según Luis Manuel Brito son el resultado del encuentro forzoso de diferentes culturas durante el periodo de descubrimiento y conquista de las Américas; en su libro “El merengue y la realidad existencial de los dominicanos” (1987) hace un alcance al origen de sus músicas tradicionales.

García, 1975, citado por Brito (1987), escribió:

“Juan Francisco García -"Panorama de la Música Dominicana"- afirma que de la fusión inevitable -artística y étnica- de tres razas tan heterogéneas, hubo de ir surgiendo el género criollo "amoldado por fuerza ineludible a la contingencia racial de blancos, mestizos, mulatos y negros, formando así el elemento fecundante en la gestación de un sinnúmero de melodías y formas que componen hoy el catálogo de nuestra música típica, que ya tiene existencia y vitalidad propias aunque sea de origen híbrido". (p.14)

En tal sentido, la cultura musical de las Antillas fue influenciada en gran medida por la música de las comunidades afrodescendientes; los elementos musicales presentes en sus músicas eran un híbrido de instrumentos y estilos de diversas tribus del

continente africano occidental, que a su vez se mezcló por influencia de los esclavistas europeos, e inmigrantes traídos de la india; La migración forzada trajo consigo elementos que definieron en gran manera las músicas de las Antillas. En muchos sentidos, la música de las Antillas se puede dividir según la nación que las colonizó. (Ospina, 2020, p.1)

2.1.2 Definiciones de Bachata y Merengue

Definir estos géneros musicales es de gran importancia en cuanto a lo que esta investigación enmarca, estaremos abordando diferentes temáticas respecto a estos estilos, los cuales abarcarán diversas características en el transcurso de la evolución de estas músicas antillanas. Por ello en esta sección hago mención de principales características necesarias para definir estos estilos musicales, tales como: Temas principales de sus líricas, instrumentos de carácter imprescindible, tipo de ensamble, y otros aspectos de importancia para lograr un concepto general de lo que es una bachata, y de lo que es un merengue.

La bachata, un género según mención propio de las Antillas, el cual se acuñó fuertemente en República Dominicana, y con el tiempo pasa a ser el segundo género más importante de la música popular dominicana. Por tanto, cuando hablamos de este género hago referencia a un ritmo musical popular propio del folclore de R.D; dicho de otra manera: un género tradicional de este país.

En cuanto a su lírica; el tema generalmente es el amor, no obstante, existen diversas maneras y/o estilos a la hora de referirse al “Amor” dependiendo del autor, ya que puede oscilar entre el amor de una manera pulcra y tierna, a un forma obscena y explícita. Es así como sentimientos vinculados a la tristeza, el despecho y el desamor; regularmente conforman las letras de esta expresión musical.

La musicalidad que presenta este estilo antillano contiene un ritmo suave, pegajoso y sensual; el cual siempre es bailado en pareja, y es ideal para montar un número o para improvisar. Otro aspecto importante a mencionar dentro de la musicalidad es la instrumentación, la cual esencialmente está compuesta por: El requinto (arreglos melódicos), la segunda (guitarra electroacústica de acompañamiento), el bajo (guitarra bajo), la güira y el bongó. (Becker, 2021)

El merengue: Al igual que la bachata es un género propio de las Antillas, el cual se popularizó fuertemente en República Dominicana, convirtiéndose así en música propia del folclore del país, y su en la máxima expresión musical. El merengue es en esencia un género musicalailable; en otras palabras: es un ritmo musical que va de la mano de la danza.

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

Respecto del extracto tomado del libro escrito por Brito: “El merengue y la realidad existencial de los dominicanos”, en donde hace cita de la folclorista Flérida Nolasco; se sugiere que el merengue es un estilo de origen popular, y que, a pesar de ser muy importante dentro de la tradición de R.D, este mismo no es estrictamente autóctono del país, puesto que existen numerosas variaciones del mismo en otros países de América.

"Es una danza típica dominicana de ritmo binario que se compone de paseo, merengue y jaleo. La primera parte no se baila y consta de ocho compases. La segunda es el merengue propiamente dicho y es una especie de copla con versos octosílabos. El jaleo es una frase corta, de cuatro a ocho compases, más rítmica que melódica, donde los ejecutantes realizan variaciones caprichosas y los cantantes improvisan estrofas casi siempre humorísticas dedicadas a los bailadores o a espectadores". (Brito, Hernandez, 1987)

El merengue es un ritmo de tipo binario, puesto que generalmente es interpretado en compases de 2/4. En su estructura de danza se encuentra “el paseo”, “el merengue” y “el jaleo”. En la primera parte no se baila y consta de ocho compases; el paseo es la introducción que tiene como objetivo usualmente dar tiempo a las personas a encontrar a sus parejas para bailar. La segunda parte (merengue) es la primera secciónailable, la cual se compone de 16 o 32 compases repetidos. El Jaleo, es la última parteailable, que a manera de estribillo se repite varias veces hasta finalizar

en una especie de coda o parte final; generalmente esta última se compone de cuatro u ocho compases.

Lo más instintivo de este género es el acento típico de su alegre melodía y su acompañamiento de dificultosa notación, en el cual intervienen instrumentos criollos como la güira y la tambora. Estos dos instrumentos mencionados anteriormente conforman el ritmo típico del merengue; la tambora por su lado se interpreta con la palma de la mano que golpea el lado izquierdo, mientras que por el lado derecho se golpea con un bolillo. La güira viene a complementar, y completar este ritmo característico del merengue. Dentro de lo que su instrumentación respecta existe una diversidad de instrumentos que se han usado para interpretarlo dependiendo del tiempo histórico del género, no obstante, se pueden mencionar algunos de los más importantes como: El tiple, el acordeón, el pandero, el triángulo, el cuatro y el saxofón, entre otros.

El tipo de tonalidades empleadas es la última característica a mencionar; regularmente las composiciones son en tonalidad mayor y contienen progresiones armónicas muy simples que juegan entre el primero, quinto y cuarto grado de la tonalidad. Estas características según Brito se desprenden de dos cosas: primeramente, el hecho de que este género es de origen campesino, y tales músicos no tenían una gran formación musical; y, en segundo lugar: la llegada y apropiación campesina del acordeón el cual no tenía la posibilidad de tocar acordes menores. (Brito, 1987)

2.1.2.1 Orígenes de la Bachata y el Merengue

En este mismo contexto, es pertinente hacer mención de las corrientes de pensamiento respecto de los orígenes de estos géneros. La importancia de conocer el origen de estos estilos es imprescindible para esta investigación, puesto que solo así podemos evidenciar cuáles fueron las transformaciones que sufrieron en contraste a su forma primaria, y a su vez conocer cuáles de estas transformaciones fueron influencia de Juan Luis Guerra.

La Bachata

Alejandro Paulino Ramos, licenciado en historia con maestría en historia dominicana y una especialidad en Historia del Caribe por la Facultad Latinoamericana de ciencias Sociales. En cuanto a las raíces de la cultura dominicana expone que ellas están fundamentadas fuertemente en un sincretismo donde diversas etnias fueron aportando elementos que permitieron el surgimiento de un pueblo nuevo en el continente americano. La introducción forzada de esclavos de origen africano trajo consigo patrones propios de sus culturas, en cuanto a la música: El Bongó, los palos, el pandero, los tambores congós y los timbales; estos instrumentos, junto a la guitarra y la pandereta de Andalucía, marcaron las raíces de la bachata dominicana.

El concepto bachata es de origen africano, en el caribe este término comenzó a utilizarse primero en Cuba para designar las celebraciones y encuentro familiares que se realizaban en los patios de las casas y/o áreas abiertas. La palabra bachata

apareció por primera vez alrededor de los años 20 en República dominicana, en ese tiempo el término no era utilizado para referirse al género musical que hoy conocemos, sino que era empleado de manera peyorativa por las clases altas para señalar las fiestas caseras de las personas de poblaciones marginales similares a las que se daban en Cuba. El concepto de bachata como género musical es fruto de un proceso histórico y evolutivo de diversos géneros musicales que se refundieron en uno, y que logró el reconocimiento nacional en los años 60. (Becker, 2021)

El término bachata aparece en R.D a finales del siglo XIX, pero emerge en varias obras publicadas a principios del siglo XX. El dominicano Rafael Brito publicó en San Francisco de Macorís su “Diccionario de Criollismos” (1930), en el que recoge el vocablo bachata y lo explica como “baile de barrios”. Asimismo, otros estudiosos consignan que la palabra bachata era de uso corriente entre los campesinos y que significaba “baile popular, jarana y chanza”. (Ramos, 2021)

"Por su parte, Patín Maceo en "Americanismos en el lenguaje dominicano", trae el vocablo bachata relacionándolo con los bailes de barrios pobres: "En Cuba y en Puerto Rico –dice él-, juerga. En el pueblo dominicano, baile de poco más

o

menos:

"Los domingos íbamos a las bachatas que había en los barrios pobres y en las cuales nos divertíamos de lo lindo." En 1938 Enrique Aguiar define bachata, en el

glosario de su obra "Eusebio Sapote" (sic), como "Baile de guitarra, güiro y pandero con que se divierte la gente del pueblo". (Ramos, 2021)

Dado a las teorías y evidencias expuestas por Ramos y Becker, se sugiere que la palabra bachata tiene una relación intrínseca con los conceptos de "fiesta y celebración", pero no cualquier fiesta, sino las fiestas populares; las fiestas de barrios marginales de la época. Por tanto, al mismo tiempo ambos autores concuerdan que la bachata en sí va de la mano con el baile; en otros términos, la bachata es en sí un género musical popular de origen marginal.

Unido a esto, la siguiente cita de Alejandro Ramos en su artículo "La bachata dominicana y el sincretismo musical", fundamenta a través de los relatos de Aguilar cómo la bachata en R.D ya estaba en un proceso de evolución desde el concepto de "fiesta y celebración" al de estilo musical.

"Eusebio Sapote: la historia y la novela de un tarado" publicada en 1938, su autor Enrique Aguilar relata episodios de la vida extramuros de la ciudad capital, y define lo que para él eran las bachatas celebradas en Ciudad Nueva: "Las noches de calma, como se decía cuando no estaban en disposición de guerrear, discurrían llenas del mayor entusiasmo: al entrar al barrio encontraba usted, a uno y otro lado de la calle, grupos de gente parados en las puertas de las casas donde se celebraban las denominadas bachatas esto es, un baile de guitarra, güiro y, pandero en una sala

pequeña donde escasamente cabían tres parejas; pero era tal la cantidad de bachatas que todo el mundo podía bailar con la mayor comodidad.”(Ramos, Sapote, 2021)

En forma de conclusión Ramos escribe:

“Como se puede apreciar en estas breves notas, la bachata se constituyó en un género musical marginal en el que se entroncan la música y la cultura de España y África; pero que además formó parte, en el proceso de hibridación acontecido durante la época colonial y entrando el siglo XX, de la identidad de los pueblos hispano parlantes de la región del Caribe, siendo la parte de habla hispana de la isla de Santo Domingo el lugar en que tiene su más contundente expresión en la zona urbana de las principales ciudades del país.”(Ramos, 2021)

La bachata evolucionó a partir de la mezcla de diversos géneros musicales del caribe, dentro de estos estilos se encuentran: El son, el bolero y el merengue. (Becker, 2021).

El musicólogo Américo Cruzado en su obra musical “Cancionero de ayer y hoy” explicaba que la generación de los años cincuenta no conocían un grupo de canciones que se cantaban a principio del siglo XX y que él (Américo) las aprendió siendo un adolescente, puesto que estas canciones no eran sometidas a ritmos, sino que se interpretaban a capricho del cantante. (Ramos, 2021)

Cruzado, 1958, citado por Ramos (2021), escribió:

“con acompañamiento a base de apremios; algunas con compás de vals, de danza, de bolero, de criolla, y de la llamada guaracha de que entonces, que era una

especie de bolero de ritmo más acelerado que el de pausado y suave bolero mexicano”.

El bolero es considerado por muchos como “el padre de la bachata”, esto debido a que los primeros bachateros vistos como músicos ignorantes que intentaban tocar boleros. La primera generación de agrupaciones de bachata según críticos como David Wayne, eran grupos que intentaban hacer boleros, puesto que imitaban la instrumentación, las letras y el estilo de los boleristas consagrados de Latinoamérica. Dentro de esta generación se encuentran: José Manuel Calderón, Rafael Encarnación, Luis Segura “El añoñaito” y Eladio Romero Santos. (Becker, 2021)

En modo cierre, podemos interpretar que ambos investigadores concuerdan en que la bachata es un ritmo de tipo bailable propio del caribe; producto del sincretismo musical, el cual conlleva una serie de mezclas dadas por el contexto musical del caribe.

El merengue

Este género al igual que la bachata es originario del caribe, y por tanto está ligado íntimamente a la historia de su zona geográfica, puesto que es el choque de elementos como la colonización de la corona española, la inmigración forzosa de esclavos africanos, y la cultura indígena propia del lugar; lo que produjo por inercia un fenómeno sincrético en todos los ámbitos de la historia de aquellas tres culturas,

entre ellos el ámbito musical. Por lo tanto, el origen del merengue está íntimamente ligado a este fenómeno. (Brito, 1987)

García 1975, citado por Brito (1987), escribió:

Juan Francisco García -"Panorama de la Música Dominicana"- afirma que de la fusión inevitable -artística y étnica- de tres razas tan heterogéneas, hubo de ir surgiendo el género criollo "amoldado por fuerza ineludible a la contingencia racial de blancos, mestizos, mulatos y negros, formando así el elemento fecundante en la gestación de un sinnúmero de melodías y formas que componen hoy el catálogo de nuestra música típica, que ya tiene existencia y vitalidad propias aunque sea de origen híbrido".(pág.8 ob.cit.).

El elemento africano:

Existen concepciones que atribuyen lo antillano como naciente solo del contexto español y no de influencia africana, puesto que esas mismas afirmaciones venían de eruditos pertenecientes a la clase social alta, que negaban la influencia africana en el país. Según la investigadora norteamericana Martha Ellen Davis (1980) tanto en lo que respecta a la música como en los instrumentos hay sincretismo; la estructura poética de la música de los atabales es española, pero que las frases locales respondidas por un coro denuncian la presencia de una característica netamente africana. Y entrega como ejemplo que todos los atabales o palos, guayumba, marimba y pandero o pandereta, se encuentran también en África. (Brito, 1987)

“Preguntándosele al profesor Dagoberto Tejeda (9) acerca de cómo explicar la presencia primordial en nuestro folklore del elemento africano, si ellos estuvieron sometidos por muchos años a la voluntad de los blancos, respondió que la clase dominante original, la española, apenas reproducía las expresiones del mundo del cual era dependiente, mientras que los sectores explotados tenían que reorganizar y reinterpretar el mundo en el cual se encontraban colocados como consecuencia de una substracción que los llevaba a formular un proceso creativo. Las limitaciones que les imponía a ellos el medio hizo posible la creación y la expresión de sus sentimientos.” (Brito, 1987)

Hoy en día el merengue es mundialmente reconocido como una danza alegre dominicana, no obstante, cuando en el siglo XIX pasó a ser no exclusivo de R.D, puesto a la irrupción de este ritmo en el Caribe a manera de un estilo regional; se comenzó a practicar tanto en República Dominicana como en Haití, Puerto Rico, Venezuela y Colombia, entre otros países. A su vez el merengue adquirió diversas características contextuales según el país o región donde era cultivado; con sus claras idiosincrasias y personalidades propias de pueblos y naciones.

Si bien existen ciertos rasgos que nos permiten hablar de una “homogeneidad” en cuanto a la tipología de los antiguos merengues caribeños; y esto se debe principalmente a que todos partieron de una misma matriz musical: la contradanza europea, la cual fue criollizada en cada lugar y enriquecida con los aportes musicales

de los mulatos, y esclavos negros. La contradanza europea se propagó en gran parte del continente americano y sus transformaciones criollas propias de cada localidad recibieron muchos nombres distintos. Desde mediados del siglo XIX aquellas transformaciones transfundacionales recibieron el nombre de merengue en algunos países. (Solano, Pérez de cuello, 2003)

Nolasco 1974, citada por Solano y P. De cuello (2003), escribió:

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 menciónn 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 caso de cuba, el merengue no fue medular en su arquitectura musical tradicional, en este caso las variaciones musicales de la contradanza tomaron otros rumbos que culminaron en piezas como la danza, la habanera, el danzón, el danzante y el Son.

Una historia diferente fue la de Venezuela según la investigadora venezolana María Luisa Escobar, quien en su revista “Ritmo y Melodía Nativos de Venezuela”, en boletín Latino-Americano de música, vol.3, p.121-129 (1937) menciona que el merengue fue el precursor del tanguito o tango criollo de Venezuela. En cuanto a la evolución del merengue en Puerto Rico (que analizaron Flérida de Nolasco y Emilio Rodríguez

Demorizi) y en Haití, tendrían su espacio en esta obra, al igual que las transformaciones de la contradanza en Cuba. (Solano, P. de Cuello, 2003)

“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. (Solano, P. de Cuello, 2003)

El 26 de noviembre del año 1854 fue la primera vez que la palabra merengue apareció en una publicación dominicana. El artículo fue publicado por el periódico capitaleno “El Oasis” el cual era conformado por un grupo de jóvenes adultos intelectuales liderados por Manuel de Jesús Galván. Hasta ahora es el documento más antiguo que registra el vocablo “merengue”. El diario anteriormente mencionado tomó una postura de difusión negativa frente al merengue, y comenzó una campaña “anti-merenguista” la cual fue de gran controversia, más logro éxito, puesto que el merengue terminó por entronizarse en la música popular de R. Dominicana. (Solano, P. De Cuello, 2003. p.54-65)

“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.” (Solano, P. De Cuello, 2003. p.65)

Según lo anteriormente expuesto, se da a entender que la oposición que el merengue experimentó en R. Dominicana en sus inicios no fue por un tema racial, sino que fue netamente por una disputa moral conservadora.

Actualmente, respecto del vocablo “merengue” existen diversas teorías que han intentado dilucidar de dónde se desprende dicha palabra, y en qué momento el término se resignifica desde el concepto de un dulce hecho de clara de huevo batida y azúcar, a el concepto de un género musical. (Solano, P. De cuello, 2003, p.73)

2.2 Resignificación de las músicas locales de origen tradicional al contexto global

Es relevante para el tesista definir a partir de estudios verificados dos conceptos importantes antes de hablar de qué es la resignificación: ¿Qué es la música tradicional?, ¿Qué es la música popular?; la importancia al definir se desprende de

las temáticas que se abordarán dentro de esta investigación. Dentro de los autores citados en esta sección del marco teórico, se exponen y parafrasean algunos estudios que carecen de traducciones al español, por lo cual el tesista hace uso de la herramienta de interpretación y traducción de dichos documentos, con el fin de mantener esta investigación dentro de un mismo contexto lingüístico.

2.2.1. Que es la música Tradicional

Son aquellas expresiones musicales de comunidades locales que no han sido afectadas por influencias académicas foráneas, o que lo han sido de una manera muy ínfima. Estas expresiones son halladas entre los habitantes nativos y aborígenes de sus remotos distritos rurales. Su música propia es el resultado de un instinto puramente natural. En todos los países encontramos música de una calidad distintiva muy hermosa que permanece entre las clases iletradas; atada, no ignorando ciertas limitaciones que se transforman en ventajas que nos hacen ser diferentes dentro de la cultura musical. De esa belleza, se distingue un carácter propio, aunque no sea del todo compartido por la “música culta”. Esta expresión instintiva y espontánea es llamada música tradicional o folclórica. (Sharp, 1907, p.17)

En este mismo contexto, el término “Folk-lore” fue usado por primera vez en 1986 por William Thoms para describir las costumbres y tradiciones de las clases incultas. No obstante, este término con raíz en la expresión alemana “Volk” (el pueblo como un todo) ha perdido su sentido dado a que se ha comenzado a usar como un

equivalente a “música popular”, lo cual aleja a esta palabra de su origen y correcto uso; el cual era empleado para describir la música tradicional de “la gente común”. En cuanto al concepto “gente común”, es necesario clarificar que se usa para describir la música del campesinado, gente cuya sapiencia no se ha debido a ningún sistema formal de entrenamiento o educación, sino únicamente al medio de asociación comunal, y contacto directo con los altibajos de la vida. (Sharp, 1907, p.18-19)

“Son los remanentes de campesinado, que originalmente consistía en los de la “gente común”, que residían en el campo y subsistían de la tierra. En consecuencia, en la actualidad las expresiones “canción campesina” y “canción de la gente común” significan todas una y la misma cosa; el contraste a estos términos sería los de “canción popular”, “canción de la ciudad” o “canción del arte”, es decir, la canción del músico culto.” (Sharp, 1907, p.20) (traducido por mi)

El sentimiento predominante en el ser humano a sido el deseo de expresarse, sacar el conjunto de vivencias del mundo interior al universo exterior. El animal vive en un mundo de sensaciones presentes e inmediatas, a diferencia del humano (incluso el humano primitivo) que es capaz de evocar experiencias pasadas y reproducirlas: dramatizando sus aventuras o recitándolas de manera narrativa impregnando un mensaje desde lo interno aun desde el inconsciente hacia el consciente reproduciendo raíces que contribuyen en su medio a una identificación natural.

Hebert MacIlwaine, un investigador que invirtió muchos años de su vida en los bosques australianos relata que una tarde vio a un niño negro cantando una canción usando una melodía de un solo tono mientras se acompañaba de una rítmica percutida por sus palmas. En modo de consulta se acercó al niño aborigen para saber de qué se trataba lo que estaba haciendo, y este explicó que estaba narrando una situación que le había ocurrido en el día, cuando un caballo se escapó y emprendieron una intensa persecución para atraparlo y traerlo de vuelta. El ritmo y la métrica son ayudas para la memoria corto y largo plazo. La condesa Evelyn Martinengo - Cesaresco registra que un cantante de Folk griego moderno le dijo una vez: “Como no sé leer, he convertido esta historia en una canción para así no olvidarla”. Eso es precisamente lo que el niño bosquimano australiano estaba haciendo. El griego moderno y el nativo de las antípodas actuaron bajo el mismo impulso. (Sharp, 1907, p. 21)

La canción tradicional no es producto de un solo individuo el cual la creó, ya que en cada etapa evolutiva debió ser aceptada o rechazada por la comunidad; en otras palabras, no existe música tradicional sin una comunidad que acepte la propuesta del individuo perteneciente a la comunidad, y al mismo tiempo sea cultivada y transmitida por tradición oral. (Sharp. 1907, p.30)

“La historia de vida de la canción folclórica ha sido, por lo tanto, no solo una historia de crecimiento y desarrollo; también ha existido siempre una tendencia a

aproximarse a una forma musical que sea a la vez congenial con el gusto de la comunidad y expresiva con sus sentimientos, aspiraciones e ideales. Es claramente un caso de evolución.”(Sharp. 1907, p.31)

De esto se desprende el concepto de evolución, el cual según Sharp contiene tres etapas y/o principios: El de continuidad, Variación y Selección. El primero tiene que ver con la transmisión oral; su función es preparar el camino, más bien corresponde a un agente pasivo de la evolución; es una condición o factor; no una causa de ella. El segundo (Variación), crea el material que permite el desarrollo. La variación, por sí misma, no necesariamente puede conducir al desarrollo, puesto que, el cambio puede producir crecimiento o puede ser estéril; o bien puede conducir a la corrupción. La función del principio de selección es asegurar que la variación, en ciertos casos, resulte en crecimiento y un desarrollo vivo. Por sí misma, la variación proporciona los materiales para construir el edificio; mientras que el moldeado de esos materiales, el negocio de la construcción, y la determinación de cómo tomará el edificio es trabajo del principio de selección. (Sharp, 1907, p.38)

La música tradicional es representativa del patrimonio de los habitantes de una determinada zona geográfica, su origen es popular y posee una técnica desarrollada con los años por los cultores de la comunidad. (Cámara, 1999, p.329-330)

Dado a lo expuesto anteriormente, podemos denotar el contraste dado por el tiempo histórico entre Sharp y Cámara. El primero, realiza una definición de lo que es música tradicional de una forma exploratoria y étnica, mencionando los procesos de evolución que conlleva la música para convertirse en música tradicional. Mientras que Enrique Cámara da indicios de su concepto de música folclórica ya que ya es tradicional, y ya es patrimonio; a diferencia de Sharp, que da conclusiones sobre sus investigaciones sobre cómo una música se vuelve tradicional.

2.2.2 Que es la música Popular

Esta música aparece como una manifestación general de la modernidad reciente. A partir de la década del 1930, la música popular invade el planeta hasta sus confines más recónditos, encontrando lógicas locales, regionales y nacionales, al mismo tiempo que una lógica global.

Esta música es posibilitada y englobada por el establishment tecnológico industrial, a través de la grabación, inicialmente el disco, la radio y el cine sonoro. (Menezes, 1999, p.23)

La música popular, a diferencia de la música culta y la tradicional o folclórica, se concibe para distribuirse de forma masiva, y a menudo a grupos grandes y socioculturalmente heterogéneos. Es distribuida y almacenada de forma no escrita, a diferencia de la música clásica. Esta música solo es posible dentro del contexto de una economía monetaria industrial donde se convierte en una mercancía y, en sociedades capitalistas, sujetas a las leyes del libre mercado, según la cual idealmente debe vender lo más posible, de lo menos posible, al mayor precio posible.

Al unir esto, sus principales características según Philip Tagg son: 1) Es producida e interpretada principalmente por músicos profesionales, 2) Está enfocada en la distribución en masa, 3) El modo de transmisión es a través de grabaciones profesionales, 4) el compositor de esta música no es anónimo. (Tagg, 1982, p.4)

El chileno, doctor en musicología Juan Pablo Gonzáles, toma una postura más romántica en cuanto a definir las características de la música popular, dando su punto de vista centrado en las características positivas desde un lente musicólogo:

“La música popular es modernizante, por su relaciónn simbiótica con la industria cultural, la tecnología, las comunicaciones y la sensibilidad urbana, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta y que, al crecer, la atesora. La música popular forma parte central de la modernidad y del concepto de progreso difundido desde la

metrópolis. Más aún, contribuye a generar y a socializar dicha modernidad, a través de la paulatina liberación experimentada por el cuerpo y las relaciones intergeneracionales; por la incorporación de la alteridad negra y mestiza a las culturas blancas dominantes; por su carácter cosmopolita, democrático y participativo; y por su capacidad para construir una sensibilidad en sintonía con la época. En una región donde la modernidad es un bien que llega en forma dispareja a la población, la música popular tiene la virtud de canalizar en forma más democrática esa modernidad a vastos sectores de la población.”(González, 2008, p.5)

2.2.3 Qué es resignificar la música

De lo anteriormente expuesto, y habiendo recopilado diversas concepciones de distintas fuentes que se han indagado e intentado definir previamente los conceptos de música tradicional y música popular; es importante, ahora, conformar una noción de trata al concepto de Resignificación de la música (Transfundación, Transformación, modernización), bajo el alero de teorías principalmente de musicólogos.

En América Latina, culminando el proceso que ha enfrentado el folclore a lo largo del siglo XX, aparece el fenómeno de la globalización como uno de los factores principales que modifica un aspecto esencial de la música tradicional: su territorialidad. El campo de la música popular aparece cruzado por músicas locales y

tradicionales que se incorporan a un necesario proceso de modernización social; Haciéndolos así funcionales desde el interior de la cultura de las masas.

El proceso de mediación que experimenta el folclore en Latino América se remonta a la década del 1920, donde de un momento otro, una buena parte del repertorio musical rural y urbano de América Latina comienza a circular también en discos, los que se transformaron en una fuente de preservación y transmisión complementaria de la memoria, y fijaron un repertorio y una “performance” determinada. Fue de esta manera que el rito arraigado en la comunidad local, entonces se transforma en espectáculo desarraigado por las masas. (González, 2008, p.5)

“En América Latina, la transformación de géneros folclóricos (locales y tradicionales) en géneros populares (masivos e históricos), se ha producido al menos por tres factores: La migración del campesino a la ciudad, la acción de la industria musical, y la práctica del propio músico urbano.” (González, 1999, p.365).

La internacionalización de la industria musical en el cono sur de América facilitó la incorporación de géneros de otros países latinoamericanos en la práctica musical

chilena, lo que contribuyó a diversificar aún más la música chilena. (González, 1999, p.366)

2.3 Quién es Juan Luis Guerra

El sujeto de estudio de esta investigación ha sido de gran importancia para los géneros musicales anteriormente expuestos, según Raymond Torres Santos; Guerra no solo es relevante para estos estilos, sino también en su aporte hacia la influencia de una nueva identidad nacional en República Dominicana. Dado a que luego de la muerte del dictador Rafael Leónidas Trujillo, hubo un sentido de libertad de expresión que se plasmó en la música dominicana, fue en este contexto en donde aparecen autores como Johnny Ventura, Wilfrido Vargas, Coco Band, y especialmente Juan Luis Guerra, que se convierte en la máxima expresión de un tipo de merengue que reflejaba el desvanecimiento de una época y el nacimiento de una nueva época para R. Dominicana. (Torres, 2013)

Basado en lo anterior, Torres, dice que Guerra es un músico y compositor dominicano que impactó la sociedad dominicana con sus canciones, las cuales abarcan diversidad de géneros como: El merengue típico, merengue tradicional,

Boleros y Bachatas. La lírica de sus canciones a su vez engloba diversidad de temáticas como las luchas de las personas de clase obrera para subsistir, hasta los problemas existenciales de una mujer que desea estar junto a otro hombre: Romance y amor. (Torres, 2013)

En este mismo contexto, la investigadora Julieta Haidar se refiere a Guerra como un fenómeno de la cultura musical contemporánea, y destaca que este merece ser analizado por sus implicaciones y particularidades. Se sabe que son diversos los factores que influyen en el éxito de un artista, tales como los medios masivos de comunicación, la industria musical, entre otros. No obstante, el éxito indiscutible de Juan Luis Guerra no se debe solamente a los mencionados anteriormente, sino que existen más elementos propios del sujeto que lo llevaron a romper fronteras geográficas y culturales con su música. (Haidar, 1992)

Juan Luis Guerra forma el grupo 4:40 en el año 1984, en República Dominicana. La investigadora Haidar define tres etapas dentro del proceso de Guerra y 4:40: La primera etapa marcada por el disco “Soplando” la considera como un rito de iniciación; la segunda con el disco “Mientras mas pienso... tú” como el momento en que Guerra comienza a tomar mayor protagonismo al ser el compositor y arreglista de la mayoría de las canciones, y la tercera y última etapa marcada por las producciones de los discos “Ojalá que llueva café” y “Bachata Rosa”, en donde J.L.G ya es presentado como el protagonista de este inicialmente cuarteto de voces, puesto que

en todas las portadas de disco anteriores aparecían todos los miembros del cuarteto, mientras que en estos últimos dos aparece solo Juan Luis. (Haidar, 1992)

Musicalmente hablando, Guerra fue formado como un guitarrista. Los músicos de República Dominicana que conocieron a Juan Luis en su juventud lo recuerdan como un músico cargado de un amplio conocimiento musical de otros estilos y culturas. (Torres, 2013)

2.3.1 Importancia de Guerra en la resignificación de la bachata y el merengue

En contexto del desarrollo de las músicas Merengue y Bachata en República Dominicana, Juan Luis Guerra emerge como la propuesta más innovadora entre los años 1980 y 1990. Se dice de él, en palabras de Morales, que tuvo la particularidad de hacerse a un lado de la presión del mercado musical masivo, y tomando ventaja de su conocimiento de la interpretación rural y tradicional de estos estilos, hizo celebración de ellos, fusionando su obra con las raíces más folclóricas de los géneros. Al mismo tiempo su talento y formación musical, lo habilitó para crear una relación orgánica entre el lenguaje musical y el lenguaje verbal. (Torres, 2013)

Con el lanzamiento del disco “Bachata Rosa” (1991), Guerra tomó la Bachata, el cual era un género musical asociado a la gente pobre; descendiente de una hibridación entre el Son cubano, el Bolero y el estilo de canto de las rancheras mexicanas que había sido introducido en las Antillas a través del cine. Generalmente este ritmo solía escucharse particularmente en bares, pero esta vez por primera vez era introducido a una amplia audiencia por medio de arreglos más sofisticados y nueva instrumentación propuesta por el ingenio de guerra. (Torres, 2013)

“A Juan Luis Guerra no lo consideramos solo en su dimensión individual o personal, sino como un sujeto creador de un discurso musical, de un lenguaje musical y verbal que logra condensar de manera estética y popular las características esenciales de la cultura musical caribeña y latinoamericana. En otras palabras, nos parece mas explicativo este carácter condensador del sujeto, que su dimensión individual, para entender el salto cualitativo que logra este músico compositor en su última producción. Tal condensación se evidencia en la composición de canciones con ritmos diferentes, y en la mezcla de varios ritmos en una sola canción; la recurrencia de varios ritmos dominicanos, del Caribe, de América Latina enriquece la producción musical y aumenta su poder comunicativo”.(Haidar, 1992, p.196)

La relevancia de Juan Luis Guerra en la historia de la bachata y el merengue a partir de las investigaciones de Torres y Haidar comprende desde aspectos propios del sujeto como su formación base, su talento musical, y su capacidad verbal al momento de escribir letras para sus canciones. Dentro de la investigación abordaremos temáticas como estas, pero haremos un hincapié aún más específico en las características individuales de Guerra; ya que a pesar de que, tanto Haidar como Torres hacen mención de ellas como factores importantes; sus investigaciones están enfocadas en ámbitos más específicos como el uso de la metáfora y la influencia de Guerra en la cultura dominicana.

Capítulo III: Marco Metodológico

El tipo de estudio que se empleará para desarrollar esta tesis será descriptivo, ya que su objetivo no es determinar, sino dilucidar; y esto mediante la recolección de datos sobre el sujeto de estudio para su análisis y posterior interpretación. Por lo anteriormente expuesto, creemos que este es el tipo de estudio que concuerda con los objetivos de esta investigación. Para traducir el impacto y relevancia de Guerra en la resignificación de la Bachata y Merengue, es necesario describir su obra en contraste con el panorama musical de estos géneros antes de su aparición.

El tipo de método a aplicar será el cualitativo, pues observaremos, analizaremos e interpretaremos la obra y trayectoria musical de Juan Luis Guerra, desde lo humano y lo estético.

El área de estudio a observar serán los géneros musicales caribeños de la bachata y el merengue.

UNIVERSO: Piezas de la tradición musical del Caribe que han sido recolectadas por etnomusicólogos, y todas las obras de ritmo bachata y merengue grabadas por Juan Luis Guerra.

MUESTRA:

Bachatas:

4. Condena - José Manuel Calderón (1962)
5. Pena por ti - Luis Segura (1982)
6. Bachata rosa - Juan Luis Guerra (1990)
7. Como abeja al panal - Juan Luis Guerra (1990)

Merengues:

1. Compadre Pedro Juan - Ángel Vilorio y su conjunto (1950) Luis Alberti (1935)
2. Ojalá que llueva café - Juan Luis Guerra (1989)

3. A pedir su mano – Juan Luis Guerra (1990) Lea Lignanzi (1982)

El criterio aplicado a las muestras responde a la relevancia, popularidad y representatividad que cada una de las canciones mencionadas significa para los géneros en cuestión.

Las técnicas de recolección de datos a emplear serán principalmente relacionadas al estudio documental; como el análisis de documentos, escucha y visionado de grabaciones en audio y video; entrevistas semiestructuradas, historia de vida, estudio bibliográfico. De este modo podremos construir un panorama completo en aspectos personales del sujeto de estudio, sus características musicales respecto de su obra y su rol como compositor, arreglista y productor.

El plan de análisis a emplear será principalmente de carácter musicológico, puesto que esta investigación está centrada en el área musical, pero a su vez abarca contextos, transformaciones y diversidad de factores que entran dentro del campo de la musicología, como la lírica y el contexto histórico. No obstante, es importante recalcar que la investigación es principalmente musical, por lo que se dará énfasis a los aspectos que le competen.

Capítulo IV

4. Juan Luis Guerra:

Tras la recopilación de información de diversas fuentes, entre ellas: bibliografías, entrevistas de terceros realizadas al sujeto de estudio, y material audiovisual histórico de diversas fuentes como transmisiones de entrevistas semi estructuradas por parte de canales televisivos de República Dominicana en los 90 ´ s, he podido concluir una serie de puntos significativos para construir un pequeño relato de la vida de JLG. El contenido ha sido cuidadosamente seleccionado, teniendo como principal foco la veracidad de los relatos entregados, y consiguiendo esto a través de coherencia de estos mismos entre las diversas fuentes seleccionadas.

A continuación; un alcance a la vida del compositor dominicano:

4.1 Biografía

Nacido el día 7 de junio del 1957 en Santo Domingo, República Dominicana, Juan Luis Guerra Seijas fue el menor de los tres hijos de Olga Seijas y Gilberto Guerra, un conocido jugador de baloncesto.

Desde temprana edad llevaba en la sangre dos pasiones: el baloncesto y la música. Ambas dos inspiradas por su padre quien fuera jugador de baloncesto y amante de la música latina según relata Juan Luis en una acotada entrevista dirigida por el presentador de televisión cubano Jorge Daniel Bernal (2013), su padre solía disfrutar escuchar música latina todo el día en su antigua radio. Es en esta misma

entrevista en que el compositor Guerra cuenta algunas curiosidades más acerca de su infancia. Una de ellas es que creció en una familia muy grande, conformada por sus abuelos, tíos y primos.

“En la familia hay una vena musical. Mi madre era muy afinada y sus hermanos músicos de profesión, mi mamá cantaba lindísimo, la casa era muy musical, mi papá siempre ponía música, todo el mundo vivía escuchando música, yo creo que de ahí viene eso.” José Gilberto Guerra, Color visión, “La historia detrás de la música: Juan Luis Guerra y 4.40”, YouTube (29 junio 2019)

En esta misma entrevista su hermano José Gilberto relata que eran una familia muy numerosa y que vivían todos juntos. Asimismo, José, en modo de anécdota contaba que un día compró una guitarra, con la intención de aprender a tocar, pero que no pudo. Un día Juan Luis a sus diez años lo vio tocando y tomó la guitarra, la cual comenzó a tocar de forma innata. Su hermano advirtió que para él era más fácil y entonces decidió regalarle su guitarra, la cual según el mismo relata, terminó destruida en la cabeza de un animal tiempo más tarde cuando Juan Luis la tuvo que usar para defenderse de una perra que lo estaba atacando.

El compositor dominicano dice de sí mismo que nunca fue un chico de baile y fiestas, de vez en cuando salía con sus amigos, pero más bien decía que su vida era parte de su instrumento: la guitarra. Su hermano anteriormente mencionado también afirmaba que Juan Luis no ha cambiado mucho a través de los años, y que desde pequeño era muy tranquilo, alegre y reservado.

Su primera composición según su madre fue a los ocho años, de melodía en voz y batería, ya que a esa edad no sabía tocar otro instrumento, la canción escrita aun la poseía su madre cuando ella estaba en vida.

4.1.2 Formación académica: “Un dilema de amor por la música y la complacencia a sus padres”

La elección de una carrera profesional es en definitiva un tema delicado para las familias, y mucho más lo es para una familia del tercer mundo, donde quienes logran disfrutar de una vida un poco más estable financieramente son aquellos que fueron por los caminos de las carreras convencionales, como lo son aquellas relacionadas las áreas de salud e ingenierías. Es por esta razón que los estudios no convencionales cómo las artes, son mirados usualmente de manera despectiva y con temor por la sociedad, y por sobre todo por un padre y una madre preocupados por el futuro de sus hijos. El joven Juan Luis Guerra no fue la excepción al caso, dado a que cuando llegó el momento de decidir por una carrera profesional se enfrentó al gran dilema: “¿Complazco a mis padres o sigo lo que me apasiona?”

“Yo quería complacer a mis padres, inclusive yo entré a estudiar por complacerlos a ellos, porque lo que yo quería era seguir con mi música. Mi mama me dijo que estudiara algo que no fuera música, que estaba bien la música, pero que estudiara algo que estuviera fuera. Y yo le dije que

estaba bien, que iba estudiar. creo que fue contabilidad, en AP, por cierto. No sé si duré un día o dos, no sé, pero no fue más de ahí. Y llegué a casa con un cuaderno cuadriculado, y le dije a mi mamá: “mamá no. esto no es lo mío, yo no puedo con esto.” (Color visión, 2019)

Fue en ese momento en que su madre comprendió y le animó a buscar otra carrera (“Pero que no fuera música”), la cual fue Filosofía y letras en la Universidad autónoma de Santo Domingo (UAS), donde cursó no más de un semestre dado a que ya estaba en edad de trabajar y aportar para el hogar, y el desgaste de tener que trabajar de noche como músico en un hotel y despertarse de madrugada para leer libros de filosofía simplemente no fue compatible.

Luego de esta travesía en medio de distintas carreras buscando honrar el deseo de sus padres, su familia decide apoyarlo en su decisión por estudiar música y dedicarse a ella. Es así como el joven Guerra entra a estudiar guitarra y teoría musical en la Universidad autónoma de Santo Domingo.

4.1.3 Una decisión clave: De Santo Domingo pa´ Boston.

Toda decisión lleva consigo una serie de consecuencias, sean buenas o malas, las decisiones nos llevan al movimiento, y el movimiento nos lleva a nuevos lugares y

experiencias que moldean y marcan el rumbo de nuestras vidas, generalmente, sin que seamos consciente de ello.

Luego de estudiar música en la UAS, el joven Juan Luis Guerra se emprende en un nuevo desafío: Emigrar y estudiar en Berklee College of music, una de las academias de música más importantes del mundo. Esta decisión marcaría no solamente su vida, sino también la historia de los géneros Bachata y Merengue años más tarde.

Es entonces en Boston donde el dominicano estudió composición y arreglos durante dos años en Berklee. Asimismo, es en esta ciudad donde su vida se cruza con la de Nora Vega, una joven estudiante de diseño, que años más tarde se convertiría en su esposa y madre de sus hijos Jean Gabriel y Paulina Guerra. Más adelante hablaremos brevemente de la importancia de Nora Vega en el transcurso de la carrera musical de Juan Luis Guerra.

“El costo de la vida”, estudiar una carrera tiene un precio, y sobre todo cuando es en una universidad de fama. Es, en efecto, un precio que el joven Guerra estuvo dispuesto a pagar a pesar de lo difícil que era. Él mismo relataba que su forma de estudiar era algo inusual, ya que, para tener dinero para vivir y pagar la universidad, tenía que estudiar un tiempo y luego volver a Santo Domingo para “picotear” y ganar

un poco de dinero. En Boston compartía cuarto con un venezolano que también estudiaba música. Guerra decía que él era como “el jefe” de la casa, y que apoyaba mucho a su compañero en cuanto a las finanzas, pero que cuando ya se acababa el dinero y no había para comer, le decía a su amigo que faltaba dinero, y este salía a tocar a las estaciones de trenes para volver con un par de dólares para comer juntos. (Color visión, 2019)

4.2 Juan Luis Guerra y 4.40

Cuando Juan Luis regresa a República Dominicana luego de haber estudiado en Boston, llega con una maleta cargada de sueños con la música, principalmente con su anhelo de convertirse en un guitarrista de Jazz. No obstante, la realidad de su zona geográfica era otra, y el Jazz era una música ajena y no atractiva para la región de las Antillas.

Entonces, es en el año 1984 cuando Juan Luis Guerra forma la agrupación 4.40, cuyo foco y característica principal se centraba en el cuarteto de voces conformado por Maridalia Hernández, Roger Zayas-Bazán y Mariela Mercado. El nombre de la banda era una referencia a la afinación estándar de 4.40Hz.

En este mismo contexto, el grupo graba su primer álbum “Soplando” en el año 1984, el cual no tuvo mayor repercusión, sin embargo, significó el inicio de un proceso de maduración del conjunto musical, el cual comenzaría a tomar lentamente un enfoque

más comercial debido a las decisiones e influencia de Bienvenido Rodríguez, dueño de la empresa disquera “Karen Records” con quien Juan Luis Guerra había firmado luego de una presentación en vivo donde Bienvenido estaba entre el público (1983). Es así como un año más tarde es publicada la producción “Mudanza y acarreo” la cual llevaba en sí un estilo mucho más comercial, y poco a poco el conjunto comenzó a ser más visible, por sobre todo, la figura de Juan Luis Guerra. Al respecto, fueron diversos los factores que llevaron a JLG a convertirse en el centro del conjunto musical, principalmente a la salida y llegada de nuevos integrantes al elenco del cuarteto de voces original, que llevó a Guerra a asumir un rol más protagónico por la falta de algunas voces en las funciones. Aunado a esto, es necesario destacar el hecho de que Juan Luis tenía un rol más allá de simplemente cantar, el cual lo posicionaba como el pilar fundamental del grupo. Guerra funcionaba como productor, compositor, arreglista, músico y cantante dentro de 4.40, y esto fue algo que le llevó a convertirse en la figura principal por inercia, y es por esta razón que años más tarde el nombre del conjunto se convirtió en “Juan Luis Guerra 4.40”.

En el año 1989, la historia de Juan Luis y la música Afroantillana cambiaría para siempre a través del éxito internacional del álbum “Ojalá que llueva café”. En efecto, fueron las decisiones de Guerra como productor, la calidad de sus composiciones, la profundidad y cercanía de sus letras, lo que hicieron de este disco un trampolín al estrato internacional.

No obstante, es en el año 1990, por medio de la producción “Bachata Rosa” en que el compositor se transforma en un artista de talla mundial, rompiendo fronteras sociales y geográficas. Para el pueblo dominicano, y para las Antillas, “Bachata Rosa” se convierte en un importante factor en la transformación del estigma negativo que tenía el género de bachata, debido a que la propuesta estética contenida en el disco fue aceptada con gran efusión por todas las clases sociales, la Bachata Rosa de Guerra fue aplaudida por todos los estratos sociales, desde las clases marginadas, a las elites del pueblo dominicano.

4.3 Bachata Rosa: Relevancia de la obra de JLG en el alcance global de los géneros tradicionales bachata y merengue.

Hoy en día estos géneros musicales son parte activa de la producción de la industria musical, pero no siempre fue así. Debido a que inicialmente fueron músicas propias de la tradición y el folklore Antillano, las cuales nacieron como expresiones propias de la cultura de la zona, la que fue propiciada por fenómenos como la trata de esclavos, la migración, y el sentido insaciable del ser humano por expresar el mundo interior. De este mundo interior se desprenden las expresiones musicales en cuestión, cuyas raíces están íntimamente ligadas a la herencia musical africana, la cual se caracteriza por su tendenciaailable.

Por lo tanto, al comprender que la música se desarrolla a través de la historia, podemos comprender que existen hitos que marcan el curso de esta misma, y que estos acontecimientos importantes nacen desde personas que ejecutan un hecho que marca un antes y un después. En efecto, la bachata y el merengue no son la excepción, en este sentido una de las personas que marcó un precedente fue Juan Luis Guerra, quien a través de su obra llevó estas músicas de origen tradicional y delimitado a una específica zona geográfica, a un contexto global.

En el año 1990, Guerra presenta al mundo su disco “Bachata Rosa”, el cual se convirtió el portal de los ritmos Afroantillanos al contexto global, en específico los ritmos la bachata y el merengue.

La repercusión de este álbum fue de categoría mundial, y premiada en numerosas ocasiones. En los Estados Unidos, “Bachata Rosa” debutó en el número uno en los “Billboard Tropical Albums” el 12 de enero de 1991. Permaneció allí durante 24 semanas no consecutivas y fue el álbum tropical más vendido del año en los Estados Unidos. Alcanzó el puesto 19 en “Billboard Top Latin Albums” durante la semana del 24 de julio de 1993. En el año 2004, el álbum fue certificado platino (campo latino) por la RIAA por envíos de 100,000 copias. Durante 1991, el álbum vendió más de 400.000 copias en los Estados Unidos.

En Latinoamérica y Europa, *Bachata Rosa* fue igualmente un éxito, alcanzando los primeros lugares en muchos países y vendiendo más de 200.000 copias en Chile, 500.000 en Argentina y más de un millón de copias en México y España. (tok.wiki, 2015)

El álbum fue ampliamente elogiado por la crítica. Jason Birchmeier de Allmusic le dio a *Bachata Rosa* 4.5 de 5 estrellas y se refirió al disco como un "esfuerzo histórico", escribiendo "No solo es el trabajo que define su carrera, también es uno de los mejores álbumes tropicales de su época". Don Snowden de *Los Angeles Times* le dio al álbum una calificación de 3 de 4 estrellas y elogió los arreglos del álbum como "impactantes" y "bien elaborados". (*Billboard*, 2022)

En la 34ª entrega de los premios Grammy, el álbum recibió el premio al Mejor Álbum Latino Tropical. En los Premios "Lo Nuestro" de 1991, Guerra recibió tres premios: Canción Tropical del Año por "Burbujas de Amor", Video del Año por el video musical de "A Pedir su Mano" y Grupo Tropical del Año. Un año después, Guerra recibió dos premios Lo Nuestro: Álbum Tropical del Año y Grupo Tropical del Año. (*Pittsburgh Post-Gazette*, 2022)

Bachata Rosa es claramente el punto de inflexión en la perspectiva general respecto al género de la bachata, pasando de ser percibido dentro de República Dominicana

como música de clase baja y campesina, a ser aceptada socialmente por las clases media y alta.

Internacionalmente, el álbum sirvió como presentación oficial a un género hasta entonces desconocido, de igual manera que sucedió con el éxito de ventas que resultó ser "Ojalá que llueva café", arrastrando reconocimiento en públicos ajenos a los ritmos tropicales, y por ende generando exposición y posicionamiento interaccional para el merengue.

En 2015, Billboard incluyó a "Bachata Rosa" como uno de los álbumes latinos esenciales de los últimos 50 años, afirmando que "Guerra creó una experiencia inspiradora de amor de principio a fin y amplió los límites de la bachata tocando con merengue, salsa y afro. Ritmos caribeños ". (Staff, 2015)

De las evidencias anteriores, es coherente considerar que Juan Luis Guerra es, en efecto, uno de los artistas más relevantes en cuanto a la transformación y alcance de los géneros bachata y merengue.

A partir de esto, el análisis de su obra se transforma en algo primordial a la hora de comprender un poco más allá la razón de su éxito. Si bien es cierto, los números y estadísticas son un punto muy fuerte a la hora de considerar la veracidad de un asunto, no obstante, limitar la comprensión de un fenómeno de tal magnitud e importancia, a estadísticas y premiaciones, es simplificar un hecho que podría tener

muchas más aristas que explorar. Es por esta razón que el siguiente capítulo trata a fondo el área musicológica de la obra de Juan Luis Guerra.

4.4 Juan Luis Guerra y la globalización de músicas no populares

De lo anteriormente expuesto, se desprende una pregunta, ¿Podría haber sido visibilizada mundialmente la bachata, sin el previo éxito del merengue de Guerra?, es un punto interesante de analizar, puesto sugiere algunas directrices respectivas a una posible manera de internacionalizar músicas limitadas a una específica zona geográfica a través de un método estratégico de introducción a nuevos públicos.

Primeramente, es necesario destacar el hecho de que tanto la bachata como el merengue no eran géneros de consumo global, si bien es cierto, el merengue le llevaba la delantera a la hija del bolero y el son cubano, en el sentido de que el ritmo caribeño ya era conocido por gran parte de América Latina y ciertas zonas de Estados Unidos para finales de los 70's. No obstante, no era posible hablar de un género de carácter global.

Teniendo en cuenta la realidad de estos ritmos antes de los años 80's, es posible sugerir algunas estrategias derivadas de un análisis de los estilos musicales de los discos más exitosos de JLG.

“Mientras más lo pienso...Tú” (1987)

1. "Guavaberry"	Merengue
2. "Tú"	Salsa
3. "Amor de conuco"	Pambiche
4. "No me acostumbro"	Merengue
5. "Me enamoro de ella"	Merengue
6. "¡Ay mujer!"	Merengue
7. "Amigos"	Balada rock romántico
8. "Rock a fiesta"	Merengue/Salsa

"Ojalá que llueva café" (1989)

"Ojalá que llueva café" (1989)	
1. "Visa para un sueño"	Merengue
2. "Ojalá que llueva café"	Merengue
3. "Razones"	Salsa
4. "De tu boca"	Merengue
5. "La Gallera"	Merengue
6. "Woman del callao"	Calipso
7. "Reina mia"	Merengue/ Soukous
8. "Ángel para una tambora"	Pambiche

"Bachata rosa" (1990)

"Bachata rosa" (1990)	
1. "Rosalía"	Merengue

2. "Como abeja al panal"	Bachata y Salsa
3. "Carta de amor"	Salsa
4. "Estrellitas y duendes"	Merengue
5. "A pedir su mano"	Merengue / Soukous
6. "La bilirrubina"	Merengue
7. "Burbujas de amor"	Bachata
8. "Reforestame"	Pambiche
9. "Acompañame al civil"	Merengue

Como factor común en cuanto a la elección de estilos dentro de cada álbum, se puede evidenciar la presencia de la Salsa, un género musical más fructífero a nivel mundial que la bachata y el merengue en los años de publicación de cada uno los tres discos expuestos. De la misma manera, en el álbum "Mientras más lo pienso...Tú" se encuentra Salsa y Rock balada, teniendo en cuenta que el Rock balada en ese momento estaba en su apogeo, entonces sumamos otro ritmo más conocido y consumido a nivel global.

Por otra parte, la canción "Woman del callao" del disco "Ojalá que llueva café" es de un género musical conocido como Calipso, que viene a ser uno de los ritmos más representativos de Venezuela, por lo que se suma otro factor importante, el "sentimiento de pertenencia", en otras palabras, el hecho de que un famoso artista de otra nacionalidad, tome una canción y un género tradicional de tu país y lo presente

a nivel internacional, de manera automática irradia un sentido de orgullo y complacencia en la gente del país que este ritmo representa.

De las evidencias anteriores, es posible considerar el uso y mezcla de diversos géneros y ritmos musicales como una estrategia de internacionalización y/o alcance de ritmos no populares a nuevos públicos. Esto se asemeja o se puede comparar con vender una caja de diez chocolates con diferentes tipos de relleno, y diferente cobertura, la cual supongamos podría ser dulce o amarga, es cierto afirmar que la preferencia de una persona por el sabor de los chocolates es subjetiva, no obstante, aunque el sujeto solo quiera comer 6 de los diez bombones que la caja contiene, es capaz de comprar la caja con tal de disfrutar de esos sabores que tanto le encantan, ya que dentro de la caja hay algo que le parece atractivo.

Asimismo, producir un álbum con variedad de estilos musicales, resulta ser una gran estrategia a la hora de vender un disco, ya que la variedad estilos musicales aumenta proporcionalmente la cantidad de posibles consumidores. En efecto, el producto puede alcanzar una variedad de públicos más amplia, es decir, su alcance es mayor, y a su vez introduce o da de probar un nuevo “sabor musical” a los paladares de públicos que desconocían la existencia un determinado producto.

A partir de esto, el análisis de su obra se transforma en algo primordial a la hora de comprender un poco más allá la razón de su éxito. Si bien es cierto, los números y estadísticas son un punto muy fuerte a la hora de considerar la veracidad de un

asunto, no obstante, limitar la comprensión de un fenómeno de tal magnitud e importancia, a estadísticas y premiaciones, es simplificar un hecho que podría tener muchas mas aristas que explorar. Es por esta razón que el siguiente capitulo trata a fondo el área musicológica de la obra de Juan Luis Guerra.

CAPITULO V

5.1 La Reforma rosa: Bachata antes y después de Juan Luis Guerra.

Luego de un proceso de escucha y análisis musical, como también de estudio de diferentes fuentes, tales como entrevistas realizadas a músicos y académicos especializados en música afrolatina (en específico música Antillana), y escritos sobre la bachata de Juan Luis Guerra y la bachata tradicional, se ha logrado determinar a grandes rasgos algunos aspectos que marcan la innovación y adaptación que JLG ejerce sobre estos estilos musicales, de las cuales hablaremos detenidamente en el desarrollo de este capítulo.

Estas transformaciones que Juan Luis trajo sobre la Bachata produjeron tal impacto sobre el género mismo que, a raíz de esto, hoy en día entre los conocedores de dicho estilo musical se utiliza el adjetivo “Rosa” para referirse a un estilo específico en la composición de la bachata. Esto nace a partir de la obra de Guerra en su galardonado disco “Bachata Rosa”, lo cual, por medio de la aplicación de diversas

transformaciones musicales y extra musicales, nos permite proponer a la comunidad científica el considerar hablar de una reforma en cuanto a la bachata; la gran reforma: “La reforma Rosa”.

La reforma Rosa, es sin duda un antes y un después en la historia del género mencionado anteriormente. No solo por la resignificación del estilo tradicional en aspectos musicales y extra musicales, sino porque el momento en que la bachata finalmente se sitúa en la industria musical global, y logra una recepción y aceptación por parte de las masas, ahí es cuando el disco “Bachata Rosa” es liberado, y rápidamente comienza a romper fronteras, sonando en radios de todo Latino América, Europa y Norte América. Este hecho es mencionado el día 19 de septiembre del año 2018 por parte del ministerio de cultura de Republica Dominicana en el inventario nacional del patrimonio cultural inmaterial, en el cual se nombra a Juan Luis Guerra como una de las personas más influyentes perteneciente al llamado “Tercer periodo o tercera etapa de la bachata”, la cual se caracteriza por ser la etapa en la que la Bachata rompe las fronteras geográficas. (República Dominicana, 2018)

En ese mismo contexto, tan solo un año después la UNESCO declara la Bachata patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. (Balbuena, 2019)

Si bien es cierto, son muchos los músicos que de alguna manera tuvieron influencia sobre la bachata a través de la historia, la composición de “Bachata Rosa” fue capaz

de establecer una Reforma, además de penetrar en tantos países a nivel mundial. Recordemos que el momento histórico en que se vuelve masiva se remonta a los 90's, y es precisamente el 19 de diciembre del 1990 el día en que Karen Records publica el disco "Bachata Rosa" del maestro Juan Luis Guerra, el cual llegó a ser tan popular en toda América y muchos países de Europa, que la filial brasileña de la empresa discográfica transnacional PolyGram Latino (Joy llamada Universal Music Latino) realizó una versión especial del disco para el mercado de Brasil, bajo el título "Romance Rosa". (La Redacción, 2007)

A partir de estos datos y afirmaciones se sugiere que la producción "Bachata Rosa" podría haber sido la obra más relevante en cuanto a la resignificación y alcance global del estilo musical tradicional de las Antillas conocido como Bachata. Debido a esto es relevante para esta investigación realizar un análisis de este disco en términos musicológicos, de manera que guíe dilucidar cuáles fueron los ingredientes que diferenciaron la bachata de Guerra de la bachata tradicional o ritmo de amargue, puesto que, describiendo la receta de Juan Luis Guerra podremos destacar los elementos de "La Reforma Rosa" y su éxito sin precedentes, que le llevó a ganar el premio Grammy como "El mejor álbum tropical tradicional", evento que fue televisado en Estados Unidos.

No obstante, no es posible dilucidar qué es lo nuevo, sin primero conocer lo que le precede y sus características, por lo que antes de llegar a “La Reforma Rosa”, debemos describir la bachata precedente al trabajo de Juan Luis Guerra. Por ello, aplicando un criterio de elección específico con filtros como: Popularidad, relevancia y representatividad, analizaremos las siguientes canciones:

- “Mi condena” – José Manuel Calderón (1962)
- “Pena por ti” – Luis Segura (1982)

Posteriormente haremos un análisis descriptivo de las siguientes canciones del disco “Bachata Rosa”:

- “Bachata Rosa” - Juan Luis Guerra (1990)
- “Como abeja al panal” – Juan Luis Guerra (1990)
- “Burbujas de amor” – Juan Luis Guerra (1990)

Los Filtros de Análisis que utilizaremos son:

- Organología
- Armonía
- Ritmo y velocidad
- Lírica
- Interpretación

5.2 Análisis selectivo de bachatas precedentes a “La Reforma rosa”

Conocer un poco del trasfondo de una pieza musical, permite comprender la obra a una profundidad mayor, por lo tanto, al comienzo de cada análisis se encuentra una pequeña contextualización de la canción, desde su autor o interprete, hasta su relevancia para el estilo musical.

5.2.1 Condena – José Manuel Calderón (1962)

José Manuel Calderón, nació un día 9 de agosto del año 1941 en República Dominicana, y es considerado como el pionero de la bachata, debido a que fue el primer artista en grabar bachata. José Manuel grabó sus dos primeros dos sencillos “Borracho de amor” y “Condena” en los estudios de Radiotelevisión Dominicana tras la caída del régimen de Trujillo, el cual controlaba todo tipo de expresión musical puesto que este dictador usó la música como principal herramienta de control y propaganda. La bachata o “género de amargue” era un ritmo hasta ese momento rechazado por las clases altas y principalmente tocado en sectores marginales, por lo que ser el primero en grabar bachata fue un acto de libertad muy significativo para el pueblo dominicano, que rápidamente se convirtió en un éxito en ventas en el territorio nacional. (Luis Becker Cabrera, 2021)

Organología:

La instrumentación presente en esta canción consta de una guitarra cuerdas de nylon cumpliendo un rol armónico/rítmico, y a la vez una función extra muy típica en la técnica de la guitarra de acompañamiento del bolero, la cual consiste en interpretar de manera enfática la línea de bajo a la vez que se acompaña con los acordes.

En segundo lugar, se encuentra el requinto, el cual es un instrumento prácticamente igual a la guitarra, pero con algunas diferencias de diseño y afinación. Este instrumento consta de seis cuerdas al igual que la guitarra, no obstante, su mástil es más corto que el de una guitarra común, y su diseño permite llegar con a notas del diapasón más cercanas a la boca del instrumento. En cuanto a la afinación, está a un intervalo de cuarta por sobre la afinación de una guitarra estándar, por lo que la diferencia sería la siguiente:

Guitarra estándar:

E – B – G – D – A – E

Requinto:

A – E – C – G – D – A

Esto está ligado íntimamente a la función que este el requinto cumple dentro del ensamble musical de bachata tradicional, la cual es ser el instrumento que ejecuta los adornos melódicos, tales como: arpeggios y melodías, o conocidos popularmente como “punteos”, también a raíz del mismo instrumento se le llama “requintear” al acto

de tocar una melodía que tiene un estilo en particular, que se puede reconocer en boleros, bachatas y rancheras, por la cualidad de ser melodías estridentes, que pueden ser armonizadas por terceras o sextas dependiendo de la necesidad, o bien ejecutadas como melodías simples, pero sin perder la cualidad de ser agudas y de carácter triste/dramático, tanto así que es ya bien conocido el dicho “llora guitarra” que se utiliza para la sección del “mambo” en la bachata, que podríamos asemejar a lo que es en música popular un interludio o un puente instrumental. Los instrumentos que desarrollan el rol de percusión corresponden a él bongó, la conga, y las maracas.

Por último, tenemos a la voz, que es el instrumento principal dentro de esta composición.

Al parecer todos los instrumentos giran en torno a la voz, incluso el requinto que, a pesar de estar en un registro agudo, se encuentra en función de la voz, respondiendo a los espacios en que la voz está en silencio.

Armonía:

La canción se encuentra en la tonalidad de Do menor, no obstante, hace uso de los tres modos menores e incluso de su relativa mayor. Otro recurso que utiliza en gran manera es el de funciones transitorias.

La canción parte con una progresión descendente de la escala menor melódica de Cm hasta su V7. Recordemos que la escala menor melódica al descender se convierte en escala menor natural:

Intro:

i	VII	VI	V7	X2	V7/iv	iv	V7/III	III	i	V7	i
---	-----	----	----	----	-------	----	--------	-----	---	----	---

Estrofa:

V7	i	VI	V7	I	V7/iv	iv	i	V7	i	V7/III
----	---	----	----	---	-------	----	---	----	---	--------

Estribillo:

III = I	V7/ii	ii	V7	X2	V7/v	vi=i	iv	i	V7	i
					i					

Interludio (Mambo)

i	VII	VI	V7	X2	V7/iv	iv	V7/III	III	i	V7	i	V7/III
---	-----	----	----	----	-------	----	--------	-----	---	----	---	--------

Estribillo:

III = I	V7/ii	ii	V7	X2	V7/vi	vi=i	iv	i	V7	i	vi	i	V7/V	i
---------	-------	----	----	----	-------	------	----	---	----	---	----	---	------	---

Ritmo y velocidad:

La obra está grabada en negra 107. Como célula rítmica llevan el característico patrón de corcheas en compás de 4/4 del bolero, pero con algunas variaciones de roles rítmicos en el estribillo principalmente entre el bongó y la conga, el cual cambia de corcheas a negras constantes en el tambor más agudo, mientras que la conga permanece con el patrón de corcheas similar al martillo del son cubano, pero conocido en la bachata como derecho, acompañado por las maracas dentro de la misma polirritmia.

En definitiva, podemos encontrar algunas variaciones de los patrones en la percusión a pesar de que rítmicamente permanece principalmente el derecho o caminante. Las percusiones se mantienen en un plano secundario de mero acompañamiento, mientras que el requinto y la voz llevan el protagonismo de la pieza.

Lírica:

Temática: Dolor a causa del desamor.	
	Que será de mí

<p style="text-align: center;">ESTROFA</p>	<p style="text-align: center;"> Con tantas Penas en mi pobre vida Que será de mí Mis esperanzas ya están perdidas No tengo valor para arrancar esta cruel condena Que me arrastra La vida por culpa del destino que me hizo fatal. </p>
<p style="text-align: center;">ESTRIBILLO</p>	<p style="text-align: center;"> Sin embargo Hay un Dios que tan justiciero Que nos mira desde el cielo Y si el juzga, que tenemos que querernos Algún día, vida mía, Él nos tiene que juntar </p>

5.2.2 Pena por ti – Luis segura (1982)

Segura es uno de los músicos y compositores más importantes de República Dominicana en cuanto a la bachata, puesto que con su sencillo “Pena por ti” fue capaz de comenzar a romper el estigma de “música vulgar”, debido a que tuvo tal éxito que llegó a ser la primera bachata en sonar en frecuencia FM. También esta canción le abrió las puertas de la universidad Autónoma de Santo Domingo para interpretarla en vivo, no obstante, acabó tocando cinco canciones en vez de una.

La relevancia de segura según algunos investigadores radica en que definió el estilo de la bachata o género de amargue, contrastándose de las características musicales de su padre: el bolero. Principalmente en la forma de interpretar la segunda guitarra o guitarra base, con un ritmo más definido en cuanto al patrón rítmico de este género. Asimismo, por la particular manera de su cantar gemido, que le llevó a recibir como apodo “El añonaito” en alusión a la melancolía que transmitía su forma de interpretar el género de amargue. (*Biografía - Luis Segura*, 2019)

Organología:

En primer lugar, la base armónica/rítmica de esta canción es sustentada por una segunda guitarra (guitarra base) cuerdas de nylon, la cual está apoyada por un bajo realizando el característico patrón de blanca y dos negras de la bachata 4/4.

En el rol melódico se encuentra el requinto o primera guitarra y la voz. Esta primera guitarra, adorna los espacios vacíos e interludios con melodías ubicadas en las tesituras mas agudas del instrumento, evocando así un sonido agudo y estridente, cuya rítmica se caracteriza por fluctuar entre valores superiores a la cuartina e iguales o menores a la corchea en algunos momentos. Por otra parte, la voz de Luis segura se caracteriza por su tono sufrido, el cual se asemeja al tono de una persona sufriende.

En la sección de percusión se encuentra el bongó, la conga y las maracas. En cuanto al arreglo se destaca un sentido de acompañamiento funcional, es decir, no toman un

rol protagónico, y tampoco destacan en secciones específicas, sino que dan el soporte rítmico a los protagonistas: La voz y el requinto.

Armonía: Tonalidad de La menor.

Intro

i	VII	VI	iv	V7	X2
---	-----	----	----	----	----

Estrofa

i	VII	VI	iv	V7	X3
---	-----	----	----	----	----

Puente

i	VII	VI	V	V7/vi
---	-----	----	---	-------

Estrillo

vi	i	V	i	V7/vi	vi	i	V	i
----	---	---	---	-------	----	---	---	---

Interludio (Mambo):

i	VII	VI	iv	V7	X2
---	-----	----	----	----	----

Puente

i	VII	VI	V	V7/vi
---	-----	----	---	-------

Estribillo

vi	i	V	i	V7/vi	vi	i	V	i
----	---	---	---	-------	----	---	---	---

En síntesis, la armonía oscila entre las diferentes modalidades de las tonalidades menores, y hace principal uso de funciones transitorias.

Rítmica y velocidad

La canción “Pena por ti” por Luis Segura está en cifra de 4/4, y es interpretada en negra 113.

Como mencionábamos en párrafos anteriores, la sección de percusión cumple un rol funcional hacia los demás instrumentos, por lo tanto, no toma un rol protagonista dentro de la pieza musical. Por otra parte, la segunda guitarra lleva un estacato en corcheas prácticamente durante toda la canción. Este mismo ritmo lo llevan las maracas, por lo que se acompañan rítmicamente marcando el patrón de corcheas en 4/4 característico del género. Asimismo, las congas acompañan y enfatizan el patrón de bajo vital de la bachata, el cual consiste en una blanca en primer tiempo, y negras en 3 y 4 tiempo.

Lirica:

Temática: Dolor a causa de una relación amorosa.

Temática: Dolor a causa de una relación amorosa
--

<p style="text-align: center;">ESTROFA</p>	<p style="text-align: center;">Pena</p> <p style="text-align: center;">Es lo que siento en mi alma Porque esta mujer no me entiende Y me hace perder la calma Mira ver, que tú me tiene cansado Te llevo por todas partes y nunca tu eres feliz</p>
<p style="text-align: center;">PUENTE</p>	<p style="text-align: center;">Mátame mi amor Si no eres conforme Si a ti yo te lo di todo ¿Qué más quieres tú de mí?</p>
<p style="text-align: center;">ESTRIBILLO</p>	<p style="text-align: center;">Quiera Dios Que encuentre un hombre en tu vida Que te de todo el cariño Que Quizás yo no te día</p>

5.3 La reforma rosa: Introducción al disco “Bachata rosa”

Teniendo en cuenta la previa investigación de diversas fuentes para la conformación del estado de la cuestión y marco teórico, asimismo, la adición de análisis musical de piezas de bachata predecesoras a la obra de Juan Luis Guerra del año 1990, las cuales fueron seleccionadas cuidadosamente con el fin de condensar las características musicales y extra-musicales imperantes del género musical bachata antes del año 1990. Se encuentran las condiciones óptimas para facilitar la descripción y posterior

comprensión de las reformas que Juan Luis guerra aplica sobre el género de la tradición Antillana.

Introducción al disco “Bachata rosa”

El año en que esté disco fue publicado según diversos investigadores, marcó la era moderna de la bachata y sepultó todos los prejuicios que existían respecto del género musical. Fue en efecto una apuesta novedosa ante una industria musical global que comenzaba a interesarse cada vez más en exportar música de raíces afroantillanas, a causa de una nueva generación de artistas que comenzaron a sonar a inicios de los años 80's, y que se caracterizaban por su profesionalismo y preparación académica. Por muchos años el alcance de la bachata se mantuvo limitado a ciertas zonas del caribe, principalmente debido a que los sellos transnacionales no consideraban este género como algo atractivo, puesto que las producciones que había hasta ese momento eran de precaria calidad en aspectos técnicos y musicales, tales como: Arreglos, interpretación y contenido lírico. (*El Caribe» Tecnoamargue Y Bachata Rosa Dieron Nuevo Rumbo al Género, 2014*)

En ese mismo contexto, Juan Luis Guerra 4.40 aparece en la escena; guitarrista de jazz, compositor, arreglista, productor, y amante de la literatura. Quien venía construyendo una sólida carrera musical desde inicio de los años 80's de la mano con

“Karen Records”, disquera con la que firmó contrato en el año 1983 luego una presentación en la que el empresario discográfico dominicano Bienvenido Rodríguez se encontraba presente, dueño de la discográfica quien se interesó en el potencial de “4.40”, cuyo nombre como es sabido evolucionó de manera progresiva debido a la salida de algunos miembros de conjunto musical. Casi por inercia, Juan Luis comenzó a tomar el protagonismo, por lo que de llamarse “4.40” cambió a “Juan Luis Guerra y 4.40”, y años más tarde a “Juan Luis Guerra 4.40”. En el disco “Ojalá que llueva café”, donde se puede apreciar la única presencia de Guerra en la caratula, ya no acompañado por otros cantantes del conjunto como era de costumbre, sino simplemente un retrato en blanco y negro de Juan Luis. Aunado a esto, es importante destacar la importancia del disco “Ojalá que llueva café”, ya que, a pesar de no tener bachata alguna en su contenido, rompió fronteras y posicionó a JLG como un artista internacional y gran exponente de la música Afrocaribeña. A su vez, el éxito de su carrera, que solo iba en subida, le dio mayor autoridad frente a la disquera para tomar decisiones atrevidas, y revolucionarias en aspectos musicales, puesto que el artista ya había desarrollado un gran criterio como productor musical, el cual se vio reflejado en el disco “Ojalá que llueva café”.

Dentro de este marco, empoderado por una lluvia de café, Juan Luis decide que quiere ganar un Grammy, y comienza a trabajar en un disco en el cual introduce la bachata

a su repertorio, transformándola de su estilo tradicional, y adaptándola al oído global, la reforma y la vuelve rosa.

5.3.1 “Bachata Rosa” Juan Luis Guerra 4.40 (1990)

La canción que analizaremos a continuación lleva por nombre el título del álbum que la contiene, por lo que se podría inferir que en ella se encuentra el ADN del disco, el mensaje principal que el compositor buscaba entregar a través de esta producción.

Organología:

Antes que nada, cabe mencionar que una de las cosas más revolucionarias radica en el ensamble musical. Quedó atrás la organología tradicional de guitarra cuerdas de nylon y requinto, congas, bongós, maracas y bajo eléctrico. Y hacen ingreso nuevos elementos que transportan a la bachata a una sonoridad diferente, con un énfasis en la armonía, los arreglos de voces y sintetizadores. Asimismo, es innovada la sección de percusiones con nuevos sonidos y texturas, con arreglos más refinados, que, a pesar de ser vanguardista en algunos sentidos, cumple un rol muy importante, ya que mantiene las piezas musicales dentro del género de bachata al permanecer los patrones rítmicos característicos de esta.

Instrumentación:

- Voz
- Coros (soprano, alto y tenor)
- Sintetizador
- Piano
- Bajo
- Tres cubano
- Guitarra (cuerdas de metal)
- Bongós
- Maracas

Algo característico de esta composición es como la canción se sostiene sobre la base armónica de piano y sintetizador, a partir de este cimiento se edifica la canción. La guitarra a pesar de estar un poco más escondida en términos de mezcla se encuentra cumpliendo una doble función junto al Tres cubano, la cual consiste en realizar adornos (Principalmente el Tres), y apoyar a través de arpegios al piano y sintetizador. El Tres viene a remplazar y estilizar lo que tradicionalmente efectuaba el Requinto en la bachata tradicional, como en la canción “Pena por ti” de Luis Segura. No obstante, la intencionalidad al usar el adjetivo “estilizar” recae en el hecho de que cada intervención que el Tres realiza coincide de manera quirúrgica con la funcionalidad de la armonización de la pieza, un ejemplo de aquello se puede apreciar en los primeros tres acordes de la estrofa, en donde entre el paso de V grado a vi, el instrumento realiza una transición melódica cromática que “sensibiliza” al sexto grado

menor. Este sencillo arreglo se convierte en lo que en inglés se denomina popularmente en el marco musical como “The hook”, “El gancho” o “anzuelo” traducido al español. Este arreglo melódico se convierte en uno de los adornos más característicos de esta composición.

Por otra parte, el bajo eléctrico cumple un rol fundamental en cuanto a la dirección de las funciones tonales, puesto que marca la nota que define el estado de cada acorde, ya sea fundamental, primera o tercera inversión como se puede apreciar en el análisis armónico de esta canción en específico. De este modo, el bajo es reformado y se diferencia de su forma tradicional, la cual básicamente consistía en marcar el patrón rítmico del género y afirmar la fundamental de cada acorde.

De manera similar, se encuentran transformaciones en el área de las percusiones. Si bien es cierto, los instrumentos principales de esta área son los bongós y las maracas, sin embargo, se contrastan de lo tradicional a través de la arquitectura de los arreglos, por otra parte, se suma el uso del diseño sonoro para emular el sonido de una gota de agua, la cual es usada a lo largo de la obra como un elemento de la percusión. Por ende, en la sección de análisis que le precede a organología se describirán las variaciones y elementos más novedosos en cuanto a la percusión, principalmente las presentes en el interludio donde se encuentra el mambo, que en el caso de esta canción corresponde al interludio donde se encuentra el solo de silbido.

De lo anteriormente expuesto, se desprende otro elemento fuera del esquema organológico de la bachata: El solo de silbido. De esta manera, la bachata rosa reemplaza al requinto respecto de su papel como instrumento de improvisación en el mambo, y al mismo tiempo, ingresa un elemento imprevisto, ya que se podía esperar innovar en el mambo con un solo de trompeta, incluso de acordeón o bajo, pero un solo de silbido era algo inesperado dentro de la concepción de una bachata.

Finalmente, y posiblemente uno de los recursos más vanguardista presente en la bachata de Juan Luis Guerra es el uso de las voces como parte de la sección instrumental. En efecto, el uso de coros de voces es un elemento que ha estado presente dentro de la música Afrolatina desde antes del año 1990, sin embargo, el concepto de utilizar voces en conjunto como un instrumento armónico, en otras palabras, pensar las voces como se piensa un acorde, era algo sin precedente dentro del género bachata.

Para ejemplificar tal uso de las voces como instrumento armónico, en la siguiente figura que pertenece a la introducción de obra en análisis, se puede observar como las voces del coro interpretan triadas, y a su vez en la última corchea utiliza una nota de anticipación al acorde siguiente, la cual corresponde a una técnica de composición de arreglos musicales como lo son la bordadura, nota de paso, échapée, entre otras.

The image shows a musical score for voice (Soprano, Alto, Tenor) and guitar. The guitar part is written in G major and consists of three chords: G/D, D, and C/D. The voice parts are in 4/4 time and feature a melody with lyrics 'SWEETLY TOO DU RU RU RU RU'. Three arrows point from specific notes in the voice parts to text boxes explaining their function as resolutions between chords:

- Soprano:** An arrow points from the G note (mi) in the second measure to a box stating: "El mi resuelve como tercera del acorde siguiente (do mayor)".
- Alto:** An arrow points from the D note (do) in the second measure to a box stating: "El do resuelve como raíz del siguiente acorde".
- Tenor:** An arrow points from the G note (sol) in the second measure to a box stating: "El sol resuelve como quinta del siguiente acorde".

(Isaac, 2018, p.34)

Rítmica y velocidad:

La pieza está compuesta en compás de 4/4, y su velocidad es de a 116 BPM, y como se menciona en párrafos anteriores, lo vanguardista de esta obra musical en el ámbito de la percusión se manifiesta en las variaciones de los arreglos.

Al respecto, el empleo de adornos dentro de esta canción se asemeja al estilo de reflejado en el Reggae Jamaicano, como por ejemplo en la canción "Buffalo Soldier" de Bob Marley & The Wailers (1983), que se distingue por la ubicación de adornos de percusión aleatorios, los cuales no responden a un patrón específico, sino a la necesidad de llenar espacios vacíos en la canción como lo haría un instrumento melódico como el requinto en momentos donde la voz principal está en silencio entre

una frase y la consiguiente. En esta misma línea, se puede apreciar como los bongós aplican combinaciones (repiques) de salsa dentro del mambo de la bachata, que como mencionamos anteriormente corresponde al interludio donde se encuentra el solo de silbido. (A Percussion Life, 2020)

Análisis Armónico

Tonalidad: Sol mayor

Intro

I	V	IV	ii	ii	V	X2
				2	6	

Estrofa

I	V	vi	iii	IV	I	V/V	V	X2
					6		6	

Estribillo

IV (maj7)	iii	vi	X3	III	iii7	V	X2 (todo el estribillo)
				Int.mod		6	

Interludio:

I	V	IV	ii	ii	V	X2
				2	6	

Estrofa

I	V	vi	iii	IV	I	V/V	V	X2
	6				6		6	

Estribillo

IV (maj7)	iii	vi	X3	III	iii7	V	X2 (todo el estribillo)
				Int.mod		6	

Puente

IV (maj7)	iii	vi	X3	III	iii7	V	X2 (todo el puente)
				Int.mod		6	

Estribillo

IV (maj7)	iii	vi	X3	III	iii7	V	X2 (todo el estribillo)
				Int.mod		6	

Coda

I	V	IV	V	ii	ii	V	X4	IV	I	ii	I
					2	6			6		

Algunos de los recursos armónicos evidenciados a través del análisis son las inversiones, las funciones transitorias, y los intercambios modales.

Lirica

El tema principal de la canción es el amor romántico, el cual contrasta de las bachatas anteriores, puesto que se caracterizaban por tener líricas dolidas ligadas al dolor y la amargura de un amor frustrado. Asimismo, la retórica juega un papel muy importante dentro de letra de esta canción, puesto que podemos encontrar variedad de recursos poéticos tales como: Metáfora, personalización, antítesis y anáfora, entre otras. La poesía juega un rol muy importante dentro de la reforma de este género musical, puesto que eleva la importancia del contenido lírico del género musical.

A continuación, se encuentra la letra dentro de un recuadro con el fin de enmarcar la lírica que se utiliza en cada parte de la canción “Bachata rosa”, y a la vez destacar algunos recursos retóricos de ella.

Partes de la canción	Letra	Recursos
ESTROFA	Te regalo una rosa La encontré en el camino No sé si está desnuda O tiene un solo vestido No, no lo sé	Rosa desnuda, personificación
	Si la riega el verano O se embriaga de olvido	Si la riega el verano, Antítesis

ESTROFA II	Si alguna vez fue amada O tiene amores escondidos	O se embriaga de olvido <i>Personificación</i>
ESTRIBILLO	Ay, ay ay ay, amor Eres la rosa que me da calor Eres el sueño de mi soledad Un letargo de azul Un eclipse de mar, pero Ay, ay ay ay, amor Yo soy satélite y tú eres mi sol Un universo de agua mineral Un espacio de luz Que solo llenas tu, ay amor	Un eclipse de mar, <i>metáfora</i> Un letargo de azul <i>sinestesia</i> Yo soy satélite y tú eres mi sol, <i>Metáfora</i> Un espacio de luz Que solo llenas tú <i>Hipérbole</i>
INTERLUDIO (coro de voces)	Turu ruru rura Ay ay ay ay Turu ruru rura Ay ay ay ay Turu ruru rura (Tirih) Tirih	<i>Onomatopeyas</i>
ESTROFA III	Te regalo mis manos Mis párpados caídos El beso más profundo El que se ahoga en un gemido, oh	El beso más profundo <i>Hipérbole</i>
ESTROFA IV	Te regalo un otoño Un día entre abril y junio	Te regalo un otoño, <i>Hipérbole</i>

	Un rayo de ilusiones Un corazón al desnudo	Corazón al desnudo, Personificación
--	---	--

5.3.2 “Como abeja al panal” Juan Luis Guerra (1990)

A pesar de que dentro del álbum “Bachata rosa” se encuentran más obras del género bachata, se ha propuesto describir musicológicamente la presente canción dado al contraste que sus características musicales tienen frente a las otras piezas musicales del mismo género. Por otra parte, esta pista forma parte de los primeros éxitos internacionales Guerra, y contiene elementos que posicionan aún más la cualidad y función de la bachata como un ritmo para el baile.

Para comenzar, se debe resaltar el hecho de que por primera vez en la historia se cruzan la bachata y la salsa dentro de una misma canción. Lo cual representa un factor novedoso para el oído y cuerpo del consumidor habitual del género. Por lo tanto, por medio del análisis de este tema se podrá visibilizar la fusión y complejidad de la bachata salseada de Guerra.

Organología:

- Voces principales	- Trombon	- Claves	- Timbales
- Coro de voces	- Trompeta	- Bongós	- Güira
- Guitarra	- Saxofón	- Maracas	-Güiro cubano
- Piano		- Cencerro	- Congas
- Tres cubano			

- Bajo eléctrico			
------------------	--	--	--

La abundante instrumentación en esta canción sugiere la complejidad de los arreglos musicales, ya que, una mayor cantidad de instrumentos significa un aumento en la dificultad de los arreglos para que cada elemento organológico pueda amalgamarse correctamente dentro del ensamble musical.

Primeramente, referente al ensamble musical este consta de dos voces principales, una sección de percusiones trio americano (trompeta, Saxo, trombón), coro de voces, y una sección armónica/rítmica conformada por piano, guitarra, bajo y tres cubano, la cual es apoyada por los ensambles de voces y bronces a través de adornos y diversos arreglos a lo largo del tema.

Armonía:

Tonalidad Do mayor con modulación a Mi mayor

Intro

vi	V	IV	V	I
----	---	----	---	---

Estrofa I

I	V	ii	vi	V	IV	V
	6					

Notas de paso									
I	V	vi	V	IV	V	I	iv	ii	V
	6								

Estrofa II

I	V	ii	vi	V	IV	V
	6					

Notas de paso								modulación	
I	V	vi	V	IV	V	I	vi	ii/III	V7/III
	6							Int.mod	Int.mod

Estrofa III (voz femenina)

III = I	V	ii	vi	V	IV	V
	6					

Notas de paso					
I	V	vi	V	IV	V7
	6			Int.mod	

Interludio

I	IV	I	ii	V7
---	----	---	----	----

		6		
--	--	---	--	--

Estrofa IV (voz femenina)

III = I	V	V7/vi	vi	I	IV	I	VIb	V
	6			6		6	Int.mod	

Estrofa V

I	V	V7/vi	vi	I	IV	I	ii	V
	6			6		6		

Cambia a ritmo de Salsa

Interludio (mambo)

I	IV	iii	ii	V	X2
---	----	-----	----	---	----

Estribillo

X2 toda la sección																			
I	IV	I	ii	V	X2	I	V	V7/vi	vi	IV	I	ii	V	I	IV	I	ii	V	
		6									6					6			

Interludio (mambo)

I	IV	iii	ii	V	X4
---	----	-----	----	---	----

Estribillo II

I	IV	I	ii	V	X4	I	VIb	V7
		6					Int.mod	

Regresa a ritmo de bachata

Coda

I	IV	I	V	VIb	I
		6		Int.mod	

De lo anteriormente expuesto, se evidencia el uso recursos armónicos provenientes del Jazz y otros géneros populares de la época, no obstante, lejanos a la bachata. Algunos de ellos son el intercambio modal, es decir, tomar un acorde prestado de una tonalidad ajena, de este mismo se desprende la modulación, que en este caso modula desde la tonalidad de Do mayor a Mi Mayor, con el fin de ajustar la armonía a la tesitura femenina de la cantante presente en este dueto.

Asimismo, el uso de inversiones en los acordes y funciones transitorias se hace presente.

Rítmica y velocidad

La pieza está compuesta con métrica de 4/4, y su velocidad oscila entre los 120 y 140 BPM entre las partes de bachata y salsa, siendo esta última la más rápida en cuanto a velocidad.

En cuanto a los patrones rítmicos, se aprecia la riqueza de la mixtura entre bachata y salsa, la cual a su vez está sustentada en la base de los instrumentos característicos de cada género, ejemplos de esto son el uso de güira y güiro dentro del mismo ensamble, o de guitarra acústica y trio americano.

De la misma manera, la estructura de la composición está organizada de manera que los dos ritmos puedan convivir dentro de la canción en balance, siendo la bachata quien abre la obra y le da clausura en la coda.

Lírica:

Se trata de una canción que cuenta la historia de un amor prohibido.

En contraste a la letra de “Bachata rosa”, “como abeja al panal” más centrada en el mambo y el baile, no utiliza una retórica tan desarrollada, sino por el contrario, presenta un mensaje muy literal en su estilo, y a la vez cercano a los temas tradicionales de una bachata, con la diferencia en que se aborda el concepto de amor prohibido desde una óptica más romántica, y menos amarga en comparación con la forma tradicional de escribir las letras. A continuación, algunos fragmentos de la letra:

Partes de la canción	Letra	Recursos
Estrofa	<p>No má' porque me enamoro Se ponen a dar querella Total, las palmas son más altas Y los puercos comen de ellas</p>	<p>Total, las palmas son más altas Y los puercos comen de ellas Metáfora</p>
Puente	<p>Yo no encuentro a un corazón Que me sepa acotejar Cuando yo llego a tu puerta Llega la abeja al panal Llega la abeja al panal, ¡oye!</p>	<p>Yo no encuentro a <u>un</u> <u>corazón</u> <u>Que me sepa acotejar</u> Personificación Cuando yo llego a tu puerta Llega la abeja al panal alegoría</p>
Fragmento del estribillo	<p>solamente una vez, mira (Búscame) para que sane mi herida (Búscame) y una mañana al despertar (Bésame) seré una ola en tu vida</p>	<p>Seré una ola en tu vida Metáfora</p>

5.4 El merengue antes y después de Juan Luis Guerra

La antesala a Guerra en cuanto al merengue es bastante amplia, lo cual es una gran diferencia con respecto a la bachata, ya que, esta última es un ritmo relativamente nuevo en comparación al merengue, el cual data de antes del siglo XX. Por ello, se decide analizar solamente los estilos de merengue más representativos en cuanto a las características musicales, el merengue típico “Perico Ripiao”, y el “merengue de clásico” del tiempo de Rafael Trujillo.

En cuanto a los filtros y parámetros que se describirán dentro del análisis se mantienen los mismos utilizados en el análisis anterior, los cuales van desde organología hasta contenido lírico.

5.4.1 Compadre Pedro Juan – Ángel Vilorio y su conjunto típico Cibaeño (1950)

La relevancia de esta pieza radica por sobre todo en la representatividad del merengue típico y a su vez del merengue clásico, puesto que la grabación de este fue durante el tiempo en que Rafael Trujillo aun regía como dictador en la Republica Dominicana, y como se menciona en el estado del arte y el marco teórico de esta investigación, Trujillo representa un factor importante dentro de la transformación del merengue, puesto que utilizó este ritmo tradicional para realizar su propaganda, no obstante, para hacer uso de el y conseguir aprobación de las clases más altas tuvo

que transformar estratégicamente algunos elementos del merengue típico Perico Ripiao, el cual era rechazado y considerado música de campo, o música de gente pobre.

Para tal efecto, Trujillo contrata al compositor Luis Alberti, y le da la tarea de conformar una nueva forma de merengue, un estilo que fuera capaz de introducir al género dentro de los salones de la alta sociedad.

Es así como en el año 1932, bajo la dirección de Luis Alberti, y el mandato de Trujillo, se conforma la “Orquesta presidente Trujillo”, cuyo estilo estaba marcado por el formato de big band, incorporando nuevos instrumentos al género musical tradicional.

Organología:

- Voz principal
- Coro de voces
- Bronces (Saxofones)
- Tambora
- Güira
- Acordeón

En cuanto a las características de la organología destaca el uso de instrumentos de viento metal para llevar la dirección de la armonía, como también para interpretar el

mambo de la obra. En este sentido, el acordeón se complementa con los vientos para dar el sustento armónico.

Una de las principales características de la canción es como el acordeón queda en un segundo plano respecto de los vientos, el cual es un factor importante de resaltar, puesto que el instrumento principal del merengue tradicional es el acordeón.

Armonía:

La canción se encuentra en la tonalidad de Sol Mayor.

Introducción						
I	V	I	vi	ii	V	I

Cuerpo de la canción	
I	V

Las funciones de la armonía típica permanecen dentro de este conjunto, que, a pesar de cambiar algunos elementos de la forma tradicional, mantiene la simplicidad de la armonía del merengue.

Rítmica y velocidad:

La pieza está en compas de 2/4 con velocidad de 128 BPM. Las características rítmicas responden a los patrones tradicionales de tambora y güira del estilo Perico ripiao

Lírica:

El tema principal de la canción trata de la invitación al baile, para tal efecto, la letra es intencionalmente

Partes de la canción	Letra
Estrofa I	Compadre Pedro Juan baile el jaleo Compadre Pedro Juan que esta sabroso Aquella niña de los ojos negros que tiene el Cuerpo flexible bailará en'la empaliza'
Estrofa II	Compadre Pedro Juan no pierda el tiempo Compadre Pedro Juan saque su dama Se acabará el merengue y si no anda con cuidao' Se quedará como perico atrapao'
Estribillo	Baile: compadre Juan Baile: de aqui pa'lla Baile: de medio lao' Baile: apambichao' Baile: compadre Juan

5.4.2 “A pedir su mano” Juan Luis Guerra 4.40 (1990)

La canción “A pedir su mano” es una de las canciones más exitosas de álbum “Bachata rosa” y contiene un trasfondo particular, y que es el hecho de no ser de la autoría de Juan Luis en aspectos musicales, más bien corresponde a una adaptación del tema “Dédé Priscilla” de Lea Lignanzy (1982), músico de la República centro africana representante de un estilo musical llamado “Soukous”, una mezcla de música folclórica africana con elementos del pop, algunos investigadores se refieren a este ritmo como “el merengue que nunca cruzó el océano atlántico”, puesto que toda la música conocida como Afroantillana es descendiente de la base africana de la que también nace el Soukous, pero a su vez este ritmo está influenciado por elementos Antillanos como la rumba cubana.

Juan Luis adapta el tema “Dédé Priscilla” al ritmo merengue y al idioma español, por lo que el trabajo de producción musical que JLG empleó para conseguir hacer de esta canción un éxito global es una muestra de su ingenio como productor y compositor.

La letra fue compuesta por Guerra, quien guardó la melodía principal, más dio un sentido completamente distinto a la letra original, y la llenó de retórica y elementos familiares para la cultura antillana. Musicalmente hablando mantuvo algunos arreglos de vientos, y el protagonismo de la guitarra eléctrica dentro de la canción. Esto último es un punto a destacar, ya que el merengue de JLG se caracteriza por el protagonismo de la guitarra como base armónica/rítmica en vez del piano o acordeón tradicional.

Organología

Una de las cosas que más caracteriza el sonido de Juan Luis guerra en esta canción son las guitarras eléctricas, que están presentes en casi todos sus temas y este no es la excepción, en este caso las guitarras toman una función muy importante en la base armónica ya que estas se mantienen haciendo los tumbados característicos del género durante toda la canción junto al piano, pero se encuentran en un rol más protagónico. En cuanto a sonido se utiliza un tono limpio con un poco de chorus.

Mantiene el característico golpe de kick en negra del Soukous de Lea Lignanzi como un recurso en algunas secciones de la canción, en específico en momentos previos al mambo y algunos estribillos.

Otro aspecto a resaltar en cuanto a la instrumentación utilizada en esta pieza es el uso de un instrumento muy representativo de la herencia africana que tiene las Antillas, que corresponde a la Marimba, que se clasifica dentro de la categoría de idiófono, puesto que es un instrumento de percusión con altura. Por otra parte, aparece un elemento que fácilmente se podría confundir con las claves, no obstante, corresponde a un Jam Block, el cual es una especie de cencerro de plástico.

Instrumentación

- Voz	- Trombón	- Kick
- Coro de voces	- Trompeta	- Tambora
- Piano	- Saxo Alto	- Güira
- Guitarra eléctrica		- Jam Block
- Bajo eléctrico		- congas
- Marimba		

Rítmica y velocidad

La canción se encuentra en compas de 2/2 y su velocidad es de 142bpm.

Análisis armónico:

tono A mayor

La pieza usa la progresión I-IV-V, la cual mantiene durante toda la canción, haciendo pequeñas variaciones en el tiempo al cambiar de sección.

La guitarra lleva el protagonismo en la base rítmica, esta se mantiene realizando arpeggios de los acordes a lo largo del tema, y para enriquecer la simple progresión de acordes, aplica inversiones de estos mismos y enlazándolos por las notas de la escala de A mayor.

Patrón armónico de todas las partes de la canción		
I	IV	V

Lírica

PARTES	LETRA	RECURSOS
ESTROFA I	Voy a pedir su mano Al amor hay que dar de beber Voy a cortar un ramo de nubes Para mojar su querer	- sinécdoque - Personificación - Metonimia - Personificación

ESTROFA II	Voy a bajar por los yayaes En una yagua de tul Voy a pintar los manantiales Con óleos de cielo azul	- Sinécdoque
ESTRIBILLO	Viene a pedir mi mano, viene Para hacerla feliz Y viene a pedir mi mano, viene Para hacerme feliz	
ESTROFA III	Voy a prender tu cariñito Como cocuyo en el mar Y voy hacerte un traje de novia Con hojas del platanal	- comparación - Sinécdoque
INTERLUDIO	Ah oh (viene a pedir mi mano, viene) Viene a pedir mi mano, viene (Viene a pedir mi mano, viene) Viene a pedir mi mano, viene (Viene a pedir mi mano, viene)	

A modo de síntesis de la sección de análisis de lirica, se destaca el uso de diversas figuras literarias, lo que contrasta de las letras tradicionales del género musical.

5.4.3 “Ojalá que llueva café” Juan Luis Guerra 4.40

Para muchos, esta es una de las piezas más representativas del espíritu de las composiciones de Juan Luis Guerra, y que pone en evidencia lo que el mismo dice de su merengue “es para la cabeza y para los pies”. Una de las características de la

música de Juan Luis Guerra responde a el contenido social, que puede ser de carácter “aguerrido” en el sentido de que denuncia las dificultades de las personas comunes y corrientes frente a diversas situaciones de injusticia como “El Niágara en bicicleta”, “Visa para un sueño”, entre otras. Pero a su vez pueden estar cargadas de esperanza y consuelo en sus letras y arreglos musicales. Con respecto a lo anterior, en una entrevista se le pregunto a Juan Luis en que cosas se inspiraba para componer letras y canciones, a lo que respondió diciendo que día a día estamos rodeados de cosas que sirven de inspiración, y que en el caso de las letras de contenido social encuentra inspiración de la misma manera, cosas que escucha en la calle, que lee en un periódico o en un libro, “*cualquier cosa puede inspirarte*”. (Noche De Luz, 2019)

La canción nació de una visita a Santiago (R.D), donde el compositor se encontraba visitando a un amigo muy cercano de la familia. Su “tío” Don Manuelo, lo llevó a conocer a Tin Picharo un experto en folclor dominicano, y juntos aprendieron a bailar el merengue primitivo, también como se tocaba la tambora. Luego de eso fueron a casa de Tin, fue en ese lugar donde Guerra encontró la inspiración para escribir “Ojalá que llueva café”, a raíz de un poema entre los muchos que el folclorista le mostró de una colección de poemas de campesinos que él había recopilado. Este texto decía la frase “Ojalá que llueva café”, la cual a Guerra le produjo un eco que duró todo su viaje de vuelta a casa.

Se decidió a componer una canción inspirado en las metáforas de aquel poema. Inicialmente no pensó en hacer un merengue, sino que solo pensaba en una canción,

la cual nació de un momento con su guitarra, y que más tarde se dio cuenta funcionaba bien con la güira y la tambora. (RetroJazzRD, 2013)

En esta canción se hace presente la música para la cabeza de la que Juan Luis hablaba, donde se mantiene el ritmo típico del merengue del Cibao, pero con una notable diferencia en la velocidad, lo cual marca un nuevo estilo de hacer merengue, un merengue más lento, que no es pambiche ya que no posee el ritmo característico de este último, pero que sigue siendo merengue por su güira y los golpes de su tambora.

Organología

Una de las características es el rol protagónico que tiene la guitarra acústica como instrumento desde donde la canción es sustentada, a esto se le suma el piano quien se dedica a acompañar con tumbaos. Sin embargo, los coros de voces de niños son un elemento que rompe esquemas y le da una profunda emotividad a la pieza musical, y que refuerza el mensaje de la letra de esta canción.

Instrumentación:

- Voz - Coro de niños - Coro de voces de 4.40 - Guitarra - Piano	- Saxo Alto - Saxo Tenor	- Guira - Tambora - Bongós - congas
--	-----------------------------	--

- Bajo eléctrico		
- Sintetizadores		

Rítmica y velocidad

La canción está compuesta en 4/4 y su velocidad es de 115bpm, el tema es una mezcla entre merengue y cumbia, no obstante, como mencionábamos antes, la velocidad de este merengue es más lenta en comparación con los merengues tradicionales, puesto que el contenido lírico es de mayor importancia para el autor.

Análisis armónico

Tonalidad G mayor

INTRO-ESTROFA

I	IV	V

PRIMER CORO

IV	I	V7/vi	vi	IV	V	I
----	---	-------	----	----	---	---

RESTO DE LOS COROS

IV	I	V7/vi	vi	IV	V	I	ii	V	I	IV	ii	V	I
										IV			

PUENTE

ii	V	I	IV
----	---	---	----

PUENTE ULTIMA REPETICIÓN

ii	V	VIIb	I	V
		Int.mod	6	

INTERLUDIO CORO DE VOCES

V	ii
---	----

Los recursos armónicos son inversiones, funciones transitorias e intercambio modal. Tanto el coro como la introducción mantienen la misma progresión de notas.

Para concluir, se procede al análisis de contenido lírico de esta pieza musical, la cual como ya se ha comentado en párrafos anteriores, es el factor más importante de la canción, esto podría deberse al hecho de que la canción fue inicialmente inspirada por un poema, y no por una melodía como es el caso de otras composiciones.

Lírica:

Partes de la canción	Letra	Recursos
Estrofa I	Ojalá que llueva café en el campo Que caiga un aguacero de yuca y té Del cielo una jarina de queso blanco Y al sur una montaña de berro y miel Oh, oh, oh, oh, oh Ojalá que llueva café	Hipérbole
Estrofa II	Ojalá que llueva café en el campo Peinar un alto cerro 'e trigo y mapuey Bajar por la colina de arroz graneado Y continua' el arado con tu querer	Metáfora
Puente	Ojalá el otoño en vez de hojas secas Vistan mi cosecha de pitisale Sembra' una llanura de batata y fresas Ojala que llueva café	
	Pa' que en el conuco no se sufra tanto, ay hombre'	

Estribillo I	Ojalá que llueva café en el campo Pa' que en Villa Vásquez oigan este canto Ojalá que llueva café en el campo Ojalá que llueva, ojalá que llueva, ay hombre' Ojalá que llueva café en el campo Ojalá que llueva café	
Estribillo II	Pa' que to' los niños canten en el campo Ojalá que llueva café en el campo Pa' que en La Romana oigan este canto Ojalá que llueva café en el campo Ay, ojalá que llueva, ojalá que llueva, ay hombre' Ojalá que llueva café en el campo Ojalá que llueva café	

Respecto de la letra de esta canción Julieta Haidar (1991) afirmó lo siguiente:

“En la canción “Ojalá que llueva café”, las cadenas metafóricas crean la abundancia en un campo, en donde como se sabe sólo existe la miseria, el hambre, la muerte. En ésta se destaca el matiz de la esperanza en torno a la cual se desarrolla el sentido articulado a este sentido, se construye también un componente mesiánico en el mensaje de gran eficacia. El núcleo metafórico se encuentra en el enunciado: “Ojalá que llueva café en el campo”, en torno al cual se producen los otros enunciados metafóricos.” (21-28 pp.)

6. Conclusiones de la investigación

Primeramente, quisiera expresar mi más profunda admiración a Juan Luis Guerra, puesto que a lo largo de esta investigación he podido conocer no solo el ingenio y maestría que posee como compositor, arreglista, productor y escritor, sino que me he llevado con la sorpresa de comprender que detrás de la colosal obra de este músico dominicano se encuentra un componente humano que destaca en su nobleza y amabilidad de corazón, con su equipo de músicos, su familia, especialmente con su esposa, y con latino América, que ha disfrutado por largos años el fruto del esfuerzo y sacrificio detrás de su exitosa carrera, la cual es meramente la punta visible de un iceberg que esconde años de trabajo duro, de no dejarse llevar por la fama y guardar su corazón de las luchas que un artista de la talla de él enfrenta a lo largo de su carrera.

En lo que concierne a la composición y producción musical, esta investigación me ha revelado algunas herramientas que me llevaron a una comprensión más profunda en materia que concierne la manera de plantear un proyecto musical con una perspectiva fresca y estratégica en cuanto a un plan de trabajo que permita llevar el proyecto fuera de las fronteras geográficas de una determinada zona.

A medida que esta investigación avanzó fui ganando conocimiento sobre las músicas Afroantillanas que antes de esta investigación era muy limitado o ínfimo comparado a el hermoso universo Afroantillano, profundo en su historia y multi

formidad. Por medio del análisis profundo de las bachatas y merengues típicos que precedían a la aparición de Juan Luis Guerra en el escenario de estos géneros, me di cuenta de la trascendencia que este artista ha tenido sobre estos estilos a lo largo de la historia, es un hecho que su obra catapultó estos géneros musicales a países lejanos y ajenos a la tradición afrocaribeña, y causó una revolución sin precedentes dentro de la industria musical al introducir en la mainstream global géneros como la Bachata, Merengue, Salsa, Son, Pambiche, Calipso y Soukous.

En efecto, a partir del disco "Ojalá que llueva café" y "Bachata rosa" comenzó una era moderna de la música afrocaribeña en términos estéticos y de exposición global. A partir de esas dos producciones no ha existido un disco de Juan Luis Guerra que no haya sido un éxito a nivel mundial.

6.1 Conclusiones frente a las interrogantes.

Una de las preguntas que en medio de esta investigación comenzó a gestarse era la siguiente: "¿Podría haber sido visibilizada globalmente la bachata, sin el previo éxito del merengue de Guerra?"

Personalmente, luego de la recolección de datos y su posterior análisis, he llegado a la conclusión de que un factor que condicionó la globalización del género bachata fue el desarrollo de la carrera de Guerra y su éxito previo con su particular forma de hacer merengue. En un momento de la investigación, se expuso la realidad de que no era posible comprender el éxito de la bachata separándola del merengue. En efecto, se

volcó imposible intentar analizar la bachata por si sola, separándola del merengue dado a la particularidad de las producciones de Guerra, que se caracterizan por ser de variados estilos musicales, que se amalgaman dentro de un disco para presentarse como un producto que puede ser disfrutado y consumido por diversidad de paladares musicales, y que gracias a la maestría de Juan Luis Guerra como arreglista y compositor, estos estilos no solamente son capaces de coexistir dentro de un mismo disco, sino incluso dentro de una misma canción, como bien es el caso de la muestra de análisis “Como abeja al panal” del álbum “Bachata rosa”.

Por lo tanto, de esto se desprende un punto que sugiere algunas directrices en cuanto a una manera de internacionalizar un ritmo limitado a una zona geográfica a través de la forma estratégica de introducirlo a nuevos públicos, por medio de crear un producto basándose en el concepto de Inter musicalidad de Juan Luis Guerra aplicado a la producción musical, que abarca todas las áreas de una obra musical, desde su concepción hasta su distribución. Así pues, este punto se convierte en un gran aporte al campo de la producción musical.

6.2 Conclusión general.

Para concluir, a partir de las evidencias entregadas a lo largo de esta investigación, es coherente concluir que Juan Luis Guerra es, en efecto, el artista más relevante en cuanto a la transformación y alcance de los géneros bachata y merengue desde una práctica tradicional, a un ámbito global.

6.3 Limitantes y sugerencias para futuros estudios.

A modo de reflexión, concuerdo en que la investigación a pesar de contener fundamentos sólidos en cuanto al problema de investigación, análisis y resultados que significan un aporte a la comunidad, no pudo ser concluida con la profundidad que pudo haber tenido, principalmente debido a la limitante de tiempo para realizar la misma.

No obstante, esta acotada reflexión se expresa con el fin de motivar futuros estudios referentes al tema que refiere a la resignificación de las músicas tradicionales, como también de los aportes que se pueden conseguir por medio del análisis musicológico de la obra del maestro Juan Luis Guerra.

7. Bibliografía

González, J. (2008). Los estudios de música popular y la renovación de la musicología en América Latina: ¿La gallina o el huevo? Revista Transcultural de Música, núm. 12.

Haidar, J. (1992) "La música de Juan Luis Guerra y el grupo 4:40. Expresión cultural y poética". Estudios sobre las Culturas Contemporáneas.

Brito, L. (1987) *"El merengue y la realidad existencial de los dominicanos. Bachata y nueva canción"*

Torre, R. (Comp) (1999). *Música popular en América latina*. Santiago de Chile: Dolmen ediciones.

Ramos, A. (2021). *"La Bachata Dominicana y El Sincretismo En La Música Caribeña."* *Algulha Revista De Cultura, Floriano Martins*, 6 Dec. 2021, <https://arcagulharevistadecultura.blogspot.com/2021/12/alejandro-paulino-ramos-la-bachata.html>.

Sharp, C (1907) *"Folk song some conclusions"*. London: Novello and Co.

Tagg, P. *"Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice"*. *Popular music*, vol. 2, *theory and Method* (1982), pp.37-67. Cambridge: Cambridge university press

Torres, R.Santos. (2013) *"Juan Luis Guerra and the merengue: Toward a New Dominican National Identity"*. New York: Dominican Studies Institute

Becker, L. (2021, January 25). *"Origen e Historia de la Bachata"*. *Bachata Republic*. <https://bachatarepublic.com/historia-de-la-bachata/>

Angel, G. (2020, June 8). *Evolución del merengue ¿En qué dirección evoluciono el merengue en el siglo XX?* Academia.edu.

https://www.academia.edu/43285518/Evoluci%C3%B3n_del_merengue_En_qu%C3%A9_direcci%C3%B3n_evoluciono_el_merengue_en_el_siglo_XX

JLG, *Color visión*, “La historia detrás de la música: Juan Luis Guerra y 4.40”,
YouTube (29 junio 2019)

Pittsburgh Post-Gazette - Google News Archive Search. (2022). Google.com.
[https://news.google.com/newspapers?id=ILJRAAAAIBAJ&sjid=SW4DAAAIBA](https://news.google.com/newspapers?id=ILJRAAAAIBAJ&sjid=SW4DAAAIBA&pg=3240,6416393&dq=grammy&hl=en)
[J&pg=3240,6416393&dq=grammy&hl=en](https://news.google.com/newspapers?id=ILJRAAAAIBAJ&sjid=SW4DAAAIBA&pg=3240,6416393&dq=grammy&hl=en)

tok.wiki. (2015). *Bachata Rosa FondoyEstilo musical, escritura y composición*.
Hmong.es; tok.wiki. https://hmong.es/wiki/Bachata_Rosa

Staff, B. (2015, September 17). *Latin Music: Essential Latin Albums of Past 50 Years / Billboard*. Billboard; Billboard. <https://www.billboard.com/photos/50-most-essential-latin-albums-past-50-years-6686047/>

Billboard. (2022). Google Books.
[https://books.google.com.do/books?id=jg8EAAAAMBBAJ&pg=PA10&lpg=PA10](https://books.google.com.do/books?id=jg8EAAAAMBBAJ&pg=PA10&lpg=PA10&dq=bachata+rosa+album+billboard&source=bl&ots=lj7gJjvvIO&sig=8Y18wg_d23xvA_l1DgWik_-r3fN0&hl=en&sa=X&ei=4ctjVL22J8SfgwS--ICgDA#v=onepage&q=bachata%20rosa%20album%20billboard&f=false)
[&dq=bachata+rosa+album+billboard&source=bl&ots=lj7gJjvvIO&sig=8Y18wg](https://books.google.com.do/books?id=jg8EAAAAMBBAJ&pg=PA10&lpg=PA10&dq=bachata+rosa+album+billboard&source=bl&ots=lj7gJjvvIO&sig=8Y18wg_d23xvA_l1DgWik_-r3fN0&hl=en&sa=X&ei=4ctjVL22J8SfgwS--ICgDA#v=onepage&q=bachata%20rosa%20album%20billboard&f=false)
[d23xvA_l1DgWik_-r3fN0&hl=en&sa=X&ei=4ctjVL22J8SfgwS--](https://books.google.com.do/books?id=jg8EAAAAMBBAJ&pg=PA10&lpg=PA10&dq=bachata+rosa+album+billboard&source=bl&ots=lj7gJjvvIO&sig=8Y18wg_d23xvA_l1DgWik_-r3fN0&hl=en&sa=X&ei=4ctjVL22J8SfgwS--ICgDA#v=onepage&q=bachata%20rosa%20album%20billboard&f=false)
[ICgDA#v=onepage&q=bachata%20rosa%20album%20billboard&f=false](https://books.google.com.do/books?id=jg8EAAAAMBBAJ&pg=PA10&lpg=PA10&dq=bachata+rosa+album+billboard&source=bl&ots=lj7gJjvvIO&sig=8Y18wg_d23xvA_l1DgWik_-r3fN0&hl=en&sa=X&ei=4ctjVL22J8SfgwS--ICgDA#v=onepage&q=bachata%20rosa%20album%20billboard&f=false)

Staff, B. (2015, September 17). *Latin Music: Essential Latin Albums of Past 50 Years / Billboard*. Billboard; Billboard. <https://www.billboard.com/photos/50-most-essential-latin-albums-past-50-years-6686047/>

Noche De Luz. (2019). Entrevista a Juan Luis Guerra (Parte 1) [YouTube Video]. In *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=e8KRLPZlors&list=PLult-b6jFK-y_ICag3DhObk8QvxKg47X4&index=2

RetroJazzRD. (2013). Retro Jazz: Juan Luis Guerra habla sobre “Ojalá que llueva café” y nuestra versión [YouTube Video]. In *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=Lkz5W-Yjm9k>

Balbuena, M. (2019). UNESCO declara la Bachata Patrimonio de la Humanidad [YouTube Video]. In *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=-1_aX87sJdg

La Redacción. (2007, December 30). *Juan Luis Guerra se explica - Proceso*. Proceso. <https://web.archive.org/web/20170803014051/http://www.proceso.com.mx/90627/juan-luis-guerra-se-explica>

Luis Becker Cabrera. (2021, August 13). *Biografía de José Manuel Calderón*. Bachata Republic. https://bachatarepublic.com/biografia-de-jose-manuel-calderon/#Aportes_de_Jose_Manuel_Calderon_a_la_bachata

Biografía - Luis Segura. (2019). Luisseguraoficial.com.

<https://www.luisseguraoficial.com/biografia-vermas.html#:~:text=La%20sensibilidad%20y%20pasi%C3%B3n%20que,la%20melancol%C3%ADa%20que%20provocaba%20su>

El Caribe» Tecnoamargue y Bachata rosa dieron nuevo rumbo al género. (2014, November 6). Archive.is. <https://archive.is/9dliq>

Marley, B. (2018). No Woman, No Cry (Live At The Lyceum, London/1975) [YouTube Video]. In *YouTube*.

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

A Percussion Life. (2020). 5 Combinaciones (Repiques) en Los Bongos [YouTube Video]. In *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=BHZa_PQPz4

Isaac. (2018). Vocales merengueras: análisis vocal de los temas “Bachata rosa”, “La Bilirrubina” y “Frío frío” del disco Bachata rosa de Juan Luis Guerra y los 440, como fundamento para la composición vocal en dos arreglos musicales ejecutados en un recital final. *Udla.edu.ec*. <https://doi.org/UDLA-EC-TLMU->

[2018-51](https://doi.org/UDLA-EC-TLMU-2018-51)