

Los signos del merengue: Un análisis semiótico*

*Alfredo Tenoch Cid Jurado***

*Tecnológico de Monterrey, Cátedra de Semiótica,
Campus Ciudad de México.
Università degli Studi di Bologna*

Resumen

El presente artículo analiza desde una perspectiva semiótica el fenómeno del merengue entendido como el resultado de un proceso de mestizaje cultural que se produce en América en el ámbito de la música y como el resultado de distintos sistemas semióticos. Por sus características debe ser estudiado a partir de la intersemiótica y de la traducción cultural. Para comprender su dimensión sintáctica, semántica y pragmática es necesario un análisis que desglose las partes componentes: la lengua, la música, el baile, así como el ritmo, los pasos, los gestos y la puesta en escena. La suma de todos permite comprender la base de la significación que coloca al baile como un sistema semiótico complejo capaz de conservar y transmitir la memoria colectiva de los pueblos, además de generar nuevos procesos de comunicación cuya fin último es la identidad.

Palabras clave: Merengue, Semiótica, música afroantillana, semiótica de la música, etnomusicología del baile.

Recibido: 24 de abril de 2006 • Aceptado: 06 de julio de 2006

* Este trabajo es el resultado de versiones anteriores que fueron presentadas en distintas sedes: El taller "Los signos del merengue: hacia una etnosemiótica del baile caribeño", en el Seminario de Semiología Musical, en la Universidad de Valladolid (11-16 Diciembre 2000), el Seminario sobre Música Latinoamericana, en la Universidad de Viena (febrero-junio 2001), etc. Las distintas versiones han sido resumidas en este artículo.

** A Rubén López Cano.

The Signs of Meringue: A Semiotic Analysis

Abstract

The following article analyzes the phenomenon of Meringue from a semiotic perspective. Meringue is understood as the result of a process of cultural mixing that is produced in America in the music world. Meringue is also the result of distinct semiotic systems. Due to its characteristics, Meringue should be approached through inter-semiotic and cultural translation perspectives. In order to comprehend its syntactic, semantic and pragmatic dimensions, an analysis is necessary that would break-down the component parts: the language, the music and dance, as well as the rhythm, the steps, the gestures and the scenario. This summing of the aforementioned components allows a comprehension of the basis for meaning that places the dance within a complex semiotic system, capable of conserving and transmitting the collective memory of the people as well as generating new processes of communication, the ultimate purpose of which is identity.

Key words: Meringue, semiotics, Afro-Antillean music, semiotics of music, ethno-musicology of dance.

INTRODUCCIÓN

El Merengue es uno de los tantos ritmos (1) que derivan del intenso proceso de mestizaje que se produce en América, entendida como un espacio de contacto entre distintas culturas. Sus protagonistas se expresan como individuos, sujetos sociales y constituyen un colorido y singular mosaico que resulta análogo a las poblaciones que habitan en esta región del planeta, cuyo rasgo característico radica en privilegiar manifestaciones musicales y de danza en el proceso de registro de su propia memoria colectiva.

Es importante distinguir la cantidad y la universalidad de los ritmos que se generan en la fusión cultural de una América con influencia africana, donde los resultados poseen un lugar destacado en la cultura musical de occidente. Sin embargo, es necesario observar la manera en que la danza constituye un modo de significación a través del cual toda cultura registra, en mayor o menor medida, la memoria colectiva y el imaginario

que la preserve. Si todo sistema sígnico, al interior de una cultura determinada, tiene como fin último preservar y transmitir dicha memoria, al mismo tiempo debe posibilitar la generación de nuevos textos que permitan actualizar la necesidad de la comunicación cotidiana. El merengue, en cuanto fenómeno que requiere de la interpretación intersemiótica para su consumo, posee la característica de ser un sistema semiótico complejo que debe sumar otros sistemas sígnicos de registro como el baile, la música e incluso la poesía. Cada uno de ellos es el resultado de una evolución específica a través del tiempo, la cual se expresa de manera sincrónica, por medio de una serie de combinaciones y modificaciones, que en muchos casos se explican como meros sincretismos.

Un censo general de los ritmos existentes en la zona caribeña nos muestra un incesante nacimiento de tipos de bailes que datan del 1600, hecho que representa, en nuestro tiempo, un campo para el desarrollo de una industria que trae consigo un provechoso mercado, el cual se ve fuertemente regulado por las leyes de la mercadotecnia y del interés comercial. Esta condición deja su propia huella al determinar la circulación de sus resultados materiales (discos, videos, conciertos, etc.) y, en cierto modo, de la producción que los hace posibles. Todo lo anterior permite que la velocidad del surgimiento y desaparición de los ritmos obedezca a criterios, además de comerciales, de modas de corta duración, dirigidas a la venta de los productos y al consumo restringido a ciertos periodos del año, que se distancian de un ciclo natural de evolución, al interior de una sociedad caracterizada por una cultura musical identitaria.

Es posible establecer los procesos que enmarcan el nacimiento y la difusión de estos ritmos en el mercado globalizado. Podemos señalar las más importantes:

1. El resultado de la fusión de diversas culturas. Es evidente la presencia de dos influencias importantes: a) la cultura musical y la danza mediterráneas (incluida la influencia árabe del norte de África); b) la cultura africana negra trasplantada en América, que observamos dirigida hacia una concepción del registro acústico, como una subespecie de la memoria oral. El espacio semiótico emergente de la fusión entre las culturas indicadas contiene elementos característicos multiculturales, además de los señalados, que hacen más cercana esta música a la decodificación propia del consumo globalizado.

2. La comercialización de los productos musicales presentes en Estados Unidos como etapa previa para un mercado globalizado, que se observa activo, sintético e intenso a partir de la primera mitad del siglo veinte. Es necesario subrayar la manera en que la presencia de los ritmos caribeños y latinoamericanos en la cultura global contemporánea, se debe a la proyección que éstos mantienen en el complejo y potente aparato comercial que representan los Estados Unidos, vitrina de todo aquello que se hace y consume en el mundo entero, gracias a la afinidad en los ritmos pues provienen de raíces comunes (López Cano, 2004b).
3. El consumo de los ritmos que provienen de toda América (Estados Unidos y Latinoamérica) como producto garantizado cuyo fin último está relacionado a la subespecie cultural de la diversión (Quintero Rivera, 1998).

Los ritmos latinoamericanos entran en el mercado global como productos de la industria cultural, y tienen una duración cuya dimensión se mide de acuerdo con las características del consumo que supone la moda en los cuales se insertan. Algunos poseen una vida reducida en la circulación global, y tal característica vale, ya sea para canciones aisladas, para músicos y grupos, y en ciertos casos, el fenómeno se extiende también a ciertas variantes individuales de los ritmos.

Existe una tendencia a incluir en el término “ritmo” diversos componentes que forman parte de un todo. Por ritmo entendemos un proceso sinecdótico que se ha aglutinado en el significado de la palabra, en el cual el movimiento acompasado que se desarrolla a partir de un estímulo musical constituye una forma específica de “manifestación dancística”. De manera operativa para el análisis, entendemos ritmo como un tipo de baile; por ejemplo ritmos que derivan del *son*, entre sus hijos más conocidos están; el *cha cha cha*, el *mambo*, la *rumba*, la *salsa* y, por otro lado, el Merengue, que es identificable gracias a su orquestación, por el modo y la utilización de los instrumentos y por las formas de baile derivadas.

Los productos musicales globalizados, entre los que situamos a los ritmos, pueden ser comprendidos dentro de una tipología recurrente. Existen los “ritmos” propiamente dichos, que vinculan una serie de “gramáticas específicas”: “pasos base” relacionados con un conjunto de gestos y figuras, de los cuales se desprende el estilo personal del bailarín que los ejecuta, bajo una competencia dictada por normas y usos, con crite-

rios fuertemente determinados socialmente (2). Dichas competencias van siempre relacionadas con el al ritmo del cual derivan, pero tienen la característica de poder permitir, a quien los ejecuta, una libre interpretación del baile a través de las propias creaciones performáticas mediante los pasos ejecutados.

Existen además “derivaciones de los ritmos”, distribuidas en el mercado global como “piezas individuales”, que florecen a partir de uno o dos ritmos musicales con base en una serie de pasos preestablecidos que cumplen la tarea de socialización a través del baile colectivo, además de la venta de discos. Estas piezas muestran una estructura repetible, contagiosa y fácilmente asimilable, como el *menito*, la *Macarrena*, el *tic tic tac*, productos típicos propuestos al inicio de algún verano europeo, frecuentes en los años noventa del siglo pasado. Sin embargo, es posible identificar “ritmos comerciales” que son el resultado de una estrategia de mercadotecnia y de la combinación de elementos propios de bailes culturalmente determinados; de la libertad performática de la samba podemos recordar la ahora casi desaparecida y olvidada *lambada*, presente en la cultura popular a mediados de la década de los ochenta del siglo pasado.

1. LA SEMIOSIS DEL MERENGUE

La pertinencia de una semiótica aplicada al estudio del merengue como producto y manifestación cultural, radica en comprender el espacio semántico que se construye a través de la circulación de significados en los sistemas que lo integran. Dicho espacio alcanza un proceso de semiosis social en su difusión y permite desarrollar competencias intersubjetivas de consumo que lo han caracterizado a lo largo de su historia y le han permitido conservar identidad a pesar de la moda que lo proyecte decididamente al consumo global en la década de los noventa del siglo pasado.

La semiosis es un proceso que une tres elementos: una manifestación material, un significado expresado y ampliamente reconocible y un significado derivado de la interpretación, gracias al proceso mental que es activado por un individuo. Si la semiosis consiste en articular una expresión material asignándole un contenido específico, o bien en relacionar un signo material con otro signo conceptual más acabado que activa el significado común a partir de un proceso de inferencia; en el merengue, la semiosis es una manifestación compleja que presenta

una serie de peculiaridades, y su especificidad, requiere de observaciones cuidadosas al momento de ser descritas. Los estudios en la recepción musical, por ejemplo, nos hablan de niveles diversos de empatía en la recepción que determinan un grado mayor o menor de relación entre el mensaje musical y su receptor.

La primera observación que permite hablar de un tipo de semiosis en el consumo de la manifestación cultural del merengue radica en los tipos de signos que se asocian a él. Se trata de establecer los sistemas semióticos que participan en el proceso de consumo interpretativo a partir de la percepción. Para su estudio y por su grado de pertinencia pueden ser divididos en dos grandes campos: el visual y el auditivo. Una semiótica del interpretante, entendido éste como el signo-respuesta al signo inicial de la semiosis, concibe tres tipos de asociación, de acuerdo con una clasificación propuesta por Charles Sanders Peirce en su ensayo “*A Survey of Pragmaticism*” (1904):

1. El primer tipo se refiere al *interpretante emotivo* o afectivo y se observa como el sentimiento que el signo original produce en el intérprete o sujeto de la semiosis. En la música y el baile, un recuerdo y una emoción, un deseo de bailar, pueden explicarse a través de este tipo de asignación de significado.
2. Existe además el *interpretante energético* que se traduce en el esfuerzo mental o físico para actuar por parte del sujeto, al momento de actualizar el significado del signo, que lo convierte en uno de los interpretantes privilegiados por la música y el baile.
3. Por último, tenemos el *interpretante lógico* que se refiere a la significación de un concepto y remite a una ley o acuerdo de lectura, en el cual, a través de la “manifestación “dancística”, podemos relacionar significados específicos de cultura, identidad o época.

A partir de los tipos descritos podemos detallar el consumo sígnico dentro de los dos sistemas semióticos principales que participan en el consumo del merengue: la música y el baile.

Un recuento veloz de la aplicación al interior de la semiótica de la música posibilita, en un primer momento, reparar en los intentos por hallar una taxonomía de los tipos de recepción musical que nos llevan, a su vez, a establecer las pautas sobre los tipos de escucha en la música estrechamente ligados a la danza y el baile. Tenemos por ejemplo las observaciones de Francoise Delalande (1989: 75-85) que distingue tres tipos de

escucha: la taxonómica, la figurativa o metafórica y la empática. Los tipos señalados pueden explicar el proceso de interiorización previo a la manifestación dancística, pues preceden el ejercicio de ejecución performática del baile. Existen además otros tipos que se refieren a una apropiación musical por parte del escucha, tal y como los define Hermann Rauhe (1987: 251-256), ellos son la apropiación distraída, la motoro-refleja, la asociativa-emotiva, la empática, la estructural, que deriva en dos vertientes la analítica y la sintética, y por último la escucha integrativa. Si bien todas ellas pueden resultar conexas al fenómeno del consumo del merengue en sus distintas fases, sólo la última puede describir el proceso social del baile al momento de su ejecución.

Otro intento por clasificar los interpretantes (López Cano, 2004a), los divide en tres clases: a) *intramusicales*, que emiten retrospectivamente a otros momentos de un mismo texto musical o permiten predecir que evento ocurrirá en el futuro inmediato durante la escucha actual. b) *Intermusicales*, que remiten a porciones, rasgos o momentos de otros textos musicales. c) *Extramusicales*, que remiten a fenómenos pertenecientes al mundo no musical: emociones, conceptos, imágenes, ideas, etc. Este tipo de interpretantes explica los procesos inferenciales que se encuentran presentes en una misma ejecución dancística. La capacidad de un individuo para generar sentido con o a partir de la música sigue procesos análogos a aquellos que encontramos en el baile. Es por ello que la relación se determina por medio de la acción que deviene del acto de ejecución y el proceso de semiosis resulta complementario o integrativo.

Para comprender el tipo de semiosis que genera el merengue es necesario comprender las formas de interpretación diferentes que resultan de la relación con el signo que las motiva. Eco especifica los tipos de interpretantes a los que pertenece la interpretación intersemiótica, entendida como una subespecie de la interpretación que se realiza por medio de una “ejecución”, es decir, interpretar una pieza musical con base en la partitura musical original, o una puesta en escena a partir de una obra de teatro, o bien la lectura o recitar en voz alta un texto (Eco, 2003). Las expresiones sígnicas referidas por el autor poseen características comunes que comparten también el baile y la música: parten de un signo que determina el proceso mismo de ejecución, deben seguir indicaciones específicas previstas en el proceso de textualización que circunscribe al signo inicial que da origen a la semiosis, además ambas deben actuar de manera coordinada por medio de un proceso mutuo de determinación. Este

proceso permite jerarquizar los interpretantes producidos a partir del interpretante musical que se plantea previo al interpretante en la ejecución dancística.

La semiosis musical revela una de las formas de consumo interpretativo del merengue, que a pesar de constituir el primer nivel de interpretación, se encuentra ulteriormente desarrollado, sólo con el baile, pero a través de las dimensiones individual y social que supone. Se trata de un tipo de traducción intersemiótica que se define como asociativa, en ella el texto de partida y el texto de llegada deben ser consumidos simultáneamente. Existe, sin embargo, un tipo de determinación en la que la música puede ser consumida independientemente del baile y no viceversa. Un sistema presupone al otro pero no existe la relación contraria entre música y baile.

La música representa un hecho social total desde una perspectiva semiótica, según Jean Molino (1975), que se inserta en prácticas sociales específicas ya que son manifestaciones de una cultura determinada por prácticas que generan tipos definidos de relación. El baile sobreentiende una competencia individual que va de una escucha integrativa y motora de la música, a la adecuada respuesta sónica por medio de la ejecución del baile a través de pasos y figuras gestuales y corporales realizados individualmente y por pareja, de acuerdo con las normas previstas en su gramática y con la libre ejecución del individuo en interacción con un contexto cultural que se sirve del baile como una expresión para comunicar una doble identidad: la del sujeto y la de la colectividad.

De este modo, si la competencia musical está determinada por las normas de la cultura de pertenencia, la manifestación dancística responde a patrones semejantes que permiten individuar las peculiaridades de las diversas culturas que lo eligen como sistema para conservar la propia identidad, para transmitirla y sobre todo para comunicar con ella. Podemos agregar una ulterior observación que se extiende de la competencia musical a la del baile, y se refiere a la recepción del individuo, necesaria para articular el sentido de tal modo que sea reconocido en la dimensión social. Se trata del tipo de interpretación que prioriza en su trabajo de recepción semiótico-musical la elección de la información a partir de los códigos generales, los códigos referidos a prácticas sociales, los códigos referidos a la técnica de baile y los de la ejecución musical, y los códigos relacionados con objetivos específicos, como por ejemplo fortalecer la

comunicación del sujeto con su entorno. Cada uno permite una competencia diversa y explica un consumo diferenciado de un ritmo musical.

Con lo anterior hemos pretendido trazar los niveles y la jerarquía que componen la semiosis del merengue que van de la lectura individual al proceso social que construye el significado y posibilita la transmisión de la memoria colectiva a partir de su registro, hasta la necesidad individual del baile como vehículo para la comunicación del sujeto con su comunidad.

Un último aspecto de la semiosis se refiere al individuo que realiza la unión entre los momentos que componen un signo. Se trata del contexto de la recepción. En este trabajo hemos decidido hacer mención a diversos contextos. Hemos elegido el que coloca al merengue como un producto cultural globalizado y consumido fuera de su contexto original de surgimiento.

2. LOS SISTEMAS SEMIÓTICOS Y LAS UNIDADES COMPONENTES

Como todo sistema semiótico estructurado, el merengue puede ser analizado a partir de unidades mínimas que se encuentra en la base de la articulación del significado que se genera en una “manifestación dancística”. Dichas unidades colaboran en un proceso de complementación que permiten la transmisión de dicho significado, ya sea a partir de la transmutación de un sistema a otro, o bien de la conjunción de sistemas variados. En el caso estudiado, los movimientos interpretativos dependen del individuo, de la pareja y del grupo para su realización, así como del contexto de enunciación y de recepción, necesarios para su ejecución.

Una primera observación nos muestra que el merengue no es solamente un ritmo aislado, es el resultado de elementos variados que interactúan de modo coordinado y jerarquizado. Intervienen: la apropiación de la música, los pasos de baile, el contexto, la letra de las canciones que se relacionan y además dialogan con otros ritmos, y la ritualización en la ejecución. Se trata de un fenómeno complejo de comunicación que integra un mensaje social, un modo de socialización, pero sobre todo, un modo de ver el mundo. Las características que se desprenden de un uso particularizado de los elementos componentes, dan como resultado diversos tipos de merengue, que son susceptibles de cambios en el tiempo,

generando a partir de una estructura textual determinada, una personalidad y un consumo del baile como producto cultural. Cada unidad permite, en su articulación con las otras unidades, el desarrollo de un lenguaje, y cada lenguaje mantiene vínculos estrechos de relación con su propio entorno cultural. De este modo podemos observar la existencia de diferencias geográficas; es decir, un *merengue haitiano*, un *merengue dominicano* y dentro de éste último, diferencias temporales, e incluso socio-políticas, que originan un *merengue dominicano trujillista*, un *merengue dominicano pop*, o bien, un *merengue dominicano innovador* (Austerlitz, 1997: 15-82).

En el merengue existe una marcada predominancia para la conservación de la memoria colectiva a través de una dimensión acústica del universo sígnico, la cual ha sido privilegiada, por obvios motivos históricos, ya que la dimensión acústica de música y su organización del discurso de manera, facilitan los procesos de memorización y representan el único sistema sobre el cual no se ejerció el mismo control ideológico que estaba presente en la comunicación lingüística durante la evangelización de la América Latina multiétnica. La música y la organización de los textos en forma estructural, siguen un patrón característico de la comunicación oral, de fácil memorización como ya hemos mencionado, y de una transmisión practicable a través del apoyo mnemotécnico que posibilita la musicalización del mensaje. No es aventurado afirmar que el acompañamiento de instrumentos improvisados como musicales (conchas marinas, semillas y huesos, etc.), a los instrumentos propiamente dichos, actuó en otro momento como aglutinación de elementos que facilitaban la memorización, a través de la conducción de un significado que requiere ser expresado a partir de una ejecución determinada por su propia estructura rígida y que aún es posible observar.

Sin embargo, es necesario enfatizar que el merengue es el resultado de una interacción multicultural, que ha sido formalizado por la historia, en la que cada uno de los sistemas sígnicos participantes ha conquistado un espacio de significación, y ello sin importar el prestigio cultural del origen sistémico al cual pertenece al momento del mestizaje. En algunos merengues es posible observar como la música de origen negro tiende a predominar en el ritmo, la norteafricana (árabe) en el canto y la europeo-mediterránea en la melodía. Se trata de una música, cuyos componentes históricos propios permiten que los elementos que se articulan en cada

pieza, muestren las presencias culturales a través de las manifestaciones signílicas registradas en cada sistema participante.

Como hemos mencionado al hablar de semiosis, el Merengue posee, en cuanto baile, características determinadas que hacen posible la comunicación en dos dimensiones; una de tipo social enfocada al prestigio individual y al rol específico de reconocimiento por parte de la comunidad de pertenencia, y una expresión personal que comunica las propias habilidades del sujeto, así como el grado de destreza dirigido a una comunicación directa con la pareja, a través de la dimensión pasional que el baile permite desarrollar.

Para una aplicación metodológica, se debe entonces establecer una unidad mínima de análisis que permita distinguir, de manera transversal, los sistemas semióticos que componen la totalidad del fenómeno semiótico del merengue, para recuperar así su dimensión semántica y lograr la identificación de las unidades mínimas de significado.

3. LOS NIVELES DEL BAILE: UNA SINTAXIS, UNA SEMÁNTICA Y UNA PRAGMÁTICA

Los parámetros que nos permiten trazar un estudio sistemático del merengue, ya sea desde una perspectiva diacrónica o sincrónica, se encuentran determinados por la presencia de diversas culturas que caracterizan los rasgos mínimos de significado de esta "manifestación dancística" entendida como un lenguaje. Aplicamos además las tres dimensiones propias que son identificables en todo lenguaje: la semántica, la sintáctica y la pragmática (Morris, 1971 [1985]).

Una división ulterior en esferas nos permite además ubicar cada unidad mínima de significado al interior de un esfera específica de significado, hacia la cual la Semiótica ha dirigido su atención en fenómenos análogos. La danza ha sido entendida como parte de la comunicación no verbal, en cuya base se encuentran elementos connotados en el ejercicio de la *proxémica*, entendida como el consumo cultural del espacio, la *kinésica* como el movimiento corporal signifiante y la comunicación visual que resulta de la interacción de las dos esferas anteriores, ya que genera un consumo que resulta externo a los bailarines. Por otro lado, es posible identificar además la importancia del espacio y del ritmo, así como la energía que se desprende de cada actividad performática que realiza en la ejecución dancística (Omófolábò, 1998).

3.1. La sintaxis en la música, el baile y la danza a partir del merengue

Una de las aproximaciones semióticas para el estudio de los tres sistemas involucrados debe diferenciar entre la semiosis musical, descrita ampliamente en el inciso anterior, y la semiosis que comparten el baile y la danza. La diferencia conceptual es imprescindible, por lo que resulta necesario diferenciar los conceptos de la terminología de base. De este modo, el *baile* consiste, en sus dos acepciones, en un movimiento rítmico al compás de la música (3) y en un sentido más genérico se refiere a un tipo específico existente (4). La *danza* (5) se entiende como un concepto más amplio del baile pues remite a una serie de reglas, incluso estéticas, que se rigen a través de un proceso social. En este sentido, una semiótica de la danza debe ser observada como un proceso complejo que involucra diversos lenguajes componentes: el lenguaje corporal que abarca la *presencia*, la *kinésica* y la *proxémica* en el ámbito de la comunicación visual. Para construir el significado todo lenguaje corporal se construye a partir de la energía, el espacio y el ritmo (Omófolábò, 1998: 10-21).

El Merengue posee características que permiten identificarlo como un sistema semiótico fuertemente gramaticalizado (6), es decir, la ejecución musical posee dos elementos connotados que se determinan por una estructura inmediatamente identificable. La primera se refiere a la presencia de un solo acento musical. La segunda se basa en la posibilidad de la improvisación musical dentro de esquemas previamente fijados. Un sistema de registro fuertemente gramaticalizado orienta la producción textual hacia estructuras difícilmente modificables, que posibilitan una aproximación metodológica que puede generar menores complicaciones en el estudio. El Merengue, en sus lugares de origen, constituye una forma de semantización que permite asignar significado a algo que no lo posee, es decir, semiotizar al interior de la propia cultura, cualquier manifestación que se genera fuera del espacio sígnico culturalmente predefinido, en este caso musical, y por consiguiente del baile. Por ejemplo, existen merengues que son replanteamientos de obras de Mozart o Michael Jackson (7) reconvertidas al ritmo del merengue que modifican su estructura sintáctica, su función primaria y adquieren nuevas connotaciones a partir de las características del consumo cultural que las adopta.

La búsqueda de la sintaxis de base del merengue debe considerar las raíces históricas de las partes componentes que resultan más evidentes al observador. Por ello, es necesario trazar dos ejes que intersectan;

por un lado los elementos culturales y por otro las partes estructurales de la danza. De este modo podemos analizar las unidades mínimas componentes en sus procesos sintácticos, a partir de una línea que sitúa las características europeas y africanas, y por el otro las partes que conforman el merengue como una danza de pareja, de contexto social y de comunicación individual.

3.1.1. La marca como elemento estructural y de significado

Es posible observar marcas componentes en el merengue, ya sea sintácticas o semánticas, tal y como se proponen para explicar un modelo semántico amplio. Algunas de las características que nos permiten distinguir el primer nivel de marcas se observan con mayor insistencia en las variantes nacionales del baile: ya sea dominicano o haitiano; o las variantes regionales: urbano, rural, etc. (Austerlitz, 1997: 30-32). La presencia de cada una de ellas es el resultado estructurado que se encuentra en la base de todo texto musical entendido como merengue. La base de la estructura común debe reflejar cualquier manifestación del mismo origen y contemplar sus posibles diferencias en cuanto producto de la expresión individual. Es posible identificar entonces un plano del contenido que muestra la presencia de un baile tipo (que actúa como un *type dancístico*) y de sus diversas manifestaciones aisladas (que se comportan, cada una de ellas, como un *token dancístico*). Los elementos mínimos que actúan como rasgos identificables de la “merenguidad” deben pertenecer al *type* común porque se encuentran en las distintas variantes existentes, sin perder su esencia de singularidad. Las más importantes, que comparte con otros ritmos caribeños, son: a) la semicadencia, b) el unísono del triple en la voz del cantante, c) la “Gangosidad” en el canto (árabe), d) el dominio de las cuerdas, guitarra, bajo (homofonía), e) la subdivisión ternaria en la “batuta”, e) el cortejo en las figuras de la danza (Galán, 1983: 31-32).

Otro elemento característico, que los especialistas encuentran identificable en cualquier versión existente de merengue, es su relación directa con la *Contradanza Antillana*. La característica en el baile consiste en la ejecución de la pareja abrazada (Galán, 1983: 40), propia de los bailes de salón y a partir del cual se crearán todos los movimientos durante la performance, que remedan un continuo cortejo e imprimen el sello característico sensual propio del ritmo.

La kinésica y proxémica generan a su vez algunas características más generales necesarias en la descripción del baile como tronco común. El merengue se compone de tres partes fundamentales que determinan la estructura del significado por medio de las unidades kinésicas y de proxémica que son desarrolladas por el individuo solo y en armonía con la pareja de baile. De igual modo, observamos unidades sintácticas que adquieren la dimensión semántica dentro del grupo que participa del baile y el festejo. Las tres unidades identificadas son las siguientes: a) un *Pro-menade* de base, b) dos movimientos: uno lento y uno rápido, y c), según el tipo de merengue, ocho figuras principales realizadas por la pareja.

Los elementos de la danza se encuentran en estrecha relación con el intervalo musical que tomamos como unidad para medir el interpretante musical. Proponemos el siguiente esquema para poder explicar los niveles de la semiosis en la ejecución dancística.

| Semiosis / Sistema signico | Signo Inicio semiosis | Interpretante I Signo acción | Interpretante II Signo acción |
|--|--------------------------|--|----------------------------------|
| <i>Tipo de signo interpretante</i> | Intervalo musical | Interpretante energético por ejecución | Interpretante integrativo |
| <i>Música</i> | Reconocimiento | Apropiación | Integración pasiva |
| <i>Baile</i> | Asociación | Reproducción | Integración activa |

El signo inicial se refiere entonces al *representamen* en asociación con su objeto, en este caso el significado musical que se asocia al intervalo musical. El primer interpretante se refiere a la respuesta inmediata que deriva del proceso de relación signica, mientras que el segundo se asocia con una respuesta energética motivada por una relación lógico final. De este modo, ambos sistemas desarrollan respuestas concatenadas en un espacio y tiempo específicos.

3.1.2. Las unidades mínimas del baile y la construcción del significado

Hemos elegido disponer las unidades mínimas de significado a partir de las relaciones significantes que las vuelven semánticamente pertinentes: los pasos, las figuras, los intervalos musicales y las palabras, como elementos que en su conjunto construyen el significado del merengue:

Los pasos son considerados como los movimientos rítmicos del cuerpo que traducen simultáneamente las unidades mínimas significantes producidas por la música. A partir de los manuales de aprendizaje del baile hemos identificado seis movimientos básicos que se realizan con desplazamientos del pie izquierdo y el pie derecho, si se toma como referencia el merengue dominicano. En las variantes observadas se identifica un baile de pareja abrazada, en el cual se mantiene una serie de distancias que adquieren valor significativo en el carácter performativo de su ejecución. En el momento de la ejecución se observan también algunas zonas del cuerpo que adquieren valor de enunciación, ya sea individualmente, ya sea en relación con la pareja de baile.

Como la mayoría de los bailes en pareja latinoamericanos, la sintáctica básica se define a partir de la posición del cuerpo. Los brazos y las manos siguen una posición de base y una serie de movimientos mínimos que, gracias a la postura, permiten la comunicación entre los bailarines. Según la descripción de Courlander realizada en Haití en la década de los cuarenta del siglo pasado, la posición del cuerpo es la siguiente:

“La espalda se mantiene muy rígida y erecta, la cara mantiene una expresión impassible e inescrutable y hay un notable movimiento de los flancos” (Courlander, 1944 [1981: 82]. Traducción del Autor)

Mientras que en una explicación más reciente, realizada por Paul Austerlitz observando el baile en la República Dominicana, la descripción toma como punto focal a la pareja:

“Merengue cibaeno is danced in the classic ballroom dance position. The men’s left hand clasp the woman’s right, the men’s right arm circles the woman’s waist, and the woman’s left hand rests on the man’s shoulder. The man slides his left foot to his left and follows it with his right to bring his feet together, while the woman mirrors him. Continuing in this way, the couple moves sideways across the dance floor” (Austerlitz, 1997/1997: 34) (8).

Esta posición será el punto de partida de cualquier figura que evitará la completa separación de la pareja. Los pies ejecutan movimientos sin un verdadero desplazamiento del espacio destinado a la ejecución, a menos que la figura así lo solicite. Por el contrario, los desplazamientos en el mismo lugar son cortos y pequeños y hacen contrapeso al movi-

miento en vaivén de las caderas y de la cintura. Los movimientos de la cadera y de la cintura se encuentran limitados a un meneo cadencioso, que sigue los tiempos que caracterizan el ritmo.

Las espaldas se encuentran prácticamente inmóviles, el único movimiento obligado, permitido por la rígida gramática, consiste en la contraposición al movimiento de las caderas para conformar dos zonas de enunciación: a) la superior; espalda, tórax y cuello, carente de movimiento autónomo, y b) la inferior; caderas y cintura, que deben moverse siguiendo el ritmo 2, 2 -3 marcado por la música. De la sintaxis pasamos inmediatamente a la relación de los movimientos con su significado. Procedemos a identificarlos por zonas:

La primera zona de enunciación es la espalda que transmite a través de la rigidez; la seriedad, el garbo, la elegancia de los bailes europeos. Estas marcas sintácticas se transforman en marcas semánticas, pues denotan lo anterior y connotan merengue por oposición a los movimientos y a la postura del cuerpo en otros ritmos. Una tercera connotación de carácter circunstancial refleja la destreza del bailarín y de su pareja. La segunda zona se explicita con el movimiento de las caderas que recuerda los movimientos de los bailes propiciatorios de la fertilidad femenina y masculina y remiten al movimiento de la pelvis durante la cópula (Omófolábò, 1998:126-128). Esta zona de enunciación muestra con mayor evidencia las virtudes y la eventual belleza y ritmo de los bailarines.

La tercera zona se sitúa en los pies de los bailarines; los pasos pequeños y discretos de los pies compensan el erotismo suscitado por el movimiento de la parte baja de la espalda y por el movimiento ondulatorio del baile. Transmiten, en sintonía con la zona anterior y de manera integrada, la elegancia reconocible al ojo occidental y al mismo tiempo la capacidad de ejecutar el ritmo.

El conjunto de los sistemas sígnicos logra la interacción necesaria, que al integrar a todos los elementos, da como resultado un sistema semiótico complejo: la danza. Entre sus posibilidades de comunicación encontramos valores, si bien relativos a la cultura de quien los observa, como el amor, a través de un eterno cortejo y la conquista amorosa, o bien la sensualidad y el erotismo.

Existen además las llamadas *figuras*. A partir de las guías para aprender merengue, hemos identificado siete figuras principalmente, que involucran ya sea el movimiento de los pies, el desplazamiento de lu-

gar, el movimiento de los brazos y las espaldas. Se trata de cuadros que ejecuta la pareja durante el baile. Los nombres de los movimientos son: el *Tuppiè* o giro a perinola; el *Giro*, que se realiza un poco más lento que el anterior, pero coordinado por una vuelta de 360° que sin desplazarse del lugar permite a los bailarines darse la espalda tomados de la mano; la *Cruz*, que permite un movimiento coordinado entre los bailarines y que realiza una especie de cruz dibujada durante el movimiento; el *Paseo* que implica un desplazamiento mucho más amplio por la pista del baile; la *Rueda* y el *Ocho* que incluyen movimientos de los brazos y piruetas por parte de los bailarines.

El intervalo musical en el merengue se compone de un ritmo binario con base en dos golpes, compases, que son marcados principalmente por las percusiones. La *duina* puede ser intercalada por una tercena 2 2 3-2 2 3 sin perder los dos golpecillos que le son característicos. Tales golpes o batutas son las divisiones de la unidad musical, que componen el intervalo, es decir los grupos de veces en los cuales se encuentra fraccionada la unidad de cada uno de ellos y tienen la misma duración. La duración y el ritmo permiten su transposición al movimiento corporal por medio de una ejecución.

Las palabras llevan el contenido de las canciones que se construye a partir de una serie de marcas sintácticas que permiten identificar la relación con el resto del texto. La relación se estructura por medio de una métrica acorde con el tiempo marcado por la música. Las versiones consultadas incluyen varios tipos de combinación en las palabras que permiten generar sentido al interior de los textos. Entre los recursos más usados se encuentra el empleo de palabras provenientes de las lenguas africanas, es decir los denominados negrismos presentes en la poesía caribeña. Uno de dichos recursos ha sido denominado *jitanjáfora* (9) y es característico de la poesía de Nicolás Guillén; se habla, por ejemplo, de tres tipos de *jitanjáforas* recurrentes en el horizonte expresivo guillenista: las pretendidas onomatopeyas, las *jitanjáforas* puras, las *jitanjáforas* de cuna según Íñigo Madrigal (1990: 26 27) que constituyen en conjunto, más una tipología metasemiótica que una estrategia previamente diseñada como límite de las posibilidades del ejercicio creativo del compositor.

La *jitanjáfora* en los diversos merengues analizados, adquiere cercanía con la hipotiposis, es decir, en el efecto por parte del receptor, ya que posee recursos actualizadores que posibilitan la identificación con una hipotética situación presencial. El ejercicio expresivo se refuerza

por medio de la inclusión de sonidos no musicales que adquieren la categoría de ilustradores y se definen como *sampleo*. Una característica ulterior de las palabras que constituyen los textos de las canciones se refiere al juego erótico resaltado. Si bien el empleo de ciertos términos constituye un tipo de connotación ulterior que se verifica en el plano de la expresión (un acento, una consonante transformada remiten a un cierto lugar o región en el Caribe). Gracias a estos términos podemos hablar de cronotopos, entendidos como el aquí y el ahora del momento en el que surge una determinada pieza, que permiten ubicar un merengue en el tiempo y el espacio a partir de su consumo. Por ejemplo, podemos tomar una pieza compuesta en República Dominicana, y por sus características es posible establecer si es una composición de los años cincuenta del siglo pasado, y entonces aparecerá el doble sentido como rasgo distintivo, o bien la politización en los años cincuenta, e incluso la denuncia social que distingue a las letras de los años ochenta, como es el caso de los merengues de Jonny Ventura y Juan Luis Guerra.

A partir de las marcas que se observan en el componente que cada unidad mínima desarrolla, se distingue su relación con las otras unidades mínimas. Cada marca permite una concatenación para jerarquizar los niveles de significado del merengue que se quiere analizar: de este modo el paso, la figura, el intervalo musical, las palabras de la letra se adecuan al proceso actuando como marcas sintácticas, semánticas denotativas y connotativas.

Uno de los elementos que componen la forma integradora del ritmo se observa en la estructura de base de cada pieza individual. De hecho, algunas características que se originan en el proceso de textualización sirven para diferenciar cada manifestación regional o nacional, y proporcionar elementos para una taxonomía. Es posible identificar un esquema típico en cada tipo existente de merengue, en donde el más común presenta los componentes característicos que son los mismos que marca el *Dispositivo* de una puesta retórica del discurso: El *exordio* o *proemio*, la *narración* o *acción*, la *confirmación*, *comprobación*, *argumentación* o *prueba* y por último el *epílogo*.

Tales elementos se presentan en la música y en las letras integrándose en la pieza individual. Por ejemplo, se encuentra una *Introducción* que puede ser instrumental o vocal; existe además la *Presentación* que consiste en la exposición instrumental del ritmo, posteriormente el *Desarrollo* de un periodo que narra la historia y la música se supedita al tex-

to, aparece entonces el *Pregón* o *Estribillo* que se compone de ocho versos en tiempo cortado o sincopado que se repite indefinidamente para concluir con la *Despedida*. Cada una de estas fases se transforma en indicaciones para el ejecutante danzístico que podrá mantener un diálogo si la *performance* se realiza en vivo y con orquesta presencial.

3.2. La dimensión semántica: de la denotación a la connotación en el baile

La combinación de los sistemas observados en su dimensión semántica básica, constituye la base de los elementos que permiten hablar del merengue en términos de un sistema semiótico compuesto a su vez de códigos y subcódigos. Los sistemas observados crean significados complejos a partir de un tronco común y la interacción posibilita la infinidad de expresiones que permitirían ubicar al merengue como un lenguaje: la conmutación de ciertos elementos que dan identidad regional, un número finito de elementos que se agrupan sintagmáticamente y permiten su estudio a partir de sistemas y por ende de paradigmas.

En una síntesis obligada encontramos tres componentes principales en los ritmos caribeños: el baile de pareja, considerado una contribución del baile de salón europeo, el ritmo continuo de la música a través de las percusiones más con el fin de crear una atmósfera totalizante, y que puede ser atribuido a un componente de la música negra, pero que transmite un sincretismo que remite a los ritmos de los indígenas americanos antes de la llegada de los españoles, no obstante que la presencia indígena se observe precisamente en el recurso continuo de las repeticiones del estribillo o “pregón”. A pesar de ello, en estas generalidades se observa el predominio de elementos aislados que emergen por encima de los demás: por ejemplo las características del baile de salón que se desarrolla a partir del 1700 en adelante en Francia y se difunde en todas las cortes europeas en la parte que se refiere a las “figuras” y el baile en pareja, los pasos de los bailes populares españoles, frecuentes además en la cuenca del mar Cantábrico, como oposición al saltillo y al zapateo de los pies, y al ritmo cadencioso del cuerpo condicionado por las percusiones presentes en los bailes del África occidental, sobre todo entre los pueblos que pertenecen a la religión Yoruba. A partir de siglo XVI, la zona del Caribe ha sido tierra de continua inmigración alimentada por dos principales corrientes: la europea y la africana, además de reminiscencias indígenas (10). Sin excluir otras presencias importantes, aquellas que partici-

pan en la construcción de un espacio semiósico musical son precisamente las dos señaladas anteriormente:

1. La primera, es decir la europea, puede dividirse en dos vertientes:
 - a) La sajona, de menor intensidad y, en cuanto a presencia, inferior respecto a las otras, pero aún así consistente.
 - b) La española o mediterránea. Es necesario subrayar que la zona insular del Caribe hispánico se ha caracterizado por una presencia predominante de castellanos, canarios y andaluces. Estos últimos conservan en sus propias raíces un fuerte componente árabe proveniente fundamentalmente del norte de África (Galán, 1983).
2. La africana negra, que resulta mucho más complicada para poder determinar en cuanto a su estructura componente, debido a que no existe ningún registro que indique los grupos originarios y las zonas de establecimiento y agrupamiento de las diversas culturas en el territorio insular. A pesar de ello, es en la música, por ejemplo, donde algunos logran distinguir un predominio *Yoruba* y *Lucumí* por sobre otros.

3.3. La dimensión semántica y la connotación

Como hemos señalado en los párrafos anteriores, cada uno de los dos países donde se desarrolla más ampliamente el merengue, República Dominicana y Haití, posee su propia versión, sin excluir Colombia, Venezuela y Cuba. Los componentes culturales nos permitirán establecer los significados connotados de un mismo ritmo con diferentes expresiones.

La versión haitiana tiene como antecedente la religión bailada que es el “Vudú” y proviene de Dahomey, Costa del Marfil y Guinea Septentrional. Dicha versión es transferida en América, donde llega casi inalterada, y en cuanto a los contenidos registrados en la danza de las religiones africanas será sobretodo tolerada por la religión católica. En 1789 las crónicas registran ya la existencia de un baile de nombre *Calanda*, tipo local de la danza francesa, bailado en las posesiones antillanas de Francia. La descripción de la Calanda coincide en su estructura con la conformación dancística y musical del actual merengue (Courlander, 1944 [1981: 75-97]).

El merengue haitiano ha sido definido por estudiosos occidentales como “una danza eminentemente sexual, como evasión de la vida cotidiana social” (Courlander, 1944 [1981]). La estructura del baile muestra una predominancia hacia el carácter colectivo y encuentra las fechas

principales de exposición y de ejecución durante las festividades carnavalescas y de semana santa. Esta versión no oculta las huellas religiosas y los nexos con los cultos a las divinidades sincréticas de la propia versión de la religión cristiana-vudú (Tani, 1983).

El merengue dominicano, a pesar de que algunos estudiosos no lo reconozcan, posee también el componente negro pero en su versión, contiene fuertes influencias españolas e indígenas. El *Areito*, antecedente indígena, era un canto y baile mencionado por los cronistas; es descrito por su parecido a un lamento que procuraba, gracias a las repeticiones, una atmósfera acústica propicia para el baile religioso ejecutado como una especie de oración. Los antecedentes son similares al resto del Caribe conquistado por los españoles; se presenta un fuerte componente europeo y al mismo tiempo una presencia negra identificable en ritmos existentes en la isla como la *Calenda* (Tani, 1983).

Al igual que tantos otros ritmos de la misma región, la conformación del fenómeno que hoy conocemos como merengue es el producto de una constante evolución que toma su forma originaria alrededor de 1850. Desde entonces se ha transformado en una especie de baile nacional que sigue las vicisitudes históricas del propio país de origen; por ejemplo, en el caso dominicano no sólo ha proporcionado identidad a los dominicanos dentro de su propia cultura, sino que ha actuado como núcleo de cohesión que ha mantenido la unidad cultural en los grupos que emigran propiciando un referente inmediato que actúa como escudo frente al proceso de integración a la nueva cultura.

Existe un nivel de significado connotado que se refiere a la construcción específica de la identidad nacional. Si una marca semántica connotativa contribuye a la constitución de una o más unidades culturales expresadas por una función semiótica constituida previamente, es en caso de la danza, que una marca denotativa representa una de las posiciones dentro de un campo semántico con la que el código hace corresponder un significante sin mediación previa. De este modo, un intervalo musical se corresponde a un conjunto de pasos específicos, a una postura corporal, a un tipo de energía y a un ritmo, expresados de manera específica lo que nos determina la identificación del baile ejecutado como perteneciente al ritmo del merengue. Mientras que una marca connotativa es una de las posiciones dentro de un campo semántico con la que el código hace corresponder un significante a través de la mediación de una marca denotativa precedente, con lo que se establece la correlación entre una

función semiótica y una nueva entidad semántica. Así, de la base de un merengue común podemos establecer, gracias a las mínimas variantes semánticas, si se trata de un tipo o de otro. Es precisamente en estas marcas que podemos encontrar las diferencias entre dos formas distintas culturales del consumo del merengue.

CONCLUSIONES

Hablar de signos del merengue nos remite a una dimensión de análisis en donde los instrumentos que ofrece la semiótica muestran la interacción de un baile, su manifestación como danza y su composición como ritmo, útiles para comprender un fragmento mínimo de la cultura popular latinoamericana.

A partir de las reflexiones que derivan de lo anteriormente expuesto, podemos concluir que el merengue representa un ritmo que atraviesa partes importantes del Caribe y Centroamérica en cuanto región geográfica, y actúa como vehículo para comunicar identidad cultural, al mismo tiempo que permite conservar la memoria colectiva y transmitirla de acuerdo al tiempo y espacio que lo determina. Los contenidos que vehicula se determinan por el momento social que vive la comunidad que los genera. Por lo tanto, puede ser afrontado metodológicamente como un sistema semiótico, susceptible de ser analizado por medio de planos que construyen el significado y las formas estructuradas para transmitirlo. Del mismo modo, el espacio social que lo determina le asigna funciones específicas; cantar gestas, proponer temas de moda, denunciar injusticia social, invitar a la reflexión, hablar de amor, etc., pero es al mismo tiempo estructurante y modelizante no sólo en los mecanismos de percepción para la recepción, sino también en las formas más complejas de comunicación social. En alguna época por ejemplo, ha predominado como tema principal en la contraposición entre la vida en la ciudad versus la vida en el campo, en otros momentos ha sido instrumento en las contiendas políticas, que permitieron insertar elementos significativos en la estructura musical yailable.

En tanto que vehículo, el Merengue puede considerarse un tipo de lenguaje complejo que incluye a la música, a la danza, a la convivencia social, por lo que genera competencias específicas de recepción. Para medirlas, el estudio de las cadenas de interpretantes nos permite delinear un mapa de las interacciones que se desarrollan entre las competencias

específicas (musical, dancística) para confluir en una competencia general, la del consumo del merengue.

El análisis a partir del tipo de relación sígnica, ya sea de tipo sintáctico, semántico o pragmático, nos ha permitido establecer los grados de adecuación y las subordinaciones que surgen entre distintos sistemas sígnicos al momento de construir el significado que llevan a su percepción de manera coherente y ordenada. De este modo, la interpretación musical aparece antes de la dancística, y la decodificación del merengue se transforma en un proceso integrador, ya sea en su consumo como música, como baile o como ritmo.

Hemos podido observar que en cuanto instrumento, vehículo de una cultura específica, proyectada al consumo global, el merengue de los años noventa, que forma el corpus de análisis observado, manifiesta una fuerte intertextualidad con los sistemas culturales de América Latina y el Caribe, que se manifiestan en el fenómeno denominado “Nueva Trova Cubana”, con el empleo continuo de recursos literarios tomados de la Poesía Negrista, así como un uso identificatorio del *sampleo* o introducción de ruidos ambientales musicalizados. Es decir, recorre un amplio espectro de la cultura identitaria de Latinoamérica y se presenta como elemento cultural aglutinador, capaz de transmitir, aunque de manera incipiente, la cosmovisión de los pueblos que habitan en esta región del planeta, sin importar la dolorosa migración que se ha vivido en las últimas décadas. Los signos del merengue acompañan al latinoamericano como parte de su bagaje cultural.

Notas

1. El diccionario de uso del español de María Moliner define ritmo en relación con el bailo como la “Adaptación de las divisiones de que es susceptible un movimiento, una acción, una sucesión de sonidos, etc., a intervalos regulares de tiempo” (Moliner, 1988: 1046). En relación con el baile, el ritmo destaca la respuesta psicomotora de la interpretación musical y su conformación como un todo articulado e identificable permite denominar un tipo de músicaailable: rock and roll, charleston, cha cha cha, salsa, etc.
2. Una relación entre usuario del lenguaje y las reglas que la determinan permite establecer una analogía con la dicotomía *langue* y *parole*, presente en la lingüística de Ferdinand de Saussure (1982[1919]).

3. En una definición coloquial es la principal acepción del término: “Acción de danzar”, según Moliner (1988: 329) y el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua.
4. En la misma definición de uso, se refiere a “Cada una de las formas de bailar adaptadas a un género de música” (Moliner, 1988: 329).
5. El vocablo danza remite a una dimensión artística del baile, según Moliner (1988: 885). Define un conjunto de movimientos ejecutados en una pieza, y el estilo adaptado a un determinado ritmo.
6. El sistema “gramaticalizado” por oposición al “textualizado” se encuentra descrito como elemento característico en las formas de transmisión y conservación de una cultura. El semiólogo ruso ha trabajado en modelos diversos que permitan establecer las diferencias culturales como base para el estudio de una semiótica de la cultura. (Lotman, 1979: 41).
7. Citamos el ejemplo del grupo 4:40 y Juan Luis Guerra; la Lacrimosa presente el álbum *Fogarate*, de 1994, que retoma, la homónima pieza de W. A. Mozart en el *Réquiem*.
8. “El Merengue cibaño se baila en la posición clásica de los bailes de salón. El brazo derecho del hombre toma de la cintura a la mujer mientras que con el brazo izquierdo sostiene el brazo derecho de la mujer. El brazo izquierdo de la mujer se apoya sobre la espalda del hombre sin tocar el espacio de acción del brazo del varón tomándolo de la mano. Siguiendo esta forma, la pareja se mueve de costado desplazándose a través de la sala de baile” (Traducción del autor).
9. La *jitanjáfora* es una figura poética que se encuentra presente en la poesía latinoamericana. Alfonso Reyes la describe como una estructura “alógica con valor puramente acústico” (Reyes, 1942 [2004: 186]). De igual modo, identifica diversos “tipos empíricos: 1) Signos orales que no llegan a constituir palabra [...]. 2) La pretendida onomatopeya siempre ilusoria [...]. 3) Interjecciones que no llegan a la palabra, aunque se les declina en cierta manera [...]. 4) Lo que hablan los pájaros [...]. 5) Jitanjáforas de la cuna [...]. 6) Glosolalias pueriles [...]. 7) Brujería, ensalmos, magia, conjuro [...]. 8) Las canciones populares son jitanjáforas siempre que desdeñan la lógica y la gramática [...]. 9) Las estrofas bobas [...]. 10) Como última derivación de la jitanjáfora popular pueden considerarse los gritos de guerra [...].” (Reyes, 1942 [2004: 189-195]).

10. En la isla de República Dominicana habitaban los indígenas Arawak, quienes sucumben ante el predominio hispano y prácticamente desaparecen, dejan en la memoria musical el término Areito, que significa, entre otras cosas, fiesta.

Bibliografía

- AUSTERLITZ, P. 1997. **Merengue. Dominican Music and Dominican Identity**. Philadelphia: Temple University Press (Estados Unidos).
- BARBOSA, O. 1988. **Samba. Sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores**. (Tr. It. di Paolo Scarnecchia, Samba. Storia, poeti, musicisti e cantanti. Ed. Sellerio) (Italia).
- BOAS, F.; COURLANDER, H.; GORER, C. et al. 1944. **The Function of Dance in Human Society**. (Tr. It. di Donatella Bertozzi, La funzione sociale della danza. Milano: Savelli. Italia, 1981).
- CARPENTIER, A. 1946. **La Música en Cuba**. Fondo de Cultura Económica de Mexico.
- CARPENTIER, A. 1974. **Concierto barroco**, México: Siglo XXI, 1991 (México).
- COURLANDER, H. 1944. “Danza e dramma danzato ad Haiti“ en **Boas**, Courlander, Gorer, 1981.
- DELALANDE, F. 1989. “La terrasse des audiences du clair de lune: essai d’analyse esthétique”; **Analyse musicale** 15; pp. 75-85 (Francia).
- ECO, U. 2003. **Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione**. Ed. Bompiani (Italia).
- GALÁN, N. 1983. **Cuba y sus sones**. Pre-textos/Música, Valencia (España).
- GÓMEZ, J. M. 1995. **Guía esencial de la Salsa**. Editorial La Máscara (España).
- HALBWACHS, M. 1968. **La mémoire collective**. Presses Universitaires de France (Francia).
- LOTMAN, I. 1979. “El problema del signo y el sistema en sígnico en la tipología de la cultura anterior al siglo XIX”, en Lotman, Juri y Escuela de Tartu, **Semiótica de la cultura**. Ed. Cátedra, pp. 41-66 (España).
- LÓPEZ CANO, R. 2004a. “El chico duro de La Habana. Agresividad, desafío y cinismo en la Timba cubana.” Resumen del texto que aparecerá en el volumen **Música y violencia**, editado por Ana María Ochoa, Duke University Press (Estados Unidos).
- LÓPEZ CANO, R. 2004b. “Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era

- global.”Comunicación presentada en el VIII Congreso de la SIbE. ¿A quién pertenece la música? La música como patrimonio y como cultura. Zaragoza, 25-28 marzo 2004 (España).
- MADRIGAL, L.I. 1990. “Introducción” en Guillén, Nicolás, 1990, **Summa Poética**. Ed. Cátedra (España).
- MOLINER, M. 1988. **Diccionario de uso del español**. Ed. Grédos (España).
- MOLINO, J. 1975. “Fait musical et sémiologie de la musique”. **Musique en jeu** 17: 37-72 (Francia).
- MORRIS, Ch. 1971. **Foundations of the Theory of Signs**. La Haya: Mouton, (Tr. Esp. Fundamentos para una teoría de los signos. Ed. Paidós, 1985) (España).
- OMOFÓLÁBÒ, S. À. 1998. **Yoruba dance. The semiotics of Movement and Body Attitude in a Nigerian Culture**. African World Press (Canadá).
- PEIRCE, Ch.S. 1904. “A Survey of Pragmaticism”. En **Collected Papers, 1936-1958** Bloomington, Indiana (Estados Unidos).
- QUINTERO RIVERA, Á. 1998. **Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical**. Ed. Siglo XXI (México).
- RAUHE, H. 1987. “Tipi di appropriazione”, en Marconi, en L. y Stefani, G.; **Il senso musicale; CLUEB**) (Italia).
- REYES, A. 1942. **La experiencia literaria**. Ed. Fondo de Cultura Económica, (2004). (México).
- SACHS, C. 1933. **Eine Weltgeschichte des Tanzes**. Dietrich Reimer A.G., Berlin. (Tr. It. Storia della Danza, Ed. Il Saggiatore 1994) (Italia).
- SACHS, C. 1940. **The history of Musical Instruments**. Norton & Company, Inc. (Tr. It. di Papini Maurizio, Storia degli strumenti musicali. Ed. Mondadori, 1980) (Italia).
- SAUSSURE, F. 1916. **Cours de linguistique générale**. Ed. Por A. Bally, A. Sechehaye. Ginebra (Tr. Esp. Mauro Armiño, Curso de lingüística general. Ed. Nuevomar, 1982). (México).
- TANI, G. 1983. **Storia della danza dalle origini ai nostri giorni**. Tomo 3. Leo S. Olschki Editore (Italia).

DISCOGRAFÍA

- Juan Luis Guerra – 4 40 (1990) **Ojalá que llueva café**, Universal Music/Karen Music.
- Juan Luis Guerra – 4 40 (1994) **Fogaraté!**, Karen Music.
- Juan Luis Guerra – 4 40 (1991) **Bachata rosa**. Karen Music.
- Juan Luis Guerra – 4 40 (2000) **Grandes éxitos**, Karen Music, 2000.
- Juan Luis Guerra – 4 40 (1998) **Areíto**, Karen Music.

Mongo Santa María y su Orquesta (1995) **Homónimo**, Saludos Amigos.

Oscar D'Leon (1996) **Los Oscars de Oscar**, Top Hits.

VV.AA. (1995) **Radio Caribe. La piu' calda selezione di muisca latina**, RTI Music.

VV.AA. (1997) **Merengue: dominican music and dominican identity**, Rounded.

VV.AA. (2001) **The rough guide to merengue & bachata**, World Music Network.

Wilfrido Vargas (1993) **Itinerario**.

Wilfrido Vargas (1994) **Usted se queda aquí**.

Wilfrido Vargas (1995) **El extraterrestre**.