El merengue urbano, ruptura y continuidad en la música popular dominicana

Fuente: imagen generada con ChatGPT.

Rossy Díaz

Investigadora de la música popular. Doctorante en Creación e Investigación Artística, por la Universidad Autónoma de Santo Domingo, UASD. Maestría en Investigación de la Herencia Cultural, Universidad Carlos III, Madrid. Licenciatura en Música, Mención Teoría y Educación Musical, UASD. Formación Virtual de Humanidades Digitales, Universidad Autónoma de Barcelona.

Docente en la Maestría en Educación Musical, Universidad O&M (2019 - actual); profesora invitada del Diplomado en Comunicación y Cultura FLACSO, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (2023 -2024); en Historia de la Música Latinoamericana, UASD (2016 –2019), y como profesora asistente del Curso Internacional de Etnomusicología Dominicana, Syracuse University - Centro León, 2012. Ha formado parte del jurado del Premio Cuentos de Merengue, Centro Cultural Banreservas (2025); y del Premio Nacional de Música de Carnaval “Luis Días”, Ministerio de Cultura (2021- 2025). Es autora del libro *Rumbas barriales. Aproximaciones al análisis del merengue “de calle”*, Editora Seña, 2011.

El merengue urbano, ruptura y continuidad en la música popular dominicana

Rossy Díaz

RESUMEN

En el tránsito a este siglo, el merengue no solo se redefine musicalmente, sino también en el imaginario social al incorporar todo el espectro cultural y tecnológico de la época; pero conserva su poder simbólico entre las nuevas generaciones de dominicanos. De esa forma, trasciende su posición como género nacional para convertirse en una expresión musical urbana y globalizada.

Con la composición de una nueva cultura urbana en Santo Domingo, emerge un estilo denominado "merengue de calle", una manifestación catalizadora de los nuevos paradigmas de la modernidad en el país, como la complejidad transnacional impulsada por la diáspora dominicana y la influencia de las nuevas tecnologías musicales. Esta historia del merengue se cuenta a partir de la aparición de nuevos estilos de fusión, como el merengue *hiphop* y el *merenhouse*; también el merengue estilo "nuevayork" y el mambo urbano,[1] desde finales del siglo XX e inicios de este siglo. Partiendo de las transformaciones estructurales, podemos resaltar sus aportes a la estética y al performance, como parte fundamental de la narrativa en el merengue contemporáneo.

Palabras claves

Música popular dominicana, merengue de calle, mambo urbano, barrios marginales de Santo Domingo, diáspora dominicana, transnacionalidad, estigma social, innovación musical, globalización cultural, música digital.

ABSTRACT

In the transition to this century, merengue is not only musically redefined but also reshaped within the social imagination by incorporating the full cultural and technological spectrum of the period, while preserving its symbolic power among new generations of Dominicans. In this way, it transcends its position as the national genre to become an urban and globalized musical expression.

With the formation of a new urban culture in Santo Domingo, a style known as merengue de calle (street merengue) emerges, acting as a catalyst for the new paradigms of modernity in the country, such as the transnational complexity driven by the Dominican diaspora and the influence of new musical technologies. This history of merengue is told through the appearance of new fusion styles, such as hip-hop merengue and merenhouse; also, the "Nuevayork" style merengue and mambo urbano (urban mambo), from the late twentieth century and the beginning of this one. Based on these structural transformations, we can highlight their contributions to aesthetics and performance as a fundamental part of the narrative of contemporary merengue.

Keywords

Dominican popular music, merengue de calle (street merengue), mambo urbano (urban mambo), marginalized neighborhoods of Santo Domingo, Dominican diaspora, transnationality, social stigma, musical innovation, cultural globalization, digital music.

© Universidad APEC - Unapec

OTRA HISTORIA

A finales del siglo XX, el merengue dominicano se había consolidado internacionalmente dentro de la industria del mercado tropical, para establecerse con fórmulas de producción y modelos comerciales determinados por décadas de notoriedad; sin embargo, a principios de los años 90, el panorama del merengue comenzó a transformarse radicalmente. El modelo tradicional de popularidad –basado en grandes orquestas y estructuras formales– dio paso a una diversidad de fenómenos musicales con una popularidad y una estética totalmente distintas entre sí.

En perspectiva, las orquestas comerciales establecidas en el mercado –como Los Rosario, Sergio Vargas, Milly Quezada y Eddy Herrera, entre otros– compartían estelaridad con dos fenómenos de la época: la línea estilizada y de orientación global de Juan Luis Guerra y 4-40, y el estilo hiperrítmico y de refranero popular de La Coco Band. Por otro lado, las orquestas juveniles modernas exhibían en su frente una imagen de *boyband* –como Rikarena, Sin Frontera, Tierra Seca, etc.–, en paralelo a figuras importantes de Puerto Rico, con el merengue bomba; y de Nueva York, con el *merenhouse*. Esa pluralidad de estilos evidenciaba que el merengue se abría camino a la globalización, trascendiendo su espacio geográfico y cultural; aunque en el ámbito local la percepción no siempre fue halagadora, ya que muchos puristas lo veían como una desvirtuación del merengue tradicional.[2]

Esa "otra historia" se escribió a contratiempo y a los márgenes de los medios de comunicación tradicionales, en los cuales se posicionó una narrativa de crisis y decadencia; mientras que los creadores del merengue urbano marcaban un estándar muy alejado de la nostalgia de "los años dorados",[3] basado en referentes como la creatividad popular de los barrios populares y marginados del centro social y cultural del Distrito Nacional de Santo Domingo. Esos jóvenes merengueros provienen de ambientes precarios, que articulan su música sobre la base de temas como la marginalidad, y en un lenguaje crudo que responde a una realidad de exclusión y violencia; se distinguen por su identidad visual de vestimenta y coreografías disruptivas para el merengue comercial.

La popularidad del mambo urbano se impuso en la cultura popular con mecanismos precarios para la producción y promoción, sobre la base de discos de piratería que se vendían en calles céntricas como la avenida Duarte, en las comparsas de Alí Babá del carnaval de Villa Francisca.

La originalidad de las propuestas del merengue electrónico orientado al *hiphop* y al *house* –como Proyecto Uno, Sandy & Papo e Ilegales, en la década del 90– compartieron el hito de lo transnacional e influyeron en la escena de la música latina. En Nueva York, se posicionó un sonido de hibridismo electrónico, con agrupaciones de merengue como los Homeboys, Oro Sólido, Banda X, Malafé, etc. A nivel local, artistas como Tulile, Julián Oro Duro, Juliana, Omega, Sujeto 24 Kilates, Tito Swing y otros, se convirtieron en los exponentes claves de esa vertiente.

Presentación en Canada, Toronto, del merenguero Tulile. Fuente: www.torontohispano.com

1. La denominación "mambo" dentro del merengue urbano, está profundamente vinculada a la estructura del género musical. Frases como "vamos al mambo" o "viene el mambo" sirven como señales de que la canción se dirige hacia su sección más rítmica, que generalmente es la más percusiva, y destaca los vientos o, en tiempos más recientes, los sintetizadores.
2. En 2005, el país conmemoró el 150 aniversario del merengue con una serie de actos oficiales. A nivel institucional, el discurso se centró en el "rescate de los valores" tradicionales; pero paralelamente, en los barrios de Santo Domingo, el sonido del "mambo" ganaba relevancia, en oposición a las nociones conservadoras con las visiones contemporáneas.
3. El concepto de "los años dorados" sirve para identificar a las orquestas de merengue más emblemáticas de la década de los 80 del siglo pasado.

© Universidad APEC - Unapec

En ese orden, el merengue contemporáneo se sitúa en el centro de un conflicto identitario no solo por la emergente cultura urbana, sino además por una dominicanidad transnacional; en tanto que la influencia de la diáspora dominicana se hizo cada vez más significativa en la identidad del país, como sostiene el etnomusicólogo Paul Austerlitz: "La influencia de la diáspora dominicana fue tan significativa que llegó a afectar incluso la identidad dominicana dentro de la isla".[4] Esa dinámica cultural también se refleja en los barrios, en la economía de las remesas[5] y en las migraciones. Ese estilo de merengue "de calle", se distingue por el uso de un lenguaje callejero, de jerga urbana y spanglish; así como por el contenido de sus letras explícitas o de doble sentido, consideradas ofensivas y motivo de crítica y censura.

DE CALLE Y CON MAMBO

En la identidad rítmica dominicana, las experimentaciones con el merengue se han caracterizado por el protagonismo de la sección rítmica, la aceleración y la propensión al uso de mambos y estribillos; el hecho de que ese estilo privilegie el ritmo sobre la lírica no implica una falta de discurso, por el contrario, la centralidad rítmica se convierte en la esencia misma de una postura estética y cultural que busca un retorno a la raíz rítmica del género musical, despojada de los artilugios de la producción comercial.

En consecuencia, el efecto de esa simplificación del patrón rítmico se refleja en la estructura formal, sobre todo por el énfasis en la sección del mambo, lo que genera un fraccionamiento en la forma original, que a su vez explica su denominación como merengue "de mambo".[6] Ese término refiere a una variante rítmica del merengue popular, con un énfasis particular en el patrón "a lo maco" y el estilo "Coco Band", entre otras influencias.[7] Cabe señalar que, aunque inicialmente vinculado a las dinámicas urbanas, posteriormente surgieron transformaciones en versión electrónica y estilos fusionados, con ejemplos como el de "Alí Babá" y propuestas como Los reyes del mambo, Jabubanda y Alí Banda, que en sus primeras versiones fungían como un referente primigenio y posteriormente se adaptaban a las tendencias electrónicas, como el merengue Bit y su exponente más reconocido: Moreno Negrón. Vale resaltar que la variabilidad rítmica puede oscilar en distintas velocidades, lo que demuestra que la aceleración en sí es más bien una condicionante, y no significa un elemento definitorio de ese estilo, pues el mambo urbano puede ejecutarse tanto en versiones rápidas como lentas.

CONSIDERACIONES FINALES

En la trayectoria del merengue "de calle" o mambo urbano se han generado muchas críticas, y la creatividad de sus exponentes no siempre ha sido valorada en su justa medida; con eso se antepone la precariedad del origen y el estigma social,[8] a la expresión cultural.[9]

Ahora bien, algunos de sus representantes continúan vigentes en la escena musical, como Alá Jaza, Sujeto 24K, Julián Oro Duro, Tulile y Omega, este último la figura más importante de ese estilo. En 2023 se lanzó el programa especial "Los mambos del mambo", del productor musical Junior Cabrera para su canal de YouTube, que trata sobre los diez mejores "mambos" del merengue. El video profundiza en la historia de la palabra "mambo" en el contexto del merengue, con la participación del destacado percusionista "El veldugón"; también incluye la actuación de varios de sus exponentes principales y un homenaje a la comparsa de carnaval Alí Babá, de Villa Francisca, con "Los Reyes del Mambo" como referente sonoro de ese movimiento.

En la actualidad, se pueden apreciar sus aportes al sonido del merengue, y tomar en cuenta la renovación de los elementos sígnicos y el manejo de códigos contemporáneos en el merengue urbano, como el estilismo y la puesta en escena; con formas de creación y producción que dotaron al género de una conexión oportuna con la era digital y global.[10]

El merengue "de calle" o mambo urbano, irrumpió en la escena de la música popular con ímpetu; y si bien en principio las críticas a su ritmo y letras eclipsaron su valor, en la actualidad se valoran como catalizadores de innovación en el merengue y la música contemporánea dominicana.

© Universidad APEC - Unapec

Fuente: Unesco, mejorada con Firefly.

REFERENCIAS

Austerlitz, Paul (2007). Merengue: música e identidad dominicana, Ministerio de Cultura.

Bueno, Liova y Muñoz, Igor (2007). Cambios en la estructura rítmica, armónica, melódica, formal, instrumental y semántica del merengue dominicano durante el periodo 1990-2006. Tesis y disertaciones académicas, Universidad Autónoma de Santo Domingo.

Cabrera, Junior (2023). Los mambos del mambo, especial de YouTube.

Díaz, Rossy (2011). *Rumbas barriales. Aproximaciones al análisis del merengue "de calle"*, Editora Seña.

Fundación Global Democracia y Desarrollo (2016). La música urbana en Latinoamérica.

Ministerio de la Juventud (2023). Género urbano y juventudes.

4. Como señala Austerlitz, la influencia de la diáspora dominicana fue tan significativa que llegó a afectar incluso la identidad dominicana dentro de la isla. Ver Merengue: música e identidad dominicana, Ministerio de Cultura, 2007.
5. El escritor Rey Andújar expresa en la obra de teatro Ciudadano Cero, que: "La respuesta está en los ritos de los callejones y cañadas que crecen sin planificación urbana, en las familias que abandonan el campo para ir a la ciudad a ocupar los lugares que luego los emigrantes sustentan con el imperio de remesas"; citado en el libro *Rumbas barriales*, Editora Seña, 2011.
6. Cabe destacar que el término "mambo" ha sido popularmente utilizado en el merengue por figuras emblemáticas de las décadas 80 y 90 del siglo pasado, como Josie Esteban y su emblemática frase: "Dame mambo"; y más tarde por Peña Suazo, denominado "el rey del mambo", entre otros.
7. El patrón "a lo maco" es el estilo de toque de la tambora popularizado por la orquesta Los hermanos Rosario, sobre la base de una simplificación al patrón original del merengue "derecho". El estilo "Coco Band", es el más influente en el merengue "de calle" por sus cortes rítmicos, profusión de mambos acelerados y letras jocosas de temáticas urbanas.
8. Algunos exponentes han tenido problemas con la justicia, demandas e incluso cárcel; sin embargo, eso no quita el prejuicio y tono despectivo que implica la forma en que se les trataba. Ese artículo define el merengue de calle como "basura musical"; y a sus exponentes como "negros con aretes y gorras pa'tras". Fue publicado en el periódico *Acento* (Euclides Gutiérrez Félix califica de "basura musical" al merengue de calle, Gustavo Olivo Peña, 2012).
9. A pesar de su abrumadora popularidad y reconocimiento comercial, su inclusión en la premiación más importante del arte en el país no fue aceptada hasta la segunda década de los años 2000.
10. Podemos reconocer su aporte al sonido contemporáneo del merengue, y a su proyección internacional con artistas globales como Shakira, Daddy Yankee, Rosalía, Karol G y Ricky Martin, entre otros.

© Universidad APEC - Unapec