Grand Valley State University

From the SelectedWorks of Medar Serrata

January 2012

Merengue, lujuria y violencia: El espectáculo de la barbarie en el imaginario de la nación dominicana

Contact Author

Start Your Own SelectedWorks

Notify Me of New Work

Available at: http://works.bepress.com/medar_serrata/5

Published in *El sonido de la música en la narrativa dominicana: Ensayos sobre identidad, nación y performance*. Ed. Médar Serrata. Santo Domingo: Instituto de Estudios Caribeños, 2012. 23-52.

Merengue, lujuria y violencia:

El espectáculo de la barbarie en el imaginario de la nación dominicana[1]

Médar Serrata

Grand Valley State University

"Eso somos!... Ron, tambora, merengue… y dictadores!"

—Freddy Prestol Castillo, *El Masacre se pasa a pie* (11)

En las páginas finales de la novela *La sangre* (1914), de Tulio Manuel Cestero, los personajes Antonio Portocarrero y su amigo Arturo Aybar dan un paseo en coche por la vieja ciudad de Santo Domingo. El día anterior, el Congreso Nacional había aprobado la Convención Dominico-Americana, que daba a los Estados Unidos el control de las aduanas del país. Lamentando lo que entendía como una amenaza no sólo para la soberanía nacional sino para la propia identidad de los dominicanos, Portocarrero declara: "Ya nuestro pueblo baila *tow steps* (sic), y pronto los muchachos jugarán a la pelota". A lo que su compañero, menos pesimista, responde: "¿Y qué? La danza, demasiado voluptuosa, enerva, en cambio el *tow steps* es un baile gimnástico, y el *basse ball* (sic) da músculos y enseña a los jóvenes a pensar y ejecutar con ardimiento, y eso es lo que necesitamos, audacia y energía, no los espasmos de violencia que son nuestras revoluciones" (220). El diálogo entre estos personajes resume el sentimiento de ansiedad

[1] Agradezco a Rebeca Castellanos, Fernando Valerio-Holguín y Lily Litvak por las valiosas sugerencias que me hicieron para este trabajo.

que padecían los contemporáneos de Cestero ante la creciente influencia de los Estados Unidos en la cuenca del Caribe. En efecto, la Convención fue apenas el preludio de una ocupación militar cuyo impacto dejaría huellas perdurables en la vida política y cultural del país, entre ellas, el deporte y "la danza" a que hace referencia la novela.[2] Pero a casi un siglo de la publicación de *La sangre*, cabría preguntarse: ¿fueron esas influencias tan nefastas para la cultura nacional como temía Portocarrero? Después de todo, ¿cuántos dominicanos hoy en día saben qué cosa es el *two-step*? ¿Y cuántos estarían dispuestos a ver la afición al béisbol como una pérdida de su identidad?

El pasaje de Cestero ilustra hasta qué punto la noción de identidad es una construcción social, no una esencia que se mantiene inalterada al margen de las condiciones históricas, al tiempo que arroja luz sobre el significado de la cadena de asociaciones semánticas que los intelectuales dominicanos de finales del siglo XIX y principios del XX establecían en sus representaciones de los bailes populares. En la primera parte del presente ensayo analizo la recurrencia de estas percepciones sobre los bailes populares en los registros de un *archivo* que tiende a privilegiar los valores de la clase dominante, a la vez que intenta borrar lo que Diana Taylor denomina el *repertorio*, el sistema de generación, preservación y transmisión de conocimiento social y cultural a través de las expresiones corporales (16). En la segunda parte, mostraré cómo este

---

[2] La manera como aparecen escritas las palabras *two-step* y *baseball* en el fragmento citado nos da una idea de cuán extrañas debían ser estas manifestaciones de la cultura estadounidense para la generación de Cestero. En el caso del *two-step*, las cosas no han cambiado mucho, como puede deducirse del hecho de que la errata en el nombre del baile se haya mantenido en las numerosas reimpresiones de la obra realizadas por *Editora Taller*, en tanto que el término *basse ball* ha sido sustituido por el de *base ball*, más cercano a la grafía actual.

conflicto entre ambas formas de conocimiento alcanza su mayor grado de tensión y ruptura en la ficción distópica de Ramón Marrero Aristy.

1. La aristocracia del baile

En su libro *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Taylor critica la tendencia en Occidente a privilegiar el *archivo* de materiales perdurables (documentos, objetos, edificaciones) como fuente de la verdad y de la memoria histórica, en detrimento del *repertorio* de conocimientos que se trasmiten a través del lenguaje corporal (18).[3] Señala que aunque la relación entre archivo y repertorio no sea antagónica por definición, con frecuencia el archivo suele inscribir esas expresiones de la cultura consideradas efímeras sólo para borrarlas, negándoles todo valor como formas de conocimiento (36). Podemos reconocer esta tendencia en la representación de las danzas populares como expresiones de "barbarie" que encontramos en artículos de periódico, documentos legales, ensayos, cuentos y novelas de autores dominicanos de finales del siglo XIX y principios del XX. Estudios recientes en el campo de la historia, la antropología y la etnomusicología han identificado —acertadamente— el trasfondo racista que movía estas muestras de rechazo de la cultura popular por parte de

[3] La noción de *archivo* ha sido objeto de una intensa actividad crítica en los últimos años. Las fuentes de este interés suelen ser los trabajos de Michel Foucault, *La arqueología del saber* (México: Siglo XXI Editores, 1970) y Jacques Derridá, *Mal de archivo: Una impresión freudiana* (Madrid: Editorial Trotta, 1977). El historiador haitiano Michel-Rolph Trouillot discute el proceso de silenciamiento implícito en la construcción del archivo, en su importante libro *Silencing the Past* (Boston: Beacon P, 1997). Marlene Manoff ofrece un resumen de las múltiples maneras en que el concepto de archivo es usado en diferentes disciplinas en su artículo "Theories of the Archive from Across the Disciplines", en *Libraries and the Academy* 4.1 (2004): 9-25. Para un análisis de la función del archivo desde la perspectiva de los estudios de *performance*, véase Hellen Freshwater, "The Allure of the Archive", en *Poetics Today* 24. 4 (2003): 729-58.

la clase dominante en la República Dominicana (Austerlitz 22; Guerrero 76; Jorge 29).[4] Es preciso recordar, sin embargo, que los bailes populares eran considerados perniciosos para la moral pública ya en la España del siglo XVI. Considérese, por ejemplo, una ley de 1583 que imponía una pena de 200 azotes y seis años de galera para los hombres y el destierro para las mujeres que fueran sorprendidas cantando, recitando o bailando la zarabanda, a la que el Padre Mariana describirá años más tarde como "un baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego aún a las personas más honestas" (Bustos 31; Mariana 433). La contradanza, el baile de figuras del que se derivan la mayoría de las danzas del Caribe hispano, era condenada por la misma razón en España desde mediados del XVIII. En un texto publicado en Madrid en 1756, el predicador de la corte Fray Antonio Garcés resume la actitud de la Iglesia hacia este baile "deshonesto" cuando escribe: "*Contra-dan-zas*. ¿Contra quién dan *zis-zas*? Contra nuestro Señor y contra sus almas, en los encuentros de cuerpos con cuerpos, con gestos lascivos, con apretarse las manos" (cit. en Bidador, 34).

La fuente del rechazo de la zarabanda y la contradanza no era su procedencia racial, sino su presunto carácter concupiscente, su manera de existir en el cuerpo, que a los ojos de la Iglesia y del Estado ponía en peligro el orden establecido. Este temor a la capacidad de las expresiones corporales de trastornar la estructura social se trasladaría al Nuevo Mundo, como puede apreciarse en un sermón pronunciado en octubre de 1803 por el primer arzobispo de Caracas, Don Francisco de Ibarra. Alarmado por el contacto de los cuerpos en los bailes de moda, la máxima autoridad religiosa de la ciudad advierte de las

---

[4] Sin embargo, como señala Guerrero, la correspondencia entre raza y cultura no era total. No todos los "civilizados" eran blancos, ni todos los negros y mulatos eran considerados "bárbaros", aunque sí había "cierta correspondencia" (76).

grandes desgracias que se sobrevendrían sobre la población de continuar estas prácticas lascivas:

> El palparse, abrazarse, besarse, enlazarse y de diversos modos unirse, estrecharse y rozarse cuerpo con cuerpo, carne con carne, vestido con vestido entre hombres y mujeres, mozos y mozas, y aun ancianos y ancianas a vista, ciencia, y consentimiento de Padres y Madres, de Señores y Señoras, o ejecutándolo por sí, o consintiéndolo a sus hijos e hijas, criados y criadas, ningún racional habrá llegado a conceptuar que en algún tiempo se permitiese. ¿Y no es esto mismo lo que se está haciendo y permitiendo en esta Ciudad en estas danzas, contradanzas y bailecillos que actualmente se practican? (cit. en Langue 23)

Una actitud similar puede advertirse en un artículo publicado en tiempos de la ocupación napoleónica en *El Aviso de La Habana*, que llama al vals y la contradanza invenciones indecentes introducidas a la isla por "la diabólica Francia" que contribuían al relajamiento de las costumbres de los cubanos. Según el autor del artículo, ambas danzas eran en su esencia "diametralmente contrarias al cristianismo: gestos, meneos lascivos y una rufiandad impudentes son sus constitutivos, que provocan por la fatiga y calor, que padece el cuerpo, á la concupiscencia" (Zaragoza 723-24).

Para otros miembros de la élite caribeña, sin embargo, el presunto carácter lascivo de estos bailes no provenía de la Francia napoleónica sino del continente africano. En sociedades cuyo sistema de producción dependía de la imagen del negro como un ser irracional dominado por bajas pasiones, el repudio de los bailes populares adoptaría el lenguaje racializado del discurso colonial. A la negación del valor epistemológico de las expresiones culturales de los negros se suma el papel que jugaron los toques de tambor y las danzas rituales en las frecuentes rebeliones de esclavos.[5] De ahí que todavía a finales

---

[5] El Código Negro de 1784 protegía los bailes de los esclavos como una forma de aliviar los rigores del trabajo forzado, pero establecía que sólo podían realizarse "en las plazas, calles o lugares públicos en los días festivos y durante el día" (Malagón 189). La

del siglo XIX, tiempo después de abolida la esclavitud, las autoridades civiles y eclesiásticas de Santo Domingo continuaran empeñadas en suprimir los bailes e instrumentos de origen africano, a los que tachaban no sólo de inmorales sino de refractarios al avance de la civilización. El pensador puertorriqueño Eugenio María de Hostos, la figura que más influyó en la intelectualidad dominicana de este período, nos da un ejemplo de la perdurabilidad de esta actitud de rechazo en el archivo criollo al describir los instrumentos que se usaban en los bailes de las zonas rurales:

> Los instrumentos músicos son también el concierto y maridaje de un instrumento de la civilización, el acordeón, y de un instrumento de salvajismo, la bomba, o tambor de un solo parche, atabal. Este instrumento, que representa el principal papel, es un barril, cubierto en una de sus bocas por una panza curtida de ternero. El que lo maneja tiende horizontalmente el barril, se sienta a horcajadas sobre él, en dirección al parche, y con ambas manos da sobre éste, produciendo un ruido, no sin armonía cuando lo oye a distancia el que de noche camina por los bosques. El acordeón secunda al tambor y completa el concierto la voz del tamborero, coreada en ciertos pasajes por el unísono de los concurrentes, e interrumpido con frecuencia por gritos, aclamaciones y verdaderos alaridos, que conmueven la soledad de los bosques y los suburbios de las poblaciones, porque es seguro que, en la noche del sábado, se baila fandango en todas partes. (272-73)

Este pasaje ilustra lo que podríamos denominar el *montaje* del espectáculo de la barbarie como fuente del atraso de la nación dominicana.[6] Allí están esbozados, en líneas generales, todos los elementos de la escena, los actores y el argumento de un drama social que aparece representado una y otra vez en los registros del archivo, de donde sería extraído como evidencia por los encargados de preservar el orden: el bosque solitario,

---

violación de esta ley conllevaba una pena de veinticinco azotes de látigo para cada esclavo y veinticinco pesos de multa para los blancos que consintieran fiestas en sus casas o patios.

[6] Esto es lo que Taylor llama *scenario*, que es distinto del vocablo español *escenario.* El *scenario* es el marco que hace posible la repetición del drama e incluye no solo el espacio escénico sino también la trama, los detalles de las escenas, situaciones, gestos, actitudes, tono, etcétera (28).

que localiza la barbarie más allá de los límites del espacio urbano; el toque de tambor, que el sujeto civilizado escucha desde lejos, en medio de la noche; los "gritos" y "alaridos" del habitante del campo y de los barrios periféricos, que revelan la condición de sujeto primitivo, sumido en un estado de desarrollo inferior, previo a la aparición del lenguaje.

Una de las piezas centrales del espectáculo de la barbarie es el tambor o atabal al que Hostos califica de "instrumento de salvajismo", y cuya descripción corresponde al balsié.[7] Este instrumento de origen africano se convirtió en el blanco predilecto de una serie de prohibiciones a principios del XX. Una disposición de 1906, registrada en el Libro de Actas del Ayuntamiento de Higüey, proscribe los toques de balsié en esta población, alegando que su uso "desdice en gran manera del grado de cultura de los habitantes de esta localidad" (cit. en Rodríguez Demorizi 174). En 1924, el Ayuntamiento de Santo Domingo adoptó una medida similar con el fin de preservar "todo cuanto convenga a la mayor prosperidad y cultura de la municipalidad, y de evitar la propagación de costumbres nocivas".[8] La caracterización del balsié como un instrumento asociado a los bajos instintos reaparece en Rodríguez Demorizi, quien al describir el ambiente en que se desarrolla la música popular en las zonas rurales, señala que "por todas partes abundan los músicos, a veces con caracteres de plaga que infestaba

---

[7] El atabal del que habla Hostos coincide con la descripción del balsié que ofrece Enrique de Marchena: "Trozo de árbol hueco, emparchado de piel de cabra rústicamente curtida, por una de sus bocas extremas; tumbado en tierra, horizontalmente, de modo que el tañedor, sentándosele encima, lo ponga en percusión con ambas manos, auxiliadas por los calcañales de los pies, produciendo en tiempo binario, cada vez más animado, una sucesión de golpes cavernosos" (39 n1).

[8] Alejandro Paulino, "La discriminación de la cultura africana en la música dominicana". Conferencia dictada en el Archivo General de la Nación, en Santo Domingo, el 25 de noviembre del 2010.

los campos apartando del trabajo a jóvenes y viejos; que tan fácil acudían al toque de la corneta revolucionaria como al lascivo son del balsié más lejano" (177). El balsié cumple así la función de significante maestro de tres enemigos jurados de la ideología del progreso —el ocio, la lujuria y la violencia— con los que también se asociaba al merengue, una música rural que irrumpió en los salones de la clase alta urbana a mediados del siglo XIX de la mano del compositor y director de la Banda Militar, coronel Juan Bautista Alfonseca, para escándalo de los letrados liberales y conservadores.

El merengue fue objeto desde mediados del XIX de una campaña de repudio por parte de los intelectuales tanto de Santo Domingo como de Puerto Rico, que lo menospreciaban en términos muy semejantes a los que vimos aplicados a otras músicas populares. Una resolución dictada por el gobernador de San Juan en 1849 establece que

> el baile que vulgarmente se llama merengue, habiendo llegado a ser en casi todos los pueblos de la isla una causa de depravación de costumbres de los que en él se divierten, y un objeto de escándalo para los que lo ven, queda desde luego prohibido bajo la pena de 50 pesos de multa a los que lo toleren en sus casas y de diez días de prisión a los que lo ejecutan. (cit. en Rodríguez Demorizi 129)

En la República Dominicana, el origen del merengue se ha vinculado al movimiento independentista de 1844, sin embargo la palabra no aparece registrada sino hasta diez años más tarde, en un artículo publicado en el periódico *El Oasis* en el que el poeta Eugenio Perdomo, bajo el pseudónimo de Ingenuo, se queja del caos que originaba esta música cada vez que se tocaba en los salones de baile de la alta sociedad (111-12). El texto de Perdomo fue el primero de una serie de trabajos publicados a partir de enero del 1855, fecha en que se lanza una agresiva campaña contra el género desde las páginas del mismo diario. Entre sus líderes, se encuentra el novelista Manuel de Jesús Galván, quien en un extenso poema satírico critica "el torpe merengue aborrecible", llamándolo "hijo

digno del diablo y de una furia" (173). En 1875, el intelectual y político Ulises Francisco Espaillat inicia otra guerra contra el merengue en el periódico *El Orden*, de Santiago. "En opinión de muchos", escribe, "debería desterrarse el merengue de la buena sociedad; pero yo, que deseo el bien para todas las clases, propondría que lo expulsáramos por completo del país" (66). Espaillat justifica sus críticas alegando que el merengue no es un baile civilizado, ya que no se le conoce ni en Europa ni en ninguna de las repúblicas de Sudamérica (96).

Estas campañas contra el merengue formaban parte del proyecto civilizador que pretendía erradicar los elementos "primitivos" de la cultura rural y educar a la población urbana, inculcándole valores que promovieran el desarrollo material y espiritual de la sociedad. El merengue representaba la negación de esos valores, tanto por su procedencia como por su instrumentación. El acordeón, por ejemplo, al que Hostos consideraba el elemento superior en el "maridaje" entre civilización y barbarie, sería catalogado de "insípido y horripilante" por Espaillat, quien le atribuye un efecto nocivo en la conducta de los campesinos dominicanos. Estableciendo una estrecha correspondencia entre música y sentimientos, Espaillat señala que "el chillón acordeón es el que tiene la culpa de que los pleitos, en los campos, se hayan hecho muchísimo más frecuentes", ya que "irrita demasiado los nervios" (62). Conexión similar puede hallarse en Rodríguez Demorizi, quien destaca el papel del merengue en las continuas guerras caudillistas del país. En un pasaje que recuerda su caracterización del balsié, Rodríguez Demorizi afirma que el acordeón solía despertar "la sensualidad y los belicosos instintos de los dominicanos, entonces menos apegados al trabajo que a las armas y a las revoluciones y a los desbordamientos lúbricos de las fugaces treguas" (153).

Pero si la música opera como estímulo para el ocio, la lujuria y la violencia, todos los males asociados con el merengue tienen su punto de articulación en el cuerpo del danzante, entendido no sólo en su sentido literal, sino también como representación sinecdótica del cuerpo social, constantemente sacudido por los "espasmos" de las guerras caudillistas. Como señala Quintero-Rivera, "el triunfo de la *civilización* sobre la *barbarie* implicaba suprimir las pasiones por la razón, el ocio por el trabajo, y el control del cuerpo y de sus impulsos naturales —sus *urgencias*— por el cultivo de la mente y la laboriosidad" (122, énfasis en el original). De ahí que la cultura letrada se propusiera controlar los cuerpos de los danzantes sometiéndolos a estrictas normas de etiqueta.[9] El uso de estas normas contribuiría a establecer la pertenencia a la "sociedad de primera", haciendo visible la distancia que la separaba del populacho. Cestero nos ha legado un magnífico ejemplo de cómo operaba esta separación en un pasaje de *Ciudad Romántica* (1911) en el que compara —no sin ironía— la discreta voluptuosidad de los bailes elegantes del centro de Santo Domingo con el erotismo desenfrenado de las fiestas barriales (73). La diferencia entre centro y periferia se hace perceptible en la capacidad o incapacidad de controlar los efectos de la música en el cuerpo, de contener o dar rienda suelta a los movimientos en la ejecución de la danza. Mientras en los bailes de sociedad, las parejas mantienen sus cuerpos bajo permanente vigilancia, conteniendo el impulso erótico que la danza suscita en ellas, en los de las clases marginadas hay una total ausencia de control de las urgencias del cuerpo, "cual en los claros de luna de las selvas africanas" (73).

---

[9] La etiqueta del baile fue también la solución de los hacendados puertorriqueños, que buscaban "realzar los elementos positivos que representaba el desarrollo de una música nacional propia, a la vez que se contenía el peligro potencial del caos moral por medio de la *somatización* de los modales" (Quintero Rivera 120, énfasis en el original).

El colapso del proyecto civilizador de la *intelligentsia* criolla se refleja en el hecho de que el merengue se siguiera bailando no sólo en las fiestas al aire libre de las zonas rurales y de los barrios marginales de los centros urbanos, sino en los propios salones de la sociedad "de primera" (Díaz 257).[10] El contagioso ritmo fue llevado incluso a la sala de concierto, como parte de una corriente nacionalista de filiación romántica que se remonta a la segunda mitad del siglo XIX y que tuvo su apogeo en las primeras décadas del XX. El entusiasmo por los ritmos locales se ha atribuido al movimiento de afirmación de la identidad nacional que llevó a los compositores de clase media a adoptar el merengue cibaeño como expresión de resistencia a la ocupación norteamericana de 1916-1924 (Austerlitz 31).[11] Sin embargo, la aceptación del merengue como género nacional no fue unánime, como puede apreciarse en un artículo titulado "La aristocracia del baile", en el que el músico Diógenes del Orbe fustiga "la mal llamada producción nacional", calificándola de "pieza muy celebrada en círculos sociales de baja categoría, incitadora y provocadora inevitable de vulgarización en los movimientos rítmicos de los danzantes" (cit. en Rodríguez Demorizi 140). A Del orbe le parece inaceptable su presencia en los salones de la buena sociedad, donde el acto de bailar debía tener una función didáctica como "motivo principalísimo de buena educación (…) fuente de galantería y de cortesía de la persona social" (143).

Podemos, entonces, imaginar lo que significó para "la aristocracia del baile" la adopción del merengue como símbolo nacional por parte del gobierno del General

---

[10] Aunque con alguna modificación. Por ejemplo, los merengues de salón del clarinetista y compositor Juan Bautista Espínola Reyes omitían la tambora y el acordeón, lo que los aproximaba a la danza (Austerlitz 47).

[11] Este nacionalismo se sigue reflejando en el compositor y folklorista Julio Arzeno, quien insta a sus colegas a "abandonar los ritmos exóticos y consagrarnos a ser músicos dominicanos antes que alemanes o puertorriqueños" (16).

Trujillo. El joven dictador ya había adoptado el género como vehículo de propaganda en la campaña electoral de 1930, cuando recorrió el país acompañando sus manifestaciones con conjuntos de *perico ripiao* (Castillo y García Arévalo 31). Seis años más tarde contrató los servicios del maestro Luis Alberti, quien al frente de la nueva Orquesta Presidente Trujillo puso a la alta burguesía capitaleña a bailar al ritmo que tanto había menospreciado, y exigió que todas las agrupaciones musicales del país incluyeran merengues en su repertorio. El género quedaría así ligado al nombre de Trujillo, cuya figura sería ensalzada en aproximadamente 500 composiciones que se le dedicaron en los treinta y un años que estuvo en el poder (31). Sin embargo, cabe preguntarse si tal elevación a la categoría de emblema nacional sería suficiente para cambiar la percepción de la intelectualidad criolla, o si por el contrario, estos siguieron viendo en el merengue una representación de la barbarie. Todo parece indicar que por lo menos para algunos escritores de este período el merengue constituiría, sí, un símbolo; pero no precisamente de cualidades que deseaban preservar, sino de la larga suma de fracasos y de violencia sin sentido en que se habría forjado la nación[12]. Ese es el significado que tiene, por ejemplo, en la "Historia de una historia" que sirve de proemio a *El Masacre se pasa a pie* (1973), de Freddy Prestol Castillo, en que el Doctor M. —prototipo del hombre civilizado— suspende la lectura del manuscrito en que se narran los horrores de la Masacre de Haitianos de 1937 cada vez que oye colarse por la ventana "un pedazo de merengue vagabundo o un trémolo lejano y diluido de tambores en la medianoche", y exclama:

[12] Ese es el significado que tiene, por ejemplo, en el poema "Paisaje con un merengue al fondo", de Franklyn Mieses Burgos, que compara el pasado de la nación dominicana con la noche "solitaria de un llanto de cuatrocientos años", y que termina con una invitación al lector a bailar "el furioso merengue que ha sido nuestra historia" (131-32).

> Sí!... Sí!... pobrecillos de nosotros!... pobrecillos! Eso somos!... Ron, tambora, merengue… y dictadores! ¿Para qué valen estas noches tan azules, estas estrellas tan brillantes, este olor de la noche, tan profundo como el ladrido del perro del campo? Toda esta belleza? ¿Para qué?… Para contemplar la barbarie!" (11)

Prestol Castillo se vale, pues, de la vinculación del merengue con la dominicanidad y con el trujillismo para denunciar los crímenes de la dictadura como actos de barbarie. Algo similar se puede apreciar en la obra de Marrero Aristy, cuyas referencias a la música recuperan el *leitmotiv* de la barbarie como parte de un proyecto encaminado a desestabilizar el discurso totalitario del régimen de Trujillo.

2. El (des)montaje de la barbarie en la obra de Marrero

Mayormente conocido por su novela *Over* (1939), que ofrece una crítica severa de la explotación de los trabajadores azucareros en República Dominicana, Marrero mostró un genuino interés por el tema de la cultura popular e incluso formó parte del grupo de estudiosos y aficionados que fundaron la *Sociedad del Folklore Dominicano* en 1944. En un artículo publicado ese mismo año en el diario *La Nación*, el reconocido escritor, quien para entonces formaba parte del grupo de intelectuales al servicio de la dictadura, revela un profundo conocimiento de la música popular, a la que cree amenazada por el menosprecio de que era objeto en los centros urbanos. Para ilustrar su argumento, Marrero recuerda la situación del merengue en el período previo a la Era de Trujillo, cuando el género "estaba proscrito de los salones, y la humilde gente que lo tocaba y lo bailaba era perseguida en los barrios porque molestaba con los ruidos de tambora y balsié a las personas distinguidas" (Marrero, "Otra vez el Folklore" 5). Insistiendo en el valor de lo que llama "las fiestas de arte típico" para la existencia de un fuerte sentimiento de

nacionalidad, Marrero llama la atención sobre la magnitud de la posible pérdida al enumerar la rica variedad de estilos regionales asociados con el merengue: "Hay un merengue cibaeño —tal como se lo he oído a los músicos en sus regiones—. Hay un merengue del litoral. Hay un merengue liniero. Hubo —y quizás aún se encuentre— un merengue del Este, cuyo ritmo tengo en el recuerdo desde que era niño". Nótese el tono de intimidad y de nostalgia con que Marrero describe ese merengue del Este, probablemente desaparecido. Marrero usa un lenguaje similar para describir el balsié que se tocaba en el municipio de Cabral, en la provincia de Barahona: "En Cabral, el balsié, tocando es como una cordial, amorosa, multicolor cascada de sonidos. Es un balsié tejido de rumores por debajo del acordeón quejoso de amores y desengaños". Esta imagen idealizada contrasta con la caracterización de la música popular en *Over* y en el texto que da título a la colección de cuentos *Balsié* (1938), ambos publicados en una etapa en la que Marrero era aún considerado un desafecto del régimen de Trujillo.[13]

Over tiene como escenario un central azucarero, cuyo sistema de explotación puede leerse como una representación alegórica de la vida nacional bajo la dictadura.[14] Una noche, mientras conversa con un amigo, el protagonista de la novela, el bodeguero Daniel Comprés, escucha el sonido de una tambora que les llega desde un batey cercano. A instancia de su compañero, Comprés decide acudir a la fiesta, a pesar de que "la idea no [le] interesaba gran cosa" (77). Esta presunta falta de interés es significativa, ya que

---

[13] Para un análisis del cambio en las ideas políticas de Marrero a partir de su ingreso al trujillismo, véase Michiel Baud, "'Un Permanente Guerrillero'. El pensamiento social de Ramón Marrero Aristy (1913-1959)", en *Política, identidad y pensamiento social en la República Dominicana (Siglos XIX y XX).* Eds. Raimundo González et al. Madrid: Doce Calles, 1999. 181-211.

[14] Véase mi artículo "Literatura y poder: La invisible presencia de Trujillo en *Over*", en *Revista Iberoamericana* 75.226 (2009): 109-23.

refuerza la distancia entre Comprés y los otros concurrentes a la fiesta —distancia que se deriva tanto de su secreta vocación de escritor como de su empleo, pues como él mismo señala "el bodeguero de un batey es el personaje más importante en toda la jurisdicción" (79). La distancia que separa a Comprés de su entorno explica su caracterización de los asistentes a la fiesta como una otredad indeseable, una masa informe, diezmada por el hambre, el alcoholismo y la promiscuidad sexual. Comprés describe a las mujeres que acuden al baile como prostitutas vestidas con trajes de seda artificial, que "recorren la finca, acompañadas por chulos jugadores de oficio, tras los pagos quincenales, y se detienen donde quiera que haya música, frituras y ron". Uno de los músicos, "un hombrecillo flaco a quien le faltan algunos dientes" y que se acerca al bodeguero para pedirle un trago, "es un despojo de la sífilis y el alcohol". El bodeguero se abre paso entre gente "oliente a sudor y a esencias baratas" (78-80). Esta mirada crítica revela la posición del observador externo que se juzga por encima del espectáculo que se presenta a sus ojos.

En el montaje de la fiesta que se articula en *Over* volvemos a discernir la conexión entre baile, sexualidad y violencia que se le atribuía al merengue. Esta conexión es confirmada por las letras de una de las canciones que interpreta el conjunto, en las que el coro advierte de las consecuencias que podría sufrir un hombre por bailar con la mujer de otro:

> Manuel mano Lao, ¡ay!
> eso si dá peena…
> Bailando abrazao, ¡ay!
> con mujer ajeena…
> Si viene el marido, ¡ay!
> ¡ay, válgame Dioó!
> con un solo tiro, ¡ay!
> Los mata a los do-ó. (80-81)

El carácter equívoco de la advertencia se hace accesible a medida que el narrador va dando cuenta de la conducta de los concurrentes. Al escuchar el sonido del acordeón, las parejas caen en estado de trance, "las mujeres se muerden el labio inferior, los ojos entrecerrados, como poseídas, y mueven sus vientres rápida, suave y acompasadamente a la vez" (81). El cuerpo de la mujer sirve de medio a través del cual el espíritu de la lascivia ejerce su poder sobre el raciocinio del hombre, dejándolo a merced de sus instintos: "El calor del merengue abrasa el cerebro. La mujer completa lo que empezó el ron. Algunas parejas, tropezando, caminan abrazadas hacia las piezas de caña, o simplemente se internan en un barracón pestilente" (82). El acto sexual, como finalidad de la fiesta, confirma la visión del archivo de que el baile, las mujeres y el alcohol actúan como "sostenedores de barbarie", puesto que reducen al individuo a la condición de bestia.

La apropiación del merengue como representación simbólica de la barbarie es también el eje alrededor del cual gira la trama de "Balsié", otro texto de Marrero en el que la música popular informa la conducta de los personajes. La primera mención del género aparece al principio del cuento, cuando el narrador, que ha salido a dar un paseo por los barrios bajos de un pueblo no identificado, pasa frente a una casa desvencijada en la que se baila merengue cibaeño:

> En una destartalada casa de acera alta y derruida, manchada de moho por las lluvias y el sol, situada, en la esquina de las calles A de este a oeste y Séptima de norte a sur, se bailaba merengue cibaeño. Un músico abría la boca prolongando una sílaba del canto, y con los ojos cerrados se echaba hacia atrás como embriagado de selva, golpeando una tambora. El acordeonista se doblaba sobre su acordeón y también cantaba. El del güiro se encanutaba sonándose el instrumento en los oídos, como adormecido. Tres parejas, soldadas por la cintura, se enardecían bailando. ("Balsié" 29)

Como en los pasajes de *Over*, la fiesta se desarrolla en un espacio decadente, con hombres y mujeres sumidos en un ambiente de degradación física y moral. Este cuadro se repite en las calles, repletas de prostitutas vestidas de colores brillantes, hombres sucios y músicos ebrios, "cantando y pronunciando palabras obscenas con voces aguardentosas y roncas". Tras señalar, como el bodeguero Daniel Comprés, que "el espectáculo no [le] interesaba gran cosa porque lo había visto muchas veces", el narrador continúa su camino en busca de un puesto de comida callejera, "dejando a un lado y otro ventorrillos y sucias casas donde se tocaban bachatas, gramófonos y hasta radios" (29). Llega a un puesto de comida callejera, ordena unas empanadas y, mientras espera sentado a que se las frían, escucha a unos hombres charlar perezosamente en torno a una mesa. En la conversación entre estos individuos resurge el tema del baile.

El grupo está compuesto por el marido de la cocinera, un muchacho aguador llamado Simón y un hombrecito estrafalario al que apodan La Negrita y al que todo el mundo trata con respeto, "a pesar de su figura débil y ridícula" (31). El retrato de este personaje lo convierte en la antítesis del hombre civilizado que soñaron los intelectuales del XIX: negro, vestido como un espantapájaros y con el cuerpo raquítico gastado por el vicio y el hambre. A petición de sus contertulios, La Negrita cuenta una anécdota de los tiempos en que el país era azotado por una ola de levantamientos armados que concluyeron con la intervención norteamericana de 1916. El general del ejército revolucionario al que pertenecía le había encomendado a La Negrita el traslado de tres prisioneros. Esa noche, mientras se hallaba en el monte con los tres hombres, La Negrita cree escuchar el ritmo de un balsié, señal de que en algún lugar cerca de allí se estaba celebrando una fiesta. Entonces comienza a imaginarse el escenario: "Ya veía una

enramá llenita e mujere, y una cantina con romo y túbano y ginebra... Veía gente bailando. Ya me parecía oí el acordión... Y el maldito balsié: *¡Ta pin tá! / ¡Ta pin tá! / ¡Ta pin tá!*" (35). El espíritu del tambor toma control del cuerpo de La Negrita, alterando su percepción de la realidad: "¡Ya me jormigueaban lo pié! Me taba dentrando una cosa que no me podía sutené e n'el sitio. Me jallaba que aquello taba má ocuro e la cuenta alumbrao co n'una velita e cera que me trujo la vieja; me jallaba que el bojío era etrecho, que hacía calor, y qué sé yo qué má…" (36). Angustiado por el deseo de ir a la fiesta, La Negrita se pregunta qué hacer con los prisioneros. Si los deja solos, se podrían escapar o podrían denunciarlo con sus superiores. Pero sigue escuchando el balsié e imaginándose la fiesta:

> ¡J'Ave María! ¡Qué cosa señoren! Se me imaginaba otra vé la enramá. La enramá llena e gente bailando… y romo, y túbano, y ginebra, y mujer, y longaniza… Y el maldito balsié: *¡Guanabaná! / ¡Guanabaná! / ¡Guanabaná!* Y la maldita enramá... la enramá y mujere... y romo, y mujere, y romo, y túbano, y mujere, mujere, mujere, mujere… ¡Qué cará! ¡Quién Diablo diba a aguantá má! ¡Quién Diablo! (36)

Poseído, totalmente fuera de sí, La Negrita toma una decisión funesta. Empuña su revólver, se acerca a los prisioneros que duermen en el suelo, con las manos atadas a sus espadas, y empieza a matarlos uno por uno. El horror de la escena es captado en la mirada del último de los hombres, que había despertado al escuchar los disparos y que mirando a su verdugo con ojos azorados le suplica: "—¡Ay, por Dió, amigo, perdóneme! ¡Mire que yo tengo tre s'hijo!" Eliminado el obstáculo, la Negrita va en busca del balsié, pero se pasa toda la noche corriendo de un lado a otro sin dar con él: "Cojí p'allá… Camina, camina, camina… y cuando yo creía que taba cerca, dejaba de oílo como si se hubiera acabao una pieza y tuvieran dando decanso pa comenzá la otra; y antonce cuando volvía a soná… ¡J'and'el diache! ¡Quedaba e n'otro lao! ¡Qué calamidá!" (37). A la

pregunta de si al final logró encontrar la fiesta, La Negrita responde: "¡Qué va! Si yo creo que ese maldito balsié era cosa e Lo Malo" (38). El pasaje presenta todas las características del espectáculo de la barbarie: el caminante nocturno en el escenario primitivo del bosque, el sonido del tambor, y el ritual de posesión de la danza, que ofusca el pensamiento y que despierta lujuria y actos de violencia. Sin embargo, esta vez el montaje se estructura alrededor no de una, sino de dos fiestas narradas desde dos perspectivas diferentes: la del hombre civilizado que sale a dar un paseo por las calles de un pueblo de provincia y la del personaje primitivo del campo.

La primera fiesta, descrita desdeñosamente por un narrador que parece verlo todo sin ser visto, trae a la memoria las escenas de desenfreno que encontramos tanto en *Over* como en la larga cadena de denuncias contra los bailes populares antes mencionados, desde los textos de los moralistas españoles del siglo XVII hasta las novelas de Cestero, pasando por Espaillat, Hostos y Rodríguez Demorizi. La mirada de ese narrador que parece no tener cuerpo desrealiza a los participantes de la fiesta, fragmentándolos y despojando sus movimientos de sentido. Los músicos ejecutan sus instrumentos como autómatas desprovistos de voluntad, apagada su capacidad de raciocinio; la selva que embriaga al tamborero reinscribe el espacio rural en el escenario africano que evocaba Cestero en su descripción de las fiestas barriales. Más que sujetos con vida interior, los danzantes quedan reducidos a un amasijo de cuerpos que se mueven como autómatas, abandonados a la búsqueda incesante del placer.

La conexión entre el espacio privado de la fiesta y el espacio público de la vida nacional, queda de manifiesto en la manera como el ambiente de decadencia observado en la casa a principio del cuento se extiende al escenario que encuentra en la calle. Al

referirse a la multitud de borrachos y prostitutas que va encontrando en su camino, dice que ya "había visto muchas veces" espectáculos como este. Más adelante, el narrador se refiere a la rapidez con que olvidó "el cuadro pasado, que ya *de tanto verlo* no me impresionaba" (30, énfasis añadido). Este ostensible desinterés por el espectáculo de la degradación social es significativo, puesto que deja entrever que no se trata de un hecho aislado, sino de algo tan frecuente como para socavar la noción de que el país hubiera por fin entrado en la senda de la modernidad.

La apropiación de las imágenes usadas por el discurso dominante para describir las danzas populares le otorga al merengue de "Balsié" una dimensión alegórica de profundas implicaciones políticas, en la medida en que los atributos negativos que encarna el género pueden, como en el caso de Prestol Castillo, ser transferidos metonímicamente al dictador que lo elevó a la categoría de símbolo. Esta conexión se insinúa cuando, al explicar las razones del ambiente de fiesta, la voz narrativa señala que "en esos días *se llevaría a efecto* la reelección del Presidente de la República y con tal motivo reinaba mucha animación en los barrios, donde constantemente se hacía propaganda política con bachatas, locrios y ron" (31, énfasis añadido). Al relacionar las fiestas con la campaña electoral, el narrador responsabiliza indirectamente al mandatario del proceso de alienación que percibe en la calle. Más aún, el uso del condicional en esta frase deja al descubierto que el proceso electoral es en realidad una farsa. Pues ¿cómo puede el narrador saber que el Presidente de la República sería reelegido antes de que se celebraran los comicios? En lugar del advenimiento de la modernidad y el fin de las guerras caudillistas que proclamaban los portavoces de la dictadura, el merengue que

danzan las parejas en la fiesta celebra entonces la perpetuación del atraso y la continuación de la violencia por otros medios.

Si aceptamos que este pasaje encierra una denuncia velada del poder totalitario, ¿qué significa el diálogo que tiene lugar entre La Negrita y sus amigos antes de que el ex soldado revolucionario inicie el relato de sus crímenes? Cuando el aguador le pregunta si tiene planes de votar, La Negrita responde negativamente, aduciendo que prefería los tiempos en que los gobiernos "se ganaban y se sotenían a balazo" (31). En cambio, sus compañeros se declaran partidarios del estado actual porque, como señala el marido de la cocinera, "ya lo s'hombre no se tienen que matá". Esta frase se ha interpretado como una reafirmación del mito de la Era, que divide la historia entre un antes y un después de Trujillo.[15] Esa lectura, sin embargo, se ve problematizada por la distancia irónica que separa al narrador de los demás personajes. Desde la perspectiva del narrador, La Negrita representa la encarnación de la barbarie, el espectro que hacía perder el sueño a los forjadores del proyecto liberal. Marcado de antemano por un sobrenombre que añade al color de la piel la otredad de lo femenino,[16] La Negrita se nos muestra como un ser

---

[15] Andrés L. Mateo interpreta este diálogo como una prueba de que el texto de Marrero celebra "el estado triunfante del presente, oponiéndolo a la triste contabilidad de la mentira del pasado" (12). Según Mateo, al presentar el poder despótico como una victoria del orden sobre el caos el pasaje se hace eco del mito que divide la historia nacional en un antes y un después de la Era de Trujillo. La Negrita constituiría así el remanente de una etapa superada, un elemento transgresor que rompe el equilibrio de la vida cotidiana para dar fe del terreno conquistado (13). Esta lectura parte de la premisa de que las palabras del aguador y del marido de la cocinera representan las ideas de Marrero, de que existe una relación de continuidad entre la perspectiva de los personajes y la del autor. No obstante, las opiniones del marido de la vendedora y del aguador están filtradas por una voz que no se limita a reportar los hechos, sino que los juzga desde una distancia irónica que invierte su sentido y sitúa a los personajes en campos opuestos.

[16] En efecto, ¿por qué La Negrita y no El Negrito? En el texto no hay evidencia de que este personaje tuviera aspecto de mujer. Tampoco se nos da a entender que sus compañeros procuraran ridiculizarlo, puesto que según el narrador todo el mundo le

grotesco en cuyo cuerpo pueden leerse las señales de todas las lacras sociales que obstaculizaban el advenimiento del progreso: el hambre, las enfermedades, la lujuria y la violencia. Su presencia en los dos planos temporales en que se desarrolla la trama constituye no sólo un elemento perturbador, sino una prueba visible de la perpetuación del pasado en el presente. El narrador observa ese cuerpo desde la misma posición de superioridad moral desde la que antes había observado la fiesta. La jerarquía de valores que se establece abarca también a los amigos de La Negrita, como se desprende de la manera en que uno y otros reaccionan al recuento de los crímenes cometidos por éste en su afán por acudir al balsié. Si bien es cierto que el aguador se limita a expresar asombro, los comentarios de su compañero traslucen un franco sentimiento de admiración ante la crueldad y la falta de escrúpulos del sanguinario personaje. Incluso el hecho de que le pida a La Negrita volver a contar una historia que ya conocía es indicio de que disfrutaba escuchándola. Así lo interpreta La Negrita, quien exclama riendo: "A ti te ha gutao mucho esa hitoria" (31). Y el narrador da a entender lo mismo cuando dice que el marido de la cocinera, "que había oído con una sonrisa en los labios, en tono de alabanza exclamó: —¡Qué hombre má epantao, cará!" (38). Compárese esta complacencia con la reacción del narrador-personaje, quien queda tan perturbado que se marcha apresuradamente del establecimiento e intenta inútilmente olvidar lo que acaba de escuchar:

> Me volví por aquella calle de ruido a ver si borraba de mi mente la imagen de aquel sujeto matando a los tres prisioneros en aquel bohío solitario

---

temía. Más bien, la feminización del nombre parece orientada a reforzar su otredad, distanciándolo del prototipo del ciudadano que soñaban los liberales de finales del XIX. El nombre también hace posible una lectura alegórica, en la que La Negrita simbolizaría a la nación.

> perdido en la selva. Pero no me fue posible. Todavía acostado, oía al preso aquel que exclamaba: "—Mire, amigo, que yo tengo tré s'hijo. Mire…" Y me enloquecía aquel balsié: *¡Ta pin tá! / ¡Ta pin tá! / ¡Ta pin tá! // ¡Guanabaná! / ¡Guanabaná! / ¡Guanabaná! // ¡Ruuuu! ¡Ruuuu!* (38-39)

El contraste entre la repugnancia del narrador y el deleite del marido de la cocinera le otorga un sentido irónico a la idea de que la situación que vivía el país en ese momento era mejor que la de los tiempos de las guerras civiles.

Entre las dos temporalidades y los dos bailes que estructuran el cuento de Marrero existe, entonces, sino una relación de continuidad, al menos una relación de círculos concéntricos, en la que el espectáculo del pasado aparece contenido en el espectáculo del presente, como el centro del que emana su naturaleza orgiástica y brutal. La semejanza entre las escenas que La Negrita esperaba encontrar en el balsié de las guerras civiles ("gente bailando… y romo, y túbano, y ginebra, y mujere, y longaniza") y las que el narrador encuentra sin buscarlas en la fiesta que celebra la paz trujillista le añade una ironía más a las anteriormente señaladas: La Negrita recurre a la violencia para ir en pos de un baile que lo separe momentáneamente del devenir histórico y lo transporte a un tiempo mítico —un tiempo en el que todas sus urgencias serían por fin saciadas—, pero se pasa la noche corriendo de un lado a otro sin encontrarlo; el personaje sin nombre que pasea por las calles de un pueblo desconocido intenta alejarse de un baile que celebra el mito de la paz trujillista, pero el ritmo enervante de un tambor del pasado no le permite conciliar el sueño.

3. Conclusiones

La representación de las músicas y las danzas populares como expresión de la barbarie posee todas las características de un montaje, es decir, de un recurso retórico diseñado

para hacer que el performance pase a formar parte del archivo.[17] El performance se hace inteligible gracias al montaje, que le asigna un valor definido de antemano por la cultura dominante. Por eso los elementos que constituyen el espectáculo de la barbarie —la oscuridad de la noche, la selva "africana", el tambor, los movimientos lascivos de los cuerpos en el baile— se reiteran con pocas variaciones en los registros del archivo, donde adquieren el carácter de una confirmación. Más que ver, el observador reconoce lo que ya sabía de antemano, lo que ha leído en otras inscripciones, en un proceso de repetición que, paradójicamente, acaba por convertir la escritura en otra modalidad de performance. Al repetir el gesto de negarles a las expresiones corporales la capacidad de crear, preservar y transmitir conocimiento, el narrador realiza el performance de su identidad como sujeto civilizado para afirmar la legitimidad de su poder sobre el otro. Porque, a fin de cuentas, lo que está cifrado en el discurso contra el cuerpo, como aparece articulado en los edictos y proclamas contra uno u otro género, desde la zarabanda o el fandango hasta el vals, la contradanza o el merengue, es el deseo de la cultura letrada de controlar el cuerpo del otro, de mantenerlo en el lugar que le corresponde.

Como hemos visto, en el Caribe la experiencia de la esclavitud no sólo precisa los contornos de ese cuerpo sino que define el repertorio de las danzas populares en función del rendimiento económico. Al esclavo se le permite bailar, bajo la estricta vigilancia del amo, porque se entiende que esos instantes de esparcimiento redundan en incremento de la productividad. Abolida la esclavitud, los bailes populares se convierten en enemigos del progreso, precisamente por la razón contraria: porque separan al ciudadano de las labores productivas. Esto no se aplica a los salones de la alta burguesía, donde, sometida

[17] El montaje funciona como un marco que permite la transferencia del archivo al repertorio (Taylor 57).

a ciertas normas de etiqueta, la danza podía cumplir una función pedagógica; podía servir para inculcar en el ciudadano los valores de la mesura y el buen gusto, haciendo visible la distinción entre los miembros de la élite urbana y los habitantes de los barrios de las afueras o de las zonas rurales, donde bailes como el merengue retardaban los intentos de construir una sociedad moderna. De ahí el intento de erradicar el merengue por completo de los salones de la alta sociedad y crear una aristocracia del baile, reservándose el derecho de observarlo desde la distancia segura del auditorio de una sala de teatro, donde podía cumplir un papel en el movimiento nacionalista de cara a la ocupación norteamericana. El merengue como espectáculo asumiría así una doble función: por un lado, distanciar a la burguesía urbana de los campesinos y de los habitantes de los barrios pobres, que seguían representando el rol de la barbarie; por otro, crear la ilusión momentánea de una identidad cultural que uniera a todas las clases frente al poder imperial de los Estados Unidos.

El fin de la ocupación y la medida populista del dictador Trujillo de convertir el merengue en símbolo nacional agudizaría la contradicción implícita en esa doble apropiación del género, complicando el vínculo entre merengue y barbarie. La doble perspectiva que articula la mirada del narrador, tanto en "Balsié" como en *Over*, le da un giro al montaje de la barbarie, otorgándole el carácter de un contradiscurso, un mecanismo de defensa contra el sistema de significación del archivo. Las imágenes comúnmente asociadas al merengue adquieren en ambas obras la cualidad de una denuncia dirigida no contra los campesinos y los habitantes de los barrios pobres que lo bailan sino contra una estructura de poder basada en el rechazo de los valores democráticos y sostenida por medio de la violencia.

Obras citadas

Arzeno, Julio. *Del folk-lore musical dominicano*. Santo Domingo: La Cuna de América, 1927.

Austerlitz, Paul. *Merengue: Dominican Music and Dominican Identity*. Philadelphia: Temple UP, 1997.

Bidador, Joxemiel. "El misionero dominico Fray Antonio Garcés a su paso por Euskal Herria y su opinión sobre la danza". *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* 29.69 (1997): 31-36.

Bustos Rodríguez, Antonia A. "Aproximación a través de la danza al estereotipo femenino como objeto de análisis". *Danzarette: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga* 4 (2008): 31-38.

Castillo, José del y Manuel García Arévalo. *Antología del merengue*. Santo Domingo: Editora Corripio, 1989.

Cestero, Tulio Manuel. *Ciudad romántica*. Santo Domingo: Editora de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, 1978.

---. *La sangre: Una vida bajo la tiranía*. Santo Domingo: Sociedad Dominicana de Bibliófilos, 1975.

Díaz Díaz, Edgardo. "Danza antillana, conjuntos militares, nacionalismo musical e identidad dominicana: Retomando los pasos perdidos del merengue". *Latin American Music Review* 29.2 (2008): 232-62.

Espaillat, Francisco Ulises. *Escritos de Espaillat: Artículos, cartas y documentos oficiales*. Santo Domingo: La Cuna de América, 1909.

Galván, Manuel de J. "Quejas de la tumba contra el merengue". *Novelas cortas, ensayos y artículos de Manuel De J. Galván.* Por Galván. Santo Domingo: Consejo Presidencial de Cultura, 2001. 173-75.

Guerrero, José. "El merengue: ¿cubano, puertorriqueño, haitiano o dominicano? La problemática de los orígenes". *El merengue en la cultura dominicana y del Caribe: Memorias del Primer Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe*. Ed. Darío Tejeda. Santiago de los Caballeros: Centro León, 2006. 69-104.

Hostos, Eugenio María de. "Quisqueya, su sociedad y algunos de sus hijos". *Hostos en Santo Domingo.* Vol. I. Ciudad Trujillo: Imp. J. R. Vda. García Sucs., 1939. 253-316.

Jorge, Bernarda. *La música dominicana siglos XIX-XX*. Santo Domingo: Editora de la UASD, 1982.

Langue, Frederique. "La fiesta burlada. Identidades aristocráticas en Venezuela colonial (Siglo XVIII)". *Montalbán* 35 (2002): 11-26.

Malagón Barceló, Javier. *Código Negro Carolino*. Santo Domingo: Ediciones de Taller, 1974.

Marchena, Enrique de. *Del areíto de Anacaona al poema folklórico*. Ciudad Trujillo: Editora Montalvo, 1942.

Mariana, Juan de. "Tratado contra los juegos públicos". *Obras del Padre Juan Mariana.* Por Mariana. Madrid: M. Rivadeneyra, 1854. 413-62.

Marrero Aristy, Ramón. "Balsié". *Balsié.-Over.* Por Marrero Aristy. Ediciones de la Fundación Corripio, 1993. 29-39.

---. "Otra vez el Folklore: El valor de lo propio y el retorno a sí mismo". *La Nación* 1944: 5.

---. *Over*. Ciudad Trujillo: Imp. La Opinión, 1939.

Mateo, Andrés L. "La narrativa de Ramón Marrero Aristy". *Balsié – Over.* Por Marrero Aristy. Santo Domingo: Ediciones de la Fundación Corripio, 1993. 9-23.

Mieses Burgos, Franklyn. "Paisaje con un merengue al fondo". *Obras completas*. Por Mieses Burgos. Santo Domingo: Sociedad Dominicana de Bibliófilos, 2006. 131-32.

Paulino, Alejandro. "La discriminación de la cultura africana en la música dominicana". Historiadominicana.com.do. Web. 28 de noviembre del 2010. <http://www.historiadominicana.com.do/cultura/folklore/369-la-discriminacion-de-la-cultura-africana-en-la-musica-dominicana.html> (accedado el 17 de febrero del 2012).

Prestol Castillo, Freddy. *El Masacre se pasa a pie*. Santo Domingo: Ediciones de Taller, 1998.

Quintero-Rivera, Ángel G. "El merengue de la danza: Orígenes sociales del baile en pareja en el Caribe". *El merengue en la cultura dominicana y del Caribe: Memorias del Primer Congreso Internacional Música, Identidad y Cultura en el Caribe*. Ed. Darío Tejeda. Santiago de los Caballeros: Centro León, 2006. 105-52.

Rodríguez Demorizi, Emilio. *Música y baile en Santo Domingo*. Santo Domingo: Librería Hispaniola, 1971.

Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham: Duke UP, 2003.

Zaragoza, Justo. *Las Insurrecciones en Cuba: Apuntes para la historia de esta isla en el presente siglo*. Madrid: Imprenta de Manuel G. Hernández, 1822.