



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL
Educadora de Educadores

FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

FIGURACIÓN MUSICAL PARA LA GUIRA DOMINICANA: PATRONES RÍTMICOS Y REPIQUES DE MERENGUE

Presentado por el estudiante:

ALEX FERNANDO CONTRERAS ABRIL

C.c. 80810926

Código 2011175010

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

- Es un trabajo que aporta tanto a nivel profesional como pedagógico una información clara y concreta de la interpretación de la Güira en el Merengue Dominicano
- El investigador demuestra total dominio y conocimiento del tema abordado demostrado tanto en el trabajo escrito como en la sustentación.
- El investigador da cuenta del dominio del tema tanto en la parte teórica como en la interpretativa.
- Es un trabajo que muestra en orden progresivo la enseñanza del instrumento.
- El documento es un referente de investigación para todo tipo de músicos interesados en el tema.

| | NOMBRE | FIRMA | NOTA |
|-------------------|------------------------|-------|------|
| Jurado 1 - lector | MAURICIO JOSUÉ SICHACÁ | | 5.0 |
| Jurado 2 - lector | OLGA LUCÍA JIMENEZ | | 5.0 |
| Jurado 3 - asesor | GABRIEL LEÓN | | 5.0 |

Nota final: cinco punto cero (5.0)

El jurado propone por unanimidad MENCION MERITORIA

Dado en Bogotá D.C. a los 02 días del mes de Junio de 2016.

**FIGURACION MUSICAL PARA LA GUIRA DOMINICANA:
PATRONES RITMICOS Y REPIQUES DE MERENGUE.**

ALEX FERNANDO CONTRERAS ABRIL

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL
LICENCIATURA EN MÚSICA**

Bogotá, D.C.

2016

**FIGURACION MUSICAL PARA LA GUIRA DOMINICANA:
PATRONES RITMICOS Y REPIQUES DE MERENGUE**

ALEX FERNANDO CONTRERAS ABRIL

Asesor:

GABRIEL LEON

Proyecto de grado para optar al título de

Licenciado en Música

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL


FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN MUSICAL

LICENCIATURA EN MÚSICA

Bogotá, D.C.

2016

| | |
|--|---|
|  UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL | FORMATO |
| | RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE |
| Código: FOR020GIB | Versión: 01 |
| Fecha de Aprobación: 10-10-2012 | Página 1 de 2 |

| 1. Información General | |
|------------------------|---|
| Tipo de documento | TRABAJO DE GRADO |
| Acceso al documento | UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES |
| Título del documento | FIGURACIÓN MUSICAL PARA LA GUIRA DOMINICANA: PATRONES RITMICOS Y REPIQUES DE MERENGUE |
| Autor(es) | CONTRERAS ABRIL, ALEX FERNANDO |
| Director | GABRIEL LEON |
| Publicación | Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, 2016. 100p. |
| Unidad Patrocinante | UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL |
| Palabras Claves | Merengue dominicano, percusión, güira, grafía musical, patrones rítmicos. |

| 2. Descripción |
|---|
| Trabajo de grado que se propone realizar un recorrido tanto histórico, como musical de la güira dominicana, teniendo en cuenta aspectos como, los antecedentes del instrumento, la fabricación del mismo y los diferentes patrones rítmicos que se tocan en la güira como acompañamiento del merengue dominicano, acompañados de una propuesta de escritura musical dirigida al instrumento, en la que se tienen en cuenta los timbres que ofrece la güira y la direccionalidad de los movimientos necesarios para cada patrón. |

| 3. Fuentes |
|---|
| <p>Velásquez, C., y Ureña, A. (2004). De Santo Domingo al mundo El merengue y la bachata. New York: Galos Publishing.</p> <p>Tejeda D., y Yunén R. E. (2006). El merengue en la cultura dominicana y del caribe. Santo Domingo: Centro de estudios caribeños.</p> <p>Pérez de Cuello C., y Solano R. (2005) El merengue, música y baile de la república dominicana Santo Domingo: Trinitaria.</p> <p>Jorge B. (1982) La música dominicana, siglos XIX – XX Santo Domingo: Editora de la UASD.</p> |

| 4. Contenidos |
|--|
| <p>En el primer capítulo se encuentran los aspectos generales de la investigación, como la pregunta que dio origen a la investigación, los objetivos y la metodología para la misma, entre otros.</p> <p>En el segundo capítulo se describe el proceso de fabricación de la güira y se presentan algunos instrumentos similares.</p> <p>En el tercer capítulo se abordan algunos aspectos técnicos propios del instrumento.</p> <p>En el cuarto capítulo se presenta la propuesta de grafía musical para la güira y su aplicación dentro de los diferentes patrones rítmicos del merengue.</p> <p>En el quinto capítulo se habla de la correspondencia entre güira y tambora dentro de la sección rítmica del merengue.</p> <p>En el sexto capítulo se encuentran algunas transcripciones para la güira de canciones populares de merengue, utilizando las grafías vistas anteriormente.</p> |

| 5. Metodología |
|---|
| <p>Para esta investigación se emplearon técnicas como la investigación documental, la observación externa y participante, las entrevistas y las historias de vida, recursos que son propios de la metodología cualitativa.</p> <p>Como tal se tuvieron en cuenta tres fuentes fundamentales de investigación: fuentes escritas, fuentes audiovisuales y fuentes vivas, estas últimas conformadas por alrededor de 20 músicos percusionistas residentes en la República Dominicana, en las ciudades de Santo Domingo y Santiago de los caballeros, lugares donde se llevó a cabo el trabajo de campo, en tres etapas, la primera de julio a agosto de 2015, la segunda de septiembre a octubre de 2015 y la tercera de enero a febrero de 2016</p> |



FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

6. Conclusiones

La güira hace parte esencial de la identidad dominicana, no sólo por ser originaria de ese país, sino también porque hace parte de la organología del merengue, el ritmo autóctono de la isla. En este caso se puede afirmar que sin güira no hay merengue. Es posible articular la grafía musical a cualquier instrumento por más artesanal o "sencillo" que parezca, pero esto requiere una inmersión profunda en el instrumento, desde los aspectos de la emisión del sonido del instrumento, pasando por el gesto y el contexto musical del que haga parte el instrumento, o al que se quiera introducir.

Elaborado por: Alex Fernando Contreras Abril

Revisado por:

Fecha de elaboración del Resumen:

07

06

2016

RESUMEN:

Este texto es el producto de la investigación realizada en la República Dominicana durante algunos meses de 2015 y 2016, enfocada principalmente a la güira dominicana. Se pueden encontrar desde los antecedentes históricos del instrumento, su construcción y su uso en el merengue dominicano, a través de una propuesta de grafía musical elaborada por el autor. Con esta propuesta, se describen musicalmente los ritmos más comunes del merengue de orquesta, e inclusive aparecen también algunas transcripciones, todos estos elementos que pretenden aportar a la enseñanza formal de este instrumento.

AGRADECIMIENTOS

Primero y antes que nada a Dios, quien puso la música en mi vida y que hizo posible este trabajo de investigación, y por todas las personas que puso en mi camino para el desarrollo del mismo, tanto en Colombia como en la República Dominicana, las cuales mencionaré a continuación.

A mi madre por estar siempre a mi lado, sin importar la distancia, siempre me tuvo en sus oraciones y siempre he contado con su apoyo e incommensurable amor.

A todos los maestros que me han formado desde el jardín infantil hasta la universidad, pues son ellos quienes han entregado parte de sus vidas para ayudarme a caminar en mi existir.

A todos mis amigos y colegas músicos tanto en Colombia como en Estados Unidos y Europa, en especial a Rob Lazaga, Matteo Salvatori y Marvin Diz, por compartirme sus experiencias y llenarme de nuevas fuerzas para seguir en este difícil pero hermoso mundo de la música.

A la familia Martínez, que se convirtió en mi familia en la República Dominicana, y a quienes les estaré eternamente agradecido por su bondad y por abrirme las puertas de su hogar y de su corazón.

Al ministerio El Peregrino, Jacinta, Mon y familia, por permitirme aprender más del merengue y conocer nuevos músicos y grandes amigos.

A la familia López Feliz, Guillermo y Dally, quienes me atendieron siempre con cariño y me dieron grandes lecciones de vida.

A William Peguero, gran inspiración, excelente güirero y mejor persona, por dedicarme una buena parte de su tiempo para resolver mis dudas.

A mis amigos y hermanos Axel, Arvelo, Enmanuel, Chira, Chris, Julio, Akira, Jose, Kakito y Azarías en Santo Domingo, por darme la oportunidad de practicar y verlos en acción.

A Keny, Johan, Gustavo, Anabeanel, Jarolyn, Aurelia, Tony y Robert por estar tan cercanos a pesar de la distancia

A Fernando Rodríguez y su familia, por acogerme en su hogar de Santiago y cuidarme como un hijo.

A Juanito y Domingo del Guaso por permitirme trabajar para su orquesta y conocer más el país que considero mi segunda patria.

A las agrupaciones Rescate 911, Juliana la reina del mambo, Leslie Rous y la Ready Band, por abrirme las puertas y permitirme acompañarlos en sus ensayos y conciertos.

A mis amigos de Santiago, Julito, Luis, Eliezer, Yanna, Leidy, Iliana, Ralphy, Rossana, Gerardo, y familias, quienes siempre tuvieron una sonrisa y un corazón dispuesto a ayudarme.

A Juan Luis Guerra por darme el privilegio de conocerle.

A Yapo, gran inspiración y parte fundamental de la historia del merengue y de la evolución de la güira, aún recuerdo cuando tratamos por todos los medios de encontrarnos y no se nos dio la oportunidad... Espero verte en el cielo!

TABLA DE CONTE NIDO

| | |
|--|----|
| Introducción | 11 |
| INDICE DE IMÁGENES | 12 |
| 1. Aspectos generales de la investigación | 15 |
| 1.1 Planteamiento del problema | 15 |
| 1.2 Pregunta generadora: | 16 |
| 1.3. Objetivo general | 16 |
| 1.3.1 Objetivos específicos..... | 17 |
| 1.4 Justificación..... | 17 |
| 1.5 Metodología: | 18 |
| 2. Historia y construcción de la güira dominicana | 19 |
| 2.1 Elaboración de una güira en la actualidad: al estilo de Guillermo Güira..... | 23 |
| 2.2 Diferencias respecto a la güira de merengue típico..... | 33 |
| 2.3 Otros idiófonos de fricción, o raspado | 39 |
| 3. Aspectos técnicos | 46 |
| 3.1 El agarre del gancho, fundamentos físicos y técnicos:..... | 50 |
| 4. Grafía musical aplicada a la güira dominicana | 55 |
| 4.1 Ejercicios iniciales: | 59 |
| 4.1.2 Consideraciones: | 60 |
| 4.2 Ritmos de merengue en la güira: El ritmo a caballo | 63 |
| 4.2.1 Ritmo básico a caballo (chacachá, maco): | 65 |
| 4.2.2 Estilo de merengue romántico:..... | 65 |
| 4.2.3. Estilo Bomba:..... | 66 |

| | |
|--|-----|
| 4.3 Ritmo de primera parte..... | 66 |
| 4.4 Ritmo de segunda parte:..... | 68 |
| 4.5 El merengue apambichao o pambiche:..... | 69 |
| 4.5.1 Variaciones del pambiche: | 71 |
| 4.6 El ajuste o afinque:..... | 72 |
| 4.6.1 El joyao | 74 |
| 4.6.2 El cachá | 75 |
| 4.6.3 Práctica de ritmos | 75 |
| 4.7 Dibujos en la güira: | 76 |
| 5. Güira y tambora:..... | 82 |
| 5.1 Los sonidos de la tambora:..... | 86 |
| 5.2.1 Ritmo de primera (patrón básico)..... | 87 |
| 5.2.2 Ritmo de segunda (patrón básico)..... | 88 |
| 5.2.3 Ritmo de caballito, a lo maco o merengue bomba (patrón básico) | 89 |
| 5.2.4 Ritmo de pambiche (patrón básico) | 89 |
| 5.2.5 Ritmo de ajuste o afinque (patrón básico)..... | 89 |
| 5.3 Correspondencia rítmica entre güira y tambora | 90 |
| 6. Transcripciones para la güira: | 91 |
| 7. Conclusiones | 97 |
| Lista de referencias..... | 99 |
| Bibliografía..... | 102 |
| Lista de anexos | 103 |

Introducción

La presente investigación tiene como propósito articular la grafía musical a la güira dominicana, estableciendo dentro de esta articulación aspectos como, nombres de los ritmos y correspondencia sonora, posibilidades tímbricas que ofrece el instrumento, aspectos técnicos propios de la güira y elementos de la técnica y el desarrollo instrumental de otros instrumentos de percusión adaptados hacia la güira. También se pretende establecer el origen y la evolución del merengue dominicano, profundizando en el merengue de orquesta, que es el subgénero más comercializado y conocido del merengue.

Otro aspecto importante dentro de esta investigación tiene que ver con la historia y la fabricación actual del instrumento, permitiendo así la divulgación de los materiales, herramientas y técnicas utilizadas para la elaboración de la güira.

También se demostrará la aplicación de la grafía musical al instrumento, mediante la transcripción de ritmos con su nombre o nombres más usados, transcripciones de repiques y canciones completas, donde se verá la correspondencia de los patrones con su nombre en ejemplos reales.

Este escrito pretende condensar la información recopilada en diferentes visitas a la República Dominicana por parte del autor, en los meses de julio, agosto y septiembre de 2015, y enero y febrero de 2016.

INDICE DE IMÁGENES

| | |
|--|----|
| <u>Figura 1, Representación de un taíno utilizando el guayo</u> | 20 |
| <u>Figura 2, Miguel Ángel Ramírez, más conocido como “El Piraña”</u> | 27 |
| <u>Figura 3, Lámina de acero níquel picada</u> | 29 |
| <u>Figura 4, El puño o asa de la güira</u> | 29 |
| <u>Figura 5, las herramientas y la mesa de trabajo de Guillermo</u> | 30 |
| <u>Figura 6, tomando medidas antes de asegurar el puño</u> | 30 |
| <u>Figura 7, rayos de bicicleta para hacer ganchos</u> | 31 |
| <u>Figura 8, gancho o trinche terminado</u> | 36 |
| <u>Figuras 9 y 10, Guillermo Güira, en su casa/taller</u> | 36 |
| <u>Figura 11, güira de merengue típico</u> | 34 |
| <u>Figura 12, güira para tocar merengue de orquesta</u> | 34 |
| <u>Figura 13, gancho o trinche para tocar merengue de orquesta</u> | 35 |
| <u>Figura 14, gancho para tocar merengue típico</u> | 35 |
| <u>Figuras 15 y 16, Vista anterior y posterior del Matched grip</u> | 36 |
| <u>Figuras 17 y 18, Vista anterior y frontal del agarre del gancho para orquesta</u> | 36 |
| <u>Figuras 19 y 20, Vistas anterior y posterior del agarre de un gancho típico</u> | 37 |
| <u>Figura 21, Güirero de merengue típico</u> | 38 |
| <u>Figura 22, Güiro sintético</u> | 40 |
| <u>Figura 23, Güícharo de plena puertorriqueña</u> | 41 |
| <u>Figuras 24 y 25, Reco reco</u> | 46 |
| <u>Figura 26, Guacharaca colombiana</u> | 43 |
| <u>Figura 27, Raspa</u> | 44 |
| <u>Figura 28, Concha de armadillo</u> | 45 |
| <u>Figura 29, Zona frontal de la güira</u> | 46 |
| <u>Figura 30, Zona lateral de la güira</u> | 47 |
| <u>Figuras 31 y 32, relación puño de la güira y palma de la mano</u> | 48 |
| <u>Figura 33, agarre de los dedos</u> | 48 |
| <u>Figuras 34, 35 y 36, Diferentes ángulos mostrando el agarre</u> | 49 |

| | |
|--|----|
| <u>Figuras 37 y 38, Vistas frontal y superior de la mano</u> | 51 |
| <u>Figura 39, pinza en el trinche</u> | 51 |
| <u>Figuras 40 y 41, agarre del trinche de orquesta</u> | 56 |
| <u>Figuras 42 y 43, Vista frontal y anterior del agarre del gancho</u> | 56 |
| <u>Figura 44, Posición sugerida para tocar güira</u> | 54 |
| <u>Figura 45 , grafía del golpe natural hacia abajo</u> | 55 |
| <u>Figura 46, grafía del golpe natural hacia arriba</u> | 56 |
| <u>Figura 47, grafía del golpe picado hacia abajo</u> | 56 |
| <u>Figura 48, grafía del golpe picado hacia arriba</u> | 57 |
| <u>Figura 49, grafía del golpe jalao hacia abajo</u> | 57 |
| <u>Figura 50, grafía del golpe jalao hacia arriba</u> | 58 |
| <u>Figura 51, Cuadro de graffas</u> | 58 |
| <u>Figura 52, modelo de escala rítmica</u> | 62 |
| <u>Figura 53, ritmo básico de merengue a caballo</u> | 65 |
| <u>Figura 54, Patrón de merengue romántico o caballito</u> | 65 |
| <u>Figura 55, Estilo de merengue bomba</u> | 66 |
| <u>Figura 56, Patrón de primera parte</u> | 67 |
| <u>Figura 57, Cambio de acentos en patrón de primera</u> | 67 |
| <u>Figura 58, Patrón de segunda parte</u> | 68 |
| <u>Figura 59, Cambio de acentos en patrón de segunda</u> | 68 |
| <u>Figura 60, Variación del patrón de segunda</u> | 69 |
| <u>Figura 61, ritmo de pambiche</u> | 70 |
| <u>Figura 62, Variaciones del pambiche</u> | 71 |
| <u>Figuras 63, Variaciones del pambiche</u> | 72 |
| <u>Figura 64, Patrón de ajuste sin acentos</u> | 73 |
| <u>Figura 65, Patrón de ajuste usando el golpe picado</u> | 73 |
| <u>Figura 66, Patrón de joyao</u> | 74 |
| <u>Figura 67, Patrón de cachá</u> | 75 |
| <u>Figura 68, Dibujo 1</u> | 78 |
| <u>Figura 69, Dibujo 2</u> | 78 |

| | |
|---|----|
| <u>Figura 70, Dibujo 3</u> | 79 |
| <u>Figura 71, Dibujo 4</u> | 79 |
| <u>Figura 72, Dibujo 5</u> | 81 |
| <u>Figura 73, Dibujo 6</u> | 81 |
| <u>Figura 74, Dibujo 7</u> | 81 |
| <u>Figura 75, Dibujo 8</u> | 81 |
| <u>Figura 76, tambores militares antiguos</u> | 83 |
| <u>Figura 77, tambora dominicana</u> | 84 |
| <u>Figura 78, Tamborero con su instrumento</u> | 85 |
| <u>Figura 79, representación gráfica del paloteo</u> | 86 |
| <u>Figura 80, representación gráfica del golpe abierto en el macho</u> | 86 |
| <u>Figura 81, representación gráfica del slap</u> | 86 |
| <u>Figura 82, representación gráfica del golpe abierto en la hembra</u> | 87 |
| <u>Figura 83, Ritmo de primera en la tambora</u> | 87 |
| <u>Figura 84, llamado en la tambora</u> | 88 |
| <u>Figura 85, Ritmo de segunda en la tambora</u> | 88 |
| <u>Figura 86, Ritmo de caballito en la tambora</u> | 89 |
| <u>Figura 87, Ritmo de pambiche en la tambora</u> | 89 |
| <u>Figura 88, Ritmo de ajuste en la tambora</u> | 89 |
| <u>Figura 89, Cuadro de ritmos en güira y tambora</u> | 90 |
| <u>Figura 90, Transcripción para güira No. 1</u> | 93 |
| <u>Figura 91, Transcripción para güira No. 2</u> | 95 |
| <u>Figura 92, Transcripción para güira No. 3</u> | 96 |

1. Aspectos generales de la investigación

1.1 Planteamiento del problema

La literatura musical sobre la güira dominicana es muy escasa; En la mayoría de textos donde se menciona este instrumento sólo aparecen reseñas sobre su elaboración, y aunque en algunos libros de percusión se encuentran patrones rítmicos del merengue dominicano, no se hace un abordaje ni sobre los distintos timbres que ofrece este instrumento, ni sobre la diversidad de patrones rítmicos utilizados en el merengue, ni sobre la postura que se debe adoptar para tocar la güira, entre otros aspectos.

Esta problemática se evidencia hasta en la misma República Dominicana, donde la mayoría de los músicos percusionistas aprenden de otros a partir de la imitación, y donde hasta un expresidente¹ de ese país mencionó alguna vez, “...el güirero² no es músico”.

Aunque los tiempos han cambiado, es un hecho que la mayoría de güireros que hacen algún aporte pedagógico optan por elaborar material audiovisual, sin detenerse en los aspectos técnicos ni teórico-musicales aplicados a la güira, sino simplemente en fomentar el aprendizaje por imitación, pues la mayoría de material audiovisual existente para aprender güira se compone de *covers* instrumentales³ de merengues y bachatas. En estos videos sólo se puede ver como el güirero acompaña determinada canción, sin hacer un acercamiento o una explicación a lo que está tocando, y por tal razón, el estudiante se forma con enormes vacíos que retrasan su proceso de

¹ Esto hace referencia a las declaraciones del expresidente Juan Bosch (1909 – 2001), que permanecen en la recordación de los dominicanos. Se menciona que esa frase fue dicha por el presidente Bosch en una entrevista en el año 1963.

² Así se le llama al músico que toca la güira

aprendizaje, vacíos que pueden desencadenar incluso en problemas físicos (lesiones) .

Por otro lado, el desconocimiento de los verdaderos nombres que corresponden a los ritmos del merengue en la güira genera más preguntas que respuestas. Es de no creer, que un ritmo tan comercial y tan presente en la cotidianidad sea tan poco explorado. Haciendo un paralelo con otros instrumentos de la región antillana, se conocen más de 20 textos con contenido acerca de timbales y congas, frente a unos cuantos libros que mencionan a la güira de manera muy somera.

Otro gran obstáculo es la reticencia de muchos percusionistas a la grafía musical, o a la teoría musical en general, pues les parece más llamativo el hacer, que el conocer, es decir, según algunos es mejor y más práctico tocar y tocar, en vez de escribir los patrones, o aprender algún sólo o repique gracias a la grafía. Muchos aún hoy día prefieren ser músicos de oído, y por esa razón no ven la necesidad de aprender a leer y a escribir música.

1.2 Pregunta generadora:

¿Qué tipo de grafía se puede proponer para la güira teniendo en cuenta su papel dentro de la sección rítmica del merengue dominicano?

1.3. Objetivo general

Divulgar los diferentes ritmos del merengue en la güira dominicana, a través de una propuesta de escritura musical dirigida a este instrumento.

³ Corresponde a un video que muestra la manera de tocar cierta canción por un determinado músico

1.3.1 Objetivos específicos

Dar a conocer los subgéneros del merengue dominicano a través de la investigación instrumental.

Profundizar sobre el papel de la güira en el merengue dominicano.

Establecer la importancia de la güira como instrumento de percusión.

Articular la grafía musical con los patrones rítmicos de la güira.

1.4 Justificación

En nuestro país y en la región latinoamericana la música bailable y sobre todo el merengue son muy populares. Todo esto por el boom merengero de los años 80 que puso al merengue en un lugar visible dentro del abanico sonoro latinoamericano, llegando en su momento a desplazar a fenómenos como la salsa en cuanto a comercialización y distribución musical. Gracias a esto y desde aquel entonces, cada día crece la cantidad de percusionistas que desean aprender a tocar güira, ya sea por motivos laborales o por satisfacer sus gustos personales, pero en el proceso de aprendizaje aparecen varias dificultades, que van desde la consecución del mismo instrumento, (pues en nuestro país se fabrican copias con material de regular calidad, lo que va en detrimento del sonido y la durabilidad del instrumento), hasta tener la oportunidad de tomar clases con algún percusionista que si bien puede ofrecer algún tipo de aprestamiento instrumental puede por desconocimiento u omisión cometer errores conceptuales en la descripción de los ritmos de merengue y su acompañamiento en la güira; errores que vienen tanto de la escasez de literatura

musical dirigida al instrumento, como del poco desarrollo de aspectos musicales como el solfeo rítmico. Esta problemática se presenta, porque o el material escrito existente, como las guías de percusión, no toman en cuenta la tímbrica propia de la güira, y como tal la guía de percusión se vuelve un documento prescindible, o el desconocimiento de los conceptos en la poca literatura existente ha hecho que la mayoría de libros que hacen mención a la güira, aporten una información insuficiente para un desarrollo instrumental. La bibliografía dirigida hacia la güira, comparada con otros instrumentos de percusión como las congas, los timbales y la misma batería, se encuentra en una desventaja abismal, y por esta razón la mayoría de material existente es audiovisual, lo que hace que prime la imitación, con todo y errores técnicos y conceptuales, y a falta de este material, el último recurso del estudiante de güira es lo que su audición perciba de una canción de merengue o bachata, lo cual genera inmensos vacíos técnicos, musicales, conceptuales en fin, creando muchísimas barreras que pueden llevar a la frustración y al abandono del instrumento.

1.5 Metodología:

Este trabajo de investigación se origina mediante la reflexión continua sobre la práctica artística. Se pretende analizar y ofrecer soluciones a aspectos problemáticos de una actividad inherente al quehacer artístico (López Cano 2013), en este caso, se analizarán las diferentes formas de tocar la güira en los distintos ritmos del merengue, y de qué manera la grafía musical puede ayudar a representar estos patrones en el instrumento, de manera que el escrito se enmarca dentro de la investigación creación.

Dentro de esta investigación se emplearon técnicas como la investigación documental, la observación externa y participante, las entrevistas y las historias de vida, estos últimos, recursos que son propios de la metodología cualitativa.

Como tal se tuvieron en cuenta tres fuentes fundamentales de investigación: fuentes escritas, fuentes audiovisuales y fuentes vivas, estas últimas, conformadas por una población representativa de güireros residentes en la República Dominicana, en las ciudades de Santo Domingo y Santiago de los caballeros, pertenecientes a diferentes orquestas, conjuntos típicos y ensambles universitarios.

2. Historia y construcción de la güira dominicana

La güira es un instrumento de percusión, de la categoría de idiófonos de raspado, pues mientras se sostiene con una mano por su asa, también conocida como *puño*, se toca con la otra, mediante un trinche, también llamado gancho, peine o lina (G. de la Rosa⁴, comunicación personal, 3 de agosto de 2015. Ver anexo 1) fabricado de madera, caucho, o acrílico en forma de peine, que contiene una serie de alambres, que al hacer contacto con la superficie granulada de la güira hacen posible la emisión de sonido. Su procedencia inicial corresponde a la región del caribe, en las islas de Cuba, Puerto Rico y República Dominicana, y es un instrumento característico en las orquestas de merengue y grupos de bachata, aunque en la actualidad también

⁴ Geraldo De la rosa, es un percusionista dominicano, de la región de Santiago de los caballeros. Se desempeña como músico en diversos formatos musicales, en su mayoría enfocados a la bachata. La entrevista con G. De la Rosa tuvo lugar en Santiago de los Caballeros, el 3 de agosto de 2015.

es usado por grupos vallenatos y agrupaciones de cumbia. Hoy por hoy se fabrican güiras o instrumentos muy similares, en casi toda Latinoamérica⁵, dando cuenta de la gran acogida que ha tenido este instrumento a lo largo del continente.

La historia de este instrumento se remonta a la época indígena, donde los nativos (taínos⁶), utilizaban el *guayo* para rallar la yuca, en el proceso de preparación de un alimento tradicional, llamado casabe⁷ (Torres y Clavé, 2002, p.9).



Figura 1, Representación de un taíno utilizando el guayo, en la preparación del casabe. Imagen tomada del sitio <http://s8.postimg.org/yasvalx1h/caribe4.jpg>
Fecha de actualización octubre 20 de 2015

Aunque en esa época, el guayo no era utilizado para hacer música, el movimiento de frotar o raspar se asemeja al movimiento que se tiene que hacer para tocar el instrumento.

⁵ Existen varios fabricantes a lo largo de América, unos con más tecnología que otros, produciendo güiras. En Colombia está Héctor Rojas <https://www.facebook.com/instrumentosmusicaleselpiernashr?fref=ts>, en Argentina se encuentra Luciano Rodríguez <https://www.facebook.com/G%C3%BCiras-Profesionales-Luciano-La-G%C3%BCira-Argentina-596814543770474/> y en Chile Jorge Valencia <https://www.facebook.com/jorge.valenciaossa?fref=ts>

⁶ Así se denominaba la población indígena de las Antillas en la época de la conquista.

⁷ El casabe es una especie de tortilla de yuca, que se consume en el caribe desde tiempos prehispanicos.

Esta necesidad de un movimiento de frotación, y el entorno tropical de las Antillas, con abundancia de frutos exóticos, hicieron que los antecesores de la güira moderna fueran elementos naturales del entorno.

El guayo es un raspador, similar al instrumento con que se raya el coco, y de ahí es que nace la güira. También los indígenas usaban el higüero, que tiene una consistencia sólida, como la madera. Entonces le hacían unas rayitas y de esa manera nació la güira de bangaño⁸, que en Cuba se conoce como güiro. Eso data de cientos de años atrás. (Guillermo López⁹, comunicación personal, julio de 2015. Ver anexo 2)

La güira es un calabazo de bangaño o calabacín en forma de pera con el cuello arqueado, al cual se le hacen ranuras transversales que son frotadas con una sola varilla de metal o tres varillas finas clavadas en un palito, produciendo un sonido de acompañamiento. Tiene un agujero en la parte trasera para sujetarla con la mano izquierda. Se usaba antes para acompañar las antiguas orquestas de cuerdas y era utilizado por nuestros aborígenes con el nombre de guajey. Como el bangaño no es común se ha inventado la güira de hojalata: Un cilindro de 30 cms de largo por 6 cms de diámetro con una superficie áspera para frotarse con una varilla. Sus extremos terminan en lomos y su sonido es mucho más fuerte que el de la güira de bangaño... El

⁸ Dícese del fruto seco de la calabaza.

⁹ El más famoso fabricante de güiras en la República Dominicana, quien es reconocido a nivel mundial por la calidad de sus instrumentos. Se puede asegurar que los güireros de las agrupaciones más reconocidas del merengue, usan un instrumento fabricado por él. Las entrevistas con G. López tuvieron lugar entre julio y agosto de 2015, en Santo Domingo República Dominicana.

músico Emilio C. Cartón dijo haber inventado la güira de metal, a finales del siglo XIX. (Velásquez y Ureña, 2004, p.46)

Entre las primeras referencias a la güira como instrumento, la escritora Bernarda Jorge nos dice:

Entre la población libre y esclava de Santo Domingo en las primeras décadas del siglo (XIX), como ya vimos, estaban difundidos el bongó o atabal, el atabalito o balsié, el tamboril, la güira o guayo, la maraca, el pandero, la gayumba, la bandola... Además, violines rústicos y guitarras. La música de salón la tocaban conjuntos formados por bandurrias, flautas, panderetas, güiro y balsié. (Jorge, 1982, p.96)

Si bien en esa época de la República Dominicana no se hablaba del merengue como género musical establecido, se tiene conocimiento de que en aquel entonces eran muy comunes los bailes traídos de Europa, como la contradanza, la cuadrilla, el carabiné y la tumba, al igual que las expresiones musicales de origen afrocaribeño, como los congos, los palos, la mangulina y el gagá dominicano. Gracias a este mestizaje musical se reunieron los elementos necesarios para el nacimiento del merengue dominicano, y esto se puede ver claramente en la organología del merengue típico¹⁰, donde encontramos el trío, acordeón (europeo), tambora (africano) y güira (indígena).

¹⁰ El merengue típico es una de las primeras modalidades o aires del merengue dominicano, que dio paso a la evolución del merengue como lo conocemos hoy. Cabe anotar que éste subgénero aún existe y es muy popular en la región del Cibao, en la República Dominicana.

Realmente, la primera referencia escrita en la que se hace alusión a la palabra merengue, como baile establecido, aparece el 26 de noviembre¹¹ de 1854 en el periódico El Oasis, de emisión semanal:

Y cuando dan principio al merengue ¡Santo Dios! El uno toma la pareja contraria, el otro corre de un lado al otro porque no sabe que hacer, éste tira del brazo a una señorita para indicarle que a ella le toca merenguear, aquél empuja la otra para darse paso, en fin, el más elegante trastorna una figura y hace recaer la falta sobre su pareja, todo es una confusión, un laberinto continuo hasta el fin de la pieza. (Velásquez et al., 2004, p.25)

2.1 Elaboración de una güira en la actualidad: al estilo de Guillermo Güira

Guillermo López, más conocido como Guillermo Güira¹², es un músico percusionista y a la vez fabricante de güiras reconocido a nivel mundial, pues ha llevado la construcción de las güiras a un nivel de exportación, satisfaciendo las necesidades de los músicos tanto en el sonido del instrumento, como en su forma, todo esto sin dejar de hacerlas artesanalmente, a mano, en su taller del Ensanche Luperón, en pleno corazón de Santo Domingo. A diario recibe la visita tanto

¹¹ Desde el año 2005 se celebra anualmente el día nacional del merengue en esta fecha, de acuerdo al decreto no. 619 – 05 considerando que la aparición de este vocablo en la prensa, en esta fecha de 1854, es la primera prueba de la existencia del merengue en la realidad social y cultural dominicana.

¹² Es costumbre entre los músicos de República Dominicana sustituir su apellido por el instrumento que tocan.

de nacionales como de extranjeros que buscan tener un instrumento hecho en su famoso y humilde taller. Guillermo fabrica instrumentos para orquestas de merengue y grupos de bachata.

Cuando niño yo decía: oh me gustaría pertenecer a una orquesta cuando yo esté un poco más grande... entonces yo hablé con uno que tocaba el bajo y le dije ¿tú tienes una güirita vieja que me regales? Y casualmente, en su armario tenía una güira que le habían dejado allá, y con 12 años que tenía empecé a practicar mucho, hasta que llegué a tocar con la orquesta del que me regaló la güira, a mis 14 años...” (López, 2015) (Ver anexo 3)

Desde allí, Guillermo fungió como güirero de varias agrupaciones como la orquesta de Robert Jeandor, Jhonny Ventura y Los Hermanos Rosario entre otras. Esta experiencia como músico le sirvió para darse cuenta que las güiras de hojalata tenían muchos problemas, pues se gastaban rápido, y el puño o asa se caía con facilidad, obligando al músico a cambiar de güira periódicamente, así que Guillermo empezó a fabricar sus propias güiras, experimentando con diferentes materiales, hasta llegar al definitivo que fue el acero níquel. Desde aquel momento, los músicos empezaron a interesarse por su forma de hacer güiras, consiguiendo sus primeros clientes tanto en la República Dominicana, como en los Estados Unidos.

Yo primero tocaba, y en uno de esos ensayos, de casualidad estaba el güirero de Dionis Fernández. Él me vio con una de mis güiras y quiso que se la vendiera, y que le hiciera más para su viaje a Nueva York. Cuando él regreso de viaje, me dijo que todas las güiras que yo hiciera me las compraría, y así fue durante unos seis años. Así nació la fábrica mía. (López, 2015)(Ver anexo 4).

En 1985 según él, tuvo un sueño en el que se le mostró una nueva manera de asegurar los puños a la güira con remaches, y no con soldadura, como se hacía regularmente (Tejeda, Yunén 2006, p.565) Debido a la vibración al tocar güira, los puntos de soldadura se aflojaban y finalmente se soltaban, así que con la introducción de los remaches estos problemas prácticamente desaparecieron, a la vez que el acero níquel y la forma de elaborarla consiguieron trascender en el tiempo, pues son más de 30 años los que lleva en el mercado de la fabricación de güiras.

Luego de esta innovación en la fabricación, sus güiras empezaron a ser reconocidas tanto en el país como en el extranjero por su calidad y sonido, y su trascendencia ha sido tal, que casas de instrumentos muy famosas a nivel mundial, como Lp (Latin Percussion – USA) y Meinel (Alemania), elaboran las güiras tomando como referencia las especificaciones de Guillermo Güira (Ver anexo 5).

El proceso de elaboración de una güira inicia desde la consecución del *acero níquel*, el cual se corta por láminas de diferentes longitudes, que al final darán la medida final del instrumento. Los

tamaños más usados son de 18, 19 y 20” de ancho x 13” de largo, pero Guillermo Güira ha elaborado instrumentos desde 14”, hasta güiras de 24”.

Estas láminas se marcan a mano, con el nombre de Guillermo Güira, y se va doblando la lámina para que los extremos encajen y le den a la güira su forma cilíndrica. (Ver anexo 6)

Cabe anotar que este acero níquel también ofrece diferentes grosores, que ofrecen un sonido más brillante o más opaco a la güira terminada. Por lo general, Guillermo conoce las preferencias de sus clientes en cuanto a sonoridad, así que sabe que tipo de grosor puede satisfacer los requerimientos del músico.

Hay materiales que son diferentes: El material más ligero, con menos grosor, te ayuda a que el sonido sea más opaco (grave), menos estridente. Hay otro material más pesado, más grueso, que tiende a ser más estridente, más fuerte, más chillón (agudo), más fuerte... Para tocar en vivo ayuda mucho este material, pues así tu instrumento sonará más fuerte en tarima. (William Peguero¹³, comunicación personal, 11 de agosto de 2015. Ver anexo 7).

El metal mientras más grueso te da el sonido más agudo, y mientras más fino te da el sonido más grave. (López, 2015) (Ver anexo 8).

¹³ William Peguero, nacido en Monte Plata República Dominicana, es uno de los güireros más solicitados para las grabaciones de merengue, tanto en la isla como en los Estados Unidos, ha realizado colaboraciones con artistas como El torito, Jhonny Ventura, Miryam Cruz, y es el actual güirero de la agrupación Los Hermanos Rosario, desde hace cinco años. La entrevista con Peguero W. tuvo lugar en Santo Domingo, República Dominicana, el 11 de agosto de 2015.

Estas láminas se ponen encima de un tronco de mango, o caoba, se delimita la superficie a puntear, dibujando un rectángulo, y se inicia con la labor de martillado también conocida como *picado*, la cual dura unas dos horas aproximadamente.

Este *picado* que es el segundo paso en la elaboración de la güira es realizado mayormente por el único empleado de Guillermo Güira, Miguel Ángel Ramírez¹⁴, conocido por su sobrenombre de El Piraña. (Ver anexo 9)



Figura 2, Miguel Ángel Ramírez, más conocido como “El Piraña” ayudante de Guillermo Güira desde la fundación del taller, realizando la labor de *picado* o martillado. Foto tomada el 31 de julio de 2015.

¹⁴ Más conocido como El Piraña, por su voracidad a la hora de picar la güira, Miguel Ramírez, nacido en la ciudad de Santiago es cofundador del taller de Guillermo Güira y trabaja allí desde hace 30 años. La entrevista con Ramírez M. tuvo lugar en Santo Domingo, República Dominicana, el 31 de julio de 2015.

Miguel Ángel Ramírez (El piraña), es el único ayudante del taller de Guillermo Güira. Su labor fundamental es *picar* la lámina de acero, para darle su apariencia granulada. Esta parte del proceso es tal vez la más importante, pues de un buen *picado* depende la sonoridad final de la güira. Este sonido característico es determinado por las distancias entre gránulo y gránulo, al igual que su profundidad, aspectos que “El piraña” ha perfeccionado al punto de considerarse él mismo como una máquina de picar.

Sobre su función en la fábrica de güiras, Ramírez dice:

Yo soy una máquina y todo lo hago a mano, las güiras me quedan muy bien y por eso la gente nos considera como los mejores en el negocio. Todo esto porque trabajo con amor, pues si se hacen las cosas sin amor no pasa nada.

(Ramírez, 2015) (Ver anexo 10)

No toda la superficie de la güira se pica, hay que dejar un espacio conveniente para hacer que los dos extremos encajen y adquiera así su forma cilíndrica. Además, el picado se realiza punto por punto, línea por línea de la güira, desde la parte superior de la lámina hasta su parte inferior.

Cuando este proceso de *picado* termina, la lámina está lista para darle su forma cilíndrica, de manera que los extremos de la lámina encajen. Aunque no es una circunferencia perfecta, es bastante bien lograda, gracias a un tubo metálico sobre el que se encajan los dos extremos de la güira. Sobre este mismo tubo, la güira se va girando para detectar cualquier defecto de picado, o

de ensamblaje, y cuando la lámina pasa a convertirse en cilindro, se marca en su parte posterior, donde irá el puño o asa. (Ver anexo 11)

En el próximo paso se construye el *puño* o asa, hecha del mismo acero níquel de la güira, y elaborado con las especificaciones que según Guillermo, le llegaron en un sueño (Tejeda, et al., 2006, p. 565)

El puño tiene 31 centímetros de alto por 5 de largo, y está conformado por la parte externa, que se asegura a la güira, y la parte interna, en forma de puente, que sirve de asa. Este *puño* es ensamblado a la güira con doce remaches, seis en su parte superior y seis en la inferior.

Finalmente la güira se brilla con un pedazo de tela, y queda lista para ser entregada. En el proceso total de fabricación, se invierten unas 3 horas aproximadamente.



Figura 3, Lámina de acero níquel picada y lista para convertirse en güira. Foto tomada el 31 de julio de 2015



Figura 4, El puño o asa, con la forma que Guillermo soñó, y que revolucionó la manera de fabricar güiras. Foto tomada el 31 de julio de 2015.



Figura 5, las herramientas y la mesa de trabajo de Guillermo
Foto tomada el 1 de septiembre de 2015



Figura 6, tomando medidas antes de asegurar el *puño*.
Foto tomada el 1 de septiembre de 2015

El proceso de elaboración del trinche o gancho, es más sencillo. Primero se toma un trozo de madera, o caucho, previamente modelado, que será el mango. A éste se le hacen unas perforaciones con un taladro consecutivamente, hasta tener unos 10 ó 12 agujeros, que serán el mismo número de alambres que va a tener el gancho. Cada alambre se inserta en cada agujero, y ya sea por rotación, o con un martillo, estos alambres (que en la actualidad corresponden a rayos de bicicleta), se aseguran al mango, teniendo en cuenta que queden lo más rectos y uniformes posible. (Ver anexos 12, 13 y 14).



Figura 7, rayos de bicicleta para hacer ganchos o trinches. Foto tomada el 1 de septiembre de 2015



Figura 8, gancho o tranche terminado, en este caso, el mango es de madera de caoba. Foto tomada el 1 de septiembre de 2015



Figuras 9 y 10, Guillermo Güira, en su casa/taller, con algunas de sus famosas güiras. Foto tomada el 31 de julio de 2015

Cabe resaltar que en este proceso no se utilizan herramientas sofisticadas, o de alta tecnología, Guillermo Güira, tiene unos 30 años produciendo estos instrumentos de la misma manera, y tal vez el aparato más sofisticado para la elaboración de las güiras es la remachadora con la que se ensambla el puño a la güira, o el taladro para los orificios de los ganchos.

De esta manera se han construido instrumentos utilizados por los güireros más representativos de República Dominicana quienes han llevado el merengue y la güira a todos los rincones del mundo, dejando un legado para las nuevas generaciones de percusionistas.

Actualmente, Guillermo Güira exporta instrumentos a diferentes partes del mundo, e inclusive, muchos fabricantes latinos y europeos han copiado su técnica y estilo para la elaboración de las güiras, sin embargo, la marca Guillermo Güira sigue siendo la preferida de los güireros, tanto por la trayectoria de la fábrica, como por la calidad de los instrumentos.

2.2 Diferencias respecto a la güira de merengue típico

El merengue típico es la primera forma de merengue que se conoció, tanto en género musical, como en su organología. También conocido como *perico ripiao*¹⁵, La particularidad sonora del merengue típico, radica en el predominio del acordeón y el papel fundamental del acordeonista, que es a la vez la voz líder y en la mayoría de los casos, compositor y director de la agrupación. Como tal, el conjunto de merengue típico en su forma más primaria y que aún se conserva hasta nuestros días, consta de acordeón, tambora y güira, y con respecto a esta última hay unas consideraciones especiales, que la diferencian visual y sonoramente de la güira de merengue de orquesta y bachata, de la que ya vimos su elaboración.

La güira de merengue típico es un poco más pequeña que la de orquesta, aunque se elaboran de diferentes tamaños, pero el más común es el de 19" X 12" y la gran diferencia visual es que, mientras el *picado* de la güira de merengue de orquesta y bachata se hace en forma vertical, el de la güira típica se hace en diagonal, también conocido como *picado cruzado*. Cabe anotar que desde hace unos años, las güiras típicas también presentan diseños, colores, y formas que no alteran su sonoridad, pero que van acordes a los gustos del músico o el fabricante.

¹⁵ Hay dos versiones sobre el origen de esta denominación para el merengue típico, la primera dice que un grupo de músicos fueron a cazar aves para comer antes de tocar en una fiesta, y lo único que hallaron fue pericos. A esta fiesta nunca llegó el saxofón, de manera que el grupo se conformó con acordeón, tambora y güira. La segunda versión habla de un tal Sijo Marte, que construyó un salón llamado "*El perico ripiao*", donde se ofrecían fiestas con este formato instrumental. (Velásquez et al., 2004, p. 31 -32)



Figura 11, güira de merengue típico. Nótese el picado en forma diagonal, y el diseño que hace alusión a un equipo de baseball dominicano. Recuperada de <http://tipicosvip.blogspot.com.co/2011/10/fotos-de-la-nueva-güira-de-cristian-la.html>



Figura 12, güira para tocar merengue de orquesta y bachata, hecha por Guillermo Güira. Nótese las diferencias del picado y del tamaño, en comparación con la güira para merengue típico. Foto tomada el 1 de septiembre de 2015

El gancho o trinche de merengue típico también es diferente. Mientras el gancho para tocar merengue de orquesta y bachata se elabora con 10 rayos, el gancho de merengue típico tiene 12 o más, y la forma del mango es más ancha, de manera que hasta el agarre del gancho es diferente por su tamaño.



Figura 13, gancho o trinche para tocar merengue de orquesta y bachata. Foto tomada el 1 de septiembre de 2015.



Figura 14, gancho para tocar merengue típico. Nótese la diferencia en tamaño y en cantidad de rayos con respecto a la figura 13.

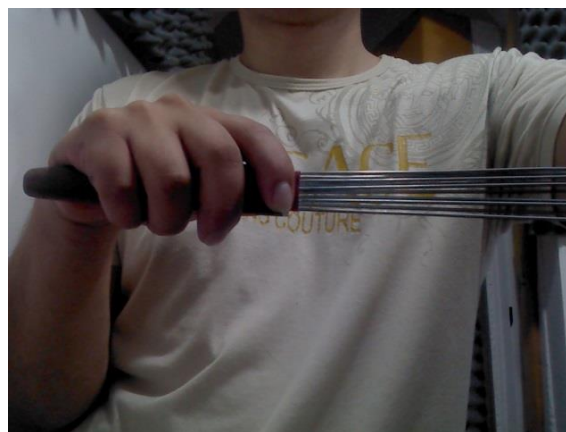
Finalmente, el agarre del gancho de güira típica, es bastante diferente al del gancho para tocar merengue de orquesta. El agarre del gancho de orquesta es bastante similar al *matched grip*¹⁶ que

¹⁶ Es una de las dos maneras para sujetar las baquetas, según la Percussion Arts Society. La otra forma es conocida como *traditional grip*. El documento con la descripción completa se encuentra en el siguiente link: <http://www.pas.org/docs/default-source/pasic-archives/gripstrokes.pdf?sfvrsn=0>

se usa para tomar las baquetas de batería o timbal latino, donde los dedos pulgar e índice forman una pinza o *fulcrum*¹⁷, mientras los demás dedos abrazan el contorno del trinche.



Figuras 15 y 16, Vista anterior y posterior del Matched grip. Nótese la pinza o fulcrum que forman los dedos índice y pulgar. Foto tomada el 20 de febrero de 2016



¹⁷ La traducción literal de éste término significa punto de apoyo, y precisamente hace referencia al lugar que se toma como eje principal del agarre, en este caso, del gancho.

Figuras 17 y 18, Vista anterior y frontal del agarre del gancho para orquesta. Nótese su similitud con el Matched grip de las figuras 15 y 16. Foto tomada el 20 de febrero de 2016

El agarre del gancho para merengue típico cambia radicalmente, pues éste gancho, al ser más ancho que el tradicional, requiere mayor intervención de la zona palmar de la mano para su control, mientras que los dedos índice y medio hacen contacto directo con los *rayos* o *pelos* del gancho.



Figuras 19 y 20, Vistas anterior y posterior del agarre de un gancho típico. Foto tomada el 20 de febrero de 2016.

El gesto para tocar la güira típica adopta otras posiciones tanto de la mano que toca la güira con el gancho, como de la mano que sostiene el instrumento. La técnica de la güira típica se asemeja al *french grip*, o agarre francés para tambor, el cual tiene como principio la posición perpendicular de la mano que sostiene el gancho con respecto al instrumento, y la rotación cubital vertical, muy similar al movimiento del saludo de mano. Cabe anotar que este agarre francés es bastante utilizado en la interpretación del timbal sinfónico, conocido como timpani (Peters, 1993, p.17) (Ver anexo 15)



Figura 21, Güirero de merengue típico, nótese el agarre del gancho y la posición de la muñeca. Recuperado de <http://www.loscontroladores.com/wp-content/uploads/2016/01/Chichy-Guira-pasa-a-ser-el-guirero-de-Renova.png>
Fecha de actualización, 21 de febrero de 2016

Teniendo en cuenta el *picado cruzado*, el gancho de merengue típico, y la forma de tocar la güira típica, se obtiene un sonido de güira más fuerte, más violento e incluso para algunos es considerado más estridente que la güira de merengue tradicional. Sin embargo, el merengue típico aunque no es muy conocido en nuestro país, ha conseguido permanecer en el tiempo, adaptándose a los cambios y a las nuevas propuestas instrumentales que le dan un aire de modernidad. Hoy en día la mayoría de grupos típicos, si bien mantienen el trío de acordeón, güira y tambora, han optado por agregar instrumentos propios de las orquestas de merengue tradicional¹⁸, como el piano, el saxofón, las congas, los timbales, el bajo eléctrico, y últimamente se ha sumado la guitarra eléctrica y se han experimentado fusiones con el hip hop y la música electrónica, como es el caso del grupo *Fulanito*, de gran impacto en Latinoamérica, por la década de los noventas.

2.3 Otros idiófonos de fricción, o raspado

En los países del caribe es bastante común el uso de los idiófonos de raspado, siendo la güira dominicana, y el güiro, los más representativos y fundamentales dentro de los ensambles instrumentales de merengue y son cubano o salsa, respectivamente.

¹⁸ De los grupos que han agregado nuevas sonoridades al merengue típico se destacan los trabajos de Crescencio García (El Prodigio) y de Geovanny Polanco, hoy por hoy, los más reconocidos exponentes del género tanto en la República Dominicana, como en USA y Europa.

El güiro se construye a partir de un fruto verde, que tiene una forma cilíndrica, y que va disminuyendo de tamaño hacia su parte superior. A éste se le realizan varios surcos paralelos en su superficie, y se toca generalmente con un pequeño trozo de madera. Con este instrumento se acompañan ritmos afrocaribeños como la salsa, el son cubano, el changüí y el danzón entre otros.

En la actualidad, los grandes fabricantes de instrumentos a nivel mundial, como Latin Percussion y la alemana Meinl, hacen sus güiros se hacen con materiales sintéticos.



Figura 22, Güiro sintético, elaborado por la casa Lp (Latin Percussion)

Imagen tomada del sitio: http://lpmusica.com/galeria_de_productos/guiros/lp_super_guiro.html

Fecha de actualización, 28 de marzo de 2016.

El güícharo, de origen puertorriqueño, es otra versión del güiro, con la particularidad de que su tamaño es más pequeño, y las incisiones o surcos no son tan profundos y por tal razón se encuentran más cerca, lo que le da un sonido más brillante que el del güiro. Este instrumento es parte del ensamble instrumental de la plena puertorriqueña.

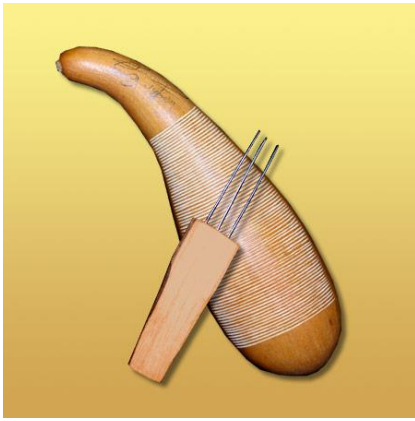


Figura 23, Güícharo de plena puertorriqueña, elaborado de calabaza
Imagen tomada del sitio: <http://aguinaldopr.blogspot.com.co/>
Fecha de actualización, 28 de marzo de 2016.

El reco – reco, también llamado caracaxá o querequexé, es un instrumento con el que se acompañan diferentes géneros de la música brasilera. Al igual que la güira dominicana, ha sufrido cambios en su construcción, al pasar de su estructura en madera, similar al güiro, a una estructura metálica, con dos o tres muelles de acero inoxidable sobre los que se fricciona una baqueta metálica.



*Figuras 24 y 25, Reco reco de metal a la izquierda, y de madera, a la derecha. Nótese los cambios en su construcción. Imágenes tomadas del sitio: <http://instrutormuralha.webnode.es/reco-reco/>
Fecha de actualización, 28 de marzo de 2016.*

En nuestro país también aparecen varios instrumentos cuyo sonido se emite a partir de la fricción de su superficie con trozos de madera, astillas de caña, varillas, costillas de res o monedas entre otros (Abadía Morales, 1991). Entre los más representativos se encuentran:

La guacharaca, propia de la música vallenata y hecha de caña de playón (*Bactris Minor*) ahuecada en su parte inferior y con ranuras en su dorso, las cuales se frotan con un trinche de 3 o 4 rayos metálicos, o con una costilla de res. Su nombre deriva del sonido que emite el ave conocida como pava o guacharaca (*Ortalis ruficauda*), propia de la región noroeste de Colombia.



Figura 26, Guacharaca colombiana.

Recuperada de <http://vallenateandovoy.blogspot.com.co/2012/06/instrumentos.html>

Fecha de actualización, 28 de marzo de 2016.

La raspa, también con ranuras en casi toda su superficie y fabricada en caña brava (*Arundo Donax*), de diferentes tamaños según la región del país donde se construya. Hay variedades de esta raspa en diferentes departamentos de la región andina como Cundinamarca, Antioquia, Boyacá y los santanderes (Abadía Morales, 1991). Con este instrumento se acompañan géneros del folclore colombiano como el fandanguillo, la rumba criolla, la carranga y el son paisa.

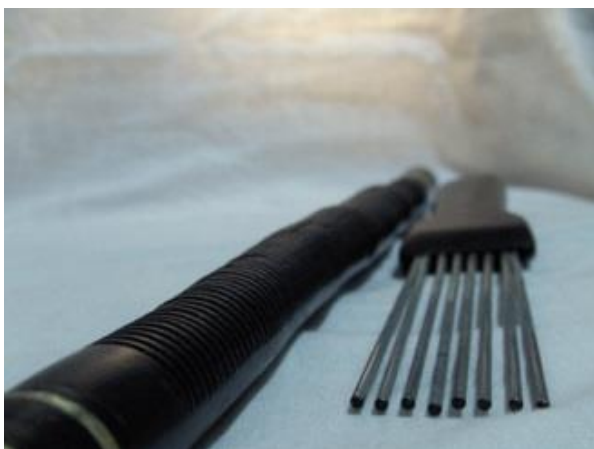


Figura 27, Raspa propia de la región cundiboyacense.
Recuperada de http://raquirita.blogspot.com.co/2012_11_01
Fecha de actualización, 28 de marzo de 2016

La concha de armadillo o cusca de gurre, fabricada con el caparazón del armadillo (*Dasyatis novencinctus*), este instrumento también es usado en Centroamérica, y se frota con un trozo de madera (Abadía Morales, 1991), mientras que en los países andinos de Suramérica, esta concha de armadillo se usa también para fabricar los populares charangos o quirquinchos.



Figura 28, Concha de armadillo. Imagen tomada del sitio <http://www.worthpoint.com/worthopedia/armadillo-shell-basket-tail-handle-no>
Fecha de actualización, 28 de marzo de 2016.

3. Aspectos técnicos

Si bien toda la superficie granulada de la güira produce sonido, hay específicamente dos zonas que, dependiendo del estilo de merengue o bachata, serán las más usadas para tocar, mediante la fricción del gancho o trinche sobre el instrumento.

La zona frontal: De unos 8 cm de ancho, abarcando todo el largo del instrumento.



Figura 29, Zona frontal de la güira, imagen tomada el 15 de noviembre de 2015

La zona lateral: De unos 5 cm de ancho, también abarcando todo el largo de la güira, es la zona en la que tradicionalmente se toca el merengue típico, que tiene como características el uso de una güira y de un gancho diferente, además de los elementos técnicos propios del merengue típico, vistos en el capítulo anterior.



Figura 30, Zona lateral de la güira, imagen tomada el 15 de noviembre de 2015

La zona frontal será entonces donde se desarrollarán todos los ejercicios, ritmos y repiques propuestos en esta investigación, que se enfoca al subgénero del merengue de orquesta. Esto se debe a que ergonómicamente¹⁹ hablando, el agarre de la güira y del gancho en el merengue de orquesta, más la posición que adopta el cuerpo, hacen de la zona frontal de la güira el área indicada para tocar. Además, las observaciones hechas a los güireros tanto en el trabajo de campo como en el material audiovisual existente en la red, confirman esta hipótesis.

¹⁹ Haciendo referencia a la definición de lo ergonómico (RAE), como lo que se adapta a las condiciones fisiológicas del usuario, en este caso, el güirero.

Con respecto al agarre de la güira, para los diestros el agarre será con la mano izquierda y viceversa, y se tendrán en cuenta algunos aspectos del *Matched grip* como ejemplo, teniendo en cuenta al puño de la güira como el objeto a asir.

La palma de la mano estará frente a la parte externa del puño, donde van los remaches de éste:



Figuras 31 y 32, relación puño y palma de la mano, imágenes tomadas el 28 de marzo de 2016

Todos los dedos a excepción del pulgar irán sujetando la parte interna del puño:



Figura 33, agarre de los dedos imagen tomada el 28 de marzo de 2016

El pulgar completa el agarre, extendiéndose hasta el borde superior del puño:



Figuras 34, 35 y 36, Diferentes ángulos mostrando el agarre de la güira. Imágenes tomadas el 28 de marzo de 2016.

3.1 El agarre del gancho, fundamentos físicos y técnicos:

Como músicos, lo mejor que podemos hacer por nuestros cuerpos y cómo se relacionan con nuestro oficio es ser conscientes de nuestras propias capacidades físicas y los límites que nuestros instrumentos imponen. Diversos métodos de percusión y de las teorías que se han desarrollado en los últimos años, especialmente los relativos a la forma en que sujetamos un palillo de tambor, son el producto de generaciones de ensayo y error y nos ofrecen un sinfín de maneras de personalizar nuestra técnica y perfeccionar nuestras habilidades... (Natelli, Jhon. Thomas Lang Says: Get A Grip! Drum magazine [en línea]. 13 de mayo de 2013. [Fecha de consulta: 26 de marzo de 2016]. Disponible en: <http://www.drummagazine.com/lessons/post/get-a-grip>)

Con respecto al agarre del gancho, los mismos principios del *Matched grip*, nos servirán como guía para tomarlo correctamente, tal y como si sujetáramos una baqueta:

La palma de la mano se ubica frente a la parte lateral del gancho:



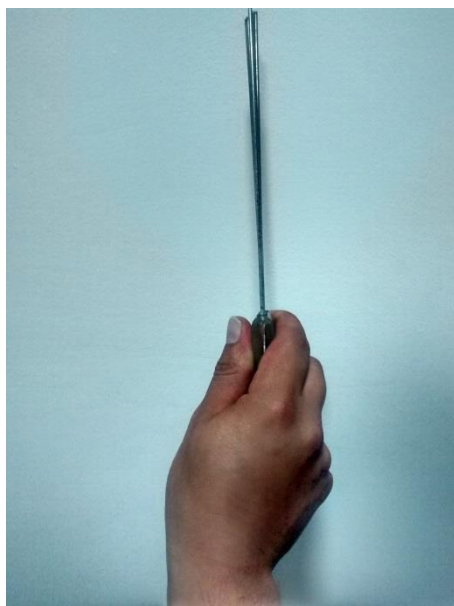
Figuras 37 y 38, Vistas frontal y superior de la mano respecto al gancho. imágenes tomadas el 28 de marzo de 2016

Los dedos índice y pulgar forman la pinza o *fulcrum*, en la parte superior del mango, justo antes de la inserción de los rayos:

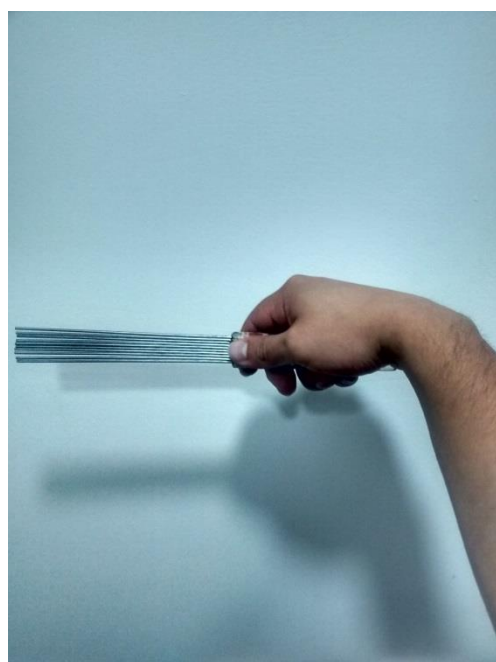


Figura 39, pinza en el trinche, imagen tomada el 28 de marzo de 2016

Los demás dedos sujetan el contorno del mango:



Figuras 40 y 41, agarre del trinche de orquesta imágenes tomadas el 28 de marzo de 2016



Figuras 42 y 43, Vista frontal y anterior del agarre del gancho, Imágenes tomadas el 28 de marzo de 2016

No obstante, hay algunos güireros que presentan algunas variaciones en el agarre, como por ejemplo, asir la pinza directamente desde los rayos del gancho. (Ver anexo 16)

Teniendo claro el agarre del gancho y de la güira, hay que revisar algunos puntos sobre la relación cuerpo - instrumento. Debido a que el güirero y la sección rítmica en general tienen muy pocas pausas durante la interpretación de una canción de merengue, se exige sobretodo un desarrollo de la resistencia tanto de la mano que sostiene la güira, como de la mano que la toca, valiéndose del gancho.

Siempre, a todos los jóvenes que tengo la oportunidad de ayudarles les digo: no hay que apretar la güira ni el gancho... los tendones se ponen rígidos y aunque no lo creas llega un momento en el que no quieres sujetar más ni la güira ni el gancho... Cuando aprietas el gancho, por motivos de tensión ya tienes los tendones rígidos, así que empiezas a trabajar con el hombro y ahí vienen las lesiones... (Peguero, 2015)(Ver anexo 17).

De acuerdo a estas declaraciones y a la observación de diferentes güireros, se obtiene una lista con los detalles más importantes que hacen parte de la técnica propia de la güira, y que ayudarán a evitar las lesiones y a tener un mayor rendimiento instrumental, junto con la debida preparación física (calentamiento con y sin instrumento), del güirero.

- 1) Los alambres (también llamados rayos o pelos), deben quedar en posición vertical frente a frente de la zona frontal de la güira en cada golpe.
- 2) Los antebrazos deben formar un ángulo que no exceda los 45 grados con respecto al codo.
- 3) Los codos deben tener una separación máxima de 10 cm con respecto al tronco.
- 4) Los hombros deben permanecer relajados y su movimiento debe ser mínimo, más con carácter de pequeño impulso, que de rotación.



Figura 44, Posición sugerida para tocar güira. Nótese el agarre del gancho, del instrumento y los puntos enunciados en la lista descrita en la página anterior. Imagen tomada el 28 de marzo de 2016.

4. Grafía musical aplicada a la güira dominicana

Para el acompañamiento del merengue en la güira se utilizan fundamentalmente seis golpes²⁰, que se caracterizan por tener un timbre y una direccionalidad específica (Savage, 2001). Algunos de estos seis golpes a su vez, están relacionados con articulaciones musicales y ornamentos propios de la grafía musical.

1. El golpe natural hacia abajo el cual se produce mediante la fricción de la parte inferior de la güira (de la mitad hacia abajo), dirigiendo este golpe verticalmente de arriba abajo. Al lado de la figura aparece una flecha azul, indicando la direccionalidad del movimiento:

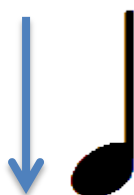


Figura 45 , grafía del golpe natural hacia abajo, elaborado el 24 de febrero de 2016

²⁰ Se utilizó la palabra *golpe*, con referencia al término *stroke*, mayormente utilizado en la bibliografía para tambor (redoblante), y batería, a través del cual se describen las diferentes maneras de atacar o impactar la superficie del instrumento.

2. El golpe hacia arriba, que se produce mediante la fricción de la parte superior de la güira (de la mitad hacia arriba), dirigiendo este golpe verticalmente, de abajo hacia arriba. Al lado de la figura aparece una flecha roja, indicando la direccionalidad del movimiento:



Figura 46, grafía del golpe natural hacia arriba, elaborado el 24 de febrero de 2016

3. El golpe picado hacia abajo, el cual se produce en la parte inferior de la güira, dirigiendo este golpe verticalmente de arriba hacia abajo y sin fricción, sino con el objetivo que haya un sólo contacto en este movimiento. Al generarse un sonido más corto que el golpe natural hacia abajo, se representará con el símbolo para el staccato, junto con la flecha que indica la dirección del movimiento:



Figura 47, grafía del golpe picado hacia abajo, elaborado el 24 de febrero de 2016

4. El golpe picado hacia arriba, el cual se produce en la parte superior de la güira, dirigiendo este golpe verticalmente de abajo hacia arriba y sin fricción, sino con el objetivo que haya un sólo contacto en este movimiento. Al generarse un sonido más corto que el golpe natural hacia abajo, se representará con el símbolo para el staccato, junto con la flecha que indica la dirección del movimiento:



Figura 48, grafía del golpe picado hacia arriba, elaborado el 24 de febrero de 2016

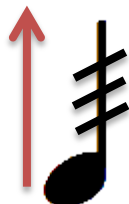
5. El sobao, también conocido como yazeo o jalao²¹ (Peguero, 2015) (De la Cruz, 2015) (Ver anexo 18) hacia abajo, el cual se produce mediante la fricción de una buena parte de la zona frontal de la güira, en este caso, de la mitad hacia abajo del instrumento. Al generarse un sonido más prolongado que el golpe natural, se representará con el símbolo usado para el trémolo, junto con la flecha que indica la dirección del movimiento:



Figura 49, grafía del golpe jalao hacia abajo, elaborado el 24 de febrero de 2016

²¹ Se utilizará este último término *jalao*, por ser el nombre más frecuentemente utilizado para el golpe descrito.

6. El sobao, yazeo o jalao hacia arriba, el cual se produce mediante la fricción de una buena parte de la zona frontal de la güira, en este caso, de la mitad hacia arriba del instrumento. Al generarse un sonido más prolongado que el golpe natural, se representará con el símbolo usado para el trémolo,



a, elaborado el 24 de febrero de 2016

| DESCRIPCIÓN DEL GOLPE | GRAFÍA |
|----------------------------|--------|
| Golpe natural hacia arriba | |
| Golpe natural hacia abajo | |
| Golpe picado hacia arriba | |
| Golpe picado hacia abajo | |
| Golpe jalao hacia arriba | |
| Golpe jalao hacia abajo | |

Figura 51, Cuadro de grafías. Elaborado el 25 de febrero de 2016.

4.1 Ejercicios iniciales:

La interpretación musical se basa en un dominio, a menudo cercano a la perfección, de la técnica instrumental. No en balde, el refinamiento de los movimientos es una de las principales tareas del músico, tanto durante la fase de formación, como en su vida profesional. Aunque se ha demostrado que éste refinamiento se puede conseguir, como mínimo en parte, mediante un trabajo de tipo mental, el aprendizaje se sustenta en la repetición de los movimientos sobre el instrumento. Esa repetición, si es suficiente y se realiza en unas condiciones determinadas, llevará a la automatización del movimiento, permitiendo, poco a poco, que el músculo sea capaz de revestir de mayor complejidad y velocidad su interpretación. Desgraciadamente, para que ello suceda, es inevitable que la repetición sea insistente, durante muchas horas cada día, y sin demasiadas treguas.

La consecuencia de repetir infinidad de veces un mismo gesto bajo unas condiciones claramente desfavorables y sin una adecuada compensación desde el punto de vista físico, deja mella entre los músicos. Lo demuestran todos los estudios realizados en diversos países. En ellos se comprueba que un alto porcentaje de músicos (incluso más de un 75%) acaban sufriendo, en un momento u otro de su carrera, problemas médicos que, a menudo, condicionan su progresión y proyección profesional. (Rosset y Fábregas, 2005, p.11).

Cada güirero tiene diferentes maneras de practicar en el instrumento, mientras algunos hacen una rutina de calentamiento previo, otros simplemente abordan directamente el repertorio que van a tocar en la fiesta, o tocan sus canciones preferidas.

El calentamiento (con y sin instrumento) se hace necesario, tanto para preparar físicamente al instrumentista, como para fortalecer aspectos relacionados al campo técnico-musical: desarrollo de pulso interno, precisión en los golpes, incremento de la resistencia y familiarización con la grafía musical propuesta en este documento.

Los ejercicios propuestos a continuación se basan en la escala rítmica propuesta por Vinnie Colaiuta para la batería (Atkinson, 2003, p. 32), y pueden ser utilizados tanto para dar los primeros pasos en el instrumento, como para una sesión de calentamiento previo. Estos ejercicios tienen como elemento en común el uso de direccionalidades alternadas (un golpe hacia arriba, seguido de un golpe hacia abajo), con el fin de preparar la muñeca y el antebrazo al gesto propio de la técnica de la güira.

Ya que el güirero tiene la responsabilidad de ser quien lleva el tempo de la orquesta (Peguero, 2015), se hace necesaria la práctica con metrónomo, tanto de los ejercicios a continuación, como de los contenidos rítmicos posteriores.

4.1.2 Consideraciones:

- Antes de empezar, se sugiere hacer movimientos de calentamiento y estiramiento de los brazos y manos, sin el instrumento²².

²² Entre estos movimientos de calentamiento y flexibilidad sin instrumento, se remite al lector a las rutinas para percusionistas, propuestas en el texto *A Tono* (Rosset, Fábregas 2005).

- Al iniciar la rutina, trabajar con una velocidad lenta (60 BPM²³) e ir aumentando gradualmente sin generar ningún tipo de sobre esfuerzo o tensión al tocar.
- Se sugiere inicialmente trabajar los ejercicios en el orden propuesto, con el fin de realizar la escala rítmica en orden, después se pueden combinar en cualquier orden.
- Practicar la escala rítmica con cada golpe descrito anteriormente, empezando por los golpes naturales, luego los golpes picados y por último los jalaos.
- Cada ejercicio debe repetirse por lo menos 20 veces.
- Tanto los ejercicios de la escala, como los ritmos y repiques, se sugieren en la métrica de 4/4 para facilitar su lectura.

²³ Abreviatura de bits por minuto, en referencia a la velocidad metronómica.

ESCALA RITMICA

The image displays a musical score for a rhythmic scale exercise in 4/4 time. The score is organized into seven levels, numbered 1 through 7, each consisting of a single staff with a repeat sign at the end. Red arrows indicate upward strokes, and blue arrows indicate downward strokes. Level 1 shows a simple quarter-note pattern: up, down, up, down. Level 2 introduces triplets of eighth notes. Level 3 uses eighth notes with a consistent up-down-up-down sequence. Level 4 features eighth-note triplets. Level 5 uses sixteenth-note triplets. Level 6 uses thirty-second-note triplets. Level 7 is the most complex, using sixty-fourth-note triplets. The entire exercise is highlighted with a light yellow background.

Figura 52, modelo de escala rítmica, elaborado el 24 de febrero de 2016

4.2 Ritmos de merengue en la güira: El ritmo a caballo

El ritmo a caballo es quizá el más característico del género merengue, a pesar de que no fue el ritmo principal que acompañaba a este género en sus inicios, pues principalmente se hablaba de que un merengue tradicional (también llamado derecho), tenía estructuralmente cuatro partes: paseo, primera parte, segunda parte y jaleo, cada una con un acompañamiento rítmico distinto (Julio Figueroa²⁴, comunicación personal, 31 de julio de 2015). Con sólo escuchar el patrón del caballo, el oyente define lo que escucha como merengue, aunque actualmente y gracias a la evolución del género, este mismo patrón rítmico adopta diferentes nombres, que corresponden a una acentuación distinta del patrón sin cambiar su célula rítmica. Es conocido también como ritmo chacachá (Peguero, 2015), ritmo a lo maco (Figueroa, 2015) ritmo bomba²⁵ (Peguero, 2015), y ritmo a caballo, o a caballito, pues el resultado sonoro de su célula rítmica se asemeja al galopar de un equino.

²⁴ J. Figueroa es considerado una leyenda viva del merengue dominicano, aunque en sus inicios fue cantante de las orquestas “Los hijos del rey” y “La New York band”, se ha dedicado de lleno a la investigación de la tambora y la percusión dominicana, convirtiéndose en conferencista del tema tanto en la República Dominicana como en el exterior. La entrevista con Figueroa tuvo lugar en Santo Domingo, República Dominicana, el 31 de julio de 2015.

²⁵ El merengue bomba es el estilo de merengue interpretado por la orquesta Los Hermanos Rosario, estilo creado por Papi Rosario, fundador de la orquesta. La güira en el merengue bomba usa el mismo patrón del merengue a caballo, con la diferencia de una mayor intensidad y fuerza en los golpes. (W. Peguero, comunicación personal, 11 de agosto de 2015)

El ritmo al que le llamamos *Maco*, no era más que una partecita que todo el mundo hacía durante dos o tres compases, durante el mambo o jaleo de los saxofones y antes de las trompetas y a veces, mientras el cantante improvisaba. Eso se hizo toda la vida y todos los tamboreros lo hacíamos, pero sólo por unos dos o tres compases. Tiempo después, alguien hizo un merengue con ese ritmo, y por eso se dice que se inventó el ritmo *maco*. (Figueroa, 2015) (Ver anexo 19).

La misma forma de tocar ha cambiado, dependiendo de la línea que toques... hay merengues románticos, con una línea bonita, sutil, está el merengue bomba, que es el que hacen Los Hermanos Rosario, y que adoptaron los boricuas²⁶, que es un merengue más fuerte, con una manera de tocar más intensa. El merengue bomba es una mezcla de swing y fuerza... ese es el ritmo que usamos nosotros en la agrupación Los Hermanos Rosario. (Peguero, 2015) (Ver anexo 20).

Actualmente, la mayoría de canciones de merengue tienen uno o varios patrones de merengue a caballo como su ritmo de acompañamiento principal, incluyéndolo a discreción de cada agrupación, bien sea en el inicio de las canciones, en las estrofas, en los coros y/o en las secciones de trompeta y saxo.

²⁶ Refiriéndose a los músicos de Puerto Rico.

La combinación rítmica más utilizada durante los años 80 y 90, que aún sigue vigente, fue la de caballito, en las secciones del vocalista, y a lo maco o afinque, en las secciones de inicio, coros y trompetas²⁷.(Ver anexo 21)

4.2.1 Ritmo básico a caballo (chacachá, maco):

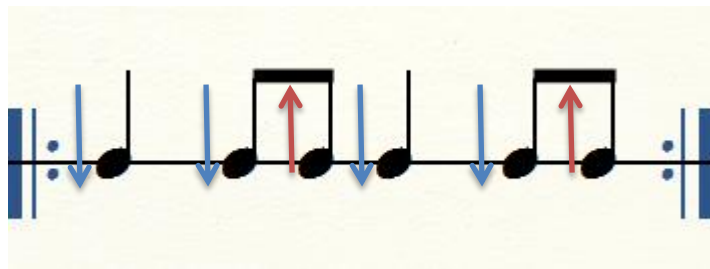


Figura 53, ritmo básico de merengue a caballo o chacachá, nótese que todos los golpes son naturales, sin acentos. Imagen elaborada el 25 de febrero de 2016. (Ver anexo 22).

4.2.2 Estilo de merengue romántico:

También conocido como caballito, donde las negras se tocan con una menor intensidad que las demás figuras. Esta sutileza se logra tocando la güira ya sea en su centro, o en su borde superior con el golpe picado

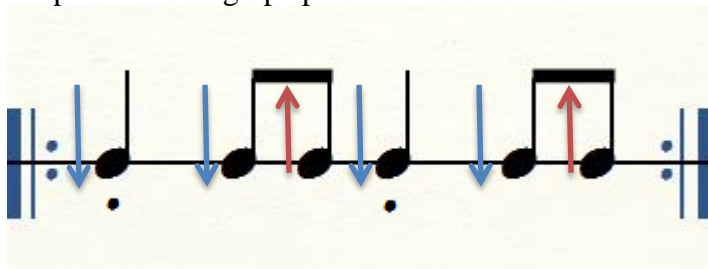


Figura 54, Patrón de merengue romántico o caballito
Imagen elaborada el 25 de febrero de 2016. (Ver anexos 23 y 24)

²⁷ Se sugiere al lector escuchar alguna de las producciones de Sergio Vargas, Juan Luis Guerra, o Eddy Herrera, producidas a partir de los años 80 y hasta la época actual.

4.2.3. Estilo Bomba:

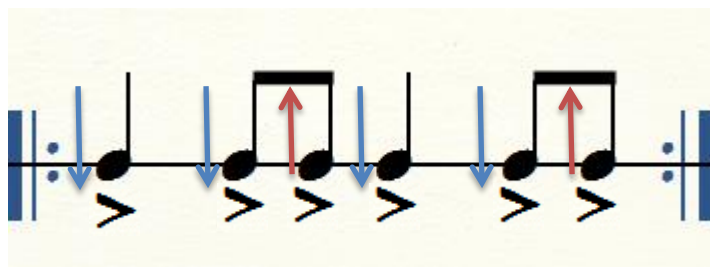


Figura 55, Estilo de merengue bomba, usado por Los Hermanos Rosario, Nótese los acentos en todos los golpes. Imagen elaborada el 25 de febrero de 2016. (Ver anexo 25)

4.3 Ritmo de primera parte²⁸

En el merengue tradicional o derecho, después del paseo²⁹ (Figuroa, 2015) (Ver anexo 26), aparece la primera parte, que como su nombre lo indica, hace referencia a la primera o las primeras estrofas de la canción, y en este patrón se combinan los tres timbres de la güira, el golpe natural, el picado y el jalao. Atención especial merece el acompañamiento de la tambora, que tiene un patrón específico, tanto para la primera como para la segunda parte, mientras que las congas no participan cuando se toca este patrón de primera.

Aunque no es muy común su uso actualmente, si aparece en algunas canciones del merengue contemporáneo, principalmente en las estrofas.

²⁸ Hay que indicar que todos los ritmos expuestos en esta investigación tienen su correspondencia con la tambora dominicana, y esta correspondencia rítmica será descrita al finalizar las grafías de la güira.

²⁹ El paseo era una parte que el merengue perdió hace mucho... era el momento en que el caballero tomaba el tiempo para invitar la pareja a bailar, mientras la orquesta hacía un preámbulo. (J. Figuroa, comunicación personal, 31 de julio de 2015).

Patrón de primera:



Figura 56, Patrón de primera parte, Imagen elaborada el 25 de febrero de 2016. (Ver anexo 27)

El único cambio que sufre este patrón, es que a discreción del güirero, o cuando el merengue tiene una velocidad igual o mayor a los 120 bpm., se cambiarán los acentos del patrón original.

(Peguero, 2015)



Figura 57, Cambio de acentos en patrón de primera. Imagen elaborada el 25 de febrero de 2016.

(Ver anexo 28)

4.4 Ritmo de segunda parte:

El ritmo de segunda parte se diferencia del de primera, por apenas un golpe de más, sin embargo, el acompañamiento de la tambora es distinto al del ritmo de primera, pues aparecen golpes complementarios. Este ritmo de segunda, a diferencia del de primera, trascendió de los grupos de merengue típico a las orquestas, y su importancia fue tal, que a veces se le decía primera al ritmo de segunda (W. Peguero, comunicación personal, 11 de agosto de 2015). Este patrón puede ser utilizado en cualquier sección vocal o instrumental de una canción de merengue.

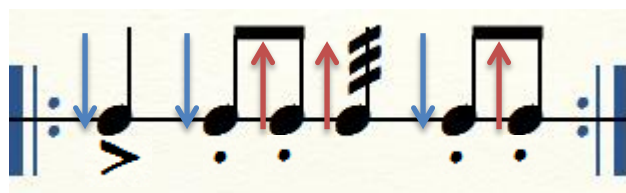


Figura 58, Patrón de segunda parte, nótese que el golpe que cambia con respecto la primera, es la primera corchea del segundo tiempo, la cual en el ritmo de primera es un silencio. Imagen elaborada el 25 de febrero de 2016 (Ver anexo 29).

Al igual que el ritmo de primera, este patrón puede tener unos acentos distintos, a discreción del güirero, o cuando la canción a tocar supera los 120 bpm. Estos cambios en la acentuación no afectan la estructura rítmica.

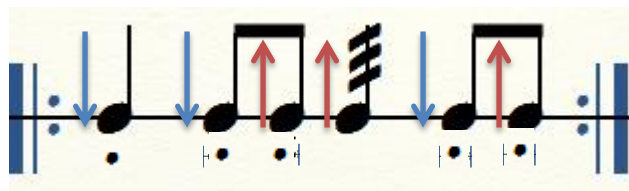


Figura 59, Cambio de acentos en patrón de segunda. Imagen elaborada el 25 de febrero de 2016.

Variación:

Esta variación del ritmo es utilizada para añadir otras células rítmicas después de presentar la célula original.

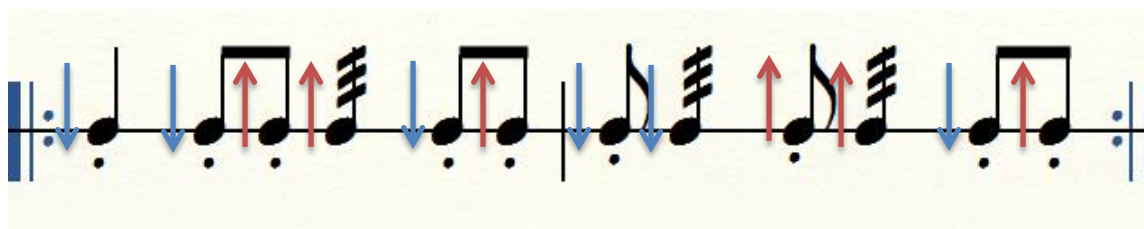


Figura 60, Variación del patrón de segunda. Imagen elaborada el 25 de febrero de 2016

4.5 El merengue apambichao o pambiche:

El merengue se ha mantenido casi inalterado en buen tramo de su historia. La única variedad de importancia ocurrió durante la ocupación norteamericana a la República Dominicana con lo que se denominó pambiche.

El pambiche (one-step) fue un baile de boga durante la ocupación americana en Santo Domingo (1916 – 1924) traído y bailado por los norteamericanos. Como ellos nos podían bailar los ritmos ágiles y a la vez suaves del merengue, entonces lo bailaban dando brinquitos, ideando una variante del merengue, más en consonancia con su sentido del ritmo. Esta nueva forma no es más que el jaleo del merengue más alargado y más lento que el original, lo que permitía que los soldados americanos y otros extranjeros pudieran bailar. Parece que fue en Puerto Plata donde se originó esta variante del merengue y se

4.5.1 Variaciones del pambiche:

Existe una gran cantidad de variaciones de este ritmo pambiche, en el cual muchos güireros hacen demostración de su dominio instrumental, agregando repiques, jalaos, y diferentes combinaciones de golpes.

El güirero cuando lo está tocando (el pambiche), lo hace a gusto y le añade alguna cosita. La tambora siempre se queda ahí y el güirero puede agregarle como una personalización... (De la Cruz, 2015) (Ver anexo 32).

Algunas variaciones del pambiche:

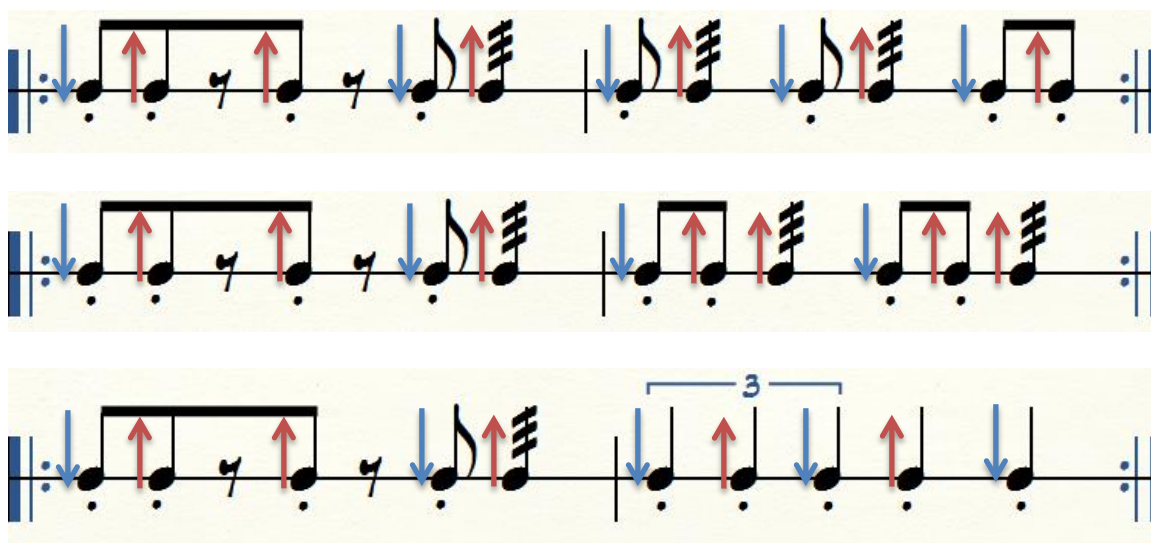


Figura 62, Variaciones del pambiche encontradas en el tema “Separados” de Sergio Vargas³⁰. Imagen elaborada el 26 de febrero de 2016.

³⁰ Nacido en Villa Altigracia el 15 de marzo de 1963, Sergio Vargas, cantante de varias agrupaciones de merengue, como los Hijos de Puerto Rico y Dionis Fernández, es un intérprete y compositor de muchos éxitos del merengue romántico, que en 1993 le hicieron acreedor a un disco de oro. Con su música ha trascendido fronteras, llevando el merengue a Estados Unidos, América latina y Europa. (Velásquez , Ureña 2004)

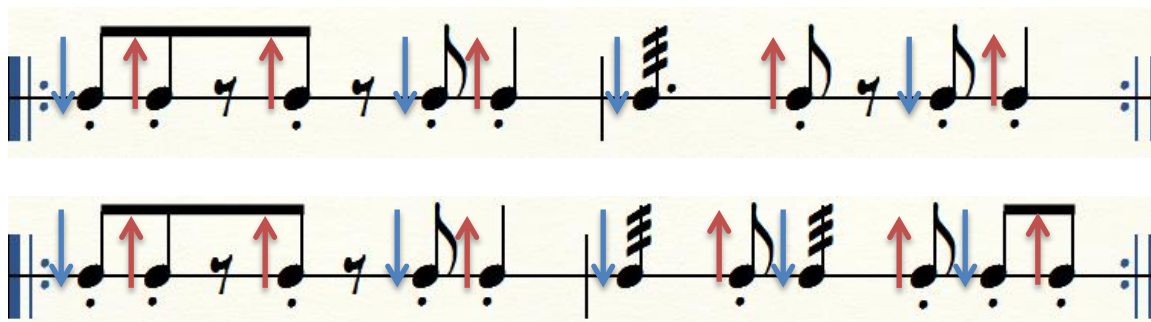


Figura 63, Variaciones del pambiche encontradas en el tema “Para darte mi vida” de Milly Quezada³¹. Imagen elaborada el 26 de febrero de 2016.

4.6 El ajuste o afinque:

El afinque es una sección del merengue en la que bajo y percusión se acoplan rítmicamente, para hacer casi que exclusivamente el pulso de la canción, es decir, se cambia el acompañamiento rítmico que se venía haciendo desde la introducción del tema y en las estrofas, y se pasa a hacer dos golpes por cada compás. Este ajuste también recibe otros nombres, como joyao, machete, majao o cachá (Peguero, 2015).

Por lo normal, los güireros afincan en las trompetas. Cuando viene el mambo de trompeta, antes del mambo de trompeta, se hace una llamadita, que nosotros le llamamos redoble, un dibujo, y se afinca... En Los Rosario lo hacemos diferente, allá afincamos en la parte de los saxofones. Eso lo creó el maestro Papi Rosario. (Peguero, 2015)(Ver anexo 33).

³¹ Milagros Quezada Borbón nació el 21 de mayo de 1955 en Santo Domingo, La reina del merengue, como es conocida, dio sus primeros pasos a nivel internacional con la agrupación merenguera “Los vecinos”, consagrándose después como solista desde 1997. Ha recibido varios reconocimientos a su labor artística, entre los que resaltan dos Latin Grammy y un Premio lo nuestro (Dúo tropical del año 1999).

También es posible encontrar este patrón en las introducciones de las canciones, o en la parte del coro, todo esto depende de lo que haga la sección rítmica. Este ajuste pretende crear un soporte rítmico homogéneo, donde se destaquen los demás instrumentos de la orquesta, ya sea saxofones, trompetas, piano, o las mismas voces.

Patrón de ajuste:

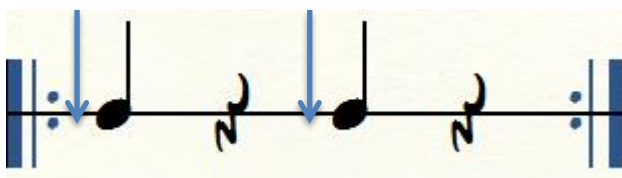


Figura 64, Patrón de ajuste sin acentos, nótese que todos los golpes van hacia abajo. Imagen elaborada el 26 de febrero de 2016. (Ver anexo 34)

Diferentes acentuaciones también se usan en este patrón de ajuste.

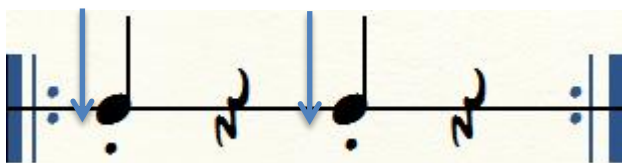


Figura 65, Patrón de ajuste usando el golpe picado, para dar más sutileza al ajuste. Imagen elaborada el 26 de febrero de 2016.

4.6.1 El joyao

El joyao es patrón que se origina a partir de un cambio en la acentuación del patrón de ajuste, donde se acentúa cada nota. Es conocido y usado por bastantes güireros y para lograr una sonoridad más fuerte, se usa toda la superficie de la güira, desde su parte superior hasta la inferior. (Peguro, 2015)(Emmanuel De la Rosa³², entrevista citada, 2015)

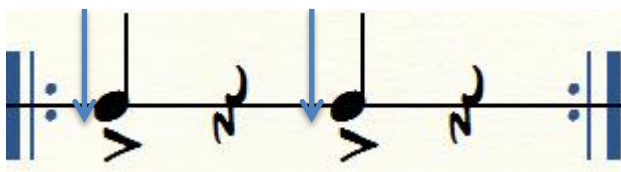


Figura 66, Patrón de joyao. Imagen elaborada el 26 de febrero de 2016. (Ver anexo 35)

³² E. De la Rosa es un güirero dominicano reconocido en el ámbito religioso. Actualmente se desempeña como músico de la orquesta cristiana *Rescate 911*, y del *Ministerio El Peregrino*. La entrevista con De la Rosa tuvo lugar en Santo Domingo, República Dominicana, el 2 de octubre de 2015.

4.6.2 El cachá

El cachá es el nombre que se le da a esta variación del ajuste, gracias al sonido del patrón rítmico en la güira (Israel Guzmán), se utiliza para dar otro sentido de afinque, mezclando un golpe débil con un golpe fuerte.



Figura 67, Patrón de cachá, utilizado como variación del patrón de ajuste. Imagen elaborada el 26 de febrero de 2016. (Ver anexo 36)

4.6.3 Práctica de ritmos

Cada ritmo desarrollado anteriormente debe ser interpretado teniendo en cuenta sus características tímbricas y de direccionalidad, pues, como se evidenció, sutiles cambios en la acentuación hacen que los patrones cambien de nombre. Por otro lado, cuando ya se tenga el concepto sonoro y motriz de cada ritmo, es posible empezar a combinar los patrones libremente, tanto para ir relacionando los nombres con los patrones correspondientes, como para adquirir mayor habilidad y destreza en el instrumento, que se traduce en regularidad y velocidad, manteniendo uno o varios patrones dentro de un pulso constante, sin olvidar los aspectos técnicos y físicos vistos anteriormente, que permiten una práctica más consciente y con menos riesgo de lesiones. (Ver anexo 37)

4.7 Dibujos en la güira:

Existen diferentes combinaciones de golpes que no corresponden a ningún patrón determinado. Estas combinaciones se utilizan para enriquecer un poco la línea de la güira, es decir, para que el trabajo del güirero no sea sólo de mantener una métrica o un ritmo determinado, sino para que le añada un poco de su sello personal a las interpretaciones. También se usan para anunciar los cambios de sección, dentro de un mismo merengue.

Yo te puedo decir el patrón, pero ya cuando tú tienes el instrumento sale tu parte personal, lo que tú sientes... quizás tu sientas algo diferente que yo... pero siempre respetando el patrón que estás llevando, sea cual sea, sea pambiche, sea merengue a lo maco, etc... eso es algo que le nace al percusionista, porque la música hay que sentirla... la percusión es vida. (Peguero, 2015) (Ver anexo 38).

A estas combinaciones se les conoce como dibujos o repiques, y han ido evolucionando con el tiempo, pues a lo largo de la existencia de la güira en el merengue, los dibujos han adquirido mayor complejidad, ya sea por la cantidad de figuras musicales implícitas dentro de un dibujo, por la direccionalidad de los movimientos para hacer los dibujos, o por la velocidad de las canciones.

Hay sonidos que se parecen, pero no son iguales. Es por la forma de hacerlos, o sea hay repiques que van para abajo, y el mismo repique puede ir para arriba, pero se oyen diferentes, porque para arriba se oye con menos fuerza... Por ejemplo un cierre de una canción, siempre el repique va a terminar para abajo... (De la Cruz, 2015) (Ver anexo 39).

Cabe anotar que si bien los dibujos han ganado complejidad en los últimos tiempos, no siempre es perentorio hacer un dibujo complicado, o estar repicando a cada instante. Los dibujos como se mencionaba anteriormente, se utilizan para anunciar cambios de sección, y estos cambios pueden ocurrir cada 8, 16 ó 32 compases. Por ejemplo, para cambiar de un caballito de 8 compases a un afinque, puede haber un dibujo en el octavo compás del caballito, donde en vez del ritmo, lo que se hace es una combinación tímbrica que ocupe todo el compás y que sirva de enlace para continuar con el ritmo de afinque (Peguero, 2015) (Ver anexo 40).

Si bien no es posible hacer una compilación de todos los dibujos o repiques en la güira, pues cada día aparecen nuevas propuestas, algunas más sencillas, otras más simples, se mostrarán las combinaciones más comunes para los dibujos. Algunas de estas combinaciones tienen bastante relación con los ejercicios de la escala rítmica, vistos al principio de este capítulo.

Una segunda función de los dibujos, es adquirir destreza y velocidad en el instrumento. Muchas de estas figuras, aunque tengan una direccionalidad establecida, son estudiadas en todas las direcciones posibles, manteniendo el mismo resultado rítmico, haciendo parte de la rutina de estudio del güirero, donde éste le va agregando nuevos timbres y nuevas acentuaciones a un dibujo preestablecido, con el fin de dominar el instrumento en técnica y velocidad, y a la vez ir generando un lenguaje propio dentro de la interpretación de la güira. Por esta razón, los dibujos presentados a continuación tendrán puntos de repetición, y diferentes direccionalidades para su práctica. (Ver anexo 41).

Los dibujos no tienen ningún nombre formal, es decir, ninguno de estos se puede clasificar nominalmente, a diferencia de los ritmos, los cuales sí cuentan con un nombre correspondiente a un patrón rítmico determinado. Por esta razón sólo se le dará un número a cada dibujo de la lista siguiente, lo cual no quiere decir que éste sea el nombre real del repique, sino que la numeración es utilizada para fines prácticos.

Dibujo 1 (Con diferentes alternativas de direccionalidad):

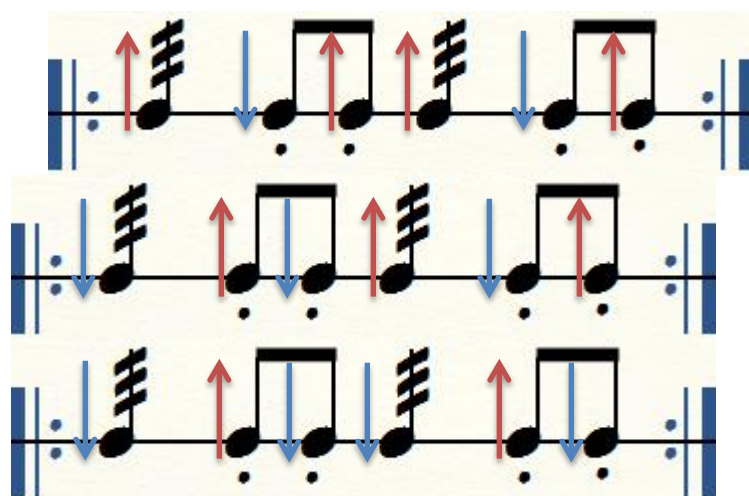


Figura 68, Dibujo 1. Imagen elaborada el 26 de febrero de 2016.

Dibujo 2 (Con diferentes alternativas de direccionalidad):

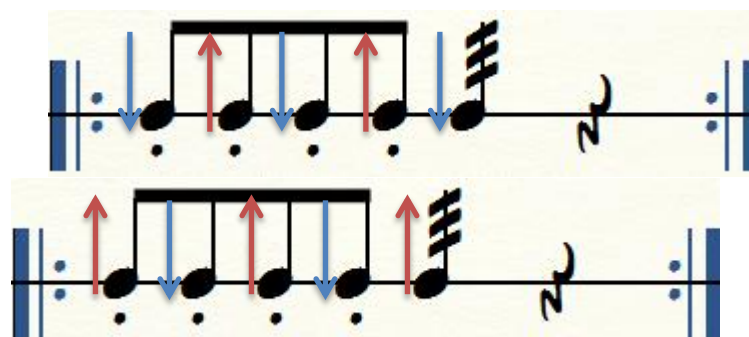


Figura 69, Dibujo 2. Imagen elaborada el 26 de febrero de 2016.

Dibujo 3 (Con diferentes alternativas de direccionalidad):

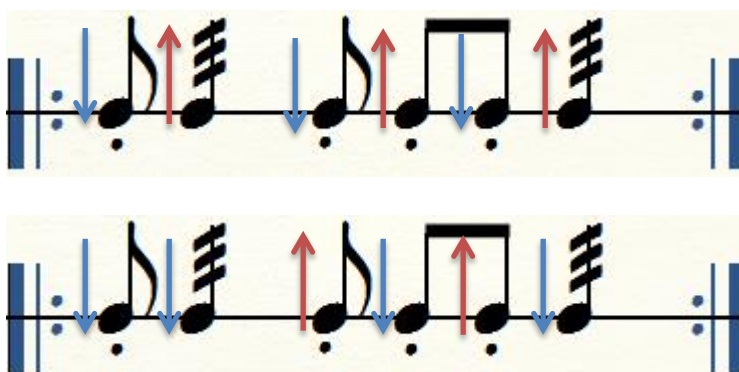


Figura 70, Dibujo 3. Imagen elaborada el 26 de febrero de 2016.

Dibujo 4 (Con diferentes alternativas de direccionalidad):

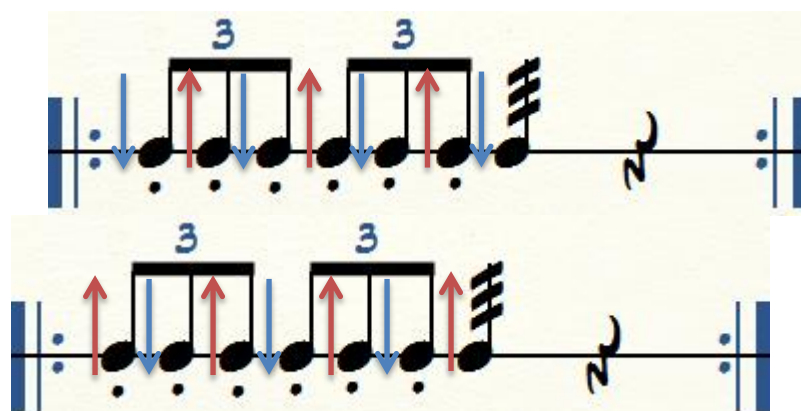


Figura 71, Dibujo 4. Imagen elaborada el 26 de febrero de 2016.

Dibujo 5 (Con diferentes alternativas de direccionalidad):

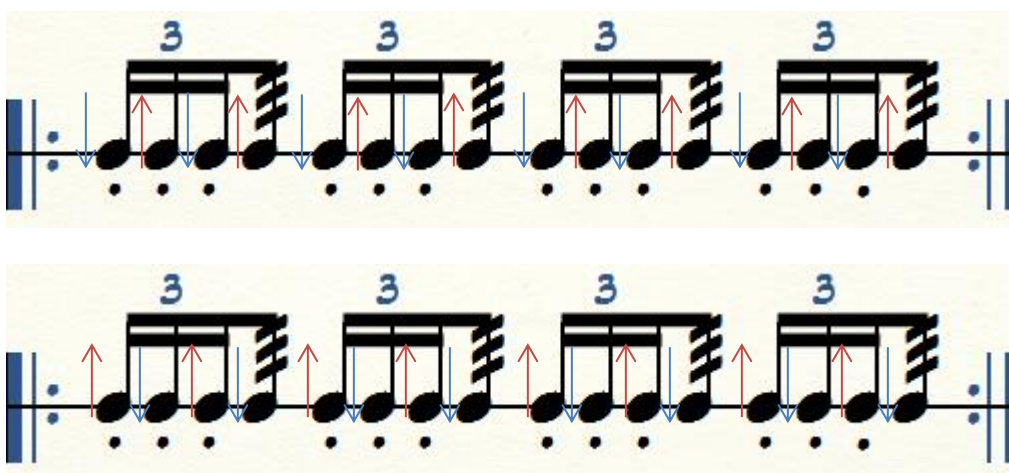


Figura 72, Dibujo 5. Imagen elaborada el 26 de febrero de 2016.

Dibujo 6 (Con diferentes alternativas de direccionalidad):

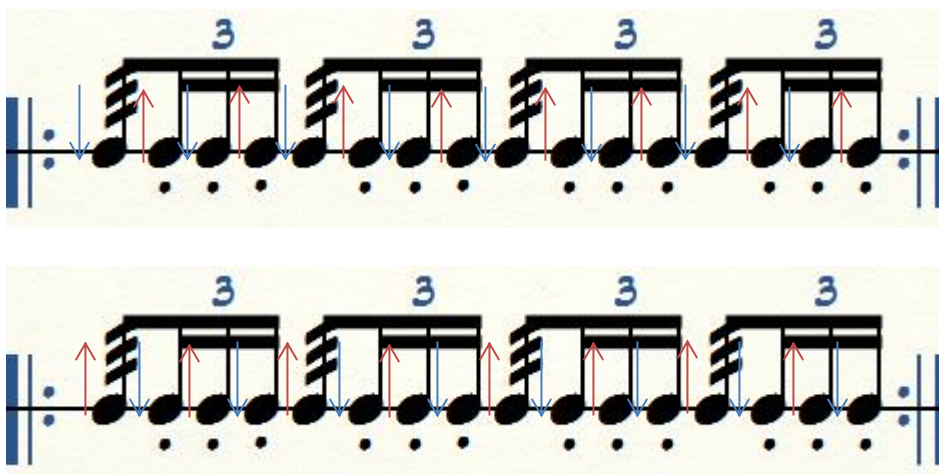


Figura 73, Dibujo 6. Imagen elaborada el 26 de febrero de 2016.

Dibujo 7 (Con diferentes alternativas de direccionalidad):

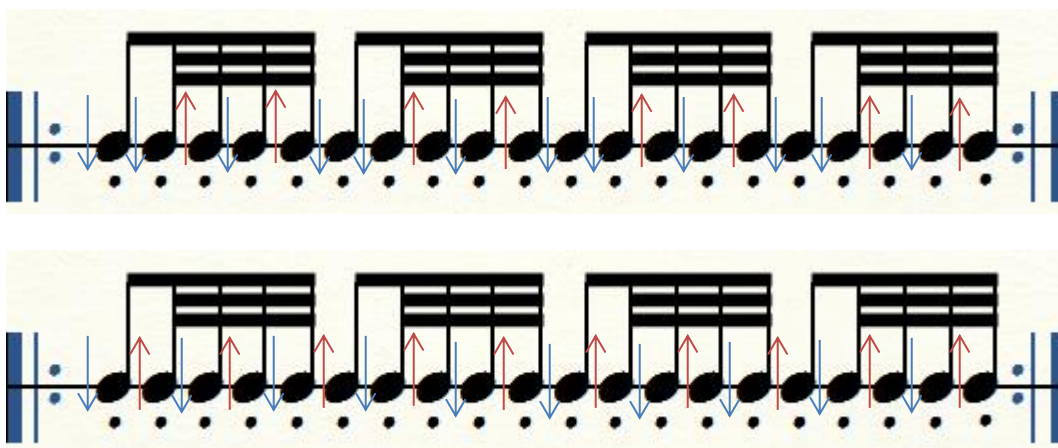


Figura 74, Dibujo 7. Imagen elaborada el 26 de febrero de 2016.

Dibujo 8 (Con diferentes alternativas de direccionalidad):

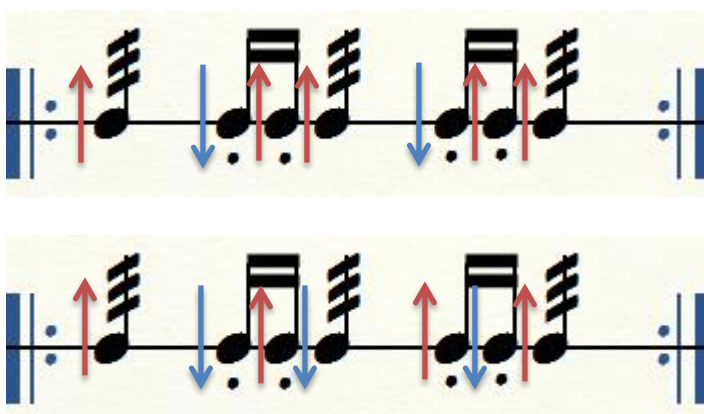


Figura 75, Dibujo 8. Imagen elaborada el 26 de febrero de 2016.

5. Güira y tambora:

La tambora dominicana es el complemento rítmico de la güira. Es la que realmente determina si el merengue está en primera, segunda, caballito o pambiche, es decir, el güirero debe estar atento a lo que haga la tambora para hacer el acompañamiento correspondiente a lo que el tamborero está tocando. Este dúo percutivo tuvo sus orígenes en el merengue típico, y las funciones complementarias entre güira y tambora permanecen intactas hasta el día de hoy, sin importar las variaciones rítmicas o la velocidad de las canciones. Desde siempre, la función de la tambora ha sido la de definir el ritmo de cada sección del merengue, de manera que el güirero debe conocer por lo menos cada patrón básico de la tambora para hacer el acompañamiento rítmico correspondiente. (Tejeda et al., 2006).

La tambora hace parte de la construcción identitaria del pueblo dominicano y de su género representativo: el merengue, todo esto gracias a los orígenes del instrumento, los cuales se remontan a la época de independencia del país. La tambora proviene del tambor militar, y como tal, fue un elemento importante, casi que un símbolo patrio, pues tanto españoles, como dominicanos criollos describieron en sus crónicas el protagonismo del “viejo tambor dominicano”, dentro de la lucha independentista.

A la 1 de la mañana del 18 de agosto (de 1863), en Martín García, el viejo tambor dominicano despertaba a todos los que en aquella ranchería estaban pasando la noche; los alegres ecos de la diana se perdían en la selva y entre las brumas del Yaque. El bélico toque que en todos los países (...) es la alborada de guerra, significaba allí el llamamiento

a las armas y el levantamiento contra el poder de España en Santo Domingo. (López Morillo³³,1983).

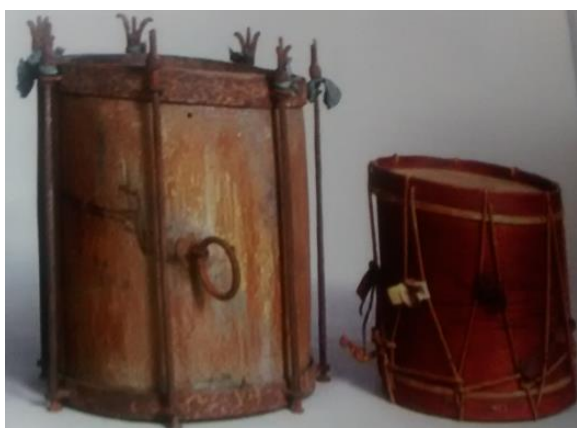


Figura 76, tambores militares antiguos de la República Dominicana (Pérez y Solano, 2010).
Imagen tomada el 7 de agosto de 2015

La tambora es un membranófono con forma de cilindro, cuyos extremos están cubiertos por cuero, en antaño de chivo, y en la actualidad de vaca. Estos cueros están entrelazados por una soga entrecruzada con un amarre bastante particular, pues al igual que el cuero, el amarre utilizado en cada extremo define si se trata de la parte macho, o la parte hembra de la tambora, y así mismo se define de que manera se va a tocar la tambora.

³³ Adriano López Morillo (1841 – 1913) Fue un oficial español que participó en la guerra de restauración dominicana, y además escribió muy detalladamente las incidencias del proceso de independencia dominicano. También estuvo presente como comandante en la junta de defensa de Puerto Rico, cuando aún era colonia española.



Figura 77, tambora dominicana, se señalan las partes macho y hembra para su identificación (Santana et al., 2010). Imagen tomada el 7 de agosto de 2015.

La parte hembra de la tambora se define como se mencionó anteriormente, por la configuración del tejido del lazo con que se amarran los cueros al cilindro. En el lado hembra se ve como este tejido forma una línea diagonal que se encuentra con otra, dando la impresión de un zigzag, o de formar una letra V.

Es como si fueran unas piernas abiertas (en el lado hembra), que contrastan con las piernas cerradas del lado macho, y esta configuración se da a lo largo de la tambora. (R. Tejeda, 2011, entrevista a Julio Figueroa, investigador y músico dominicano: La tambora, bandera sonora de la República Dominicana. Ver anexo 42).

En el lado macho el tamborero usará una baqueta que servirá para golpear tanto el borde de madera próximo al cuero, como el cuero en sí, mientras que en el lado hembra sólo se golpeará con la mano. Si el tamborero es diestro, el lado macho (baqueta) irá orientado hacia su mano derecha, mientras la parte hembra irá hacia su izquierda. La tambora se toca sentado, con el instrumento sobre las piernas de manera horizontal, tal como se ve en la figura 78.



Figura 78, Tamborero con su instrumento. El músico de esta imagen es Juan de la Cruz “Chocolate”, tamborero de Juan Luis Guerra desde hace 25 años. Imagen recuperada de <https://i.ytimg.com/vi/DIKY16pgVkm/maxresdefault.jpg>

5.1 Los sonidos de la tambora:

En la tambora se pueden encontrar 4 sonidos básicos (Figuroa, 2015)

- 1) Paloteo, o palo, sonido que resulta del impacto de la baqueta contra el borde de madera del lado macho. Se representará de la siguiente manera:

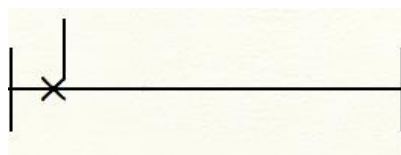


Figura 79, representación gráfica del paloteo. Imagen elaborada el 26 de febrero de 2016.

- 2) Abierto en el macho, sonido que resulta del impacto de la baqueta en el centro del parche macho:

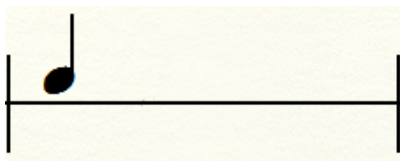


Figura 80, representación gráfica del golpe abierto en el macho. Imagen elaborada el 26 de febrero de 2016.

- 3) Tapa, slap, quemao, diferentes nombres para el sonido que resulta del impacto de la mano izquierda (yema de los dedos), en el centro del parche hembra. El movimiento es semejante al de una cachetada al parche. Se utilizará el nombre *slap*, pues esta denominación hace referencia a un sonido muy similar en otros membranófonos como la conga y el bongó.

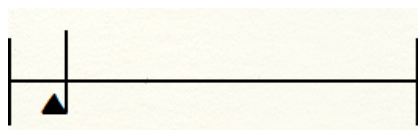


Figura 81, representación gráfica del slap en la hembra. Imagen elaborada el 26 de febrero de 2016.

- 4) Abierto en la hembra, sonido que resulta del impacto de la mano izquierda (dedos, desde el metacarpo palmar hasta la yema), sobre el parche hembra.

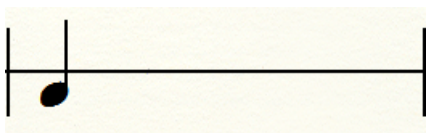


Figura 82, representación gráfica del golpe abierto en la hembra. Imagen elaborada el 26 de febrero de 2016.

5.2 Ritmos en la tambora

Los ritmos en la tambora dominicana tienen el mismo nombre que los ritmos que hace la güira. El uso y el origen probable de estos ritmos se encuentran en la descripción que se hizo previamente, cuando se presentaron los ritmos en la güira dominicana. A continuación se presentarán las grafías para los ritmos anteriormente descritos, aplicadas a la tambora.

5.2.1 Ritmo de primera (patrón básico)

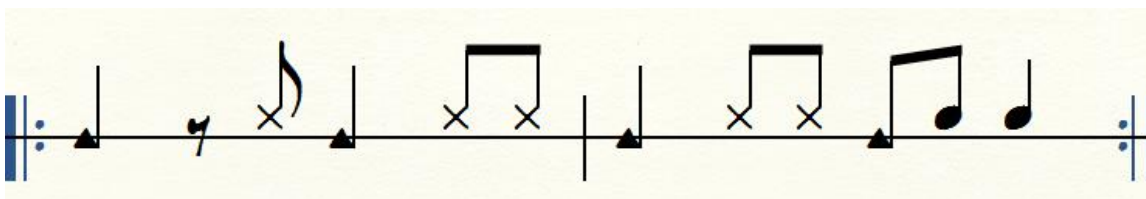


Figura 83, Ritmo de primera en la tambora. Imagen elaborada el 26 de febrero de 2016.

5.2.3 Ritmo de caballito, a lo maco o merengue bomba (patrón básico)



Figura 86, Ritmo de caballito en la tambora. Imagen elaborada el 26 de febrero de 2016.

(Ver anexo 46)

5.2.4 Ritmo de pambiche (patrón básico)



Figura 87, Ritmo de pambiche en la tambora. Imagen elaborada el 26 de febrero de 2016.

(Ver anexo 47)

5.2.5 Ritmo de ajuste o afinque (patrón básico)

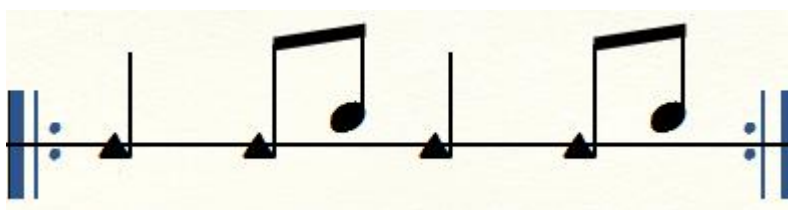

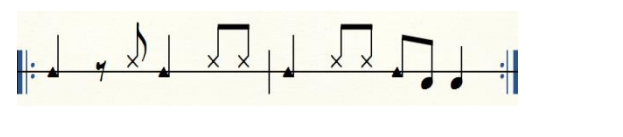

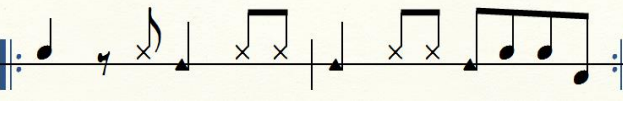
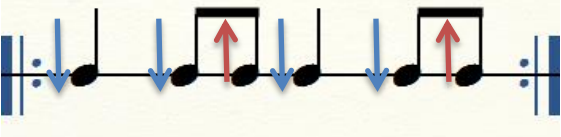
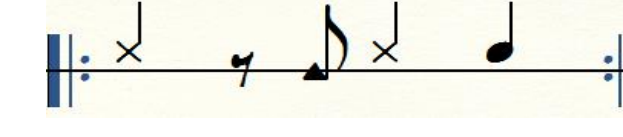
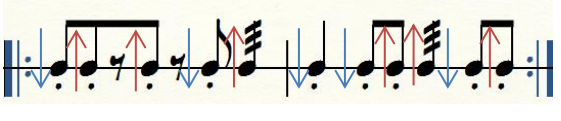

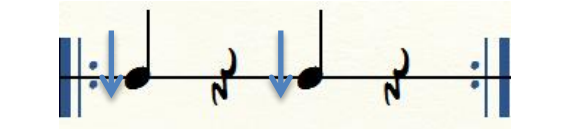



Figura 88, Ritmo de ajuste en la tambora. Imagen elaborada el 26 de febrero de 2016.

(Ver anexo 48)

5.3 Correspondencia rítmica entre güira y tambora

Figura 89, Cuadro de ritmos en güira y tambora. Imagen elaborada el 26 de febrero de 2016.

| Instrumento Ritmo | GÜIRA | TAMBORA |
|-----------------------------|--|---|
| RITMO DE PRIMERA |  |  |
| RITMO DE SEGUNDA |  |  |
| CABALLITO, LOMACO, BOMBA |  |  |
| PAMBICHE |  |  |
| AJUSTE O AFINQUE |  |  |

6. Transcripciones para la güira:

Con base en la grafía anteriormente descrita y utilizada para cada patrón rítmico y para cada dibujo o repique, es posible hacer una transcripción musical para la güira dominicana. Para las siguientes transcripciones se han tenido en cuenta todos los aspectos gráficos vistos anteriormente, como la direccionalidad de los movimientos para cada sonido, así como los timbres que serán utilizados a lo largo de la interpretación.

Cabe anotar que aunque no todas las canciones de merengue emplean exactamente las mismas estructuras rítmicas que se mostrarán a continuación, sí tienen aspectos en común, como por ejemplo, el uso de diferentes ritmos para acompañar las distintas secciones de un tema, y el uso de dibujos o repiques en la güira para señalar cortes o cambios de sección.

Para la siguiente transcripción se utilizará como ejemplo la canción “Compadre Pedro Juan” del compositor Luis Alberti³⁴, en la versión de Francis Santana y su orquesta. (Ver anexo 49)

³⁴ Luis Felipe Alberti Mises (1906 – 1976), músico dominicano a quien se le atribuye la creación del merengue de orquesta, al añadir más complejidad musical y nuevos instrumentos al ya mencionado trío de perico ripiao. También fue autor de varios merengues tradicionales, como *Luna sobre el Jaragua* y *Tú no podrás olvidar*

Además de ser un clásico, porque ha permanecido en el tiempo, desde que el músico Luis Alberti lo estrenara en el año 1936, “Compadre Pedro Juan” es el merengue más difundido a nivel nacional e internacional. Así lo expresó la consultora folklórica Xiomarita Pérez en una nota informativa. Explicó que el objetivo del músico al componerlo, fue complacer a varias damas de la aristocracia de Santiago, que deseaban escuchar un merengue que sus letras fueran de buen gusto.

Este merengue tradicional es el más difundido y popular, además de ser el que tiene más versiones, interpretadas por variadas orquestas y en las voces de diferentes cantantes, no solamente dominicanos sino también de diferentes países, tales como Venezuela, Puerto Rico, Cuba, entre otros.

Redacción (24 de noviembre de 2013). “Compadre Pedro Juan” es el merengue más difundido a nivel nacional e internacional. Periódico El Nacional.

Recuperado de: <http://elnacional.com.do/compadre-pedro-juan-es-el-merengue-mas-difundi/>

Figura 90, Transcripción para güira No. 1. Imagen elaborada el 26 de febrero de 2016.

♩=136

COMPADRE PEDRO JUAN

AUTOR: LUIS ALBERTI

VERSION: FRANCIS SANTANA

INTRODUCCION INSTRUMENTAL (PRIMERA) x14 VOZ x16 (PRIMERA) x14

2

GUIRA

(DIBUJO - CORTE)

(AFINQUE) x15

6 (AFINQUE - CACHA) x14 (PRIMERA) x14

10 CORTE - REPIQUE (AFINQUE) x8 (AFINQUE) x7

14 (AFINQUE) x16 (AFINQUE) x15

18 (AFINQUE - CACHA) x15 (PRIMERA) x14

22 (AFINQUE) x14

26 (PRIMERA) x18

30

Detailed description of the musical score: The score is written on a single staff with a common time signature (C). It begins with a tempo marking of ♩=136. The title 'COMPADRE PEDRO JUAN' is prominently displayed. The author is Luis Alberti and the version is by Francis Santana. The score is divided into measures, with measure numbers 2, 6, 10, 14, 18, 22, 26, and 30 marked on the left. The notation includes stems with flags, indicating specific rhythmic patterns. Various performance instructions are placed above the staff, such as '(PRIMERA)', '(AFINQUE)', '(DIBUJO - CORTE)', '(AFINQUE - CACHA)', and '(CORTE - REPIQUE)'. Some measures are marked with 'x' followed by a number, indicating a specific count or repetition. The score concludes with a double bar line at measure 30.

En el año de 1978 los hermanos Luis, Rafa, Tony, Pepe y Francis Rosario fundan una institución del merengue conocida como Los Hermanos Rosario, en la ciudad de Higüey, al este de la República Dominicana. A partir de ese momento y hasta el día de hoy, son considerados como una de las agrupaciones más representativas del merengue de orquesta, trascendiendo en el tiempo con sus éxitos musicales y dejando un nuevo estilo, conocido como “merengue bomba”, el cual se caracteriza por “... ser una mezcla de swing, constancia, métrica e intensidad” (Peguero, 2015). Este estilo bomba reposa en gran medida sobre el güirero, quien casi no tiene pausas (dibujos o cortes) en las piezas musicales, las cuales en su mayoría se interpretan a una velocidad que exigen de toda su resistencia y su capacidad para mantener un tiempo constante (Peguero, 2015).

A continuación una muestra de ese estilo bomba, en la siguiente transcripción. (Ver anexo 50)

ELLA SE FUE

LUIS ROSARIO

♩=146

GUIRA

The score consists of seven staves of rhythmic notation for the Guija instrument. Each staff begins with a double bar line and a common time signature (C). The notation uses quarter notes with stems pointing up or down, and rests. Red arrows indicate upward strokes, and blue arrows indicate downward strokes. Above the staves, various annotations specify the instrument or voice used for each measure, along with repetition counts (e.g., x16, x8, x24, x3, x14, x6). The annotations include: (RITMO BOMBA), (TPTS), (VOZ), (AFINQUE), (SAX - TPTS), (SAX), (DIBUJO), (SAX), (VOZ), (SAX), (TPTS), (VOZ), (SAX), (AFINQUE), and (TPTS). Measure numbers 5, 9, 13, 17, and 21 are indicated at the start of their respective staves. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

24 *Figura 91, Transcripción para güira No. 2. Imagen elaborada el 26 de febrero de 2016.*

En la siguiente transcripción se verá el papel de la güira ahora como instrumento solista. Se utilizarán las grafías presentadas anteriormente, incluyendo la direccionalidad de los movimientos y las tímbricas.

Este sólo de percusión es extraído del DVD *A son de Guerra Tour*, grabado en el año 2012 en la ciudad de Santo Domingo, y la güira es interpretada por Rafael Martínez Germán, más conocido como “Yapo”, quien falleció el pasado 27 de agosto de 2015, después de ser el güirero de Guerra por más de 25 años. (Ver anexo 51)

SOLO DE PERCUSION (FRAGMENTO) JUAN LUIS GUERRA Y 440

GUIRA

4

7

Figura 92, Transcripción para güira No. 3. Imagen elaborada el 26 de febrero de 2016.

7. Conclusiones

La güira hace parte esencial de la identidad dominicana, no sólo por ser originaria de ese país, sino también porque hace parte de la organología del merengue, el ritmo autóctono de la isla. En este caso se puede afirmar que sin güira no hay merengue.

La güira ha evolucionado tanto en su construcción como en su interpretación. Hoy en día es posible encontrar una güira hecha a la medida, con las dimensiones que el güirero desee y hasta con diseños que hagan del instrumento un objeto estético, sin perder su funcionalidad.

Si bien antes se consideraba que el güirero no era músico, hoy se puede decir que el güirero es tan profesional como los demás músicos de una orquesta, pues la complejidad del instrumento hace que el güirero tenga que dedicar varias horas al día a diferentes aspectos que tienen que ver con su profesión de músico, como un desarrollo técnico que redunde en velocidad y dominio del instrumento, el estudio del repertorio y todos los demás tópicos que permitan su desarrollo profesional.

Al priorizar la enseñanza de un instrumento únicamente por imitación o repetición, el músico encuentra diferentes alternativas para intentar dar un nombre “formal” a algún ritmo determinado, es así como varios ritmos son conocidos por la onomatopeya del patrón y a su vez se pueden relacionar con elementos del entorno, como animales que emitan un sonido que se parezca a algún ritmo.

Un patrón o esquema rítmico puede ser llamado de diferentes maneras, de acuerdo a la forma como el güirero interprete ese patrón, con relación a los acentos de una o varias figuras musicales. Es así como a través de la güira es posible identificar un ritmo determinado.

Una nueva forma de tocar la güira, en referencia a varios aspectos como intensidad, velocidad, cantidad de repiques y uso de los timbres, puede dar lugar a un nuevo estilo o un subgénero dentro del merengue, como el caso del estilo bomba, que sin necesidad de cambiar el patrón introdujo una nueva manera de interpretación de la güira

Es posible articular la grafía musical a cualquier instrumento por más artesanal o “sencillo” que parezca, pero esto requiere una inmersión profunda en el instrumento, desde los aspectos de la emisión del sonido del instrumento, pasando por el gesto y el contexto musical del que haga parte el instrumento, o al que se quiera introducir.

El merengue sigue evolucionando y sigue presentando nuevos artistas, pero definitivamente la güira está presente en todos los formatos instrumentales de merengue, llámese merengue típico, merengue a lo maco, merengue apambichao, merengue urbano, etcetera, siempre conservando su papel de ser el soporte rítmico de la banda y de determinar la velocidad de las piezas.

Aunque las compañías fabricantes de instrumentos han incursionado en la elaboración de güiras desde hace unos 15 años, la mayoría de los güireros prefieren las güiras artesanales, es decir, hechas totalmente a mano, que las elaboradas por las grandes marcas de percusión. Todo radica en que los materiales son diferentes y el picado, al ser elaborado por una máquina hace que la güira suene de esa misma manera, fría, sin vida. Las pequeñas imperfecciones que surgen con la elaboración de cada güira artesanal, dan a cada una de ellas un sonido único y más fiel a los requerimientos del músico.

Lista de referencias

Abadía Morales G. (1991) Instrumentos musicales: folklore colombiano

Bogotá: Banco Popular.

Atkinson M. (2003) The UnReel drum book.

Estados Unidos: Warner Bros Publications

Davila J. (s.f.) Snare drum grips and strokes. Recuperado el 18 de febrero de 2016 de

<http://www.pas.org/docs/default-source/pasic-archives/gripstrokes.pdf>

Jorge B. (1982) La música dominicana, siglos XIX – XX

Santo Domingo: Editora de la UASD.

López Cano R., y San Cristóbal U. (2014) Investigación artística en música.

Barcelona: Fondo nacional para la cultura y las artes.

López Morillo A. (1983) Memorias sobre la segunda reincorporación de Santo Domingo a

España.

Santo Domingo: Sociedad Dominicana de bibliófilos.

Natelli, J. (2013) Thomas Lang Says: Get A Grip! Drum magazine. Recuperado el 26 de marzo de 2016 de

<http://www.drummagazine.com/lessons/post/get-a-grip>

Pérez de Cuello C., y Solano R. (2005) El merengue, música y baile de la república dominicana
Santo Domingo: Trinitaria.

Peters M. (1993) Fundamental method for timpani.

Estados Unidos: Albert Publishing Co., Inc.

Rosset Llobet J., Fábregas Molás S. (2005) A tono, ejercicios para mejorar el rendimiento del músico.

Barcelona: Editorial Paidotribo

Savage M. (2001) Savage rudimental workshop.

Estados Unidos: Warner Bros Publications

Tejeda D., y Yunén R. E. (2006). El merengue en la cultura dominicana y del caribe.

Santo Domingo: Centro de estudios caribeños.

Torres L., y Clavé M. (2002). *Cocina cubana*.

Barcelona: Icaria editorial, s.a.

Velásquez, C., y Ureña, A. (2004). *De Santo Domingo al mundo El merengue y la bachata*.

New York: Galos Publishing.

“Compadre Pedro Juan” es el merengue más difundido a nivel nacional e internacional. (2013 noviembre 24) Recuperado de <http://elnacional.com.do/compadre-pedro-juan-es-el-merengue-mas-difundi/>

Bibliografía

Évora, A. (2003) *Música cubana, los últimos 50 años*

Madrid: Alianza Editorial

Sánchez, P. (2002) *Conga Cookbook*

Estados Unidos: Cherry lane music.

Paulson B. (2014) *Linear drum fills*

Estados Unidos: Alfred music

Lawrence G. (s.f.) *Accents and rebounds for the snare drummer*

Estados Unidos: Geroge B. Stone & Son, inc.

Lista de anexos

| Número del anexo | Tipo de anexo |
|------------------|---------------|
| Anexo 1 | Video |
| Anexo 2 | Video |
| Anexo 3 | Video |
| Anexo 4 | Video |
| Anexo 5 | Imagen |
| Anexo 6 | Video |
| Anexo 7 | Video |
| Anexo 8 | Video |
| Anexo 9 | Video |
| Anexo 10 | Video |
| Anexo 11 | Video |
| Anexo 12 | Video |
| Anexo 13 | Video |
| Anexo 14 | Video |
| Anexo 15 | Video |
| Anexo 16 | Imagen |
| Anexo 17 | Video |
| Anexo 18 | Video |
| Anexo 19 | Video |
| Anexo 20 | Video |
| Anexo 21 | Video |
| Anexo 22 | Video |
| Anexo 23 | Video |
| Anexo 24 | Video |
| Anexo 25 | Video |
| Anexo 26 | Video |

| | |
|----------|-------|
| Anexo 27 | Video |
| Anexo 28 | Video |
| Anexo 29 | Video |
| Anexo 30 | Video |
| Anexo 31 | Video |
| Anexo 32 | Video |
| Anexo 33 | Video |
| Anexo 34 | Video |
| Anexo 35 | Video |
| Anexo 36 | Video |
| Anexo 37 | Video |
| Anexo 38 | Video |
| Anexo 39 | Video |
| Anexo 40 | Video |
| Anexo 41 | Video |
| Anexo 42 | Video |
| Anexo 43 | Video |
| Anexo 44 | Video |
| Anexo 45 | Video |
| Anexo 46 | Video |
| Anexo 47 | Video |
| Anexo 48 | Video |
| Anexo 49 | Audio |
| Anexo 50 | Audio |
| Anexo 51 | Audio |