

Identificaciones: músicas mestizas, músicas populares y contracultura en América (siglos XVI-XIX)

Carmen
Bernand

Profesora emérita de la Universidad de París-Ouest-Nanterre (Francia) y miembro del Instituto Universitario de Francia. Antropóloga egresada de la Universidad de Buenos Aires (Argentina) y doctora en Antropología por la Universidad de la Sorbona (Francia). Entre sus publicaciones recientes se encuentran: “Hebreos, romanos, moros e Incas: Garcilaso de la Vega y la arqueología andaluza”, *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos* 11 (2011): s/p. [En línea]; “Contrapuntos entre ficciones y verdades”, *Antípoda* 15 (2012): 67-84; y los libros *Les Indiens face à la construction de l'Etat-nation. Mexique-Argentine, 1810-1917* (París: Atlande, 2013) y *Genèse des musiques d'Amérique latine: Passion, subversion et déraison* (París: Fayard, 2013). carmen.bernand@orange.fr

Artículo recibido: 28 de noviembre de 2013

Aprobado: 02 de mayo de 2014

Modificado: 20 de junio de 2014

DOI: [dx.doi.org/10.7440/histcrit54.2014.02](https://doi.org/10.7440/histcrit54.2014.02)

 El artículo amplía varios aspectos del libro de la autora, *Genèse des musiques d'Amérique latine* (París: Fayard, 2013).

Identificaciones: músicas mestizas, músicas populares y contracultura en América (siglos XVI-XIX)**Resumen:**

La música de las Américas, producto de un triple mestizaje europeo, africano y americano, se constituye progresivamente a partir del siglo XVI. Sonidos, movimientos corporales, letras de las canciones, requieren un espectáculo propiciado originariamente por la Iglesia. La posibilidad de transcribir canciones profanas en estrofas “divinas” (y viceversa) favoreció la secularización, la individualización y la apropiación popular de melodías y de letras. Se insiste aquí en la importancia de la identificación producida por esas músicas, mediante las temáticas del amor como sentimiento personal, de la sensualidad y de la transgresión. Se discute, por último, la pertinencia de la autenticidad como criterio normativo.

Palabras clave: *música, danzantes, identificación, espectáculos, mestizajes culturales.*

Identifications: Mestiza Music, Popular Music and Counterculture in America (16th – 19th Centuries)**Abstract:**

The music of the Americas, product of a triple mixture of European, African and American elements, is progressively constituted starting in the 16th century. Sounds, body movements, and song lyrics all require a spectacle originally sponsored by the Catholic church. The possibility of transcribing profane songs into “divine” verses (and vice versa) favored secularization, individualization and popular appropriation of melodies and lyrics. Emphasis is placed on the importance of the identification produced by these musical forms, through the themes of love as personal sentiment, of sensuality and transgression. It also deals with the relevance of authenticity as a normative criterion.

Keywords: *music, dancers, identification, spectacles, cultural mixtures.*

Identificações: músicas mestiças, músicas populares e contracultura na América (séculos XVI-XIX)**Resumo:**

A música das Américas, produto de uma tripla mestiçagem europeia, africana e americana, constitui-se progressivamente a partir do século XVI. Sons, movimentos corporais, letras das canções, requerem um espetáculo propiciado originariamente pela Igreja. A possibilidade de transcrever canções profanas em estrofes “divinas” (e vice-versa) favoreceu a secularização, a individualização e a apropriação popular de melodias e de letras. Insiste-se aqui na importância da identificação produzida por essas músicas, mediante as temáticas do amor como sentimento pessoal, da sensualidade e da transgressão. Por último, discute-se a pertinência da autenticidade como critério normativo.

Palavras-chave: *música, dançantes, identificação, espetáculos, mestiçagens culturais.*

Identificaciones: músicas mestizas, músicas populares y contracultura en América (siglos XVI-XIX)

Introducción

A pesar de la importancia que tiene *la música* en todas las sociedades humanas, pocos son los historiadores —fuera del ámbito de los especialistas— que se apoyan en ella para profundizar en las relaciones culturales y sociales. La historiografía, salvo excepciones, no se sirve de los datos proporcionados por la musicología, y, cuando los integra, generalmente es para atribuirles una función ornamental en un mundo dominado por la economía y la política. El desinterés de los académicos por una forma artística técnicamente compleja para un profano, y cuya carga emocional es difícil de reducir al análisis positivista racional, priva la historiografía de una dimensión fundamental. De ahí que los estudios notables de Robert Stevenson sobre la música hispanoamericana y el trabajo actualizado de Maurice Esses tengan aún mucho que revelar a los historiadores y a los antropólogos¹.

En estos dos últimos decenios han surgido trabajos importantes sobre esta problemática, e igualmente sobre el mundo virreinal y republicano americano, que merecerían ser difundidos más allá del marco exclusivo de los especialistas. Para el período virreinal, varios autores, entre los que cabe destacar a Egberto Bermúdez y a Juan Carlos Estenssoro Fuchs, utilizan la música como vía de acceso para estudiar la sociedad colonial². Pero en la época contemporánea la bibliografía también es nutrida. Numerosos textos, cuyo balance resulta difícil de hacer aquí, abren nuevas perspectivas sobre las historias de la música en su relación con la formación de la nación, desde el siglo XIX hasta la actualidad. Todos estos estudios enriquecen la historia de la música y contribuyen al desarrollo de la sociología y de la historia cultural de grupos, clases sociales y pueblos, vinculados con lo musical en un sentido cada vez más amplio.

1 Por ejemplo, Maurice Esses, *Dance and Instrumental “diferencias” in Spain during the 17th and Early 18th Centuries*, III vols. (Nueva York: Predragon Press, 1992).

2 Egberto Bermúdez, *La música en el arte colonial de Colombia* (Bogotá: Fundación de Música, 1995); Juan Carlos Estenssoro Fuchs, *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750* (Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos/Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003).

Más aún si se tiene en cuenta que, de todas las artes expresivas, la música es la más apta para crear formas nuevas a partir de tradiciones diversas, y es precisamente en ese campo donde el mestizaje cultural se manifiesta con mayor evidencia hasta el día de hoy, facilitado por el carácter abstracto de la materia sonora. Todos los grupos sociales pueden subvertir los cánones oficiales y crear algo nuevo. El lenguaje musical expresa el mundo entero, decía Georg Simmel, aunque no reproduzca sus sonidos naturales³. En tanto, infinitas son las posibilidades de apropiación y de transformación de las melodías por el juego instrumental y el ritmo. En un trabajo reciente, por ejemplo, dedicado a la gestación de las músicas populares de América, desde el siglo XVI hasta el advenimiento de la reproducción sonora en 1920, se ha enfatizado en la importancia de la música en la formación de la categoría *pueblo* como emblema de la nación⁴.

El pueblo es una entidad ambigua y difusa, puesto que, por un lado, es sinónimo de “nación” —en el sentido clásico, y no moderno del término— y, por el otro, designa grupos de estatus social bajo. Lo popular en América es de color oscuro. La palabra “castas”, que se generaliza en las ciudades novohispanas y peruanas del siglo XVIII, se aplica indistintamente al populacho, es decir, al vulgo, a la gente menesterosa y ante todo “mezclada”, hispanizada y criolla. Paradójicamente, en esa época en que el vulgo es objeto de críticas reiteradas por parte de las élites, la música “recompuesta” y “arreglada” por los esclavos y libres —descendientes de africanos— se acriolla y se vuelve una marca identitaria de los americanos o criollos en todos los virreinos y ciudades de la América ibérica. De ahí el interés sociológico por *la música popular*, es decir, una música profana basada en la improvisación, difundida oralmente o no, pero sujeta a transformaciones, variantes, recomposiciones e interpretaciones. Así, pues, en la lenta elaboración del significado político e ideológico de un concepto tan ambiguo como el de pueblo, la música en particular funcionó como un vector de emociones compartidas y un motor de identificaciones múltiples.

Ahora bien, si la recepción de la música popular es colectiva —ya que ésta tiene lugar ante un público, en corrales y plazas, salones de baile y tabernas—, las ejecuciones de los instrumentistas, de los cantores y de los bailarines requieren de cada uno un virtuosismo capaz de construir “diferencias” a partir de un canon que atraiga al público. Pero toda improvisación implica distinción, comparación y rivalidad. Cada cantor, cada pareja de bailarines, cada guitarrista y cada coplero tienen su estilo. De ahí que en una música que reposa en gran parte

3 Georg Simmel, “Von realismus in der Kunst”, texto de 1908, consultado en la edición francesa: *La parure et autres essais*, trad. Michel Collomb, Philippe Marty y Florence Vinas (París: Editions de la Maison des Sciences de l’Homme, 1998), 119-131.

4 Carmen Bernand, *Genèse des musiques*.

sobre la facultad de inventar y de sorprender, el individuo sobresalga del conjunto. Esto explica también la tendencia del cantor de coplas o de décimas a nombrarse: “a mí me dicen el negro”, “me llaman Gabriel”, nombres diversos que pueden omitirse cuando el “yo” es evidente, como en este guaguancó cubano: “Corre a Belén y diles que toco yo”⁵. El *yo* implica un *tú*, que puede ser el nombre de una mujer amada, como en esta valona mexicana: “Ya viene Goya Barajas, ramilletito de azahar/que cuando sale a pasear, hasta los campos trascienden”⁶. Se trata entonces de nombres pronunciados en público y en voz alta por aquellos que no tienen apellidos notorios, pero que trascienden por su habilidad en el gesto, por la ingeniosidad de una copla improvisada o, como Goya Barajas, por su belleza. La música popular es en cierto modo la toma de palabra del que no la tiene, la afirmación de un sujeto en una sociedad estamental o fuertemente estratificada.

Habitualmente se distinguen las músicas indígenas y africanas de las occidentales por el tipo de transmisión, lo que muestra, en efecto, ciertos grados de estratificación o diferenciación: las primeras son “orales”, mientras que las segundas —de origen europeo— están escritas. Pero la oposición no es tan tajante en la realidad. En América, y desde el inicio de la Conquista, se cuenta con la presencia de tres formas de oralidad: la inmediata, la que coexiste con la escritura y la que se crea a partir de un texto escrito, oído, recordado y recompuesto. A estas tres formas que justifican el empleo de un término forjado por los especialistas en historia medieval, la *vocalidad*⁷, habría que agregar una cuarta, que no se tratará aquí: la oralidad reproducible y reinterpretada a partir de grabaciones y difusiones radiofónicas. Las improvisaciones son rítmicas y afectan la melodía y la danza. También conciernen las palabras de las canciones. Estas “diferencias”, como se las llamaba en los siglos XVI y XVII, son la condición misma de la música. En el siglo XVI aparece en España lo que los músicos de jazz norteamericanos llaman *standards*, es decir, una estructura melódica que sirve de base a la improvisación. Se trata de la *romanesca*, que se confunde con la composición “Guárdame las vacas”, una especie de “best seller” del siglo XVI, difundido en todo el continente y que dio origen a las cuecas sudamericanas y a los joropos.

Por tanto, este artículo tratará principalmente de la gestación colonial y republicana de la música popular en América. Aunque también hará mención, en algunos casos, de la invención de la reproducción sonora, que plantea otro tipo de problemas, para insistir en la larga duración de un proceso no sólo artístico sino político y social. El objetivo no es resumir en unas

5 Guaguancó cubano grabado en 1979. Belén es un barrio de La Habana.

6 Álvaro Ochoa Serrano, *Mitote, fandango y mariachis* (Zamora: Colegio de Michoacán, 1992), 40.

7 Paul Zumthor, *La lettre et la voix. De la “littérature” médiévale* (París: Seuil, 1987), 63-64.

cuantas páginas una investigación que trata en gran parte de las conexiones entre esas músicas y su globalización, sino proponer algunas pistas de reflexión que surgen del análisis comparativo de una documentación que debe mucho a áreas como la musicología, una disciplina que no se pretende representar aquí.

1. Identidad, identificación e incorporación

El tema de la identidad ha ocupado un lugar considerable en las ciencias sociales de los últimos decenios. Por razones diversas, vinculadas con la emergencia política de grupos hasta ahora marginados, los trabajos inspirados en los *sub-colonial studies* han insistido en la “otredad” o en la “alteridad” cultural, opacada o reprimida por el etnocentrismo (o más bien, el eurocentrismo). Llevada a sus consecuencias extremas, la noción de “otredad” desemboca en lo incommunicable de cada cultura, hecho que desmiente la historia, en lo que concierne a la del mundo iberoamericano. En efecto, la música aparece siempre como un puente entre los pueblos, aunque éstos sean muy diferentes. En todos los reinos iberoamericanos, y durante los tres siglos de su existencia, la diversidad y la diferencia fueron sistemáticamente exhibidas en las fiestas religiosas. Los desfiles de Incas o de Muiscas, las danzas de Montezumas y de Pallas, las congadas con sus reyes negros, los salvajes con diademas de plumas, los gitanos u otros tipos, confirman la grandeza de un imperio, que era proporcional al número de pueblos que englobaba.

Esto explica la importancia de las fiestas religiosas como el Corpus Christi, celebradas en espacios públicos, en la elaboración de modelos compartidos que no sólo fueron visuales, sino también sonoros y teatrales; rasgo que implicaba nuevos roles, simulacros, estereotipos, trajes vistosos y costosos, e identificaciones diversas, en un ambiente jocoso y sumamente ruidoso de pandorga, ya que: “[...] fiesta del Corpus requiere sainete de carcajada”⁸. Se debe precisar que la celebración del Corpus, como las representaciones públicas en plazas y corrales, consta de una serie de figuras como las moxigangas y los matachines, estos últimos de gran difusión en toda América.

Está claro que el universo musical indígena era distinto al español en cuanto a los instrumentos, las escalas, los ritmos, los tonos y los contextos de ejecución. A pesar de esto, los conquistadores y los misioneros del siglo XVI percibieron las similitudes y la comparación de

8 La pandorga (*pândega* en portugués) es el estrépito de castañuelas, tambores, flautas y chirimías: Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI hasta mediados del XVIII* (Madrid: Casa Editorial Bailly & Baillière, 1911), CCXCIV.

las fiestas indígenas con las mojigangas, las farsas o los entremeses de España, lo que facilitó la comprensión de una cultura diferente, como bien lo describe Juan de Castellanos:

“Son muchos los entremeses, juegos, danzas,
al son de sus agrestes caramillos
y sus rústicas cicutas y zampoñas,
cada cual ostentando sus riquezas,
con ornamentos de plumagería
y pieles de diversos animales”⁹.

Cuando las semejanzas generales no logran eliminar el exotismo, se recurre entonces a una comparación familiar con lo morisco. Así, pues, las zambras, como las folías, son danzas, instrumentos y fiesta ruidosa y alegre. Ya Francisco López de Gómara decía que el areito era “como la zambra de los moros”. A comienzos del siglo XVII los bailes de los esclavos africanos son, para los jesuitas, “zambras”¹⁰. Esta danza propia de los “mahometanos” permitió amalgamar la religión “falsa” con la sensualidad, amalgama que perduró en América, aun cuando el tema de las idolatrías y del paganismo indígena cayera en desuso para ser reemplazado por “torpezas” y “borracheras”. Los negros africanos y sus concepciones relativas al cuerpo y al sexo reemplazaron a los moriscos en el estereotipo. Con una diferencia fundamental: contrariamente a los musulmanes españoles, los esclavos y sus descendientes, mulatos y castas, estuvieron masivamente presentes en las grandes ciudades iberoamericanas, que fueron la cuna de las nuevas músicas mestizas.

Del lado indígena, la sorpresa inicial causada por la irrupción de los conquistadores fue rápidamente superada. En México, por ejemplo, el estruendo de las trompetas españolas causó verdadera conmoción entre los indígenas. Pero a los pocos años éstos habían aprendido ya a tocar esos instrumentos y otros más, que habían sido introducidos por los conquistadores y por los misioneros. Los franciscanos organizaron en México, en 1539, los primeros Autos Sacramentales en tierra americana. El tema fue la expulsión de Adán y Eva del Paraíso Terrenal, que derivó en un texto traducido en náhuatl. En aquella ocasión, un coro de ángeles cantó en idioma mexicano “Circumdederunt me” de Cristóbal de Molina, en la versión que Juan del Encina incluyó en su égloga “Plácido y Victoriano”. Otro villancico, también en náhuatl, “¿Para qué comió la primera casada?”, era una

9 Carlos Reyes Posada, *El teatro en el Nuevo Reino de Granada* (Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2008), 16.

10 Antonio de Egaña, *Monumenta Mexicana*, t. VII (Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1981 [1500-1602]), 152.

versión religiosa de la “Mal maridada”, canción profana muy difundida en el siglo XVI. Los decorados —bosques artificiales, salvajes, animales y trajes— fueron creados por los naturales según los cánones prehispánicos. En Tlaxcala, los naturales organizaron, bajo la supervisión de los padres, la Conquista de Jerusalén, después de haber asistido a la “Toma de Rodas”. Todos los papeles fueron representados por los propios Tlaxcaltecas, incluso el de Hernán Cortés. Ésta fue quizás una de las primeras “identificaciones” entre un actor azteca y su personaje.

La capacidad de los mexicanos para reproducir gestos y técnicas españolas causó la admiración general. Motolinia comenta que “andan mirando como monas para contrahacer todo cuanto en hacer”, insistiendo en el mimetismo de los indígenas¹¹. Ya en 1525 se comentaba que los mexicanos “son tan ingeniosos que no hay cosa que ven que no lo hacen mas políticamente, hasta hacer vigüelas como en españa y tapicerías como en Flandes”¹². ¿Se trata realmente de una “copia” conforme al original? Hablar de *identificación* parece más acertado, cuando se trata de analizar la integración de las clases bajas en la sociedad estamental virreinal —una integración en posición subalterna, claro está— y, posteriormente, en la ciudadanía republicana. La identificación, ya lo decía Sigmund Freud, no es mimetismo, sino un proceso mediante el cual un sujeto asimila un aspecto, una propiedad, un atributo del Otro y transforma parcialmente o totalmente su personalidad con relación a su modelo. La apropiación se basa en una pretendida etiología común, una proximidad con el modelo exterior como si se tratara de uno mismo¹³. De ahí la importancia en las canciones populares del amor desgraciado y de la marginalidad de los bandidos y otros individuos contrarios a la moral dominante.

La historia de las minorías, afirma Dipesh Chakrabarty, siempre implica procesos de incorporación y de eliminación del antagonismo entre las dos memorias: la de los colonizados y la de los colonizadores¹⁴. Este autor se refiere a la incorporación parcial de la memoria subalterna dentro de la historiografía occidental. El pasado de los subalternos se resiste a la historiografía, porque no figura en los archivos ni en la documentación académica, y por

11 Fray Toribio Benavente Motolinia, *Historia de los Indios de la Nueva España* (México: Porrúa, 1979), 63 [Tratado Primero: Capítulo 15].

12 “Rodrigo de Albornoz: noticias sobre Cristóbal Dolid, Nueva España”, en Archivo General de Indias (AGI), Sevilla-España, Fondo *Patronato*, 184, R.2, 1525, f.7v.

13 Freud desarrolló el concepto de *identificación* en varios de sus libros, desde *La interpretación de los sueños* (1900) hasta *Psicología de las masas y análisis del yo* (1921). Sobre el tema se puede consultar, además: Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis* (Barcelona: Paidós, 1996).

14 Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* (Princeton: Princeton University Press, 2000), 98-99.

ello nunca llega a adquirir el mismo valor que la historia occidental. Efectivamente, las castas, y *a fortiori* los esclavos, no tienen historia propia, y cuando se introducen —más bien, cuando son introducidos— en el relato temporal siempre lo hacen por vías indirectas como los procesos criminales, los comentarios desfavorables y prejuiciosos de las élites, o las prohibiciones inquisitoriales. A la dificultad inherente al estatuto inferior de estos grupos se suma el desinterés por las actividades lúdicas como la música, que ya ha sido señalado en la introducción, sobre todo cuando ésta ocupa una posición subalterna frente a las composiciones escritas y consideradas como serias.

Los argumentos esgrimidos por Chakrabarty respecto a las culturas subalternas son en parte exactos, aunque en el caso de América los archivos han conservado composiciones populares como los “guineos” o los “tocotines”, que no tienen un autor concreto. De todos modos, la materia sonora y las danzas son efímeras, en esas épocas anteriores a las grabaciones y a la fotografía, y difícilmente se pueden reconstruir esos aportes. Las castas no tienen historia porque ni siquiera tienen un nombre distintivo, y lo que las caracteriza es justamente la confusión de sus orígenes. La palabra misma, que en el siglo XVI era equivalente a “linaje noble y castizo”, es decir, el que es de buena línea y descendencia, cambia radicalmente de significación a mediados del siglo XVIII para significar lo imposible de categorizar¹⁵. Se pensaba justamente que una característica de los grupos “bajos y viles” en la España del siglo XVI era el hecho de que no podían reivindicar sus orígenes, ni pretender la fama. En ese contexto, que no es el de los fundadores de los *subaltern studies*, lo que se llama historia se refiere a la genealogía del linaje nobiliario¹⁶.

Pero no hay que olvidar la dimensión sociológica de las castas que se manifiesta plenamente en la cultura barroca. El arte barroco es expresionista, trabaja sobre las emociones, sobre la dualidad *espanto* y *asombro*, y sus efectos psicológicos. En la contemplación de una imagen o en la audición de una música, el público está suspendido, y en esa suspensión todo descontento se anula o debería anularse¹⁷. Si en España el barroco es la reconstitución artificial y alegórica del mundo, en su diversidad extrema contenida en la fe cristiana, en América este estilo cobra otro cariz, porque la diversidad acentuada por el espectáculo es el espejo real de la sociedad. Todos los documentos coloniales aluden al desequilibrio

15 José Luis Hernández, “Análisis psicocrítico del romance de Gerineldo”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986, Berlín*, vol. 1, coord. Sebastián Neumeister, (Madrid: Biblioteca Virtual del Instituto Cervantes, 1986), 291-299.

16 Francisco López Estrada, “Dos tratados de los siglos XVI y XVII sobre los mozárabes”, *Al-Andalus* 16: 2 (1951): 331-332.

17 Juan Antonio Maravall, *La cultura del barroco* (Barcelona: Ariel, 1983), 437-439.

demográfico entre los españoles y la gente “de color”. Esa amenaza latente necesita ser conjurada. El exceso, la abundancia excesiva, no es simplemente un estilo decorativo de las iglesias. Está, por el contrario, en la multiplicación de los mestizajes y de las innumerables castas. Aún más que en España, las apariencias son engañosas, ya que las castas no respetan las ordenanzas relativas a los trajes y muchos son los hombres de piel oscura que son libres e iguales, teóricamente, a los criollos blancos. También hay caciques enriquecidos, y de hecho, “las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen”¹⁸.

2. Pluralidades

La música popular hispanoamericana es el producto de un triple mestizaje: europeo, americano y africano. Este proceso de fusión comienza con la Conquista, cuando la música andaluza entra en contacto con los cantos indígenas y con los ritmos africanos. Estas tres matrices son distintas pero no incompatibles. En estas tradiciones musicales el aspecto ritual está presente, ya que en las tres se trata de un fenómeno complejo que incluye sonidos, gestos, coreografía y espectáculo, y a su vez los tres grandes grupos de las Américas tienen en común el desarraigo. Tal es el caso de los españoles y de los hombres de origen africano, “desterrados” en ese mundo nuevo, aunque no por las mismas razones. Como también de los indígenas, que son los únicos autóctonos, diezmados por las epidemias, sometidos y marginados en sus congregaciones; al mismo tiempo que son pueblos despojados de sus tierras y de sus costumbres, de sus dioses y de sus señores. Es posible que la ruptura de los vínculos tradicionales de estas naciones haya estimulado el interés por la creatividad musical¹⁹.

En su significado amplio, que era el que tenía hasta una época reciente no sólo en España o en Portugal sino también en sus prolongamientos imperiales, la música incluye sonidos, gestos, palabras y espectáculo. Es decir, instrumentos, melodías, canciones, danzas y una relación particular entre los ejecutantes y el público, en las calles, plazas, teatros, corrales, iglesias, salones o lugares de circulación. Este pluralismo musical también caracteriza las músicas indígenas, o por lo menos aquellas sobre las cuales se tiene más información, la de los mexicanos y la del Imperio incaico. En el vocabulario náhuatl de Alonso de Molina, de mediados del siglo XVI, no existe un término para significar “música”. Lo más cercano a ese concepto sería “flor y canto”, *in xochitl in cuicatl*, difrasismo típico de esa lengua que

18 Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia* (Madrid: Cátedra, 1995), 156 [Aforismo 99].

19 Paul Gilroy lo afirma respecto a los afroamericanos de Estados Unidos: *Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (Cambridge: Harvard University Press, 1993).

consiste en asociar dos términos metonímicos o metafóricos para expresar una idea. La “flor y canto”, a la vez sonido, danza y canción, es el origen de la ciudad, como bien lo expresa un cantar recogido en el siglo XVI: “Se estableció el canto/ se fijaron los tambores/ se dice que así principiaban las ciudades: existía en ellas la música”²⁰.

Para los aztecas, la música y la pintura tenían correspondencias cromáticas: el corazón del cantor es un “libro de pinturas”²¹; y la pintura, en el antiguo México, es escritura. En el Perú incaico, el *taqui* designaba danzas, cantos y ceremonias asociados al maíz. Este término quizá se aplicó originariamente a la “música” de las élites y se convirtió en un nombre genérico para todas las manifestaciones festivas andinas. Antes de la evangelización las comunidades indígenas tenían sus propios taquis. Los jesuitas enseñaron a los indígenas todos los repertorios regionales, rompiendo así las marcas étnicas distintivas. El Inca Garcilaso nota esas modificaciones y recuerda que en los tiempos antiguos existía una correspondencia clara entre el tono y la letra, de tal modo que, con sólo oírlo, ya se sabía que el aire correspondía, ya fuere a una invitación amorosa o a una elegía agrícola: “no podían decir dos canciones diferentes por una tonada”, confusión que se produjo después de la Conquista²².

Respecto a la música africana en la época de la conquista de América, los documentos son escasos y necesitan ser completados por observaciones etnográficas. Todas las fuentes indican la importancia del ritmo y de la síncopa²³. Quizás uno de los aspectos más interesantes sea la voz-palabra, que difiere por lo menos entre ciertos pueblos africanos como los Fon y los Gun de Benín. Según los testimonios etnográficos, la voz —cualidad sonora que poseen todos los seres y fenómenos de la naturaleza— puede volverse palabra, comunicando un mensaje impregnado de subjetividad —coloratura, textura, elocución, intención—. Esta voz-palabra es también la del narrador. Los instrumentos musicales también la poseen, y esto no es exclusivo de las naciones de Benín. Por eso, éstos pueden decir cosas imposibles de enunciar con el lenguaje humano: expresan lo indecible, como el lenguaje de los tambores, que es el ejemplo más conocido²⁴. El lenguaje corporal de los africanos llamó la atención de los primeros misioneros

20 Miguel León-Portilla, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares* (México: FCE, 2000), 39.

21 Miguel León-Portilla, *Los antiguos mexicanos*, 179.

22 Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales de los Incas* (Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 2002), libro 2: cap. XXVI, 52-53.

23 Según el musicólogo A. M. Jones, el *standard pattern* o célula rítmica dominante —y, por lo tanto, no única— está formado por dos negras, una corchea, tres negras y una corchea. Citado por Robert Kauffman, “African Rhythm: A Reassessment”, *The Society for Ethnomusicology* 24: 3 (1980): 393-415.

24 Bienvenu Koudjo, “Parole et musique chez les Fon et Gun du Bénin: pour une nouvelle taxinomie de la parole littéraire”, *Journal des Africanistes* 58: 2 (1988): 73-97; Pierre Sallée, “Une ethnohistoire de la musique des peuples bantou est-elle possible?”, *Journal des Africanistes* 69: 2 (1999): 163-168.

europeos. Las tallas en madera del Congo, pero también las esculturas Yoruba, reproducen esos gestos propios de un estado de trance inducido en los cultos de los orishas y de los voduns, que renacieron en América con la trata de esclavos negros. En las descripciones europeas, la sensualidad de esas danzas constituye un tema recurrente.

Desde el siglo XV, numerosos grupos africanos se establecieron en las grandes ciudades de Lisboa y de Sevilla, y pertenecían a múltiples cofradías religiosas. En las fiestas del santo patrono, o en otras ocasiones, salían a la calle con sus trajes y sus sones, costumbre que se trasladó a América. La referencia más antigua de la presencia de danzas de negros en Lisboa es de 1451, año en que se celebraron las bodas de la infanta Leonor de Portugal. En esta ocasión el banquete fue amenizado por varios números musicales, siendo el de los “Etiopes” uno de los más destacados²⁵. La visibilidad de los africanos en estas dos grandes ciudades explica que personajes negros —llamados también Guineos— no falten en los entremeses ni en las canciones del siglo XVI. El “Cancionero portugués” de 1515 contiene varias palabras en lengua quimbundu, y Gil Vicente incluye frecuentemente africanos en sus comedias. El “Pranto de Maria Parda”, por ejemplo, de 1522, tiene por protagonista una mulata, que se lamenta por no poder ir a las tabernas de la ciudad²⁶. Por tanto, las composiciones de “negros” tienen un éxito considerable, y los mejores poetas ibéricos contribuyen al desarrollo de este género. De ahí una familiaridad con lo africano, familiaridad recíproca, puesto que muchos de ellos pasaron a América desde la península Ibérica.

Hay, por lo tanto, dos mundos africanos: el cristianizado de la península Ibérica y el africano. Esta dualidad se mantuvo hasta el siglo XIX, puesto que la “naturalización” de los esclavos y de los negros libres en las ciudades coexiste e incluso se nutre de elementos africanos aportados por las ininterrumpidas oleadas de nuevos esclavos procedentes de África. Criollismo y africanización son dos aspectos que se traducen en estilos musicales, a los cuales hay que agregar un tercero: el conocimiento que muchos de estos hombres de color tienen de la notación y de la música de “catedral”. Sus capillas o coros tenían más éxito público que los de los indígenas, probablemente por el ritmo alegre y “las insensateces” que decían, como lo sugieren los documentos²⁷. Cuando la música de catedral declinó en el

25 José Ramos Tinhorão, *Os negros em Portugal. Uma presença silenciosa* (Lisboa: Caminho/Colecção Universitária 1988), 125.

26 José Ramos Tinhorão presenta una larga lista de términos africanos (generalmente en lenguas de la familia bantú) introducidos en Portugal y en Brasil. *Os negros em Portugal*, 382-392. Por otro lado, las comedias de Gil Vicente pueden fácilmente ser consultadas en ediciones digitalizadas.

27 Robert Stevenson, “La música en la América española colonial”, en *Historia de América Latina 4. América Latina colonial: población, sociedad y cultura*, ed. Leslie Bethell (Barcelona: Cambridge University Press/Crítica, 1990), 321. Sobre el aporte africano, ver Robert Stevenson, “The Afro-American Musical Legacy to 1800”, *The Musical Quarterly* 54: 4 (1968): 475-502.

siglo XVIII, los músicos negros y mulatos, muchos de ellos esclavos que habían aprendido la música “fina” en casa de sus amos, brillaron en los salones de las élites. En realidad, los esclavos y sus descendientes dominan todos los círculos musicales de la sociedad colonial, y también durante el siglo XIX —que incluían a tenores, maestros de música, “capillas” o coros de catedral—, pero también compositores como el peruano José Onofre de la Cadena o el brasileño Cândido Inacio da Silva, discípulo de Nunes García, un músico mulato de gran talento²⁸. ¿Cuántos fueron? Es difícil contestar en ausencia de un estudio cuantitativo, pero lo cierto es que los documentos citan constantemente la actuación de gente de origen africano en lo que podríamos llamar la música seria.

3. Lo divino y lo profano

La influencia de la península Ibérica también fue fundamental en la gestación de las músicas criollas, aparte de las indígenas y las africanas ya descritas. De allí llegaron al Nuevo Mundo los instrumentos más corrientes, como la vihuela, la guitarra, el violín, el arpa, el órgano, las trompetas y los clarines. Todos ellos fueron adoptados por los indígenas y por los negros esclavos o libres. Los españoles introdujeron también una escala musical más amplia que la pentatónica, típica de las poblaciones aborígenes y africanas, un repertorio melódico y poético oral u escrito (cancioneros, hojas sueltas y partituras), así como la generalización sistemática de la combinación de dos estructuras rítmicas ternaria y binaria (3/4 y 6/8). En ese proceso de mestizaje, la Iglesia desempeñó un papel fundamental a través de la enseñanza del arte de tañer los instrumentos y de la difusión de las nuevas sonoridades en las celebraciones públicas de fiestas y ceremonias. Este proceso fue facilitado mediante la creación de cofradías, la escenificación de autos sacramentales y, en definitiva, la invención de una nueva estética que incorporó referencias al pasado indígena (Montezumas, matachines, desfiles de Incas) y africano (bailes congos y de “negritos”).

Por otra parte, no hay que olvidar que el cruce del Atlántico se hizo en los dos sentidos, y que en el trayecto de vuelta, los marineros, los pasajeros, y también partituras o notas, regresan con canciones, pasos de baile y melodías “americanizados” por las poblaciones negras y mestizas. En la península Ibérica, a su vez, esas novedades son adoptadas y transformadas,

28 José Onofre de la Cadena y Herrera, *Cartilla música, 1763. Diálogo cathe-músico, 1772*, ed. Juan Carlos Estenssoro Fuchs (Lima: IFEA/Institut Français d'Etudes Andines/Museo de Arte de Lima, 2001); Mario de Andrade, “Cândido Inácio da Silva e o lundu”, *Latin American Music Review* 20: 2 (1999): 215-233.

porque la materia musical nunca es estática, por los músicos de la Corte, por los actores cómicos, por los dramaturgos o por los gitanos, que desempeñan un papel de “deconstrucción” comparable, aunque no semejante al de los negros americanos. Esta pluralidad musical no sólo implica que los sonidos, los cuerpos en movimiento, las palabras del canto y el espectáculo sean indisociables en las tres tradiciones que se han presentado esquemáticamente. Esto supone también que las fronteras que hoy separan la música como arte, de la música popular y del folklore, no existieron de manera tajante en la época de la formación de los géneros musicales y teatrales. Lo que sí existieron fueron los espacios particulares de ejecución, siendo teóricamente incompatibles (pero no necesariamente en la práctica) la catedral y el corral, la taberna y los tablados.

Debe tenerse en cuenta que la música de los españoles que llega a América es a la vez religiosa y profana. A finales del siglo XV, en España y Portugal, el público que asiste a las ceremonias de la Natividad y de la Pasión se aburre con los cánticos en latín. Juan del Encina fue quizás el primero que renovó estas festividades introduciendo en las iglesias entremeses en romance, divertidos e incluso truculentos, que tienen por protagonistas hombres rústicos. Los temas de estos entremeses religiosos, que se acompañan de cantos, melodías y danzas, son alegres y tratan asuntos profanos con palabras crudas. Por ejemplo, para la Natividad, y después de unas folías, se presenta “La Farsa del juego de cañas” de Sánchez de Badajoz, en la cual la Alegoría del Amor se dirige a los pastores en estos términos:

“No me las enseñes mas
que me matarás (estribillo).
Estaba la monja
En su monasterio
Sus teticas blancas
De so el velo negro”²⁹.

Un tono cercano en Juan del Encina, que hace hablar al Amor:

“Todo mal y pena quito
de los hielos saco fuego
a los viejos meto en juego
y a los muertos resuscito”³⁰.

29 Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses*, CCLXXXVIII.

30 Emilio Cotarelo y Mori, *Juan del Encina y los orígenes del teatro español* (Madrid: Imprenta de la Revista Española, 1901). Esta égloga se inspiró en los versos de Rodrigo Cota, “Diálogo entre el Amor y un Viejo”, publicados en 1511 por Hernando del Castillo, *Cancionero General* (Madrid: Real Academia Española, 1958 [1511]).

Una misma melodía podía ser cantada de dos maneras muy diferentes, a lo “divino” y a lo “humano” o profano, lo que señaló a comienzos del siglo XVII el Inca Garcilaso. Bastaba cambiar algunas palabras para pasar del amor sublimado a la Virgen María o a Nuestro Señor, a la pasión sensual. Según Dámaso Alonso, en ningún sitio este procedimiento duró tanto como en España y sus dominios³¹. Este procedimiento, muy común en esa primera época, fue desarrollado por los jesuitas de Brasil como José de Anchieta, autor de un copioso repertorio de canciones. Lo que no revelan claramente los documentos, pero que se puede intuir fácilmente, es que al compartir una misma melodía, el canto divino recordaba necesariamente su faz profana opuesta, erótica o pícaro. Un ejemplo entre muchos de “divinización” es la transformación de las coplas del romance de Gaiferos: “Caballeros, si a Francia ides, / por Gaiferos preguntad”, se convierte en “Ángeles, si vais al mundo/ por mi Esposa preguntad”³².

Bajo la modalidad profana los romances de Gaiferos gozaron de amplia difusión en América hasta una época reciente. Sin duda, el hecho de que Gaiferos fuera un hijo natural, que logra escapar a la venganza de su padrastro, facilitó la identificación de todos los mestizos y bastardos que pulularon en las sociedades virreinal y moderna. Los textos de esas tonadas, coplas y esos villancicos conservados en los archivos y en la tradición popular tienden a emplear un lenguaje alusivo, que permite burlarse de la censura y de los censores³³. Este discurso paralelo sobre el sexo y la sociedad constituye una “contra-cultura” que desafía a la misma Inquisición.

4. La *lingua franca* del amor

Más explícitamente que en las artes plásticas, el mestizaje musical es la expresión artística, sensible y creativa de un mundo “globalizado” por un idioma común, el castellano —la excepción brasileña se diluye en formas intermedias que surgen en la

31 Rogerio Budasz, “A presença do cancionero ibérico na lírica de José de Anchieta. Um enfoque musicológico”, *Latin American Music Review* 17: 1 (1996): 42-77.

32 Rogerio Budasz, “A presença do cancionero”, 43.

33 Dos ejemplos, entre muchos otros, que ilustran esa dualidad. El primero es una estrofa de zarabanda del Siglo de Oro: “Toma el licor, niña/ del cuello de mi redoma/ que es mejor malvasía/ que jamás se bebió en Roma/ .../ Tómalo vida y alma/ no de dejes puesto en calma/ que es el fruto de mi palma/ transparente como goma”, en Daniel Devoto, “La folle sarabande”, *Revue de musicologie* 46 (1960): 153-154. El segundo es esta marinera tradicional peruana: “Se rompió la jarra de oro/ que costó tanto dinero/ aunque la sulte el platero/ no queda del mismo modo/ Amores y dinero quitan el sueño”. [El “oro”, en el lenguaje popular español del siglo XVII, es el sexo femenino].

cuenca del Río de la Plata—. Las palabras de las canciones eran comprensibles en todos los virreinos. Aparecen en toda Iberoamérica términos generales como “folías”, “guineos”, “fandangos” o “calendas”, que dan a los distintos reinos y capitanías de los tres continentes de América un aire de familia. Palabras que en el mundo prehispánico tenían un significado preciso, como *mitote*, *tocotin*, *taqui*, o *areito*, se vuelven términos genéricos para definir toda danza de indios transformada por la música occidental. Una canción del siglo XVIII, que es una refundición de coplas anónimas más antiguas, alude a este aspecto “globalizado”. Aunque la letra sea relativamente conocida, conviene retomarla aquí. Si bien falta la melodía, no se puede excluir que exista en algún archivo musical:

“En Portobelo te amé
 en la Veracruz te vi,
 fui a Buenos Aires muriendo
 y en Lima te dije si.
 Si mi quisieras, charupa mía
 Yo te arrullara y te llamaría
 Si tu me amaras, sería solo
 Quien te tocara y bailara el polo
 En La Habana, mi vida, cantan así:
 Cacharo faquiel, fero tu puqui,
 serano chagua catulenberí”³⁴.

Los puertos mencionados en la canción ocupan un lugar central en el tráfico negrero. El estribillo de la canción, que funciona como una “tonadilla”, está en jerigonza “negra”; la palabra “charupa” es originaria de Perú y designa una frutilla sabrosa y dulce de las tierras tropicales; la ortografía de “chamaría” revela el acento del Río de la Plata, influenciado por el portugués; los arrullos, en el mundo hispanoamericano, son típicos de los africanos de la costa del Pacífico de los actuales territorios de Ecuador y Colombia; “el polo” es el nombre de un baile andaluz transformado en el Caribe (Coro, isla de Margarita), y que será posteriormente retomado y apropiado por los gitanos del sur de España. El tema principal de estas coplas, típico de los repertorios populares, es el amor apasionado (generalmente de un hombre), quizá no correspondido como debiera (como el uso del condicional lo sugiere), un sentimiento más fuerte que las distancias.

34 Emilio Cotarello y Mori, *Colección de entremeses*, CCHIC.

La canción, como lo muestra el ejemplo anterior, es una narración. Más aún, funciona como una “*lingua franca*”³⁵. Las penas amorosas del otro son comparables a las mías, y esa experiencia común une dos destinos diferentes. “Si los delfines mueren de amor, ¿qué harán los hombres, que tienen tiernos los corazones?”, dice una endecha de las Canarias³⁶. El tema del corazón herido no es una metáfora propia de esta canción, sino un tópico ibérico que se encuentra en varios cancioneros del siglo XVI y que perdura hasta la época contemporánea. En efecto, la temática del amor apasionado y no correspondido domina. Esta tensión erótica invade también los cantos religiosos a la Virgen; así, “Mis verdaderos amores, Yo con vos tenerlos quiero”, dice Juan del Encina³⁷. Mientras que “Mi ánima queda aquí, Señora en vuestra prisión, partida del corazón, del dolor con que partí”, indica una copla atribuida a un cierto Escobar, que recoge esta imagen de otros poetas cantores³⁸.

El amor como cautiverio aparece a la par en numerosas canciones y atraviesa las épocas. Un sentimiento que ya en el siglo XVI era compartido por señores y por rústicos: “Mas vale trocar placer por dolores qu’estar sin amores [...] es vida perdida vivir sin amar”. Estos versos de Juan del Encina afirman el valor supremo del amor y del sufrimiento, y encuentran a través del tiempo un eco en la canción popular latinoamericana, como en la mexicana “La llorona”: “el que no sabe de amores no sabe lo que es la vida”; en el tango “Tomo y obligo” de Javier Calamaro, o en el célebre bolero de Miguel Matamoros “Lágrimas negras” (1928), por sólo citar tres composiciones muy conocidas³⁹. Esta exaltación del alma y del cuerpo constituye la esencia misma de todas las canciones, narrativas y series televisivas modernas.

El corazón herido de amor y capturado por una mujer —el caso inverso existe pero es menos frecuente— no es una imagen trivial, sino un tema mítico que se impone durablemente en el mundo mestizo americano. Una canción de amor crea o revive un sentimiento que cada ser ha experimentado; de ahí la fuerza identificadora de este tipo de canciones tan corrientes en la historia musical popular. Un sentimiento que toca no al grupo ni a la familia, sino al individuo,

35 “The general acceptance of certain Euro and African genres as constituting a *lingua franca* of musical expression in a large number of contexts within industrialized societies”: Philip Tagg, “Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice”, *Popular Music* 2 (1982): 37. Sobre este último punto demasiado restrictivo, se volverá más adelante.

36 La identificación del pescador con los peces aparece en muchas canciones caribeñas donde ha sido fuerte la influencia de los estilos canarios. Las endechas son de origen sefardí.

37 Francisco Asenjo Barbieri [transcripción], *Cancionero musical español de los siglos XV y XVI* (Buenos Aires: Schapire, 1945), n° 300: 158.

38 Francisco Asenjo Barbieri, *Cancionero musical español*, n° 145: 107.

39 Francisco Asenjo Barbieri, *Cancionero musical español*, n° 190: 121.

y en ese sentido su aparición es novedosa, moderna y probablemente desconcertante, puesto que la gran mayoría de esas coplas expresan dolor y una forma cercana a la muerte.

Otros contextos semánticos contribuyen a la constitución de esta idea compartida por millones de individuos a través de la historia. Uno de ellos es la iconografía cristiana del corazón de Jesús y de su cuerpo escarnecido. Otro es el concepto autóctono, indígena o mestizo, que trata de la pérdida del alma como consecuencia de la transgresión y que caracteriza los síntomas del “susto” o “espanto”. En los dos casos, la “captura” del corazón del amante encuentra un eco significativo en las tradiciones, pero falta un estudio antropológico de este sentimiento y de la manera como cada sociedad dicta las reglas de conducta. Una de las razones es el carácter multifacético y pluridisciplinario de la problemática, que integra “el amor”, un sentimiento que ha sido ignorado por las ciencias sociales, pero que es ubicuo y fundamental en las sociedades humanas.

Uno de los aspectos más importantes de las nuevas músicas mestizas fue el enfatizar la figura del sujeto. Si bien los primeros romances desarrollan una narración ligada a personajes determinados —Gerinaldo, Gaiferos, Delgadina, Nerón, así como Hernán Cortés, Francisco Girón, Lope de Aguirre u otros individuos cantados por los corridos modernos, derivados de aquéllos—, las canciones populares festivas emplean la primera persona del singular, que es a la vez el sujeto de la acción relatada y el propio ejecutante, que confunde su voz con la del héroe. El dar su nombre y a veces también el apellido no es la sola marca de subjetividad. Así, pues, el que canta y tañe un instrumento no sólo es un sujeto que ejecuta una acción difícil, y que generalmente se sitúa en un contexto de desafío frente a los otros que van a probar a su vez sus capacidades, sino que asume como tal las frases de la canción como si fueran suyas. Un ejemplo interesante es el que da el cronista Guamán Poma de Ayala. En el folio 856, de *Nueva Crónica y buen gobierno*, puede verse una pareja bailando sobre un suelo enlosado, probablemente la vivienda de un español importante, en la cual viven como criados. El hombre, un indígena vestido a la española, tañe una guitarra de cuatro cuerdas y susurra palabras de amor en quechua a su compañera, que esboza con coquetería un paso de baile, acompañando el ritmo con “pitos”⁴⁰. Guamán ha transcrito las palabras del guitarrista:

“Acaso un destino adverso, acaso una ilusión nos separa, Coya? Tu madre falsa nos ha separado y ha causado mi muerte; tu padre malo nos ha hundido en la miseria, pensando en tus ojos que ríen desfallezco. La mujer es ‘engaño como el espejo de las aguas’, pero él quiere llevar a su ‘flor’ en su cabeza, en el fondo de su corazón”⁴¹.

40 Guamán Poma de Ayala, *Nueva Crónica y buen gobierno*, trad. Richard Pietschmann (París: Institut d’ethnologie, 1936), ff.856-857.

41 Guamán Poma de Ayala, *Nueva Crónica*, XXIV-XXV.

Quizás se trate de un cante antiguo —un *haravi* incaico, transformado en una canción de amor y de pérdida, el yaravi peruano— lo que aquí está interpretando el mestizo. Pero en ese instante que ha sido plasmado en la lámina de Guamán Poma, las palabras de la canción se refieren a esa mujer que baila con gracia frente al cantor, y no a otra, una mujer que el hombre se esfuerza en “cautivar” con su melodía y su declaración de amor. Es sin duda una forma de “fascinación”, siguiendo el análisis que hace el antropólogo Alfred Gell sobre las artes plásticas de las sociedades arcaicas⁴². Para el autor y los lectores, observadores de otra época, lo más fascinante de esa escena es su modernidad. La joven pareja está fuera de todo contexto indígena, puesto que no existe ni pueblo ni fiesta ni colectividad, ni, por lo tanto, lazos de parentesco y vínculos tradicionales de dependencia. Tampoco hay un referente religioso. El instrumento, y por lo tanto el sonido que produce, es totalmente nuevo. El castellano se infiltra en la letra de la canción. Guamán, por ejemplo, ve en esta escena una “fiesta de los criollos”, como lo indica en la parte inferior de la ilustración. Pero es una modernidad americana, es decir, híbrida, un producto “de la tierra”, como el calificativo de “criollo” lo indica, cuya temporalidad es el presente, y no el pasado.

Asimismo, la libertad de expresión de los jóvenes mestizos es facilitada por la guitarra, relativamente fácil de tañer, transportable e individual. La presencia en América es quizá tan antigua como la Conquista, pero se conoce que en 1523, treinta guitarras y trece vihuelas llegaron a Santo Domingo y a Puerto Rico, y en México, un fulano Ortiz, vihuelista célebre entre sus compañeros conquistadores, acompaña con su música la expedición de Cortés a las Hibueras (Honduras)⁴³. En 1674, en España, sale a luz el tratado de Gaspar Sanz, *Instrucción de música sobre la guitarra española*, pero el cuatro ha sido suplantado por una guitarra de cinco cuerdas que se impone y se vuelve el instrumento más popular hasta la actualidad. Estas *Instrucciones* conciernen el rasgueo y el punteo de las cuerdas. Gaspar Sanz construye diferencias partiendo de aires populares, o de géneros que estaban en auge en su época como la zarabanda, la chacona, las jácaras y la marizápalos. El Tratado es publicado en el momento oportuno: la polifonía renacentista está siendo suplantada por el solista. Esa modernidad de Gaspar Sanz es la que se vislumbra en la lámina de Guamán⁴⁴.

42 Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory* (Oxford/Nueva York: Oxford University Press, 1998).

43 Egberto Bermúdez, “Urban Musical Life in the European Colonies: Examples from Spanish America, 1530-1650”, en *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, ed. Fiona Kisby (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 167-179.

44 Juan Carlos Estenssoro Fuchs señala que Guamán, a pesar de su tradicionalismo, acepta que los taquis y las cachuas de los antiguos peruanos vayan acompañados con guitarra, lo cual significa un cambio fundamental, no sólo de sonido sino de ejecución. “Los bailes de los indios y el proyecto colonial”, *Andina* 10: 2 (1992): 372.

5. Transgresiones

Ya lo decía Guamán Poma: la novedad de la música cantada “desviaba” a los indios y los convertía en gente de mal vivir:

“[...] como los yndios e yndias criollos y criollas hechos yanaconas y hechas chinaconas son muy haraganes y jugadores y ladrones que no hacen otra cosa sino borrachear y holgar, tañer y cantar, no se acuerdan de Dios [...] anda como rufianes y saltiadores gitanos de castilla con color de que sea bentura”⁴⁵.

El vocabulario es duro y las críticas del cronista no perdonan a la pareja, que se deja llevar por la magia de la música. En la época de Guamán Poma, los pícaros y la gente de malas costumbres ocupan un lugar importante en los entremeses y otras formas del teatro “menor”. En las ciudades españolas, el populacho urbano estaba constituido por gente ociosa y marginal, llamados xaques o jaques en la jerga de germanía⁴⁶. Estas gentes y sus fechorías inspiraron un género musical popular llamado *jácara*, cuyos personajes son prostitutas, ladrones y rufianes. Las *jácaras* cantadas y bailadas típicas de las representaciones populares en plazas y corrales debían tratar obligatoriamente de cosas del hampa. Esta representación musical también se encuentra en América y adquiere una importancia considerable. En tanto, el mundo del hampa, real o figurado, fue uno de los grandes temas identificatorios de la música popular. Sin duda, el tema de la marginalidad se enriquece a lo largo de la historia, incluyendo conquistadores “alzados” contra la Corona (como Francisco Hernández Girón, o Lope de Aguirre), revolucionarios, bandidos, *cangaceiros*, rufianes, malandros, ramerías, y narcotraficantes y drogadictos del siglo XXI. La importancia de estos héroes “negativos” y la ambigüedad de su comportamiento merecen un estudio detallado.

En España, los negros son personajes recurrentes de las *jácaras*. Muchas de ellas cuentan hechos reales (fechorías célebres de un determinado sujeto) y se acompañan con castañuelas y guitarras; entretanto, en América se añaden zapateados y percusiones, como en una composición de Gaspar Sáenz que presenta una gran semejanza con un son llanero venezolano, llamado “El pajarillo”. Este ejemplo ilustra un tipo de transmisión muy particular de textos escritos por un autor, con música y danzas, que se vuelven anónimos y resurgen en situaciones comparables. Pero también en la península Ibérica los jaques, que merodeaban por las

45 Guamán Poma de Ayala, *Nueva Crónica*, f.857.

46 La germanía fue retomada por los escritores de un modo semejante a lo que sucedió con el “lunfardo” de las márgenes de Buenos Aires en el siglo XX. Esto no significa que esos idiomas no existieron, como se ha pretendido. Entre las *linguas francas* cabe citar la del Mediterráneo y la de São Thomé, puerto negrero africano. Esta diversidad lingüística explica las construcciones en jerga “negra” tan populares en los siglos XVI-XVIII.

ciudades, iban generalmente acompañados en sus fechorías de negros (generalmente mulatos) y gitanas. Estos dos tipos sociales, creados por los actores de entremeses cantados y por los autores de comedias, son seres de pasiones violentas, que manejan hábilmente la navaja o el cuchillo. Las gitanas, por ejemplo, son ambiguas al considerarse seres timadores y amorales, pero fascinantes por su belleza y por la gracia de sus bailes. En América, el estereotipo de la gitana sensual, zalamera y libre se transfiere a las mulatas, las criollitas de Portobelo o las *mulatinhas* de Brasil. Los cancioneros del Alto Perú contienen numerosas jácaras de este tipo.

En el género “jacarandino”, la primera persona del singular es de rigor, como puede verse en esta copla curiosa del siglo XVII: “La Chaves soy, una moza/ de matante garabato/ lima sorda de las bolsas/ y estafa de los morlacos”⁴⁷. La letra está en jerigonza del hampa, muy en boga en el teatro español durante casi dos siglos, y probablemente también en América, como lo sugiere la palabra “morlaco”, que se aplica a los hombres crédulos e idiotas, rasgos que en el teatro menor popular español caracterizan a los indianos —es decir, a los que han ido a las Indias a hacerse ricos—. Por vías extrañas, esa palabra pasa al nuevo continente con el significado de dinero de poco valor, como los patacones. A comienzos del siglo XX, los morlacos resurgen en la jerga o lunfardo del Río de la Plata, en un tango famoso de Carlos Gardel, “Mano a mano”, en la frase “los morlacos del otario” (el dinero estafado a un protector cándido por una mujer de mala vida)⁴⁸.

La zarabanda y la chacona, danzas de origen europeo pero transformadas por entero en América, donde los mulatos acentúan la cadencia sensual, son también personificaciones de mujeres de vida ligera pero dignas de admiración. Zarabanda habría sido el nombre de una prostituta de Guayacán, casada con Antón Pintado. Guayacán, situado en la Audiencia de Quito, era el nombre de un arbusto utilizado en la composición de decocciones contra las enfermedades venéreas; “pintado” significa “marcado” por ese mal. En esta danza escandalosa, las parejas se enfrentan, y la mujer desempeña el papel principal, acompañando sus pasos con castañuelas o con una pandereta. La mímica sexual explícita y las coplas alusivas fueron objeto de prohibiciones reiteradas. La Chacona sigue el mismo destino que su “prima”, la Zarabanda. Ambas danzas son consideradas “amulatadas”: “Chiqui chiqui, morena mía, si es de noche o si es de día, vámonos, vida, a Tampico, antes que lo entienda el mico, que alguien mira a la chacona, que ha de quedar hecho mona”⁴⁹.

47 Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses*, CXCII. “El matante garabato” se refiere a la vez a las formas de la Chaves, que “matan”, y a un instrumento de hierro utilizado por la gente del hampa para sus atracos. El apellido Chaves significa “llaves”.

48 Tango de autoría de Celedonio Flores, con música de Carlos Gardel y José Razzano, compuesto en 1920 y grabado en 1923.

49 Maurice Esses, *Dance and Instrumental “diferencias” in Spain*, 612-613.

Chacona rima con “vida bona” y hace referencia a una vida que es el paraíso de los hombres, porque el país de la Chacona es probablemente la única utopía inventada por una canción anónima de 1621. Para hablar de las maravillas de esa isla situada en algún lugar del Caribe (o en Jauja del Perú, según otras versiones), la guitarra debe servir “de voz sonora” al cantor. Allí, siguiendo esa idea de lugares legendarios como el país del Preste Juan, el país de la Cíbola y el país de la Cucaña, descritos por cronistas y escritores españoles, todos los deseos de los hombres son satisfechos. Cada chacón dispone de seis jovencitas, cada una con rasgos físicos particulares, que le aportan variedad. En esa isla se bebe y se come hasta la saciedad, y cuando el chacón se siente exhausto por tanto placer, duerme a pierna suelta el tiempo que quiere⁵⁰.

En América, las chaconas y las zarabandas se mezclaron con otras danzas, también sensuales y “lascivas”, más marcadas por la presencia africana como los guineos y sus numerosas variantes, zarambeques, paracumbés, gurrumés, tangos, fandangos, chicas y calendas. Esta vena procaz no cede ante los bandos que, en forma reiterativa, prohíben los movimientos “torpes” y escandalosos. En 1626 Thomas Gage afirma haber oído un guineo entonado por el superior del convento de Santo Domingo en Veracruz. La canción, acompañada con la vihuela por el religioso, estaba destinada a una cierta Amarilis⁵¹. Se trataba de una composición de Gaspar Fernandes, por entonces maestro de capilla en Puebla. El estribillo, “sarabanda, tengo que tengo, zumba casu cucumbé”, era una alusión a los negros y mulatos. En todo caso, esas palabras indican la africanización de la zarabanda en este territorio⁵².

En 1776, igualmente, una época en que los criterios de distinción triunfan entre las élites urbanas, unos esclavos de La Habana son desembarcados en Veracruz e introducen en la Nueva España un nuevo son: el chuchumbé cubano. Un baile de gestos indecentes —chuchumbé significa pene—, que, a pesar de las prohibiciones, fueron ejecutados en las iglesias, como sucedió en Jalapa en 1772, durante la misa del gallo⁵³. Criticadas por la Iglesia, estas danzas fueron bailadas no sólo por las castas de color, sino también por los jóvenes de familias “decentes”. Los guineos y su prolífica progenitura de fandangos y

50 Daisy Rípodas Ardanaz, *Lo indiano en el teatro menor español de los siglos XVI-XVII* (Madrid: Atlas/Biblioteca de Autores Españoles, 1991), 69-70.

51 Thomas Gage, *Nueva relación que contiene los viajes de Thomas Gage en la Nueva España* (Guatemala: Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala/Biblioteca “Goathemala”, 1946), 29.

52 Según un informante de la antropóloga cubana Lidia Cabrera, Zarabanda es el nombre que los Congos de Cuba dan a uno de los orishas, el dios fálico asociado con el hierro: *La Forêt et les Dieux. Religions afro-cubaines et médecine sacrée à Cuba* (Paris: Jean Michel Place, 2003), 152-157.

53 Solange Alberro, *Les Espagnols dans le Mexique colonial. Histoire d'une acculturation* (Paris: Armand Colin/Cahiers des Annales, 1992), 95; Georges Baudot y María Agueda Méndez, “El Chuchumbé, un son jacarandoso del México virreinal”, *Caravelle* 48 (1987): 163-171.

calendas fueron un desafío constante a las convenciones sociales. El lenguaje del cuerpo es subversión, no sólo por el descaro de los gestos, sino porque rebasa los límites asignados a las castas y “contamina” a la juventud de las clases altas. Este proceso, iniciado mucho antes, adquiere una ubicuidad que precede la emergencia de ideas políticas nacionales de los últimos decenios del siglo XVIII.

A modo de conclusión: de la autenticidad en la música

En este artículo se ha mostrado que la distinción entre varios tipos de música es corriente, pero también que las categorías en las que pueden ser insertados son cambiantes a lo largo del tiempo. Así, pues, en el siglo XVI los compositores más famosos y los maestros de capilla han recurrido a la música polifónica, a los villancicos, a los “guineos” y a las jácaras. Los Autos Sacramentales siempre contenían piezas villanescas. En el siglo XVII, Luis de Góngora y sor Juana Inés de la Cruz utilizan todos los géneros poéticos. El libreto original de la primera ópera producida en América, “La Púrpura de la Rosa”, es de Calderón de la Barca. El compositor Tomás de Torrejón y Velasco, un privado del virrey del Perú, era maestro de capilla en Lima, que retomó el texto calderoniano introduciendo unos romances de Góngora. Después de la Loa que da inicio a la obra, el dúo entre Venus y Adonis comienza con un “Ay de mí!”, típico de la música popular; y entre la cuarta y la quinta escena, el autor coloca una jácara anónima con acompañamiento de guitarra y castañuelas⁵⁴. Las óperas, ya sean americanas o italianas, como también las tonadillas y las zarzuelas, son a la vez populares y líricas. Pero, además, en Buenos Aires, ciudad de fuerte inmigración italiana desde el siglo XIX, la Traviata inspiró a la Milonguita del tango.

La dificultad de clasificar los géneros musicales criollos según criterios jerárquicos resulta evidente también en el código Martínez Compañón. Este documento contiene una muestra muy amplia de músicas criollas recogidas en el norte de Perú entre 1778 y 1788 por el obispo de la diócesis de Trujillo (Perú), don Baltasar Jaime Martínez Compañón. Las ilustraciones de bailes y de fiestas están completadas con partituras y un texto (inconcluso). Casi todas las letras de las canciones están en castellano. La *Tónada del Congo*, por ejemplo, prefigura *Sometimes I Feel Like a Motherless Child* y recoge el lamento de un africano capturado y separado definitivamente de su madre, tema muy frecuente en las canciones afroamericanas. Pero esa estrofa dramática va seguida de un estribillo pícaro: “el palo de la jeringa, derecho derecho, va a su lugar”. La

54 Esta ópera fue grabada por el conjunto Elyma, bajo la dirección de Gabriel Garrido, en diciembre de 1999, en la iglesia catedral de Cuenca (Ecuador). El CD K617108/2 contiene varios textos sobre esta obra, así como el libreto.

Tónada el Tupamaro de Caxamarca está compuesta en octosílabos culteranos y no en quechua, como podría pensarse para una temática eminentemente subversiva:

“Cuando la pena en el centro
se encuentra con el sentido
suspiro es aquel sonido
que resulta del encuentro”.

En el códice peruano hay villancicos en castellano quechuizado, canciones profanas que utilizan expresiones como “corazón de piedra”, “ingratitud” “soledad”, típicas de la retórica popular. También se encuentran bailes de parejas que se asemejan a las cuecas, referencias a romances españoles sobre la “reina mora”, el “rey David” y “los doce pares de Francias”. Carlomagno es una figura popular en el nordeste de Brasil, así como en Tucumán, como lo señala el viajero Carrió de la Vandra “Concolorcorvo”⁵⁵. También hay danzas de señoras incas y de Chimos, “occidentalizadas” por la Iglesia, pero evocadoras de otra historia que, como la de los Montezumas o de los reyes Congos, construye una nueva memoria⁵⁶. El corpus peruano recogido en el último tercio del siglo XVIII ilustra la consolidación de una música criolla de múltiples facetas que prefigura la música “latina” del siglo XX. Este proceso aparece en otras partes de América y demuestra que la distribución masiva de la música popular dentro de un grupo heterogéneo no es un fenómeno único aparecido con la sociedad industrial y el capitalismo.

Para muchos autores, la música popular descrita, dictada por la moda, dura al máximo tres generaciones. Ésta se opondría a la música tradicional, que tiene larga duración y, como el mito, se declina en múltiples variantes⁵⁷. ¿Sobre qué se fundan estas afirmaciones? De hecho, éstas presuponen que la música tradicional es anónima, oral, abierta a toda improvisación, mientras que la música popular es escrita y, por lo tanto, fija, y sus autores deben obedecer a reglas comerciales. Esto hace olvidar que las relaciones entre lo escrito y lo oral han sido constantes, por lo menos desde la época de Juan del Encina. Luis de Góngora ha contribuido con sus villancicos a varias piezas “populares”. Éstas, acaso, ¿serían inauténticas? La música escrita puede reanudar una tradición olvidada o reprimida. En Brasil, las *modinhas* eran canciones de amor portuguesas, cuando el músico

55 Concolorcorvo (seudónimo de Alonso Carrió de la Vandra), *El Lazarillo de ciegos caminantes* (Buenos Aires: Emecé, 1997 [1773]).

56 Sin duda, el trabajo más detallado sobre el tema es el de Victoria Bricker, *The Indian Christ, the Indian King. The Historical Substrate of Maya Myth and Ritual* (Austin: University of Texas Press, 1981).

57 Mercedes Díaz Roig, “Panorama de la lírica popular mexicana”, *Caravelle* 48 (1987): 27-36.

Cândido Inácio da Silva, de origen africano, compuso varias de estas piezas en la primera mitad del siglo XIX, colocando una síncopa en el primer tiempo de un compás de dos por cuatro y una séptima nota disminuida que funciona como una “blue note”. Cândido africanizó la *modinha*, introduciendo lo negro, que hasta ese momento había sido desdeñado por las élites, creando así la música brasileña⁵⁸.

Lo que esto muestra es que la búsqueda de lo propio, de la autenticidad, es contemporánea de la industrialización y de la transformación de la música popular bajo la influencia de las industrias culturales. De ahí que los nombres de géneros musicales hispanoamericanos sean pletóricos, lo cual no significa que todos ellos sean distintos, sino que se presentan como tales. En un libro célebre, Eric Hobsbawm analiza las construcciones modernas de la tradición, que obedecen a la necesidad de insertar artificialmente lo nuevo en una tradición histórica y social que lo haga aceptable⁵⁹. En el caso de la música criolla popular, la situación es inversa, puesto que, aunque los géneros musicales se presenten como novedosos y en ruptura con los anteriores, que se consideran pasados de moda y “viejos”, en realidad son una variante moderna de una tradición. ¿Quién dicta las normas, los criterios para determinar la autenticidad? ¿Cuánto tiempo es necesario para que una música determinada se vuelva patrimonio de un grupo o de una nación? De ahí que esas músicas alimenten su propia mitología y que busquen, en la historia reciente, quién fue el primero en darles vida. Los aficionados al tango, a la samba brasileña o a la rumba, entre otros estilos, discuten sobre la identidad del primero que inventó el estilo. Lo mismo pasa con el jazz, que muchos autores atribuyen a Buddy Bolden, un hombre del cual no se ha conservado ninguna interpretación.

En todo caso, se puede decir que en la génesis de la música popular latinoamericana, los indígenas, los africanos y sus descendientes desempeñaron un papel crucial, subvirtiéndolo sistemáticamente el ritmo de las melodías y danzas españolas y mestizas, y creando formas de expresión cultural criollas, nacionales, internacionales y globalizadas en el siglo XX. Sobre este tema, Paul Gilroy, que ya se ha citado anteriormente, ve en el pueblo originado en el desarraigo de la trata de esclavos, la figura emblemática de la diáspora moderna, cuya existencia social se forja en el movimiento, la interconexión y la mezcla de las referencias culturales. El principio de conexión de los mundos africanos y americanos invalida, según Gilroy, todo intento de etnicización, pero es fundador de la contracultura de la modernidad, que califica de “polifónica”, y que no se deja encerrar en las categorías

58 Mario de Andrade, “Cândido Inácio da Silva”, 215-233.

59 Eric Hobsbawm, “Introduction: Inventing Traditions”, en *The Invention of Tradition*, eds. Eric Hobsbawm y Terence Ranger (Cambridge: Cambridge University Press, 1992 [1983]), 1-14. Hobsbawm, justamente, es uno de los historiadores que más se han interesado por la música popular en las sociedades contemporáneas.

éticas, políticas, estéticas y territoriales de la modernidad. Pertenecer simultáneamente a dos mundos distintos no significa diversidad ni alteridad, sino multiplicidad (*multiplicity*) de las orientaciones colectivas. El universo cultural de los negros, de los mulatos y de las castas de la época virreinal, que se puede también llamar “polifónico”, corresponde más a ese modelo que a la indagación de raíces africanas perdidas en la maraña del entramado “rizómico” de la cultura virreinal.

Bibliografía

Fuentes primarias

Archivo:

Archivo General de Indias (AGI), Sevilla-España. Fondo *Patronato*.

Documentación primaria impresa:

Asenjo Barbieri, Francisco [transcripción]. *Cancionero musical español de los siglos XV y XVI*. Buenos Aires: Schapire, 1945.

Benavente Motolinia, Fray Toribio. *Historia de los Indios de la Nueva España*. México: Porrúa, 1979.

Cadena y Herrera, José Onofre de la. *Cartilla música, 1763. Diálogo cathe-músico, 1772*, editado por Juan Carlos Estenssoro Fuchs. Lima: IFEA/Institut Français d'Études Andines/Museo de Arte de Lima, 2001.

Castillo, Hernando del. *Cancionero General*. Madrid: Real Academia Española, 1958 [1511].

Concolorcorvo (seudónimo de Alonso Carrió de la Vandra). *El Lazarillo de ciegos caminantes*. Buenos Aires: Emecé, 1997 [1773].

Cotarelo y Mori, Emilio. *Colección de entremeses, loas, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI hasta mediados del XVIII*. Madrid: Casa Editorial Bailly & Baillière, 1911.

Egaña, Antonio de. *Monumenta Mexicana*, tomo VII. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1981 [1500-1602].

Poma de Ayala, Guamán. *Nueva Crónica y buen gobierno*. París: Institut d'ethnologie, 1936.

Vega, Inca Garcilaso de la. *Comentarios Reales de los Incas*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 2002.

Fuentes secundarias

Alberro, Solange. *Les Espagnols dans le Mexique colonial. Histoire d'une acculturation*. París: Armand Colin/Cahiers des Annales, 1992.

Andrade, Mario de. “Cândido Inácio da Silva e o lundu”. *Latin American Music Review* 20: 2 (1999): 215-233.

Baudot, Georges y María Agueda Méndez. “El Chuchumbé, un son jacarandoso del México virreinal”. *Caravelle* 48 (1987): 163-171.

- Bermúdez, Egberto. "Urban Musical Life in the European Colonies: Examples from Spanish America, 1530-1650". En *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, editado por Fiona Kisby. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, 167-179.
- Bermúdez, Egberto. *La música en el arte colonial de Colombia*. Bogotá: Fundación de Música, 1995.
- Bernard, Carmen. *Genèse des musiques d'Amérique latine. Passion, subversion et déraison*. París: Fayard, 2013.
- Bricker, Victoria. *The Indian Christ, the Indian King. The Historical Substrate of Maya Myth and Ritual*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Budasz, Rogerio. "A presença do cancionero ibérico na lírica de José de Anchieta. Um enfoque musicológico". *Latin American Music Review* 17: 1 (1996): 42-77.
- Cabrera, Lidia. *La Forêt et les Dieux. Religions afro-cubaines et médecine sacrée à Cuba*. París: Jean Michel Place, 2003.
- Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Juan del Encina y los orígenes del teatro español*. Madrid: Imprenta de la Revista Española, 1901.
- Devoto, Daniel. "La folle sarabande". *Revue de musicologie* 46 (1960): 145-180.
- Díaz Roig, Mercedes. "Panorama de la lírica popular mexicana". *Caravelle* 48 (1987): 27-36.
- Esses, Maurice. *Dance and Instrumental "diferencias" in Spain, during the 17th and Early 18th Centuries*, volumen 1. Nueva York: Pendragon Press, 1992.
- Estenssoro Fuchs, Juan Carlos. "Los bailes de los indios y el proyecto colonial". *Andina* 10: 2 (1992): 372.
- Estenssoro Fuchs, Juan Carlos. *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos/Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.
- Gage, Thomas. *Nueva relación que contiene los viajes de Thomas Gage en la Nueva España*. Guatemala: Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala/Biblioteca "Goathemala", 1946.
- Gell, Alfred. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford/Nueva York: Oxford University Press, 1998.
- Gilroy, Paul. *Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- Gracián, Baltasar. *Oráculo manual y arte de prudencia*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Hernández, José Luis. "Análisis psicocrítico del romance de Gerineldo". En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986, Berlín*, volumen 1, coordinado por Sebastián Neumeister. Madrid: Biblioteca Virtual del Instituto Cervantes, 1986, 291-299.
- Hobsbawm, Eric. "Introduction: Inventing Traditions". En *The Invention of Tradition*, editado por Eric Hobsbawm y Terence Ranger. Cambridge: Cambridge University Press, 1992 [1983], 1-14.
- Kauffman, Robert. "African Rhythm: A Reassessment". *The Society for Ethnomusicology* 24: 3 (1980): 393-415.
- Koudjo, Bienvenu. "Parole et musique chez les Fon et Gun du Bénin: pour une nouvelle taxinomie de la parole littéraire". *Journal des Africanistes* 58: 2 (1988): 73-97.

- Laplanche, Jean y Jean-Bertrand de Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 1996.
- León-Portilla, Miguel. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México: FCE, 2000.
- López Estrada, Francisco. "Dos tratados de los siglos XVI y XVII sobre los mozárabes". *Al-Andalus* 16: 2 (1951): 331-362.
- Maravall, Juan Antonio. *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel, 1983.
- Ochoa Serrano, Álvaro. *Mitote, fandango y mariachis*. Zamora: Colegio de Michoacán, 1992.
- Ramos Tinhorão, José. *Os negros em Portugal. Uma presença silenciosa*. Lisboa: Caminho/ Colecção Universitária, 1988.
- Reyes Posada, Carlos. *El teatro en el Nuevo Reino de Granada*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2008.
- Rípodas Ardanaz, Daisy. *Lo indiano en el teatro menor español de los siglos XVI-XVII*. Madrid: Atlas/Biblioteca de Autores Españoles, 1991.
- Sallée, Pierre. "Une ethnohistoire de la musique des peuples bantou est-elle possible?". *Journal des Africanistes* 69: 2 (1999): 163-168.
- Simmel, Georg. *La parure et autres essais*, traducido por Michel Collomb, Philippe Marty y Florence Vinas. París: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1998.
- Stevenson, Robert. "La música en la América española colonial". En *Historia de América Latina 4. América Latina colonial: población, sociedad y cultura*, editado por Leslie Bethell. Barcelona: Cambridge University Press/Crítica, 1990, 307-330.
- Stevenson, Robert. "The Afro-American Musical Legacy to 1800". *The Musical Quarterly* 54: 4 (1968): 475-502.
- Tagg, Philip. "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice". *Popular Music* 2 (1982): 37-65.
- Zumthor, Paul. *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*. París: Seuil, 1987.