

University of Texas Press

Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje

Author(s): Coriún Aharonián

Source: *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 15, No. 2 (Autumn - Winter, 1994), pp. 189-225

Published by: University of Texas Press

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/780232>

Accessed: 02/06/2010 13:02

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of JSTOR's Terms and Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>. JSTOR's Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the JSTOR archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the publisher regarding any further use of this work. Publisher contact information may be obtained at <http://www.jstor.org/action/showPublisher?publisherCode=texas>.

Each copy of any part of a JSTOR transmission must contain the same copyright notice that appears on the screen or printed page of such transmission.

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



University of Texas Press is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*.

<http://www.jstor.org>

Coriún Aharonián

Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje*

uno

A nivel de lo cultural, la problemática latinoamericana no es menos sencilla que a otros niveles. Ni menos fascinante.

Para hablar de identidad cultural, debemos empezar por definir cuáles son los límites del tema. Y ocurre que las definiciones son no sólo difíciles para lo latinoamericano sino que lo son ya, desde el vamos, para el concepto de cultura. En nuestro caso, entenderemos como Latinoamérica todo el continente americano sometido, al sur de la frontera sur de los Estados Unidos. Y partiremos de la acepción más amplia de cultura, englobando tanto la aproximación antropológica en un extremo como la clasista eurocentrista en el otro. Finalmente, centraremos nuestra ejemplificación en lo musical, es decir, en lo que un europeo consideraría como musical.

La cultura americana en general y la música americana en particular, y nos referimos aquí al continente americano todo, son el resultado de la interacción de tres grandes vertientes: la indígena, es decir, la de los nativos de las tierras americanas; la europea occidental, es decir, la de los conquistadores e invasores; y la negra-africana o aguisimbía,¹ es decir, la de los pueblos traídos como esclavos desde un tercer continente. La distribución y la proporción de cada una de estas tres vertientes en el largo y ancho territorio americano determinará a través de los siglos un mestizaje muy variado de lo aportado por cada una de ellas, con diferencias muy grandes entre una región y otra.

Esto es lo que hace que haya en principio tan poco en común entre un campesino mexicano, un obrero de la ciudad de Buenos Aires y un cortador de caña de azúcar de Cuba. Entre, digamos, un corrido, un tango y un son montuno. ¿O es que hay cosas en común?

Quizás convenga en este punto bifurcar el tema e introducir un ayudamemoria. ¿Cuánto hay en común entre un campesino siciliano, un obrero de Manchester y un ordeñador polaco? ¿Cuánto en común entre un pastor sardo, un obrero turinés y un granjero de Reggio Emilia? Sin embargo, no acostumbramos reparar en tales detalles cuando hablamos de Europa y de la cultura europea, ni cuando insistimos en definir los caracteres nacionales italianos. Es conveniente recordar que las diversidades culturales no son un rasgo particular de los pueblos latinoamericanos. Tampoco hay mucho en común entre un empleado egipcio de Alejandría, un montañés marroquí y un campesino angoleño, aunque sean todos africanos, ¿verdad? O entre un monje tibetano, un campesino uigur y un funcionario de Beijing, aunque estén todos también, como en Italia, dentro de las fronteras políticas de un mismo país. Es que a veces, quizás, las diversidades pesan menos que los rasgos comunes a la hora de dirimir tal o cual cuestión. Dicho de otra manera: lo diverso podrá, en determinado momento, obstaculizar los proyectos comunes que se hayan querido emprender, o bien lo que haya de común podrá ser, en otro momento, esencial para unir—o para ayudar a unir a quienes estén empeñados en esa lucha. La lengua, la religión, el rock, quién sabe. O la necesidad de defenderse.

Ocurre que sí hay cosas en común en América, y más cosas en común en Latinoamérica. Ciertos patrones rítmicos que se desparraman por una extensísima y variadísima geografía, por ejemplo. Y es común, sin duda, la necesidad de defenderse. Quizás podamos ir por partes.

dos

La expansión imperialista no es un invento de la Europa de siglo XVI, por supuesto. Y la utilización de la cultura, o particularmente la música, para consolidar la centralización del poder en un territorio determinado, tampoco. Un somero estudio de los sistemas-de-sistemas musicales aún existentes hoy en el mundo nos permite detectar las huellas de diversos epicentros políticos-militares-económicos convertidos en epicentros musicales y reconstruir de algún modo su evolución a lo largo de los siglos o de los milenios. De hecho, en el momento mismo de la conquista, Europa se está sacudiendo de encima un adversario filosófico-religioso, y también político, económico y militar, que ha sido ducho en el uso de la música como factor homogeneizador: el geográficamente largo y ancho, y cronológicamente antiguo, imperio musulmán, que al parecer valora a sus músicos mucho más de lo que lo harán por siglos los dueños europeos del poder. De hecho, además, la propia Europa cristiana ha generado antaño, en etapas críticas de su historia, músicos de formación militar, política y religiosa, que harán de la música un arma fundamental.

La particularidad de la expansión europea es que se trata de un fenómeno muy reciente, medido en términos históricos, que continúa en funcionamiento contemporáneamente a nosotros, y que su utilización de la música ha sido de una eficacia abrumadora, y nos afecta. Estamos entonces ante la posibilidad de estudiar un procedimiento medular de los mecanismos de dominación con perspectiva histórica y al mismo tiempo con la profundidad y la tangibilidad que nos permite el hecho de estar sumergidos en él. La realizada en América constituye una experiencia singular en la historia de la humanidad.

tres

Como ya señaláramos en otras oportunidades, la música ha sido utilizada como arma desde el comienzo mismo del expansionismo de la Europa Occidental. (No se trata de un hecho novedoso: aparece prefigurado, entre otros, en Platón, cuya lectura, dicho sea de paso, parece haber constituido una referencia importante durante siglos en esa Europa Occidental.) Europa genera modelos musicales—tal como lo hace en otros ámbitos de la cultura, entendida ésta en su acepción antropológica más amplia—en centros encargados de la cultura. Y esos modelos—insistentes a nivel de martilleo cotidiano o, muy a menudo, de virtual bombardeo—se convierten en poderosos factores unificadores en todo el territorio colonial. Puede que uno o cien de ellos fallen, pero su oferta es cuantitativamente tan grande, que siempre cabrá la posibilidad de que alguno o algunos cumplan con el propósito de imponerse y sustituir de ese modo los modelos nativos, o aun los modelos coloniales anteriores, ya “nativizados” o todavía no.

Claro que este esquema general no es mecánico. Se comporta de manera diferenciada según se trate del lenguaje musical culto o del popular. Utilizo aquí dos términos usuales pero no científicos ni universales, por ejemplo, según sean las estructuras socioculturales de cada área colonizada.

cuatro

Porque el mundo no es tan homogéneo como quisieran muchos teóricos, y las partes de ese mundo tampoco, al hablar de los procesos de mestizamiento en América es usual que se haga referencia a las tres vertientes: la indígena, la europea y la africana. Acontece que esta necesaria generalización, si no está debidamente acotada y explicada, se presta a graves y peligrosas confusiones. Porque ninguna de esas vertientes es una sola cultura homogénea, y porque los procesos de mestizamiento se dan a lo largo de cinco siglos, permanentemente, y tales vertientes, como todo producto de las

sociedades del hombre, constituyen fenómenos dinámicos en constante cambio (cambio que incluye la eventual interacción).

El esquema de las tres vertientes culturales es sólo válido en tanto esquema general. Porque, en primer término, América no estaba poblada, en 1492, por una única etnia. Y las muy diversas etnias no estaban culturalmente homogeneizadas. Había muchísimos sistemas culturales y además pocas veces esos sistemas se encontraban confinados en límites geográficos precisos. Más aun, las culturas, las lenguas y las músicas coexistían en un territorio difuso, con islotes e islas e islitas salpicados en espacios de muchos miles de quilómetros.

América indígena es un hermoso conglomerado de culturas y de músicas muy disímiles, con principios estructuradores y lógicas sintácticas diferentes. Una región geográfica puede significar unidad musical, pero también diversidad. El altiplano en el oeste de América del Sur coincide a grandes rasgos con un sistema-de-sistemas homogéneo, pero a su lado, a pocos quilómetros, cambian las reglas de juego, y las islitas de sistemas musicales se alternan a lo largo y ancho de valles, llanuras o selvas, determinando de todos modos troncos culturales de enorme extensión cuyos huecos se superponen con los llenos de otros troncos, sin molestarte ni agredirse.

Los manuales europeos y eurocentristas suelen decir que la música de América indígena era pentafónica, es decir, estaba construida sobre la base de una escala de cinco notas. Pues no, no lo era. Sí había pentafonismo en ese altiplano, una región particular en las montañas andinas de América del Sur en torno principalmente a los pueblos quechua y aimara, homogeneizada quizás por diversos sistemas político-sociales sucesivos, el último de los cuales habría sido el de los incas. Pero ese pentafonismo sonaba bastante diferente de como lo imaginan esos manuales, puesto que funcionaba—y todavía funciona—dentro de una práctica musical comunitaria con estrictas reglas de comportamiento grupal (homofonía en lo rítmico, y movimientos globalmente paralelos en lo melódico) y de complementariedad binaria (de cada dos músicos que tocan flautas de Pan, por ejemplo, cada uno de ellos no posee en su instrumento las notas del otro). Y además, la emisión de sonido discrepaba—y discrepa—con la europea, partiendo de un concepto que podríamos definir como de “animalidad”. Esta emisión podría ser calificada como de “impureza” desde un punto de vista europeo—el del canto gregoriano, el del madrigal italiano, el de la flauta cortesana dulce o travesera—, y determinaba—y determina—que la suma de instrumentos individuales no convergiera en una mejor afinación de violines sino en una “mancha” sonora más expresiva de cantos, gritos y respiraciones. La quena con vibrato de los conjuntos andinos de Europa no es indígena, es un invento eurocentrista—posiblemente bien intencionado—de vendedores de tarjetas postales musicales. La quena puede ser un instrumento de praxis individual, sí, pero no suena así en su realidad propia.

Al lado de esos pueblos “pentafónicos” había pues otros “no pentafónicos”. Algunos de ellos trifónicos o tetrafónicos, otros con escalas y modos de muchos más sonidos, factor cuantitativo que de ningún modo determina valores evolucionistas. (Es obvio—¿o no?—que los pueblos asiáticos “pentafónicos” no son “inferiores” a los que usan más notas en su música.) Al lado de la estricta estructuración en lo vertical o “armónico-contrapuntístico” había pueblos con conceptos muy diversos respecto al espesor del flujo sonoro.

Más aun: también la macroestructura horizontal—lo equivalente a la idea europea de forma musical—difería mucho aquí y allá, y respondía a conceptos también muy diversos, de comportamiento mayoritariamente reiterativo, pero de todos modos diferentes entre sí.

También en materia de expresiones plásticas se sucedían, en el tiempo y en el espacio, las culturas de imágenes naturalistas y las de imágenes no naturalistas, que eran mayoría, aunque los manuales europeos se centren sobre aquellas que responden a los cánones de belleza renacentistas y a los cánones de valor del capitalismo: el oro y la plata. También en lo visual se daba (y se da todavía) una presencia quizás mayoritaria de lo dual como comportamiento de fuerte presencia en culturas disímiles, pero aun este rasgo no se presentaba de un modo único y homogéneo.

¿Y los invasores europeos? ¿Presentaban un cultura homogénea? No. Y ello debido a varias razones. En primer término, los que se trasladaban a tierras americanas no provenían de una Europa culturalmente homogénea. Europa era en 1492 un enfrentamiento entre dos concepciones musicales que representaban los dos mundos en conflicto situados al norte y noroeste y al sur y sureste del Mar Mediterráneo. La España de la conquista era un país heterogéneo, con una cultura triunfante por las armas sobre otra que no acababa de dejarse genocidar.

La conquista tiene su punto de partida en Castilla, frontera última o casi de la Europa cristiana que dejó atrás el orden medieval y que se hace burguesa-capitalista, pero se embarca en tierras que acaban de ser arrancadas del régimen político-religioso andaluz, frontera última o casi del Magreb y del Asia occidental musulmanes. La música andaluza es empecinadamente modal y monofónica, sensual y abundante, mientras que la castellana—como señalan en distintos momentos estudiosos tan diferentes como Higinio Anglés o Thomas Binkley—ataca con una propuesta austera, de expresividad concentrada, con espesor en el flujo sonoro, entre polifónico y homofónico. Dicho de otro modo, antes del triunfo de cristianos sobre moros andaluces—en términos generales, de los toscos sobre los refinados—la música de la clase dominante del frente cristiano intenta plantear una franca oposición de modelos: sobriedad, un mesurado ascetismo y polifonía tonalizante, contra flujo torrencial, sensualidad sin culpa y un testarudo modalismo.

Pero los agentes ejecutores de la conquista no eran, salvo contadísimas

excepciones, integrantes de la clase dominante, y es de suponer que su música estaba tan permeada de andalucismos como su idioma hablado. La presencia en América del Sur, hoy día, de inflexiones y de fórmulas cadenciales de la música trovadoresca de los siglos anteriores a la conquista—hija combatida de la interacción cultural entre cristianos y moros en el sur mediterráneo de Europa—es prueba de que los invasores llevaban/traían en su cultura expresiones ajenas a la cultura dominante e incluso francamente opuestas a ella.

Más aun, los dirigentes de la conquista son del norte, pero los soldados rasos no lo son necesariamente. ¿Cuál es la música de la tripulación de un velero lanzado al Atlántico? Y más: cristianos y musulmanes (y judíos) han convivido durante siglos en un intenso intercambio de cultura, con el dato nada despreciable de que los modelos culturales más prestigiosos provienen del área andaluza y de sus conexiones con el este. Como la historia que manejamos habitualmente se cuenta desde el siglo XVIII europeo hacia atrás, no tenemos claro todavía cómo actúa la intelectualidad (o *intelligentsia*) de la época para imponer en el frente cristiano, en esta compleja situación, los modelos musicales europeos. Pero los documentos conservados son testimonio de que esos modelos están impuestos, y pelean junto a los herederos del Cid. Claro que aparecen en ellos, en tal o cual parámetro musical, huellas dactilares de situaciones particulares que no permanecerán en los siglos posteriores en Europa occidental, pero sí se conservarán, significativamente, en el mundo musulmán, desde Marruecos hasta la India. Y el rastreo de supervivencias de romances del siglo XV y anteriores—ya sea en el Mediterráneo oriental sefardí, ya sea en las tierras de América—nos mostrará una extraña presencia de gestos musicales de los denominados “orientalismos”.

Otro dato: Castilla, devenida España, cambia su idioma entre el siglo XVI y el siglo XVII, alejándolo de sus idiomas hermanos y primos. Elimina varias consonantes e incorpora otras. Éste, un hecho de tipo musical, no puede estar muy aislado de lo que ocurre en lo estrictamente musical, área de la que nos resulta difícil ofrecer documentos tan fehacientes como los que manejan desde hace muchas décadas los lingüistas. La música popular de la España posterior a 1600 no es tan europea-occidental como la de la España cristiana anterior a 1500. Un navegante castellano de 1650 no es portador de las mismas músicas que un teórico navegante castellano de 1450. Y otro dato, concurrente o quizás ni siquiera concurrente: En los gestos musicales detectables en muchas de las músicas de América ibérica, sobreviven elementos de lenguaje—cadencias, por ejemplo—no tonales, emparentables con la música documentable de los trovadores occitanos, acallados por el poder cristiano europeo desde el siglo XIII.

Y aun otro dato más: La nueva Europa burguesa capitalista ha comenzado a distinguir dos lenguajes musicales—y dos códigos—poco a poco,

desde la baja Edad Media: el de la música culta y el de la música popular, o mesomúsica.² Las características de la música oficial de esa Europa burguesa capitalista triunfante, triunfante dentro de Europa y fuera de ella, son trazadas con esmero (acompañadas de sendas discusiones) sobre todo en el ámbito de la música culta, que es la encargada de abrir caminos, de vanguardizar. A la música popular se la tomará en consideración como arma importante al parecer sólo gradualmente, a medida que se experimente su utilidad en la larga guerra de conquista del mundo, y especialmente a partir del siglo XIX. Es conveniente, cuando se analiza el pasado, recordar que el hombre es muy parecido al hombre, y que nada mejor para entender ese pasado que lograr entender situaciones equivalentes en las sociedades contemporáneas nuestras. Para imaginar un navegante de los siglos XVI al XIX es pues conveniente tener en cuenta a los navegantes de carne y hueso de nuestro tiempo. ¿De qué música es portadora la tripulación de un barco: de música culta de vanguardia? En general no. Y ésa es la clave para entender muchos misterios de los aportes de la vertiente europea en los procesos de mestizamiento de América.

Por otra parte, la música “culta” de la nueva sociedad europea—afianzada como lenguaje diferenciado respecto a una música “popular” junto con el triunfo de la sociedad de la burguesía—no era precisamente conocida ni difundida en tierras de América. Esa música culta era ya en Europa una música de clase, y la clase a la que respondía y que la consumía no se trasladaba a América. Algún aislado instructor en su lenguaje, aquí o allá, tenía poca tarea que cumplir, puesto que no solamente no tenía público que estuviera previamente iniciado en ese lenguaje y código, sino que no tenía una justificación ni social ni financiera para entrenar intérpretes “fieles” de los modelos de los Jannequin, Gabrieli, Gesualdo, Schütz, Lully, Corelli, Couperin, Vivaldi o Rameau. El lenguaje culto podía, es cierto, entrar a través de la música litúrgica, pero, desde que Roma decidiera congelar la historia de la música, los modelos que se presentaran por esa vía tenían pocas posibilidades de resultar realmente contemporáneos. De hecho, el cultivo de música litúrgica europea de lenguaje culto y de buena factura se da en las tierras americanas en unos pocos centros aislados, y es muy contada en todo el período colonial la hecha a su imagen y semejanza por criollos. Y, en todo caso, la música litúrgica culta no cubre un porcentaje tan alto de necesidades sociales.

Obviamente, entonces, los modelos de mayor importancia, cuantitativa y cualitativamente, eran proporcionados por la música popular. Pero ocurre que pasado el siglo XVI ésta no era generada por Madrid y Lisboa sino por los centros designados por el equilibrio interno europeo para encargarse de la acuñación y difusión de modelos de música (y danza) popular: principalmente París y también, luego, Viena. Ergo, lo exportado a través de Madrid y Lisboa era un modelo en segunda potencia: del minué, de la gavota, de la contradanza, de las cuadrillas, del schottisch.

Y, además, a pesar de las estrictas leyes españolas y portuguesas para la administración del imperio, el contrabando era incontrolable como incontrolables las interminables costas, y era especialmente incontrolable para los hechos culturales.

¿Y la tercera vertiente, la negra-africana o africana-subsahariana o aguisimbia? Tampoco aquí las cosas son homogéneas. A contrapelo de lo que se ha afirmado eurocentristamente durante tanto tiempo, Africa no es en lo musical una sola y única cosa. Hay troncos culturales, pero eso no explica todo. Alcance con hacer un mínimo rastreo por el Africa real y por la documentación seria (que hoy día es bastante menos rara que en la primera mitad de este siglo) para observar también, como en América indígena, algunas unidades y muchas diversidades. Ocurre que la inmigración forzada del aberrante período de la esclavatura tampoco es uniforme: no es lineal—punto a punto—ni de áreas homogéneas (los padrones registran pobladores provenientes de culturas muy diversas, y por ende con prácticas musicales diferentes), si bien la brutal masividad del tráfico pueda haber determinado reagrupamientos por etnias y culturas en algunas regiones de “inmigración” muy intensa. Pero esto no fue lo más habitual: las músicas de cien esclavos negros en el Montevideo de 1790 podían ser diez músicas de tradiciones diferentes.

Por lo tanto, podía producirse la superposición de un comportamiento musical originariamente “homofónico” (de flujo sonoro único) con el de uno “contrapuntístico” (de interrelación de varias líneas melódicas diferenciadas) o con el de uno de tipo “hoquetus” (de alternancia de una línea melódico-contrapuntística entre varias voces), o la desaparición de tal o cual instrumento. La sanza o mbira, un instrumento de lengüetas pulsadas de enorme dispersión en tierras aguisimbias (o negro-africanas o africanas subsaharianas), no aparece hoy día en América salvo a través de la marímbula caribeña. La marimba, un conjunto de placas de madera percutidas, también de gran dispersión en Aguisimbia (que no debe ser confundido, a pesar de la similitud del nombre, con la marímbula), no aparece prácticamente en América del Sur, y sí en Mesoamérica, donde es adoptada no sólo por los criollos mestizos sino también por los indígenas. El hermoso inanga, una cítara de cáscara de gran tamaño de los tutsi, desaparece, y podemos aventurar la hipótesis de que está sugerido en su gesto musical a través de punteos de contrabajo en los Estados Unidos. Las trompetas de cuerno de los pueblos congoleños no dejan rastros tras el cruce del Atlántico.

Hay aquí también un par de puntos a señalar: si bien Europa y América entran en contacto por vez primera, en principio—descartemos aquí las visitas de los vikingos y otras eventuales—recién en el siglo XVI, Europa y Africa no entran en contacto por vez primera en ese momento. Ha habido numerosos contactos durante largos siglos, directos o a través del tamiz aculturador del Magreb musulmán. Y hasta por presencia física concreta:

Europa cristiana inicia la práctica de la esclavitud, no sólo africana, bastante antes de ese siglo. Y Africa ha sabido de la presencia mediterránea, europea o árabe, durante largos siglos. El noreste posee iglesias cristianas nacionales desde los tiempos del cristianismo primitivo, los europeos se han instalado en varios puntos estratégicos, y los árabes comercian regularmente a lo largo de un largo milenio por tierra o a través de ciudades-puerto que hasta pueden tener nombre árabe.

Un segundo punto: a América no sólo vienen pobladores de los territorios subsaharianos, en principio animistas y poco aculturados, sino también de los territorios musulmanizados, cuya música ha recibido ya un profundo influjo de los modelos árabes.

Y hay otro factor, para hacer más compleja la trama: una vez conquistada América, Europa es contraconquistada por músicas y bailes del Nuevo Mundo, generalmente condenados en primera instancia por lascivos o simplemente por contrarios a las buenas costumbres, hasta que el sistema los esteriliza en su peligrosidad para con él y los introduce, poco a poco, inocuos o revertidos, en una suite culta cortesana. Es decir: América no sólo recibía modelos musicales sino que desde temprano los exportaba a Europa, como aconteció ya desde temprano con la zarabanda y con la chacona. Y los exportaba ya mestizados. Si bien, necesario es aclararlo también, Europa debía esperar al siglo XVI para recibir de América músicas mestizas con lo indígena, sí, pero no con lo africano, puesto que su contacto con Africa, sahariana y subsahariana, se venía dando desde varios siglos atrás, especialmente gracias a la intermediación del imperio musulmán. Es decir que los modelos de música popular que Europa pudiera enviar eran a veces realmente europeos—en el siglo XIX, el vals—pero otras veces eran de la Europa marginada y sometida—la mazurca, la polca—o devolvían en parte elementos de lenguaje recibidos de América y ya digeridos: la habanera.

Y lo que venía de Europa, como lo que venía de Africa, no era mecánicamente incorporado a la cultura local. La gaita, un instrumento básico en la cultura galaico-lusitana, no aparece en América. La tenora, básica en la cobla catalana, tampoco. El arpa se arraiga en lugares específicos, especies de islotes culturales. Por el contrario, los instrumentos de la familia del laúd, especialmente la guitarra y la vihuela, generan una riquísima y casi infinita prole de descendientes en todo el continente, con una no menos abundante y variadada nomenclatura. Instrumentos de órdenes de cuerdas simples o dobles o triples, instrumentos de tres, cuatro, cinco o seis órdenes, instrumentos de mayor o menor tamaño, instrumentos de caja chata o abovedada, instrumentos de timbre mate o brillante o rumbante o gangoso o seco.

Dígase finalmente que a pesar del esquematismo predominante, la interacción de las tres grandes vertientes no se produce en América en un momento dado ni en todo el territorio, sino que es gradual y desordenada.

Y el mestizaje resulta variadísimo por la azarosa confluencia de tal o cual etnia indígena con un grupo de europeos provenientes de tal o cual región en tal o cual período histórico, y la de una y/u otros con un contingente africano de tal o cual conformación trasladado a través del océano en tal o cual momento. A pesar de lo cual grandes corrientes culturales subterráneas determinarán misteriosos y poderosos factores de unidad, como determinadas costumbres, determinados alimentos, determinada estética arquitectónica, o, en lo musical, factores como la antelación rítmica, o la interacción entre lo binario y lo ternario.

cinco

La interacción de las vertientes constituye un tema espinoso. El mestizaje de tales mosaicos culturales produjo a través de los siglos un intrincadísimo mosaico nuevo, casi un caleidoscopio. Pero la permanencia de un mismo régimen político-económico y por ende cultural entre alrededor de 1500 y alrededor de 1800, y de otro más sutil pero también de similar comportamiento desde la neocolonia instaurada desde poco después de 1800, produjo ya de por sí una homogeneización subterránea que iba generando factores y hasta fuertes corrientes de parentesco de norte a sur y de este a oeste. Lima fue un potente subcentro (o sub-epicentro) de proyección de propuestas musicales durante su vigencia como sede virreinal. La especie poético-musical conocida como triste, por ejemplo, se expandió desde allí hasta tierras tan lejanas como las de la pampa del sur.

Y no sólo la simple pertenencia a un mismo gran estado de límites indefinidos, sino también el fuerte tráfico marítimo y la enorme movilidad terrestre que a pesar de los medios de transporte de la época se daba dentro de las posesiones de los reyes de España y Portugal (hasta entre las posesiones de América y las del Asia oriental). Los arrieros de la época del jefe revolucionario Túpac Amaru viajaban a menudo, al frente de sus animales de carga, de Lima a Cuzco, de Cuzco a La Paz, de La Paz a Potosí, de Potosí a Buenos Aires. Les era muy fácil, en pleno siglo XVIII, llevar de una punta a otra de ese itinerario las últimas novedades culturales locales o foráneas. Y las políticas.

Claro que hay cosas no tan sencillas de explicar. ¿Por qué se da en casi toda América Latina el fenómeno trovadoresco, desaparecido aparentemente en la Europa del suroeste en el siglo XIV? ¿Por qué se conserva a través de los siglos este fenómeno en su modo de desafío entre dos contendientes con el honor de ambos puesto en juego? ¿Por qué hay tantas “escuelas” trovadorescas diferenciadas en el continente? ¿Por qué los trovadores “firman” sus improvisaciones, diciendo su nombre al final de éstas, tal como acontece todavía hoy en regiones muy remotas, como el Asia Menor?

seis

Veamos algunos ejemplos de unidad en la identidad. Uno de los más fascinantes factores de unidad en la diversidad lo constituye la omnipresencia, en la América producto del mestizaje cultural, de lo que podríamos definir como el sentido de antelación o retardo, en el flujo musical, de los apoyos rítmicos, sentido que el oído europeo asimila erróneamente al concepto de *síncopa*. Otro factor de unidad lo constituye la percepción de la rítmica como una adición de subdivisiones, que lleva a maneras de sentir el transcurso del acontecer musical, muy diversas de las de la tradición cultural europea.

Interrelacionada con estas características, tenemos la presencia en Latinoamérica (y también, en parte, al noreste del actual límite sur de Estados Unidos) de una natural sensibilidad hacia la ternariedad opuesta a una binariedad rítmica—es decir, la subdivisión de una unidad métrica en tres opuesta a la subdivisión de esa misma unidad en dos, o bien el agrupamiento de tres subdivisiones opuesto al de dos de las mismas subdivisiones. Esto se da de dos formas principalmente:

(a.) Un concepto de simultaneidad de agrupaciones de tres subdivisiones contra dos (digamos, *grosso modo*,



un 6×8 contra un 3×4), que encontramos fundamentalmente en la costa del Pacífico (la cueca chilena, la marinera peruana, el son mexicano), en el corazón de América del Sur (la zamba) y metiéndose por Colombia y Venezuela en el Atlántico (el bambuco); y

(b.) Un concepto de simultaneidad de ocho subdivisiones percibidas simultáneamente como agrupadas



en dos mitades de cuatro subdivisiones (digamos, dos negras) y en tres tercios desiguales de tres, tres y dos subdivisiones (dos corcheas con puntillo seguidas de una corchea sin puntillo), que encontramos fundamentalmente en el Atlántico (la milonga del Río de la Plata y Rio Grande do Sul, el samba brasileño, varias especies caribeñas).

La primera de estas expresiones (el 6×8 contrapuesto al 3×4) tiene antecedentes comprobables (si bien en yuxtaposición más que en superposición) en algunas tendencias de la música europea surgidas quizás a partir de la influencia de modelos venidos del mediterráneo (la rítmica de

las canciones compuestas hacia 1500 por el español Juan del Encina, por ejemplo), y sobrevive en algunas áreas del antiguo territorio del imperio musulmán (zonas montañosas del Maghreb o del Asia Menor), lo que hace todo más confuso. Pero en todo caso, en ninguna de las expresiones musicales de alrededor del Mediterráneo encontramos atisbos de la increíble riqueza rítmica del joropo venezolano-colombiano, en el que refinamiento de la interrelación-oposición de lo ternario y lo binario llega a límites inimaginables para un oído europeo bien entrenado e inescribles en el sistema europeo de escritura musical, en una permanente sensación de vértigo.

La vertiente atlántica produce a lo largo del siglo XX especies mestizas comercializables tan fascinantes como el tango rioplatense (y no necesariamente sus generalmente cuadradísimas réplicas europeas, por supuesto), como el bolero, como la rumba, como la bossa-nova, como el son cubano y su hija directa la salsa. Desde el ingreso de los Estados Unidos en el grupo de gobiernos vocacionales del papel imperialista, el parentesco del tres-tres-dos latinoamericano (y sus variantes) con el estadounidense va a facilitar los intentos de Nueva York por convertirse en generadora de modelos culturales—la París del siglo XX—pero sólo los va a facilitar. Los modelos específicamente musicales de Estados Unidos han tenido un efecto mucho más devastador en la vieja Europa que en Latinoamérica: Europa ya casi no tiene iniciativa creativa en materia de música popular, mientras que Latinoamérica sigue generando sus músicas populares.

Son las cosas curiosas de los comportamientos del hombre en sociedad. Las músicas populares de Latinoamérica resisten otro siglo más la acción de penetración y dominación de los sucesivos enemigos, que sí logran depredarla y despedazarla en otros ámbitos.

siete

Ocurre que el mestizamiento es a veces espontáneo e igualitario. Pero en lo posible no. Porque el sistema intentará permanentemente ese predominio de lo europeo sobre lo sometido, sea indígena o negro o mezcla de estos dos entre sí o—juntos o de a uno—con lo propio europeo.

No se trata de una vil conjura de las fuerzas de derecha europea. He aquí un interesante punto a anotar. Interesante sobre todo porque en la medida que las izquierdas de América sean a lo largo de estos cinco siglos preponderantemente coloniales en su accionar, esta situación generará a menudo grandes confusiones. Dicho de modo sencillo, la conquista no es el resultado de la extrema derecha europea. Quienes sostenían la redondez de la tierra eran quemados por ser lo que hoy podríamos calificar de izquierdistas recalcitrantes. Y como la izquierda metropolitana no verá con malos ojos el proceso colonizador (es paradigmática en este sentido la

desorientación de Marx y Engels en pleno siglo XIX), sus adláteres o copiadoreos americanos serán cómplices alegres del status quo.

En determinados momentos, momentos críticos, como las luchas independentistas criollas en la América española de las primeras décadas del siglo XIX, como la resistencia contra la desestabilización neocapitalista en los países del sur en las últimas décadas de ese mismo siglo, las fuerzas progresistas tomarán conciencia en alguna medida del papel de lo cultural y de lo específicamente musical en la situación de dependencia. En otros momentos, la izquierda confundirá, como en Europa, el concepto de marcha hacia adelante en el tiempo con el concepto piramidal de “progreso”, es decir de marcha hacia arriba en una escala de valores en la que lo europeo es más y lo no europeo es menos. Y todo será confundido. Por eso, a veces, serán voces provenientes de la derecha las que, incomprensiblemente, darán las voces de alerta. Otras veces esas voces no serán de alerta, sino aquí sí coherentemente de intento de detener la historia, de congelar los procesos del lenguaje musical, de momificar una sociedad viva—en ese caso, tal como acontece en la metrópoli.

Y más complejo todavía será el desempeño de las fuerzas progresistas europeas una vez tomada conciencia del proceso colonial que ya ha tenido lugar (como en el ejemplo ya dado de Marx y Engels). España socialista intentará lo que no intentó el franquismo: reconquistar el imperio. Para volver a venderle espejos (o automóviles, como explicaba el ideólogo Alfonso Guerra en 1982) y para nutrirse con su plusvalor (o, para empezar, con sus compañías aéreas y telefónicas, como está ocurriendo en estos años del quinto centenario).

Muchos, gran parte, de los teóricos progresistas, intentarán monopolizar la interpretación teórica de la colonia, tanto para lucrar con una parcela de especulación con menos competencia académica como para mantener el papel de centro de poder intelectual de la vieja pero mañosa Europa. Los sometidos no deben generar teoría sobre sí mismos; esa tarea le corresponde a sus amos. Y esto ocurre también en el terreno de la musicología, por supuesto, como se ha visto en congresos y se ve en publicaciones especializadas. Y no sólo para América—especialmente América Latina desde comienzos del hegemonismo militar de Estados Unidos—sino para todo el Tercer Mundo, y especialmente ahora para Africa, la América Latina del próximo siglo.

ocho

América no está habilitada hasta hoy por la todavía arrogante Europa para generar modelos musicales cultos, los abridores de caminos, los vanguardizadores. Si bien Europa ha aceptado—qué más remedio, tras dos guerras

mundiales que la han dejado maltrecha—compartir el poder político, militar y económico con Estados Unidos (y su pequeño apéndice norteño, Canadá), la solidez del sistema educativo implantado a lo largo de los siglos hace que Estados Unidos no se abrogue, a nivel de grupos de poder, el derecho de generar esos modelos, conformándose con crear espacios y organismos para repetir los modelos musicales europeos, actuales o de preferencia antiguos. Su gigantismo no sirve a otro fin que a éste. Las grandes orquestas sinfónicas estadounidenses tocan y graban Beethoven y Brahms pero no, salvo las excepciones que confirman la regla, Ruggles o Cowell o Harrison o Feldman o Brown u Oliveros o Mumma o Tenney o Singleton o Peppe, y ni siquiera Ives o Cage. Las universidades son centros castradores pero, eso sí, también europeizantes. El compositor culto es un paria, destrutado como payaso o neutralizado en una jaula institucional.

En América Latina todo conspira para que alguien o álguienes no se atreva a generar contramodelos cultos. Si el loco desatado del rebaño es halagable, se le hará caer en la trampa de fabricar tarjetas postales, con colorido patrio, pero sin poder de confrontación con los “grandes nombres” metropolitanos. Si no es halagable, se buscará la forma de integrarlo al juego de mercado de la propia metrópoli. Si no se presta a ello, se encontrará la forma de silenciarlo.

nueve

Es que la música mestiza generada en el lugar latinoamericano quedará generalmente enfrentada al modelo que le es impuesto mecánicamente desde el centro conquistador-colonizador, sin diálogo posible. Y esto desde el comienzo de la conquista. Cuando el modelo se aculture—o el compositor se desprenda algo del modelo europeo—ya habrá llegado, también generalmente, un nuevo modelo que hará obsoleto al anterior y a su contrapartida local.

Pero podrá ocurrir que el compositor se desprenda un poco más de ese modelo metropolitano, lo suficiente como para que lo suyo pueda eruirse como desafío frente a la tiranía del modelo impuesto, o francamente como contramodelo. Puede ejemplificarse esta situación con obras de épocas de régimen formalmente colonial. O de épocas más recientes, una vez recuperada la iniciativa, tras un interesante bache histórico que se produce con distintas duraciones en toda América española, y de algún modo también en la América portuguesa, desde el período independista del siglo XIX.

Y esto se da tanto en la música culta como en la música popular. Sólo que en este último caso, el proceso será curiosamente más libre de ataduras, a pesar de los epigonalismos recurrentes de la condición colonial. Desordenado, desobediente, indisciplinado, el hombre de pueblo creará disparates

faltos de lógica—la lógica de la metrópoli, claro está—a cada paso, y por todo el continente. Vendrán regularmente los cimbronazos de los modelos metropolitanos impuestos por el poder o por el más sutil procedimiento del prestigio, conferido por el propio mecanismo del poder, y por su sistema educacional, institucional y no institucional. Pero el generar contramodelos conscientes o no, tanto da, será una mala costumbre muy arraigada hasta hoy.

Claro que en este caso habrá otra trampa a la vuelta de la esquina. Los centros de poder europeos estarán siempre alertas para la “importación” de recursos de lenguaje—la “materia prima” del sistema industrial en su versión cultural—con el fin de renovar sus propias propuestas y mantenerlas atractivas y con fuerza de penetración. Desde la segunda guerra mundial, los centros de poder estadounidenses se sumarán a esta estrategia con el fin de disputar el dominio del mundo, aunque en principio lo harán sólo en el terreno de la música popular, con excepciones no oficiales en el terreno de lo culto. Esto ayudará a confundir a los sometidos, claro está. Pero al mismo tiempo estará creando una curiosa “helenización de Roma” que, como aquélla de la conquista de Grecia por los romanos, no significará pérdida de poder político y militar sino un ejercicio antropofágico para nutrirse de la fuerza del adversario sometido.

Si la tozudez de los compositores de la colonia y la neocolonia constituyen por un lado contrapartidas dialécticas de la obliteración y el saqueo, esta sombra de la “helenización de Roma” se yergue como otra posible contrapartida, que no debe ser tomada con aire triunfalista sino simplemente considerada como relativa compensación por la injusta existencia de poderosos y de despojados. Es la toma de conciencia de ello la que da pie a voluntades “antropofágicas” compensatorias en varios de los compositores latinoamericanos.

diez

Porque hay música de vencidos en Latinoamérica. Y música de vencedores. De vencedores vencidos y de vencidos vencedores.

Pero estas categorías suenan abstractas y hasta confusas. Simplifiquemos. Digamos que hay una permanente presencia invasora de la música metropolitana—es decir, la lanzada desde la metrópoli, sea ésta realmente de origen metropolitano o ya producto reacondicionado de apropiaciones de elementos de culturas sometidas. Y hay música metropolitana cuyos creadores se cuestionan el posible papel imperial e intentan combatirlo o neutralizarlo. Digamos que hay música latinoamericana cómodamente epigonal que acepta el papel simiesco de sus productores, y hay música de compositores conscientes—en la acepción meramente racional del término,

o en la más visceral y menos cerebral del mismo—de la multivalente significación de los cinco siglos de conquista, de dominación y de mestizaje.

Alcanza con ser consciente de ello. Las soluciones creativas reflejarán de algún modo, hasta por evasión de la problemática, la toma de conciencia por parte del creador de música.

once

¿Qué ocurre con los sectores potencialmente revolucionarios o al menos renovadores de la sociedad latinoamericana?

En primer término, es importante consignar que el concepto de revolución en América Latina ha estado muy pocas veces ligado a una visión global y totalizadora de la sociedad. Salvo Túpac Amaru, Túpac Katari, Miguel Hidalgo, José María Morelos y José Artigas, muy pocos jefes revolucionarios de los siglos XVIII y XIX son indigenistas. Muy pocos también—y quizás abarcando un territorio geográfico más limitado—son los que reivindican los derechos de la población negra. El concepto de revolución está entonces, en la mayoría de los casos, limitado social y culturalmente a los blancos nacidos en tierra americana y a los mestizos de europeos con indios y/o con negros pero de piel no muy oscura. Ya en el siglo XX, esta situación no se verá modificada en lo sustancial. Los movimientos revolucionarios reivindicarán como bandera fundamental una educación europea y europeizante . . . pero gratuita y obligatoria para todos.

Porque ocurre que la izquierda es en América Latina un objetivo estratégico primordial del sistema colonial. Y es probablemente su mejor agente. El sistema la educa para estar aliendada respecto a su realidad cultural real (Bob Dylan es mucho más cercano que Violeta Parra, Frank Sinatra es mucho menos ridículo que Los Panchos, Jacques Brel mucho más interesante que Dorival Caymmi, The Beatles mucho más propios que Los Chalchaleros), y la ánima a embeberse de vocación mesiánica, con una capacidad de destrucción propia de conquistadores, de nuevos y más disimulados conquistadores a favor del imperio.

La derecha no tiene interés en entender la realidad más allá de lo estrictamente necesario para adueñarse del poder en tanto intermediaria de la metrópoli imperial. Y la izquierda institucional va desarrollando una trágica incapacidad para entender esa realidad real. La misma izquierda que no logra entender al indio en Bolivia (sino que pretende—voluntariamente o no—explicarle paternalmente todo con apriorismos eurocentristas) es la que no logra comprender al criollo en el Uruguay. Allá no entiende por qué los quechuas prefieren rojos, amarillos vegetales y negros en las telas de sus aguayos o por qué los aimaras optan por “colorinches”, por

desenfadadas combinaciones de colores variadísimos. Ésta cree que el gris dominante en el gusto uruguayo es un defecto, y que ponerle anaranjados y violetas a los muros es mejorar la sociedad. Allá no conoce el gusto del coimi (o millmi o kiwicha). Aquí, el del fruto de la palma butiá. Y admite que se prohíba en el parlamento nacional—por indigna de tan excelso recinto—el consumo del mate, la infusión popular por excelencia en todo el territorio nacional.

Notas

1. Como prefiere decir Janheinz Jahn.
2. Como proponía Carlos Vega.

Referencias

Uno

Adoum, Jorge Enrique

- 1969 “Los cuentos de hadas y su trasplante a América Latina”.
Casa de las Américas, no. 175, vols. 7-8.

Aretz, Isabel (comp.)

- 1977 *América Latina en su música*. México, D.F.: UNESCO & Siglo XXI.

Bernstein, Borís

- 1983/ “Algunas consideraciones en relación con el problema ‘arte
84 y etnos”. *Criterios*, no. 5/12. La Habana.

Bolaños, César

- 1984 “Identidad cultural”. *La República*, 17-XI. Lima, Perú.

Camargo, Angelina (comp.)

- 1980 “Cultura e identidad nacional”. *La Semana de Bellas Artes*,
no. 159, 17-XII. México, D.F.

Estrada, Julio

- 1983 “Una cultura de Malinche a Moctezuma”. *Unomásuno*, pp.
4-5-X. México, D.F.

Ford, Aníbal

- 1987 *Desde la orilla de la ciencia (ensayos sobre identidad, cultura y territorio)*. Buenos Aires: Puntosur.

- Guanche, Jesús
1983 *Procesos etnoculturales de Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.
- Herbert, Jean-Loup
1979 "La Latinoamericanidad: una ideología contrarrevolucionaria". Grupo de Barbados (comp.): *Indianidad y descolonización en América Latina*. México, D.F.: Nueva Imagen.
- Kaden, Christian
1989 "Cultural Diversity: A Challenge to the World of Music". *The World of Music* 31, no. 2. Berlin.
- Kudó, Tokihiro
1982 *Hacia una cultura nacional popular*. Lima: Desco.
- Lazarte, Juan
1957 *Federalismo y descentralización en la cultura argentina*. Buenos Aires: Cátedra Lisandro de la Torre.
- Lissa, Zofia
1985/ "Prolegómenos a una teoría de la tradición en la música".
87 *Criterios*, no. 13/24. La Habana.
- M'Bow, Amadu-Mahtar, y otros
1981 *Cultura y sociedad en América Latina y el Caribe*. Paris: UNESCO.
- Mosonyi, Esteban Emilio
1982 *Identidad nacional y culturas populares*. Caracas: La Enseñanza Viva.
- Olivera, Rubén
1992 "Identidad nacional y música en América Latina". *Brecha*, 21-II. Montevideo.
- Orozco, Danilo
1985 "El son: ¿Ritmo, baile o reflejo de la personalidad cultural cubana?" En Zoila Gómez (comp.): *Musicología en Latinoamérica*. La Habana: Arte y Literatura.
1989 "Sobre la identidad y la formación musical". *Boletín de Música* Casa de las Américas, no. 117, X/XII. La Habana.
- Ortiz, Fernando
1983 *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Rabe, Folke
1980 "Über Musik und Gruppenidentifikation, über Ziele der Musikpolitik und über 'aufsuchende Tätigkeit'". Estocolmo (Mecanoscrito).
- Rama, Angel
1982 *Transculturación narrativa en América Latina*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Roa Bastos, Augusto
1983 "Identidad cultural". *Clarín*, 17-II. Buenos Aires.

- Subero, Efraín
1974 *El problema de definir lo hispanoamericano*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Torres, Rodrigo
1988 "Creación musical e identidad cultural en América Latina: Foro de Compositores del Cono Sur". *Revista Musical Chilena*, no. 169, I/VI. Santiago, Chile.
- Zea, Leopoldo (coord.)
1986 *América Latina en sus ideas*. México, D.F.: UNESCO & Siglo XXI.
- Dos*
- Attali, Jacques
1977 *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Braudel, Fernand
1979 *Civilisation matérielle, économie et capitalisme*. 3 vols. Paris: Armand Colin.
- Brook, Barry S., and David Bain
1984 "Music in the Life of Man: Theoretical and Practical Foundations for a World History". *The World of Music* 26, no. 2. West Berlin.
- Daniélou, Alain
1959 *Traité de musicologie comparée*. Paris: Hermann.
- Daniélou, Alain y alii
1973 "Música de siglos". *El Correo de la UNESCO* 6. Paris.
- Fanon, Frantz
1963 *Los condenados de la tierra*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel
1985 *Vigilar y castigar*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Gourlay, Kenneth A.
1984 "The Non-Universality of Music and the Universality of Non-Music". *The World of Music* 26, no. 2. West Berlin.
- Lissa, Zofia
1981 "Sobre la periodización contemporánea de las culturas musicales del mundo". *Tono* no. 1, X/XXI. México, D.F.
- List, George
1984 "Concerning the Concept of the Universal and Music". *The World of Music* 26, no. 2, X/XXI. West Berlin.

- Livermore, Harold
1958 *A History of Spain*. New York: George Allen and Unwin.
- Mann, Michael
1991 *Las fuentes del poder social*. Tomo I. Madrid: Alianza.
- Petras, James F.
1981 *Clase, estado y poder en el Tercer Mundo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Romero, José Luis
1956 *El ciclo de la revolución contemporánea*. Buenos Aires: Losada.
- Troncoso, Oscar A.
1973 *Conquista y ocupación del Tercer Mundo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Wellesz, Egon (comp.)
1957 *The New Oxford History of Music*. London: Oxford University Press.

Tres

- Aharonián, Coriún
1990 "Música, revolución y dependencia en América Latina". *Brecha 7*, Montevideo, *Boletín de Música*. Casa de las Américas, no. 118, La Habana.
- Aharonián, Coriún
1992 *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Montevideo: Ombú.
- Becker, Judith
1986 "Is Western art music superior?" *The Musical Quarterly* 72, no. 3. New York.
- Britton, Allen P.
1967 "Problemas de la educación musical en los EEUU". *Boletín del Collegium Musicum*, no. 11. Buenos Aires.
- Brunton, Mary Louise
1982 "Western Impact on Aboriginal Music". *Media Development* 29, no. 1. London.
- Cainglet, Enrique
1980 "Tradiciones hispanas en Filipinas". *Revista Musical Chilena*, no. 149/150, I/VI. Santiago.
- Collins, John, and Richards, Paul
1982 "Popular music in West Africa: suggestions for an interpretative framework". *Popular Music Perspectives*, no. 1. Göteborg & Exeter.

- Feld, Steven
1984 "Sound Structure as Social Structure". *Ethnomusicology* 28, no. 3.
- Head, Raymond
1985 "Corelli in Calcutta: Colonial Music-Making in India during the 17th and 18th Centuries". *Early Music* 13, no. 4. London.
- Ledang, Ola Kai
1987 "Europeisk barokkmusikk: koloniperspektiv". *Studia Musicologica Norvegica*, no. 13, Oslo.
- Malm, Krister
1984 "An outline of new kinds of music and changes in the music life of Tanzania since Uhuru 1961". Wipersdorf (Mecanoscrito).
- Malm, Krister, y Roger Wallis
1983 *Transculturation and the Rise of National Pop and Rock in Small Countries*. Stockholm: IASPM.
- Manuel, Peter
1988 *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Mattelart, Armand
1981 *Multinacionales y sistemas de comunicación*. 2a ed. México, D.F.: Siglo XXI.
- Nettl, Bruno
1980 "Trasplantaciones de músicas, confrontaciones de sistemas y mecanismos de rechazo". *Revista Musical Chilena*, no. 149/150, I/VI. Santiago.
- Pannke, Peter
1992 "Berlin: Hauptstadt der Weltmusik?" *Neue Zeitschrift für Musik* 153, no. 1. Mainz.
- Pekacz, Jolanta
1991 "'Gott erhalte unsern Kaiser . . .': The Image of the World in Galician School Song-Books in the Second Half of the Nineteenth Century". *Worldbeat*, no. 1. Ottawa and Berlin.
- Real, Michael
1982 "Popular music and cultural change". *Media Development* 29, no. 1. London.
- Tagg, Philip
1979 *Kojak (50 Seconds of Television Music: Towards the Analysis of Affect in Popular Music)*. Göteborg: Musikvetenskapliga Institutionen.
1981 *Fernando the Flute*. Göteborg: Musikvetenskapliga Institutionen.

- 1987 "The Accra Conference". *RPM/Review of Popular Music*, no. 11. New York: Stony Brook.
- Vega, Carlos
1979 "Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, no. 3. Buenos Aires.
- Wallis, Roger, y Krister Malm
1984 *Big Sounds from Small Peoples: The Music Industry in Small Countries*. London: Constable.
- Watanabe, Mamoru
1982 "¿Por qué les gusta a los japoneses la música europea?" *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, no. 94. Paris.
- Cuatro*
- Aharonián, Coriún
1991 "Un hecho históricamente dinámico: la música del tamboril afro-uruguayo". *Brecha*, 8-II. Montevideo.
1985 "A Latin American approach in a pioneering essay". *Popular Music Perspectives*, no. 2. Göteborg & Exeter & Ottawa & Reggio Emilia.
- Alonso, Amado
1967 *De la pronunciación medieval a la moderna en español*. 2a ed. Madrid: Gredos.
- Aretz, Isabel
1980 *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*. Caracas: Monte Avila.
- Arguedas, José María
1985 *Indios, mestizos y señores*. Lima: Horizonte.
- Averill, Gage
1989 "Haitian dance bands, 1915-1970: class, race, and authenticity". *Latin American Music Review (Revista de Música Latinoamericana)* 10, no. 2.
- Ayestarán, Lauro
1959 "El romance de Mariana Pineda en el folklore uruguayo". *Marcha* 3-VII. Montevideo: Marcha.
1968 "El romance de Mariana Pineda en el folklore uruguayo". En L. Ayestarán, *Teoría y práctica del folklore*. Montevideo: Arca.
- Bedoya, Jorge M., and Noemí A. Gil
1973 *El arte en América Latina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

- Bekele, Zenebe
1987 *Music in the horn. . . : A preliminary analytical approach to the study of Ethiopian music.* Stockholm: Edición del autor.
- Bouysse Cassagne, Thérèse, y otros
1987 *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino.* La Paz: Hisbol.
- Brandel, Rose
1961 *The music of Central Africa.* Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Braithwaite, Edward
1970 *Folk Culture of the Slaves in Jamaica.* London and Port of Spain: New Deacon Books.
- Caro Baroja, Julio
1976 *Los moriscos del reino de Granada,* 2a ed. Madrid: Istmo.
- Castedo, Leopoldo
1969 *A History of Latin American Art and Architecture.* New York and Washington: Praeger.
- Casullo, Fernando Hugo
1964 *Voces indígenas en el idioma español.* Buenos Aires: Compañía Argentina de Editores.
- Chabrier, Jean-Claude
1985 "Éléments d'une approche comparative des échelles théoriques arabo-irano turques". *Revue de Musicologie* 71, 1-2.
- Coelho dos Santos, Silvio
1978 *O homen índio sobrevivente do sul.* En co-edición con Universidade Federal de Santa Catarina, Universidade de Caxias do Sul, Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes & Associação Nacional de Apoio ao Índio. Porto Alegre: Garatuja.
- Claro Valdés, Samuel
1989 "Herencia musical de las tres Españas en América". *Revista Musical Chilena,* no. 171. Santiago.
- Colombres, Adolfo
1982 *La cultura popular.* México, D.F.: Sep & Tlahuapan: Premià.
- Costanzo, Giorgio (comp.)
1957 *Poesie degli indios piaroa.* Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro.
- Dauer, Alfons Michael
1985 *Tradition afrikanischer Blasorchester und Entstehung des Jazz.* Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.
- Davidson, Basil
1964 *The African past.* London: Longmans.
- Estrada, Julio (comp.)
1983 *La música de México: Periodo prehispánico.* México, D.F.: UNAM.

Fenelon Costa, Maria Heloisa

1978 *A arte e o artista na sociedade karajá*. Brasília: Fundação Nacional do Indio.

Haller, Daniel

1988 *Wenn's was gibt, dann ist man*. La Paz: Mecanoscrito.

Hassan Touma, Habib

1981 "Historia e historicidad en la música árabe". *Revista Musical Chilena*, no. 156, X/XII. Santiago.

Henríquez Ureña, Pedro

1947 *Historia de la cultura en la América hispánica*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Jahn, Janheinz

1963 *Muntu: las culturas neoafricanas*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Jargy, Simon

1971 *La musique arabe*. Paris: Presses Universitaires de France.

Jones, LeRoi

1969 *Blues People: música negra en la América blanca*. Barcelona: Lumen.

Jover Peralta, Anselmo

1950 *El guaraní en la geografía de América*. Buenos Aires: Tupa.

Kubik, Gerhard

1979 *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil*. Lisbon: Centro de Estudos de Antropologia Cultural.

Kusch, Rodolfo

1973 *El pensamiento indígena y popular en América*. Buenos Aires: Ica.

León, Argeliers

1969 "Música popular de origen africano en América Latina". *América Indígena* 29, no. 3, VII. México, D.F. En Salvador Bueno & alii: *Introducción a la cultura africana en América Latina*, 2a ed. Paris: UNESCO. (1979)

Lévi-Provençal, E.

1953 *La civilización árabe en España*. Madrid: Espasa-Calpe.

List, George

1973 "El conjunto de gaitas de Colombia: la herencia de tres culturas". *Revista Musical Chilena*, no 123/124. Santiago.

1980 "African Influences in the Rhythmic and Metric Organization of Columbian Costeño Folksongs and Folk Music." *Latin American Music Review (Revista de Música Latinoamericana)* 1, no. 1. Austin.

Mahdi, Salah el

1972 *La musique arabe*. Paris: Alphonse Leduc.

Menendes Pidal, Ramón

1942 *El idioma español en sus primeros tiempos*. 9a ed. Madrid: Espasa-Calpe.

- Menezes Bastos, Rafael José de
1978 *A musicológica kamayurá*. Brasília: Fundação Nacional do Índio.
- Michaele, Faris Antonio S.
1968 *Arabismos entre os africanos na Bahia*. Curitiba: Edicoñ del autor.
- Moreno de Alba, José G.
1988 *El español en América*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Nketia, Joseph H. K.
1982 *The music of Africa*. London: Gollancz.
- Nketia, J. H. K., y alii
1972 "La musique africaine". *La Revue Musicale*, no. 288/289. Paris.
- Oliver, Paul
1969 *The Story of the Blues*. London: Barrie & Rockliff; Harmondsworth: Penguin, 1972.
- Oliver, Roland
1966 *A short history of Africa*. 2a ed. Harmondsworth: Penguin.
- Ortiz, Fernando
1965 *La Africanía de la música folklórica de Cuba*. 2a edición revisada. La Habana: Universitaria.
- Pereira de Queiroz, Maria Isaura
1967 "L'Amérique Latine: unité ou diversité?" Tolia Nikiprowetzky (dir.), *La musique dans la vie*. Paris: Ocora.
- Piérola, Virginia
1987 *Cultura popular en América Latina*. La Paz: Cebiae.
- Pozas, Ricardo & Pozas, Isabel H. de
1971 *Los indios en las clases sociales de México*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Ramón y Rivera, Luis Felipe
1971 *La música afrovenezolana*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Ramos Tinhorão, José
1972 *Música popular de índios, negros e mestiços*. Petrópolis: Vozes.
- Ribeiro, Berta G.
1978 "Arte indígena, linguagem visual". *Ensaio de Opinião 7*. Rio de Janeiro.
- Ribeiro, Darcy
1972 *Configuraciones histórico-culturales americanas*. Montevideo: Arca/Calicanto.
- Ribera, Julián
1985 *La música árabe y su influencia en la española*. Madrid: Mayo de Oro.
- Romero, José Luis
1976 *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Rosemain, Jacqueline
1986 *La musique dans la société antillaise (1635-1902), (Martinique, Guadeloupe)*. Paris: L'Harmattan.

Salvador-Daniel, Francisco

- 1986 *Musique et instruments de musique du Maghreb*. Paris: La Boîte à Documents.

Scaron, Pedro

- 1973 Serie de artículos sobre lengua castellana (“Española, y sobre todo real.” “Lingüística, política y literatura fantástica”, “Compañera del imperio o arma liberadora?” y “Punto final.”) *Marcha*, 23-II, 23-III, 6-IV & 15-VI. Montevideo.

Schaeffner, André

- 1951 *Les kissi: une société noire et ses instruments de musique*. Paris: Hermann.

Seeger, Anthony

- 1980 *Os indios e nós*. Rio de Janeiro: Campus.

Seggiaro, Luis A.

- 1969 *Medicina indígena de América*. Buenos Aires: Eudeba.

Shawan, Aziz el

- 1973 *The evolution of Egyptian music as part of Arabic music*. Cairo: Ministry of Culture.

Stern, Steve

- 1987 “La variedad y ambigüedad de la intervención indígena andina en los mercados coloniales europeos: apuntes metodológicos”. En Olivia Harris, Brooke Larson y Enrique Tandeter (comps.): *La participación indígena en los mercados surandinos*. La Paz: Ceres.

Torero, Alfredo

- 1974 *El quechua y la historia social andina*. Lima: Ricardo Palma.
1980 *El quechua y la historia social andina*. La Habana: Ciencias Sociales.

Tracey, Hugh

- 1970 *Chopi musicians: their music, poetry, and instruments*. 2a ed. London: International African Institute and Oxford University Press.

Triana, Gloria (comp.)

- 1990 *Aluna*. Bogotá: Plan Nacional de Rehabilitación y Cultura.

Vega, Carlos

- 1965 “Una cadencia medieval en América”. En *Yearbook [of the] Inter-American Institute for Musical Research*, no. 1. New Orleans.
1965 “Música de tres notas”. En *Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología Trabajo presentados*. Washington, D.C.: Unión Panamericana.
1967 “Tradiciones musicales y aculturación en Sudamérica”. En

George List y Juan Orrego Salas (comps.): *Music in the Americas*. Den Haag: Mouton; Bloomington: Indiana University Publications.

Warman, Arturo

1972 *La danza de moros y cristianos*. México, D.F.: Sep/Setentas.

Cinco

Aharonián, Coriún

1982/ "El arte del payador". *El arte del payador/1*, Montevideo: Disco Auyi.

Valcárcel, Daniel

1947 *La rebelión de Túpac Amaru*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Vega, Carlos

1964 "El triste". En "Las canciones folklóricas argentinas". En Hamlet Lima Quintana y alii, *Gran manual de folklore*. Buenos Aires: Honegger.

1979 "El triste". En "Mesomúsica. Un ensayo sobre la Música de todos". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, no. 3. Buenos Aires.

Seis

Campos, Augusto de; Brasil Rocha Brito; Júlio Medaglia, y Gilberto Mendes

1968 *Balanço da bossa*. São Paulo: Perspectiva.

Crook, Larry

1982 "A Musical Analysis of the Cuban Rumba". *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana* 3, no. 1. Austin, Texas.

Manuel, Peter

1985 "The Anticipated Bass in Cuban Popular Music". *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana* 6, no. 2. Austin, Texas.

Ortiz, Fernando

[1950] *La africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana: Universitaria.

Vega, Carlos

[1952] *Las danzas populares argentinas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

Siete

Aharonián, Coriún

1990 “¿Y qué pasó con el tango?” *Brecha* 9-XI. Montevideo.

1993 “Apuntes fuera de moda”. *Brecha* 12-III. Montevideo.

Anónimo

1992 “La cumbre del libro”. *El País*. 24 /VI. Madrid.

Arguedas, José María

1975 *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México, D.F.: Siglo XXI.

Barrán, José Pedro

1989/ *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. 2 tomos. Montevideo:

1990 Banda Oriental & Facultad de Humanidades y Ciencias.

Enzensberger, Hans Magnus

1972 *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Anagrama.

García, Enrique Ruiz

1972 *La descolonización de la cultura*. Barcelona: Planeta.

P.S. “La edición europea deberá estar alerta ante nuevos mercados, según un simposio internacional”.

1992 *El País*, 25-VI. Madrid.

Gaudin, Andrés

1992 “El escándalo del Entel y Aerolíneas”. *Brecha* 12-VI. Montevideo.

1992 “PLUNA y sus pretendientes”. *Brecha* 23-XXI. Montevideo.

Gómez, Zoila

1985 “La musicología burguesa europea como resultado del conocimiento acumulado en las esferas de la teoría, la estética y la historiografía”. En Zoila Gómez (comp.), *Musicología en Latinoamérica*. La Habana: Arte y Literatura.

Grenier, Line, y Jocelyne Guilbault

1990 “‘Authority’ Revisited: the ‘Other’ in Anthropology and Popular Music Studies”. *Ethnomusicology* 34, no. 3.

Guzmán-Böckler, Carlos

1975 *Colonialismo y revolución*. México, D.F.: Siglo XXI.

Hood, Ki Mantle

1987 “Music Dialogues”. *The World of Music* 29, no. 1. Berlin.

Mariátegui, José Carlos

1928 *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima.

1970 *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Montevideo: Biblioteca de Marcha.

- 1973 *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. La Habana: Casa de las Américas.
- Marx, Karl, y Friedrich Engels (comp. de Pedro Scaron)
 1972 *Materiales para la historia de América Latina*. Córdoba, Argentina: Cuadernos de Pasado y Presente.
- Montenegro, Carlos
 [1944] *Nacionalismo y Coloniaje*. 6a ed. La Paz: Los Amigos del Libro.
 1982
- Nettl, Bruno
 1992 "Heartland Excursions: Exercises in Musical Ethnography", en *The World of Music*, Vol. 34, no. 1. Berlin.
- Pereira, Arturo
 1992 *Juicio a la historia*. Asunción: Edición del autor.
- Reichardt, Dieter
 1982 "Tango y represión". *Horizonte 82 Magazin*. Berlin: Berliner Festspiele.
- Rodríguez-Molas, Ricardo E.
 1982 *Historia social del gaucho*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Romero, José Luis
 1966 *Europa y las ideologías latinoamericanas*. Montevideo: Universidad de la República.
- Rosenzvaig, Eduardo
 1990 "Los mundos americanos en el Quinto Centenario". *Casa de las Américas*, no. 179, III/IV. La Habana.
- Sánchez Vásquez, Adolfo
 1989 "El marxismo en la América Latina". En *Albor*, no. 501. Madrid.
 1990 Republicado en *Casa de las Américas*, no. 178, I/II. La Habana.
- Tagg, Philip
 1987 "The Accra Conference". *RPM/Review of Popular Music*, no. 11. Stony Brook.
- Vega, Carlos
 1966 "Antecedentes y contorno de Gardel". En Cátulo Castillo & alii, *Buenos Aires tiempo Gardel*. Buenos Aires: El Mate.
- Zea, Leopoldo
 1974 *Dependencia y liberación en la cultura latinoamericana*. México, D.F.: Joaquín Mortiz.
 1988 "*¿Por qué América Latina?*" México, D.F.: UNAM.

Ayestarán, Lauro

- 1959 *Presencia de la música en Latinoamérica: La joven generación musical y sus problemas*. Edición mimeográfica. Montevideo: Universidad de la República.

Bagú, Sergio y Humberto Gussoni

- 1967 *El desarrollo cultural en la liberación de América Latina*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.

Benedetti, Mario

- 1989 *La cultura, ese blanco móvil*. México, D.F.: Nueva Imagen.

Carnoy, Martin

- 1977 *La educación como imperialismo utlural*. México, D.F.: Siglo XXI.

Chomsky, Noam

- 1991 *Deterring Democracy*. New York y London: Verso.

Chomsky, Noam, y Edward S. Herman

- 1988 *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*. New York: Pantheon.

Escobar, Ticio

- 1992 *Textos varios sobre cultura, transición y modernidad*. Asunción: Agencia Española de Cooperación Internacional y Centro Cultural Español Juan de Salazar.

Petras, James

- 1989 "Los intelectuales de papel" (entrevista de Gregorio Selser). *Brecha* 15-XII. Montevideo.

Prudencio, Sergio

- 1986 "La música contemporánea y el público en América Latina". *La del Taller*, no. 5/6. Montevideo.

Reimer, Everett

- 1973 *La escuela ha muerto*. Barcelona: Barral.

Wschebor, Mario

- 1970 *Imperialismo y universidades en América Latina*. Montevideo: Biblioteca de Marcha.

Nueve

Aharonián, Coriún

- 1975 "Processus de la création musicale en Amérique Latine". *Faire*, no. 2/3. Bourges.

Andrade, Oswald de

- 1928 "Manifiesto antropófago". *Revista de Antropofagia* 5, no. 1. São Paulo.

Antolitia, Gloria

- 1984 *Cuba: dos siglos de música*. La Habana: Letras Cubanas.

- Ares, Queija, Berta
1989 "Las danzas de los indios: un camino para la evangelización del Virreinato del Perú". *Opus*, no. 36, VI. Quito.
- Arguedas, José María
1977 *Nuestra música popular y sus intérpretes*. Lima: Mosca Azul & Horizonte.
- Bermúdez, Egberto, et al.
1987 *Música tradicional y popular colombiana*. Fascículos. Bogotá: Procultura.
- Bopp, Raul
1977 *Vida e morte da antropofagia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Campos, Augusto de (comp.)
1974 *Balanço da bossa, e outras bossas*. 2a edición aumentada. São Paulo: Perspectiva.
- Chace, James
1984 *Endless war*. New York: Random House.
- Chapple, Steve, and Reebee Garofalo
1977 *Rock 'n' roll is here to pay. The history and politics of the music industry*. Chicago: Nelson-Hall.
- Claro, Samuel
1970 "La música virreinal en el nuevo mundo". *Revista Musical Chilena*, no. 110, I/III. Santiago.
- Constant, Denis
1982 *Aux sources du reggae*. Roquevaire: Parenthèses.
- Cozzella, Damiano, et al.
1963 "Manifiesto música nova". *Invenção*, no. 3, VI. São Paulo.
1963 Traducción ("Pronunciamento"). *Revista Musical Chilena*, no. 86, Santiago.
- Duany, Jorge
1984 "Popular music in Puerto Rico: toward an anthropology of salsa". *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana* 5, no. 2. Austin.
- Efegê, Jota
1974 *Maxixe, a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista.
- Escotet, Marta
1991 *Rock en Rusia*. Madrid: Cátedra.
- Estenssoro, Juan Carlos
1989 *Música y sociedad coloniales: Lima 1680-1830*. Lima: Colmillo Blanco.
- Estrada, Jesús
1973 *Música y músicos de la época virreinal*. México, D.F.: Sep.
- Etkin, Mariano
1972 "Reflexiones sobre la música de vanguardia en América Latina". *La Opinión*, 16-I. Buenos Aires.

Furlong, Guillermo, S.J.

1945 *Músicos argentinos durante la dominación hispánica*. Buenos Aires: Huarpes.

Galasso, Norberto

1967 *Discépolo y su época*. Buenos Aires: Jorge Alvarez.

García, Fernando

1976 "En busca de música colonial sacra en los conventos de monjas limeños". *Boletín de Música*. Casa de las Américas, no. 56, I/II. La Habana.

Ianni, Octavio

1970 *Imperialismo y cultura de la violencia en América Latina*. México, D.F.: Siglo XXI.

Lange, Francisco Curt

1988 "La actividad musical en la Capitanía General de Minas Gerais (Brasil). Siglo XVIII". *Revista Musical de Venezuela*, no. 26, IX/XII. Caracas.

Lavista, Mario

1977 "En el ambiente de la renovación creadora de los lenguajes artísticos". *Boletín de Música*. Casa de las Américas, no. 66, IX/X. La Habana.

León, Argeliers

1972 "Notas para un panorama de la música popular cubana". *Boletín de Música*. Casa de las Américas, no. 24. La Habana.

Masláh, Leo

1984 *Un detective privado ante algunos problemas no del todo ajenos a la llamada "música popular"*. Rosario de Santa Fe: Taller Argentino de Música Popular.

Mattelart, Armand

1973 "La industria cultural no es una industria ligera. Hacia la fase superior del monopolismo cultural". *Casa de las Américas*, no. 77, III/IV. La Habana.

Morelli, Rita C. L.

1991 *Indústria fonográfica. Um estudo antropológico*. Campinas: UNICAMP.

Neves, José Maria

1981 *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi.

Orellana, Joaquín

1977 "Hacia un lenguaje propio de Latinoamérica en música actual". *Alero*, no. 24. Ciudad de Guatemala.

Ortiz, William

1988 "Du-wop and dialectic". *Perspectives of New Music* 26, no. 1. New York.

- Paraskevaídis, Graciela
1985 "El dodecafonismo y el serialismo en América Latina". *Pauta*, no. 14, IV/VI. Iztapalapa.
1988 "Auf der Suche nach einer eigenen Identität in der Musik Lateinamerikas". *Oesterreichische Musikzeitschrift* 43, no. 7/8. Wien.
- Qi-hong, Ju
1991 "La musique populaire de la Chine du XX^e siècle dans le contexte des relations complexes entre la révolution et la démocratie". *Worldbeat*, no. 1. Ottawa & Berlin.
- Ramos Smith, Maya
1990 *La danza en México durante la época colonial*. La Habana: Casa de las Américas; y México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes & Alianza.
- Rodríguez, Osvaldo
1989 *La Nueva Canción Chilena*. La Habana: Casa de las Américas.
- Seeger, Pete
1973 "La inundación mundial de la música 'pop' norteamericana". *La Gaceta de Cuba*, no. 108. La Habana.
- Stevenson, Robert
1979 "La música en la catedral de Caracas hasta 1836". *Revista Musical Chilena*, no. 145, I/III. Santiago.
- Torres, Rodrigo
1980 *Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973*. Santiago: Ceneqa.
- Valera, Roberto
1972 "Posibilidades de la técnica musical en la nueva sociedad". *Boletín de Música*. Casa de las Américas, no. 20. La Habana.
- Valladares, Leda
1983 "Moriremos sin descubrir América". (entrevista de Alberto Carbone). *Clarín*, 18-II. Buenos Aires.
- Vega, Carlos
1952 *Las danzas populares argentinas*. Buenos Aires.
1964 "Las canciones folklóricas argentinas". En Hamlet Lima Quintana & alii, *Gran Manual de Folklore*. Buenos Aires: Honegger.

Diez

- Aharonián, Coriún
1985 "Identité, colonie et avant-garde dans la création musicale latinoaméricaine". *Dérives*, no. 47/48. Montréal.

- 1991 "Dos o tres apuntes acerca de Silvestre Revueltas". *Lulú* no. 2-XI. Buenos Aires.
- Estrada, Julio
1984 "Ser y deber ser de la música en México". *Pauta*, no. 9, I/III. Iztapalapa.
- Garland, Peter
1991 *In Search of Silvestre Revueltas*. Santa Fe: Soundings Press.
- Nono, Luigi
1969 [Auto-jentrevista. *Rocinante*, no. 5/6/7, I. Caracas.
1974 "La función actual de la música". *Boletín de Música*. Casa de las Américas, no. 48, IX/X. La Habana.
- Prudencio, Sergio
1988 "Insonancias: una visión crítica de la música culta en Bolivia". *Khana*, año 20, vol. 1, No. 42. La Paz.
Republicado en *La del Taller*, no. 8/9. Rosario de Santa Fe.
- Roldán, Amadeo
1977 "Carta a Henry Cowell". In Zoila Gómez, *Amadeo Roldán*. La Habana: Arte y Literatura.

Once

- Borge, Tomás
1988 "Cultura y revolución". *La Hora*, 12-IV. Montevideo.
- Britto García, Luis
1984 "Cultura, contracultura y marginalidad". *Nueva Sociedad*, no. 73. Caracas.
- Carnoy, Martin
1977 *La educación como imperialismo cultural*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Galeano, Eduardo
1992 "Cinco siglos de prohibición del arco iris en el cielo americano". *Brecha* 10-IV. Montevideo.
1993 "Cinco siglos de prohibición del arco iris en el cielo americano". *La Gaceta de Cuba* III/IV. La Habana.
- Guzmán Böckler, Carlos y Jean-Loup Herbert
1970 *Guatemala: una interpretación histórico-social*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Lozano, Pilar, Eva Karnofsky, y Karl-Ludolf Hübner (comps)
1991 *Lo propio y lo ajeno*. Bogotá: Cinep.

Conquista y colonización de América

Bagú, Sergio

- 1987 "La conquista de América, un cataclismo social". *Casa de las Américas*, no. 165, XI/XII. La Habana.

Calvino, Italo

- 1986 "Los ojos de Europa y el Nuevo Mundo". *Crisis*, 2a época, no. 44, VII. Buenos Aires.

Camacho, Eduardo

- 1992 "España y América Latina: Encuentros, desencuentros, descubrimientos y encubrimientos". *Nuevo Texto Crítico*, no. 9/10. Stanford.

Colombres, Adolfo

- 1987 *La colonización cultural de la América indígena*. Buenos Aires: Del Sol & CEHASS.
- 1989 *A los 500 años del choque de dos mundos*. Buenos Aires: Del Sol & CEHASS.

Chomsky, Noam

- 1991 "El sistema de los 500 años y el nuevo orden mundial". *América la Patria Grande*, no. 9, X/XXI. México, D.F.

Dieterich, H. (coord.)

- 1989 *Nuestra América frente al V Centenario: emancipación e identidad de América Latina (1492-1992)*. México, D.F.: Joaquín Moriz/Planeta.
- 1990 *Nuestra América frente al V Centenario: emancipación e identidad de América Latina (1492-1992)*. Bogotá: El Buho.
- 1991 *1492-1992: La interminable conquista*. Bogotá: El Buho.

Diez Astéte, Alvaro

- 1986 "Etnocidad y etnocidio en Bolivia". *Arinsana*, no. 1-IV. Cuzco.

D'Olwer, Luis Nicolau (comp.)

- 1963 *Cronistas de las culturas precolombinas*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Escobar, Ticio

- 1988 *Misión: etnocidio*. Asunción: RP.

Galeano, Eduardo

- 1980 *Las venas abiertas de América Latina*. 28a edición revisada. México, D.F.: Siglo XXI.
- 1982/6 *Memoria del fuego*, 3 vols. Madrid: Siglo XXI.
- 1987 *Las venas abiertas de América Latina*. 49a edición revisada. Montevideo: Ediciones del Chanchito.

Grünberg, Georg (coord.)

1972 *La situación del indígena en América del Sur*. Montevideo: Tierra Nueva.

Grupo de Barbados

1979 *Indianidad y descolonización en América Latina* (documentos de la Segunda Reunión de Barbados). México, D.F.: Nueva Imagen.

Hensel, Gert (comp.)

1982 *Der Völkermord geht weiter: Indianer vor dem IV. Russel-Tribunal*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.

Herrera Luque, Francisco

1981 *Los viajeros de Indias*. 4a edición corregida y ampliada. Caracas: Monte Avila.

Jaulin, Robert (comp.)

1976 *El etnocidio a través de las Américas*. México, D.F.: Siglo XXI.

Juncosa, José

1991 *Documentos indios*. Quito: Abya-Yala y MLAL.

León Portilla, Miguel

1964 *El reverso de la conquista*. México, D.F.: Joaquín Mortiz.

1971 *Visión de los vencidos*. México, D.F.: UNAM.

Maguidóvich, Iósif Petróvich

1965 *Historia del descubrimiento y exploración de Latinoamérica*. Moscú: Progreso.

Pichardo Vinals, Hortensia

1984 *Las ordenanzas antiguas para los indios: las leyes de Burgos, 1512*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Pla, Alberto J. (comp.)

1972 *La otra cara de la conquista*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Ribeiro, Darcy

1969 *Las Américas y la civilización*. 3 vols. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Roa Bastos, Augusto (comp. y prólogo)

1978 *Las culturas condenadas*. México, D.F.: Siglo XXI.

Todorov, Tzvetan

1982 *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. Paris: Seuil.

Vazeilles, José Gabriel

1971 *La conquista española de América*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Vázquez Franco, Guillermo

1968 *La conquista justificada*. Montevideo: Tauro.

Weatherford, Jack

1990 *Indian Givers: How the Indians of the Americas Transformed the World*. New York: Fawcett Columbine.

Esclavitud

Bastide, Roger

1969 *Las Américas negras*. Madrid: Alianza Editorial.

Franco, José Luciano

1968 *La presencia negra en el nuevo mundo*. La Habana: Casa de las Américas.

Klein, Herbert S.

1986 *La esclavitud africana en América Latina y el Caribe*. Madrid: Alianza.

Mellafe, Rolando

1964 *La esclavitud en Hispanoamérica*. Buenos Aires: Eudeba.

Reunión de Expertos de Puerto Príncipe

1981 *La trata negrera del siglo XV al XIX*. Barcelona: Serbal y UNESCO.

Verger, Pierre

1968 *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de todos os santos du dix-septième au dix-neuvième siècle*. Paris, La Haye: Mouton & Co.