

Rainer Huhle

De la Capilla de Músicos al Buena Vista Social Club. Música, etnia y sociedad en América Latina

1. El encuentro colonial

El interés por la música “culta” durante los casi tres siglos de la época colonial en América Latina, si bien es de fechas recientes, experimenta en la actualidad un auge casi vertiginoso. Un repertorio hace pocos años casi desconocido ha encontrado el interés de los músicos y las empresas discográficas de tal manera que, para dar un ejemplo, una pequeña joya del repertorio virreinal peruano, el himno quechua *Hanac Pachap* que se encuentra en el *Ritual Formulario e Institución de Curas* (Lima 1631) del padre Juan Pérez Bocanegra, está disponible ahora en por lo menos una docena de diferentes grabaciones en CD. Esta popularidad de un repertorio no muy grande hace que no sólo los musicólogos sino también los intérpretes –que en el campo de la música antigua muchas veces también son investigadores– estén buscando incansablemente nuevas piezas y nuevos elementos para demostrar la especificidad del repertorio americano. La producción de fuentes escritas sobre la música colonial y sus características queda un poco detrás de ese auge, aunque también se pueden notar grandes avances en la investigación que permiten un mejor entendimiento del contexto social e ideológico que dieron origen a esas obras. Año tras año se descubren nuevas obras, sabemos más de las biografías de los compositores –europeos y nativos– que trabajaban en las Américas. Y poco a poco se llega a dimensionar el aporte y el rol que las poblaciones indígenas (y negras) jugaron en ese contexto de la producción musical durante la colonia.

El caso tal vez más popularmente conocido –en buena parte gracias al éxito de la película *La Misión* (1986)– del re-descubrimiento de la música colonial latinoamericana es el de la música ejecutada en las misiones jesuíticas (Paraguay, Chiquitanía y Moxos). El hallazgo en 1972, por el arquitecto suizo Hans Roth, de un total de 5.500 páginas manuscritas de músicas de las antiguas misiones chiquitanas y la paulatina identificación, clasificación y edición de este tesoro inaudito por varios especialistas en las décadas siguientes no sólo ha dado un enorme impulso al conocimiento y a la difusión en todo el mundo de un repertorio de suma importancia. De paso permitió también redescubrir una figura mayor de la historia de la música europea: el italiano Domenico Zipoli (1688-1726). Famoso y reconocido en su tiempo, este organista y compositor pratense había prácticamente desaparecido de la historia, a tal punto que varios historiadores dudaran de su existencia y atribuyeran sus obras a otros maestros. No puede extrañar demasiado esta desaparición, que de alguna manera corresponde a la voluntad del mismo Zipoli. En 1716 abandonó de repente su exitosa carrera en Roma para entrar a la orden jesuítica y pasar a las misiones americanas. Sólo en 1933, la ciencia académica reencuentra en Córdoba (Argentina) la primera pista sobre él. El músico y musicólogo paraguayo Luis Szarán pre-

senta ahora una bien documentada biografía *Domenico Zipoli. Una vita, Un enigma*, en la cual ofrece una síntesis consolidada de sus propias investigaciones y las de otros investigadores durante las últimas décadas acerca de la vida y obra de Zipoli. Uno de los enigmas que encuentra la investigación de la obra de Zipoli es el cambio de estilo entre sus obras europeas y aquéllas que escribiera en Córdoba para las misiones. La solución se encuentra ante todo en una diferente funcionalidad de la música que Zipoli y sus colegas tenían que escribir para las misiones. “Leer y cantar” eran conocimientos que los jesuitas consideraban básicos en el proceso civilizador al que sometieron a sus discípulos indígenas. La música tenía que ser sencilla y adecuada a las posibilidades de estos fieles. Un rasgo particular de las obras vocales de Zipoli escritas en tierras americanas es la falta de la voz de bajo que les da un tono especial a la vez que constituía un grave “error” gramatical del maestro, error que tiene su explicación sencilla en la falta de voces bajas entre los indígenas. Cuando estos cambios no eran necesarios, Zipoli no tenía motivo para modificar su escritura aprendida en Italia, tal como bien lo demuestran algunas copias exactas de su obra principal europea, los dos libros para teclados *Sonate d’intavolatura* que aparecen en un método para tañer los teclados, titulado *Principia seu Elemente ad bene pulsandum Organum et Cimbalum* que Zipoli preparó para el uso en las misiones y que Szarán reconstruyó junto con Roberto Antonello. Este singular documento de la música de las misiones está accesible ahora, en una transcripción al sistema moderno de anotación musical, preparada por los mismos editores, gracias al esfuerzo editorial de la Missionsprokur de los jesuitas alemanes, bajo el título *Música para órgano y clave de las reducciones jesuíticas de América del Sur de Domenico Zipoli y autores anónimos (XVIII)*.

Todavía es un tema de debate si los rasgos distintivos de la obra americana de Zipoli y sus colegas son el resultado de un intento consciente de los padres jesuitas de crear una “música misionera” diferente de la convencional, acogiendo tal vez aportes de los mismos indígenas. Szarán comparte la opinión –bien fundada– de que, al contrario, los misioneros buscaron introducir celosamente un paradigma musical en consonancia con las reglas establecidas por la doctrina eclesiástica. El enorme esfuerzo de traer y fabricar in situ exactamente los mismos instrumentos que se usaban en Europa apunta en esa dirección. Los comentarios elogiosos y llenos de admiración de muchos viajeros al escuchar alguna presentación musical de los indígenas en las misiones se refieren siempre a su capacidad de ejecutar –con igual o mayor destreza que en España– exactamente la misma música que se escuchaba en las iglesias del viejo mundo, es decir de “retener las cosas que les son enseñadas”, en palabras de un cronista jesuita.

El musicólogo polaco padre Piotr Nawrot de la orden del Verbo Divino, en cambio, defiende una tesis un poco diferenciada acerca de los elementos indígenas en la música misionera. En el primero de cinco tomos sobre *Indígenas y cultura musical de las reducciones jesuíticas*, Nawrot desarrolla, basado en su amplio conocimiento de las fuentes documentales, un panorama de las prácticas musicales en las tres principales regiones de las misiones, trabajo que sin duda representa el análisis más completo que actualmente tenemos de esa fascinante época. Examinando los relatos que se tienen sobre las misas, vísperas, fiestas y otras ocasiones para ejecutar música en las reducciones, Nawrot concluye que la música reduccional y la música indígena hasta cierto punto coexistían, si bien por lo general funcionalmente diferenciadas. Hubo, sin embargo, como señala el autor, ocasiones en que se pudieron encontrar. Entre las fiestas religiosas era –y no sólo en las misiones– el Corpus Cristi la que más espacio concedía a los instrumentos indíge-

nas –excluidos de los demás servicios religiosos– y a su “genio burlesco”, en las procesiones de la fiesta. Otra ocasión eran algunas fiestas profanas tales como las que documenta un extenso apéndice al primer tomo de Nawrot.

Según el mismo Nawrot, un aporte original de los indígenas a la música ejecutada se podría encontrar en el género llamado “óperas”, de las cuales se han preservado tres. Una de ellas, la que representa la vida de san Francisco Javier, tiene su argumento en la lengua chiquitana y ha sido transcrita, reconstruida y editada –una labor fatigosa como bien podemos imaginar– por el padre Nawrot en el tercero de los cinco volúmenes. No existen, sin embargo, fuentes para establecer una participación de compositores indígenas en estas obras anónimas. En los tomos 2 y 5, sin embargo, que contienen también numerosos cantos en los idiomas chiquitano, guaraní y canichana (de Moxos), se encuentran varias de procedencia indígena establecida.

Después de la expulsión de los jesuitas, ¿qué pasó con esta extraordinaria cultura musical entre los indígenas de las misiones abandonadas? Parece difícil describir los dos siglos siguientes si no es como un lento proceso, contra un heroico esfuerzo de los mismos indígenas, de deterioro y decadencia. Nawrot presenta las fuentes testimoniales que demuestran que todavía muchas décadas después, existían las agrupaciones indígenas manteniendo la práctica musical establecida por los jesuitas. Con el apoyo de la Iglesia y de autoridades civiles se complementaron y renovaron, en algunos lugares, hasta las partituras para esta práctica, si bien ya se llenaron de errores que indicaban la ausencia de verdaderos maestros. Tal vez el hombre que rescató los restos de estos papeles sagrados, el arquitecto Hans Roth, también fue testigo de la última etapa de este proceso, cuando observó –lo cita Szarán en el libro mencionado– que los indígenas al tocar sus instrumentos todavía usaban las partituras e incluso tenían sus ayudantes para, de vez en cuando, dar vuelta a las páginas, sin saber, sin embargo, leer tales partituras, conservando solamente un sagrado ritual.

Nawrot no discute otros caminos que el desarrollo musical en el territorio de las reducciones pudiera haber encontrado. Lo hacen algunos etnomusicólogos que han encontrado que la música jesuítica ha pasado por un interesante proceso de *reindigenización*, tema que queda fuera de la bibliografía de esta reseña. El joven musicólogo Julio Méndivil, en un breve trabajo de su antología *Todas las voces*, ilustra un proceso de transformación más común, el mestizaje de música indígena. También en el Alto Perú los misioneros, sin tener a los indígenas en reducciones tan aisladas como los tenían los jesuitas en la Chiquitanía o el Paraguay, recurrían a la música como vehículo para transmitir la Buena Nueva. Se convirtieron así por ejemplo los cantos de luto tradicionales de los incas, los *harawis*, en “cantares devotos y espirituales”, según la definición de un religioso de la temprana colonia. Efectivamente, los misioneros en los Andes muchas veces basaron sus himnos catequistas en melodías indígenas, ligeramente pulidas, a las cuales añadieron nuevos textos, en un procedimiento contrario al usado por los jesuitas en las reducciones.

2. Regiones musicales

El Caribe

Sin duda, la región donde mayor número de etnias, culturas y músicas ha confluído desde la llegada de Colón ha sido el Caribe. Lo español, lo francés, lo negro y más tarde

lo norteamericano son los elementos más conocidos en ese *melting pot* o *salad bowl*, según los conceptos. Pero hay muchos ingredientes más. Entre los menos conocidos en Europa está uno de los más significativos: el aporte indio, pero no indio según las ideas de Colón, sino indio de verdad. En el Caribe de habla inglesa, no menos de la quinta parte de la población es descendiente de emigrantes de la India oriental. Fueron traídos por los colonos después de la abolición de la esclavitud en 1838 para reemplazar la fuerza laboral de los esclavos negros bajo el sistema del *indentured labour* o trabajo de enganche. En algunas partes como Guyana o la isla de Trinidad, los indios constituyen alrededor de la mitad de la población. Las relaciones entre esas poblaciones “indias” y la población negra y criolla han sido complejas y caracterizadas hasta hace poco por un relativo separatismo. En el campo de la música esto significaba que, por ejemplo en Trinidad, la música “típica” o “nacional” como el calypso o las *steelbands* (bandas de barriles de metal o *estilban* como se llaman en el Caribe hispanohablante) se desarrollaron casi exclusivamente en el ámbito de la cultura dominante de los negros y criollos, con algunas excepciones que no hacían más que confirmar la regla. Peter Manuel, en un ensayo sugerente titulado “Ethnic Identity, National Identity, and the Indo-Trinidadian Music” de la importante colección de ensayos sobre *Music and the Racial Imagination*, editada por Ronald Radano y Philip V. Bohlman, demuestra cómo en Trinidad se ha repetido el conocido juego entre el tradicionalismo y hermetismo de una minoría que se siente amenazada en su valores y una cultura hegemónica que desconoce, desprecia o rechaza las expresiones culturales de la minoría. La disputa que en un momento se estilizaba como la “lucha entre el ‘pan’ (sartén = *steel drum*) y el harmonium” –este último considerado por los indios como su instrumento emblemático– se resolvió en Trinidad por un gesto simbólico cuando el entonces primer ministro Manning invitó a un vocero de la comunidad india a tocar el harmonium mientras él ayudaba en los fuelles del instrumento.

Sin embargo, en la realidad, las barreras étnicas no eran tan intransitables como lo hubieran querido los puristas en ambos lados. Manuel menciona el caso de la exitosa irrupción de una joven cantante india, Drupatee Ramgoonai, en el mundo del soca (el soca, derivado de soul y calypso, es una música nuevaailable originada en los ochenta). En cuanto al antiguo calypso, solamente hace referencia a textos discriminatorios de los indios, sin mencionar que también hubo calypseros hindúes como Indian Prince que cantaba por ejemplo en un calypso de competición con dos famosos colegas criollos ya en los años cincuenta: “I’m sure Mister Nehru be glad to know – In Trinidad we got Indian calypso – And he must really understand – We live with the harmony...”¹. Desde la perspectiva de la interpretación que la prensa da a la representación y recepción de las músicas indias y criollo-negras en Trinidad, Jocelyne Guilbault aporta más luces sobre el tema en el mismo libro. Parece extraordinaria para el observador desprevenido la importancia de la música en el discurso político y la contienda por la predominancia social en Trinidad.

Desafortunadamente, Tina Ramnarine no aborda la historia del calypso y de la música criolla en general en su estudio *Creating Their Own Space. The Development of an*

¹ Tomado del folleto del CD *The Crawling Tiger of Calypso* de la colección de grabaciones de Alan Lomax (Rounder 1717).

Indian-Caribbean Musical Tradition, el cual se concentra exclusivamente en los orígenes y desarrollos del género que marca la entrada con fuerza del aporte indio al escenario cultural de Trinidad: el *chutney*. Esta mezcla (la palabra misma la designa) de ingredientes criollos e indios nace en los años ochenta, cobrando fuerza en los noventa no solamente en Trinidad sino también en la diáspora caribeña e incluso en algunas partes de la India. Ramnarine investiga y enfatiza la complejidad de sus orígenes, con nuevas luces no solamente sobre la música tradicional del indio en Trinidad, sino también sobre las raíces musicales de la India misma, donde por ejemplo, bajo influencia británica, el famoso harmonium ya había sido implantado con gran éxito en la música bengalí de donde pasó al Caribe, con los emigrantes enganchados. Su conocimiento de la complejidad ya de los elementos que dieron origen a un estilo típicamente “híbrido” (o “cross-fertilized, pastiche, transplanted, exotic, syncretic, synthesized, acculturated”, como la autora irónicamente explaya la larga lista de vocabulario en *vogue* para el fenómeno) le permita a Ramnarine reconocer que el surgimiento o la creación del nuevo estilo musical no es simplemente producto de dos o más estilos antiguos estáticos. Los estilos generadores de la nueva mezcla han sido también fenómenos en proceso de desarrollo y cambio, como lo demuestran, en el caso en discusión, las diferencias de ejecución que músicos del subcontinente indio notaron en las prácticas “tradicionales” en Trinidad.

Otro elemento vital para la música caribeña que también a veces queda olvidado es la música criolla de las islas francesas. Brenda Berrian ha dedicado a los “espacios” musicales, como ella los llama, su libro *Awakening Spaces: French Caribbean Popular Songs, Music, and Culture*. El ordenamiento de materiales y categorías tan diferentes como tradicionalismo, feminismo, *zouk*, estrategias de marketing o tambores en sendos “espacios” convence poco. No obstante, el libro es una rica fuente de información y reflexiones sobre la música criolla de las Antillas francesas. Los grandes debates alrededor de la relación entre las tradiciones autóctonas, la globalización y la mercantilización, comunes a todas las regiones musicales del continente, se presentan en el caso de las islas de Martinica y Guadalupe, que son el enfoque del estudio de campo de Berrian, de manera particularmente aguda. El *créole* francés isleño, portador de la música tradicional, se ve reducido bajo el doble asalto del francés metropolitano –en Francia vive más de un tercio de la población de las pequeñas islas– y de las otras islas caribeñas con sus músicas exitosas. Por otro lado, los músicos de las islas no pudieron competir profesionalmente con los del exterior sino en Francia porque las condiciones sociales en Martinica y Guadalupe ya no sostienen los ensambles que antes hicieron famosos en el mundo géneros como la *beguine*. Fue así como el mayor impacto musical que las islas tuvieron en años recientes, el *zouk*, es en términos musicales un producto globalizado con ingredientes de muchas partes, pero que se aferra al uso del idioma *créole*. Esto permite que bajo la salsa –que es una de las influencias más audibles del *zouk*–, música a veces bastante monótona, se transmitan mensajes textuales muy heterodoxos. Es uno de los grandes méritos del libro que la autora (profesora de literatura inglesa y de estudios africanos además de *women studies* en Estados Unidos) presenta con lujo de detalle y conocimiento de los textos y contextos de las letras. En estas condiciones, el éxito mundial del *zouk*, con ventas millonarias de discos en el mundo, era un fenómeno notable, posible tal vez porque las letras no se entienden fuera de su contexto regional. El fenómeno *zouk* es, en este sentido, un producto paradigmático de lo que hoy suele (mal) llamarse *World Music*, con sus connotaciones tan contradictorias. El uso del *créole* en el *zouk* puede ser a la vez

un truco comercial, como lo sugería años atrás Jocelyne Guilbault en su monografía sobre este género, buscando un nicho en el mercado global, y la reafirmación de las propias raíces de sus creadores asentados en ese mundo globalizado. El mensaje para los pueblos de origen, en este caso las Antillas francesas, es igualmente ambiguo, entre la reafirmación de lo propio y su apropiación por el mercado global. Simon Frith, en un ensayo sobre el significado del fenómeno *World Music*, discute este y otros ejemplos de la transnacionalización de lo tradicional y étnico. Este proceso ya ha trascendido los antiguos esquemas de apropiación de lo exótico por la cultura occidental para envolver a todos los lugares del mundo y desencadenar también un intenso intercambio cultural sur-sur. Su ensayo, incluido en *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, editado por Georgina Born y David Hesmondhalgh, se salva de una evaluación de los perturbadores procesos de la mundialización de la música mediante un irónico comentario sobre la *World Music* como un constructo tributario a la comunidad académica de los musicólogos. Agreguemos que *Western Music and Its Others* se acerca a esta temática desde perspectivas no comunes y por lo tanto muy interesantes. En el libro, el fenómeno *World Music* en el sentido actual se toca solamente en los últimos aportes. Varios ensayos apuntan a capítulos poco conocidos de la apropiación de lo ajeno y extraño en la historia de la música clásica, desde el Papageno de Mozart, pasando por las etapas del orientalismo hasta las músicas “indias” de las películas *Western* y otros temas que quedan fuera de una presentación detallada en esta reseña, no por falta de interés sino de pertinencia regional.

Cuba

Cuba no solamente es la isla más grande del Caribe. Su música ha conquistado, más que ninguna, la fama y el mercado mundial, con todas las ventajas y los perjuicios del caso. Para muchos, desde hace algunos años, la música de Cuba es el Buena Vista Social Club. El libro *Die Seele Cubas. Havanna und Musik*, de gran formato, con numerosas y fascinantes fotografías de Eric Lobo y textos de Guillermo Fernando López Junque “Chinolope”, Miguel Barnet y Fernando Ortiz se inscribe claramente en la onda especulativa de la popularidad del Buena Vista Social Club. Una de las cuatro partes del libro, “la música cubana”, presenta en extraordinarias fotos a algunos artistas del Club que casi hacen olvidar la pobreza del texto que las acompaña. Para las otras secciones, vale decir lo mismo, incluso para la última parte que trata, inevitablemente, sobre “el tabaco”, el otro gran cliché de la cubanidad, presentando una supuesta entrevista de Chinolope con Fernando Ortiz de hace 40 años que resulta simplemente un resumen del famoso “Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar” de Ortiz, clásico de su género que hace cuarenta años ya tenía veinte de publicado y que ni siquiera es mencionado. Lástima que, dándonos el gato de su entrevista por la liebre del libro, Chinolope nos hace perder también –en un libro que tanto trata de música!– la fina alusión musical del título original de Ortiz. Atengámonos entonces a la fiesta de las fotos y a la media horita de música en el CD que acompaña el libro y que –sin pretensión de originalidad– tiene algunos de los mejores sonos cubanos, lamentablemente sin que el libro ni siquiera tenga los títulos listados.

La oportunidad de llamar la atención con la popularidad del Buena Vista Social Club ha sido aprovechada también por la editorial que acaba de publicar la traducción del

libro de Maya Roy, que en su versión original se llamaba simplemente *Musiques Cubaines* y que para el uso alemán se titula *Buena Vista – Die Musik Kubas*, complementado además por un prefacio prescindible de uno de los iconos del Social Club, Compay Segundo. Felizmente, en este caso el marketing está al servicio de un producto excelente. El libro de Roy es una introducción muy competente a la historia de la música popular cubana, de sus raíces en la música africana de los cabildos de negros esclavos, de sus músicas rituales y festivas, de la rumba más tarde, pero también de la larga tradición de los géneros españoles y europeos en la isla, del punto y la décima, la contradanza y la habanera, hasta llegar, en la segunda mitad del libro, a los géneros más recientes que hacen la fama de la música cubana: el bolero y el son, con sus muchas variantes. Todo esto está escrito con pleno dominio de la literatura especializada y un sentido para la historia de la música cubana que al final permite a la autora situar también los fenómenos recientes, como el Buena Vista Social Club, en su contexto. La materia, muchas veces complicada y controvertida, es presentada en un estilo claro, sencillo pero nunca simplista, que satisfará a cualquiera que esté interesado en conocer algo más de la música cubana de los últimos productos del mercado. En el anexo hay un glosario de términos cubanos, una discografía, una lista de las leyendas de las fotografías y una amplia bibliografía. Acompaña el libro además un CD con 20 títulos cuidadosamente seleccionados para ilustrar toda la historia musical que se trata en el volumen. Cada título es explicado en el anexo. Por todo ello, el libro de Maya Roy es un aporte sumamente valioso para el conocimiento de la música cubana.

En su introducción, la autora señala que queda fuera de sus consideraciones una parte importante de la música cubana: la música concertista, o llamémosla clásica. Para llenar este vacío, sigue siendo una excelente opción el libro (un clásico desde hace más de medio siglo): *La música en Cuba* de Alejo Carpentier, publicado 1946 en México. Claro que esta historia de la música en Cuba escrita por quien más tarde sería el gran novelista cubano no se ciñe a la música clásica. La originalidad del libro de Carpentier reside en la absoluta falta de respeto por las barreras que tienden a separar la música “seria” de la popular y viceversa. El título *La música en Cuba*, en vez de, por ejemplo, *La música cubana*, señala claramente esta intención de no encasillarse en conceptos prefabricados. Es así como Carpentier fue capaz de reconocer, en capítulos seguidos de su libro, el valor extraordinario de la música eclesial del padre Esteban Salas en el siglo XVIII, de las contradanzas de un Saumell o Cervantes en el siglo siguiente, o de la larga tradición de música afrocubana. Todo esto tal vez no merecería espacio en esta reseña, dado que el libro es conocido y famoso por sus cualidades y ha aparecido en ediciones repetidas, si bien, para vergüenza de las editoriales alemanas, al parecer ni siquiera la gran moda actual de la música cubana ha sido motivo para una traducción al alemán. Una excelente traducción al inglés –¡la primera también!– está disponible ahora bajo el título *Music in Cuba*, editada e introducida por Timothy Brennan. Es esta introducción la que merece que también los conocedores del libro original consulten la publicación de la Universidad de Minnesota (que además tiene un útil índice alfabético). Brennan ofrece en las 63 páginas de su texto nada menos que una profunda biografía intelectual del joven Carpentier, buscando su lugar entre Cuba y París, entre músico de talento extraordinario, periodista y poeta, entre nacionalista preso por Machado y artista cosmopolita metido hasta el cuello en la cultura vanguardista y multiétnica de la Europa de entre guerras. Es esta formación universal, junto con las dotes musicales, como bien y con muchos

nuevos detalles explica Brennan, la que hacía posible el acercamiento holístico a la historia musical de Cuba que es la gran originalidad de *La música en Cuba*, escrito en menos de un año en base a las notas acumuladas y las investigaciones de campo realizadas en Cuba con algunos resultados sensacionales para la época. Para los lectores alemanes resulta tal vez de interés particular la comparación que, en un capítulo de su introducción, Brennan hace entre Carpentier y Theodor W. Adorno. Este pequeño estudio de dos músicos y musicólogos con intereses y formaciones similares, que nunca se conocieron ni por sus escritos, es muy aleccionador y deja a Adorno no solamente mal parado como musicólogo del jazz, del cual no tenía ni idea, sino, y esto sí será sorpresa para no pocos, que revela al excelente sociólogo que Carpentier también era en su *Música en Cuba*. Para demostrar la capacidad de Carpentier para resumir, en una sola frase, las ambigüedades músico-sociales de la música criolla novecentista, la cual para nada despreciaba, baste una cita del capítulo sobre Nicolás Ruiz Espadero, un músico que en su época era considerado del rango de un Saumell o Cervantes y que injustamente queda casi olvidado hoy. Dice Carpentier de él: “Cuando escribió su célebre *Canto del esclavo*, lo que compuso, en realidad, fue el *canto del esclavista*”².

Uno de los temas que interesaban a Carpentier, y que retoma Brennan en su pequeño diálogo virtual entre aquél y Adorno, es el de la autenticidad del folclor en general, y del folclor negro (cubano) en particular. Al contrario de Adorno, para Carpentier era natural y digno del interés del musicólogo, que en la música urbana no sólo se perdieron los rasgos del folclor original –si llegaba a formar parte de la música de los salones o *concert halls*– sino que se mezclaban en ese ambiente las influencias de distintos orígenes étnicos, nacionales y sociales. En la “contradanza” que acuñó Saumell, Carpentier pudo reconocer una música que fundía estas diversas influencias y que por eso llegaba lo más cerca posible a una música nacional. Para Adorno y otros, este camino era falso y peligroso, en todo caso primitivo. La polémica de Adorno se dirigía no solamente hacia el jazz como música “falsa”, inauténtica. De la misma manera atacaba a los Bartók, Milhaud y especialmente a Stravinsky por la adaptación de material folclórico en sus obras, retrógradas para Adorno. Merece atención el caso de Béla Bartók porque con un fervor inigualable estudiaba y valorizaba la música campesina de su Hungría y de los países vecinos, para encontrar lo auténtico de verdad. Y en este propósito de encontrar la música auténtica se empeñaba en una lucha ideológica contra aquellos elementos que en su opinión contaminaban lo auténtico. En su caso, esos culpables eran los gitanos que tomaron la música campesina para transformarla en algo impuro que presentaban exitosamente en las fiestas y en los salones. Dos autoras examinan con perspicacia estas posiciones de Bartók y sus contradicciones: Katie Trumpener en su ensayo “Béla Bartók and the Rise of Comparative Ethnomusicology: Nationalism, Race Purity, and the Legacy of the Austro-Hungarian Empire”, contenido en el ya destacado compendio de Radano/Bohlman *Music and the Racial Imagination*; y Julie Brown, quien, desde una perspectiva parecida, diserta sobre “Bartók, the Gypsies, and Hybridity in Music”, dentro de la mencionada e interesantísima colección de ensayos *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*.

² Alejo Carpentier, *La música en Cuba*. México 1993(4), p. 206.

En el caso cubano, los mismos fenómenos se complicaron aún más por la exposición de la isla a las influencias políticas, comerciales y culturales de los Estados Unidos. Si toda la vida cubana, por lo menos desde la “liberación” de 1898, se desarrollaba dentro de unas relaciones intensas de intercambio con Estados Unidos, o sometimiento a ellas, según las perspectivas, lo mismo vale para la música. Poca duda hay que la vitalidad de la música cubana era tanta que su influencia en Estados Unidos no era menor que la del Norte en la isla. Numerosos son los músicos cubanos que tenían gran éxito en Estados Unidos y cuyos estilos causaron gran impacto. Pero estos éxitos no dejaron de tener efectos sobre el carácter de la música. El mambo que barrió en Estados Unidos volvió a Cuba transformado, lo mismo que otros géneros y estilos, por no hablar del jazz. El debate está abierto: hasta qué punto la música cubana es un producto del mercado americano, lo que no es lo mismo que decir que es música norteamericana.

Desde una perspectiva más general, el historiador Louis A. Pérez Jr., en su monumental *On Becoming Cuban. Identity, nationality, and culture*, plantea el tema de las relaciones cubano-norteamericanas, desde el fin de la colonia hasta la revolución castrista, como elemento constitutivo de la identidad cubana. Con increíble cantidad de ejemplos reunidos desde todos los aspectos de la vida social y cultural, Pérez documenta el enorme impacto que Estados Unidos y los cubanos que, comenzando con José Martí, residían en el país del gigante vecino, han tenido en Cuba. Si bien Pérez, en su valoración positiva de este impacto exagera a veces –por lo que resulta al final bastante difícil explicar el sentimiento antiyanqui en la revolución–, y si por cierto provoca la ira de muchos nacionalistas, sabe aducir suficientes testigos sin sospecha de *filoyanquismo* para su juicio, y en todo caso es útil recordar, con tan amplia documentación, lo estrechos que eran los lazos entre Cuba y Estados Unidos antes de la revolución. No hay una respuesta única y fácil a la pregunta de quién sacó más provecho de estas relaciones, tampoco es éste el propósito de estas líneas. La atracción y el rechazo de la vida norteamericana hicieron las bodas más raras y diversas en los corazones cubanos. Atengámonos al campo de la música y tomemos un ejemplo de los tiempos muy anteriores a la *mambomanía*. Carpentier notó con orgullo que todo el mundo escuchaba el “son pregón” de Moisés Simons *El manisero*. Este éxito mundial –tal vez el más grande de la música cubana en todos los tiempos– difícilmente hubiera sido posible sólo gracias a la excepcional calidad de la pieza, compuesta en 1928 para la gran cantante cubana Rita Montaner. El éxito de *El manisero* en Estados Unidos sellaba de alguna manera el avance que en La Habana durante los años veinte había celebrado paulatinamente el son, considerado antes en la ciudad como una música bruta de campesinos, no apta para los establecimientos urbanos. Parece que la positiva acogida que esa música exótica tuviera ya pronto en Estados Unidos contribuía mucho a que fuera aceptada en La Habana. En todo caso, el éxito mundial de *El manisero* comenzó cuando, en 1930, la orquesta de don Azpiazu lo llevara en su gira a Estados Unidos. Como detalla Pérez, los derechos de la composición, como los de tantas otras, ya habían sido comprados el año anterior por una editorial norteamericana. Resultó un negocio millonario cuando en los años siguientes *El manisero* obtuvo ventas espectaculares, de manera que desde Louis Armstrong hasta Duke Ellington todo el mundo lo tenía en el repertorio. Si la versión de Azpiazu parecía todavía bastante “original”, con ritmo de son cubano, la pieza tuvo que adaptarse, como el resto de la música latina en Estados Unidos, a las exigencias comerciales, lo que no sólo significaba los arreglos instrumentales más extraños sino también simplificaciones

rítmicas³. Al mismo tiempo, sin embargo, transformaba los gustos y esquemas comerciales. Después del son vino el mambo, un estilo que ya no es posible imaginar sin su presencia en Norteamérica; después, la ola del cha-cha-cha, y pronto ser o parecer cubano resultaba casi garantía de éxito, hasta el punto, como anota Pérez, que varios músicos se fabricaban una identidad cubana para llegar más fácilmente a los empresarios. Si todo esto sucedió para bien o para mal de la música cubana, va a ser objeto de disputa para siempre. Lo cierto es que el éxito mundial de la música cubana era tan poco posible en los años treinta o cuarenta sin el dinero americano como lo es hoy el Buena Vista Social Club, que no es sino otro producto del mercado de Estados Unidos.

El libro de Pérez termina con la revolución de 1958. Las consecuencias de ésta para la música cubana fueron dramáticas. Los artistas que antes podían tener éxito en Estados Unidos y en Cuba, viviendo en dos mundos, tenían que elegir de qué lado querían colocarse. Para algunos, como la anticastrista virulenta Celia Cruz, esto no era problema, pero en las vidas y carreras de muchos otros que ya habían tenido o querían tener éxito internacional sin abandonar su patria, sucedieron verdaderos dramas. La política cultural del gobierno de Castro, con sus estrecheces y tabúes (como el disgusto por el jazz), complicaba la vida hasta para los que en el plano político no tenían problemas con el nuevo gobierno. El libro editado por Charley Gerard sobre el percusionista Mongo Santamaría y otros músicos cubanos en Estados Unidos, *Music from Cuba: Mongo Santamaria, Chocolate Armenteros, and Cuban Musicians in the United States*, toca estos temas, pero desafortunadamente de manera demasiado incidental y superflua. El editor/autor no llega a unir los cabos sueltos de esa mezcla de entrevistas biográficas, reseñas musicales y breves monografías de músicos y composiciones en una historia. Menos mal que el libro tiene un índice alfabético para recuperar algún que otro dato interesante de este extraño ajiaco.

Colombia y Venezuela

Parte del Caribe forman también, geográfica y culturalmente, las costas venezolana y colombiana. De Trinidad a Venezuela hay pocos kilómetros, y el ingrediente “español” en la isla es, de verdad, venezolano. Más sorprendente es tal vez que un género emblemático del criollismo andino como el bambuco colombiano fuera bastante popular en la Cuba de comienzos del siglo xx. En realidad, esto tampoco debe extrañar, cuando uno piensa en las migraciones audaces que, a veces bien antes de la ubicuidad de los medios de comunicación masiva, emprendieron géneros tan “típicamente nacionales” como el mariachi (a los Andes centrales), el tango argentino (a Medellín y muchas otras partes) o el vallenato (al norte de México). Peter Wade, en su impresionante estudio de la música popular de la costa colombiana *Music, Race and Nation*, menciona la versatilidad de los artistas colombianos del comienzo del siglo que, una vez establecidas las distintas variantes nacionales nacidas de las múltiples combinaciones de las danzas españolas con elementos locales, no tenían ni dificultad ni recelo de tocar y difundir estos géneros en

³ Algunas de las transformaciones musicales que la pieza padeció en este proceso se pueden apreciar en un disco que reúne 25 versiones de 1928 hasta 1964 (Tumbao Cuban Classics TCD 801).

muchas partes del continente. Pero si bien se discuten hasta hoy los posibles ingredientes negros en el bambuco, mucho más evidentes son las afinidades entre la música costeña colombiana y la cubana y caribeña en general. La costa colombiana, con sus puertos de Santa Marta y Cartagena por donde entraron los negros esclavos para todo el norte del continente, y su alto porcentaje de población negra hasta hoy, tiene tanto en común con las islas del Caribe que las semblanzas en sus músicas no pueden sorprender. El antropólogo Wade discute los orígenes de la música costeña colombiana y los mitos que inevitablemente se traducen en torno de ellos. Lo hace desde una perspectiva de sociología cultural, no olvidando en ningún momento la participación de actores de diferentes clases sociales y etnias en el proceso formativo de la música costeña. Juntando conocimientos profundos de la historia, etnografía y musicología, su análisis de las transformaciones de esa música desde el siglo XIX hasta los géneros de éxito mundial como la cumbia o el vallenato evita cuidadosamente todo tipo de esquematismo o simplificación, dejando lugar para toda la riqueza multifacética de esa música. La atención especial del autor se concentra en el impacto de las condiciones de producción y presentación de la música, desde las oportunidades que ofrecía la sociedad tradicional del campo hasta las condiciones que impusieron el desarrollo de la radio, la industria disquera o los grandes festivales comerciales. Retomando el debate internacional acerca de la “creación” de tradiciones, intercalando retratos de personajes influyentes de la música tropical, y todo esto colocado dentro de un análisis del desarrollo de Colombia como sociedad heterogénea y multicultural, resulta en un libro de gran riqueza, complejidad y seriedad metodológica.

Todavía más compleja que la colombiana es tal vez la cultura popular venezolana, con un sincretismo religioso-popular muy marcado, y una diversidad de géneros musicales enorme. Al mismo tiempo, en el contexto de una economía de *boom* y un alto grado de urbanización, el folclor y la cultura popular tiende a ser objeto importante de políticas culturales de inclusión y control. Esto, por supuesto, no es nada nuevo. Desde los comienzos de la colonización y evangelización, el control de las expresiones artísticas y culturales en general ha sido un eje de la hegemonía de los conquistadores. Los cantos religiosos en las misiones dan testimonio de estos esfuerzos, como los juegos y danzas de “moros y cristianos”, presentes todavía en gran parte de las Américas. La continuidad y transformación de los manejos y la manipulación, no del todo exitosa, de la música y las artes representativas son el objeto principal de un original estudio de David Guss sobre Venezuela, titulado *The Festive State. Race, Ethnicity, and Nationalism as Cultural Performance*. En su estudio presenta algunos ejemplos bastante crudos de cómo se fundan y crean tradiciones con una clara finalidad política, o económico-política como en el caso de la British Tobacco en Venezuela que se hizo paladín de la institucionalización de la cultura popular en el país. La oficialización del folclore, la música, las danzas implica inevitablemente, como Guss demuestra de manera convincente, un proceso de reducción y expropiación. La selección, desde la gran variedad de géneros locales, de alguno para destacarlo como folclor nacional, nivela y reduce esta diversidad que hace su vitalidad; y la escenificación dentro de un nuevo contexto nacional, con intereses políticos y económicos ajenos a los actores originales, cambia radicalmente el significado social del evento. Lo mismo puede ocurrir en el sentido inverso, como el mismo Guss señala en el ejemplo de la transformación muy original de “moros y cristianos” en el contexto de la secuencia de danzas del Tamunague en el Estado de Lara. La población reubicó ese drama pedagógico sobre la Reconquista en el continente africano, y su prota-

gonista se convirtió en san Antonio. El elemento negro, de gran incidencia en el folclor venezolano, es también el más contestado. Entre el blanqueo de tradiciones negras y el cimarronaje de la cultura cristiana en figuras como san Juan congo o la declaración del tambor como la Cruz del Cristo negro, hay todo un escalón de significados expropiados y reconquistados por la cultura dominante y la popular, respectivamente.

Perú y los Andes centrales

Debating the Past: Music, Memory, and Identity in the Andes, del musicólogo peruano Raúl R. Romero estudia problemas parecidos en el ejemplo del valle del Mantaro, en los Andes centrales del Perú. La tradición de los dramas coloniales, acompañados siempre por músicas según reglas precisas, está muy marcada en la región andina. Como en el caso venezolano, forman el eje de todo un andamiaje social complejo en cada pueblo, pero sus presentaciones siguen siendo, más que en Venezuela, controladas por tales pueblos. Aún así, están sujetas a cambios y transformaciones de acuerdo con el desarrollo de los pueblos y las exigencias que éste trae. La evocación de lo extraño y de los forasteros parece ser un rasgo común de casi todas las representaciones teatrales o danzadas de las poblaciones colonizadas en América Latina, como en el caso de “moros y cristianos” en Venezuela, México o los Andes, en esa característica reinterpretación de los conquistados muchas veces señalada. La región del Mantaro es una de las económicamente más fuertes de los Andes peruanos, y en consecuencia es escenario de un proceso de mestizaje más avanzado que otras partes de la sierra, lo que se materializa por ejemplo en la casi total pérdida de los idiomas indígenas. Por otro lado, la región es conocida también por su fuerte regionalismo y por una tradición de rebeldía. El resultado ha sido un proceso de mestizaje complejo y heterogéneo que lleva a Romero a insistir en la necesidad de estudiar caso por caso y no caer en generalizaciones.

Con estas reservas hechas, la región presenta algunos rasgos comunes en la apropiación de la modernidad, desde el siglo XIX, y la incorporación exitosa de elementos modernos en el padrón tradicional de la organización de su vida que hacen que la modernización transforme las estructuras sociales, pero de manera no totalmente descontrolada. Un buen ejemplo en el campo musical, que puede ser leído como ilustración de procesos sociales en general, son los cambios en la composición de los conjuntos musicales, imprescindibles para rituales agrícolas y fiestas populares. Durante la colonia el arpa y el violín, los dos instrumentos aceptados plenamente por los misioneros, constituían el núcleo de casi todos los conjuntos andinos, complementados según la región y la ocasión por distintas flautas e instrumentos de percusión. A partir de la segunda década del siglo XX apareció en estos conjuntos tradicionales del valle del Mantaro el clarinete, reemplazando a la tradicional quena. Treinta años, o una generación más tarde, llegó el saxofón, cambiando fuertemente el sonido de lo que ahora es nombrado como la “orquesta típica”. Romero puede demostrar cómo estas modernizaciones –que no traían más cambios después– coincidían con impulsos modernizadores en la sociedad peruana y regional, los cuales sin embargo no son registrados en el folclore regional. En su lugar circulan historias de hallazgos maravillosos de los instrumentos por individuos destacados.

La música tradicional analizada en su contexto social por Romero es tomada, en la recepción popular, fomentada además por el interés comercial de los músicos y sus dis-

queras, como música “incaica” o en todo caso, precolombina. Si bien existen, naturalmente, relaciones entre la música popular de los pueblos andinos de hoy y la música precolombina, las diferencias son, sin duda, más notables que las similitudes, tanto en la función social de la música como en los aspectos técnicos y propiamente musicales. Ante la ausencia de fuentes documentadas sonoras o escritas, la musicología especializada en la música de las culturas precolombinas tiene que recurrir a otras fuentes y trabajar con métodos diferentes para reconstruir una idea de la práctica musical antes de la llegada de las enormes influencias españolas sobre las antiguas culturas. El “etnoarqueomusicólogo”, como él se define, Dale Olson propone, en su último libro *Music of El Dorado. The Ethnomusicology of Ancient South American Cultures*, cuatro elementos metodológicos que, en su combinación, pueden acercarnos al entendimiento de esa música perdida:

1. La arqueología musical, consistiendo en el estudio minucioso de los numerosos instrumentos musicales encontrados en los sitios arqueológicos. Como es conocido, los instrumentos de la antigua América eran exclusivamente de viento –principalmente flautas de distintos tipos– y de percusión, aparte de algunos instrumentos idiófonos. Están totalmente ausentes los instrumentos de cuerda. Pero los hallazgos pueden revelar mucho más cuando un musicólogo sabe no sólo de arqueología sino también tocar los instrumentos, como es el caso de Olson que es un consumado flautista. De esta manera, Olson puede documentar también el sonido de los instrumentos antiguos, lo que permite, entre otras cosas determinar las escalas y los registros que los instrumentos pueden producir y así tener una idea de las melodías y armonías de la antigua música.
2. La iconología permite complementar el conocimiento de los instrumentos y, más importante, saber algo de los contextos en que fueron usados. El estudio de los testimonios pictóricos dejados por las culturas preincaicas Moche, Nazca y otras permite, por ejemplo, establecer una clara relación entre las flautas del tipo hoy conocido como quena y los rituales de la fertilidad, mientras los diferentes tipos de zampoña aparecen mayormente en relación con la muerte.
3. Este ejemplo ilustra también el aporte de un tercer método: la analogía con los resultados de la etnomusicología de los Andes centrales. En toda el área referida, las flautas siguen asociadas de distintas maneras con la época de la lluvia, mientras las zampoñas se tocan, en el uso tradicional rural, en la época seca.
4. Finalmente una lectura crítica de las fuentes escritas, principalmente de los cronistas españoles, permite complementar el conocimiento de la música antigua. El libro de Olson sistematiza la arqueología musical de la región centroandina y agrega aportes propios a manera de varios estudios de colecciones de instrumentos de viento peruanos y colombianos. En su totalidad, los estudios de Olson reunidos en este libro permiten ver la enorme diferencia, en cuanto a sus funciones –rituales ante todo– y tonales, entre la antigua música andina y la música tradicional después de la conquista. El aparato científico y la posibilidad de escuchar las tomas de sonido de los instrumentos arqueológicos a través de Internet hacen de la obra un valioso aporte al conocimiento de la verdadera “música antigua” de América y a una mejor comprensión de la música “folclórica” actual de los Andes, que pasa nuevamente por un momento de grandes transformaciones.

Es uno de los méritos del libro de Romero que analiza estas transformaciones que por ejemplo significaban, hace ya décadas, la introducción de la radio y del disco, no solamente para la práctica sino también para la recepción musical en el espacio rural, llegando a conclusiones que coinciden con las de Wade para el caso de Colombia. Una función parecida cumplen en la actualidad las discotecas –y en otras funciones las videotecas– que llevan a los pueblos remotos las nuevas tendencias musicales urbanas, como la música chicha de los años 80 en el Perú. Romero puede mostrar que esto no necesariamente resulta conflictivo, sino que se llega a nuevos arreglos intergeneracionales que no desplazan la música tradicional y que redefinen hasta con más claridad la funcionalidad de cada tipo de música.

La música andina tradicional de la que escribe Romero, consiste en muchos géneros y no es reducible a un solo tipo. Tampoco es, por ser tradicional, algo invariable, como bien sabe detallarlo el autor. En esta diversidad queda su riqueza también para los oyentes que no forman parte de las prácticas en que se ejecutan estas músicas tradicionales. La poca “profesionalización” de la música andina, su apego a la vida campesina hizo tal vez que no encontrara mucha difusión fuera de la región hasta su popularización en la secuela de la “Nueva canción popular” chilena, es decir en un ropaje musical fuertemente cambiado, con sus quenás meliosas que nada tienen que ver con el estilo tradicional de tocar el instrumento. Sin embargo, hubo una excepción temprana, que hizo llegar a los escenarios de los Estados Unidos, insaciables en su apetito de nuevos exotismos, una música “andina” muy sui géneris: la cantante peruana Emperatriz Chávarry, conocida como Yma Sumac. Famosa ante todo por el extraordinario tamaño de su voz, fue un temprano ejemplo de una estrella formada por agentes del *showbiz*, primero su esposo peruano, después arreglistas norteamericanos. Sus grabaciones, hoy nuevamente en el mercado, asombran por la virtuosidad de la voz como por la ausencia de interpretación. Uno no tiene que ser tradicionalista o purista para compartir los comentarios ácidos que ya en 1944 hizo José María Arguedas⁴ sobre ese producto comercial vaciado de todo contenido, que sus empresarios habían hecho de esa cantante urbana con nombre de princesa inca. El libro que acaba de publicarse en Alemania sobre ella, *apropos Yma Sumac*, de la periodista Anna-Bianca Krause, con razón no entra en una discusión de la música sino que se ocupa sólo de la carrera y del espectáculo de la cantante. En su ignorancia de la cultura andina, y con su combinación de hechos mal investigados, leyendas, opiniones sin fundamento y, de postre, una caricatura de entrevista, el libro es un triste reflejo del espectáculo posmoderno que décadas antes había ya ejecutado, con más estilo y desenvoltura, eso sí, Yma Sumac.

México

México, como región musical, parece tierra invadida. Por el oriente ha entrado siempre la influencia cubana y caribeña, desde la habanera y el danzón hasta la salsa. En el sur, la música de Chiapas se confunde con la música maya indígena y la criollísima

⁴ José María Arguedas, “Sobre Ima Sumac. En defensa del folklore musical andino”. En: *La Prensa* (Lima) 19.11.1944, reimpresso en José María Arguedas: *Nuestra música popular y sus intérpretes*, Lima 1977.

marimba de la vecina Guatemala. Y el norte tiene las puertas abiertas hacia los Estados Unidos. Esas puertas abiertas, sin embargo, como en el caso cubano, permiten el intercambio musical en ambas direcciones. Tanto es así que los conocedores del folclore tradicional norteamericano no tienen dudas acerca de las estrechas relaciones que las baladas de un Woody Guthrie y sus precursores han tenido con el corrido mexicano. Lo que para nada es sorprendente ante la presencia del substrato mexicano en todo el suroccidente estadounidense. La región musical mexicana se extiende así aún hoy, como substrato chicano, hacia todo el territorio de Estados Unidos que antes era hispano, hasta con tendencias expansivas en los terrenos de la música popular actual como el *rap* o el *hip-hop*, como bien lo demuestra, por ejemplo, otro ensayo del ya mencionado libro *Music and the Racial Imagination* de Ronald Radano y Philip V. Bohlman, el cual, dicho sea de paso, ofrece una amplia y comprensiva colección de investigaciones en todos los continentes y sobre todos los géneros musicales en su relación con la construcción de diferencias colectivas y su trasgresión. Rafael Pérez-Torres contribuye un interesante ensayo titulado “Mestizaje in the Mix: Chicano Identity, Cultural Politics, and Postmodern Music”. El término “mestizaje”, tan ubicuo y prominente en el discurso mexicano, adquiere nuevos contenidos y significados en el contexto de la música chicana moderna. De un concepto asociado con el folclor y la música mexicana tradicional, y en el contexto estadounidense también conservador, el mestizaje, tal como es practicado y entendido por las nuevas generaciones, se sitúa dentro del contexto multiétnico del oeste y suroeste de Estados Unidos, con una perspectiva ya no de defensa de un pasado cultural o de la “raza”, sino con pretensiones hasta agresivas de conquistar un espacio dentro del *mainstream* norteamericano. Este nuevo mestizaje es uno de mezclas entre lo hispano y lo yanqui, pero desde una posición de afirmación de lo chicano, como bien ilustra un verso, de los muchos que aduce Pérez-Torres del *rap La Raza* de Kid Frost: “You think you’re so cool that I’m a call you a culo”. Esas nuevas generaciones conquistan del todo las nuevas tendencias de la música popular juvenil, llenando el espacio contestatario que los géneros como el *rap* han abierto para sus propios contenidos, y jugando con los dos idiomas español e inglés, pero no al modo de un *spanglish* empobrecido sino usando virtuosamente los recursos lingüísticos de ambos idiomas que dominan perfectamente.

Resulta muy ilustrativo situar los desarrollos de la música moderna de los chicanos en el contexto de un fenómeno bastante similar que tiene su epicentro en la otra costa de los Estados Unidos, más precisamente en Nueva York, lugar de asentamiento principal de los emigrantes puertorriqueños. Libres de las restricciones de migración, pero sujetos a discriminaciones raciales y sociales no menos que los chicanos, la cultura de los *nuyoricans* ha atravesado recorridos paralelos a la de los chicanos, cruzándose con ella relativamente tarde. En un fascinante capítulo, investigado de manera impresionante, titulado “Puerto Rocks: Rap, Roots, and Amnesia” de su libro *From Bomba to Hip-Hop. Puerto Rican Culture and Latino Identity*, Juan Flores describe con lujo de detalles el proceso de formación de los jóvenes *raperos nuyoricanos* entre la no tan lejana música tradicional puertorriqueña –con la bomba paradigmática del título y la plena como máximas representaciones– y las influencias de la *Big Manzanera*. En Nueva York, la música de vanguardia era del dominio de los músicos negros, de tal manera que los primeros *raperos* latinos tuvieron que someterse a las reglas de un juego ya establecido, logrando muy lentamente intercalar elementos “propios”. Según los testimonios recogidos por Flores, los primeros ritmos puertorriqueños se deslizaron prácticamente de contrabando a los

grupos *rap* y *hip-hop*, inadvertidos por la gran mayoría de los consumidores. El idioma español entró más tarde, tímidamente primero con algunas interjecciones, hasta llegar a ser el idioma principal, o también formar parte de un *spanglish* tan característico de la juventud *nuyoricana*, entendido no como un español o inglés defectuoso sino como expresión auténtica de la manera de vivir la realidad de la metrópoli. *Latin Empire* –en inglés– es la irónica fórmula que expresa esa “ceguera al color” que aduce uno de los protagonistas para el movimiento *rapero* hispano. El slogan *We’re Puerto Rican and Proud* no es un lema exclusivo como lo señalan las letras:

I rarely talk Spanish and a little trigueño
 People be swearin’ I’m a moreno
 Pero guess what? I’m Puertorriqueño. [...]
 All jokes aside, I ain’t tryin’ to dis any race
 and –He’ll announce everyplace–
 That I’ll perform at, so chill, don’t panic
 It is just me, Antonio, another deso Hispanic.

Si el futuro de este “proceso de inclusión, transformación, crítica y afirmación”, como resume Pérez-Torres para el caso chicano, todavía no está decidido, queda claro que se ha recorrido un largo camino desde la música chicana tradicional hasta esas nuevas tendencias, camino que tiene muchas estaciones marcadas por otros grupos, como por ejemplo los popularísimos Los Lobos que han encontrado otras soluciones para responder a la compleja situación de la población chicana en el mundo avasallador de Estados Unidos. Para comprender la distancia que esas nuevas generaciones han marcado con el pasado, nada más ilustrativo que la monografía que Yolanda Broyles-González ha dedicado a *La Historia de Lydia Mendoza*, esa excepcional cantante solista, nacida en 1916 en Tejas, que durante décadas era la máxima expresión de la mexicanidad de los trabajadores emigrantes y radicados en Estados Unidos. Broyles-González ha recogido en numerosas sesiones *La Historia* de la cantante, entendiéndola no simplemente como un relato geográfico sino como el acto consciente de contar una historia, su Historia. Por lo tanto, este texto aparece en el libro en su original español y en una traducción completa al inglés, idioma en que la autora también escribe sus propios comentarios y análisis. El mundo musical de Lydia Mendoza era todavía el de una comunidad excluida de la sociedad norteamericana, la cual por lo tanto se adhería con fervor a sus raíces mexicanas. Como demuestra el compacto que acompaña al libro, las canciones de Lydia Mendoza son corridos y rancheras al estilo más puro del norte mexicano. Esas canciones, tomadas del repertorio oral tradicional, transmitían todavía mucho de la realidad de la gente que las escuchaba en Tejas o California. Tanto no había cambiado su condición y estilo de vida.

Por supuesto, ni la ranchera ni el mismo corrido eran y son simples reflejos de la vida de la gente. El corrido mexicano es probablemente uno de los géneros más narrativos de todo el mundo, capaz de reproducir en su inmenso repertorio buena parte de la historia oral de México, especialmente del norte donde tiene mayor difusión. Desde los famosos corridos de la revolución hasta los mal considerados “narcocorridos” de la actualidad, siempre han llevado una fuerte carga de historias violentas cuyas moralejas revelan a veces el juicio popular, pero otras veces simplemente las verdades de sus comitentes o “mecenaz”. Américo Paredes ha explorado ampliamente el mundo de los “corridos de la frontera” que representan todo un historial de los conflictos violentos en ambos lados de

la línea separadora entre México y Norteamérica. A su discípulo John McDowell debemos ahora un fascinante estudio del corrido de contenido social en el otro extremo de su difusión: *Poetry and Violence : The Ballad Tradition of Mexico's Costa Chica*. La “Costa Chica” es la costa pacífica al sur de Acapulco, es decir la situada en el Estado de Guerrero que hoy es el de mayor violencia política en México. Los corridos de la Costa Chica que se pueden escuchar en un compacto incluido en el libro, con grabaciones de campo hechas por el autor, parecen aún más suaves y melodiosos que los del propio norte, en extraño contraste con el contenido más o menos violento de muchos de ellos. Su forma poética que generalmente es considerada herencia directa del antiguo romance español –también un género de gran fuerza narrativa–, mantiene estructuras estrictas. Todo esto lleva a McDowell a la conclusión de que el corrido que habla de la violencia puede ser una “respuesta mensurada” a ésta, que ordena los acontecimientos de la violencia bruta e incluso puede tener poderes curativos, reduciendo la violencia vivida de manera incomprensible o intolerable a arquetipos de la condición humana. Este concepto tiene sus límites cuando el corrido se acerca a realidades muy actuales y por lo tanto peligrosas, como McDowell ejemplifica en el caso de una de las frecuentes masacres perpetradas por agentes del gobierno en Guerrero que, en opinión de los músicos, sería sin duda merecedora de un corrido, pero que sería un tema muy delicado para cualquier compositor que se atreva a hacerlo. Otro descendiente es el ahora muy difundido “narcocorrido” que transmite una visión heroica de los narcotraficantes, muy a pesar de mucha gente y por supuesto de las autoridades, más aún cuando en ellos también se reproduce la tradición de los corridos encargados. Con todo, el libro constituye un aporte valioso al estudio de uno de los géneros de mayor interés social de la música latinoamericana.

Brasil

El Brasil es otro de los países latinoamericanos que cuenta no solamente con un rico y muy variado tesoro de tradiciones de música folclórica sino también con una marcada historia de música “culta”, es decir de composiciones escritas e impresas, y compuestas muchas veces según las normas occidentales. Esta situación crea una relación entre música popular y “culta” muy distinta de la conocida en Europa. Los compositores “serios” muchas veces vacilan entre la evidente atracción de la vitalidad de la música popular, que además con frecuencia resulta volverse en su signo distintivo en el ambiente, y el mercado de la *World Music*, y su afán por lograr el mismo dominio “técnico” de la composición como sus reconocidos colegas europeos, lo que implica la sublimación o supresión del elemento folclórico a favor de un lenguaje musical supuestamente universal. Si los compositores mismos buscan en su mayoría reconciliar estos dos caminos en obras de estilos muy diversos, como en el Brasil ejemplifica con gran éxito Heitor Villa-Lobos, los críticos y teóricos tienden con frecuencia a construir esquemas y conceptos ideológicos de carácter excluyente. El musicólogo y diplomático Vasco Mariz, en la introducción a su voluminosa *História da música no Brasil*, obra de referencia aparecida ya en su quinta edición revisada y aumentada, cita a Mário de Andrade afirmando que “todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente como valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo”.

El problema de que posiciones como la citada no puedan resolverse es que este “arte brasileiro” nacional resulta ser una ficción que solamente cobra realidad a través de una construcción artificial, como lo hicieron la mayor parte de los nacionalismos musicales, sea en Rusia, Bohemia o Noruega en el siglo XIX, o en los países latinoamericanos del mismo y del siguiente siglo. Como proclama Mariz, algunos compositores confunden nacionalismo con exotismo, reproduciendo elementos del rico folclor auténtico en vez de crear la “única atmosfera do Brasil sonoro”. El nacionalismo musical, en la concepción de autores como Mariz, tendrá que conciliar dos exigencias casi antagónicas: un lenguaje musical culto, de rigor académico, y la expresión auténtica de las varias fuentes musicales populares dentro de un estilo “nacional”.

Mariz, en caso de dudas, se decide por el concepto de música “cultura” o “clásica” como modelo de la música brasileña. En este aspecto, el título de su obra debería ser corregido, como calladamente lo hacen las notas editoriales, en *História da música culta no Brasil*, porque quedan fuera de esta historia compositores que caerían bajo el veredicto del exotismo, a mencionar ante todo Francisca “Chiquinha” Gonzaga (1847-1935), autora no solamente de excelentes piezas en géneros populares como polcas, *lundus*, *maxixes*, tangos brasileños, valeses, *chôros*, *modinhas* o marchas, sino también de la primera música compuesta para la celebración del carnaval, la primera mujer en dirigir una orquesta en el Brasil y la primera compositora que vio ejecutada una opereta en un teatro del país. ¿Será porque ella era además abolicionista, republicana y feminista, y se rebeló contra las normas matrimoniales por lo que la *História da música no Brasil* no le concede ni una mínima mención? Otro compositor de obras de la misma índole, Ernesto Nazareth, sí tiene un capítulo, aunque el autor tema que “o leitor talvez se espante” por la inclusión de un músico de “carácter semi-popular”. De la misma manera, el autor *hesita* en incluir al multifacético Egberto Gismonti.

Es interesante notar que la violación de las normas sociales y morales de la época figura en otro contexto casi como prueba de la brasilianidad de un autor. En su presentación de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), reconocido como la más importante figura de la música brasileña de su época, Mariz casi no comenta la obra –que no tiene nada de nacional, huelga decirlo– sino que fija su interés en la descendencia y biografía heterodoxa del compositor. El interés del autor por aspectos políticos, sociológicos o raciales, sin embargo, es menudo y disminuye aún más con el avance de la obra que se convierte paulatinamente en un mero rosario de biografías. En ellas, no en el análisis reside el valor de la obra como referencia para la historia de la producción de música “cultura” y de sus compositores en el Brasil. Pero no deja de sorprender que pase como *História da música no Brasil* una obra con criterios tan estrechos que al lector se le escapan elementos y momentos decisivos de una historia musical tan rica como la del Brasil. Así es que Mariz deplora como “o período mais difícil para a sobrevivência da boa música” la década después de la muerte de Nunes Garcia. Ni siquiera menciona el nombre de Domingos Caldas Barbosa, otro sacerdote mulato que, todavía en pleno siglo XVIII, acuñó de la *moda* portuguesa la más picante *modinha* brasileña, con tanto éxito que pudo tocar hasta en la Corte de Portugal. La *modinha* sería, como bien demuestra Hermano Vianna en su admirable libro *The Mystery of Samba: Popular Music and National Identity in Brazil*, la raíz de la mayor parte de la música popular en los dos siglos siguientes. Para su desarrollo y el de la música popular en general durante el siglo XIX no bastaba el encuentro de elementos de distinto origen: español, portugués, africano, centro-europeo. Hacía falta también el encuentro

—siempre visto con recelo por las capas más conservadoras— de las distintas clases sociales y “razas” en el Brasil. Las décadas del romanticismo estaban caracterizadas por estos encuentros, en las grandes ciudades con una vida y un ambiente ya bastante urbano. Vianna da los ejemplos de cómo los literatos, y también los músicos, desde el siglo XVIII, perdieron el respeto a las barreras sociales y culturales. Lo mismo sucedió en el siglo XX en el nacimiento de la samba. Vianna cuenta la anécdota ilustrativa de un encuentro de intelectuales como el ideólogo de la *brasilidade* mestiza Gilberto Freyre y de compositores como Heitor Villa-Lobos que se pasaban la noche con las estrellas de la música popular como Pixinguinha en momentos en que la samba comenzó a dar el paso “misterioso” de una música restringida a las clases bajas de algunos barrios de Río de Janeiro a un género que estaba a punto de convertirse en el símbolo mundial de la cultura brasileña.

La samba misma, ese símbolo nacional, es de un nacionalismo bastante relativo, como aclara Vianna en el transcurso de su fascinante estudio, y como lo confirman Charles Perrone y Christopher Dunn en el capítulo introductorio de la colección de ensayos sobre *Brazilian Popular Music and Globalization*. Antes de la entrada victoriosa de los conjuntos samberos basados en la música negra, e incluso paralelamente a ese fenómeno, la música para el carnaval de Río era de todo, amalgamando estilos internacionales y tradicionales brasileños. En la medida en que la samba se oficializó, por ejemplo bajo el gobierno de Getúlio Vargas, surgieron nuevas tendencias, muchas veces fusiones de lo tradicional con lo moderno, o de lo nacional con lo internacional. De esta manera, el escenario musical brasileño ha dado lugar, más aún que en otros países del continente, a permanentes debates acerca de lo nacional y lo extraño, lo decente e indecente, lo puro y lo impuro etc. En ningún momento, los músicos y los públicos han dado una respuesta homogénea a estos desafíos.

En buena parte, el mismo éxito internacional de la música brasileña era una fuente constante de fusiones o “adulteraciones”, según la óptica. La estrella más sobresaliente, Carmen Miranda, con su enorme impacto en Estados Unidos en la época de entre guerras, es el mejor ejemplo. Quien oye sus antiguas grabaciones, no puede sino extrañarse de lo poco brasileño que suenan sus canciones, y así lo consideraban no pocos críticos de la época. El gran renovador de la música brasileña Caetano Veloso, sin embargo, en un hermoso aporte a *Brazilian Popular Music and Globalization* hace el intento de un rescate de la “falsa baiana”, muy en la tónica de todo el volumen que hace hincapié en la larga serie de fusiones de una música brasileña globalizada, ávida de estar al tanto de los desarrollos internacionales y al mismo tiempo dándoles impulso desde una asimilación casi siempre original y consciente de sus propios valores. Los autores del interesante volumen demuestran que lo que es recibido como lo más auténticamente brasileño puede ser una construcción compleja —valga como ejemplo el *Orfeu Negro*— y, al contrario, saben hacer entender lo específico del rock, funk o *bit* hecho en Brasil. En las palabras geniales de la canción *Chiclete com banana* de Jackson do Pandeiro: “Eu só boto bebop no meu samba — quando o Tio Sam tocar o tamborim — quando ele pegar no pandeiro e no zambumba...”

3. Obras generales

Que un autor alemán, de la parte oriental además, presente un libro enciclopédico sobre la música popular latinoamericana no puede sino llamar la atención. No menos de

710 páginas tiene el *Lexikon der lateinamerikanischen Volks- und Populärmusik* de Egon Ludwig, titulado sin falsa modestia *Música latinoamericana*. En un diccionario de tal tamaño es inevitable que se encuentren errores. De los que hay en éste, pongo como ejemplo las voces de “botuto” (p. 98) y “pututu” (p. 525) que designan el mismo instrumento, un caracol usado como trompeta. Evidentemente se trata también de la misma palabra en distintas versiones (las entradas agregan a cada una varias variantes más). Entre las dos voces, sin embargo, no se da ninguna referencia, y pese a que la explicación ofrecida coincide en muchos elementos, pareciera que dos personas distintas y sin comunicación hubieran escrito los dos textos. El error mencionado no parece casual porque se nota en muchos aspectos una preferencia y mayor competencia del autor por la región musical del Caribe y Mesoamérica en comparación con la andina. Es sólo una de las varias objeciones que se pueden hacer al diccionario de Egon Ludwig, ex-documentalista del Instituto Latinoamericano de la Universidad de Rostock. De hecho, varias reseñas publicadas sobre la obra han sido muy críticas, aduciendo errores, reales o discutibles en algún área donde el crítico se siente especialista. En realidad, lo sorprendente de ese diccionario de alrededor de 6.000 entradas reunidas por un solo autor no son los errores de algunas voces, sino la fiabilidad de casi todas las entradas y la enorme amplitud de tópicos que están presentes en la obra. Consultando durante varios meses el diccionario en diversos contextos temáticos, casi siempre he encontrado una respuesta útil y acertada. Este “diccionario de la música popular latinoamericana”, ofrece información sólida especialmente en todo lo relacionado con las raíces de la música popular y su larga historia, cubriendo un gran vacío que hasta ahora solamente se pudo llenar recurriendo a bibliografías dispersas y de difícil acceso. No sólo los músicos están presentes; con mucho cuidado Ludwig ha reunido también el enorme número de distintos géneros musicales y sus relaciones de parentesco, además de los instrumentos (extrañamente, en un diccionario escrito en alemán, sólo con sus nombres originales). Bien hizo el autor concentrándose en datos de este tipo en vez de tratar de estar a la altura de las últimas modas y estrellas que en el momento de la impresión del libro ya estarían pasadas. Este diccionario, único en Alemania y en su categoría de precio sin comparación en el mundo, se mantendrá como obra de referencia durante mucho tiempo.

Naturalmente, en un diccionario que abarca toda la música popular latinoamericana la información siempre queda escasa para el especialista. En algunos casos ya existen diccionarios especializados. Un excelente ejemplo es el *Diccionario de la Música en el Paraguay* del ya mencionado Luis Szarán, con sus 526 páginas, casi el tamaño de la obra de Ludwig. Se trata de una verdadera enciclopedia de toda la música en el Paraguay, desde la música indígena con sus instrumentos, pasando por la música de la época colonial y jesuítica hasta la música popular de hoy y también la música clásica, además de las instituciones musicales del país. Una obra que asombra por su erudición y que abre las puertas a un mejor conocimiento de una región musical que es de las más estereotipadas y así desconocidas del continente.

El *Garland Handbook of Latin American Music* de Dale Olsen y Daniel Sheehy comparte con el diccionario de Ludwig la ambición de cubrir todo el continente latinoamericano y caribeño. El “manual” se distingue del diccionario en primer lugar por la organización del material que le permite entrar mucho más profundamente a varios temas sin llegar a la cantidad de voces explicadas en el diccionario. El *Garland Handbook* con sus más de 400 páginas de gran formato representa un destacado esfuerzo por introducir a un

público general al mundo musical latinoamericano –con excepción de la música “cultura”– de manera científica, manteniendo un equilibrio entre la (etno-)musicología en el sentido estricto y la sociología de la música. Está compuesto por artículos de extensión bastante diferente, dedicados a temas generales de sociología musical, corrientes de la musicología, la organología, la difusión de los distintos géneros musicales o las culturas musicales de grupos indígenas e inmigrantes. Si bien algunos de estos ensayos han resultado demasiado cortos para ofrecer realmente una introducción satisfactoria al tema, toda esta primera parte tiene su importancia para establecer la tónica del libro, porque en la segunda parte –más de tres cuartos de todo el tomo– dedicada a las músicas de distintas regiones del continente, este enfoque sociomusical es mantenido. Es ésta la diferencia más marcada con otros manuales o monografías que normalmente o son historias más de instituciones y personajes que de la música, o análisis musicológicos. Los autores son todos investigadores de mucha experiencia, con frecuencia de los países referidos, que ofrecen resúmenes del estado del arte sobre su especialidad de manera bien completa y legible.

El *Garland Handbook* es la versión abreviada de una obra todavía mayor, el volumen *Garland Encyclopedia of World Music* dedicado a América Latina. Lamentablemente, en el proceso de los cortes fueron sacrificadas varias regiones musicales importantísimas como Colombia o Chile, de manera que no se justifica plenamente el título de la obra, más aún cuando estas ausencias no son bien visibles a primera vista. El resultado son distorsiones a veces absurdas, como cuando el índice remite a la cumbia en Argentina y otros países, pero no en Colombia, o a la *cueca* en México. El bambuco aparece, en el glosario, como “género romántico mexicano”. Sin duda, los editores deberían haber optado por eliminar los únicos dos ensayos sobre culturas musicales de etnias indígenas específicas (los warao venezolanos y los q’ero peruanos) que aparecen un tanto sueltos al lado de las monografías nacionales. Estas últimas, si bien de muy buena calidad, demuestran en sí el problema de la presentación del tema por países y por distintos autores. Perú y Bolivia, a grandes rasgos una sola cultura musical –junto con el también ausente Ecuador– aparecen como mundos separados.

Pese a estas deficiencias lamentables –que tal vez tienen el sentido de despertar en el lector el deseo de remitirse a la *Encyclopedia*– la obra es sumamente loable en lo que sí ofrece. Toda la presentación es muy cuidadosa, con una estructura clara, mapas e ilustraciones, referencias bibliográficas, índice, glosario y hasta con un CD que contiene 39 breves ejemplos musicales a los cuales el texto hace referencia.

Bibliografía

- Antonello, Roberto, Szarán, Luis (recopilación y transcripción): *Música en las reducciones jesuíticas. Música para órgano y clave de las reducciones jesuíticas de América del Sur de Domenico Zipoli y autores anónimos (XVIII)*. Nürnberg: Edition Missionsprokur S.J. 2000. 111 páginas.
- Berrian, Brenda F.: *Awakening Spaces: French Caribbean Popular Songs, Music, and Culture*. Chicago: University of Chicago Press (Chicago Studies in Ethnomusicology) 2000. 216 páginas.
- Born, Georgina, y Hesmondhalgh, David (eds.): *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2000. 360 páginas.

- Broyles-González, Yolanda (ed.): *Lydia Mendoza's Life in Music/La Historia De Lydia Mendoza*. New York: Oxford University Press 2001. 240 páginas.
- Carpentier, Alejo: *Music in Cuba*. Edited and with an introduction by Timothy Brennan. Minneapolis / London: University of Minnesota Press 2001. 302 páginas.
- Flores, Juan: *From Bomba to Hip-Hop. Puerto Rican Culture and Latino Identity*. New York: Columbia University Press 2000. 265 páginas.
- Gerard, Charley (ed.): *Music from Cuba: Mongo Santamaría, Chocolate Armenteros, and Cuban Musicians in the United States*. Westport: Praeger 2001. 155 páginas.
- Guss, David M.: *The Festive State. Race, Ethnicity, and Nationalism as Cultural Performance*. Berkeley: University of California Press 2000. 239 páginas.
- Krause, Anna-Bianca: *Apropos Yma Sumac*. Frankfurt/M.: Neue Kritik 2001. 138 páginas.
- Lobo, Eric, y Chinolope: *Die Seele Cubas. Havanna und Musik*. Erfurt: ReiseArt 2000. 184 páginas.
- Ludwig, Egon: *Música latinoamericana. Das Lexikon der lateinamerikanischen Volks- und Populärmusik*. Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf 2001. 710 páginas.
- Mariz, Vasco: *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 2000. 5a edición ampliada e actualizada. 550 páginas.
- McDowell, John Holmes: *Poetry and Violence: The Ballad Tradition of Mexico's Costa Chica*. Urbana / Chicago: University of Illinois Press 2000. 251 páginas.
- Mendivil, Julio: *Todas las voces. Artículos sobre música popular*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú 2001. 83 páginas.
- Nawrot, Piotr: *Monumenta Música in Chiquitorum Reductionibus Boliviae*. 5 tomos. La Paz: Editorial Verbo Divino 2000.
- Vol. 1: *Guaraníes, Chiquitos, Moxos: Indígenas y cultura musical de las reducciones jesuíticas*. 153 páginas.
- Vol. 2: *Indígenas y cultura musical de las reducciones jesuíticas: Cantos chiquitanos*. 174 páginas.
- Vol. 3: *Indígenas y cultura musical de las reducciones jesuíticas: Opera San Francisco Xavier*. 157 páginas.
- Vol. 4: *Indígenas y cultura musical de las reducciones jesuíticas: Requiem Chiquitano*. 86 páginas.
- Vol. 5: *Cantos guaraníes y moxeños*. 143 páginas.
- Olsen, Dale A.: *Music of El Dorado. The Ethnomusicology of Ancient South American Cultures*. Gainesville: University Press of Florida 2002. 291 páginas.
- Olsen, Dale A., y Sheehy, Daniel E. : *The Garland Handbook of Latin American Music*. New York: Garland 2000. 431 páginas + CD.
- Pérez Jr., Louis A.: *On Becoming Cuban. Identity, nationality, and culture*. Chapel Hill / London: The University of North Carolina Press 1999, 579 páginas.
- Perrone, Charles A., y Dunn, Christopher (eds.): *Brazilian Popular Music and Globalization*. Gainesville: University Press of Florida 2001. 288 páginas.
- Radano, Ronald, y Bohlman, Philip V. (eds.): *Music and the Racial Imagination*. Chicago/London: University of Chicago Press 2000. 703 páginas.
- Ramnarine, Tina K.: *Creating Their Own Space. The Development of an Indian-Caribbean Musical Tradition*. Barbados/Jamaica/Trinidad and Tobago: University of the West Indies Press 2001. 167 páginas.
- Romero, Raúl R.: *Debating the Past: Music, Memory, and Identity in the Andes*. New York: Oxford University Press 2001. 188 páginas.
- Roy, Maya: *Buena Vista – Die Musik Kubas*. Heidelberg: Palmyra Verlag 2000. 243 páginas.
- Szarán, Luis: *Diccionario de la Música en el Paraguay*. Asunción: (edición del autor) 1999. 526 páginas.

-
- *Domenico Zipoli. Una vita, Un enigma*, Prato: Edizione Partner-ship 2000. 186 páginas.
- Vianna, Hermano: *The Mystery of Samba: Popular Music and National Identity in Brazil*. Chapel Hill, NC/London: University of North Carolina Press 1999. XX+147 páginas.
- Wade, Peter: *Music, Race and Nation*. Chicago/London: University of Chicago Press 2000. 323 páginas.