

IDENTIDAD VS. TERRITORIALIDAD EN LA HISPANOAMÉRICA COLONIAL

TRANSCULTURACIÓN ATLÁNTICA DEL MUSICAR POPULAR SIGLOS XVI AL XVIII

IDENTITY AGAINST TERRITORIALITY IN COLONIAL LATIN AMERICA

ATLANTIC TRANSCULTURATION OF POPULAR MUSICKING FROM SIXTEENTH TO EIGHTEENTH CENTURY

Martín Eckmeyer | martineckmeyer@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL). Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades, Arte y Ciencias Sociales. Universidad Autónoma de Entre Ríos. Argentina

RESUMEN

Como ejercicio de poder sobre un espacio social, la territorialidad fue un factor fundamental para que las naciones latinoamericanas impusieran comunidades nacionales imaginarias mediante el recorte arbitrario de la heteroglosia preexistente. Las músicas fungieron allí un rol preponderante. Así los nacionalismos musicales pueden entenderse como prácticas de blanqueamiento y estilización mediante una territorialidad que encubrió la historia musical profunda de Nuestra América. Este trabajo indaga en la circulación del musicar americano, estableciendo correlaciones entre prácticas sonoras populares de emergencia sincrónica dentro del atlántico-colonial hispano, como los fandangos, la zarabanda o el punto. Analizaremos puntualmente algunos rasgos que hicieron de la evasión y el camuflaje de las marcas territoriales, su condición de posibilidad.

PALABRAS CLAVE

Musicar; historia de la música; territorialización; historia atlántica; fandangos

ABSTRACT

As a power practice over a social space, territoriality was a fundamental aspect for Latin American nations to impose imaginary national communities, through the arbitrary suppression of pre-existing heteroglossia. Music played a predominant role in this process. Thus, musical nationalisms can be understood as a practice of cultural whitening and styling, through a territoriality that covered up the deep musical history of Nuestra America. This text analyzes the circulation of Latin American musicking, establishing correlations between popular practices of synchronous emergence within the Hispanic colonial Atlantic, such as Fandangos, Zarabanda or Punto. We will specifically analyze some features that made the evasion and camouflage of territorial marks their condition of possibility.

KEYWORDS

Musicking; music history; territorialization; Atlantic history; fandangos



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional

«ALGUNOS INVESTIGADORES SE DESVIVEN POR ENCONTRAR CON SUS HERRAMIENTAS MENTALES CLASIFICATORIAS DÓNDE ESTÁ LO ANDINO, DÓNDE LO OCCIDENTAL, QUÉ ES RESISTENCIA, QUÉ ACULTURACIÓN. QUIÉNES, AL ESTAR DE UN LADO U OTRO DE LA LÍNEA, SERÁN LOS HÉROES O LOS TRAIADORES. YO POR MI PARTE NO QUIERO HACER UN JUICIO, PERO SÍ PROPONER QUE ESTAMOS ANTE UNA FALSA PREGUNTA. DESDE 1532 EN ADELANTE LO QUE TENEMOS ES LA FORMACIÓN DE UNA SOCIEDAD COLONIAL».

JUAN CARLOS ESTENSSORO FUCHS (1992)

Queremos comenzar con una breve anécdota, para tomarla como unidad de análisis. En un reciente congreso internacional de musicología, uno de los más importantes de habla hispana, se dio una curiosa confusión de términos en torno a la palabra fandango: conversando a partir de una ponencia sobre el tema, varios especialistas expresaron que parecían estar hablando de cosas muy diferentes, aunque todas se llamaran igual. Así el sentido de fandango podía recorrer un espectro tan amplio que iba desde una música insurrecta y nuestroamericana, popular y mestiza, hasta la expresión más típica del arte culto español, como manifestación de la élite peninsular, pasando además por varias posibilidades intermedias. Pareciera que el fandango puede ser tanto el arte de los conquistadores como el de los conquistados, de los opresores o de los oprimidos, lo que llevaría por lo menos a vaciar el concepto de todo significado histórico musical. En este trabajo queremos proponer a modo de hipótesis una explicación para esta confusión terminológica, a partir de considerar ciertos procesos históricos antagónicos que podrían interpretarse como fuerzas en conflicto en el mundo colonial atlántico; procesos que a su vez se proyectan, al menos, hasta bien entrado el siglo xx, abarcando diversas formas del musicar latinoamericano; si se quiere, diversos géneros musicales. En todos estos casos, que podríamos agrupar bajo el paraguas terminológico del fandango y de su antecesora, la zarabanda, subyacen conflictos expresados en base al ejercicio de la territorialidad, el despliegue de una acción de territorialización, y a la insurrección frente a ambas.

En un sentido amplio desde la geografía social (Santos, 2000), entendemos aquí a la territorialidad, como el ejercicio de poder sobre un territorio. Mejor dicho, sobre un paisaje, porque la misma territorialidad, en tanto acción política, es la producción social del territorio, lo que transforma para siempre el paisaje, lo existente. Es además una forma de concebir el espacio absolutamente derivada del dualismo cartesiano (Grosfoguel, 2013) razón vs. naturaleza que configura la estructura más importante del modelo civilizatorio de la modernidad/colonialidad lanzada a la expansión por los mares en 1492.

Dentro de esta actitud política de territorialidad, de este ego conquiro (Dussel, 1994), se despliega la territorialización como acción, como herramienta política. Este concepto, hasta donde sabemos introducido por Néstor García Canclini (1992) que aquí tomamos desde la reelaboración de Keith Negus (2005) para el análisis social de la música, implica, en tanto acción específica de la producción social e histórica del territorio, hacer de los fenómenos, de las manifestaciones vivas que habitan un paisaje, objetos. Es decir que se territorializan los fenómenos, para volverlos objetos, porque se requiere introducirlos en el cambio, producirlos en tanto bienes con valor de mercado. Y hacer esto implica introducir una razón categorial, una serie de nombres, de

rasgos, de términos, imprescindibles para generar una escala de valores que produzca la diferencia que genera el fundamento del valor comercial.

Por todo esto la territorialidad moderna hacia el musicar, que es acción y manifestación y no cosa ni objeto, se materializa cómo territorialización, reclusión del musicar a un territorio —ya delimitado y producido— y, por tanto, portador de una serie de atributos que lo hacen ser objeto simbólico, garantía estable (Hall, 2010) de una identificación. Es por eso que decimos música árabe, música argentina, música afro, o directamente, abreviando, usamos el paroxismo de la razón categorial moderna/colonial que es el estilo musical: decimos entonces flamenco, zamba o samba, blues... y diciendo eso nombramos a un mismo tiempo territorio, estilo, género, nación.

La más paradigmática de las acciones de territorialización, la más sofisticada en términos historiográficos y teóricos, la más persistente y duradera, es la que aparece con el nacionalismo. Un tipo de territorialidad que antecede a la nación (Hobsbawm, 2015) que parte de su proyección imaginaria y que abusa de las cosas y manifestaciones existentes, apropiándose de ellas, territorializándolas y alterando su estructura de forma profunda y grosera.

De ahí que la territorialidad como proceso colonial sea como territorialización, en música, colonialidad: porque mediante un hechizo afirmativo nos hace creer (Attali, 2011) que recibimos como universales las músicas que provienen de nuestro paisaje, que como acción contraterritorial debemos reclamar nuestras; y a la inversa, se nos hace pretender identitarias, nacionales, aquellas producidas más que desde lejos, desde arriba.

Pero la territorialización es más que extractivismo epistémico/estético y afirmatividad. Es logocentrismo colonial, porque las propias formas categoriales, las mismas palabras que nombran, están hechas desde la territorialización y por tanto impiden una consideración otra de nuestras músicas. El Norte global produce la doxa, el sentido común sobre el musicar, y nos arroja a un mundo en el que nos queda cómoda la territorialización, nos resulta familiar y coherente. Porque hay que inventar nuevas formas del habla —o del gesto— para referirnos a aquello que nuestros propios límites formativos nos impiden proyectar: un acto de desterritorialización del musicar.

En esta vía vamos a proponer considerar dos fuerzas o estrategias históricas en conflicto: la evasión del mundo colonial por parte de los sectores subalternizados por la corona española y otras naciones europeas en base a condiciones de raza, clase o género entre los siglos *xvi* al *xviii* en América Latina; y los nacionalismos, tanto españoles como americanos, que cobran fuerza entre los siglos *xix* y *xx*, en el marco de los conflictos por las independencias y el consecuente rejuego de identidades (Carpentier, 1984) para determinar la soberanía territorial de las naciones. Tanto en la evasión como en el nacionalismo, el territorio se presenta como un vector estructural de las estrategias políticas —en un caso como supervivencia y en el otro como dominación— mientras que la música se presenta como un procedimiento preferencial para generar pautas audibles identitarias que promueven y hacen posibles dichas estrategias.

Así veremos cómo, en un sentido histórico, pero no necesariamente lineal, formas estructurales del musicar nuestroamericano, que configuran lo que podemos llamar el complejo zarabanda/fandango —que incluye el son y el punto, el joropo y el galerón, la marinera y la zamacueca, el tango y la cumbia, entre otros— emergen históricamente como mecanismos sonoros de la evasión de diferentes colectivos americanos del mundo popular subalterno (De Martino, 2008). Constituyen especialmente formas de evadir la diferencia colonial (Mignolo, 2003), en tanto parte de un racismo epistémico que produce como no existentes los saberes, en este caso musicales, de los grupos subalternizados por el proceso colonial: las parcialidades indígenas americanas, los africanos subsaharianos víctimas del comercio transatlántico; los diferentes colectivos pobres identificados indistintamente como moros, igualmente arrojados al otro lado de la línea abismal (de Sousa Santos, 2014), los campesinos andaluces, pero también los asturianos y los gallegos, los gitanos, los andalusíes resistentes a las políticas de asimilación, los judíos sefardíes, y los diversos grupos de mujeres. Para estos grupos poblacionales presas de la persecución y segregación a partir de la articulación del triángulo funesto (Hall, 2019) en el que la producción de diferencia en términos de raza, clase y género funge como fundamento de la heterogeneidad estructural y el comercio triangular atlántico (Williams, 2011), la evasión de las marcas sonoras etnologizadas, el olvido y disimulo estratégico de las tradiciones musicales de origen, será un recurso vital para desarmar la opresión e incluso el exterminio sobre los que se apoya el orden colonial moderno.

De esta forma resistir el orden colonial implica para los colectivos subalternizados y racializados camuflar los rasgos particulares, especialmente aquellos relativos a cualquier conjunto de prácticas culturales y rituales condenados por Occidente, reducidos a lo primitivo o lo no-humano. Señas que desde el orden categorial moderno/colonial se irán referenciando cada vez más, casi únicamente, con un territorio. Proceso que, como señala el historiador Juan Carlos Estenssoro Fuchs (1992), constituye un triunfo político del régimen colonial. Así, en el caso de las prácticas sonoras, se construirán desde la diferencia colonial identidades musicales homogéneas y monolíticas para dar cuenta de lo indígena, lo africano o lo afro, lo morisco entendido como andaluz, solapando la invocación de un territorio y una identidad social e histórica. Todas ellas niegan al otro como existente (Dussel, 1994; de Sousa Santos, 2014) y lo producen como un inferior, que en el mejor de los casos deberá ser «reducido a sociedad» (Waisman, 2019, p. 159). En paralelo se dará también, mediante la construcción de la teoría musical moderna, la paulatina catalogación negativa de los rasgos sonoros considerados parte del dominio de lo femenino —relaciones armónicas falsas, enlaces rotos, articulaciones débiles, etcétera.—. En este caso el recurso al territorio se relaciona con el cuerpo, anatema de la razón, que es prolongación del cuerpo bajo y las prácticas de la cultura popular premodernas. Es el cuerpo de las mujeres, reservorio de lo desagradable, lo débil, lo informe, el territorio de lo irracional.

Ante este proceso, resaltar las particularidades, las marcas epidérmicas, las señales de referencia a un grupo, a un pueblo, a un colectivo, son rápidas condenas para todos los individuos alcanzados por la opresión colonial. Referir a una música que abiertamente desafía las pautas del orden consensual armónico (Attali, 2011) de la modernidad/colonialidad, implica auto condenarse a la opresión colonial. Si el modelo

musical moderno entroniza la funcionalidad armónica y la intercambiabilidad sonora para asegurar el ingreso del musicar en el mercado, al mismo tiempo produce la universalización de sus formatos musicales —ahora llamados obras— y los impone como rasgo de progreso y refinamiento en base al epistemicidio (Grosfoguel, 2013) de toda otra cultura musical posible, de su producción activa como inexistente (de Sousa Santos, 2014). Por ejemplo, abundar como rasgo de identidad y ligazón territorial en músicas basadas en fonéticas y aglomeraciones sonoras (Prudencio, 2001), como las de algunas comunidades andinas que permiten la coexistencia simultánea de varias versiones de una misma nota sin considerar a ninguna como desafinada, va a convertirse en indicador racializante a oídos de los colonizadores. De igual modo, las pretendidas músicas del tambor, referencia a una homogeneidad africana o todavía peor, negra, serán no sólo permitidas, sino incluso promovidas por los tratantes y administradores esclavistas con el objeto de producir una diferencia que justifique el establecimiento de la raza como pauta de superexplotación. Hiperbolizar los elementos sonoros más contrastantes con el modelo funcional armónico occidental será entonces una pauta de racialización y de opresión colonial.

EXTRACTIVISMO DE LA TERRITORIALIDAD

Según el prestigioso Diccionario Grove de la Música y los Músicos alojado actualmente en el sitio de Oxford Music, la Sarabande es «una de las danzas instrumentales más populares del Barroco». Si bien en el artículo los autores de la entrada consideran un posible origen latinoamericano, en un musicar cantado, inmediatamente se aclara que «los ejemplos más antiguos de la zarabanda temprana aparecen en tablaturas italianas de guitarra española» (Sadie, 2001, s. p.). En otro diccionario de la misma y prestigiosa universidad británica (Latham, 2008), se reitera el esquema: una muy breve noticia de un misterioso origen americano para luego desarrollar cuantiosamente la versión culta y europea —ni siquiera española— de la sarabande. Es muy significativo que, en la edición en español del diccionario, editado en México por el prestigioso Fondo de Cultura Económica, si uno busca la entrada zarabanda, que además del original es el nombre en español de este musicar, el texto nos reenvía a la entrada en inglés: sarabande. Por lo demás, el análisis no hace nada para contrarrestar la violencia epistémica de la época, sobre todo del largo siglo xvi en que los sectores hegemónicos occidentales denostaron la danza americana, sino que simplemente se menciona que:

tenía reputación de danza lasciva. El padre Mariana (1536-1624), en su Tratado en contra de los entretenimientos públicos, se refiere a ella como un baile y cantar tan vulgar en sus palabras y tan fea en sus meneos, que es capaz de incitar sentimientos lascivos incluso en las personas más decentes". En 1583 Felipe II prohibió la danza en España, aunque ello no impidió su florecimiento (Latham, 2008, p. 1334).

En ningún momento se hace el más mínimo análisis crítico de estas fuentes. Todo lo contrario, se refuerza el sentido y valor de las mismas al exponer que, una vez llegada en el siglo xvii a las cortes de Francia, procedente de Italia, la sarabande «se incorporó también al salón de baile y precisamente en este contexto evolucionó en una forma de danza más lenta y majestuosa» (Latham, 2008, p. 1335).

En la versión en español del diccionario musical de la universidad de Harvard encontramos el desarrollo de la entrada, en cambio, en la letra Z, bajo el término zarabanda. Sin embargo, el contraste termina allí, ya que inmediatamente volvemos a leer que es «un movimiento de danza barroco en compás ternario. En Francia y Alemania era generalmente lenta y majestuosa» (Randell, 2009). Incluso la entrada en Wikipedia en español, correctamente denominada zarabanda reproduce en su bajada —que es lo primero y a veces lo único que se lee— todavía más este flagrante estereotipo de colonialidad:

la zarabanda es una danza lenta, del período barroco desarrollada durante los siglos XVI y XVII, escrita en un compás ternario (característica de la música barroca) y se distingue en que el segundo y tercer tiempo van a menudo ligados, dando un ritmo distintivo de negra y blanca alternativamente. Las blancas corresponden a los pasos arrastrados en el baile y se caracteriza por un tempo allegro y ligero (Zarabanda, 2022).

Incluso va más lejos, ya que más adelante se pone en crisis el origen americano de este musicar, y con una colonialidad que atrasa varios siglos, los autores anónimos y colectivos del diccionario online nos dicen que «hay testimonios que sitúan la danza por territorios hispánicos y las colonias de América» (Zarabanda, 2022). En cualquier caso, no es sólo un asunto de Wikipedia. Ya que este es el tratamiento que recibe en la mayoría de los textos de historia de la música sobre el periodo —habitualmente denominado barroco a partir del despliegue de todos los sesgos de la historiografía positivista, afirmativa, y moderno colonial—. ¹ En el ya marginal apartado que recibe la música española entre las más ilustres músicas instrumentales italianas, francesas o alemanas, se dedica con suerte un pequeño párrafo a las colonias hispanas, y dentro de él, todavía con una mayor dosis de fortuna, tal vez podremos leer alguna noticia marginal sobre la zarabanda.

Para el caso del fandango, el tratamiento es similar o aún peor. Baste la referencia de Wikipedia:

El fandango es un baile popular típico de diversas zonas de España y también de algunos lugares de Hispanoamérica, por ejemplo, en el sur del estado de Veracruz, México, o en el estado de Paraná, Brasil. Al igual que en las provincias americanas, también fue ampliamente adaptado e interpretado en Filipinas (Fandango, 2022).

El mismo sesgo colonial, que universaliza en tanto se referencia al fandango con España y provincializa en tanto subgéneros las pretendidas variantes —¿o distorsiones?— de «las provincias americanas», aparece en el mencionado diccionario Grove/Oxford, cuando se señala que «es considerada una de las danzas tradicionales españolas más difundidas» (Sadie, 2001, s. p.).

¹ Pueden verse entre muchos otros los textos de Bukofzer, Grout, Hill o Heller sobre el estilo Barroco.

UN MUNDO DE LA EVASIÓN Y EL DESAPEGO A LAS MARCAS TERRITORIALES

Hay un encuentro que no es el de las culturas encontradas que celebra el mesticismo, que se hizo mito oficial para cristalizar la identidad nacional de las atomizadas naciones americanas en base al rejuego que describe Alejo Carpentier. Ese otro escenario, camuflado y ambiguo, es el que se da a partir de que se encuentran en la ruralía, en los montes, en los desiertos y las selvas, los evadidos del mundo amurallado por la doctrina colonial americana del siglo ^{xvii} y ^{xviii}, dividido en las dos repúblicas, de la plantación esclavista, de los pueblos para reducir a los indios, del recorrido de la encomienda. En el mundo evadido y del escape sí hay un encuentro, una solidaridad que se apoya en las pautas culturales que se comprenden comunes ante el orden colonial, la opresión, el despojo, la falta de libertad. Eso, precisamente, es el mestizaje: la muy variada configuración de aportes con el fin de sobrevivir y resistir en solidaridad, provenientes de centenares de vertientes culturales e históricas que solemos reducir —mal— a tres: africanos, indígenas y europeos.

Los africanos, provenientes de cientos de sociedades diversas, con troncos lingüísticos y creencias muy diferentes —y por lo tanto así de variadas eran sus músicas— se transforman en afroamericanos, en el momento preciso en que arriban a América (Small, 1998). Los cientos de pueblos americanos, que hasta la llegada de los españoles combatían encarnizadas luchas entre sí o presenciaban procesos de transformación y hasta de decadencia de sus sociedades, son arrojados a la categoría común de lo indígena por la propia conquista, denominación que les hubiese resultado inusitada unos pocos años antes de la invasión hispánica.

Ahora bien, en esta segunda función, la de resistencia, la identidad común funciona al suspender o asimilar en una articulación que permite la coexistencia de la diversidad, las pautas diferenciales que históricamente habían configurado prácticas irreconciliables en el mundo precolonial. Como justamente cualquier parcialidad indígena es fácilmente reconocible como un tipo de cultura distinta a la española, evadirse de las marcas racializantes de lo indígena fue uno de los principales factores de resistencia en el mundo colonial (Waisman, 2019).

Estos mundos, partes del mundo popular subalternizado, se conforman a partir de la heteroglosia mestiza y transcultural que se busca hiperbolizar con el fin de ocultar la procedencia y evadir las marcas racializantes y por lo tanto opresoras. Así, se configuran tradiciones culturales en la huida. Identidades del nomadismo, habitando paisajes despoblados, abandonados o menos explorados; un espacio no territorializado en el cual confluyen personas, que buscan ahora ser libres sin diluirse ni sintetizarse, porque se mestizan, pero no se hibridan, porque no claudican las memorias particulares.

Frente a la ruralía controlada [América Latina] fue poblándose anárquica o libertariamente. Fue configurando una formación social particular alrededor del eje de la naturaleza de “escapados” de sus pobladores; una sociedad que buscaba en el escape, en la fuga, sacudirse de la opresión; una sociedad opuesta a la plantación, basada en la libertad del retraimiento, en lo que podríamos llamar en términos contemporáneos, el derecho a vivir en paz [...] la cimarronería en estas áreas no

fue solamente una respuesta a la plantación esclavista (es decir, a un tipo agrario de ruralía), sino también, y fundamentalmente a la ciudad murada militar que en cada isla representaba al Estado colonial, al Estado español (Quintero Rivera, 2005, p. 209).

Así, en la melodización de los ritmos de matriz afroamericana; la asimilación de instrumentos europeos e incluso de la escritura pauta de la música, pero manteniendo formas de articulación persistentemente ruidosas en los toques existentes en los mundos indígenas; o en la proliferación de un gran abanico de instrumentos de cuerda pulsada, con raíz en el arpa, la vihuela y la guitarra, que serán herramientas para la producción de las músicas del mundo popular subalterno americano, hunde sus insurrectas raíces históricas transatlánticas el complejo zarabanda/fandango.

En las diversas ocasiones sonoras del fandango nuestroamericano, selladas por el nomadismo transatlántico y expresadas en el ruidoso contoneo participante bajo la desmesura del ritmo, se produce y recrea cabalmente la insurrección frente a la colonialidad.

REFERENCIAS

Attali, J. (2011). Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música. Siglo XXI.

Carpentier, A. (1984). América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música. En Z. Gómez García, *Musicología en Latinoamérica*. Ed. Arte y Literatura.

Dussel, E. (1994). 1492: El encubrimiento del otro: Hacia el origen del "mito de la modernidad": Conferencias de Frankfurt, octubre de 1992. Plural editores.

Estenssoro Fuchs, J. C. (1992). Los bailes de los indios y el proyecto colonial, *Revista andina*, 10(2), Cuzco.

Fandango (baile). (10 de mayo de 2022). Wikipedia, la enciclopedia libre. [https://es.wikipedia.org/wiki/Fandango_\(baile\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Fandango_(baile))

García Canclini, N. (1992). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Sudamericana.

Grosfoguel, R. (2013). Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI, *Tabula Rasa*, (19), pp. 31-58.

Hall, S. (2010). *Sin Garantías*. Universidad Andina Simón Bolívar.

Hall, S. (2019). *El triángulo funesto Raza, etnia, nación. Traficantes de Sueños*.

Hobsbawm, E. J. (2015). *The invention of tradition [La invención de la tradición]*. Cambridge University Press.

Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico Oxford de la Música*. Fondo de Cultura Económica.

Negus, K. (2005). *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Paidós.

Prudencio, C. (2001). *Conceptos y rasgos de la música de las comunidades de los departamentos de La Paz, Oruro y Potosí*. [Inédito] Transcripción de la conferencia magistral ofrecida en el marco de las Jornadas de Música Contemporánea, Facultad de Bellas Artes, La Plata, Argentina.

Quintero Rivera, A. (2005). *¡Salsa, sabor y control! sociología de la música “tropical”*. Siglo Veintiuno.

Randell, D. (2009). *Diccionario Harvard de la Música*. Alianza.

Santos, M. (2000). *La naturaleza del espacio. Técnica y tiempo. Razón y emoción*. Ariel

Sadie, S. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2nd Ed* [Diccionario Grove de la música y los músicos, 2da edición]. Oxford University Press.

Small, C. (1998). *Music of the common tongue: Survival and celebration in African American music* [La música del lenguaje común: supervivencia y celebración en la música afroamericana]. University Press of New England.

de Sousa Santos, B. (2014). *Epistemologías del sur*. Perspectivas. Akal.

Waisman, L. (2019). *Una historia de la música colonial hispanoamericana*. Gourmet Musical Ediciones.

Zarabanda. (22 de abril de 2022). *Wikipedia, la enciclopedia libre*. <https://es.wikipedia.org/wiki/Zarabanda>