

## **Antropología Experimental**

<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae>  
2022. nº 22. Monográfico *Pensar desde lo decolonial*  
Texto 01: 1-13

Universidad de Jaén (España)  
ISSN: 1578-4282 Depósito legal: J-154-200

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rae.v22.6354>  
Recibido: 18-05-2021 Admitido: 2-01-2022

# **Caminos para la descolonización de la musicología en América Latina**

**Ailin RUBIO**

Universidad de la Rioja  
[ailinmelisa@hotmail.com](mailto:ailinmelisa@hotmail.com)

### **Paths to the decolonization of musicology in Latin America**

#### **Resumen**

En este trabajo se describen las distintas propuestas que han surgido en Latinoamérica para descolonizar la música y se analiza en qué medida pueden abordarse estos planteamientos para la descolonización de la propia musicología. Para ello, tras ver los límites de la disciplina y el lugar que ocupa la etnomusicología dentro de ella, se presentan distintas propuestas para una descolonización de la música en Latinoamérica, a través de la educación, de la historia de la música y el canon. Finalmente, se expone la situación de la musicología en América Latina.

#### **Abstract**

This paper describes the different proposals that have emerged in Latin America in order to decolonize music and analyzes to what extent these approaches can be addressed for the decolonization of musicology itself. To do that, after seeing the limits of the discipline and the place that ethnomusicology occupies within it, several proposals are presented for a decolonization of music in Latin America, through education, the history of music and the canon. Finally, the situation of musicology in Latin America is exposed.

#### **Palabras clave**

Musicología. Latinoamérica. Descolonización. Etnomusicología. Pedagogía Musical  
Musicology. Latin America. Decolonization. Ethnomusicology. Musical Pedagogy

## Introducción<sup>1</sup>

Una de las figuras más importantes de los estudios postcoloniales fue el palestino Edward Said. El autor, entusiasta de la música y con formación como pianista<sup>2</sup>, escribió un gran número de artículos y críticas musicales, además de varios libros dedicados a la historia de la música<sup>3</sup>. Sin embargo, llama la atención que un pensador tan importante en el mundo postcolonial, en estos textos solo mencione obras del canon musical occidental. En sus libros póstumos de 2008 y 2009, en el aspecto musical se muestra conocedor las obras de Bach, Beethoven y Debussy, entre otros, además se declara admirador del pianista Glenn Gould y del filósofo Theodor Adorno. Es decir, mientras que en su crítica literaria critica a los autores europeos a la luz del pensamiento postcolonial, en música no parece contemplar tal contraposición y opta por mantenerse en el canon occidental. La objeción al tratamiento eurocéntrico de los escritos de música de Said no es nueva; la planteaba, entre otros, el musicólogo postcolonial Kofi Agawu (2007). Efectivamente, Said, tan crítico con la descripción del mundo que formó Occidente y sus categorizaciones culturales, en lo referente a la música parece dar la razón a quienes ven en la cultura europea (sobre todo germánica) el único objeto de estudio válido para la musicología.

El ejemplo de Said es uno entre muchos. Por este motivo, cabe preguntarse si es posible una descolonización de la musicología, una disciplina eurocéntrica desde su nacimiento y con un componente colonial muy arraigado. Así como Agawu hace desde África, otros autores se han planteado esta cuestión desde América Latina y han propuesto caminos diferentes para una descolonización de la música. Cada uno de ellos se ha ocupado de un aspecto que ha encontrado fundamental para este fin: mientras que para algunos lo importante está en cómo percibimos la música (Holguín y Shifres, 2015), otros se centran en la manera en la que esta se enseña en Latinoamérica (Hemsey de Gainza, 1999; Paraskevaídis, 2010), y otro grupo comenta las categorizaciones de los estudios que entran en el mundo académico y los que se quedan fuera, dependiendo del objeto de estudio (Martí, 1997; Izquierdo König, 2016). Todas estas aportaciones son importantes y, más que ser análisis compartimentados, se entrecruzan y pueden ser interpretadas cada una por sí misma como vertebradora de todas las demás. De este modo muestran, en su conjunto, los procesos que hacen de la musicología una disciplina que, aunque cada vez más abierta, aún conserva rasgos coloniales.

## Un acercamiento a la disciplina musicológica

En su definición más amplia, la musicología es la disciplina que estudia todo lo relacionado con la música. Se desarrolló como rama independiente de conocimiento en el siglo XIX y estudiaba la historia de la música occidental, las consideradas grandes obras de los genios de la música. Hoy en día es la musicología histórica la que estudia este repertorio (Véase Joseph Kerman (1985), capítulos 1 (“Introduction”) y 2 (“Musicology and Positivism: the Postwar Years”).

También en el siglo XIX, Guido Adler separó la musicología en dos subdisciplinas: por una parte, la musicología histórica estudiaba la historia de la música occidental, los compositores, estilos y épocas; por otra, la musicología sistemática se ocupaba de las leyes que conformaban el hecho musical (armonía, estética, pedagogía, etc.). Dentro de esta última se encontraba la musicología comparada, dedicada al estudio de las músicas del mundo, hasta que, en los años 50 del siglo XX, el holandés Jaap Kunst aplicó el término etnomusicología<sup>4</sup>, cuestionado por investigadores casi desde el principio:

---

1 Agradezco a Belén Vega Pichaco y Yasmin Soud por sus comentarios, que han ayudado a mejorar este artículo.

2 Véase Daniel Barenboim en el prólogo a Said (2011 [2008]) y su biografía en <<https://west-eastern-divan.org/founders/edward-w-said>> [Consulta: 27 de abril de 2021].

3 *Elaboraciones musicales* (1991), *Música al límite* (2011 [2008]) y *Sobre el estilo tardío: Música y literatura a contracorriente* (2009). Junto con Daniel Barenboim: *Paralelismos y paradojas* (2002).

4 En relación con la terminología, Josep Martí (1997) advertía del mal uso que se hace del término “musicología”, que debería englobar todas las subdisciplinas como es la musicología histórica: esta es, de hecho, la expresión que define lo que hoy se entiende al hablar de musicología. La musicología histórica, que estudia la música occidental académica, se ha adueñado de toda la musicología, y la etnomusicología ha quedado apartada, es la “otra” musicología, o la musicología del Otro.

En 1960 propuse: “Hay dos significados del término ‘etnomusicología’. Uno iguala el prefijo ‘etno-’ con el adjetivo “étnico”, significa ‘bárbaro, no cristiano, exótico’; el otro, con el prefijo ‘etno-’ como en etnología. El primero implica que el estudio ahora conocido como ‘etnomusicología’ está limitado a músicas *otras* que las que el estudiante *posee*” (...). Ambos significados llevan a situaciones inaceptables cuando se aplican a la disciplina musicológica *como un todo*<sup>5</sup> (Charles Seeger, 1977: 116. Cursivas en el original).

En un principio, la musicología comparada centraba sus estudios en las músicas de países no occidentales y el folklore. Cuando surgieron las músicas urbanas (pop, rock, etc.), fue nuevamente la etnomusicología la que asumió su estudio. Es por ello que algunos etnomusicólogos sostienen que ya no tiene sentido la división musicología-etnomusicología, puesto que la esta ha pasado a incorporar objetos de estudio que la musicología histórica no toma en consideración<sup>6</sup>. A pesar de que este debate se ha mantenido durante décadas, hoy no se ha superado esa división. La metodología que se utiliza en la musicología histórica ya no se distingue tanto de la etnomusicología y, si atendemos a los objetos de estudio de ambas subdisciplinas, es evidente que una división de toda la musicología en dos no es satisfactoria<sup>7</sup>.

La musicología histórica se ha presentado durante muchos años como una ciencia, mientras que a la etnomusicología se le atribuía una subjetividad: “Ethnographic narratives are performances” (Agawu, 2003: 48). Aún se mantienen ciertas prácticas por las que, como relata Santiago Castro-Gómez (2005), la cultura occidental (y, en este caso, la musicología histórica tradicional) se sitúa como observadora imparcial del mundo y otorga el grado de ciencia y de obra artística a su repertorio. Por ello, los etnomusicólogos ven que sus estudios no se publican en revistas de musicología, sino de etnomusicología, y su especialidad (salvo contadas excepciones)<sup>8</sup> no es una carrera universitaria, sino una asignatura en la carrera de musicología.

Como se puede ver, el problema implica mucho más que la mera terminología. Cada vez son más las voces que, tanto desde la musicología histórica como desde la etnomusicología, rechazan la idea de que son ramas independientes<sup>9</sup>. En este debate, se han dado propuestas como la idea de “relevancia social” (Martí, 1995)<sup>10</sup> o la aplicación de la expresión “antropología musical” (Ruiz, 2000)<sup>11</sup>. Este último término describe tanto la interdisciplinariedad como las ramas de conocimiento que intervienen, al tiempo que deja intuir las metodologías utilizadas.

La idea de universalidad de la cultura occidental ha sido cuestionada desde las teorías postcoloniales, especialmente en cuanto al concepto de Otro como objeto de estudio: “El sujeto racional es europeo. No-Europa es objeto de conocimiento” (Quijano, 2000a: 367). Lo universal no es tal, sino que se limita a unos países que han impuesto su pensamiento al resto.

5 Traducción de la autora. En adelante, las consultadas en inglés o portugués y citadas en castellano han sido traducidas por la autora.

6 Kofi Agawu (2003) describe cómo la etnomusicología se ha preocupado principalmente de mostrar las diferencias musicales de culturas no occidentales, más que de comprender su música (véanse los capítulos “Contesting difference” y “How not to analyze African music”, donde demuestra que la búsqueda de la diferencia propia de la etnomusicología implica cierto grado de racismo).

7 Las revistas de etnomusicología (como *Etno*, publicada por la SIbE) abarcan temas tan dispares como el folklore de una región, las nuevas tecnologías en producción musical y los cantantes de moda de música urbana. Las revistas de musicología histórica actualmente presentan nuevas temáticas, pero no en la misma medida que lo hace la etnomusicología.

8 La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) es una de esas excepciones, ya que oferta una licenciatura en etnomusicología, pero no en musicología.

9 Un buen resumen de los pasos que se han dado lo ofrece Leonardo Waisman (1989), que sugiere unir las disciplinas en una.

10 “[L]a relevancia social de una música no depende de ella misma, sino de su contextualización en un marco espacio-temporal concreto” (Martí, 1995).

11 Tomado del título de 1964 *The Anthropology of Music*, de Alan P. Merriam.

Afortunadamente, las tendencias actuales de la musicología y la etnomusicología muestran que el enfoque temporal (como progreso o evolución) del repertorio estudiado por la musicología histórica en contraposición al plano territorial de los estudios etnomusicológicos era equivocado: la música académica es tan territorial como las músicas populares y estas también han evolucionado en el tiempo. Como ya en los noventa sentenció Martí, “las tradicionales fronteras entre musicología histórica y etnomusicología se difuminan de manera cada vez más evidente” (Martí, 1997: 6). Los límites de la musicología histórica ya no son tan cerrados como antes y es necesaria una revisión de su definición. Otros musicólogos consideran que este debate ya ha sido superado (López-Cano, 2007), pero en ciertos ámbitos se mantiene la concepción binaria musicología-etnomusicología, lo que complica la clasificación de ciertos estudios dentro de una u otra subdisciplina<sup>12</sup>.

Además de la separación en categorías de la musicología, hay otros debates que cuestionan su metodología. Uno de ellos dirige sus críticas al exceso de especialización en materia temática. Una musicología descolonizada debe servirse otras disciplinas que pueden aportar conocimientos complementarios útiles para la comprensión del objeto de estudio. Como respuesta a la excesiva especialización, una musicología descolonizada tiende a la transdisciplinariedad a la hora de realizar análisis (Holguín Tovar, 2017). Una musicología transdisciplinar es “musicología antónima, mediática, situada *al otro lado de*, que *a través de* nuevos medios y enfoques refunda el conocimiento musicológico” (Moncada Sánchez, 2018. Resaltado en el original).

### Canon e historia de la música

En el momento de su nacimiento, la musicología estudiaba principalmente las consideradas “grandes obras” de arte, la música europea (más concretamente, italiana, francesa y germana) creada por los “genios” de la música, como Bach, la primera Escuela de Viena y los compositores de ópera italiana. De esta forma, se fue creando un repertorio de obras consideradas modelos de composición de distintas épocas, es decir, el canon musical<sup>13</sup>. A estas obras se les ha dado una reputación de superioridad al considerarse modelos de composición de determinados estilos musicales. Así, los académicos se colocan en un “punto cero” desde el cual determinan la calidad de una obra musical al compararla con las piezas del canon<sup>14</sup>. Las implicaciones de estos discursos trascienden lo específicamente musical: “más allá del supuesto de ‘pureza’ estética que la musicología ha reclamado para la música de la tradición artística europea, nos encontramos ante un proyecto político que articula las circunstancias coloniales de la época que lo vio constituirse” (Madrid, 2010: 19).

Desde el surgimiento en la década de los años ochenta, desde una perspectiva postmoderna, de una musicología crítica (Nueva Musicología), se ha cuestionado el canon musical, aunque también se han vuelto a analizar las obras que lo constituyen desde puntos de vista críticos<sup>15</sup>. Los teóricos descoloniales, en cambio, evitan definirse como postmodernos. Aunque se valen de algunas ideas formuladas por autores postmodernos, prefieren utilizar el término transmodernidad:

No se trata de un proyecto pre-moderno, como afirmación folklórica del pasado; ni un proyecto anti-moderno de grupos conservadores, de derecha, de grupos nazis o fascistas o populistas; ni un proyecto post-moderno como negación de

12 Por ejemplo, como apunta López-Cano, los sonólogos, que trabajan con las nuevas tecnologías, no entran en ninguna de las dos ramas: “Ellos no quieren ser ni una cosa ni la otra. Simple-mente son otros. Para ellos nosotros somos otros” (López-Cano, 2007: 8).

13 El canon musical ha sido ampliamente abordado en estudios. Se define como el “conjunto de composiciones consideradas de *alta cultura* que, por sus características o su calidad, logran atravesar las fronteras y las épocas” <<https://definicion.de>> (resaltado en el original) [Consulta: 27 de abril de 2021]. Omar Corrado (2005) ofrece un amplio estudio del concepto, las definiciones que se han dado y sus implicaciones.

14 Pilar Holguín (2017) relaciona la manera en que se analiza la música occidental con la “hybris del punto cero” formulada por Santiago Castro-Gómez (2005).

15 El ejemplo más conocido es la interpretación en clave feminista que Susan McClary hace de obras como la Novena sinfonía de Beethoven o la ópera *Carmen* de Bizet (1991).

la Modernidad como crítica de toda razón, para caer en un irracionalismo nihilista. Debe ser un proyecto “trans-moderno” (y sería entonces una “Trans-Modernidad”) por subsunción real del carácter emancipador racional de la Modernidad y de su Alteridad negada (Dussel, 2000: 50).

Lo mismo se puede asegurar con respecto a la nueva musicología. A pesar de que realizó una crítica la musicología tradicional, no se puede hablar de una descolonización de la musicología, puesto que se ha considerado que, aunque mostraran una actitud crítica con el canon, sus autores seguían analizando en gran parte las mismas obras, lo que perpetuaba su relevancia en la musicología. En relación con el análisis musical en América Latina, el canon y la comparación de obras con él han tenido una enorme influencia. Izquierdo König (2016) denomina auto-exotismos a la búsqueda en obras latinoamericanas de características distintas de las que se encontraban en la música que se hacía en Europa. Según el musicólogo, especializado en el siglo XIX, las obras de compositores latinoamericanos aparecen en los libros de historia de la música como apéndices o notas a pie de página. Propone que estas obras entren en los libros en diálogo con las obras del canon. Es posible analizar las obras del siglo XIX latinoamericanas desde un punto de vista descolonizador, sin necesidad de buscar rasgos propios en las técnicas compositivas (algunos analistas buscan melodías de las músicas populares en obras académicas, aunque no siempre están presentes), con un estudio que tenga en consideración que el contexto donde se interpretaban estas obras era distinto al europeo y que la forma de interpretarlas también podría serlo (Waisman, 2004).

Para ilustrar lo anterior, se puede tomar el ejemplo del llamado *Barroco mineiro* de Minas Gerais (Brasil), un conjunto de composiciones de una región con actividad minera, pero con una gran vida musical, que adoptó las técnicas de composición de Europa (traídas por los colonos portugueses). Poco a poco, los compositores fueron desarrollando su propio estilo: “El barroco mineiro se volvió parcialmente independiente de su padre, el barroco europeo” (Somberg y Luna, 2005: 35). Un análisis desde un punto de vista estrictamente europeo (como el ejemplificado por Izquierdo König) vería que las características propias del *Barroco mineiro* no se corresponden con el modelo impuesto por el canon. Es necesario acomodar el análisis y la interpretación de estas obras para conocer sus peculiaridades como elemento enriquecedor del estilo, no como fallos: “Mucho más que un subproducto europeo, no obstante, existía en la música mineira una identidad propia” (Somberg y Luna, 2005: 37). Como se puede comprobar, se trata de algo más que un auto-exotismo, ya que este repertorio, que ha seguido su camino, no es ya barroco<sup>16</sup>, sino *Barroco mineiro*.

Desde la musicología latinoamericana, en ocasiones se ha censurado el canon occidental, que desde finales del siglo XIX ha ido incorporando un número cada vez menor de obras. Por su parte, algunas piezas de compositores latinoamericanos han ido ganando terreno en el continente a partir del siglo XX, por lo que se puede apreciar algo parecido a un canon particular latinoamericano. Un ejemplo lo constituyen las obras de Carlos Chávez y Heitor Villa-Lobos, que iniciaron un camino de búsqueda de una música propiamente latinoamericana. Chávez buscó en el indigenismo, mientras que Villa-Lobos lo hizo en las músicas populares. Sin embargo, generaciones posteriores de compositores latinoamericanos acusaron a ambos de hacer una música “de tarjeta postal”, es decir, componer obras que gustan al público europeo porque confirman la idea de exotismo latinoamericano que tiene un oído “occidental”. Las obras que constituyen el canon musical no están escogidas arbitrariamente, responden a unas características que las hacen representativas de un estilo y, en muchos casos, originales en la medida que introdujeron alguna característica novedosa para su época. La Novena sinfonía (1822-1824) de Beethoven incluye voces por primera vez en una forma instrumental como era la sinfonía, las Cinco piezas para piano, Op. 23 (1921-1923) suponen la primera aplicación de la técnica dodecafónica

---

16 En realidad, las características de esta música tampoco coinciden con el Barroco europeo, sino más bien con el Clasicismo.

creada por Schoenberg y la pieza *Ionization* (1929-1931) de Varèse es la primera obra de concierto escrita exclusivamente para instrumentos de percusión. Sin embargo, la insistencia en estos hitos de la historia de la música ensombrece otros que no son tenidos en cuenta, como el desarrollo del microtonalismo<sup>17</sup> (o técnica del “sonido 13”) por Julián Carrillo en su *Preludio a Colón* (1922), o el estreno de las *Rítmicas 5 y 6* (1930) para percusión del cubano Amadeo Roldán (esto es, con anterioridad a *Ionization*).

A partir de la segunda mitad del siglo XX, muchos compositores se han propuesto crear una música contemporánea latinoamericana. En una época en que cada compositor busca un estilo propio y personal, en ocasiones con la indagación en técnicas nuevas, parece más complicado hallar un lenguaje latinoamericano. No obstante, ha habido propuestas diferentes, desde la música electroacústica hasta los movimientos indigenistas. Como se ha visto, la representación fuera de Europa de una historia de la música occidental le confiere un aura de universalidad y objetividad a una cultura limitada a un territorio<sup>18</sup>. Alguien que estudia la música germana del Clasicismo no cree estar estudiando al Otro, independientemente del lugar desde donde la estudie, ya que Europa produce música universal: el centro es la música académica, mientras que el resto de músicas son periféricas<sup>19</sup>.

### **Educación y propuestas pedagógicas musicales en América Latina**

En América Latina, desde la publicación de *Pedagogía do oprimido* (Paulo Freire, 2005 [1970]), han surgido estudios que se dirigen a una descolonización educativa. En ese sentido, la música también ha contribuido con propuestas diversas. Shifres y Gonnet (2015) sugieren que hubo un modelo “jesuita” que borró todo conocimiento musical anterior a la llegada de los europeos a América. El principal cambio supuso la separación en dos roles de participantes: quien hace música y quien escucha. Santiago Castro-Gómez profundiza en la descripción del tipo de educación jesuita, en el cual los roles de maestro y discípulo estaban muy acentuados y el aprendizaje se realizaba mediante “la repetición, la recitación y la disputa” (Castro-Gómez, 2005: 127).

Una vez expulsados los jesuitas del modelo educativo, se impone otro dependiente del Estado y se instauran las universidades. En música, esto se ve reflejado en el segundo modelo descrito por Shifres y Gonnet: el modelo conservatorio, que continuó con las divisiones maestro-discípulo y ejecutante-público, pero que añadió la partitura como elemento de diferenciación de lo que es un verdadero músico<sup>20</sup>. Violeta Hemsy de Gainza (1999) se lamentaba de la escasa modificación que ha experimentado el modelo conservatorio desde que se instauró en Latinoamérica, a diferencia del avance pedagógico que se ha dado en la educación obligatoria. Desde la publicación del citado artículo (1999), el mayor avance que ha habido en los conservatorios ha sido la progresiva incorporación de nuevas carreras e instrumentos del folklore y el tango<sup>21</sup>.

Otra propuesta supone una descolonización de la escucha (Holguín y Shifres, 2015). Aunque el denominado “giro auditivo” es un tema de debate desde hace años en la composición contemporánea, la musicología no puede pasar por alto que la escucha sigue estando centrada en la apreciación de determinados tipos de música (y afinaciones) y que desecha otros. La educación musical, desde el modelo conservatorio, ha formado una imagen de músico ideal capaz de leer una partitura y “escuchar” la música en su mente, imaginarla. Por tanto, se aspira a prescindir del sonido para pensar la música. Se abandona así lo corporal para trasladar la música al plano exclusivamente intelectual.

17 La propia escala temperada o de temperamento igual, que divide la octava (proporción 2:1 de frecuencia) en doce semitonos a la misma distancia supone una afinación artificial que se desarrolló durante el Barroco. En realidad, muchas culturas basan sus músicas en intervalos menores al semitono (música hindú).

18 Santiago Castro-Gómez (2005) narra cómo el colonialismo utilizó la ciencia para articular un discurso que permitiera al conocimiento europeo situarse en una posición de superioridad con respecto a los saberes de Latinoamérica.

19 Cergio Prudencio resume la situación en Latinoamérica: “ellos inventan, nosotros imitamos” (Prudencio, 2001: 17).

20 Mariano Etkin (1999) criticó la dependencia de la partitura en la composición y la educación musical.

21 En Argentina, por ejemplo, se oferta la especialidad de bandoneón en conservatorios como el CM Julián Aguirre, la Universidad de Rosario y el CSM “Manuel de Falla”, entre otros. Este último, además, oferta estudios de charango.

Otro aspecto que atañe a la escucha consiste en asociar determinados giros musicales a otras culturas (por ejemplo, se dice que la escala menor armónica suena “oriental”), pero estos son estereotipos introducidos en la música occidental en forma de exotismos<sup>22</sup> que han estado presentes en las obras europeas desde el período barroco, sobre todo por parte de compositores franceses, y se han dado recurrentemente en la ópera<sup>23</sup>. Con respecto al canon, sin poner en duda la calidad de las obras que lo conforman ni la importancia de la historia de la música occidental, la musicóloga y compositora Graciela Paraskevaídis (2010) advirtió que en los conservatorios se primaba el estudio tanto del canon como de la historia de la música occidental sobre el repertorio y la historia local y propuso, para América Latina, un modelo educativo que no olvidara la música occidental, pero que tampoco dejara de lado el estudio de la música latinoamericana. En el conservatorio se pone el acento en el trabajo técnico, se aspira a una especialización en el instrumento, con una dependencia total a la partitura, los programas están gobernados por el canon y se fomenta el culto al músico solista (individual), la aspiración a destacar sobre el resto de músicos y la búsqueda de la excelencia. Contra esta imagen se propone una descolonización de la escucha, romper con las dualidades maestro-discípulo y ejecutante-público, una menor dependencia de la partitura y una escucha desde el plano corporal, no solamente centrada en lo intelectual (Holguín y Shifres, 2015).

### **Musicología en América Latina**

De acuerdo con Aníbal Quijano, el eurocentrismo “no es la perspectiva cognitiva de los europeos exclusivamente, o sólo de los dominantes del capitalismo mundial, sino del conjunto de los educados bajo su hegemonía” (Quijano, 2000a: 343). La idea de la alteridad no es exclusiva de Occidente, Latinoamérica ha asimilado la imagen de una cultura europea y estadounidense más desarrollada y que, en la medida en que se acerque a ella, el nivel cultural de la región aumentará. Por ello, se ha visto cómo el arte latinoamericano ha intentado imitar las consideradas grandes obras europeas. Leonardo Waisman parece apoyar esta idea cuando afirma que en metodología “la mayoría de nuestros musicólogos hace musicología norteamericana, alemana, inglesa o francesa desde Iberoamérica” (Waisman, 2004: 47). Es preciso, por tanto, que la musicología latinoamericana aplique una metodología adecuada a su objeto de estudio, para lo cual Waisman propone un estudio de la *performance* puesto que, a pesar de las similitudes compositivas en el siglo XIX, la manera de interpretar la música en Latinoamérica debía ser distinta a la europea (Waisman, 2004: 51)<sup>24</sup>.

No se pueden negar los lazos que existen entre la Península Ibérica y América Latina, no solo por el pasado colonial, sino por los movimientos migratorios que se dieron y se dan entre ambas regiones. Tras la Guerra Civil española, muchos compositores y musicólogos emigraron a distintos países de América. Teniendo esto en cuenta, Juan Pablo González (2009) describe tres formas de acercamiento de la musicología a la región, que ha denominado “americanismo” (surgido en América Latina, con Francisco Curt Lange como impulsor), “inter-americanismo” (tras la creación de la Organización de Estados Americanos, abarca todo el continente americano y tiene como figuras principales a Gilbert Chase, Robert Stevenson y Gerard Béhague) y “estudios americanos” (con musicólogos que han desarrollado su actividad en Estados Unidos, como Samuel Claro-Valdés

---

22 Alejandro L. Madrid se refiere a los exotismos como “marcas de otredad marginal e interés puramente exótico para el grueso de la disciplina musicológica” (Madrid, 2010: 20). Los mecanismos que buscan formar la idea de una universalidad musical, para lo cual recurren a los exotismos relativos a los nacionalismos, se acentuaron en América Latina, incluso tras entrar la disciplina musicológica en la región.

23 A este respecto, resulta llamativa la falta de crítica de Said hacia las obras del canon. De hecho, en *Orientalismo*, habla con benevolencia de las descripciones musicales que Mozart hace de Oriente (Said, 2008 [1978]: 167-168).

24 El título del texto de Waisman, “¿Existe una musicología iberoamericana?”, recuerda al de Augusto Salazar Bondy (1968): “¿Existe una filosofía de Nuestra América?”, que hace una crítica a los filósofos latinoamericanos que imitan a los europeos.

y Leonardo Waisman)<sup>25</sup>. Esta categorización se limita a los territorios desde los que se estudia la música latinoamericana, no a las interpretaciones de la historia de la misma.

La historia de la música latinoamericana<sup>26</sup>, en consecuencia, siempre se ha escrito unida a la historia de la música de la Península Ibérica. Ejemplos de ello son el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (2000) editado por Emilio Casares Rodicio y, más recientemente, la colección *Historia de la Música Española e Iberoamericana*, que contiene dos de sus ocho volúmenes dedicados a la historia de la música en América Latina: el cuarto abarca el siglo XIX, mientras que el sexto trata la música del siglo XX (Carredano y Eli, 2009). En general, las historias de la música latinoamericanas reproducen la idea de que la música latinoamericana sigue la pauta de lo que se hace en Europa (sobre todo en la Península Ibérica) y, a la hora de reivindicar la calidad de las obras creadas en el siglo XIX, lo hacen en comparación con la música europea, siguiendo el canon tradicional<sup>27</sup>. Aunque la denuncia de la comparación con Europa se dio con anterioridad<sup>28</sup>, en los años ochenta Leonardo Acosta publicó *Música y descolonización* (1982), donde describe la historia de la música occidental y, entre otras cosas, destaca las contradicciones del discurso de la música universal. Según el autor, el discurso occidental, a la hora de describir músicas de otras culturas, las tilda de inferiores o atrasados, mientras que los compositores utilizan sus recursos como nuevo material para enriquecer sus obras en forma de exotismos. Lo que distingue este volumen de otros anteriores es que Acosta, además de la crítica al colonialismo, propone descripciones de músicas de distintas culturas de todo el planeta sin el influjo del pensamiento occidental.

En relación con los exotismos, se ha observado la inclinación de numerosos musicólogos a pensar que la música latinoamericana tiene que estudiarse en relación con el folklore y las músicas populares o urbanas. Este pensamiento parece llevar a la conclusión de que solo la etnomusicología puede estudiar la música latinoamericana, no la musicología histórica. Aunque en muchos casos es así, también hay ejemplos de composición que escapan a esa representación. En la segunda mitad del siglo XX algunos compositores latinoamericanos compaginaban sus creaciones con la investigación musicológica<sup>29</sup>. En este caso, la musicología era, para ellos, una vía de estudio de técnicas compositivas tanto de obras representativas del canon como de músicas poco abordadas en la musicología tradicional. Sin embargo, sus análisis no suelen adscribirse a preceptos o a técnicas de análisis tradicionales, puesto que las técnicas habituales buscan en la partitura elementos propios de un estilo o una época para demostrar su calidad y los méritos del compositor para entrar en los libros de historia de la música. Estos análisis se centran sobre todo en la música tonal (como el análisis schenkeriano) y, especialmente, en géneros como la sonata. En cuanto a la música de vanguardia, los análisis han buscado explicaciones teóricas a las distintas obras para encuadrarlas en una determinada “escuela”. En muchas ocasiones se premia la complejidad (fórmulas matemáticas, análisis espectral, uso de técnicas instrumentales extendidas) y la ausencia de elementos extramusicales, por considerarlos subjetivos. Todos estos tipos de análisis han servido para perpetuar la idea de superioridad del canon, también en América Latina, donde se creía que, para que las obras fueran consideradas buenas, debían parecerse a las obras más importantes del repertorio europeo. Como resultado, los análisis de los musicólogos-compositores latinoamericanos no buscan en la pieza analizada elementos que la hagan figurar en la historia de la música occidental, sino su sentido como expresión dentro de una cultura. Tampoco buscan obligatoriamente los elementos del folklore presentes en las obras

---

25 Posteriormente añadió la categoría de “iberoamericanismo”, el tratamiento de la música latinoamericana desde España (González, 2013).

26 Existen muchas publicaciones sobre la historia de la música latinoamericana. Aquí solamente se presentan unos ejemplos que muestran el tratamiento general que se da a este tipo de trabajos. Para una descripción más extendida, véase Pérez González (2010).

27 Tras preguntarse por el interés de musicólogos en las obras latinoamericanas del período colonial, anterior a los nacionalismos, Miranda llega a la conclusión de que se trata de “compositores inmersos en un ámbito donde la función social de la música, casi siempre religiosa, determinó el tipo y resultado de sus creaciones, y en quienes no se advierte mayor diferencia respecto a sus contemporáneos” (Miranda y Tello, 2011: 26).

28 Véase Aretz (coord.) (1977).

29 De este hecho se hacían eco Hanns-Werner Heister y Ulrike Mühlshlegel (2014: 9).



latinoamericanas, ni es su intención aplicarlos a todas obras que crean como compositores, sino que buscan cómo hacer música contemporánea que al mismo tiempo sea latinoamericana.

En los últimos años, distintos musicólogos han abordado la investigación musicológica en Latinoamérica aportando sus propias propuestas y, aunque sea lentamente, la descolonización está entrando en la musicología latinoamericana. Las propuestas son dispares, desde el objeto de estudio hasta la metodología, todas ejercen un estudio crítico y buscan descifrar qué es la música latinoamericana, o si esta puede seguir un camino propio, independiente de un Occidente que en años anteriores marcó las pautas de lo que podía entrar en el mundo académico. Lo indígena es uno de los caminos que se han seguido para la descolonización:

La descolonización no es un asunto solamente del mundo hoy indígena originario campesino, del área rural [...], sino urbano, mestizo, regional, en el ámbito de las universidades y del sistema educativo en general, de las instituciones públicas y privadas, del oficinista, del profesional, del intelectual y el artista. De quien, reconociéndose indígena o no, descolonizador o no, enfrenta el sistema de conformación y reproducción de la colonialidad en estas instancias, donde conocimiento y arte se alienan de la realidad, de la sociedad hasta encubriéndola, negarla o volcarse (in)conscientemente contra ella (Soruco Sologuren, 2013: 47).

Cergio Prudencio propone una reflexión sobre la propia identidad como camino para la descolonización: “Descolonizar es posible sólo en dos dimensiones. Primero, la del espejo donde mirarse; y segundo, la más difícil, la de nominar a esa imagen” (Prudencio, 2011: 19). La propuesta del compositor tiene un carácter gregario, pone el acento en lo colectivo y la relación con el Otro. Esto conlleva que el trabajo de descolonizar no atañe solamente al colonizado, sino que el colonizador también debe situarse y reconocerse a sí mismo, y al otro como semejante. La propuesta de Alejandro L. Madrid también se basa en el diálogo y en la búsqueda de puntos de vista diferentes a la idea de linealidad en el relato musical. Sus “sonares dialécticos” son una herramienta de análisis que indaga en las narrativas silenciadas por la cultura hegemónica. Son “una forma de ver la música y los eventos sonoros como complejos de performance para entender ‘qué es lo que pasa cuando la música sucede’” (Madrid, 2010: 29).

Otros proyectos se han inspirado en la idea de la descolonización o en el latinoamericanismo. Por ejemplo, entre las décadas de 1970 y 1980 se celebraron los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea en distintos países del continente. Abordaban los problemas de la composición, la docencia, la interpretación y la identidad, con un objetivo marcadamente descolonizador. El aumento de revistas especializadas en América Latina es también un aspecto a tener en cuenta. Normalmente, estas revistas están vinculadas a universidades, conservatorios o asociaciones musicológicas. La Casa de las Américas (Cuba) otorga anualmente sus premios de composición musical y de musicología, además de convocar coloquios y publicar su Boletín Música desde 1999<sup>30</sup>. En definitiva, la celebración de coloquios, la creación de grupos de trabajo en las universidades, la publicación de revistas y los premios de composición en los últimos años han contribuido al desarrollo de una actividad musicológica en la región<sup>31</sup>.

### **¿Se puede descolonizar la musicología?**

Prudencio formulaba la pregunta “¿Se puede descolonizar la música?” (Prudencio, 2011: 22). En el libro coordinado por Coriún Aharonián, que recoge las presentaciones del coloquio celebrado en Montevideo en octubre de 2009 titulado *Música/musicología y colonialismo*, la

30 Segunda época. La primera fue desde 1970 hasta 1999.

31 Para una profundización en el estado de la investigación artística en América Latina, véase López-Cano (2020). Según el musicólogo, en la región existen carencias a la hora de establecer metodologías o a nivel teórico, así como una heterogeneidad académica en universidades y revistas.

aportación de Prudencio es la única que menciona la palabra “descolonización”. La propuesta del compositor a este respecto es muy personal, ya que es el fundador de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN), agrupación creada en Bolivia en 1980, formada por instrumentos tradicionales del folklore latinoamericano. Sin embargo, el repertorio de esta orquesta es lo que la hace diferente, ya que interpreta música contemporánea, en muchas ocasiones creada para la propia OEIN por compositores latinoamericanos y de otras procedencias. Las técnicas compositivas se tienen que adaptar a instrumentos “nativos”. El acento no se pone ya en la complejidad de la obra, si el resultado no se amolda a las características de los instrumentos.

Como bien afirma Olavo Alén (2011), la música por sí misma no es colonial. Las obras del canon no fueron creadas para imponerse culturalmente a nada y sus compositores no tenían noción de lo que se habla aquí. La colonialidad musical viene del uso de estas obras como herramientas para una colonialidad del saber. Es en este propósito donde juega un papel fundamental la musicología histórica. Por lo tanto, la solución no radica en atacar una cultura que se impone, sino en poner en evidencia los mecanismos por los cuales se producen relaciones desiguales de poder y establecer diálogos entre culturas sin imposiciones. El español afincado en México José Gaos creía que no era necesario buscar una filosofía latinoamericana, sino que había que hacer filosofía desde América Latina y, de esta manera, la filosofía latinoamericana llegaría por sí misma (Salazar Bondy, 1968: 55). ¿Podría ser esta una solución aplicable a la musicología? En tal caso, una musicología latinoamericana podría ser el primer paso para una musicología descolonizada.

Si bien es posible que hoy en día haya un menor impulso en lo que se refiere a proyectos como los descritos, la actividad para descolonizar la música se ha ido trasladando al estudio de la misma, esto es, a la actividad académica. El número de artículos, trabajos de fin de estudios, tesis y libros que abordan la cuestión ha crecido en los últimos años. La terminología que se utiliza en ellos es heterogénea<sup>32</sup>, lo cual apunta a que estamos aún en un estado inicial del trabajo y queda mucho por hacer. Las propuestas son de lo más variado (desde la performance de Waisman, 2004, hasta la escucha de Holguín y Shifres, 2015) y el musicólogo que decide emprender este camino puede encontrarse con ideas muy distintas entre sí. Este texto pretende mostrar una idea general de distintos programas que se han planteado.

Todo esto apunta a que es posible descolonizar la musicología. Es necesario buscar otros objetos de estudio o tratar los mismos desde nuevos puntos de vista, aplicar metodologías que se adapten a la realidad latinoamericana, en lugar de estudiar lo latinoamericano con métodos y modelos de análisis creados para la música académica occidental, buscar en otras disciplinas las explicaciones que la musicología no puede dar. Es decir, que no se trata de una cuestión de quién estudia una música (alguien de Europa puede estudiar la música latinoamericana, de la misma manera que alguien de Latinoamérica puede estudiar la música europea), sino de tener conciencia para saber qué se está estudiando y saber amoldarse a cada situación sin los prejuicios que puede haber generado una educación en un entorno determinado: “El carácter decolonial no es inherente a un objeto, una obra, una práctica, una persona o un grupo, sino a un modo ser, sentir, pensar y hacer en una situación determinada, enfrentando en algunas de sus caras o dimensiones la matriz colonial del poder” (Gómez y Mignolo, 2012).

La adaptación metodológica no implica necesariamente una búsqueda constante de métodos nuevos si estos no son necesarios para alcanzar los objetivos propuestos. Como ha ocurrido con la composición desde el siglo XX, existe un riesgo de ansiedad innovadora que puede provocar un alejamiento del objeto de estudio. Esto también puede darse por un mal entendimiento de lo que es decolonial, al pensar que hay que evitar lo académico y lo que se asemeje al conocimiento europeo. Como se ha dicho, lo que debe prevalecer es la comprensión de lo que se está estudiando, es por ello que se ha insistido en la adaptación metodológica y teórica, así como en la transdisciplinariedad.

---

<sup>32</sup> Algunos autores han tenido que desarrollar una terminología propia, como González (2009) para describir la práctica musicológica en relación con Latinoamérica; otros adaptan términos de autores descoloniales a sus estudios musicológicos (Holguín y Tovar, 2017).

Finalmente, hay que remarcar que el acceso a la información es fundamental en este proceso, y en este sentido es posible encontrar profesionales de distintos campos que publican sus trabajos en la web para un acceso fácil a ellos. En filosofía, el ejemplo más destacado es el de Enrique Dussel, que ha publicado en su página web ([www.enriquedussel.com](http://www.enriquedussel.com)) todos sus libros. En ciencias sociales, el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) recoge gran cantidad de bibliografía para descargar ([www.clacso.org](http://www.clacso.org)). En música, la página de Graciela Paraskevaídis ([gp-magma.net](http://gp-magma.net)) contiene no solo artículos escritos por la musicóloga y compositora, sino también la mayor parte de sus partituras. Todas estas iniciativas, planteadas desde un enfoque descolonizador, contribuyen a un libre acceso a la información, algo tan necesario para facilitar el avance en la investigación de cualquier rama de conocimiento.

## Conclusiones

A pesar de que la descolonización se ha aplicado a un gran número de disciplinas desde las universidades de todo el mundo, la música aún está en el camino de abordar una propuesta sistemática. Si bien es cierto que en los últimos años han surgido propuestas para descolonizar la escucha musical, la educación y la composición, los estudiosos que han intentado una descolonización de la musicología aún son pocos en relación con otros campos que han avanzado en el desarrollo de un pensamiento decolonial. En este artículo se han presentado las propuestas de investigadores en relación con la música latinoamericana y los problemas a los que han hecho frente para una descolonización musicológica para ver qué caminos podrían tomar en el futuro los estudios descoloniales en la musicología latinoamericana. Así, se han visto las formas en que la musicología tradicional ha logrado perpetuarse en el mundo académico hasta nuestros días por medio del canon musical, la educación, la escucha, la metodología y la separación de la etnomusicología. Según Quijano, la dualidad y la idea de evolución son formas esenciales del eurocentrismo (Quijano, 2000b: 211), y en la musicología histórica se han visto las dos.

Todas las propuestas formuladas, aun siendo muy distintas entre sí, tienen un elemento en común: la actitud crítica a la hora de afrontar un estudio musicológico. Sin embargo, todas las líneas planteadas tienen una relación mayor de lo que pudiera parecer, ya que se enfrentan a la idea de que una cultura ofrece música de mayor calidad y que las demás deben imitarla. Por tanto, la descolonización de la musicología debe pasar, inevitablemente, por un cambio en las metodologías, los tipos de análisis y los puntos de vista de los profesionales, sea cual sea su objeto de estudio. Por fortuna, la historia de la música occidental está dejando de ser el modelo con el que comparar otras historias y las metodologías y análisis tradicionales están dando paso a otras formas de trabajo adaptados a cada objeto de estudio y no al revés.

Para concluir, es necesario aclarar que la voluntad no es olvidar la musicología histórica tradicional, sino encontrar el lugar de la musicología latinoamericana y pensar más allá de clasificaciones basadas en contraposiciones binarias (musicología-etnomusicología, partitura-tradición oral...): “No se trata, pues, de comprar nuevos odres y desechar los viejos, ni de echar el vino nuevo en odres viejos; se trata, más bien, de reconstruir los viejos odres para que puedan contener al nuevo vino” (Castro-Gómez, 2000: 58).

## Bibliografía

- Appadurai, Arjun. (2016). *El futuro como hecho cultural. Ensayos sobre la condición global*. Argentina: FCE.
- Acosta, Leonardo (1982). *Música y descolonización*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Agawu, Kofi (2003). *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. Oxon/Nueva York: Routledge.
- Agawu, Kofi (2007). Edward Said and study of music. *Philomusica on-line*, 6 (1), <http://dx.doi.org/10.6092/1826-9001.6.119> [Consulta 22 de marzo de 2021]
- Alén Rodríguez, Olavo (2011). Colonización versus identidad en la música. En Coriún Aharonián, (coord.). *Música/musicología y colonialismo* (pp. 181-194). Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.
- Aretz, Isabel (coord.) (1977). *América Latina en su cultura*, vol. 4: América Latina en su música. México: Siglo XXI-UNESCO.

- Carredano, Consuelo y Eli, Victoria (coords.) (2009). *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vols. 6 (La música en Hispanoamérica en el siglo XIX) y 8 (La música en Hispanoamérica en el siglo XX). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Casares Rodicio, Emilio (ed.) (2000). *Diccionario de la música en española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE.
- Castro-Gómez, Santiago (2000). Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la “invención del otro”. En Edgardo Lander (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 145-161). Buenos Aires: CLACSO.
- Castro-Gómez, Santiago (2005). *La hybris del punto cero: Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Corrado, Omar (2005). Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones. *Revista Argentina de Musicología*, 5-6, 17-44.
- Dussel, Enrique (2000). Europa, modernidad y eurocentrismo. En Edgardo Lander (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 41-53). Buenos Aires: CLACSO.
- Etkin, Mariano (1999). Acerca de la composición y su enseñanza. *Arte e investigación*, 3 (3). Disponible en <http://latinoamerica-musica.net/ensenanza/etkin-acerca.html> > [Consulta 27 de marzo de 2021]
- Freire, Paulo (2005 [1970]): *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI Editores.
- Gómez, Pedro Pablo y Mignolo, Walter (2012). *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- González, Juan Pablo (2009). Musicología y América Latina: una relación posible. *Revista Argentina de Musicología*, 10, 43-72.
- González, Juan Pablo (2013). *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Heister, Hanns-Werner y Ulrike Mühlischlegel (eds.) (2014). *Sonidos y hombres libres: Música nueva de América Latina en los siglos XX y XXI*. Madrid: Iberoamericana.
- Hemsey de Gainza, Violeta (1999). La educación musical superior en Latinoamérica y latinoeuropa durante el siglo XX: Realidad y perspectivas. *Doce notas preliminares: Revista de música y arte*, 3, 59-73. Disponible en <http://latinoamerica-musica.net/ensenanza/hemsey/educacion.html> > [Consulta 27 de marzo de 2021]
- Holguín, Pilar y Favio Shifres (2015). Escuchar música al sur del Río Bravo: Desarrollo y formación del oído musical desde una perspectiva latinoamericana. *Calle14*, 10 (15), 40 - 53.
- Holguín Tovar, Pilar (2017). La música desde el Punto Cero. La colonialidad de la teoría y el análisis musical en la universidad. *Revista Internacional de Educación Musical*, 5, 149-155.
- Izquierdo König, José Manuel (2016). Auto-exotismos, la musicología latinoamericana y el problema de la relevancia historiográfica (con un apéndice sobre música sacra y el siglo XIX). *Resonancias*, 20 (38), 95-116.
- Kerman, Joseph (1985). *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- López-Cano, Rubén. 2007. Musicología vs. Etnomusicología ¿un falso debate?. *Etno-Boletín Informativo de la SIbE*, pp. 6-10, en [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net) > [Consulta: 27 de abril de 2021].
- López-Cano, Rubén (2020). La investigación artística en música en Latinoamérica. *Quodlibet*, 74 (2), 139-167. <https://doi.org/10.37536/quodlibet.2020.74.779> > [Consulta: 28 de marzo de 2021]
- Madrid, Alejandro L. (2010). Sonares dialécticos y política en el estudio posnacional de la música. *Revista Argentina de Musicología*, 11, 17-32.
- Martí, Josep (1995). La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical. *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 1 (artículo 8), <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/301/la-idea-de-relevancia-social-aplicada-al-estudio-del-fenomeno-musical> > [Consulta: 15 de marzo de 2021]
- Martí, Josep (1997). ¿Necesitamos aún el término “etnomusicología”? *Revista de Musicología*, 20 (2), 887-894.
- McClary, Susan (1991). *Feminine endings: Music, gender and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Merriam, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Miranda, Ricardo y Tello, Víctor (2011). *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*, Mercedes de Vega (coord), vol. 4: La música en Latinoamérica. México DF: Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.
- Moncada Sánchez, Fredy Leonardo (2018). Teorización y Musicología en América. *Musicaenclave*, 12 (1).
- Paraskevídís, Graciela (2010). *M'hijo el dotor: Algunas reflexiones acerca de la enseñanza de la composición*. Texto leído el 25 de mayo de 2010 en el III Congreso de Composición Musical (24-26 de mayo),

- realizado en el marco del XVI Festival Latinoamericano de Música de Caracas (21-30 de mayo 2010). [http://gp-magma.net/pdf/txt\\_e/caracas.pdf](http://gp-magma.net/pdf/txt_e/caracas.pdf) > [Consulta 22 de marzo de 2021]
- Pérez González, Juliana (2010). *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas.
- Prudencio, Cergio (2011). Desafíos actuales ante el colonialismo. En Coriún Aharonián (coord.). *Música/musicología y colonialismo* (pp. 17-23). Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán.
- Quijano, Aníbal (2000a). Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of World-Systems Research*, 6 (2), 342-386.
- Quijano, Aníbal (2000b). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Edgardo Lander (comp). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales* (pp. 201-242). *Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.
- Ruiz, Irma (2000). ¿Por qué estudiar todas las músicas? Una visión integradora desde la etnomusicología para la superación de la segregación musical en el ámbito universitario. *Resonancias*, 4 (7), 96-104.
- Said, Edward (2008 [1978]). *Orientalismo*. Barcelona: DeBolsillo.
- Said, Edward (2009). *Sobre el estilo tardío: Música y literatura a contracorriente*. Barcelona: Debate.
- Said, Edward (2011 [2008]). *Música al límite: Tres décadas de ensayos y artículos musicales*. Barcelona: Debate.
- Salazar Bondy, Augusto (1968). *¿Existe una filosofía de Nuestra América?* México: Siglo XXI.
- Seeger, Charles (1977). *Studies in Musicology 1935-1975*. Berkeley: University of California Press.
- Shifres, Favio y Daniel Gonnet (2015). Problematizando la herencia colonial en la educación musical. *Epistemus, Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura*, 3 (2), 51-67.
- Somberg Pfeffer, Renato y Luna, Moisés (2005). Breve história da música antiga em Minas Gerais. *PRETEXTO*, 6 (1), 33-44.
- Soruco Sologuren, Ximena (2013). A propósito de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos: crear, enseñar y escuchar es descolonizar. *Ciencia y Cultura*, 31 (diciembre), 37-57.
- Waisman, Leonardo (1989). ¿Musicologías? *Revista Musical Chilena*, 43 (172), 15-25.