



“Tantas veces me mataron...”. Sobre las muchas muertes de la etnomusicología y el constante sentimiento de crisis en la disciplina¹

“Ashtakapacha wañuchiwaraka...”. *Etnomusicología ashtaka wañuymanta shinallatak sinchilla yachakuna nishpa yachachishkakpi manllaypash mirarikpi*

“So many times they killed me...”. *On the Many deaths of Ethnomusicology and the Constant Feeling of Crisis in the Discipline*

Julio Mendivil
julio.mendivil@univie.ac.at
ORCID: 0000-0003-3872-3514
Institut für Musikwissenschaft,
Universität Wien
(Viena, Austria)

Cita recomendada:

Mendivil, J. (2023). “Tantas veces me mataron...”. Sobre las muchas muertes de la etnomusicología y el constante sentimiento de crisis en la disciplina. *Revista Sarance*, (50), 9-29. <https://doi.org/10.51306/iosarance.050.02>

Resumen

En este artículo retomo la discusión sobre la pertinencia o no de la etnomusicología en el espectro académico de la musicología en general. Remitiéndome al concepto de crisis de la teoría de las revoluciones científicas de Thomas Kuhn (2006) sostengo que una situación de incertidumbre en una disciplina académica puede ser de provecho para la búsqueda de nuevas estrategias de investigación que nos lleven a una práctica disciplinar decolonial e inclusiva.

Palabras claves: etnomusicología; musicología; crisis; eurocentrismo; decolonialidad; postcolonialismo.

Abstract

In this article, I take up the discussion on the relevance, or otherwise, of ethnomusicology in the academic spectrum of musicology. Referring to Thomas Kuhn's (2006) concept of “crisis” in his theory

¹ Durante la redacción del artículo, algunas conversaciones con Martin Ringsmut fueron decisivas para ordenar mis ideas sobre el tema. Pablo Rojas Sahurie revisó la primera versión y contribuyó a mejorar el texto con sus valiosos comentarios. A ambos les estoy sumamente agradecido.



of scientific revolutions, I argue that a situation of uncertainty in an academic discipline can be beneficial in the search for new research strategies that can lead us to a decolonial and inclusive disciplinary practice.

Keywords: ethnomusicology; musicology; crisis; eurocentrism; decoloniality; postcolonialism

.....

Tukuys huk

Kay killkaypimi tapurikrini imashalla taki yachay ukukunapi rikushka kan runa taki yachaykunata shinallatak imashallatak yuyarishka kan Hatun yachana ukukunapi. Chaypami Thomas Kuhn (2006), pay yachak runapa revolución científica yachay ukupi imashalla manllaymanta killkashka yuyashkapash, shinashpa allikuta yuyarikrin imashallatak chay hatun yachana ukukunapi maskana ñankunata yachahurin, chashnashpa kashna kutinlla sinchiya maskana yuyaykuna imasha yanapayta usan mushuk decolonial, tukuykunawan rimarik allí maskaykunata.

Sinchilla shimikuna: runa taki yachay; taki yachay; manllay mirarik; eurocentrismo; decolonialidad; postcolonialismo.



1. Introducción

*Tantas veces me mataron, tantas veces me morí
y sin embargo estoy aquí, resucitando...*

De "Como la cigarra" de María Elena Walsh

Si me puedo permitir un desliz de banalidad, quisiera comenzar este artículo remitiéndome a la imagen del porfiado, ese muñeco de base semiesférica que tras cada golpe vuelve una y otra vez a su posición inicial. Aun a riesgo de parecer injusto con algunas y algunos colegas, voy a sostener en las líneas que siguen que la etnomusicología se asemeja en mucho a ese porfiado y que los golpes que procuran derrumbarla no agotan su resistencia. Me apresuro a aclarar que no busco emprender aquí una defensa de la disciplina etnomusicológica a rajatabla; todo lo contrario, considero que muchas de las críticas ejercidas en su contra son justificadas. No obstante, su importancia para los estudios musicales sigue en pie, no solamente gracias a sus aciertos —que no son pocos—, sino, en gran parte, debido a las estructuras colonialistas de la musicología como área académica, por no decir de la ciencia occidental toda. Se podría fácilmente calificar estos llamados a "abolir" la etnomusicología de ingenuos o estériles, en cuanto agotan su artillería en una disciplina completamente marginal en el campo de las humanidades o de las ciencias sociales. Mas, sería injusto, pues ellos ponen sobre el tapete —una y otra vez— la crisis de identidad que vive la comunidad etnomusicológica. Por paradójico que parezca, voy a sostener que dicha crisis no tiene por qué ser siempre negativa y que, de hecho, ella es, al menos en un sentido, provechosa.

Se ha puesto de moda clamar por la muerte de la etnomusicología. A contrapelo, yo voy a insistir en la urgencia de consolidar una investigación musical etnomusicológica decolonial y con una perspectiva relativista cultural e interseccional. No quiero avanzar, empero, sin dejar en claro que utilizo aquí el concepto de crisis en la acepción que le otorga Thomas Kuhn en su teoría de las revoluciones científicas, es decir, como un momento dentro del funcionamiento de un paradigma que hace evidente o genera anomalías en el mismo y que al hacerlo empuja a las y los practicantes de una disciplina a buscar soluciones a problemas que antes solían ser ignorados (Kuhn, 2006, p. 162). Mi defensa de la etnomusicología se vuelca entonces hacia su potencial, aunque parta de enfatizar sus limitaciones.

Quiero precisar también que mi crítica está dirigida con la misma intensidad a la musicología toda, en cuanto los males que abordo no son exclusividad de la etnomusicología. Si me remito a ejemplos extraídos de esta, es sólo porque ella es el campo de actividad musicológica en el que me muevo.



2. Crónica de una muerte demasiadas veces anunciada

El año 1977 el etnomusicólogo estadounidense Fredric Lieberman publicó un polémico artículo titulado "¿Debe ser abolida la etnomusicología?" en el que sostenía que nuestra disciplina no había logrado desarrollarse teóricamente de manera independiente y que, si nuestro propósito era haber ampliado el objeto de estudio de la disciplina madre, la musicología, orientándolo hacia las músicas de otras culturas, bien podíamos volver a sus rediles por haber cumplido ya nuestro cometido (p. 201). El texto no recibió mayor atención en su momento, aunque, sí fundó un tipo de narratividad. Desde entonces, los llamados a cancelar la empresa etnomusicológica han sido constantes y cada vez más furibundos en la academia del Norte Global. En 1997 Henry Kinsbury retomó la interrogante de Lieberman y acusó a etnomusicólogas y etnomusicólogos de casarse con "conceptos anticuados" y guardar una dudosa lealtad a la idea de la música como un fenómeno universal y de la cultura como una forma específica de vida, ambas nociones propias del siglo XIX (pp. 243-244). Seis años más tarde, el etnomusicólogo alemán Martin Greve abogó por "la necesaria desaparición de la etnomusicología", remarcando que ella no correspondía a la situación geopolítica y demográfica de un mundo posmoderno y globalizado, en el cual era imposible determinar alteridades, ya sea por la presencia masiva de inmigrantes del Sur Global en las grandes metrópolis de Europa y los Estados Unidos o debido a la injerencia cultural de Occidente en las aldeas más alejadas del planeta gracias a las nuevas tecnologías (2003, pp. 242-243). También Birgit Abels se uniría al cargamontón en la segunda década del siglo XXI, aduciendo lo anacrónico e insostenible que resultaba dividir las prácticas musicales en "occidentales" y el "resto del mundo", lo que hacía de toda etnomusicóloga, todo etnomusicólogo una o un especialista en cualquier música no europea, una inconsistencia que se reflejaba nitidamente en el apego al prefijo "etno" que adorna nuestro nombre (2016, p. 129). La última diatriba contra la etnomusicología proviene de la pluma de Stephen Amico, quien propone nuevamente "eliminar la disciplina de etnomusicología como es practicada actualmente y como se posiciona y se autodefine ideológica y teóricamente" (2020, p. 6), debido a los ribetes colonialistas de nuestra nomenclatura y nuestras prácticas institucionales (léase blancas, heteronormativas y eurocéntricas).

Sería prolijo responder a cada uno de estos textos o comentar las reacciones que ellos generaron en su momento.² Sí me gustaría detenerme unos instantes en

² Efectivamente, cada texto desencadenó una discusión en círculos etnomusicológicos. El artículo de Lieberman fue comentado en la misma edición de *College Music Symposium* por Eugene Helm y Claude Palisca (véase Lieberman, 1977); el artículo de Kinsbury, por su parte, fue respondido en el mismo número de *Ethnomusicology* por Anthony Seeger (1997) y Jeff Todd Titon (1997). También Greve generó polémica en el área de habla alemana. Su publicación fue respondida de manera mordaz y con argumentos que, al final, terminaban confirmando el carácter conservador de la etnomusicología de habla alemana, por el austriaco Rudolf M. Brandl (2003) y el alemán Jürgen Elsner (2007) y, de forma más mesurada, por un grupo de etnomusicólogos de la universidad de Colonia,



el de Amico, no solo por ser el más reciente, sino porque este bien resume los cuestionamientos expresados en la mayoría de los artículos antes mencionados. En él nuestro colega esgrime la espada contra la reproducción de estructuras asimétricas entre diferentes culturas (*Othering*), el colonialismo, la creación de espacios racializados con relación a personas no blancas, la búsqueda de tradiciones supuestamente puras, la falta de reflexión crítica sobre las propias prácticas y sobre el pasado disciplinar, las exclusiones de lo popular o lo híbrido, las jerarquías heteronormativas en cuanto a estereotipos de género en la narrativa del trabajo de campo y otros puntos, con los cuales difícilmente se puede disentir. Dice:

Sostengo que la etnomusicología como disciplina ha sido imaginada y construida como una empresa unidireccional y singular, es decir, sólo como un modelo de y no un modelo para, con el 'de' refiriéndose sólo a la 'otra' cultura. En lugar de entender los productos y prácticas etnomusicológicos como productos y prácticas culturales maleables, de doble cara, sumidos y mutuamente constituidos como cualquier otro, existió (y sigue existiendo) la idea errónea de que la perspicacia, la 'objetividad científica' y la 'superioridad ética' han hecho que la disciplina y sus profesionales sean inmunes a todas las trampas ideológicas de la cultura 'cotidiana' (incluida la popular). (2020, p. 21)

La etnomusicología, según Amico, no sería sino un medio más para mantener la posición privilegiada de Occidente como *loci* del conocimiento.³ Nadie que conozca su historia puede negar que la etnomusicología surgió como parte de una empresa culturalmente expansionista, que el conocimiento del Otro hace su ingreso en las ciencias debido a los afanes civilizatorios de las potencias coloniales occidentales que buscaban domesticar y subyugar la diferencia. Y, sin embargo, me cuesta reconocerme o reconocer a mis colegas en la etnomusicología que describe Amico. No estoy negando los problemas que él menciona. Pero tampoco se puede negar que la etnomusicología ha sido la rama de la musicología que ha buscado con mayor énfasis responder a la crisis de la representación (véase Bohlman, 1993; Buckhardt Qureshi, 2010, p. 317), al carácter patriarcal de la disciplina (véase Babaracki, 2008; Koskoff, 2014; Barz y Cheng, 2020; Bieletto, 2020) y a las desigualdades que tienen lugar durante el trabajo de campo (véase Barz, 1997; Kisliuk, 1997; Schultz, 2020). En ese sentido, considero exagerado hablar de una "plácida complicidad" (2020, p. 23) con respecto a una nomenclatura y/o a prácticas neo-colonialistas, pues —Amico mismo lo acepta páginas más adelante—, son muchas y muchos los colegas que "cuestionan la idea de un campo definido por las connotaciones raciales/espaciales de lo 'etno'" (p. 23)

Alemania (véase Klenke et al., 2003). Como en los casos precedentes, el artículo de Stephen Amico fue publicado junto a una contundente respuesta por parte de la etnomusicóloga estadounidense Anna Schultz (2020), a la que me referiré más adelante.

³ Amico aboga por la llamada musicología cultural que "muestra una disposición a explorar una amplitud de prácticas y actitudes metodológicas, intelectuales, estéticas y teóricas" (2020, p. 125). Puesto que escapa a las intenciones de mi artículo, no voy a adentrarme en una discusión terminológica. Baste decir que me resulta, por decir lo menos, ingenuo pensar que un cambio de etiqueta sea suficiente para transformar las prácticas neocolonialistas legitimadas en la etnomusicología.

y se esmeran por encontrar maneras alternativas de investigar y escribir sobre las músicas del mundo.⁴ Como afirma Anna Schultz en su respuesta a Amico, la realidad que él describe dista mucho de ser representativa del momento actual de nuestra disciplina (2020, p. 39). La mayoría de quienes la ejercemos hoy nos oponemos a una visión dicotómica de Occidente y el resto del mundo y si seguimos usando el prefijo en cuestión, solo porque lo asociamos con el método etnográfico y no con una concepción étnica de las músicas (Rice, 2017, p. 168; Schultz, 2020, p. 41). Una etnomusicología en busca de "una autenticidad pre o anticapitalista", obsesionada con "lo no occidental, lo subalterno y lo "étnico", como la que refiere Amico (2020, p. 12) resulta a principios del siglo XXI, por decir lo menos, tan anacrónica para quienes la practicamos actualmente como los métodos de Alan Lomax, a quien Amico toma de ejemplo en su artículo. ¿Es injusto este maltrato?

Uno estaría presto a decir que sí, si no fuera porque mucho de lo que censura Amico sigue, efectivamente, estando presente en las prácticas etnomusicológicas. Es verdad que, pese a todo lo avanzado, continuamos reproduciendo distinciones culturales derivadas del orden colonial y asumiendo posturas eurocéntricas, heteronormativas y clasistas. En dos palabras: quiero decir que coincido plenamente con el diagnóstico de Amico; con lo que discrepo es con la cura que propone, pues una "abolición" de la etnomusicología, aun reconociendo los males que la aquejan, no garantiza en nada el surgimiento de una práctica musicológica no colonial.

Estos llamados a "abolir" la etnomusicología, sin embargo, no son vanos y pueden ser considerados productivos si tomamos en consideración que ellos no solo evidencian un constante estado de crisis en la disciplina, sino que también contribuyen, como sostiene Kuhn, a promover discusiones y la búsqueda de nuevas respuestas a los problemas que esta enfrenta. Dice Kuhn:

...la investigación durante una crisis se parece mucho a la investigación durante el periodo preparadigmático, excepto que en el primer caso el núcleo de la discrepancia es a la vez menor y está definido con mayor claridad. Además, todas las crisis se cierran de tres maneras posibles. En ocasiones, la ciencia normal termina demostrando ser capaz de manejar el problema que ha provocado la crisis, a pesar de la desesperación de quienes lo habían considerado como el final de un paradigma existente. En otras ocasiones, el problema resiste incluso nuevos enfoques aparentemente radicales y entonces los científicos pueden llegar a la conclusión de que no se hallará solución en el estado actual de su campo. El problema se etiqueta y se archiva para una futura generación con herramientas

⁴ Para una panorámica de las discusiones en torno al prefijo "etno" véase, por ejemplo, Kinsbury (1997, p. 248); Seeger (1997, p. 251); Titon (1997, p. 256); Greve (2003, p. 240); Nooshin (2008); Nettle (2015, p. 3-8) o Stobart (2008, p. 2). Para una discusión al respecto en el área de habla alemana véase Mendivil et al. (2014). Reorientaciones de las prácticas paradigmáticas en etnomusicología pueden consultarse en Rice (2017, p. 43-61); Seeger (1997, p. 251; 2004 [1987], pp. XIV-XVII, 2006); Titon (1997, p. 256); Witzleben (1997); Nettle (2015, p. 3-8); Wong (2006); Hilder (2014); Koskoff (2014); Alegre (2015); Mendivil (2020).



más desarrolladas. O bien, finalmente, [...] una crisis puede terminar con el surgimiento de un nuevo candidato a paradigma y con la consiguiente batalla por su aceptación. (2006, pp. 175-176)

Lo que deseo rescatar de esta cita es que la crisis nos devuelve a un estado preparadigmático, en el cual se prueban posibles soluciones. Un paradigma en función, nos dice Kuhn, puede desarrollar estrategias de neutralización de las anomalías que enfrenta, mas, sin remediarlas del todo, lo que obliga a postergar una solución final del problema hasta nuevo aviso. Kuhn indica, incluso, que a veces puede transcurrir un espacio considerable de tiempo entre el despertar de la consciencia de ciertos fallos y el surgimiento de soluciones concretas (2006, p. 179). Aplicado al caso que ventilamos aquí, creo que la etnomusicología ha encontrado maneras de enfrentar anomalías destapadas por las diversas crisis de identidad que ha vivido sin que esto haya implicado un cambio de paradigma.⁵ No sé si sea una buena idea desbaratar los estudios de medicina ya que en más de un siglo no han logrado vencer al cáncer o el Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida. Quiero decir con esto que el que una disciplina en determinado momento de su desarrollo no sea capaz de solucionar definitivamente ciertos problemas no justifica su desaparición, sino, más bien su pertinencia.

Para ejemplificar esto voy a dedicar unas líneas en lo que sigue a la historia de la etnomusicología para así retratar la difícil relación que ella ha tenido con el concepto de canon, tan caro a la práctica de la musicología de corte histórico.

3. Canons in the Field?

El nacimiento de la etnomusicología fue el producto de una ruptura con la musicología histórica y su idea de canon (Nettl, 2010a, p. 64; 2010b, p. 304).⁶ Desde nuestro punto de vista, la musicología establecía una mirada reduccionista de las prácticas musicales del planeta y sentaba criterios de valoración subjetivos al imaginarlos como universales. Un buen ejemplo de ello puede extraerse de ese libro fundador de los estudios musicológicos que es *De lo bello en música*, de Eduard Hanslick, publicado el año 1854, en Viena, en el cual el erudito austriaco expulsó

⁵ Siguiendo la teoría de las revoluciones científicas de Kuhn (2006) reconozco tres paradigmas en la historia de la etnomusicología: el primero de corte evolucionista, cuando la musicología comparada se estableció como disciplina académica a principios de siglo XX con Carl Stumpf y Erich von Hornbostel a la cabeza, el segundo de carácter difusionista, con los trabajos de Curt Sachs y Marius Schneider dedicados a la reconstrucción de las migraciones de instrumentos o técnicas musicales y el tercero en la posguerra, cuando se asumió el nombre de etnomusicología, se instalaron las primeras cátedras en los Estados Unidos y el trabajo de campo y una actitud relativista cultural devinieron en partes constituyentes de la etnomusicología (véase Mendivil, 2018, pp. 64-69). Entiendo que este paradigma ha sido modificado o aplicado de manera individual, mas, no refutado en su validez desde entonces.

⁶ A diferencia de Greve (2003), Nettl ve la rivalidad con la musicología, por un lado, como positiva, en cuanto esta promovió posturas alternativas a la visión eurocéntrica; y por el otro, como negativa, en cuanto generó jerarquías que son adversas para quienes trabajan en el campo etnomusicológico (Nettl, 2010b, p. 304).

del universo de la música los cantos de los aborígenes australianos y otros similares por considerar que aún no merecían tal epíteto (1989, p. 144). La musicología —así a secas— se desentendió por consiguiente de la mayoría de las músicas del mundo y pasó a ocuparse exclusivamente de la obra de los grandes genios europeos —es decir, de un canon masculino y eurocéntrico—, mientras que la etnomusicología asumía el reto de recoger todo lo que ella dejaba fuera.⁷ Si se me permite una ironía, diré que podríamos tomar cientos de libros de “Historia de la música” escritos en Occidente a lo largo del siglo XX y añadirle “en Europa” al título⁸ a fin de evidenciar que para sus autores —casi siempre hombres— solo lo que acontecía en las cortes, en las iglesias o en los salones del Viejo Mundo contribuía al desarrollo del arte sonoro.

Fue un afán justiciero lo que nos llevó a pensar que —uso palabras de Nettl— “corregíamos los errores de la musicología histórica” (2010a, p. 54).⁹ Pero nuestra relación con el concepto de canon siguió siendo ambigua. En teoría, abogábamos por una disciplina que, como diría Jaap Kunst, estudiaba “la música de todos los estratos de la humanidad, desde los llamados pueblos primitivos hasta las naciones civilizadas” (1959, p. 1). En la práctica, seguíamos aplicándolo y extendiéndolo a la música de otros pueblos, lo que implicaba que no existía un canon —el de La Música, en mayúsculas—, sino muchos cánones como afirma Bohlman (1992, p. 123). Nettl ha localizado tres tipos en nuestra práctica disciplinar: 1) los que desempeñan un papel importante en la formación profesional, 2) los que han sido establecidos por representantes de la disciplina por razones estéticas o ideológicas, y 3) los que descubrimos en el trabajo de campo (2010a, p. 195). Me voy a concentrar en los dos primeros, es decir, en aquellos que son construcciones de colegas y no de nuestras y nuestros informantes. Puesto que a mi juicio son ingénitos —por más intenciones didácticas que puede tener un canon, siempre expresa preferencias estéticas e ideológicas— lo haré como si se tratase de uno solo.

⁷ Las consecuencias epistemológicas de esta exclusión fueron preponderantes para definir el campo de acción de la etnomusicología. “Que toda la música fuera de los confines de Europa (y de las culturas europeizadas de América) sea tratada en una sola disciplina—dice Dahlhaus—, ni es lógico ni se sobreentiende y es más bien dudoso.” (1974, p. 150). Yo concuerdo. Y, sin embargo, el comentario —que Oliveira Pinto, por razones que escapan a mi raciocinio, considera correcto (véase Mendivil et al. 2014, p. 406)—, resulta cínico en cuanto Dahlhaus omite decir que la heterogeneidad de nuestro objeto de estudio es consecuencia directa de las exclusiones realizadas por la musicología histórica a lo largo de la historia.

⁸ Véase, por ejemplo, Riemann (1908); Hullah (1911); Salazar (1965, 1987); Goodall (2000).

⁹ Ese distanciamiento con la musicología histórica llevó a Greve a sugerir, en su momento, que las etnomusicólogas y los etnomusicólogos escribimos contra de la música europea al tratar de demostrar que otras músicas son tan buenas como o mejores que ella (véase 2003, p. 239). Klenke et al. han tildado la aserción de imprecisa: “Por un lado —sostienen—, estos etnomusicólogos escribían menos contra la música occidental que contra su supuesta singularidad global. Por otro lado, la ‘escritura en contra’ también incluía una ‘escritura a favor’, porque al elegir el canon de valores de la música artística occidental como punto de referencia para su propio trabajo —independientemente de si era apropiado para el tema— lo reproducían y, de este modo, confirmaban implícitamente la idea de la posición global especial de la música occidental y, en última instancia, también la idea de una visión dicotómica del mundo” (Klenke et al., 2003, p. 263). Como este colectivo afirma, a principios del siglo XXI, esta tendencia ya estaba en franca retirada.



Solo a primera vista la etnomusicología parece anticanónica, nos dice Virginia Danielson. Según la etnomusicóloga estadounidense la institucionalización de una disciplina, del mismo modo que los planes curriculares de enseñanza, genera siempre estándares que terminan siendo canónicos (2007, p. 223). Las consecuencias de esa canonización han merecido poca atención de nuestra parte hasta tiempos recientes. Me detendré en tres formas que considero perniciosas: 1) la canonización de repertorios, 2) de teorías y métodos y 3) y de prácticas disciplinares.

La aplicación del concepto de canon a otras culturas generó jerarquías entre ellas, con lo cual, pasamos a reproducir exactamente aquello que criticábamos en nuestras y nuestros colegas históricos. Nettl habla, por ejemplo, de la canonización de músicas que han sido de especial interés para la academia etnomusicológica estadounidense: el Gamelán de Indonesia, la música clásica de la India, las tradiciones de ensambles de tambores del África subsahariana, la música de los grupos indígenas de Estados Unidos y el Gagaku de Japón (2010a, pp. 197-198), una clasificación que concuerda en mucho con la de Danielson: "El 'canon' actual [...] —dice ella— incluiría probablemente la música de la India, el África subsahariana, el Gamelán y, en menor medida, Oriente Medio y el norte de África, con Asia oriental como adición posterior" (2007, p. 228). Que una disciplina que se proclama relativista cultural establezca un canon que jerarquiza repertorios sobre la base de criterios estéticos o ideológicos resulta, por decir lo menos, contradictorio.

Mas, el canon etnomusicológico no solo se remite a preferencias en torno a un repertorio, sino también a aspectos teóricos y metodológicos. El distanciarse de la musicología comparada y los estudios de folklore en el período de posguerra, dice Philip Bohlman, la etnomusicología canonizó el trabajo de campo (1992, pp. 127-128). Con ello no sólo se coronó un método en concreto, sino un tipo particular de trabajo de campo, a saber, el estacionario —una estancia de al menos un año en una cultura lejana (Myers, 1992, p. 35)—, que adquirió categoría de modelo universal, ignorando los condicionamientos estructurales o económicos que la disciplina enfrentaba en otros países.¹⁰ El canon metodológico instauró un estándar que prescribía las prácticas a realizarse durante el trabajo de campo y después de él: la observación participante lejos de casa y en otra lengua, las grabaciones en ciertos formatos, las transcripciones, los análisis según ciertos postulados teóricos, en dos palabras, todo aquello que una etnomusicóloga o un etnomusicólogo debían hacer para ser reconocida o reconocido como tales en su comunidad.

Poca importancia tendría todo esto si no fuera porque estas canonizaciones acarrear serias consecuencias para las y los practicantes de la disciplina, quienes

¹⁰ Si bien el trabajo de campo ha sido motivo de reflexión en publicaciones importantes (véase Barz & Cooley, 1997 y Barz & Cheng, 2020), también es cierto que formas alternativas a aquella estandarizada en Occidente suelen ser menospreciadas en la academia estadounidense y europea, como paso a mostrar más adelante.

pasan a ser clasificadas y clasificados según criterios arbitrarios. Un ejemplo de ello puede encontrarse en el malestar que atestigua L. Lawrence Witzleben (1997) entre colegas de países no occidentales:

Colegas y amigos de Asia y otros lugares que han estudiado etnomusicología en Estados Unidos —dice Witzleben— han mencionado que muchos estudiantes estadounidenses de etnomusicología tienden a menospreciar a los que hacen trabajo de campo en sus culturas indígenas, presumiblemente porque este tipo de investigación no es lo suficientemente exótica o difícil como para servir de “rito de paso”... (1997, p. 223)

Así la decisión política de etnomusicólogas y etnomusicólogos del llamado Sur Global de estudiar el propio país pasa a ser vista en Estados Unidos y en Europa como la incapacidad de asumir una visión cosmopolita, propia de esas dos academias. Romero señala:

De repente, “nuestras” naciones del Tercer Mundo aparecen como entidades homogéneas y monolíticas; “nosotros” somos categorizados instantáneamente como “iniciados”; las barreras étnicas, de clase y espaciales desaparecen; “nosotros” estamos “en casa” [...] “Nosotros” (los académicos “nativos”) somos “esencializados” como no occidentales. [...] A los “de dentro” se les coloca en una posición vital eterna e ineludible, destinados a actuar como “de dentro” sólo porque se criaron fuera del mundo industrializado. (2001, p. 49)¹¹

De este modo se genera la idea errónea de que las personas racializadas solo tienen espacio en la etnomusicología en calidad de informantes. Si, empero, desean convertirse en colegas, entonces se complica todo. Puede parecer exagerado atribuirle racismo a etnomusicólogas y etnomusicólogos. Tendemos a pensar que quienes trabajan con minorías étnicas no pueden reproducirlo. ¿No es esa, más bien, una razón para tenerlas y tenerlos bajo sospecha? El 2020 una carta abierta de la etnomusicóloga jamaquina Danielle Brown sacudió el ambiente etnomusicológico. En ella denunciaba cómo el racismo estructural en la SEM obstruía la carrera de colegas afroamericanas o afroamericanos:

A lo largo de los años —dice Brown—, he sido testigo de cómo los etnomusicólogos blancos intentaban dominar y ejercer su poder sobre los académicos y artistas de color que no se subordinaban a su condición de expertos. Y tengo muy claro que, aunque muchos etnomusicólogos blancos entienden el racismo interpersonal y sistémico a nivel intelectual, simplemente no lo pueden superar. [...] Otra observación preocupante ha sido la forma en que ciertas personas, instituciones y empresas blancas, en su afán por capitalizar el “mercado de la diversidad”, explotan

¹¹ Según Jean Ngoya Kidula la etnomusicología reproduce estereotipos sobre músicas africanas y sobre sus colegas: “La etnomusicología —afirma— [...] ha desarrollado su propio canon para presentar y representar la música africana. Es muy posible que haya promovido inadvertidamente sus estereotipos a estudiantes, iniciados, forasteros y editores” (Kidula, 2006, p. 108).



y silencian simultáneamente las voces de los BIPOC¹² que intentan promover la justicia social en la música. Me abstengo de dar nombres, pero basta con decir que mis colegas BIPOC y yo hemos visto todo tipo de artimañas y engaños por parte de individuos, instituciones y empresas blancas que intentan asegurarse de que son las voces principales en lo que respecta a la diversidad, la equidad y la inclusión. Y lo que da miedo es que muchos de ellos son voces principales. Ganan prestigio y obtienen recompensas financieras al abordar cuestiones relativas a los BIPOC, incluso cuando marginan a los BIPOC en estos debates. Una vez más, este es un ejemplo de que el sistema se reproduce a sí mismo. El sistema se replica a sí mismo diciéndole a la gente blanca que puede "aprender la diversidad" y luego enseñársela a los demás con la mera apariencia de que las voces BIPOC están incluidas. (2020).

Brown describe la etnomusicología como "una empresa colonialista e imperialista", como una disciplina "blanca" (2020), un asunto que sería luego constatado por otros colegas como Harris (2021) y Douglas (2021).¹³ Estaría tentado de decir que todo esto —la jerarquización de repertorios, de teorías, métodos y personas— hace atractiva la propuesta de Amico, que bien haríamos en sepultar una disciplina excluyente y abrazar una nueva, libre de todos estos males. Pero la posición de Amico se desdibuja si la interpelamos desde esta idea del canon que he venido desarrollando. ¿Cuántas autoras o autores de África, Asia o América Latina menciona en su cuantiosa literatura? Ninguno. Amico limita su percepción de la disciplina a Estados Unidos y Europa (2020, p. 4). ¿No reproduce con ello la dicotomía Occidente/ resto del mundo? ¿no excluye y silencia otras etnomusicologías?, es decir, ¿no repite él ese canon arbitrario y excluyente que en teoría rechaza?

Que todo intento de librar a la etnomusicología de estructuras colonialistas y excluyentes haya sido fallido, puede causar desaliento. Pero, solo si pasamos por alto que el cambio es un proceso permanente. Para desarrollar este aspecto voy a volver al concepto de crisis.

4. ¿Quién dice que todo está perdido?

Hemos visto que, pese a su rechazo al concepto de canon, la práctica de etnomusicólogas y etnomusicólogos en el campo académico las y los llevó a generar procesos de canonización en cuanto a repertorios, métodos y teorías y tipos de personas. Confirmar dichas exclusiones podría bastar para descalificar a la etnomusicología como disciplina académica y, por consiguiente, sumarnos a las voces que piden su desaparición. Mas, ¿es posible hacer ciencia sin estos procesos de

¹² El término político BIPoC (Black, Indigenous, People of Colour) se utiliza para referirse a personas racializadas en Estados Unidos y en Europa.

¹³ También Deonte L. Harris tilda a la etnomusicología estadounidense de "blanca" (2021, p. 224) y Alexander Douglas se pregunta por qué en el cuarto de siglo que lleva en la academia jamás se ha topado con otro docente negro en el Reino Unido (2021, p. 11).

jerarquización? Para Nettl la construcción de un canon es inherente a toda ciencia. El problema no radica, por tanto, en el canon en sí, sino en el uso que hacemos de él: "Como etnomusicólogos en la academia —escribe el autor estadounidense—, también deberíamos seguir viendo con malos ojos cánones que se han desarrollado simplemente a partir del conocimiento recibido, [deberíamos] seguir contradiciendo las generalizaciones fáciles..." (Nettl, 2010a, p. 203). Lo que yo extraigo de esa frase algo ambigua es que debemos volver a la actitud crítica que antaño nos llevó a separarnos de la musicología histórica y combatir el canon o los cánones que hemos instaurado en nuestra disciplina, no para extirparlos —lo que es imposible—, sino para avanzar cada vez más a posiciones más inclusivas. Vistas así las cosas, toda crítica a los estándares etnomusicológicos es al mismo tiempo una invitación a emprender transformaciones. Nada de eso sería posible si la etnomusicología no fuese permisiva con voces disidentes, algo que no alcanzo a vislumbrar en todas las ramas de la disciplina musicológica.¹⁴ Un buen ejemplo de la permeabilidad de la etnomusicología se desprende justamente de la discusión en torno a la carta abierta de Danielle Brown. Ella desató una serie de acciones para combatir el racismo tanto en la SEM como en el *International Council for Traditional Music* (ICTM), las dos asociaciones más grandes de etnomusicología en el mundo.¹⁵ Por supuesto, dichas iniciativas no garantizan que las implicancias colonialistas y el racismo sean extirpados de nuestro campo, pero sí me parece hartamente saludable que se dé cabida a la crítica y se intente avanzar hacia concepciones reflexivas y más democráticas.

No obstante, el nuevo llamado de Amico a abolir la etnomusicología me resulta positivo en cuanto promueve nuevamente discusiones sobre nuestra identidad y nos empuja a buscar formas de definirnos novedosas y estrategias inéditas para estudiar las músicas del mundo. Hay, sin embargo, un aspecto con el cual tengo que disentir. Amico habla de ir más allá de medidas que no mudan el estado de la cuestión —el racismo, la heteronormatividad, la exotización del Otro—, y de optar por una compostura radical que nos lleve a superar el *status quo* y conduzca a una imprevisibilidad productiva (2020, p.6). ¿Garantizaría eso una academia decolonizada y emancipada al 100%? Solo si partimos de una visión esencialista y reificadora de tales conceptos. Para mí una disciplina decolonial, no-sexista, no-clasista, no-racista,

¹⁴ No tengo conocimiento de textos musicológicos que proclamen la muerte de la disciplina debido a sus numerosas implicancias colonialistas. Algunos, cuyos títulos van en dirección crítica, terminan siendo una defensa de la musicología histórica (véase Cook, 2008; Koldau, 2016). Las respuestas al carácter patriarcal de la musicología sí han sido varias. Menciono aquí solo tres clásicos a manera de ejemplo (McClary, 1991; Solier, 1993 y Citron, 2000 [1993]).

¹⁵ La carta desencadenó una serie de discusiones que terminaron con la renuncia de Timothy Cooley en su rol de presidente de la SEM por tratar de minimizar el asunto. Una nueva directiva con personas BIPOC asumió entonces la dirección. Además, se creó un grupo de trabajo permanente sobre racismo. El ICTM, por su parte, creó ese mismo año espacios de diálogo para discutir experiencias de discriminación por racismo en la academia. El año siguiente, el *British Forum for Ethnomusicology* dedicó su encuentro anual al tema. Agradezco mucho a Luis Manuel García-Pisipireta por facilitarme documentación sobre las discusiones de la lista de SEM. Otras discusiones sobre racismo en la academia pueden encontrarse en Harris (2022), Douglas (2021) y Mendivil (2023).



como la que anhela Amico, como la que anhelamos todas y todos, solo puede ser un ideal y como tal, apenas, un objetivo mutable según quién y cuándo lo postule. Es por eso que prácticas que antes nos parecían normales dentro de un paradigma, hoy nos resultan inadmisibles y que posiciones que ayer tildábamos de progresistas —pienso, por ejemplo, en la canonización de ciertos repertorios complejos como una forma de legitimación de músicas hasta entonces marginadas— hoy nos parecen condenables por patriarcales, colonialistas o esencialistas.

Por lo demás, alcanzar una práctica más inclusiva, no depende exclusivamente de la etnomusicología. Ella no existe de forma aislada, sino como parte de un sistema académico dentro de un orden mundial determinado. ¿Puede ser posible una etnomusicología decolonial dentro de una academia profundamente colonialista y eurocéntrica? Lo dudo. Supongamos por un instante que el proyecto etnomusicológico sea cancelado, como piden Amico y otros. ¿Qué pasaría? ¿correrían los guardianes del canon musicológico, los especialistas en Bach, Beethoven, Brahms, Mozart o Wagner, a decolonizar teorías, métodos y sus objetos de estudio? No lo creo. Por eso pienso que el sueño de una etnomusicología decolonial no es realizable mientras la musicología histórica siga erigiendo jerarquías arbitrarias entre las músicas del mundo. Como dice Schultz:

La dicotomía Occidente/no Occidente es a la vez colonial y colonizadora, pero la etnomusicología no se puede decolonizar sola. Es imposible hablar de un monopolio de la etnomusicología sobre lo no occidental sin hablar de la relación de la musicología histórica con Occidente. Para derribar esa dicotomía, los musicólogos históricos tendrían que abandonar la ficción de que existe una historia de la música europea desprovista de colonialidad, del mismo modo que los etnomusicólogos tendrían que abandonar su idea de alteridad. Esto es imposible dentro del paradigma de la historia de la música occidental, un modelo que crea Otros, se centra en Europa occidental y afirma que la colonización es sólo un aspecto tangencial de la historia de la música. (Schultz, 2020, p. 45)

Me apresuro a aclarar que no estoy pidiendo la desaparición de la musicología histórica, lo que trato de decir es que ese sentimiento de crisis que vivimos nosotras y nosotros no parece ser compartido por toda disciplina y eso, de hecho, es un obstáculo para una nueva ciencia musicológica. La etnomusicología suele arrogarse el título de defensora de la diversidad musical. Mas, ¿no debería recaer dicha responsabilidad sobre la disciplina toda?

¿Existe, aunque sea parcialmente, una etnomusicología decolonial? Por razones de espacio voy a comentar solo dos trabajos que, en mi opinión, ejemplifican esa nueva etnomusicología que deseamos para el siglo XXI. El primero es la tesis de doctorado de la etnomusicóloga mexicana Lizette Alegre, denominada *Etnomusicología y decolonialidad. Saber hablar: el caso de la danza*

de inditas de la Huasteca (2015). En él, Alegre estudia la danza de inditas como un espacio epistémico en el cual se articulan formas de lo que las mujeres de la Huasteca, en México, llaman "saber hablar-hacer" para cargarlas de contenido político y así desplazar discursos y prácticas culturales tradicionales de los nahuas vinculadas a las relaciones de género, más fomentando al mismo tiempo una noción de comunidad en el grupo. La danza de las inditas se refiere por lo común a una tradición para niñas y jóvenes vírgenes de la región, mediante la cual estas son educadas en la obediencia a principios de sacrificio y abnegación católicos. Alegre estudia, empero, el caso de señoras que deciden bailar esta danza contraviniendo los roles que se le adjudica a sus cuerpos en la sociedad colonizada, viendo en dicho acto una forma de reorganización femenina que desaprueba el proyecto de modernidad colonial y patriarcal occidental:

... es posible ver que las mujeres de la danza, al comenzar a desplazar las significaciones de la persona social que les asignan(ban), una posición de subordinación, al afirmar la comunidad y al apelar a los significantes propios de la cultura para provocar una reconfiguración de las relaciones de género y del nosotros comunitario, habilitan y recrean un conjunto de conocimientos y prácticas que desafían desde un lugar geopolíticamente localizado la episteme moderna/colonial y patriarcal. Pero, como se pudo ver, estos procesos no suponen una noción de 'autenticidad' del lugar de enunciación pues, tanto lo que las danzantes hacen como las prolongadas luchas de los nahuas de la Huasteca a lo largo del tiempo —sostenidas por una serie de relaciones sociales que producen lo comunal y que alimentan el propio hacer de las mujeres de la danza— están y han estado dentro y fuera de las relaciones discursivas de saber/poder que entraña la modernidad colonial." (Alegre, 2015, p. 374)

Alegre aboga además por una etnomusicología que no haga suya la voz subalterna, sino que más bien se vuelva una herramienta a su servicio. No estoy afirmando que su trabajo esté absolutamente libre de reminiscencias colonialistas, pero no hay aquí un etnomusicólogo blanco dividiendo el mundo en Occidente y el resto del mundo ni un romántico en busca de una lógica pre-capitalista o pura —Alegre muestra repetidas veces las enormes contradicciones de las señoras—, sino una colega que, a diferencia de Amico, se posiciona y asume una voz como mujer mexicana, mestiza, feminista, inmersa en una constelación de prácticas que no repite de manera irreflexiva aquellas canónicas establecidas por una etnomusicología internacionalmente hegemónica. Vemos a una colega que observa tanto la geopolítica en su expresión glocal como la "corpopolítica" del conocimiento de las mujeres de la Huasteca y muestra los procesos de reconfiguración de su estatus dentro de sus comunidades.

El segundo caso que quiero comentar es el libro de la etnomusicóloga ugandesa Sylvia Nananyonga-Tamusuza *Baakisimba: Gender in the Music and Dance*



of the Baganda People of Uganda (2005), basado en una tradición ritual, mediante la cual las mujeres son preparadas para el matrimonio al son de cantos y danzas. En su calidad de etnomusicóloga nativa Nannyonga-Tamusuza se interroga por las razones de una estricta división sexual del trabajo durante la performance del Baakisimba —tañedores de tambores masculinos y cantoras femeninas— en contraste con una clasificación de género más ambivalente en las dinámicas sociales cotidianas y que contiene categorías intermedias como hombre-masculino, hombre-femenino o mujer-masculina o mujer femenina. Revisando fuentes históricas y mitologías locales, Nannyonga-Tamusuza analiza los cambios radicales sufridos por el sistema de género durante la época colonial y en la república, asimismo la importancia del estatus social para la reconfiguración de masculinidades y feminidades (tal es el caso de una mujer de origen cortesano que, pese a poseer un cuerpo biológico femenino, pasa a ser considerada hombre). El trabajo de Nannyonga-Tamusuza no destaca solo por la excelencia teórica o el acopio de datos, sino también porque en él ella trasgrede las identidades disciplinares, diluyendo el espacio entre la observadora foránea y la cultura observada:

Como investigadora indígena, me pregunté “¿dónde estoy y quién soy en relación con esta concepción teórica etnomusicológica del ‘campo’ y el ‘investigador?’” ¿Lo que hago cuenta realmente como etnomusicología? ¿Cómo paso del “papel tradicional” de informante a una posición más elevada como ayudante de investigación, “un peón en esa división internacional del trabajo en la que los nativos proporcionan datos y los occidentales los analizan” (Obbo, 1990a, p. 297)? Aunque se me consideraría un “insider” por sangre y por el hecho de haber participado en la creación musical y los bailes de Baganda desde la infancia, la formación en etnomusicología me expuso a nuevas formas de pensar; no soy “ni insider ni outsider, ni totalmente emic ni totalmente etic” (Herndon, 1993, p. 77). Además, como intérprete, docente y miembro del público de baakisimba, nunca había considerado las posibles asociaciones entre baakisimba y género en Buganda. (2005, pp. 33-34)

La distancia entre la etnógrafa y sus informantes no se forja aquí por el fenotipo ni el pasaporte ni la distancia cultural, sino mediante un posicionamiento epistemológico (2005, p. 37). A diferencia de la típica etnóloga extranjera, que llega y, tras miles de argucias, consigue ingresar a la cultura que investiga, Nannyonga-Tamusuza recorre el camino inverso, tiene que esconder su origen, salir de su propia cultura para poder experimentar el proceso de aprendizaje que vivió inconscientemente en su niñez y dar cuenta de él en la academia:

El mayor reto que tuve fue convertirme en investigadora. Una nunca se da cuenta de lo difícil que es investigar una cultura que creía conocer porque pertenecía a ella, e investigar una danza de la cual había formado parte durante dieciséis años y enseñado durante diez. Tuve que aprender a ser estudiante, una que nunca había realizado baakisimba, con el fin de estar abierta a la formación y la información



de que disponía. Tenía que comportarme como si no supiera bailar para entender el proceso de formación y aprendizaje y experimentar un nuevo enfoque de aprendizaje de la danza. (2005, p. 37)

Nannyonga-Tamusuza se pregunta si su trabajo es aún etnomusicología. Yo respondería que sí, precisamente porque pareciera no serlo. La etnomusicología ejercida por ella no parte del encuentro colonial o del deseo inconsciente de construir al o apropiarse del Otro, parte de la necesidad de interpelar la identidad propia, de la urgencia de pensar los condicionamientos políticos, religiosos y patriarcales que fueron transformando las prácticas dancísticas y las concepciones de género en Uganda, su país. Para ello Nannyonga-Tamusuza toma ideas, teorías y metodologías de diferentes disciplinas como la antropología, la etnocoreografía, los estudios de género, la historia, los estudios culturales y la ciencia política (2005, p. 232). Desde su condición intermedia crea formas de observación participante que no suponen "un campo definido por las connotaciones raciales/espaciales de lo 'etno'" (Amico, 2020, p. 23), que explora la propia cultura con una mirada analítica y crítica. Vale la pena remarcar el papel preponderante que da Nannyonga-Tamusuza al trabajo etnográfico (2005, p. 232), un aspecto en el cual coincide con Alegre (2015, p. 372). Ambas proponen nuevas formas de etnografía musical que sin ser perfectas ni delinear por completo un nuevo paradigma marcan un derrotero interesante y alternativo.¹⁶ ¿Quién dice que todo está perdido?

5. Cantando como la cigarra... (conclusiones)

En este artículo ha revisado discusiones recientes sobre la pertinencia o no de la etnomusicología como disciplina académica. Partiendo de una serie de textos que exigían su abolición, he mostrado que el malestar que generan las implicaciones colonialistas de nuestra área ha producido un constante sentimiento de crisis en la comunidad etnomusicológica. Pero también he mostrado, siguiendo a Kuhn (2006), que una crisis, más allá de la incertidumbre que ocasiona dentro de un paradigma, puede promover cambios teóricos y metodológicos positivos e impulsar nuevas respuestas a los problemas que el paradigma, hasta entonces, no había podido replicar satisfactoriamente. En ese sentido, creo que la visión que tenemos de las crisis disciplinares es innecesariamente negativa, que podemos valorarlas positivamente si recordamos que ellas también activan nuestra imaginación y nuestra pericia al momento de plantear nuevas hipótesis de investigación y nuevas metodologías.

Bruno Nettl ha escrito que la autocrítica es parte constituyente de la identidad etnomusicológica y que, por tal motivo, etnomusicólogas y etnomusicólogos

¹⁶ Al igual que ambas autoras, Schultz tampoco se muestran dispuestas a abandonar la etnografía (2020, p. 46), las autoras no al considerar que es posible desarrollar nuevas metodologías y teorías que superen las relaciones de poder típicas del campo.



gastamos harta energía en censurar nuestras propias prácticas (2010a, pp. 54-55). No voy a negar que esta actitud a veces nos ha llevado a la autocomplacencia. Pero también es cierto que la autocrítica ha sido fundamental para deslindar con viejas tradiciones, para alejarnos de las visiones que nos vinculaban con la colonialidad del poder y del saber. Por eso, si algo aplaudo de mi disciplina es esa permeabilidad frente a la crítica. De hecho, es muy saludable que los llamados a abolir la etnomusicología se hayan vuelto rutina en nuestra disciplina. Dudoso y preocupante, en cambio, me parece que otras áreas de los estudios de la música no se sientan interpeladas cuando hablamos de mudar las desigualdades y jerarquías entre las culturas musicales del planeta y los seres humanos que las practican o estudian.

La transformación de una disciplina solo puede ser permanente. No estamos a principios ni en la segunda mitad del siglo XX, cuando teorías universalistas nos llevaban a crear falsas dicotomías entre Occidente y el resto del mundo. ¿Ser la rama de la musicología que más ha combatido el eurocentrismo, las implicancias colonialistas, el racismo y el sexismo en la academia nos libra de la mirada vigilante y suspicaz de algunas o algunos colegas? Por supuesto que no. Por el contrario, solo la crítica constante nos puede motivar a seguir combatiendo todas esas taras que deseamos desterrar de nuestra práctica académica. Mientras no exista una musicología decolonial e inclusiva, la etnomusicología seguirá siendo necesaria, pese a sus imperfecciones y a sus tropiezos. Vengan pues, más golpes intentando tumbarla. Ella seguirá allí —como ese porfiado del comienzo—, terca, cantando al sol, como la cigarra.

Referencias bibliográficas

- Abels, B. (2016). Wer doch Ohren hat zu hören. Zum gegenwärtigen Perspektivenreichtum in der kulturwissenschaftlich orientierten Wissenschaft von den Musiken der Welt. *Die Musikforschung*, 69(2), 125-132.
- Alegre, L. (2015). *Etnomusicología y decolonialidad. Saber hablar: el caso de la danza de inditas de la Huasteca* [Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México]. Universidad Autónoma de México.
- Amico, S. (2020). "We Are All Musicologists Now"; or the End of Ethnomusicology. *Journal of Musicology*, 37(1), 1-32.
- Babaracki, C. (2008). What's Difference? Reflections on Gender and Research in Village India. En G. F. Barz y T. Cooley (Eds.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (pp. 167-182). Oxford University Press.
- Barz, G. F. (1997). Casting Shadows in the Field. An Introduction. En G. F. Barz y T. Cooley (Eds.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (pp. 3-19). Oxford University Press.



- Barz, G. F. y Cheng, W. (2020). *Queering the Field. Sounding Out Ethnomusicology*. Oxford University Press.
- Bioletto, N. (2020). Sonido, vocalidad y el espacio de audibilidad pública. El caso de la performance "Un violador en tu camino" por Las Tesis Senior en el Estadio Nacional de Chile. *Boletín Música Casa de las Américas*, 54, 71-91.
- Bohlman, P. V. (1992). Ethnomusicology's Challenge to the Canon, the Canon's Challenge to Ethnomusicology! En K. Bergeron y P. Bohlman (Eds.), *Disciplining Music. Musicology and its Canon* (pp. 116-136). The University of Chicago Press.
- Bohlman, P. V. (1993). Musicology as a Political Act. *The Journal of Musicology*, 11(4), 41-436.
- Brandl, R. M. (2003). Si tacuisses Greve - der notwendige Erhalt der Musikethnologie. *Die Musikforschung*, 56(2), 166-171.
- Brown, D. (2020). *An open letter on racism in music studies. Specially ethnomusicology and music education*. My People Tell Stories. <https://www.mypeopletellstories.com>
- Citron, M. J. (2000). *Gender y the Musical Canon*. University of Illinois Press.
- Cook, N. (2008). We Are All (Eth)musicologists Now. En H. Stobart (Ed.), *The New (Ethno) musicologies* (pp. 48-70). Scarecrow Press.
- Dahlhaus, C. (1974). Fragen an die Musikethnologie. *Neue Zeitschrift für Musik*, 3, 150.
- Danielson, V. (2007). The Canon of Ethnomusicology: Is There One?. *Notes*, 64(2), 223-231.
- Douglas, A. (2021). British ethnomusicology in the #BlackLivesMatter era: some (autoethnographic) reflections. *Ethnomusicology Forum*, 30(1), 9-19.
- Elsner, J. (2007). Globalisierung, Verlockungen und Verirrungen: deutsche Musikwissenschaft auf ausgetretenen Pfaden und die Heimkehr eines verlorenen Sohnes. *Berichte aus dem Nationalkomitee Deutschland XIV/XV*, 181-204.
- Goodall, H. (2000). *Big Bangs. The Story of Five Discoveries that Changed Musical History*. Chatto y Windus.
- Greve, M. (2002). Writing against Europe: Vom notwendigen Verschwinden der "Musikethnologie". *Die Musikforschung*, 55(3), 239-251.
- Hanslick, E. (1989). *Vom musikalischen Schönen*. Breitkopf y Härtel.
- Harris, D. L. (2022). On Race, Value, and the Need to Reimagine Ethnomusicology to the Future. *Ethnomusicology*, 66(2), 213-235.

- Hilder, T. (2014). *Sámi Musical Performance and the Politics of Indigeneity in Northern Europe*. Rowman y Littlefield Publishers.
- Hullah, A. (1911). *A Little History of Music*. Green y Co.
- Jean Ngoya, K. (2006). Ethnomusicology, the Music Canon, and African Music: Positions, Tensions, and Resolutions in the African Academy. *Africa Today*, 52(3), 99-113.
- Kingsbury, H. (1997). Should Ethnomusicology Be Abolished? (Reprise). *Ethnomusicology*, 41(2), 243-249.
- Kisliuk, M. (1997). (Un)doing Fieldwork: Sharing Songs, Sharing Life. En G. F. Barz y T. Cooley (Eds.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (pp. 23-44). Oxford University Press.
- Klenke, K., Koch, C., Mendivil, J., Schumacher, R., Seibt, O., y Vogels, R. (2003). "Totgesagte leben länger"- Überlegungen zur Relevanz der Musikethnologie. *Die Musikforschung*, 56(3), 261-271.
- Koldau, L. (2016). *What Is "Professional Musicology"? – And Does It Have a Future?*. Mini Science Series. Kindle Edition.
- Koskoff, E. (1989). Introduction. En E. Koskoff (Ed.), *Women and Music in Cross-Cultural Perspective* (pp. 1-23). University of Illinois Press.
- Koskoff, E. (2014). *A Feminist Ethnomusicology*. University of Illinois Press.
- Kuhn, T. (2006). *La estructura de las revoluciones científicas*. Fondo de Cultura Económica.
- Kunst, J. (1959). *Ethnomusicology. A Study of Its Nature, Its Problems, Methods and Representative Personalities to Which Is Added a Bibliography*. Nijhoff.
- Lieberman, F. (1977). Should Ethnomusicology Be Abolished?: Position Papers for the Ethnomusicology Interest Group at the 19th Annual Meeting of the College Music Society, Washington D. C., November 1976. *College Music Symposium*, 17(2), 198-206.
- McClary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota Press.
- Mendivil, J. (2018). *Cuentos fabulosos. La invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico*. Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú - Instituto Francés de Estudios Peruanos.
- Mendivil, J. (2020). *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Gourmet Musical.



- Mendivil, J. (2023). Ungehorsam? Über Normativität und Kanonbildung in der Musikethnologie. En T. Jans y J. Papenburg (Eds.), *Ästhetische Normativität in der Musik* (pp. 71-87). Vittorio Klostermann.
- Mendivil, J., et al. (2014). What discipline? Positionen zu dem, was einst als Vergleichende Musikwissenschaft begann. *Die Musikforschung*, 67, 384-409.
- Myers, H. (1992). Fieldwork. En H. Myers (Ed.), *Ethnomusicology, An Introduction* (pp. 21-49). Norton.
- Nannyonga-Tamusuza, S. (2005). *Baakisimba: Gender in the Music and Dance of the Baganda People of Uganda*. Routledge.
- Nettl, B. (2010a). *Nettl's Elephant: on the history of ethnomusicology*. University of Illinois Press.
- Nettl, B. (2010b). The Institutionalization of Musicology: Perspectives of a North American Ethnomusicologist. En N. Cook y M. Everist (Eds.), *Rethinking Music* (pp. 287-310). Oxford University Press.
- Nettl, B. (2015). *The Study of Ethnomusicology. Thirty-Three Discussions*. University of Illinois Press.
- Nooshin, L. (2008). Ethnomusicology, Alterity, and Disciplinary Identity; or, Do We Still need an Ethno-?", Do We Still need an -"ology?". En H. Stobart (Ed.), *The New (Ethno) musicologies* (pp. 71-75). The Scarecrow Press.
- Quijano, A. (2020). Colonialidad del Poder y clasificación social. En A. Quijano (Ed.), *Cuestiones y horizontes. De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 325-369). Universidad Nacional Mayor de San Marcos - Clasco.
- Quijano, A. (2022). *Vivir adentro y en contra. Colonialidad y descolonialidad del poder*. Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma.
- Qureshi, R. (2010). Other Musicologies: Exploring Issues and Confronting Practice in India. En N. Cook y M. Everist (Eds.), *Rethinking Music* (pp. 311-355). Oxford University Press.
- Rice, T. (2014). *Ethnomusicology: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- Rice, T. (2017). *Modeling Ethnomusicology*. Oxford University Press.
- Riemann, H. (1908). *Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen*. Breitkopf y Härtel.



- Romero, R. (2001). Tragedies and Celebrations: Imagining Foreign and Local Scholarship. *Latin American Music Review*, 22(1), 48-61.
- Salazar, A. (1965). *Conceptos fundamentales en la historia de la música*. Revista de Occidente.
- Salazar, A. (1987). *La música como proceso histórico de su invención*. Editorial Arte y Literatura.
- Schultz, A. (2020). Still an Ethnomusicologist (for Now). *Journal of Musicology*, 37(1), 39-50.
- Seeger, A. (1997). A Reply to Henry Kingsbury. *Ethnomusicology*, 41(2), 250-252.
- Solie, R. A. (1993). *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. University of California Press.
- Titon, J. T. (1997). Ethnomusicology and Values: A Reply to Henry Kingsbury. *Ethnomusicology*, 41(2), 253-257.
- Witzleben, J. L. (1997). Whose Ethnomusicology? Western Ethnomusicology and the Study of Asian Music. *Ethnomusicology*, 41(2), 220-242.
- Wong, D. (2006). Ethnomusicology and Difference. *Ethnomusicology*, 50(2), 259-279.