



Aharonián, Coriún (coord.). 2011. *Música / Musicología y Colonialismo*. Montevideo: Centro Nacional de documentación Musical Lauro Ayestarán, 331 páginas.

por Ana Romaniuk  
Universidad Nacional de Cuyo  
Universidad de Buenos Aires, Argentina  
[anaromaniuk@gmail.com](mailto:anaromaniuk@gmail.com)

El libro *Música / Musicología y Colonialismo* reúne los textos del I Coloquio Internacional, acontecimiento con el que inició sus actividades el Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán en Montevideo en el año 2009, y del que participaron una quincena de musicólogos y compositores de América Latina y Europa. Es necesario destacar la importancia de esta iniciativa al colocar en la agenda de discusión musical y musicológica cuestiones inherentes al colonialismo y a la herencia cultural colonial, y la reflexión acerca de continuidades y discontinuidades producidas durante los dos siglos que median entre la independencia política de la mayoría de los países latinoamericanos y el presente.

Provenientes de formaciones y experiencias musicales diversas, los autores nos colocan frente a un amplio abanico de miradas desde donde pensar la noción de colonialismo. Dentro de la heterogeneidad de los artículos, es posible encontrar algunas ideas orientadoras, las que serán utilizadas como grandes ejes desde donde organizar esta reseña; ellas son: etnocentrismo, territorio y nación, paradigmas y métodos, salidas del colonialismo y propuestas superadoras.

Una de las preocupaciones presentes en varios de los artículos que conforman la publicación es revisar como diversas músicas provenientes de diferentes tradiciones han sido estudiadas desde una perspectiva eurocéntrica. Así, Philip Tagg<sup>1</sup> argumenta acerca de la incongruencia que se genera cuando conceptos que se desarrollaron para explicar un tipo de tonalidad quieren ser utilizados en músicas organizadas sobre principios diferentes. La aplicación de nociones de la armonía convencional para dar cuenta de cuestiones de música popular no alcanzaría para explicar, por ejemplo, el *loop* de “La Bamba” en términos de tónica, subdominante y dominante. Así, el mencionado autor, propone crear tipos de musicologías menos etnocéntricas, clasistas y colonialistas, enunciando como propuesta la noción de reversibilidad bimodal.

---

<sup>1</sup> “Dominants and dominance. A video contribution to discussions in Montevideo about musicology and colonialism” (67-69 y DVD anexo).



Por su parte, Aurelio Tello<sup>2</sup> trae a la reflexión las dificultades a las que se ha tenido que enfrentar la producción musicológica americana, desarrollada sobre los paradigmas centroeuropeos definidos en el siglo XIX, para abordar otras realidades musicales. El autor afirma que en América Latina la investigación de la música colonial se ha desarrollado intentando romper con esos paradigmas, catalogando y organizando acervos, estudiando la tipología sonora de los conjuntos musicales y la explicación del hecho musical como un hecho social.

Krister Malm<sup>3</sup> plantea algunas tensiones en torno a la música y el *copyright*, señalando que las leyes internacionales están elaboradas desde la visión romántica del genio creador del siglo XIX. Malm subraya que existen muchas y diferentes concepciones de “propiedad”, que consideran que las músicas pertenecen a las comunidades, pueblos, linajes, regiones, y no a propietarios individuales, situaciones que la legislación vigente no puede resolver con eficacia.

En un mismo sentido, Rodrigo Torres<sup>4</sup> señala que en Chile las músicas populares y folclóricas han sido analizadas y revisadas desde un paradigma que desconoce los lenguajes de donde provienen. De esta manera la academia se permite “corregir” manuscritos de música popular o invisibilizar rasgos tímbricos constitutivos de ciertas músicas ceremoniales. En el mismo trabajo, Torres aborda la construcción de la identidad nacional chilena, que apela a los discursos musicológicos hegemónicos para su legitimación y que posterga cualquier intento de comprensión e integración de la alteridad musical, concentrándose únicamente en la selección e institucionalización de un bagaje musical relativamente homogéneo que resulta representativo de la Nación. Recién a partir de los años 90 –en la posdictadura– se observa un cambio de foco, cuando se comienza a considerar la música popular desde una perspectiva acotada a su propio entorno e historia, y ya no como objeto de la cultura nacional.

También en la línea de la construcción de identidades nacionales, Egberto Bermúdez<sup>5</sup> esboza un recorrido de la musicología colombiana entre 1950 y 1970. Durante la segunda mitad del siglo, la cercanía de Colombia con los Estados Unidos y de los ideales panamericanos tiene consecuencias en la musicología. George List (etnomusicólogo norteamericano) viene a llenar un vacío en cuanto a los estudios de la música afrocolombiana del Atlántico. Sin quitarle mérito a su trabajo, Bermúdez señala que los serios errores de transcripción de estas músicas han circulado de manera acrítica por fuentes académicas musicológicas de gran prestigio. Por otro lado, el autor se preocupa por señalar que a través de los medios y de los intereses de la dirigencia política y económica, una cultura popular mediática y artificial se convirtió en el canon de la cultura popular colombiana o “folklore colombiano”, vaticinando que mientras que en Colombia siga reinando la demagogia nacionalista en detrimento del rigor musicológico, los ballets folclóricos oficiales con sus coloridos atuendos seguirán siendo el símbolo de la cultura nacional.

---

<sup>2</sup> “La investigación de la música colonial o cómo hacer musicología rompiendo paradigmas” (235-247).

<sup>3</sup> “Expanding intellectual property rights. An area of tensions” (309-319).

<sup>4</sup> “Don José Zapiola, el ‘Negro querido’ y las flautas de chinos. Mediaciones musicológicas de lo popular en el orden republicano chileno” (213-233).

<sup>5</sup> “Panamericanismo a contratiempo. Musicología en Colombia, 1950-70” (101- 158).

Omar Corrado<sup>6</sup>, por su parte, vincula la actividad de las derechas en la Argentina con el nacionalismo y la Iglesia Católica, a partir del análisis del XXXII Congreso Eucarístico Internacional realizado en Buenos Aires en 1934. El autor señala que el golpe de estado de 1930 –apoyado por la iglesia– terminó con el enfrentamiento entre el poder político y el estado, lo que favoreció la posibilidad de organizar el Congreso. La música contribuyó a otorgarle monumentalidad al evento. Se convocaron profesionales de excelencia –Julio Perceval, Luis Ochoa, Gilardo Gilardi y José Zanetti entre otros– para garantizar su eficacia. Durante los cuatro días del congreso, la música –interpretada con coro, banda y órgano– prolongó las modalidades en uso de la ritualidad católica y respondió a las diferentes necesidades del acontecimiento.

El repertorio seleccionado comenzó a circular un año antes en formato de libro, para ser aprendido en los colegios católicos y cantado durante la liturgia. Esto se vio reforzado por la edición de un disco en RCA Victor, en el que se incluyeron algunos de los cánticos y el Himno oficial, compuesto especialmente para la ocasión. La conjunción Patria-Nación-Catolicidad –reafirmada tanto desde el poder político como desde la Iglesia– estuvo presente en los textos de las canciones, discursos y sermones; confirmando cierta aspiración de convertir al país plural en una nación confesional, que funde sus símbolos patrios con la fe católica y las idealizadas tradiciones gauchescas.

Jean-Michel Beaudet<sup>7</sup> analiza el estado actual de la radio en Guayana Francesa –última colonia de América del Sur continental. De un total de veinticinco radios que pueden escucharse en ese territorio, sólo una es estatal (*RFO, Radio Francia de Ultramar*). Las demás son emisoras asociativas locales o comunitarias. El artículo centra su descripción en una de ellas, la radio *Ouassailles*, caracterizada por la presencia de una gran variedad de animadores, con programas conducidos en varios idiomas –que incorporan músicas provenientes de varias culturas cercanas– y que es presentada como “la radio de todas las culturas”. El autor afirma que en países como Guayana, donde la situación social es muy dura –desempleo, falta de perspectivas, grandes inequidades–, no se valorizan las lenguas maternas ni las culturas locales, las prácticas musicales operan como un medio privilegiado de afirmación sonora, cultural y territorial. En este sentido afirma que la radio es sonido cultural y propone su estudio como sujeto de una musicología intercultural.

Por su parte, Olavo Alen Rodríguez<sup>8</sup> articula en su trabajo los modos de construcción de ideales de nación con otra de las preocupaciones presentes en el libro: la propuesta de alguna salida al colonialismo. Argumenta que luchar contra lo que culturalmente nos invade es un error, lo que hay que hacer es fortalecer las propias culturas, de manera que el impacto de los agentes externos las enriquezcan y no las deterioren. En el caso de la música cubana, a partir de definir cinco complejos genéricos –son, rumba, canción, punto guajiro y afrocubana– es posible observar las tradiciones que los cubanos convierten en símbolos e íconos de identidad reflejados en la música. De esta manera, el autor sugiere que el esfuerzo se oriente al fortalecimiento de los

---

<sup>6</sup> “Música, nacionalismo y avance hispano-católico en Buenos Aires, 1934” (249-271).

<sup>7</sup> “Radio, música y territorialización en la Guayana Francesa. Notas para una etnomusicología de la radio” (195-212).

<sup>8</sup> “Colonización versus identidad en la música” (181-194).

símbolos e íconos de identidad cultural nacidos de esas músicas.

En esta tendencia de buscar salidas al colonialismo Cergio Prudencio<sup>9</sup> propone como clave la noción aimara de “los opuestos integrales”. La propuesta surge de su experiencia como compositor y director de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN), agrupación que incorpora al proceso vivo de la cultura contemporánea la complementación de las polaridades que rige la concepción del mundo aimara. Para Prudencio el colonialismo implica la supremacía de una sociedad sobre otra, efectivizada a través de la imposición de modelos culturales. Para revertir esta situación es necesario crear condiciones igualitarias para el intercambio y abrir un espacio común de participaciones donde todos pueden poner y tomar, colonizados y colonizadores. La OEIN y la música nueva surgida de una multiplicidad de referentes, es para Prudencio un camino posible en esta dirección.

Utilizando el formato de ensayo filosófico, Julio Estrada<sup>10</sup> propone el abordaje del proceso creativo en el continente americano desde una mirada que guarde relación con lo prehispánico y con el imaginario que caracteriza la libertad individual local. Afirma que la europeización de la musicología de América obstaculiza el estudio científico de la originalidad de las culturas fundadoras del continente americano, y que en el plano de la creación, excepto por las figuras de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas (entre 1920 y 1940), hasta el siglo XXI no hay demasiados signos de búsqueda y renovación. Propone entonces un proceso creativo basado en el uso la tecnología, la libertad en la imaginación y en la emergencia de un sentido más continuo y menos pasajero de la historia para afrontar un futuro que sea menos global y más idóneo, con el propósito de proyectar un arquetipo que dé esencia a las culturas americanas.

Mario Vieira de Carvalho<sup>11</sup> señala la expansión de la notación musical y la sala de concierto –espacio de realización de la música autónoma– como la expresión intracultural del orden social colonizador. A la vez invita a mirar otra cara de la apropiación intercultural a través de la obra de algunos compositores latinoamericanos que utilizan tecnologías de origen europeo para dar voz a culturas excluidas o silenciadas. En estos casos el Otro pasa a ser la cultura europea, por un lado asimilada, por otro sometida a examen crítico y colocada al servicio de la recuperación de tradiciones locales, de sus técnicas, material sonoro, conocimientos, idiosincrasias, etc. Entonces, desde una postura conciliadora, el autor afirma que cualquier música puede ser objeto de mezcla o de apropiación musical, la de los colonizadores y la de los colonizados. Y si estos procesos convergen, se equilibran y se articulan, la propia relación de dominación podría extinguirse.

Hanns-Werner Heister<sup>12</sup> efectúa un recorrido por el colonialismo a través de la historia de la música en relación con la apropiación y rechazo del Otro. Este autor realiza una crítica al eurocentrismo imperante en los inicios de la musicología, la que dejó fuera de la historia a las músicas populares y tradicionales, y señala nuevas propuestas que garantizan un acceso más abstracto, neutral y adecuado a todas las culturas. Describe dentro del proceso colonial diversos

<sup>9</sup> “Desafíos actuales ante el colonialismo” (17 a 23).

<sup>10</sup> “Libertad creativa e integración cultural” (25-40).

<sup>11</sup> “A música entre a confrontação e o diálogo interculturais” (41-65).

<sup>12</sup> “La música. Dominación, expropiación, exotismo, apropiación y la ambivalencia del colonialismo” (273- 307).

tipos de exotismos, reflexiona sobre los mecanismos de preservación de la identidad y de las apropiaciones e hibridaciones de los que la música –colonial o anticolonial– siempre es objeto, arribando a la conclusión de que no existen las músicas puras, sino que todas son híbridas: sincréticas, criollizadas o mestizadas. Después de llevar a cabo un extenso recorrido por situaciones musicales coloniales, el autor propone una caracterización –quizás una expresión de deseo– de la música anticolonial. Esta debería situarse a la vanguardia e incluir la apropiación conciente de tradiciones populares y no populares, propias y ajenas. Debería estar enmarcada en compromisos políticamente progresistas y musicalmente concretos, desarrollando una identidad específica “que trabaje cual humanismo universal por la liberación de *todos los oprimidos de la tierra*”.

Hemos dejado para el final los artículos que realizan propuestas interpretativa o metodológica superadoras que permiten comprender mejor los procesos coloniales desde la musicología o asumir nuevos desafíos y estrategias en la producción del conocimiento musicológico poscolonial. Juan Pablo González<sup>13</sup> propone pensar las diferentes formas de colonialismo, dependencia e independencia cultural no sólo desde un *punto de vista* o *locus* de enunciación, sino también desde un *punto de escucha*. De este modo existiría un punto de escucha colonizante percibido como natural desde los marcos de referencia y esquemas colectivos construidos por el poder mediante discursos y prácticas que intervienen en la construcción de sentidos de la realidad o de los imaginarios sociales; y un punto de escucha poscolonizante percibido como crítico, que surgiría de la conciencia de cómo se está escuchando, qué mecanismos operan en nuestro escuchar, desde dónde escuchamos y por qué lo hacemos. De esta manera, la mirada, la escucha, el lugar y el discurso se suman y potencian en la construcción de una conciencia poscolonial de las prácticas culturales de América latina.

Por su parte, el Grupo Musicultura<sup>14</sup> propone tomar vías alternativas de producción de conocimiento bajo la opción de la “etnomusicología aplicada”, a través de la preparación de colaboradores nativos que puedan conducir sus actividades de investigación. Lo que se plantea no es “devolver algo” a la comunidad sino generar un nuevo tipo de conocimiento sobre prácticas sociales –en este caso el propio hacer musical– tomando la concepción freireana de la producción dialógica del conocimiento. El foco está puesto en discutir la realidad a través de la música, y entenderla como realidad, articulando la formación teórica con la participación política, poniendo a disposición de la comunidad la documentación recolectada para generar debates generales de interés para la población local.

Rafael Jose de Menezes Bastos<sup>15</sup> plantea dos cuestiones acerca de las vinculaciones entre música y musicología. En el plano metodológico, asume la necesidad de equilibrar las relaciones entre investigadores y nativos, reconociendo que los amerindios deben tener control de las grabaciones, de la documentación obtenida durante el trabajo y de los medios de producción del conocimiento etnomusicológico. En el plano ligado a lo epistemológico, el autor muestra, a

---

<sup>13</sup> “Colonialidad y poscolonialidad en la escucha” (81 a 99).

<sup>14</sup> “E possível outro mundo? Pesquisa musical e ação social no século XXI” (159-179).

<sup>15</sup> “A ciência e algo muito importante para ser deixada nas mãos somente dos cientistas. Breve reflexão sobre a relação pos-colonial entre música y musicologías” (71-80).

través de dos ejemplos, cómo la labor de algunos músicos ha propiciado logros en la musicología. Pone en evidencia, por un lado, cómo el descubrimiento de Mendelssohn de la obra de Bach marcó un hito en los inicios de la musicología histórica, en cuanto a la valoración de las músicas del pasado; por otro lado, cómo el relevamiento de músicas del interior del Brasil llevado adelante por los músicos Pixinguinha, Donga y Joao Pernambuco en sus giras durante la década del '20, colaboró en el proceso de construcción del campo disciplinar acerca de la música folclórica brasileira. En estos ejemplos, concluye Menezes, las prácticas musicales que incluyen procedimientos de descubrimiento, recolección, transcripción e interpretación de material musical, han colaborado en la fundación de campos disciplinares de la musicología. ¿Por qué? Porque “La ciencia es algo muy importante para ser dejada sólo en manos de los científicos”<sup>16</sup>.

En síntesis, esta compilación editada por Coriún Aharonián, asume la advertencia de Rafael de Menezes y sorprende a músicos y musicólogos generando un espacio de debate, reflexión y búsqueda de posicionamientos en cuanto a la producción creativa e intelectual frente al legado colonial. La diversidad de enfoques invita al lector –acuerde o no con las propuestas de cada autor– a pensar en términos de reproducción, continuidades y rupturas de los procesos creativos y reflexivos, lo enfrenta al legado colonial y le propone caminos posibles para su superación del colonialismo. Los quince ensayos permiten ampliar la mirada hacia las formas de recepción y apropiación de los signos coloniales por parte de las comunidades colonizadas: identificar zonas de contacto, identidades transversas y espacios híbridos. Ya sea describiendo situaciones, proponiendo análisis críticos o permitiéndose esbozar propuestas conciliadoras o salidas utópicas hacia la desaparición de las desigualdades, este libro nos ofrece la oportunidad de pensar los procesos coloniales desde la música, hecho que quizás derive en una mejor comprensión de nosotros mismos y de nuestros otros.



---

### **Biografía / Biografia / Biography**

Ana Romaniuk es Profesora nacional de música por el Conservatorio Nacional de Música “C. L. Bouchardo”, Licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Etnomusicóloga por el Conservatorio Superior de Música “M. de Falla”. Actualmente cursa el doctorado en el área de Historia y Teoría de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Sus temas de investigación han sido: música y religiosidad popular, improvisación en músicas populares argentinas y música de raíz tradicional en la provincia de La Pampa (Argentina), realizando sus trabajos de investigación como investigadora independiente, integrando equipos de investigación y como becaria del Fondo Nacional de las Artes y de la Universidad Nacional de Cuyo.

---

<sup>16</sup> Traducción parcial al español del título de su trabajo.

**Cómo citar / Como citar / How to cite**

Romaniuk, Ana. 2013. Reseña de Aharonián, Coriún (coord.). 2011. *Música / Musicología y Colonialismo*. Montevideo: Centro de documentación Musical Lauro Ayestarán. *El oído pensante* 1 (2). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [consulta: FECHA].