

# El musicante como sujeto-territorio sonoro: un enfoque epistemológico de la experiencia musical

Recibido: 17/09/2025 | Revisado: 24/02/2026 | Aceptado: 10/04/2026  
DOI: 10.17230/co-herencia.23.44.8371

**Vanessa Jordan Beghelli\***

vanessajordanb@gmail.com

**Germán Darío Pérez Salazar\*\***

germandarioperezsalazar@gmail.com

**Resumen** Este artículo propone una comprensión del sujeto musicante como sujeto-territorio sonoro, entendiendo la experiencia musical como un espacio desde el cual se configuran formas de pertenencia, memoria y conocimiento. Se plantea que el territorio sonoro no se constituye únicamente como un espacio geográfico fijo, sino como una construcción relacional, afectiva y performativa que emerge de la experiencia musical, las trayectorias de vida y los procesos de transmisión cultural. Desde esta perspectiva, se cuestionan las cartografías institucionales de la música y el paradigma folclórico-esencialista que ha tendido a fijar las prácticas musicales en identidades estáticas y jerarquías culturales. En contraste, el artículo propone una lectura del sujeto musicante como agente que produce sentido, configura territorios y resignifica las prácticas musicales desde su experiencia situada. Como contribución, se plantea la noción de sujeto-territorio como una categoría analítica y una posición epistemológica que permite repensar las formas de legitimación del conocimiento musical, abriendo la discusión hacia una pluralidad de saberes en el campo musical contemporáneo.

## **Palabras clave:**

Sujeto musicante, territorio sonoro, epistemología de la música, experiencia musical, transmisión cultural, conocimiento situado.

## **The Music-Making Subject as Sonic Subject-Territory: An Epistemological Approach from Musical Experience**

**Abstract** This article proposes a conceptualization of the *musicante* (the music-making subject) as a “sonic subject-territory,” viewing musical experience as a space

\* Fundación para el Desarrollo Humano y las Artes – Desarrollarte (Cali, Colombia). ORCID: 0000-0002-7490-6169

\*\* Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá-Colombia. ORCID: 0009-0009-4604-001X

through which forms of belonging, memory, and knowledge are configured. It argues that sonic territory is not merely a fixed geographical space but a relational, affective, and performative construct that emerges from musical experience, life trajectories, and processes of cultural transmission. From this perspective, the study challenges institutional cartographies of music and the folkloric-essentialist paradigm, which has historically reified musical practices into static identities and cultural hierarchies. In contrast, the article posits the music-making subject as an agent of meaning who constructs territories and resignifies musical practices through situated experience. As its primary contribution, the notion of the “subject-territory” is presented as both an analytical category and an epistemological proposal. This framework invites a rethinking of the legitimation of musical knowledge, opening the discourse toward a plurality of knowledges within the contemporary musical field.

**Keywords:**

Music-making subject, sonic territory, epistemology of music, musical experience, cultural transmission, situated knowledge.

¿Qué define el territorio sonoro al que pertenecemos? ¿Cómo lo habitamos o lo configuramos desde la experiencia musical? ¿Qué tensiones emergen entre las clasificaciones institucionales de las músicas y las trayectorias situadas de los sujetos musicantes? Estas preguntas permiten identificar un problema central: la distancia entre las formas en las que la música es representada desde marcos institucionales y las maneras en que es vivida, enseñada, interpretada, escuchada y transformada en contextos históricos y sociales específicos.

En Colombia, los enfoques institucionales de orden cultural y educativo tienden a clasificar el territorio sonoro a partir de una asociación entre cultura y geografía, representando las músicas como expresiones relativamente fijas vinculadas a regiones determinadas del país. Un ejemplo de ello es la propuesta de los doce ejes musicales de Colombia (BNC, 2014), la cual ha contribuido a proyectar una imagen multicultural de la nación, en consonancia con la Constitución Política de 1991, que reconoce la diversidad étnica y cultural y establece la cultura como fundamento de la nacionalidad (Martín-Barbero, 2011).

Estas formas de clasificación también responden a procesos de regionalización asociados a proyectos de construcción de nación, en los que lo multicultural se enuncia sin propiciar necesariamente un diálogo intercultural efectivo. Desde esta perspectiva, las músicas tienden a fijarse a territorios geográficos y a tradiciones concebidas como

auténticas o inalteradas, desconociendo las dinámicas móviles que configuran las trayectorias de los sujetos musicantes. Tal reducción de la complejidad de las prácticas musicales a formas estables ha sido catalogada por Medina (2013) como un paradigma folclórico-esencialista.

Estas categorías son insuficientes para comprender las experiencias musicales, en las que se entretajan memorias, aprendizajes y recorridos biográficos que desbordan las delimitaciones espaciales (Carabetta, 2020; Petit, 2015; Small, 1999). El territorio no puede entenderse únicamente como un espacio físico delimitado, sino como una construcción social que articula relaciones de poder, sistemas de significación y vínculos de pertenencia, incorporando en esta concepción dimensiones afectivas, simbólicas e intersubjetivas (Giménez, 2009). El territorio sonoro se comprende así como una configuración relacional de sonidos, memorias, afectos y prácticas que depende de los modos en los que este es vivido, escuchado y resignificado por los sujetos.

Un caso significativo de esta ampliación conceptual es el de las músicas andinas colombianas, las cuales han ocupado un lugar central en la construcción simbólica e histórica de la nación (Casas, 2011). Estas músicas no constituyen un campo homogéneo, sino un entramado dinámico en el que convergen procesos de apropiación cultural, formación, circulación y creación. En ellas se hacen visibles tensiones entre lo académico y lo popular, lo urbano y lo rural, así como entre distintas formas de organización social (Cobo, 2010; Rendón, 2009). Así mismo, aunque son denominadas “andinas colombianas”, no se restringen a una región específica ni a una identidad nacional homogénea, sino que han circulado por diversos territorios y contextos a lo largo de su historia. En consecuencia, evidencian que el territorio sonoro no puede comprenderse como una unidad fija, sino como una configuración dinámica construida en la experiencia y en la circulación de prácticas y sentidos.

El territorio sonoro no se concibe, entonces, como un contenedor preexistente, sino como una construcción que emerge en la experiencia. No solo se habita: también se produce. Cada práctica musical configura a los sujetos como territorios vivos, permeados por memorias, acciones e identificaciones que modelan sus formas de habitar el mundo musical.

En consonancia con Blacking (2003), Merriam (1964) y Nettl (2005), la música se entiende como una forma de acción humana socialmente organizada. A ello se suma la noción de *musicar* propuesta por Small (1998), que permite comprenderla como una práctica relacional, corporal y significativa. Desde este enfoque, el sujeto musicante se sitúa en el centro de la construcción de sentido, no como reproductor de repertorios, sino como agente que los resignifica desde su experiencia. Esto permite proponer la noción de sujeto-territorio como una categoría que articula subjetividad, experiencia musical y territorialidad desde una perspectiva relacional y situada, constituyéndose como un enfoque epistemológico orientado a repensar las formas de legitimación del conocimiento musical.

En este orden de ideas, el propósito de este artículo es reflexionar y proponer una comprensión del sujeto musicante como sujeto-territorio sonoro, entendiendo la experiencia musical como un espacio desde el cual se configuran formas de pertenencia, memoria y conocimiento que desbordan las cartografías institucionales.

El texto se organiza en tres ejes. En primer lugar, se examinan las cartografías institucionales y sus límites para representar las prácticas musicales desde la experiencia vivida. En segundo lugar, se desarrolla la noción de sujeto-territorio en relación con las disputas de legitimidad en el campo musical, atendiendo a las trayectorias, prácticas y experiencias de los sujetos musicantes. Finalmente, se recuperan las principales reflexiones y se abren nuevas preguntas para futuras investigaciones.

## **Cartografías institucionales y límites de lo geográfico**

Las formas en las que las músicas han sido clasificadas y representadas en Colombia responden, en gran medida, a una comprensión del territorio anclada en lógicas geográficas y político-administrativas. Desde esta perspectiva, el territorio se concibe como una superficie delimitada, susceptible de ser organizada, regulada y representada desde el poder institucional. En el ámbito cultural, esta visión se traduce en cartografías que asocian repertorios musicales a regiones específicas, configurando mapas sonoros orientados a ordenar la diversidad.

Un ejemplo paradigmático de este tipo de representación es la clasificación de los “doce ejes musicales de Colombia” (BNC, 2014), la cual organiza las músicas del país en grandes regiones demarcadas geográfica y culturalmente, asociadas a prácticas consideradas tradicionales y representativas. Si bien esta propuesta ha contribuido a visibilizar la diversidad cultural, también plantea interrogantes fundamentales: ¿qué se entiende por “tradicional”? ¿quién define esa representatividad?, ¿qué prácticas quedan por fuera de estas cartografías?

Ante estas preguntas, resulta pertinente articular esta discusión con perspectivas que reconozcan la movilidad y la hibridación de las prácticas culturales. Como lo plantea García Canclini (1995), los procesos culturales contemporáneos no pueden comprenderse con lógicas territoriales cerradas, sino desde dinámicas de transterritorialidad, en las que los bienes simbólicos, las prácticas y los sujetos circulan, se mezclan y se resignifican más allá de las fronteras geográficas. Esta perspectiva permite cuestionar las cartografías que fijan las músicas a territorios “puros”, evidenciando que las experiencias musicales también se configuran en tramas relacionales complejas y cambiantes.

El caso del Valle del Cauca es un ejemplo ilustrativo de estas tensiones. Aunque este departamento ha sido reconocido histórica y geográficamente como parte de la región andina colombiana, siendo cuna de procesos culturales fundamentales como el Festival Mono Núñez, el Trío Morales Pino o la obra de Pedro Morales Pino (Casas, 2011), en clasificaciones institucionales recientes gran parte de su territorio ha sido incorporado al eje Pacífico. Esta reconfiguración geocultural se relaciona con políticas públicas impulsadas desde la década de 1990, en relación con la Constitución Política de 1991 (arts. 7 y 70), orientadas al reconocimiento de la diversidad étnica y cultural, así como con iniciativas de integración regional y visibilización del Pacífico colombiano.

Dichos procesos han sido fundamentales para posicionar dimensiones históricamente marginadas del campo cultural; sin embargo, también han incidido en una reorganización simbólica del paisaje musical regional, en la que otras prácticas y trayectorias culturales han tendido a perder visibilidad. Incluso dentro de la misma categoría del “Pacífico”, ciertas formas de representación han privilegiado narra-

tivas específicas, lo que ha contribuido a la invisibilización de otras comunidades y prácticas culturales presentes en el territorio, como aquellas vinculadas a pueblos indígenas y a otras configuraciones históricas del paisaje sonoro.

Las cartografías institucionales no solo organizan la diversidad, sino que también la jerarquizan, privilegiando ciertas expresiones mientras relegan otras. Esta lógica se vincula con lo que Medina (2013) denomina el paradigma folclórico-esencialista, el cual concibe las músicas tradicionales como expresiones puras, autóctonas y representativas de comunidades cerradas. Este paradigma hunde sus raíces en los estudios históricos de cuño nacionalista que, como en los trabajos de Ocampo López o Abadía Morales, contribuyeron a consolidar una idea de “esencias folclóricas” asociadas a la identidad nacional, fijando repertorios, prácticas y territorios como expresiones estables de la cultura.

Dichas perspectivas también tienden a invisibilizar las dinámicas de movilidad, mestizaje y transformación que caracterizan las prácticas musicales. Al fijar las músicas a territorios y tradiciones concebidas como inmutables, se desconoce la agencia de los sujetos musicantes, su capacidad de transitar entre repertorios, apropiarse de lenguajes diversos y construir trayectorias propias que desbordan las categorías institucionales. Es precisamente en estas trayectorias donde comienza a hacerse visible la noción de sujeto-territorio, por cuanto los sujetos no solo habitan clasificaciones preexistentes, sino que las reconfiguran desde su experiencia.

Estas tensiones también se reflejan en las jerarquías culturales que permean el campo musical. Como lo señala Carabetta (2020), persisten distinciones entre músicas “cultas” y “locales”, entre saberes legitimados por la academia y conocimientos construidos desde la experiencia. El caso de Luis A. Calvo resulta ilustrativo: a pesar de ser hoy un referente central de la música instrumental andina colombiana, su obra ha sido apropiada, difundida y legitimada por circuitos académicos, urbanos y de élite, mientras su origen popular permaneció en una posición apartada dentro de los sistemas institucionales de reconocimiento (Ospina, 2017). Esta tensión evidencia cómo la legitimidad musical no depende únicamente de la producción artística, sino

también de los sistemas de validación que determinan qué músicas y qué sujetos son reconocidos.

La distancia entre las clasificaciones institucionales y la experiencia situada de los musicantes pone en evidencia que el territorio sonoro no puede reducirse a una adscripción geográfica. Por el contrario, se configura a partir de memorias afectivas, trayectorias personales, vínculos comunitarios y procesos de circulación cultural que desbordan las delimitaciones espaciales. Ejemplos de ello pueden observarse en músicos formados en contextos académicos que reinterpretan repertorios tradicionales, en prácticas urbanas de estudiantinas que resignifican lo andino, o en procesos de creación contemporánea que articulan lenguajes locales con influencias globales. En estos procesos, el territorio sonoro se desplaza de lo geográfico a lo experiencial, configurándose como una práctica situada.

Este desplazamiento epistemológico permite comprender el territorio sonoro como una construcción dinámica y relacional, la cual se actualiza en la experiencia de los sujetos. En esa línea, las tensiones entre multiculturalismo e interculturalidad abren un horizonte crítico. Mientras el multiculturalismo, impulsado en Colombia a partir de la Constitución de 1991, ha permitido el reconocimiento de la diversidad, la interculturalidad plantea el desafío de transformar las relaciones entre los saberes, promoviendo diálogos horizontales y reconociendo la legitimidad de las experiencias situadas (Samper, 2011; Walsh, 2012).

De esta manera, interrogar las cartografías institucionales de la música no implica negar su valor organizativo, sino problematizar sus límites y abrir la posibilidad de pensar el territorio sonoro como una forma de habitar, resistir y construir sentido desde la experiencia. En un campo aún imbuido por jerarquías culturales, desigualdades sociales y modelos hegemónicos de validación, esta perspectiva permite plantear una pregunta central: ¿es posible imaginar formas de representación musical que no fijen identidades, sino que reconozcan su carácter móvil, relacional y situado, en congruencia con la experiencia de los sujetos que las encarnan?

## El sujeto-territorio y las legitimaciones en disputa

El sujeto-territorio puede comprenderse como un sabedor cuya legitimidad no depende exclusivamente del reconocimiento institucional, sino que se configura en la experiencia vivida del hacer musical, en la que se articulan dimensiones de subjetividad, intersubjetividad y transmisión cultural, en su dimensión comunitaria y en los procesos creativos que la sostienen. No se trata de una categoría simbólica, sino de una condición que emerge de las músicas como experiencia vivida, imbuidas por vínculos, elecciones y formas de conocimiento que se construyen en comunidad. Así, desde una perspectiva que reconoce la coexistencia de múltiples formas de saber, el sujeto musicante no solo se sitúa en un territorio, sino que lo constituye, desde dimensiones estéticas, afectivas y pedagógicas que no siempre encuentran acogida en los sistemas tradicionales de validación académica.

Esta comprensión se hace especialmente evidente en trayectorias de formación musical donde convergen aprendizajes formales e informales, prácticas colectivas y experiencias de circulación entre distintos contextos, en las cuales los sujetos no reproducen repertorios de manera pasiva, sino que los reinterpretan y resignifican desde su propia experiencia. Puede observarse cómo el sujeto-territorio se configura en la articulación de estos tránsitos, donde lo aprendido, lo vivido, lo compartido y lo resignificado producen formas singulares de conocimiento musical.

Dichas configuraciones también se materializan de manera situada en experiencias concretas de formación musical, como las que pueden observarse en prácticas musicales donde convergen repertorios con identidad tradicional, dinámicas de ensamble colectivo y procesos de aprendizaje que transitan entre la oralidad y la escritura, como sucede con las estudiantinas u orquestas de cuerda pulsada. En estos espacios se hacen visibles tensiones entre los modelos académicos de validación y las formas situadas de musicar, en las cuales los sujetos no solo interpretan repertorios, sino que negocian sentidos, reconfiguran saberes y construyen su propio territorio sonoro desde la experiencia vivida (Jordán, 2022; Palacios, 2018).

Esta mirada cuestiona los sistemas de pensamiento que han operado sobre la base de la separación entre sujeto y objeto. Como lo

señala Morin (2002), dicha lógica condujo a una fragmentación del conocimiento, escindiendo los saberes de sus contextos y despojando al sujeto de su papel constitutivo en la construcción de sentido. En el ámbito de las músicas y sus formas de circulación, esta fragmentación se ha expresado en la adopción de sistemas culturales y estéticos erigidos como universales, en particular aquellos de tradición centroeuropea, que han operado como parámetros de legitimidad en los campos académicos e institucionales (Shifres y Gonnet, 2015).

Cuando se hace referencia a lo “foráneo”, no se alude a algo externo a Colombia en términos geográficos, sino a un conjunto de matrices epistémicas que han sido legitimadas como universales desde posiciones de poder asociadas a la modernidad occidental. Estas matrices han contribuido a establecer jerarquías entre saberes, privilegiando formas de conocimiento basadas en la escritura, la técnica y la racionalidad formal, relegando otras formas de experiencia musical vinculadas a la oralidad, la corporalidad, la memoria y la construcción colectiva de sentido (Palacios, 2018; Shifres y Gonnet, 2015).

Estas formas de pensamiento han naturalizado relaciones verticales en la producción y transmisión del conocimiento musical, hasta consolidar la figura del experto como garante único de legitimidad (Palacios, 2018). En este proceso, las músicas reconocidas como tradicionales, populares o comunitarias han sido con frecuencia relegadas, asociadas a lo informal o lo no institucionalizable, lo que afecta de manera concreta el reconocimiento de sus agentes en diversos espacios culturales y educativos (Carabetta, 2020).

La crítica a estos enfoques no pretende negar sus aportes, sino cuestionar su pretensión de universalidad y su carácter excluyente como únicos criterios de validación. Reconocer saberes que emergen desde lo corporal, lo situado y lo colectivo implica aceptar otras formas de producción de sentido, otras maneras de construir conocimiento y otras formas de habitar el mundo musical. En este orden de ideas, las músicas como aquellas de identidad tradicional no pueden ser comprendidas únicamente como expresiones estéticas estáticas, sino como espacios donde se configuran memorias, subjetividades y saberes encarnados, en línea con los planteamientos de Small (1998) y Taylor (2003).

Desde esta perspectiva, los espacios académicos, institucionales y curatoriales pueden ser repensados no como instancias de validación jerárquica, sino como territorios posibles de encuentro entre saberes diversos. Más allá de la dicotomía entre lo formal y lo informal, esta mirada invita a cuestionar las lógicas que han operado como filtros excluyentes del conocimiento, abriendo la posibilidad de reconocer al sujeto-territorio como agente de producción de sentido y significado.

De manera consecuente, el sujeto-territorio se comprende no solo como una categoría analítica, sino como una posición epistemológica que reconfigura las formas de comprender la legitimidad en el campo musical, donde la experiencia también permite visibilizar cómo estas disputas de legitimidad no son abstractas, sino que se encarnan en trayectorias concretas, en decisiones formativas, en tensiones entre repertorios y en formas de circulación musical que desafían las categorías establecidas.

Legitimar al sujeto-territorio como sabedor implica entonces una transformación en las maneras de concebir el conocimiento musical, artístico y cultural. Supone desplazar el énfasis desde la validación externa hacia la experiencia situada, desde la norma hacia la práctica y desde la jerarquía hacia la relación. En este proceso, los sujetos músicos no solicitan legitimidad desde los márgenes, sino que habitan, reconfiguran y expanden el campo musical desde sus propios territorios sonoros.

Comprender al sujeto-territorio como agente legítimo de saber implica revisar de manera crítica las formas en que se construyen, circulan y validan los conocimientos. Es así como la presente reflexión abre un horizonte de preguntas sobre la pluralidad epistémica, la potencia creadora de las músicas en contexto y los futuros posibles para una comprensión más situada, inclusiva y relacional del saber musical.

## Conclusión

A lo largo de este artículo se ha propuesto comprender al sujeto músico como sujeto-territorio, no desde una noción descriptiva, sino como una categoría epistemológica que permite repensar la relación entre música, experiencia y conocimiento, principalmente en relación con las músicas de identidad tradicional. En consecuencia, el


sujeto-territorio no se define por su adscripción pasiva a una geografía sonora, sino como una configuración activa y situada, tejida desde la experiencia musical, la memoria afectiva y la agencia creadora.

Esta propuesta emerge de una problematización sobre las maneras en las que los territorios sonoros han sido definidos, clasificados y validados dentro de los sistemas institucionales de formación musical, en particular aquellos que han heredado modelos hegemónicos de corte eurocéntrico, racionalista y estandarizado (Palacios, 2018; Shifres y Gonnet, 2015). Frente a ello, el recorrido por trayectorias situadas ha permitido evidenciar que el territorio sonoro no es una categoría externa o clasificatoria, sino una construcción relacional y encarnada que se configura desde la experiencia.

La pregunta por lo que define un territorio sonoro no puede resolverse únicamente en términos de repertorios, estilos o adscripciones geográficas. Lo que da sentido al territorio es la manera en la que es vivido, sentido, apropiado y transformado por quienes lo habitan. Así, el sujeto-territorio se plantea no como una excepción, sino como una posibilidad crítica que cuestiona las formas dominantes de validación del saber musical, reconociendo al sujeto como portador legítimo de conocimiento y como agente que produce sentido desde su lugar y experiencias subjetivas, intersubjetivas y de transmisión cultural (Jordán-Beghelli, 2022; Small, 1998; Taylor, 2003).

Las tensiones entre las categorías impuestas por los sistemas formales y las trayectorias singulares de los musicantes no solo evidencian disputas por la definición del conocimiento, sino también por los modos de habitar la música. El reconocimiento del sujeto-territorio abre la posibilidad de ampliar los horizontes de legitimación, incorporando otras formas de saber, de enseñar, de aprender y de crear, en diálogo con las tradiciones, pero sin quedar atrapados en su esencialización.

Comprender la música como experiencia situada, como gesto encarnado y como práctica de sentido implica desplazar los límites de los sistemas disciplinares tradicionales y avanzar hacia una mirada más plural, que articule lo académico con lo vivido, lo individual con lo colectivo y lo técnico con lo afectivo. El sujeto-territorio se constituye no solo como una categoría analítica, sino como una posición epistemológica que interpela y reconfigura las formas de producción, circulación y legitimación del conocimiento en el campo musical.

Finalmente, las preguntas que han orientado este trabajo permanecen abiertas: ¿qué define el territorio sonoro al que pertenecemos?, ¿cómo lo habitamos, lo encarnamos o lo configuramos desde la experiencia musical?, ¿qué tensiones emergen entre las clasificaciones institucionales de las músicas y las trayectorias situadas de los sujetos musicantes? Más que ofrecer respuestas definitivas, este artículo invita a continuar explorando estas cuestiones desde una perspectiva crítica, reconociendo la multiplicidad de formas de existencia musical que coexisten y se transforman en los territorios vivos que habitamos y que, a su vez, nos habitan 

## Referencias

- Biblioteca Nacional de Colombia [BNC]. (2014). *Ejes musicales de Colombia*. Territorio Sonoro - Centro de Documentación Musical. <https://n9.cl/9f7deo>.
- Blacking, J (2003). ¿Qué tan musical es el hombre? *Desacatos*, (12), 149-162. <https://n9.cl/er5t3>.
- Carabetta, S. (2020). Las músicas que habitamos. Aportes para una justicia curricular. En S. Carabetta y D. Duarte Núñez (Comps.), *Tramas latinoamericanas para una educación musical plural* (pp. 11-20). Facultad de Arte de la Universidad Nacional de La Plata; Papel Cosido. <https://n9.cl/xwwtm>.
- Casas Figueroa, M. V. (2011). Música e identidad en los inicios de la república: a propósito de identidades colectivas. *Entreartes*, (1), 6-15. <https://n9.cl/9h83y>.
- Cobo Plata, H. J. (2010). *Configuración del género música andina colombiana en el festival "Mono Nuñez"* [Tesis de Maestría, Universidad de Chile]. Repositorio Académico de la Universidad de Chile. <https://n9.cl/g3adx>.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo.
- Giménez, G. (2009). Cultura, identidad y memoria. Materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas. *Frontera Norte*, 21(41), 7-32. <https://n9.cl/q9ibw>.

- Jordán Beghelli, V. (2022). *La construcción del sujeto a través de las músicas populares: el caso de la estudiantina del Instituto Popular de Cultura - IPC* [Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México]. TESIUNAM. <https://n9.cl/hwwhyht>.
- Martín-Barbero, J. (2011). *Multiculturalismo vs. Universalismo en la Constitución de 1991. Parte 1*. [Archivo de video]. Banrepcultural. <https://n9.cl/gch00>.
- Medina Sierra, A. (2013). El paradigma folclórico-esencialista: una lectura hegemónica en la investigación de la música del Caribe colombiano. Caso vallenato. *Agüaita Veinticinco: revista del Observatorio del Caribe Colombiano*, (25), 115-121. <https://n9.cl/jczpe>.
- Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- Morin, E. (2002). La noción de sujeto. En D. Fierd Schnitman (Comp.), *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad* (L. Spilzinger, Trad., pp. 67-90). Paidós.
- Nettl, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*. University of Illinois Press.
- Ospina Romero, S. (2017). *Dolor que canta. La vida y la música de Luis A. Calvo en la sociedad colombiana de comienzos del siglo xx*. ICANH. <https://n9.cl/fcuiq>.
- Palacios González, M. L. (2018). *Educación musical en la frontera de la oralidad y la escritura. El caso Ollin Yoliztli* [Tesis de Doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México]. TESIUNAM. <https://n9.cl/6gsyt>.
- Petit, M. (2015). *Leer el mundo. Experiencias de transmisión cultural* (V. Waksman. Trad.). FCE.
- Rendón Marín, H. (2009). *De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín 1940-1980* [Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio Institucional UNAL. <https://n9.cl/uiq0C>.
- Samper Arbeláez, A. (2011). Educación musical a nivel superior e interculturalidad en el siglo XXI: nuevas epistemologías, nuevas aproximaciones didácticas. *El Artista*, (8), 297-316. <https://n9.cl/5bl3jf>.

- Shifres, F. y Gonnet, D. (2015). Problematizando la herencia colonial en la educación musical. *Epistemus. Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura*, 3(2), 51-67. <https://n9.cl/j3hhrs>.
- Small, C. (1998). *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Wesleyan University Press.
- Small, C. (1999). El musicar: un ritual en el espacio social. [Conferencia pronunciada en el III Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Benicàssim, 25 de mayo de 1997]. *Revista Transcultural de Música*, (4), s.p. <https://n9.cl/cfses>.
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.
- Walsh, C. (2012). *Interculturalidad, crítica y (de)colonialidad. Ensayos desde Abya Yala*. Abya Yala.