

# Del canon a la comunidad: epistemología, poder y alternativas en la investigación musical latinoamericana

Recibido: 22/05/2026 | Revisado: 24/05/2025 | Aceptado: 25/05/2026  
DOI: 10.17230/co-herencia.23.44.8714

**Juan Fernando Velásquez\***

jfvelas2@central.uh.edu

**Resumen** Este ensayo reflexiona sobre el lugar de las artes y la investigación musical en la academia contemporánea, a partir del cuestionamiento de los modelos hegemónicos de la musicología global, derivados del positivismo eurocéntrico y de las corrientes anglosajonas. A pesar de su significativa contribución, estos marcos también reproducen asimetrías de poder y dinámicas de tokenismo, en las que la producción de nuevo conocimiento que se origina en el sur global se integra solo en la forma y, con frecuencia, se le relega a un mero proveedor de datos. Ante este dilema, este ensayo propone una deriva latinoamericana que continúe con el legado de pioneros como Carlos Vega, Argeliers León e Isabel Aretz, reivindicando la posibilidad de entender y plantear la investigación musical producida desde la región y, por extensión, en el sur global, como una transdisciplina que ofrece perspectivas capaces de interpelar los fundamentos epistémicos y ontológicos establecidos hegemónicamente desde el norte global. Dicho cambio en las perspectivas de la investigación musical y la consecuente oportunidad de descentralizar el campo resultan especialmente relevantes en el contexto de la “crisis de la academia”, marcada por la privatización corporativa y la imposición de métricas de mercado en las humanidades. Así, ante esta crisis se propone la alternativa de transitar hacia la producción de conocimiento situado y colaborativo, redefiniendo el rigor científico en función de su relevancia social y de los diálogos que este puede facilitar entre la academia y actores ajenos a ella.

**Palabras clave:**

Investigación musical, América Latina, tokenismo, crisis de la academia, musicología, etnomusicología.

\* Profesor asistente de etnomusicología en la Moores School of Music de la Universidad de Houston. Realizó sus estudios de Pregrado y Maestría en la Universidad EAFIT y obtuvo el Doctorado en Musicología en la Universidad de Pittsburgh. Su investigación articula la musicología histórica y la etnomusicología para examinar las relaciones entre el sonido, la modernización urbana y los procesos de formación social en América Latina. Es autor del libro *Los ecos de la villa. La música en los periódicos y revistas de Medellín (1903-1911)*, y sus artículos

## From the Canon to the Community: Epistemology, Power, and Alternatives in Latin American Music Research

**Abstract** This essay examines the place of arts and music research within the contemporary academy through a critique of hegemonic models of global musicology grounded in Eurocentric positivism and Anglo-American intellectual traditions. Although these frameworks have contributed significantly to the field, they also reproduce asymmetrical power relations that position knowledge produced in the Global South as peripheral and primarily extractive. In response, the essay proposes a “Latin American turn” that builds upon the work of Carlos Vega, Argeliers León, and Isabel Aretz. It argues for understanding music research in Latin America, and more broadly in the Global South, as a transdisciplinary practice capable of challenging the epistemic and ontological assumptions established by the Global North. This perspective becomes especially urgent within the contemporary crisis of the academy, characterized by privatization and the growing dominance of market-driven metrics in the humanities. The essay ultimately advocates for situated and collaborative forms of knowledge production that redefine scientific rigor through social relevance and sustained dialogue between academic and nonacademic actors.

### Keywords:

Musical research, Latin America, tokenism, crisis in academia, musicology; ethnomusicology.

han sido publicados en revistas como *Boletín Música Casa de las Américas*, *Latin American Music Review* y *The Americas: A Hemispheric Journal*. Actualmente trabaja en *Inscribing Sounds. Music Technologies and Aural Culture in Late Nineteenth and Early Twentieth Century Colombia*, que está próximo a publicarse con Oxford University Press. ORCID: 0000-0001-7868-8499

Corría el año 2013 y me encontraba en una reunión de los ganadores de una prestigiosa beca. Durante la cena, los becarios de las artes compartían mesa con otros de las ciencias humanas y sociales. En medio de la conversación, conocí a una respetada investigadora en ciencias políticas. Cuando le hablé sobre lo que hacía y los proyectos que pensaba desarrollar durante el lapso de la beca, respondió: “Qué interesante que quieras investigar sobre música y qué bueno que se apoyen esas cosas”; para luego continuar con una afirmación que, pese a su buena intención, dejó abiertas varias posibles interpretaciones: “Es que pensar sobre las artes en nuestro país es un lujo cuando hay tantas cosas más urgentes e importantes”. La segunda parte de su respuesta me dejó pensando por varios motivos.

El primero consistía en que representaba la opinión de una figura reconocida y sobresaliente en su campo, quien declaraba abiertamente que simpatizaba con ideas progresistas y, por lo tanto, se esperaba que tuviera una postura más abierta respecto del lugar de las artes en

un contexto como el colombiano. El segundo es que, a pesar de ser una académica que sabía desenvolverse con habilidad en las ciencias políticas, parecía no entender muy claramente el lugar de la investigación musical en el mundo de las humanidades; y, por último, porque sus palabras y la seguridad con la que estableció una lista de prioridades no eran solo las opiniones de una experta en otro campo: eran las de alguien que quizás tendría injerencia en el desarrollo de políticas públicas, por lo que su comentario no debería tomarse como una simple opinión personal, sino como la voz de un personaje con todo el potencial de asumir un papel clave en un sector con directa injerencia sobre futuras políticas culturales.

Esta reflexión me llevó a plantearme preguntas que aún hoy en día procuro tener presentes en mi quehacer profesional: ¿qué hace que se establezca un sentido de lo que es y no lo utilitario, y cómo lo que hacemos como investigadores musicales cuestiona o no los paradigmas con los que se trabaja? ¿Cuál debería ser el lugar de la investigación musical en la academia? ¿Y cómo podría contribuir a su transformación en tiempos de crisis?

No es fácil responder estas preguntas en el espacio limitado de un ensayo como este; sin embargo, propongo aquí que las tradiciones latinoamericanas de investigación musical no constituyen aportes periféricos a la musicología global, sino perspectivas capaces de cuestionar sus fundamentos epistemológicos y sus estructuras institucionales, por medio de una discusión desarrollada alrededor de tres asuntos que, considero, pueden invitarnos a ser conscientes de los horizontes de la investigación musical y de sus posibles devenires en un momento de profunda coyuntura política y social que debería invitarnos a reconsiderar los alcances epistémicos y ontológicos de la investigación musical, en especial en un contexto marcado por lo que algunos han denominado “la crisis de la academia”.

## **I. Legados, retos y posibilidades**

Desde que Guido Adler ofreció un modelo que buscaba dar forma a los modelos de investigación musical, reunidos en lo que él denominaba

*Musikwissenschaft*,<sup>1</sup> se establecieron dos vertientes claras en el norte global: una histórica, dedicada a la periodización y la descripción del desarrollo de la música occidental, y una sistemática, orientada hacia la acústica, la psicología musical, la estética y la pedagogía. Más allá de una simple división taxonómica, la propuesta de Adler revelaba un modelo epistemológico que se construyó sobre la base del positivismo científico del siglo XIX y de lo que podría describirse como su letanía: la presunción de la objetividad del investigador y la autonomía del objeto musical respecto de los contextos sociales que lo producen y lo reciben, además de la noción de una producción de nuevo conocimiento que presuponía el progreso de la disciplina como el resultado de una acumulación ordenada de datos empíricos verificables. Esta herencia positivista no fue simplemente un punto de partida que la disciplina luego superó; fue una estructura de autoridad que durante décadas determinó qué preguntas eran legítimas, qué métodos eran rigurosos y, sobre todo, qué músicas merecían ser objeto de investigación científica.

Como se puede apreciar, el modelo positivista adleriano también era un producto de su tiempo. Al ser el resultado de reflexiones que se daban en Europa durante un período de expansión colonial y elevado fervor nacional, no sorprende que en él se estableciera una división que, tal como lo señaló en su momento el etnomusicólogo estadounidense Charles Seeger, no respondía necesariamente a diferencias epistemológicas de fondo, sino a una jerarquía cultural encubierta de carácter etnocéntrico: la musicología estudiaba la música que la academia consideraba digna de análisis, es decir, la música occidental con énfasis en la centroeuropea, mientras que la etnomusicología recibía todo lo demás (Seeger, 1977).

El giro cultural que en los ochenta y noventa tomó la “nueva musicología” estadounidense, asociada a figuras como Joseph Kerman, Lawrence Kramer, Gary Tomlinson y Susan McClary, buscó proponer alternativas a lo que se consideraba una disciplina que, mientras estaba demasiado ensimismada en el análisis musical tradicional, parecía

---

<sup>1</sup> El título completo del artículo de Adler era “*Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*” (Alcance, método y objetivo de la musicología), publicado en el primer número de la revista *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* en 1885.

incapaz de dar cuenta de las dimensiones históricas, sociales, de género y de poder que permean cualquier práctica musical. En su libro *Contemplating Music*, Kerman (1985) señaló que el estudio de la música se realiza como si fuera un organismo autónomo, ajeno a la historia y a la experiencia humana. Por su parte, Kramer (1990) propuso herramientas hermenéuticas que permitieran leer la música como un texto cultural, situado en relaciones de poder y en disputas de sentido.

Estas intervenciones renovaron profundamente el campo en el norte global, pero no alteraron de manera sustancial una premisa que permanecía intacta: el debate seguía teniendo como referente central el repertorio de la música clásica europea y sus derivaciones en la modernidad occidental. En otras palabras, puede apreciarse cómo continuaba reproduciéndose en el campo de la investigación musical la dicotomía que se estableció en el pensamiento occidental entre las culturas “con historia”, capaces de progresar, y aquellas “sin historia”, consideradas estáticas e inalterables (Lévi-Strauss, 1962). Detenerse a pensar sobre este asunto es necesario, dado que de él se derivan dos asuntos que con frecuencia se les critican a la musicología y a la etnomusicología: mientras una carga con la historia de su fascinación por la construcción y reproducción del canon, la otra pareciera dedicar una parte importante de su interés a discursos exotizantes sobre la pureza de las prácticas musicales y sus orígenes.

De hecho, Julio Mendívil, en su libro *En contra de la música*, formula una crítica que amplía el alcance de esta problemática. Partiendo de la desconfianza ante las narrativas que presentan la ampliación del canon musical como un gesto emancipatorio, se plantea que la musicología y la etnomusicología han construido sus objetos de estudio sobre una serie de presupuestos filosóficos que rara vez se examinan con el rigor que se les aplica a los objetos empíricos. Entre esos presupuestos, sobresale la idea misma de “la música”, naturalizada como una categoría ontológica estable y transculturalmente válida (Mendívil, 2016). Al someter esa categoría a un análisis crítico, no busco plantear que sea necesario disolver el campo de la investigación musical; por el contrario, señalo que, para su transformación, es vital reconocer la necesidad de una postura crítica frente a los discursos y las formas que, de manera hegemónica, se han establecido como sus fundamentos a costa de otros marcos epistemológicos y ontológicos.

Así, ante estas limitaciones estructurales, propongo que nos preguntemos si las tradiciones latinoamericanas de investigación musical pueden contribuir a ampliar el debate y proponer alternativas que permitan extender los horizontes conceptuales, epistémicos y metodológicos. De hecho, mientras la musicología académica anglosajona dirigía su atención a los alcances del giro hermenéutico y a la aproximación crítica al objeto musical, en América Latina una serie de figuras pioneras llevaba décadas investigando a partir de supuestos radicalmente distintos. Carlos Vega, que trabajó en Argentina desde los años treinta, propuso el concepto de *mesomúsica* como categoría analítica para estudiar las músicas de amplia circulación popular que no encajaban en la categoría de música culta ni en la de música folclórica, tal como se proponían desde la musicología y la etnomusicología (Vega, 1966). Su propuesta anticipó debates que hoy se dan bajo el paraguas de los estudios de música popular y cuestionó, desde una perspectiva propia, la jerarquía de los objetos musicales que el modelo adleriano había naturalizado.<sup>2</sup>

Mientras tanto, Argeliers León desarrolló en Cuba una musicología que reconocía la necesidad de un estudio serio de las tradiciones afrodiaspóricas para comprender las culturas caribeñas y latinoamericanas, una posición que implicaba un fuerte compromiso epistemológico al afirmar que la música cubana, y podría afirmarse que por extensión la latinoamericana, requería categorías analíticas que la musicología europea no podía ofrecer, pues esas categorías habían sido construidas precisamente a partir de la exclusión de las culturas africanas y sus descendientes (León, 1974). Desde esta perspectiva, León se adelantó en varias décadas al debate que Phillip Ewell (2020) introdujo en la academia anglosajona hace menos de una década.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> En este punto es también necesario nombrar al brasileño Mário de Andrade, contemporáneo de Vega, quien acuñó el término *música popularasca* para referirse a la música producida en masa y asociada a entornos urbanos, que él ubicaba a medio camino entre la música popular y la música culta (Pérez González, 2011).

<sup>3</sup> Este debate tomó fuerza cuando Ewell presentó en 2020 una ponencia basada en su artículo “*Music Theory and the White Racial Frame*” en la reunión anual de la Sociedad de Teoría Musical (SMT por sus siglas en inglés). El debate que siguió ha sido uno de los más profundos en la academia musical anglosajona en los últimos tiempos, y pronto se dirigió a críticas sobre modelos de exclusión mediados por asuntos de raza y género.

Este breve –aunque no integral– recuento de pioneros latinoamericanos finaliza con Isabel Aretz, quien construyó una obra que conectaba el trabajo de campo etnográfico con la pedagogía y la política cultural en Venezuela y Argentina, entendiendo la investigación musical no como un fin en sí mismo sino como un instrumento de reconocimiento de poblaciones históricamente marginadas (Aretz, 1952). Aun reconociendo que la lista de estos pioneros podría ser mucho más larga, y que sus contribuciones requieren un estudio más detallado que el que se puede ofrecer en un ensayo de este tipo, estos tres ejemplos sugieren que las perspectivas latinoamericanas tienen mucho que ofrecer a los debates globales que se dan en torno a la investigación musical, tanto por su contribución temática al conocimiento de músicas específicas como por representar una mirada que, desde el sur global, propone construir otros modos de hacer investigación musical, otros criterios de relevancia y otras relaciones entre el investigador y las comunidades con las que interactúa.

Desafortunadamente, estas tradiciones latinoamericanas de investigación musical no se integraron al debate internacional como interlocutoras en pie de igualdad con sus contrapartes anglosajonas en su momento. Por el contrario, cuando lograron circular fuera de sus contextos de origen, por lo general lo hicieron como fuentes de datos etnográficos al servicio de marcos teóricos producidos en el norte global. Esta asimetría es, en sí misma, un síntoma de otra faceta del carácter etnocéntrico del modelo adleriano y de sus herederos, directamente ligada al privilegio que se establece en roles concretos y en relaciones de poder desiguales de acuerdo con el lugar de enunciación: el norte global teoriza; el sur global provee materiales.

Reconocer esa estructura no significa, sin embargo, proponer una inversión simple de la jerarquía ni asumir que las tradiciones latinoamericanas estuvieran libres de sus propias contradicciones. Vega, por ejemplo, no estaba exento de ciertos esencialismos en su concepción del folclore nacional, y las musicologías institucionales de varios países latinoamericanos reprodujeron, en sus propios contextos, exclusiones similares a las del modelo que criticaban, relegando a los márgenes las

músicas indígenas o afrodiaspóricas que no encajaban en los proyectos de identidad nacional dominantes.<sup>4</sup>

Más allá de estas contradicciones y limitaciones, el argumento que sostengo en este ensayo propone que la mirada desde América Latina permite entender de otra manera la transdisciplinariedad, que supuestamente define la investigación musical. Desde sus inicios, ha sido siempre más una aspiración que una práctica, y las condiciones para que esa aspiración se realice de manera genuina requieren una revisión profunda, no solo de los cánones de obras y autores, sino también de los presupuestos epistemológicos que determinan quién puede investigar, qué puede investigarse y desde qué posición de enunciación se construye el conocimiento musical. Este es el umbral desde el cual los debates contemporáneos deberían evaluar su relevancia.

## II. El dilema: ¿tokenismo o inclusión en la investigación musical?

Reconocer que las perspectivas latinoamericanas tienen mucho que ofrecer no garantiza la aparición de horizontes más inclusivos, pues ello no impide que se produzca la falsa impresión de una verdadera inclusión y renovación, sin caer en la trampa del *tokenismo*.<sup>5</sup> Como lo señala Alejandro Madrid (2017), la incorporación de perspectivas latinoamericanas en los debates internacionales sobre la enseñanza de la historia de la música y, por extensión, en aquellos sobre el lugar de la investigación musical, suele operar bajo la lógica de una inclusión selectiva que, lejos de alterar de manera significativa los fundamentos del campo, sirve para legitimarlos. Es decir, se incluyen las perspectivas de unos pocos representantes del pensamiento del sur global, que con frecuencia están afiliados a instituciones o asociaciones asentadas en

---

<sup>4</sup> En el caso colombiano, ello se hace especialmente evidente en críticas a cómo se ha construido la narrativa de las historias de la música estableciendo un canon que refleja las dinámicas desiguales de poder entre la capital del país y su “periferia”. Un asunto que señalaron en su momento María Victoria Casas (2010) y Sergio Ospina Romero (2012).

<sup>5</sup> Por *tokenismo* (anglicismo derivado del inglés *token*), se entiende una estrategia de “inclusión simulada” que en la práctica implica hacerle pequeñas concesiones a un grupo minoritario para desvirtuar las acusaciones sobre prejuicios y discriminación, de tal manera que se introducen cambios pequeños, y usualmente insignificantes, que no afectan el *statu quo*.

el norte global, como interlocutores aceptados en conversaciones cuyas reglas han sido fijadas de antemano por las instituciones del norte. Como resultado, aunque se incorporan algunos nombres a los programas de congresos y a las listas de referencias bibliográficas, la arquitectura conceptual del campo tiende a permanecer relativamente intacta.

La paradoja es evidente: esta forma de falso multiculturalismo funciona como un aparato ideológico que acepta el cambio para aplacar la crítica a las estructuras que históricamente le han dado forma al campo, pero lo hace bajo la premisa de que ello garantice la permanencia del *statu quo*. Es decir, se produce una falsa inclusión que, en lugar de cuestionar las jerarquías epistémicas, las reproduce bajo el sofisma de una aparente apertura a la diversidad; una crítica que no se atreve a reformar los modelos hegemónicos etnocéntricos y una inclusión edulcorada de voces históricamente marginadas que no cuestiona los sistemas de privilegios basados en los desequilibrios establecidos históricamente entre la academia del norte y del sur global. Desde esta perspectiva, la diferencia entre una inclusión genuina y el tokenismo también es un asunto de la calidad del impacto del diálogo con el otro, dado que no reside exclusivamente en el número de voces latinoamericanas que aparecen citadas, sino en si esas voces tienen la capacidad y la posibilidad de modificar las preguntas que se consideran relevantes, los métodos que se consideran válidos y los marcos desde los que se evalúa el conocimiento producido.

En la búsqueda de una posible salida al dilema que plantea el tokenismo, la investigación musical latinoamericana no debería reproducir los límites disciplinares ni limitarse a demostrar que puede alcanzar los estándares metodológicos del norte global, sino que debería atreverse a proponer otros estándares, plantear otras preguntas y explorar otras formas de validar el conocimiento. Parafraseando a Juan Pablo González (2013), la investigación musical, entendida como el ejercicio de pensar la música *desde* América Latina, y no simplemente *sobre* América Latina, es más que un asunto preposicional, pues implica asumir que el lugar de enunciación no es un dato secundario ni una limitación que deba compensarse con esfuerzos de universalización, sino una condición epistémica que produce conocimiento situado con valor propio. Por lo tanto, lejos de constituir un campo marginal o

periférico respecto de la musicología clásica, la investigación musical en contextos como el latinoamericano y, de manera más específica, el colombiano, ofrece un laboratorio privilegiado para repensar categorías como *identidad*, *nación*, *industria cultural* y *memoria colectiva* desde perspectivas que deberían desafiar los modelos importados. Este enfoque no debería estar marcado por un carácter provinciano ni por aspiraciones nacionalistas; por el contrario, debería privilegiar la producción de conocimiento que reconoce su ubicación sin renunciar a la ambición de dialogar con debates más amplios<sup>6</sup>.

Si el problema no es solo quién investiga, sino qué se entiende por investigar la música, entonces la incorporación de perspectivas latinoamericanas que simplemente apliquen los mismos supuestos ontológicos a nuevos repertorios no constituye un avance epistémico real. Lo que se requiere, en cambio, es una revisión de las categorías básicas a partir de las cuales se construye el objeto musical, y esa revisión no puede ser delegada a unos pocos representantes del sur global, invitados a participar en conversaciones cuyas condiciones y resultados ya están definidos de antemano.

Es decir, no se trata tan solo de ampliar el repertorio de músicas estudiadas ni de añadir los nombres de algunos investigadores latinoamericanos a las revistas publicadas en el norte global. Se trata de examinar si las categorías con las que opera el campo, sus jerarquías de relevancia, sus criterios de rigor y sus modos de producir autoridad epistémica hacen posible que se acojan perspectivas que no se limitan a ocupar los espacios que esas categorías han dejado disponibles, sino que cuestionan la lógica misma con la que esos espacios fueron diseñados. Este es el horizonte desde el cual debe leerse la contribución de las tradiciones latinoamericanas de investigación musical: no como un complemento exótico de un campo que se enriquece al diversificarse, sino como una interpelación a sus fundamentos que todavía espera ser escuchada en toda su radicalidad.

---

<sup>6</sup> Ello también implica necesariamente una transformación de la misma tradición musicológica latinoamericana dado que, como bien lo señala Juliana Pérez González (2010), una parte importante de las historias de la música en América Latina se construyó en torno a las historias nacionales.

### **III. La crisis de la academia y el lugar de la investigación musical**

Más allá de una crítica a los modelos hegemónicos establecidos en torno a la investigación musical y de la necesidad de una postura crítica frente al tokenismo, es necesario entender que las tensiones epistémicas descritas hasta este punto no pueden separarse del contexto institucional en el que la investigación musical se produce y se legitima. La academia, entendida como un marco institucional que resulta de una red en la que convergen actores que incluyen, entre otros, universidades, revistas, asociaciones profesionales, conferencias y programas de pregrado y posgrado, que dan forma y sostienen la vida intelectual del campo, atraviesa hoy una crisis cuyas dimensiones son, al mismo tiempo, económicas, políticas y epistemológicas, y cuya resolución tendrá consecuencias profundas para el lugar que la investigación musical pueda ocupar en ella.

Desde una perspectiva económica, la crisis es inseparable de lo que Christopher Newfield (2016) describe como el desmantelamiento sistemático de la universidad pública en beneficio de un modelo privatizado que sigue una lógica corporativa en el mundo anglosajón. Un proceso que, desafortunadamente, se ha extendido a América Latina, y que se ha visto acelerado de forma dramática desde finales de los años ochenta por una adopción de lógicas de mercado en la gestión de las instituciones educativas, agravada por la reducción del financiamiento estatal, la proliferación de la contratación temporal de docentes y la creciente dependencia de métricas de productividad importadas de las ciencias naturales, que han transformado las condiciones en las que se produce conocimiento en humanidades, las ciencias sociales y las artes, obviamente incluyendo la investigación musical en todo su espectro transdisciplinario.

En este contexto, los campos que no pueden demostrar su utilidad en términos de transferencia tecnológica, empleabilidad, y generación de ingresos, se encuentran en una posición de vulnerabilidad estructural. La investigación musical, en especial en sus vertientes más reflexivas y críticas, difícilmente parece encajar dentro de los mecanismos empleados para establecer los indicadores de impacto que las administraciones universitarias han adoptado como criterios de evaluación.

Desde una perspectiva política, la crisis se manifiesta en lo que varios analistas han descrito como un ataque sostenido contra las humanidades, las ciencias sociales y las artes. Detrás de esta crítica, con frecuencia, están sectores conservadores que cuestionan su relevancia social, mientras acusan a la educación superior y, por ende, a la academia de ser un agente ideologizante en lugar de una institución que promueve la transformación social al fomentar el desarrollo del pensamiento crítico y la producción de nuevo conocimiento. A ellos se han sumado sectores tecnocráticos que los consideran campos prescindibles frente a la demanda de formación en competencias digitales y habilidades, dictada por un mercado laboral cada vez más impredecible y cambiante.

Este ataque opera en dos frentes: por un lado, las restricciones derivadas de los recortes presupuestarios; por el otro, una transformación discursiva que obliga a las disciplinas humanísticas y las artes a justificarse en un lenguaje que no es el suyo: el de la innovación, el impacto medible y la empleabilidad (Collini, 2012). Para la investigación musical, este desplazamiento discursivo tiene consecuencias concretas: los programas de musicología y etnomusicología se contraen, los puestos académicos permanentes se reducen y la presión para producir investigación de circulación rápida y de fácil cuantificación desestimula el tipo de trabajo reflexivo, de largo aliento y metodológicamente arriesgado que el campo necesita para renovarse.

De manera irónica, la crisis de la academia coincide con un momento de considerable vitalidad intelectual en los márgenes del campo. Los cuestionamientos al eurocentrismo, las propuestas que formulan una crítica decolonial del conocimiento, las reflexiones sobre la posicionalidad y los debates en torno a las metodologías comunitarias han generado un corpus de reflexión que desafía los supuestos con los que la investigación musical se había construido durante más de un siglo. Sin embargo, como ha señalado Sara Ahmed (2012), existe una distancia considerable entre el reconocimiento retórico de la necesidad de diversificar el campo y las transformaciones institucionales que se requieren para que esa diversificación sea posible y viable: es necesario contratar a investigadores de distintas procedencias, valorar metodologías no convencionales y reconocer como conocimiento

legítimo el que se produce fuera de los circuitos académicos establecidos. Como se puede apreciar, esta crisis estructural ha abierto una brecha entre la praxis y el reconocimiento de las contribuciones que puede hacer la investigación musical, lo cual se manifiesta en inercias institucionales y déficits presupuestales que operan incluso cuando los individuos que las reproducen tienen genuinas intenciones de promover el cambio. Desde este punto de vista, las perspectivas expuestas en el recuento que abre este ensayo no son la excepción; desafortunadamente, parecen ser la regla en un contexto de crisis.

El diagnóstico expuesto hasta aquí presenta un panorama bastante pesimista: si la academia está en crisis, si sus estructuras reproducen el tokenismo en lugar de cuestionarlo, y si las métricas de productividad que la lógica corporativa le ha impuesto a las universidades desincentivan precisamente el trabajo más necesario para el óptimo desarrollo de la investigación musical, ¿qué futuro le queda a esta? Esta pregunta, sin embargo, parte de un supuesto que merece ser cuestionado: que la investigación musical solo existe o importa en la medida en que logra sostenerse en los circuitos institucionales de la academia. Contra ese supuesto, un conjunto creciente de experiencias, reflexiones y propuestas desarrolladas en América Latina y en Colombia sugiere que la investigación musical puede encontrar otras formas de legitimidad, rigor y relevancia social que no dependen únicamente de la validación académica, aunque tampoco la excluyan.


Por lo tanto, aunque el lugar de la investigación musical en la academia no puede darse por sentado, tampoco debería asumirse como inexorablemente marginal. Existe, más bien, una oportunidad para replantear desde sus fundamentos el tipo de preguntas que la investigación musical puede y debe formularse, y el tipo de interlocuciones que puede establecer tanto con otras disciplinas como con los agentes musicales que operan fuera de la academia. La propuesta de González de pensar la música desde América Latina, la crítica de Mendívil a los presupuestos ontológicos del campo y la advertencia de Madrid sobre el tokenismo sugieren, cada una a su manera, que esa reorientación no puede ser simplemente cosmética. Ella requiere una disposición a reformular los criterios de relevancia, a reconocer como interlocutores válidos a quienes producen conocimiento desde posiciones no

institucionales y a asumir que la crisis de la academia es también una oportunidad para repensar qué tipo de institución podría albergar una investigación musical comprometida de una manera genuina con las músicas y las comunidades que estudia.

La investigación musical que logre sostener esa tensión entre el rigor que exige la producción de conocimiento y la responsabilidad política que impone el reconocimiento de sus condiciones de producción habrá ganado algo más que un lugar legítimo en la academia; también merecerá la posibilidad de contribuir a su renovación. No como un campo auxiliar que se justifica por su utilidad instrumental, sino como una práctica intelectual que, al interrogar la música como hecho humano y social, interroga también las condiciones en las que el conocimiento sobre lo humano se produce, se legitima y se distribuye.

Ese es, en última instancia, el prisma que subyace a los debates que este ensayo ha buscado recorrer. Es necesaria, por lo tanto, una disposición compartida: la de entender la investigación musical no como la aplicación de un método externo a un objeto musical dado, sino como un proceso de construcción colectiva de conocimiento sobre la música, en el que la academia es uno de los actores posibles, pero no el único ni necesariamente el más relevante. Esta disposición no implica renunciar al rigor, sino redefinirlo como algo que no puede medirse de forma exclusiva en función del cumplimiento de protocolos disciplinares importados, sino por la pertinencia de las preguntas formuladas, la honestidad de las relaciones establecidas con las comunidades involucradas y la capacidad de producir conocimiento que tenga sentido y sea de utilidad para quienes hacen y viven la música.

Así, la crisis de la academia no aparece únicamente como una amenaza para la investigación musical, sino también como una oportunidad para repensar sus fundamentos. Si la presión institucional obliga a los investigadores a salir de sus torres de marfil en busca de relevancia social, esa misma presión puede convertirse en el motor de formas de investigación más comprometidas, más dialogantes y más atentas a las músicas y las comunidades que el modelo adleriano y las tradiciones hegemónicas en el mundo anglosajón dejaron fuera. La condición para que esto ocurra puede ser que la salida de la academia no sea simplemente reactiva; es decir, que no se limite a adaptar la

investigación musical al lenguaje del impacto medible y de la empleabilidad. Por el contrario, ella debería ser activa, buscando una reorientación consciente hacia formas de producción de conocimiento que se pregunten, antes que nada, a quién sirve lo que se investiga, quién participa en producirlo y en qué condiciones circula lo que se aprende. Esas preguntas, a veces incómodas dentro de la academia, son exactamente las que la investigación musical latinoamericana debería buscar formular, dado que son las que le dan sentido al enfoque que este ensayo ha buscado articular 

## Referencias

- Adler, G. (1885). Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, (1), 5-20. <https://n9.cl/zjeka>.
- Ahmed, S. (2012). *On Being Included. Racism and Diversity in Institutional Life*. Duke University Press.
- Aretz, I. (1952). *Música tradicional argentina. Tucumán, historia y folklore*. Universidad Nacional de Tucumán.
- Casas, M. V. (2010). Hacia una historiografía musical en el Valle del Cauca, 1890-1930. *Historia y Espacio*, (34), 83-109. <https://doi.org/10.25100/hye.v6i34.1740>.
- Collini, S. (2012). *What Are Universities For?* Penguin Books.
- Ewell, P. (2020). Music Theory and the White Racial Frame. *The Journal of the Society for Music Theory*, 26(2), 1-29. <https://doi.org/10.30535/mt.26.2.4>.
- González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Universidad Alberto Hurtado.
- Kerman, J. (1985). *Contemplating Music. Challenges to Musicology*. Harvard University Press.
- Kramer, L. (1990). *Music as Cultural Practice, 1800-1900*. University of California Press.
- León, A. (1974). *Del canto y del tiempo*. Editorial Pueblo y Educación.
- Lévi-Strauss, C. (1962). *La pensée sauvage*. Plon.

- Madrid, A. L. (2017). Diversity, Tokenism, Non-Canonical Musics, and the Crisis of the Humanities in U.S. Academia. *Journal of Music History Pedagogy*, 7(2), 124-130. <https://n9.cl/8j8cm>.
- Mendívil, J. (2016). *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Gourmet Musical Ediciones.
- Newfield, C. (2016). *The Great Mistake. How We Wrecked Public Universities and How We Can Fix Them*. Johns Hopkins University Press.
- Ospina Romero, S. (2013). Los estudios sobre la historia de la música en Colombia en la primera mitad del siglo xx: de la narrativa anecdótica al análisis interdisciplinario. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 40(1), 299-336. <https://n9.cl/mvk2et>.
- Pérez González, J. (2010). *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Universidad Nacional de Colombia.
- Pérez González, J. (2011). Música folclórica, popular y popularesca: tres conceptos en la obra de Mário de Andrade (1893-1945) sobre la vida musical brasileña. *Boletín de Música Casa de las Américas*, (11), 3-9. <https://n9.cl/gsn6Oz>.
- Seeger, C. (1977). *Studies in Musicology 1935-1975*. University of California Press.
- Vega, C. (1966). Mesomusic: An Essay on the Music of the Masses. *Ethnomusicology*, 10(1), 1-17. <https://doi.org/10.2307/924181>.