

# EL HUAYNO VS. LA PRÁCTICA COMÚN

## EL TAMIZ COLONIAL EN LAS MÚSICAS LATINOAMERICANAS

### HUAYNO VS. COMMON PRACTICE

#### THE COLONIAL SIEVE IN LATIN AMERICAN MUSIC

Guido Dalponte / [guidalponte@gmail.com](mailto:guidalponte@gmail.com)

Lautaro Casa / [lautarocasa30@gmail.com](mailto:lautarocasa30@gmail.com)

Julieta Dávila Feinstein / [judad82@hotmail.com](mailto:judad82@hotmail.com)

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 5/11/2019 | Aceptado: 12/2/2020

#### RESUMEN

En este artículo se estudia cómo las herramientas conceptuales de la tradición historiográfica eurocentrista resultan poco operativas para comprender las prácticas musicales de las culturas matriciales y se aborda el caso del Huayno como tema de la musicología situada en la región cultural andina. Se parte de la consideración de que el producto de la práctica musical no se encuentra diferenciado de la praxis que lo constituye (Small, 1999) y que una comprensión de esta práctica musical debe contemplar de forma integral el carácter social y performativo de la misma y, a su vez, sacrificar matrices que se anclan en el pensamiento de la modernidad/colonialidad, desde la colonia hasta la actualidad en los estudios musicales latinoamericanos.

#### PALABRAS CLAVE

Historiografía musical; Latinoamérica; culturas matriciales

#### ABSTRACT

This article studies how the conceptual tools from the Eurocentric historiographical tradition are not operative to understand the musical practices of matrix cultures, studying Huayno as a theme of musicology located in the Andean cultural region. This is based on the consideration that the product of musical practice is not differentiated from the praxis of *musicking* (Small, 1999) and that a complete understanding of this musical practice must comprehensively contemplate its social and performative character and sacrifice arrays that are hooked in the thought of modernity / coloniality, from the colony to the present day in Latin American musical studies.

#### KEYWORDS

Musical Historiography; Latin America; matrix and mestizo cultures

Uno de los primeros obstáculos al que nos enfrentamos al intentar generar una historia de la música del Sur Global (De Sousa Santos, 2016) es que las categorías de análisis resultan insuficientes y/o excluyentes para cualquier práctica musical que no se ajuste al canon occidental. Entre otras razones, esto se debe a que los países que ejercen el poder construyen hegemonía epistemológica (Mignolo, 2009a) e irradian centrífugamente las matrices conceptuales hacia sus periferias. La presencia de conceptos, como los de *obra objeto*, *genio*, *armonía* o *autonomía musical*, como parte de la operatoria de la historiografía de la música, no es desinteresada, sino que es una pieza clave del pensamiento de la modernidad/colonialidad.

Para comprender esta problemática, nos abocaremos al estudio del huayno, un género ampliamente difundido en el territorio sudamericano y que presenta discrepancias estructurales entre su comprensión como una práctica socialmente situada y su delimitación como una forma musical cristalizada (Mendivil, 2010). A modo de hipótesis, desarrollaremos que la concepción etnocéntrica y hegemónica de la historia de música entiende como parte estructural de toda producción sonora a la cuantificación métrica proporcional, la cual está directamente vinculada a una racionalización del tiempo, esquema que produce finalmente una concepción de la música como objeto que existe independientemente de la experiencia musical y social.

En primer término, revisaremos diversos análisis que se han originado desde perspectivas tradicionales, poniendo énfasis en las caracterizaciones sobre la métrica, el timbre, la forma y el contorno melódico. En segundo término, contrastaremos esas definiciones de la musicología tradicional (Bermúdez, 1982) con conceptualizaciones desde América, incluyendo la idea de complementariedad (Prudencio, 2001), la práctica performática colectiva (Small, 1999) y la utilización de pautas de ejecución variable. Por último, ensayaremos conceptos operativos que superen los basamentos de la estética clásica del desinterés y la contemplación kantiana, con el objetivo de comprender a la producción musical como emergente del todo social, actividad humana antes que objeto, sobre la base de indagar en los vínculos específicos e indisolubles entre música y vida en sociedad (Small, 1999).

## EL OBJETO

«Rescatar el acervo de nuestros propios archivos y analizarlos a la luz de la metodología y los conocimientos que nos entrega la musicología europea.»  
Samuel Claro Valdés (1965)

Desde la conquista se ha intentado comprender las producciones musicales realizadas en el territorio americano a través de una matriz de pensamiento netamente occidental, contrastando las producciones latinoamericanas con una *práctica común*. Dicha práctica reúne las características principales del canon europeo, a partir de las cuales se construye el esquema valorativo occidental: música escrita, cuya función social se encuentra velada, que presenta un interés prioritario en la mensuración métrica, la isocronía, la afinación tonal y la utilización de timbres con poca presencia de parciales inarmónicos en su espectro. Con relación a este esquema valorativo, se definen a las prácticas musicales latinoamericanas en función de las carencias que presentan (Pérez González, 2010).

Un caso paradigmático de esta relación es el huayno, género musical tipificado por las corrientes musicológicas tradicionales y, posteriormente, por el mercado discográfico. Para desarrollar estos procesos históricos, Julio Mendívil (2010) indaga acerca de los primeros registros referidos al huayno, donde el término aparece vinculado a una danza de parejas y a las características propias de la misma. Celebración de índole privada, los estudios del autor indican al huayno como un claro ejemplo del proceso de mestizaje, en el que muchas de sus características lograron escapar a la violencia simbólica y a la censura. Sin embargo, en ningún registro aparecen caracterizados los rasgos musicales de la misma.

Más próximo en el tiempo, Mendívil (2010) señala una apropiación simbólica del huayno por parte de la sociedad peruana durante mediados del siglo XX, momento en el que se lo erige como un símbolo de la resistencia cultural indígena sobre la española. Tal aseveración debe ser considerada, necesariamente, entendiendo que ninguna vertiente cultural puede entenderse como pura y que en esa interacción son significativos los procesos sincréticos, las apropiaciones y otras dinámicas que atentan contra la pureza pretendida por los movimientos musicológicos de carácter nacional. Consecuentemente con esta perspectiva del huayno como símbolo de la producción cultural andina, surgen diversos estudios y perspectivas acerca del mismo. Tal es el caso del antropólogo José María Arguedas (1977) que lo tipifica como «una huella clara del pueblo mestizo» (p. 7). Desde otra perspectiva, diversos estudios musicológicos, como los realizados por Carlos Vega (1944) e Isabel Aretz (1991), indagan desde una impronta fuertemente positivista en las características propias de dichas producciones, tamizadas desde una visión analítica eurocéntrica. Es en dichos estudios, donde la musicología tradicional describe al huayno como métricamente irregular, cantado e interpretado con timbres estridentes, buscando gran proyección y cuyo repertorio de alturas generalmente se reduce a la pentafonía.

La música del huayno se ejecuta generalmente en tiempo binario y su pulso interno es altamente sincopado. La figura redundante del huayno consiste en un motivo rítmico de una corchea y dos semi-corcheas, o en uno de semi-corchea, corchea, y semi-corchea. Muchos huaynos utilizan la escala pentatónica (La-Do-Re-Mi-Sol), pero la escala hexatónica (La-Do-Re-Mi-Fa#-Sol) y la escala diatónica europea también son muy usadas. Puede tratarse de una sola sección musical (llamada A), o de dos partes o secciones no-contrastantes (A y B). En cualquier caso, la estrofa se repite varias veces, cada vez con un verso diferente (Romero, 2002, p. 42).

Como parte de la práctica estándar de la musicología tradicional, en los estudio del huayno encontraremos muchas transcripciones en el formato tradicional de pentagrama con anotaciones. Para realizar esta tarea, los musicólogos debieron incurrir en sistematizaciones para estructurar la ciclicidad variable en la horma *compás*. Con esa intención, los registros escritos de una misma producción alternan en notaciones que señalan compases de  $1/4$ ,  $2/4$  y  $3/4$ ; y que algunas veces dan cuenta de acentuaciones relacionadas al texto de la canción; otras, de acentuaciones tónicas y/o agógicas o bien de arbitrariedades propias de la notación musical y del transcriptor.

Esta instancia de notación y de reflexión acerca del ritmo en las producciones vinculadas al huayno, se desprende de una concepción cartesiana del tiempo y el espacio, vinculada a la concepción lineal, mensural y proporcional del tiempo propia de occidente. En la perspectiva occidental, fundamentada por el ego-cogito cartesiano, es la escisión entre mente y cuerpo, y entre hombre y entorno lo que posibilita esta cuantificación de las experiencias y la instrumentalización del entorno, dando lugar a un corpus de conocimientos que se pretenden universales, no situados y de carácter omnipresente.

En cualquiera de sus variedades, el wayno es identificado por su particular melodía de base pentafónica y ritmo binario, lento o relativamente rápido, para oír, cantar y bailar. Porque deriva desde tiempos incas, su melodía está en los aires de Perú, Bolivia (wayño) y, tal vez, de Ecuador, si es que se admite el parentesco con el sanjuanito (Montoya Rojas, 2013, p. 159).

En estos recortes bibliográficos es evidente que la metodología de estudio de estas músicas se centra en el análisis de las grabaciones de campo como si se tratara de una obra-objeto occidental, olvidando en el proceso que significaba la práctica musical en el sitio específico en el que sucedió primeramente, así como en las transformaciones sufridas en el devenir temporal y el mestizaje continuo. Sin embargo, al indagar sobre las posibles líneas de desarrollo en la temporalidad del huayno, y sin dejar

de considerar algunas cosmovisiones en las que se encuentra inmerso (Quechua y Aymara), se hace notorio que las relaciones del sujeto con el entorno y con su propia producción simbólica no son entendidas en esta disociación.

Encontramos, en numerosas referencias al término *huayno*, su aplicación vinculada más a una práctica colectiva atravesada por la música que a estructuras formales, rítmicas o formas compositivas específicas. En esa línea, la etimología de la palabra *wayñu*, que algunos autores la vinculan con el quechua, significa 'baile a pasitos cortos y rápidos; danza muy movida que se ejecuta colectivamente por parejas asidas de las manos' (aulex, s. f.). Otros estudios se refieren al *wayno* como una práctica musical colectiva de participación, donde lo que se resalta son los aspectos propios de totalidad de su *musicar* (Small, 1999). Como mencionan Gloria Escobar y Gabriel Escobar (1981), «*wayno* es una composición poética para ser cantada al son de una tonada musical que también se interpreta con algún o algunos instrumentos musicales y que se baila por parejas a un compás que varía de una región a otra» (p. 11). Rodrigo Montoya Rojas (2013) plantea que *wayno* deriva del *wayñu* que en quechua y del aymara *Wayiia*, que significan 'canto para el joven, no de edad cronológica, sino aquel que debe entonarlo alegre, contento y feliz' (Montoya Rojas, 2013, p. 24) y arriesga que Waman Poma de Ayala en su crónica no lo menciona de manera directa, pero que «estaría definiendo el género por el contexto y la función social que cumplía, de allí se puede entender que, hasta la actualidad, el *wayno* se encuentre en los contextos amicales familiares (familia extensa), en cualquier día del año, en eventos festivos que celebran la amistad ritualizándola» (Montoya Rojas, 2013, p. 162).

Por su parte, Vega (1944) afirma que «la casi totalidad de los nombres que emplean los indígenas se refieren a la danza, o a la pantomima, o al instrumento, o a los bailarines, al objeto o las circunstancias de la ejecución, o a su procedencia geográfica, etc., y son aplicados, por extensión, a la música» (p. 149).

Si partimos de la premisa de que el *huayno* y su función están indisolublemente ligados, se vuelve necesario indagar y cuestionar la raíz de esta cristalización con relación a lo que hoy conocemos como *huayno*. En todas las citas, la constante que se repite es la dinámica colectiva y participativa del mismo, dejando mínimas aseveraciones en cuanto al carácter del producto musical en sí mismo. Rastrear estas posibles distorsiones, producto de los estudios musicológicos de las décadas del cuarenta y del cincuenta, supone un ejercicio donde las herramientas y los criterios de análisis subvierten las jerarquías y las estructuras propias del canon musical eurocéntrico.

Tomando como referencia la noción utilizada por Frantz Fanon (1967, en Mignolo, 2009b) de *cuerpo-política del conocimiento*, es necesario considerar el estudio de dichas producciones y el acervo teórico que se ha producido sobre las mismas a partir del locus de enunciación desde el cual fueron configuradas. Afincadas en el paradigma positivista, las corrientes musicológicas de América Latina desarrollaron vastos estudios acerca de las producciones musicales de la región, pero siempre afianzados desde la perspectiva del objeto y con una matriz de pensamiento armonico-céntrica.

En su libro *Música Prehispánica de las altas culturas andinas* (1991), Aretz analiza una multiplicidad de producciones musicales denominadas «huaino» en las que, cristalizadas por la notación tradicional europea, se distinguen categorías como escala pentatónica y denominaciones como ritmo llano e irregularidad métrica. Asumimos que el huayno, tal como lo conocemos hoy y como lo escucharon los musicólogos antes citados, es una música mestiza o *ch'ixi*. En palabras de Silvia Rivera Cusicanqui (2010b), es «gris, con manchas menudas de blanco y negro que se entreveran» (p. 154).

## LA REUNIÓN

«[...] ni en el idioma aymara ni en el idioma q'chwa hay una palabra equivalente a "música". [...] ¿Por qué? Porque los conceptos referidos a música en estos dos idiomas, fundamentales de la cultura andina, siempre es una sumatoria. Es música más algo. Música más danza, música más tal acción, más cosecha, más ritual, más fiesta, más no sé qué.»

Cergio Prudencio (2001)

La concepción andina del tiempo tiene dos implicancias estructurales: la circularidad y la espacialidad. Como menciona Cergio Prudencio (2001), la circularidad del tiempo se comprende no como una repetición, no como un occidental repetiría una parte, sino como un acto de revivir, de recrear, de crear nuevamente un suceso que se vivirá de forma renovada.

A su vez, la espacialidad temporal la podemos comprender por los ejes desde los que se posiciona al presente, al pasado y al futuro: para las nociones cartesianas, los individuos estamos sobre un flujo temporal constante que marcha de atrás hacia adelante, como montados en un barco sobre un río. Es imposible detener la marcha, es imposible no ir hacia adelante, hacia el futuro. En la cosmovisión andina la imagen propuesta es otra: aquí vemos al individuo cargando un gran saco de preocupaciones en su espalda, que son parte del futuro, que se ubica a nuestras espaldas y domina nuestro punto ciego. El pasado, en cambio, está colocado frente

a nosotros, se muestra claro y sin secretos. Son esas preocupaciones las que el individuo logra sacarse como peso y depositarlas en la llanura del tiempo que sucedió.

La repetición, desde estas culturas musicales, no es mecánica, sino que implica la renovación del mismo ciclo de energía sonora. Esto lo explica Prudencio refiriéndose a las implicancias que tiene sobre el cuerpo del instrumentista la ciclicidad de la música, cómo esto renueva el modo de ejecución y cómo beneficia el desarrollo (como rasgo positivo en la valoración de esta música) de las discrepancias participatorias (Keil, 2001) tanto verticales como horizontales.

En efecto, para la cosmovisión aymara-quechua, no existe tiempo y espacio como entidades separadas, existe *pacha* (tiempo-espacio-cosmo) y como tal es una totalidad infinita en la que se renuevan ciclos. Esta percepción temporal, diferente de la occidental, se hace visible en las resistencias y en las supervivencias de las diversas praxis musical-danza-ritual y que incluso sea similar en otras latitudes del continente.

Otro concepto que atraviesa la práctica musical andina es la *complementariedad*, esta se refiere a la forma de organización y de jerarquización de los elementos de una trama. No se establecen relaciones jerárquicas basadas en la supremacía de un elemento sobre otro, sino en la cooperación de las partes. Así podemos identificar la organización en *ayllus* para el trabajo (Duarte Loza, 2016) la organización organológica en tropas del mismo instrumento, la organización en duplas complementarias, etcétera.

Es quizás el caso más identitario el del *sikus*, instrumento aerófono de tubo cilíndrico abierto-cerrado compuesto de dos mitades; cada mitad del instrumento tiene un repertorio de alturas que la otra mitad no tiene. La dinámica de funcionamiento en los conjuntos de *sikuris* pueden rastrearse en la misma etimología de la palabra que deviene del término aymara *sikhum* ('pregunte') derivada del verbo *sikt* 'aña ('preguntar'). De esta manera, la complementariedad se hace cuerpo en los ejecutantes y la trama melódica resultante varía en cada ejecución, ya que la duración de las notas, la comprensión del pulso y la precisión en la altura ejecutada (es común que se escuchen superposiciones de terceras al interior de la trama melódica, resultantes de soplar dos tubos al mismo tiempo) son variables de transformación constante en el devenir de la práctica musical.

Otra singularidad propia del pensamiento quechua-aymara es el uso de heterónimos pareados, es decir, el emparejamiento de dos conceptos/

palabras con proximidad semántica, pero con forma u orígenes diferentes, lo que da cuenta de una dialéctica integradora que resignifica las experiencias, permitiendo recorridos alternativos, en el caso de los conquistados se traducen las formas a partir de las cuales filtraron su cosmovisión y su praxis musical en las prácticas impuestas por los conquistadores.

Canto y camino son en quechumara heterónimos pareados: taki-thaki. Aluden a una territorialidad sonora que se desplaza por el espacio-tiempo. Los thakis de la memoria evocan las líneas imaginarias llamadas «ceques» (siquis), que fueron descritas por Bernabé Cobo. Estas singulares formaciones visuales eran caminos de libaciones y ritos que partían de cada centro ceremonial y conducían, a través de líneas radiales, a un entramado de wak'as, asiento de la memoria de los antepasados míticos (Rivera Cusicanqui, 2010a, p. 6).

## CONCLUSIONES

La concepción etnocéntrica y hegemónica de la historia de música entiende a la producción musical desde la perspectiva del objeto. Objeto que según los cánones y las nuevas tecnologías fue mutando en diversas formas de registro (partituras, tablaturas, registros fonográficos, grabaciones digitales, etcétera) hasta lograr su cristalización como género musical. Este sesgo en cuanto al análisis derivó en tergiversaciones de la producción musical, como también en un incontable acervo de estudios teóricos que posicionan con calificativos peyorativos las producciones que no responden a las pautas estipuladas en dicho canon.

Es en esa objetualización, se dirimen y se estratifican consideraciones de valor y de jerarquía en las producciones musicales, tal como señala Jacques Attali (1995):

Registrar ha sido siempre un medio de control social, un objetivo político, cualesquiera que sean las tecnologías disponibles. El poder no se contenta ya con poner en escena su legitimidad, sino que registra y reproduce las sociedad que dirige. [...] Detentar el medio de registrar permite vigilar los ruidos, mantenerlos y controlar su repetición según un código determinado (p. 130).

En esa objetualización cobra vital importancia el análisis minucioso y taxonómico del objeto musical privilegiando como parte estructural de toda producción sonora a la cuantificación métrica proporcional, la cual está directamente vinculada a una racionalización del tiempo, esquema que produce finalmente una concepción de la música como objeto autónomo que existe independientemente de la experiencia social de la música. Construida desde la perspectiva del sujeto cartesiano, la tradición



musical eurocéntrica cuantifica y estructura relaciones de duración, como herramientas de análisis y de fundamentación de las lógicas discursivas. Es una forma de conocimiento que coincide con el despliegue del dominio de la naturaleza (Small, 1999) y con la construcción de la racionalidad técnica weberiana del capitalismo moderno (Quintero Rivera, 2005).

En contrapartida a esta visión sesgada de las producciones musicales, y buscando recuperar el carácter simbólico y situado de las mismas, recurrimos a nuevos esquemas conceptuales que permitan reflexionar desde la otredad epistémica, que consideren la totalidad de la práctica musical y que no se diluyan en esquemas de análisis normativizados desde la perspectiva del canon clásico-romántico europeo.

Al hablar de las producciones abordadas en este trabajo, nos parece necesario ampliar las categorías de análisis y los conceptos involucrados con relación a la producción artística, que permitan producir un relato histórico-social que no disloque los significados de las prácticas ni tergiversar sus voces. En esa línea, recurrimos a lo señalado por el filósofo Hans Georg Gadamer (1991), quien en una crítica al goce estético desinteresado propuesto por Kant y ejercido por las corrientes enciclopedistas de la estética, utiliza como concepto operativo el juego para referirse a todos los aspectos inherentes a la producción simbólica

El juego, considerado como una función elemental de la vida humana, surge como resultado del automovimiento que no persigue un final o una meta; se erige sobre una serie de reglas libres de fines. Existe en ese juego un jugar-con, un hacer comunicativo, que invita a la intervención y el compartir del otro. Visto desde la producción musical, y saltando la idea de la unidad de la obra como un esquema que clausura la intervención, las producciones musicales como las analizadas se vuelven ampliamente enriquecidas.

En el caso específico de las músicas andinas, subvertir la idea de obra como objeto, cerrado y previamente concebido, supone contemplar aspectos inherentes a la práctica que muchas veces determinan y justifican a la misma. La idea de juego como estructurante de estas prácticas permite considerar la totalidad de las dinámicas de participación musical y no musical como parte del *musicar* específico del huayno. Tanto la ejecución musical en la construcción del discurso musical estructurado en el concepto *Arka-Ira* como la participación activa muestran el carácter dinámico, comunicativo y colectivo, representativo de las construcciones socioculturales sobre las que se erige.

Creemos que hay mucho para seguir estudiando de cómo es la vivencia del tiempo en las culturas americanas, como lo representan en sus prácticas musicales y qué resistencias y adopciones han transformado a estas prácticas a lo largo del tiempo. Entender la importancia del demorarse en la acción, repetir cíclicamente y solo permanecer hacen a la comprensión de la temporalidad de las prácticas andinas; esto supone eludir debates sobre la morfología, la escalística y la estructura métrica, poco fértiles para entender dichas prácticas. Surge el interrogante y la necesidad de considerar, por ejemplo, cuál es la vinculación en la visión aymara —referida a los opuestos complementarios (que suponen un tercer estadio, un punto intermedio de contacto)— con la partición en tres eventos de las células rítmicas presentes en músicas como el huayno, su vinculación con la danza y no en debates referidos a la proporcionalidad o a la simetría entre los tres eventos, para cuantificarlos según la notación tradicional europea.

## REFERENCIAS

- Aulex (s. f.). Wayña [entrada de definición]. Recuperado de <https://aulex.org/qu-es/?busca=way%C3%B1u>
- Aretz, I. (1991). *Historia de la etnomusicología en América Latina (desde la época precolombina hasta nuestros días)*. Caracas, Venezuela: Fundef, CONAC, OEA.
- Arguedas, J. M. (1977). *Nuestra música popular y sus intérpretes*. Lima, Perú: Mosca Azul y Horizonte editores.
- Attali, J. (1995). *Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.
- Bermúdez, E. (1982). *La pobreza del positivismo: el quehacer musicológico en América Latina*. Bogotá, Colombia: UNC.
- Claro Valdés, S. (1965). Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana. *Revista Musical Chilena*, 21(101), 8-25. Recuperado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14458>
- De Sousa Santos, B. (2016). *Epistemologías del sur*. Madrid, España: Akal.
- Duarte Loza, D. (2016). *Ayllu circular de los aires. La música de Cergio Prudencio y la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN)*. Ponencia presentada en el 4.º Congreso Internacional Artes en Cruce. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- Escobar, G. y Escobar, G. (1981). *Huaynos del Cusco*. Cusco, Perú: Garcilaso.
- Gadamer, H. G. (1991). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona, España: Paidós.
- Keil, C. (2001). Las discrepancias participatorias y el poder de la música. En F. Cruces, *Las Culturas Musicales. Lecturas de etnomusicología* (pp. 261-272). Madrid, España: Trotta.
- Mendivil, J. (2010). «Yo soy el huayno». El huayno peruano como influencia de lo

indígena con lo hispano y lo moderno. En *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (pp. 37-46). Madrid, España: Akal.

Mignolo, W. (2009a). El lado más oscuro del Renacimiento. *Universitas Humanística*, (67), 165-203. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/unih/n67/n67a09.pdf>

Mignolo, W. (2009b). Frantz Fanon y la opción decolonial: el conocimiento y lo político. En F. Fanon (Ed.), *Piel negra, máscaras blancas* (pp. 309-326). Madrid, España: Akal.

Montoya Rojas, R. (2013). *Encanto y celebración del wayno*. Cusco, Perú: Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco.

Pérez González, J. (2010). *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

Prudencio, C. (2001). *Conceptos y rasgos de la música de las comunidades de los departamentos de La Paz, Oruro y Potosí*. Charla en el marco de las Jornadas de Música Contemporánea. Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Quintero Rivera, A. (2005). *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música «tropical»*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.

Rivera Cusicanqui, S. (2010a). *Principio Potosí Reverso*. Madrid, España: Museo Nacional Reina Sofía.

Rivera Cusicanqui, S. (2010b). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.

Romero, R. (2002). *Sonidos Andinos. Una antología de la música campesina del Perú*. Lima, Perú: Centro de Etnomusicología Andina, Instituto Riva-Agüero, Universidad Católica del Perú.

Small, C. (1999). El musicar: un ritual en el espacio social. *Revista Transcultural de Música*, (4). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5970988&orden=0&info=link>

Vega, C. (1944). *Panorama de la Música Popular Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Losada.