

---

# VOCES COLONIZADAS EN AMÉRICA LATINA

## Decolonizando la ontología de la práctica coral

### COLONIZED VOICES IN LATIN AMERICA

#### Decolonizing the Ontology of Choral Practice

---

MANUEL ALEJANDRO ORDÁS  
ordasalejandro@fba.unlp.edu.ar  
ISABEL CECILIA MARTÍNEZ  
isabelmartinez@fba.unlp.edu.ar

Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical. Facultad de Bellas Artes  
Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 14/3/2018 | Aceptado 5/7/2018

#### Resumen

La práctica coral ha sido conceptualizada a partir del modelo conceptual subyacente del poder de autoridad y subordinación director-dirigidos, pero de acuerdo a las teorías actuales de la psicología social de la música y de la cognición musical corporeizada podría adquirir una mirada diferente. Con el foco en la historiografía de la práctica coral como práctica colonizada, revisamos histórica y socialmente el modelo cultural del coro y del director. Luego, partiendo de las definiciones propias de la perspectiva clásica, propusimos bases psicológicas para revisar críticamente esa concepción y terminamos discutiendo cómo se fue configurando la práctica coral en América Latina, con vistas a una reformulación de su ontología como práctica de significado desde una perspectiva *decolonial*.

#### Palabras clave

Práctica coral; América Latina; aculturación; pensamiento decolonial

#### Abstract

The choral practice has been conceptualized from the underlying conceptual model of authority power and conductor-directed subordination, but according to current theories of social psychology of music and embodied music cognition it could acquire a different look. Focusing on the historiography of choral practice as a colonized practice, we made a historic and socially review of choir and conductor's cultural model. Then, starting from classical perspective proper definitions, we proposed psychological bases to critically revise this conception, and finally we ended up discussing how choral practice was developed in Latin America, towards a reformulation of its ontology as a meaning practice from a decolonial perspective.

#### Keywords

Choral practice; Latin America; acculturation; decolonial thinking



Esta obra está bajo una  
Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-SinDerivadas  
4.0 Internacional

Desde una perspectiva clásica se ha caracterizado la actividad coral como un tipo de conocimiento que se desarrolla mediante la realización de una práctica de tipo repetitiva, en el sentido de que la única guía de la interpretación es representada por un director que imparte las indicaciones y los gestos convencionales de dirección a un coro que obedece y, en el caso de no cumplir con las expectativas del director, se reitera la ejecución prescripta a la partitura, sus decisiones interpretativas y el contexto de acción (un ensayo o un concierto). Si bien cualquier actividad musical para ser lograda necesita de ensayo y, quizás en buena medida, durante la etapa de estudio y de preparación de una obra se practica la repetición, ésta debería ser de carácter reflexivo, es decir, en cada una de las repeticiones de un fragmento que se esté estudiando (ya sea de manera individual o grupal) se intentará dar un paso más hacia la interpretación deseada. La reiteración de lo que se está ensayando implica realizar algo varias veces pero desde distintas perspectivas: cognitivas, sensorio-motoras, interpretativas, de manera simultánea o cíclica, no de manera exclusivamente sucesiva que abona al debate de la separación de la técnica frente a la interpretación. En este sentido, la función de la repetición en el contexto de un ensayo sería la de agregar capas de significado a lo que se esté interpretando de manera reflexiva, en la acción misma y acerca de ella (Schön, 1992), para ir construyendo la interpretación deseada. Cuál es el número necesario de personas para que un grupo de cantantes se denomine coro es una pregunta que siempre supone debate según el grado de generalidad en su definición. Por ejemplo, si partimos de la base de que cantar en coro es *cantar a voces*, ¿dos cantantes podrían conformar un coro?, ¿o eso sería un dúo?, y así sucesivamente podemos mencionar el caso de tríos, cuartetos, quintetos, sextetos vocales, etcétera. Entonces, ¿cuándo podría decirse que un grupo de gente que canta junta es un coro? En una idea amplia, entendemos que, más que por la cantidad de integrantes que conforman al grupo, lo que define a un coro es simplemente poder interpretar el contenido de una obra con una idea en común acerca de lo que se está cantando. Bajo esta visión, podríamos decir que hasta una hinchada de fútbol puede ser un coro y estaríamos en lo cierto. Para que un grupo de gente se constituya como coro es esencialmente importante estar unidos en una misma idea, esa meta que van a expresar a nivel principalmente sonoro por medio del canto. Lo importante de destacar en este ejemplo es que en ese *hacer conjunto* hay algo que los unifica, por caso, alentar a su equipo con lo cual se encuentran congeniando todos juntos en el canto. Aunque lo que une al grupo mediante el canto y lo que guía las acciones es la idea o meta en común, lo que nos faltaría aquí para dirigirnos a una visión más culturalmente *aceptada* es la figura

del director, un guía encargado de unificar el discurso y la intención expresiva y emocional del conjunto y de dirigir esa meta común.

El director gestará esa idea común y trabajará para unificar todas las diversidades y las heterogeneidades que hay dentro de un coro para llevarlas a una idea sonora, expresiva, emocional y afectiva. Su trabajo principalmente se desarrolla durante los ensayos y realiza su tarea de dirección (conducción, guía de la interpretación) en tiempo real durante los conciertos. El trabajo que se hace durante los ensayos es lo que los cantantes y el director van a evocar en un concierto o una presentación pública, mientras que en tiempo real es todo lo que el director y los cantantes hacen durante esa presentación o concierto. Todo el trabajo del director está dirigido a unificar ese grupo de personas en una determinada idea (o varias), pero deberá procurar que sean comunes y simultáneas. En ese punto, desde la experiencia personal de la práctica coral se genera algo fascinante: el convencimiento del director y la manera en la cual *seduce*, convence y pone a sus cantantes en el camino de la interpretación que él quiere seguir y la manera en que los estimula para lograr que ellos unifiquen lo que ellos hacen coherentes a lo que el director piensa que debería ser el resultado final. Reconocemos dentro de la práctica coral un componente muy importante de liderazgo en el director, pero también vemos que hay liderazgos internos entre las voces, dada la característica inherentemente social de la actividad. El modelo cultural tradicional intenta eliminar el componente individual. Si bien entendemos, como ya dijimos, que la actividad del coro es coordinar acciones siempre con una meta común, esta meta, para el modelo tradicional, implica eliminar el componente personal/individual en pos del coro (la uniformidad, la *masa*, el conjunto).

Ahora bien, ¿en qué medida se aclara la definición de lo que es un coro intentando una caracterización según la cantidad mínima de integrantes? Podríamos mejor hablar de *cuerpos musicales*, donde incluimos la noción de hacer música juntos de manera principalmente vocal —aunque no exclusivamente—, y podemos hablar de una guía o una conducción de la interpretación que está representada en la figura del director que, si bien tradicionalmente se lo ve como agente externo a ese *cuerpo*, en los orígenes del coro nace como parte del grupo *desde adentro* y, así, se constituye como una de las *partes del cuerpo*. Como toda entidad que se compone de distintas partes que se relacionan entre sí, el coro también tiene una vida interna que manifiesta variabilidades aunque su conjunto exprese una totalidad integrada.

La disposición espacial de un coro puede variar en una infinidad de propuestas, aunque, tradicionalmente, en la *formación* también influye el componente registral de las voces, lo que deviene en la ubicación de la orquesta clásica según el aspecto tímbrico. Asimismo, en la

actualidad podemos asistir a distintas situaciones de interpretación musical (conciertos)<sup>1</sup> que incluyen presentaciones de diversas formaciones corales y somos testigos de una diversidad de propuestas *performáticas*<sup>2</sup>/interpretativas que varían el repertorio y las formaciones registrales o tímbricas tanto en su distribución espacial como en la cantidad de integrantes, entre otras posibilidades. Sin embargo, a cualquiera de esas propuestas de interpretación musical vocal conjunta las denominamos coros por más que sus resultados artísticos sean muy diferentes.

Intentaremos rastrear una genealogía de la práctica coral y su llegada a América para interpellarla y para identificar cuestiones silenciadas en la agenda contemporánea de los estudios psicomusicológicos de la práctica coral, cuestiones que, postulamos, resultan esenciales para una reformulación de las ontologías de coro y de director en la actualidad.

### **Apuntes para una genealogía de la práctica coral**

La dirección coral como práctica más o menos sistemática en occidente tiene una extensa tradición que se remonta hasta la Grecia clásica. Ya desde esos momentos se registra la aparición de una modalidad de ejecución musical grupal en donde la mayoría de los participantes cantan (e incluso danzan) coordinados por otro de los participantes que es especialmente designado para tal fin (Sachs, 1927). Esta modalidad es una de las tantas formas de práctica social de significado musical, que en el mundo académico de Occidente ha evolucionado hasta la forma que entendemos actualmente como canto coral, con sus cantantes denominados *coreutas* y con el coordinador o conductor del grupo, denominado *director*. Desde estas primeras etapas en la práctica del canto coral, la función del director ha sido la de marcar<sup>3</sup> y sostener la temporalidad mediante el batido de una pulsación que indique al grupo tanto cuál es la velocidad de la música como la división del continuo temporal en unidades discretas (pulsos o *tactus*) para que puedan, de esta manera, cantar de manera coordinada. Esta caracterización estándar de la tarea del director y del rol de su gesticación presentan *a priori* un problema epistemológico, ya que si por unidades discretas

<sup>1</sup> Utilizamos el término *concierto* en un sentido amplio, haciendo referencia a una determinada presentación, actuación o *performance* donde se interpretan obras musicales; y no en el sentido de la música clásica occidental que alude a una característica morfológico-compositiva.

<sup>2</sup> Uso contemporáneo del término *performance* en español; *performático* denota la forma adjetivada del aspecto no discursivo de la *performance* (Taylor & Fuentes, 2011).

<sup>3</sup> *Marcar*: la marcación hace referencia al gesto que indica el tempo (o la unidad del mismo) de la obra de manera regular, organizando así la estructura métrica, que a menudo se corresponde, si lo hubiere, con el compás escrito.

entendemos una unidad separada en el tiempo de otra unidad, esta división de la temporalidad no resulta suficiente para encuadrar la tarea del director. Dicha tarea consiste en la realización de movimientos factibles para coordinar acciones y organizar unidades temporales; sin embargo, este repertorio de movimientos (que conforma la géstica resultante de la dirección) acontece en el devenir temporal, no de un modo escandido en unidades discretas, sino de manera continua.

El estudio de la dirección coral como disciplina moderna se ha centrado en los aspectos concernientes a la técnica gestual que permiten marcar una pulsación y un compás;<sup>4</sup> esto incluye, sobre todo, la sistematización de esquemas de marcación convencionales (como el esquema de tres o cuatro tiempos) y la conciencia postural. Solo en escasa medida, el estudio de la dirección ha hecho hincapié en el uso estilístico y expresivo de la géstica para la interpretación. Gran parte de la literatura tradicional específica para el estudio de la dirección sitúa el problema en la sistematización del desarrollo de una habilidad técnico-motriz y utiliza la *quironimia*<sup>5</sup> (o técnica gestual) como eje esencial de la práctica de dirigir. La *quironimia*, conformada por los gestos de dirección, se encuentra meramente reducida a la marcación del pulso, que parece considerarse el medio principal que posee el director para comunicar sus intenciones expresivas al coro y solicitarles a los coreutas que realicen su interpretación y cómo hacerlo. Este recurso, si bien necesario, resulta insuficiente para explicar todos los aspectos expresivos de la dirección. Entendemos que en todo el repertorio de movimientos y gestos del director es posible identificar un cúmulo de información que no forma parte del análisis tradicional de la géstica. Nos referimos a que los gestos contienen diferentes atributos que pueden considerarse sumamente importantes para lograr comunicar ideas a los coreutas, para indicarles qué y cómo cantar: en la técnica gestual, los movimientos poseen una dinámica y una energía particulares, un recorrido, una trayectoria y una ubicación en el espacio en cada instante de su despliegue temporal; a través de la postura y la conciencia corporal tiene lugar no solo la realización del esquema de marcación de tiempos sino, también, una compleja actividad comunicativa que es el producto de la integración entre lo que el propio

<sup>4</sup> Entendido según la música de occidente en términos de jerarquías métricas de pulsos salientes y de divisiones del mismo que constituyen estructuras definidas (Martínez & Valles, 2016).

<sup>5</sup> Se entiende por *quironimia* (*Cheironimia*, denominación inspirada en los griegos) al *lenguaje de la mano*, la utilización de movimientos manuales por parte del director, para significar los elementos rítmicos de la obra musical y sus distintos matices, con el fin de lograr la más perfecta interpretación. La *quironimia* del canto gregoriano se basa en la marcación de los tiempos compuestos por ser éstos los que dejan percibir con mayor claridad las pulsaciones del movimiento rítmico (Ward, 1938).

director quiere que su cuerpo comunique y lo que el cuerpo del director *dice* (mente-cuerpo) para los coreutas (entorno). Estos supuestos sugieren que habría una estrecha vinculación entre el cuerpo, la mente y el entorno en la conciencia del director, al punto de poder considerar al complejo mente-cuerpo-entorno como una unidad indivisible en donde cuerpo y mente comunican e interpretan el significado musical.

### **Relaciones de dominación en Latinoamérica**

La música coral en América fue establecida como el producto de la colonización española y la inmigración; más precisamente ingresó a América con las misiones de la iglesia católica, cuyos misioneros eran responsables tanto de la educación como del entrenamiento musical de la población. De este modo, las colonias fueron reproduciendo los modelos europeos de la práctica coral ligada generalmente a la música sacra, la liturgia y las hermandades eclesíásticas. En su mayoría cantada en idioma latín, la práctica coral se desarrolló, sobre todo, entre el siglo XVI y comienzos del siglo XIX. Un ejemplo de esta práctica se remonta al estilo del arte colonial hispanoamericano que tuvo lugar durante la etapa colonial sudamericana mediante la ejecución de música barroca, a la que hoy denominamos Barroco de las Indias (Picón Salas, [1944] 1994), Barroco Musical Sudamericano (Ayestarán, 1962) o simplemente Barroco Colonial (Borsò, 2004). Por otro lado, el desarrollo de la música coral y sinfónico-coral durante la colonia estuvo ligado íntimamente a la organización política centralizada mediante los Virreinos,<sup>6</sup> ya que en esos lugares se ubicaron las principales catedrales para las cuales se componían obras en latín con el otorgamiento de una funcionalidad a la música en torno a cada servicio litúrgico (misas, *motetes*, misas de *requiem*, *magnificat*, entre otros) con el fin de reproducir los modelos estilísticos pertenecientes a las estéticas del Renacimiento y del Barroco europeos. Uno de los músicos más trascendentes en América durante el periodo colonial que más contribuyó al desarrollo musical en las misiones jesuíticas fue Doménico Zípoli<sup>7</sup> (Ayestarán, 1962; Roldán,

<sup>6</sup> En el Virreinato de Nueva España, Ciudad de México, Puebla y Guatemala; y posteriormente en Cuba; en el Virreinato de Nueva Granada en Bogotá y luego en Caracas; en el Virreinato del Perú en Lima y Cuzco; y en el Virreinato del Río de La Plata en La Plata, hubo gran desarrollo de la música coral en catedrales.

<sup>7</sup> Compositor italo-argentino del Barroco. En su obra se destaca tanto su período europeo como su período americano con marcadas diferencias producto de la tradición jesuítica de raíz española en el caso de la música de las misiones. No fue un compositor misionero (él no catequizó indígenas), sino un compositor misional (hizo música para las misiones de los jesuitas y solo para esas).

1987) de quien su obra se conoce y se sigue tocando hasta nuestros días en numerosas salas de concierto, bajo la reproducción del mencionado Barroco Musical Hispano-Americano, que incluye el desarrollo del espíritu y el arte Barroco europeo en el ámbito colonial.

Sin embargo, el canto como modo de comunicación, como práctica social y/o ritual, ya existía en las sociedades precolombinas. La música representa la cultura de dos maneras: como una forma de expresión común de la humanidad y como una de las manifestaciones más extremas de la diferencia. Así, las prácticas observadas por los colonizadores, como cantos y danzas, siempre formaban parte de situaciones rituales, diferentes y, por ende, menores o inferiores (Bohman, 2003). Este enfoque de la cultura dominante sobre la cultura nativa va generando paulatinamente nuevas prácticas culturales, a la vez que se van configurando modelos de producción que se legitiman con su reproducción. En el caso de la actividad coral, las relaciones entre el coro, o la práctica de cantar en conjunto, con un conductor, director o guía, reproducen estas formas de dominación hacia el interior de las relaciones intersubjetivas que allí se suceden. Los mismos compositores muchas veces eran quienes dirigían sus propias obras, dado que constituían el medio educativo de la cultura dominante.

Ahora nos preguntamos, ¿cómo llega este formato de práctica cultural hasta nuestros días? Las relaciones de poder dentro del proceso del hacer musical (dentro del coro), ¿llegan hasta la actualidad con el reconocimiento de ciertos repertorios validados universalmente? O bien, la práctica coral en sí misma como práctica heredada de Europa que tiene siglos, ¿se reproduce hoy en día del mismo modo? ¿O podríamos hablar de que existe ya una escuela coral latinoamericana? Lo que deberíamos preguntarnos respecto de lo que producimos artísticamente en nuestro contexto cultural actual, y más precisamente en los modelos que reproducimos desde la práctica coral, sería cómo a pesar de los procesos de independencia que tienen ya más de doscientos años de iniciados en Latinoamérica existe aún hoy una cierta estructura de dominación proveniente de aquellas estructuras coloniales que sobrevive.

### **La experiencia hacia el interior del coro**

Los modelos de la psicología cognitiva clásica de la música, que se desarrollaron en la segunda mitad del siglo XX, se limitaron en general a tratar de comprobar el modo en el que los procesos y las operaciones mentales eran susceptibles de mostrar isomorfismo con los conceptos de la teoría musical, tal como se abordan desde el modelo conservatorio

(Kingsbury, 1988) y, así, restringir la idea de experiencia a la órbita del cerebro y del texto musicológico (Martínez, 2007). Sintomáticamente, el modelo conservatorio guarda correspondencia con el concepto de mente como *caja negra* de la cognición clásica e impide estudiar la experiencia y la práctica de significados desde la perspectiva de la primera y la segunda persona (Gomila, 2003).

Sin embargo, tanto algunas hipótesis que emergen ya en las teorías actuales de la psicología cognitiva clásica de la música (Deutsch, 2013; Parncutt & McPherson, 2002), y que se desarrollan enfáticamente en los postulados de la nueva ciencia cognitiva (Clark, 1999; Johnson, 2007; Lakoff & Johnson, 1999) y de la nueva musicología (Clayton y otros, 2003; Cruces-Villalobos, 2001), cuestionan seriamente este modelo. Informan acerca de la necesidad de incorporar en la construcción de significado de la experiencia musical —en el contexto de la práctica coral— nuevas variables de análisis no contempladas por los estudios tradicionales de la ejecución musical. Interpelan a la práctica coral e invitan a pensarla desde una perspectiva diferente, bajo la condición de que el director deje de ser exclusivamente una figura de dominancia cuya función es la de subordinar a la masa de dirigidos. En el modelo conceptual de las teorías tradicionales de la dirección musical, el director *siempre* es quien *domina* a la masa. Si por el contrario la actividad coral fuera susceptible de ser pensada como una actividad intersubjetiva de relaciones sin sometimiento, entendemos que bajo la concepción de dominador-dominado subyace una gran variedad de significados humanos ocultos, los cuales han sido históricamente *silenciados* en un sentido epistémico. Hallarían luz en una reformulación que aborde el estudio de la actividad del director y de los coreutas desde un punto de vista intersubjetivo, multidireccional y dinámico (Ordás, 2017).

A partir de este enfoque, entendemos la ejecución coral, en la que el individuo y el conjunto se unen con el objeto de interpretar una obra musical, como una de las tantas formas de práctica social de significado musical donde participan un director y una multiplicidad de seres humanos (que cantan en un conjunto multiforme de voces) en interacción. Postulamos que, si bien tanto el director como los cantantes son ejecutantes e intérpretes al mismo tiempo, reducir la función del coreuta a un mero instrumento, hace que se pierda de vista la riqueza de las relaciones intersubjetivas que ocurren en el interior del coro como un organismo vivo y sujeto a un intenso proceso comunicativo e interactivo.

La dirección musical en particular, ya sea frente a coros, orquestas o cualquier tipo de ensamble, puede ser descripta como una manera de guiar la ejecución de un grupo compuesto por múltiples actores:

instrumentistas, cantantes o ambos. Esta tarea es realizada mediante el empleo de algunos gestos físicos enmarcados dentro de un código gestual estandarizado por la teoría de la técnica de la dirección proveniente, principalmente, de la práctica orquestal. En el ambiente interactivo del coro, la información visual percibida por el ensamble dirigido sirve como un medio de transmisión de las intenciones musicales creadas por los gestos físicos y por todos los componentes expresivos contenidos en los movimientos del director. Estas intenciones musicales se exteriorizan y toman forma (cuerpo) como señales sonoras (voces) que le proveen al director una retroalimentación audiovisual a la vez que multimodal, lo que le permite regular su desempeño de manera interactiva con el coro momento a momento. En la Figura 1 presentamos una modelización de la ejecución coral en la que se observa el proceso interactivo entre el director y el ensamble en términos de acciones orientadas que van construyendo la interpretación de una obra musical.

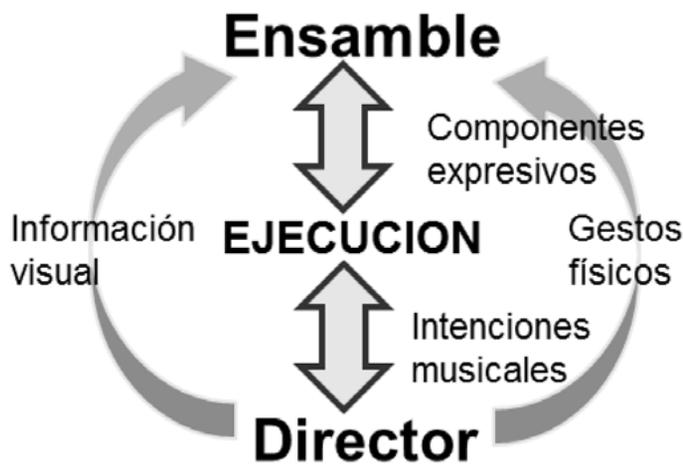


Figura 1. Esquematización de una situación de dirección musical de ensamble durante la ejecución

Si bien la actividad coral ha sido concebida tradicionalmente como el resultado de un proceso unidireccional que se conduce desde el director hacia los coreutas, podría reformularse como un ámbito de actividad intersubjetiva múltiple, que incluye relaciones en más de un sentido entre director y coreutas (director-coreuta-coreuta-director) y entre los coreutas (coreuta-coreuta), lo cual sugiere que deberían examinarse los modos en que la intervención de uno u otro de estos participantes afectan el desempeño del coro como grupo y agregan

riqueza y complejidad a la actividad intersubjetiva en este tipo de práctica musical.

Dirigir, entonces, podría redefinirse como corporeizar patrones de expresión para su comunicación al coro y como un modo de compartir con el conjunto de coreutas una determinada interpretación, bajo el supuesto de que, en el contexto intersubjetivo del canto coral, la circulación de significados es posible debido a que los modos de construcción de sentido son comunes a los partícipes de dicha práctica (Ordás & Martínez, 2013).

### **Consideraciones finales**

Las intersecciones entre la música coral y la cultura expuestas en este artículo muestran apenas el lado alternativo de su relación como naturaleza del poder generado mediante sus arraigos. Reconocer en este poder la destrucción, la cual es innegable, aumenta considerablemente la participación de una historiografía que interpele el estudio cultural de la práctica coral. Si bien algunos autores sostienen que la música coral latinoamericana solo fue posible gracias a la fusión de las grandes tradiciones de la música erudita de Europa con el patrimonio del *Nuevo Mundo* (Orrego Salas, 1980), en todo el continente se desarrolló un vehemente esfuerzo por dejar constancia de la identidad americana, con las consiguientes diferencias regionales, con heterogéneos alcances estéticos y técnicos y con proyecciones y trascendencias distintas, que no dependieron tanto de los propios compositores sino de las posibilidades materiales y las circunstancias políticas, económicas o sociales de cada país.

Un mapa musical realizado mediante un recuento de personas, obras y fechas que conforman una lista representativa de compositores de América Latina cuyas obras se basan en tradiciones populares quizá sea útil para pensar cuál fue el curso que siguió el desarrollo de nuestra música coral hasta la actualidad.<sup>8</sup> Asimismo, a medida que fue evolucionando el desarrollo de la música coral, tanto en el aspecto técnico como en el estético, fue necesario buscar referentes en los modelos creados en los centros hegemónicos de la cultura con respecto a los cuales nuestras manifestaciones artísticas se pudieran legitimar. El recorrido realizado nos debería situar en las ideas que tenemos acerca de qué es la música coral; qué es un músico, un cantante y un director; qué es el conocimiento musical, cómo circula ese conocimiento

<sup>8</sup> Ver trabajo realizado por María Guinand (2012).

y cuál es su naturaleza. Dado que tienen que ver con ese proceso de *colonialización* que fuimos sufriendo a lo largo de estos quinientos años en el que, de alguna manera, adoptamos las categorías del pensamiento de Europa occidental. Estimamos, además, que resultará de suma importancia un aporte a la construcción de una nueva pedagogía de la dirección coral, intentar repensar las problemáticas que tienen lugar en la experiencia musical con el auxilio de la nueva psicología de la música que rescata las problemáticas del cuerpo y las corporalidades, desde el contexto de práctica cultural en el que nos toca actuar, es decir, Latinoamérica como una unidad geopolítica.

## Referencias

- Ayestarán, L. (1962). Domenico Zipoli y el barroco musical sudamericano. *Revista Musical Chilena*, (81-82), 94-125. Recuperado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14870>
- Bohlman, P. V. (2003). Music and culture: historiographies of disjuncture. En M. Clayton, T. Herbert y R. Middleton (Eds.), *The Cultural Study of Music: A critical introduction* (pp. 45-56). New York, United States: Routledge.
- Borsò, V. (2004). Del Barroco Colonial al Neobarroco. En P. Aullón de Haro (Coord.), *Barroco* (pp. 1003-1060). Madrid, España: Verbum.
- Clark, A. (1999). An Embodied Cognitive Science. *Trends in Cognitive Science*, 3(9), 345-351.
- Clayton, M., Herbert, T. y Middleton, R. (Eds.). (2003). *The Cultural Study of Music: A critical introduction*. New York, United States: Routledge.
- Cruces-Villalobos, F. (Coord.). (2001). *Las Culturas Musicales: Lecturas de etnomusicología*. Madrid, España: Trotta.
- Deutsch, D. (Ed.). (2013). *The Psychology of Music, 3rd Edition*. San Diego, Estados Unidos: Elsevier.
- Gomila, A. (2003). La perspectiva de segunda persona. En E. Rabossi y A. Duarte (Eds.), *Psicología Cognitiva y Filosofía de la Mente* (pp. 195-218). Buenos Aires, Argentina: Alianza.
- Guinand, M. (2012). A hundred years of choral music in Latin America 1908-2008. En A. de Quadros (Ed.), *The Cambridge Companion to Choral Music* (pp. 130-148). Nueva York, Estados Unidos: Cambridge University Press.
- Johnson, M. (2007). *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago, United States: University of Chicago Press.
- Kingsbury, H. (1988). *Music, Talent and Performance: A Conservatory Cultural System*. Philadelphia, United States: Temple University Press.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh*. New York, Estados Unidos: Basic Books.

- Martínez, I. C. y Valles, M. (Coords.). (2016). *Audición Musical en Acción y Pensamiento*. La Plata, Argentina: EDULP.
- Martínez, I. C. (2007). *The Cognitive Reality of Prolongational Structures in Tonal Music* (Doctoral Thesis, Roehampton University). Recuperado de [https://pure.roehampton.ac.uk/portal/en/studentthesis/the-cognitive-reality-of-prolongational-structures-in-tonal-music\(f2243f60-a91a-4a18-9839-3d46c20b0267\).html](https://pure.roehampton.ac.uk/portal/en/studentthesis/the-cognitive-reality-of-prolongational-structures-in-tonal-music(f2243f60-a91a-4a18-9839-3d46c20b0267).html)
- Ordás, M. A. (2017). *La comunicación intersubjetiva en la práctica del coro. Claves multimodales e interacción entre los coreutas y el director* (Tesis Doctoral, Universidad Nacional de La Plata). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10915/61687>
- Ordás, M. A. y Martínez, I. C. (2013). Incidencia de las fuentes de información temporal en la inducción del beat durante la recepción multimodal de una ejecución coral. En F. Shifres, P. Jacquier, D. Gonnet, M. I. Burcet y R. Herrera (Eds.), *Actas de 11. ECCoM Nuestro Cuerpo en Nuestra Música* (pp. 467-478). Buenos Aires, Argentina: SACCoM.
- Orrego Salas, J. (1980). Técnica y estética. En I. Aretz (Ed.), *América Latina en su música* (pp. 174-198). Ciudad de México, México: Siglo XXI.
- Parncutt, R. y McPherson, G. (Eds.). (2002). *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.
- Picón Salas, M. [1944] (1994). *De la conquista a la Independencia*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Roldán, W. A. (1987). *Música Colonial en la Argentina: La enseñanza musical*. Buenos Aires, Argentina: El Ateneo.
- Sachs, C. (1927). *La Música en la Antigüedad*. Barcelona, España: Labor.
- Schön, D. (1992). *La formación de profesionales reflexivos. Hacia un nuevo diseño de la enseñanza y el aprendizaje en las profesiones*. Ciudad de México, México: Paidós.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Ward, J. (1938). *Canto Gregoriano*. Roma, Italia: Nestlé & ci.