

# Rapsodia andina: anotaciones de un oyente cosmopolita

**Stefano Gavagnin**

Istituto per lo studio della Musica Latino-Americana

<https://orcid.org/0000-0002-6022-8096>

[st.gavagnin@gmail.com](mailto:st.gavagnin@gmail.com)

## Resumen

Este texto pretende explorar representaciones cosmopolitas presentes en la “música andina”, una galaxia de distintas escenas musicales caracterizada por aspectos de transnacionalidad y transculturalidad, y por una intensa dialéctica entre lo global y lo local; condiciones que la convierten en un terreno fértil para lecturas de corte cosmopolita. Imaginando a un oyente europeo en su periplo por las distintas músicas andinas que florecieron en su entorno a partir de los años sesenta, el autor reseña tanto dinámicas inherentes a esa escucha, a menudo marcada por el exotismo, como interpretaciones críticas del fenómeno por parte de estudiosos de música popular y etnomusicólogos. Observa también que desde el interior del espacio musical andino operan asimismo perspectivas cosmopolitas, en cuanto expresiones de instancias socioculturales locales. Finalmente, relaciona el concepto de cosmopolitismo musical andino con los conflictos interpretativos en torno a la “modernización” del folclore y de la tradición.

**Palabras clave:** cosmopolitismo, transculturalidad, música andina, modernización del folclore, migraciones musicales



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

## Andean rhapsody: notes of a cosmopolitan listener

### Abstract

This text aims to explore cosmopolitan representations present in 'Andean music', a galaxy of different musical scenes characterised by aspects of transnationality and transculturality. Its intense dialectic between the global and the local makes Andean music fertile ground for cosmopolitan readings. The author imagines a European listener on his journey through the various kinds of Andean music that flourished in his environment from the 1960s onwards. In doing so, he outlines both the dynamics inherent in this listening, often marked by exoticism, and critical interpretations of the phenomenon by popular music scholars and ethnomusicologists. Furthermore, he notes that cosmopolitan perspectives also operate from within the Andean musical space, as expressions of local socio-cultural instances. Finally, he relates the concept of Andean musical cosmopolitanism to the interpretative conflicts surrounding the 'modernisation' of folklore and tradition.

**Keywords:** cosmopolitanism; transculturality; Andean music; modernization of folklore; musical migrations.

"Cosmopolitismo diaspórico, crítico, enraizado, discrepante, post-universal, real, vernacular, internalizado, liberal, metodológico, pluralista, patriótico, poscolonial, comparativo, latente, marginal, pasivo". La acumulación de adjetivos que nos propuso Omar Corrado, a la hora de compartir planteamientos comunes para el debate sobre cosmopolitismo y música, sigue produciéndome cierto vértigo al bosquejar una suerte de abismo conceptual en el cual siento que me perdería como en una *selva oscura* de dantesca memoria.<sup>1</sup> Por eso, prefiero quedarme con este otro *assist* del mismo Corrado, quien, citando a Ulrich Beck, agrega que en la actualidad la cosmopolitización es representada cada vez más como "proceso dialéctico, no lineal, en el cual lo universal y lo particular, lo similar y lo disímil, lo global y lo local deben ser concebidos no como polaridades culturales sino como principios interconectados y recíprocamente interpenetrados".<sup>2</sup>

1 El presente texto constituye una reelaboración de mi contribución a la mesa "Cosmopolitismo y música", organizada por la red de estudios Trayectorias, que se llevó a cabo en Buenos Aires el 15 de agosto de 2023. En dicha ocasión, Omar Corrado compartió con los demás ponentes algunos planteamientos generales sobre el tema del cosmopolitismo musical, a los que me refiero en este párrafo.

2 Ulrich Beck, *Cosmopolitan vision* (Cambridge: Polity Press, 2006), 72-73.

Siempre me han parecido preferibles aquellas representaciones de la realidad que nos permiten buscar colocaciones flexibles y términos medios, antes que obligarnos a definir territorios de forma rígida y tajante, ya que semejantes definiciones, por útiles que puedan resultar en determinados tramos del proceso de comprensión de los fenómenos, rara vez se ajustan cabalmente a las realidades que pretendemos examinar o describir. Sin embargo, también soy consciente de que la extrema flexibilidad de determinados conceptos (como, por ejemplo, “lo auténtico”, “lo tradicional”, etc.) encierran el riesgo de menoscabar el poder heurístico y epistemológico de los mismos, hasta volverlos inoperantes o ineficaces. Por lo tanto, me propongo explorar en este texto derroteros de representación dialéctica y no lineal del cosmopolitismo en el terreno de la llamada “música andina”: no un “género”, sino más bien una galaxia de escenas musicales distintas, caracterizada por aspectos de transnacionalidad y transculturalidad, y por una intensa dialéctica entre lo global y lo local; condiciones que la han convertido en un terreno fértil para lecturas de corte cosmopolita.

Se suele decir, con razón, que el conjunto de las músicas andinas es un territorio de fronteras muy inciertas y porosas y que, por lo tanto, se hace necesario explicar a qué concepto de ese objeto musical nos estamos refiriendo en cada momento. En este texto, que no pretende desentrañar taxonomías o rasgos de género musical, me parece suficiente aceptar que “música andina” son todas las manifestaciones musicales que los propios músicos y sus públicos reconocen como tales,<sup>3</sup> y usar, en cambio, rótulos más específicos para referirme a determinadas escenas como, por ejemplo, la de la música “autóctona” –que a partir de la segunda mitad de los setenta reivindicó en contextos *populares* y urbanos la matriz rural y comunitaria–, la de la *flutes indiennes* parisinas o la de la Nueva Canción Chilena en su vertiente folclórica andina.

Para avanzar en este terreno, voy a imaginar a un oyente europeo de cultura cosmopolita en su periplo de escucha crítica –cuando más y cuando menos– de las músicas andinas encontradas paso a paso a partir de los años sesenta. El perfil de este oyente es necesariamente genérico, o más bien variable, ajustable a los múltiples

3 Para fundamentar esta actitud abierta y dinámica a la hora de aplicar rubros musicales, podemos referirnos, entre otros, a la ya clásica redefinición del concepto de *género* por Franco Fabbri, “I generi musicali. Una questione da riaprire”, *Musica/Realtà* 4 (1981), y su actualización en “Tipi, categorie, generi musicali. Serve una teoria?”, *Musica/Realtà*, 82 (2007), así como a Simon Frith, *Performing Rites: On the Value of Popular Music* (Cambridge: Harvard University Press, 1998). Un ejemplo más reciente podría ser el de Julio Mendivil, *En contra de la música* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2016), 69, donde se afirma que una determinada expresión “cuyas estructuras musicales no se vinculan en absoluto con los repertorios surgidos [en el Perú]” son peruanas por la sencilla razón que “una comunidad peruana las hizo propias”.

contextos donde la música andina llegó a difundirse a lo largo de las siguientes dos o tres décadas. Puede ser francés, suizo, español o italiano, entre otras posibilidades. En la mayoría de los casos, será un simple oyente aficionado. En otros, puede haber practicado él mismo repertorios andinos como músico, adquiriendo conocimientos específicos de los ritmos, de los instrumentos típicos y de su interpretación. O puede que el interés hacia las músicas andinas lo haya empujado a convertirse en etnomusicólogo, para así investigarlas también desde una perspectiva académica.<sup>4</sup>

En las primeras dos secciones –ambas enfocadas principalmente a ámbitos de recepción no latinoamericanos– me detendré en las dinámicas inherentes a la escucha por parte de este oyente cosmopolita y en las representaciones del fenómeno ofrecidas por algunos estudiosos de *popular music* y etnomusicólogos. En las dos secciones siguientes, en cambio, traeré a colación otros ejemplos y autores que nos hablan de esquemas cosmopolitas también desde puntos de escucha latinoamericanos, y más concretamente andinos, para comprobar que la escucha cosmopolita no es exclusiva de los oídos europeos y que no opera solo en relaciones unívocas centro-periferia. Por último, a modo de conclusión, intentaré identificar algún denominador común dentro de los diversos espacios y temporalidades que este artículo atraviesa, haciendo hincapié especialmente en la dialéctica entre tradición y modernidad.

## La escucha cosmopolita europea

Es notorio que, a partir de la segunda mitad de los años cincuenta, y durante toda la década siguiente, se conformó en varios países europeos una escena musical andina, que tuvo su epicentro en Francia, y cuyos mayores intérpretes fueron los grupos Los Incas y Los Calchakis, junto a solistas como Guillermo de la Roca y Facio Santillán, entre otros. Estos músicos conocieron una extraordinaria popularidad y un notable

---

4 Valga como ejemplo de esto último la experiencia del etnomusicólogo francés Xavier Bellenger, según cuenta él mismo en su libro *El espacio musical andino: Modo ritualizado de la producción musical en la Isla de Taquile y en la región del Lago Titicaca* (Lima: Institut français d'études andines, 2015), 23-43. En países como Francia o Italia, la moda musical andina interesó en un principio sobre todo a jóvenes de clase media, a menudo –aunque no siempre– sensibles a las ideologías progresistas. Cosmopolitas, en la acepción de Turino, que trataré más adelante. Sin embargo, cada contexto de recepción tiene caracteres y dinámicas propias que deben ser reconocidos e interpretados. En Stefano Gavagnin, *Suonando il Cile e le Ande. L'esperienza di una generazione di italiani tra musica dell'Altro e memoria di sé (1973-2023)* (Roma: Neoclassica, 2024), por ejemplo, describo a una comunidad de jóvenes italianos que, a partir de los años setenta, se entregaron a la práctica activa de la Nueva Canción Chilena y de las músicas andinas. En definitiva, el oyente cosmopolita bosquejado en las presentes páginas se parece inevitablemente al propio autor en las diferentes etapas de su acercamiento al mundo musical andino y latinoamericano, como oyente, músico e investigador.

éxito comercial, que duró por lo menos hasta finales de los setenta. Mientras tanto, iba creciendo un nexo simbólico entre las *flutes des Andes* y las luchas populares para el cambio social, que brotaban entonces en tantas partes de Latinoamérica. A partir de los setenta,<sup>5</sup> la llegada masiva a Europa de músicos latinoamericanos que abandonaban sus países a raíz de las políticas represivas puestas en acto por las dictaduras civiles y militares del Cono Sur acabará por consolidar dicho nexo, no sólo en la escucha europea, sino también en los mismos países latinoamericanos.

No me voy a detener en la descripción de dicha escena musical, magistralmente tratada por Fernando Ríos<sup>6</sup> y por otros autores, a cuyos textos haré referencia en las siguientes páginas. Lo cierto es que nuestro oyente europeo imaginado se entusiasmó desde un principio con una música y un sonido que parecían (y eran) bien novedosos, y parecían la quintaesencia de las culturas nativas americanas (sin serlo). Se trató de una escucha ingenua, una suerte de ilusión óptica y aural colectiva. Felice Clemente, un músico italiano que vivió intensamente esa etapa, recuerda que, frente a las múltiples representaciones de lo andino que entonces “caían como meteoritos”, no había protecciones culturales en las que escudarse, y que, al mismo tiempo, cualquier sonido de quena o charango era suficiente para convertir en andina, por ejemplo, cualquier pieza de la Nueva Canción Chilena.<sup>7</sup>

La llegada, a partir de la segunda mitad de los años setenta, de músicos de procedencia más propiamente andina, exponentes de la llamada música autóctona de Bolivia –Los Ruphay, Ukamau, Boliviamanta– y posteriormente también de Perú y Ecuador, introdujo en los escenarios europeos elementos performativos más cercanos a los modelos comunitarios indígenas, como las *tropas* (es decir, los *consort* o bandas de instrumentos iguales) de aerófonos tradicionales, hasta entonces desconocidas en la escena andina europea. De tal manera, los años ochenta marcaron el fin de una recepción inocente e indiferenciada de lo andino por parte de los públicos europeos. Al menos una minoría más atenta y advertida de estos últimos empezó a registrar el conflicto entre distintas representaciones de la autenticidad y a percibir que la llamada

---

5 Estas referencias cronológicas representan obviamente una generalización: por ejemplo, el conjunto chileno Quilapayún incursionó en los escenarios europeos durante los sesenta, sin embargo, la difusión masiva de la NCCh, con su música de corte andino, empieza claramente a principio de los setenta y eclosiona a raíz del golpe chileno del 11 de septiembre de 1973, con la diáspora planetaria de los músicos exiliados.

6 Fernando Ríos, “La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and Its Impact on Nueva Canción”, *Latin American Music Review* 29, nro. 2 (2008).

7 Felice M. Clemente, “Albores”, *Il Laboratorio delle Uova Quadre* (1990). Felice M. Clemente y su hermano Raffaele M. han sido los fundadores de un proyecto musical italiano denominado Trencito de los Andes, muy conocido en varias escenas musicales andinas.

música autóctona debía ser “la más auténtica”, frente a otras que parecían reproducir dinámicas coloniales de hegemonía cultural (y económica) “blanca”. Tenemos constancia, por ejemplo, de un debate, cuando no de enfrentamientos sectarios, entre músicos italianos partidarios de las diferentes corrientes andinas, en los ochenta.<sup>8</sup>

Las inquietudes de nuestro oyente europeo encontraron una respuesta firme en un artículo de 1992, en el cual Gérard Borrás, un investigador francés especializado en músicas peruanas, se encarga de denunciar el carácter de mistificación de la música andina parisina. Pese a una narración densamente poblada de referencias a lo indígena, artistas como Los Incas y Los Calchakis proponían “una imagen sonora que conserva su exotismo sin dejar de estar en consonancia con nuestra propia tradición musical; refuerza nuestra visión romántica de la indianidad... melancolía, tristeza, amplios espacios abiertos, pero también nostalgia, pureza, ingenuidad...”.<sup>9</sup> Dicha mistificación, según Borrás, tenía un claro fin comercial: “también existe el deseo de apropiarse de una imagen de la indianidad en beneficio propio. Vestidos con ponchos y adornados con chullos y sombreros, estos músicos se convierten, para la gran mayoría de las personas que compran sus discos, en los verdaderos representantes de la música india, mientras que el verdadero indio no es más que una referencia exótica”.<sup>10</sup> En otras palabras, para Borrás lo más auténtico de la *musique des Andes* era precisamente su falta de autenticidad. Por más que busquemos circunstancias atenuantes para el estrabismo pseudoindigenista de la *musique des Andes*, y hasta méritos –como el hecho evidente de haber funcionado como puerta de acceso amigable hacia las expresiones más telúricas y profundas, pero a la vez más ariscas para el oído occidental, de las culturas andinas “de verdad”–,<sup>11</sup> la distancia estética que la separa de sus presuntos manantiales sigue siendo infranqueable.

8 Véase el caso de los músicos andinos de Milán, tratado en Gavagnin, *Suonando il Cile e le Ande*: 127-134.

9 “[U]ne image sonore qui conserve son exotisme tout en restant conforme à notre propre tradition musicale; elle conforte notre vision romantique de l’indianité... mélancolie, tristesse, grands espaces, mais aussi nostalgie, pureté, ingénuité”. Gérard Borrás, “La ‘musique des Andes’ en France: l’Indianité ou comment la récupérer”, *Caravelle* 58, nro.1(1992): 145.

10 Y a aussi la volonté de détourner une image de l’indianité à son profit. Vêtus de ponchos et parés de chullos et chapeaux, ces musiciens deviennent pour l’immense majorité des gens qui achètent leurs disques les vrais représentants de la musique indienne alors que le véritable indien lui, n’est plus qu’une référence exotique”. *Ibid*: 145-146.

11 Véase, por ejemplo, Thomas Turino, *Music in the Andes: experiencing music, expressing culture* (New York: Oxford University Press, 2008): 137-138.

## De la dicotomía a la continuidad: lecturas dinámicas del cosmopolitismo andino

Es muy probable que la mayoría de los *fans* europeos de la música andina no hayan leído jamás el artículo de Borrás citado arriba. En cualquier caso, este último refleja una nueva percepción de las músicas andinas en la escena europea que no pertenece exclusivamente al mundo académico. Nuestro oyente cosmopolita se ha demostrado a menudo curioso, con cierto anhelo por conocer cada vez más acerca del mundo musical andino que lo ha apasionado desde un principio. Sin embargo, en una época en la que todavía no existía internet, las fuentes de información eran por lo general escasas: si un francés tenía acceso a clásicos de la etnomusicología latinoamericanista, como los libros de los D'Harcourt,<sup>12</sup> su colega italiano se enfrentaba a un vacío bibliográfico casi total. Las fuentes eran aún más escasas si el interés apuntaba no solo a las músicas tradicionales, sino también al mismo fenómeno andino cosmopolita, más relacionado con la *popular music*. Para profundizar en él, era necesario acudir a autores de área anglosajona, como Thomas Turino y Fernando Ríos, quienes, pese a confirmar la distancia estética denunciada por Borrás entre el lenguaje cosmopolita y sus fuentes rurales, insertan el fenómeno en nuevos marcos interpretativos.

Tanto Turino como Ríos asocian la música andina urbana y mediatizada a un marco cultural cosmopolita, adoptando el concepto de cosmopolitismo delineado por el mismo Turino; es decir, una formación cultural translocal ampliamente difundida, de corte ideológico capitalista-modernista, en la que “los grupos cosmopolitas están conectados a través del espacio por una constitución similar del propio *habitus*, que crea las bases para la comunicación social, las alianzas y la competencia”.<sup>13</sup> Si bien el cosmopolitismo valora el progreso, la tecnología, el orden y la eficiencia, en los años que aquí tratamos ciertos sectores de esa población translocal (especialmente los jóvenes), sin dejar sus hábitos modernistas desarrollan hacia dichos valores una actitud crítica, que los lleva a idealizar la sencillez de las comunidades rurales y a apreciar sus expresiones. Esto explica, según Turino, que la música cosmopolita adopte un imaginario andino exótico sin alejarse de la estética musical occidental, espejo de su subyacente y nunca renegada adhesión a los valores modernos.<sup>14</sup>

12 Raoul y Marguerite d'Harcourt, *La musique des Incas et ses survivances* (París: Geuthner, 1925).

13 “[C]osmopolitan groups are connected across space by a similar constitution of *habitus* itself, which creates the foundation for social communication, alliances, and competition”. Thomas Turino, *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe* (Chicago, Londres: Chicago University Press, 2000), 8.

14 Turino, *Music in the Andes*: 127-130.

De esta manera, en lugar de condenar la música andina cosmopolita por su diferencia con respecto a la tradición rural comunitaria, Turino destaca más bien su perfecta coherencia con el sistema cultural que habitan tanto los músicos que la crean y la interpretan, como su público. Turino pone de ejemplo su experiencia personal, al relatar su primer impacto con los sonidos de las escenas musicales de Cusco, tan diferentes de los discos del grupo Urubamba<sup>15</sup> que habían sido hasta el momento su máximo referente musical andino:

En muchos aspectos, la música de Urubamba era similar a otras músicas acústicas de las que disfrutaba: pero al escucharla por primera vez, me sorprendieron las exóticas diferencias en la calidad de los timbres instrumentales, las melodías, las armonías románticas y ambiguas y los contagiosos ritmos de *wuayno* y de 6/8. [...] Imaginense mi sorpresa cuando empecé a explorar las diferentes escenas musicales de Cusco para descubrir que muy poca de la música de allí tiene mucho que ver con los sonidos de la grabación de Urubamba.<sup>16</sup>

En resumidas cuentas, concluye el etnomusicólogo estadounidense, “[e]sta música fue diseñada para gente como yo por gente como yo”.<sup>17</sup>

De la misma opinión, Fernando Ríos, en su bien documentado y acertado análisis del fenómeno andino francés, concluye que si los músicos de la vertiente cosmopolita-urbana pertenecen por hábitos y formación al mismo entramado cultural cosmopolita que decreta su éxito, y no a las culturas indígenas que figuran como su referente virtual, en su caso ya no estaríamos frente a una dialéctica transcultural entre lo local y lo global, sino a un proceso enteramente intracultural.<sup>18</sup> Este dictamen, sin embargo, no impide a Ríos proponer una visión dinámica, no puramente dicotómica del campo musical andino, que concibe como un *continuum*

15 Urubamba es el *alias* del conjunto Los Incas, liderado por el argentino Jorge Milchberg. Con este nombre, adoptado por razones comerciales, el conjunto parisino colaboró con Paul Simon, en el célebre *cover* de *El cóndor pasa* (1970), y se afirmó en el mercado global de la industria cultural estadounidense.

16 “In many ways, Urubamba’s music was similar to other acoustic music I enjoyed: but upon first hearing, I was struck by the exotic differences in the quality of the instrumental timbres, the melodies, the romantic and ambiguous harmonies and the infectious *wuayno* and 6/8 rhythms. [...] Imagine my surprise as I began exploring the different music scenes in Cusco to discover that very little of the music there have much to do with the sounds of the Urubamba recording”. Turino, *Music in the Andes*, 126.

17 “This music was designed for people like me by people like me”. *Ibid.*, 130.

18 Fernando Ríos, “La Flûte Indienne”, 147-148. En la misma línea, Joshua Tucker, *Gentleman Troubadours and Andean Pop Stars: Huayno Music, Media Work, and Ethnic Imaginaries in Urban Peru*. (Chicago: University of Chicago Press, 2013), 50-51. Una posición más difuminada se expresa en Pedro Van der Lee, *Andean Music from Incas to Western Popular Music* (Göteborg: Göteborg University, Department of Musicology: 2000), 64, 95.

entre dos polaridades estéticas: la tradicional andina (es decir, la estética comunitaria y campesina de los pueblos originarios) y la cosmopolita, occidental y urbana. Dos extremos entre los cuales se disponen sin solución de continuidad las múltiples facetas de las músicas indígenas, mestizas y también cosmopolitas, amparadas bajo el rubro incluyente de “música andina”.<sup>19</sup> Cabe recordar que el musicólogo chileno Jorge Aravena, en uno de los pocos estudios disponibles enfocados al análisis de la música andina francesa en sí misma (y no puramente en relación con sus fuentes andinas), ofrece una lectura distinta del fenómeno. Aravena reconoce su génesis en la negociación entre una comunidad de músicos latinoamericanos en la diáspora, en busca de un reconocimiento cultural y económico, y el público francés, a su vez interesado en ampliar sus horizontes por medio de experiencias de la alteridad, pero a través de formas compatibles con el propio sistema estético. Pese a que ambos sujetos comparten una formación y unos valores cosmopolitas, Aravena considera que el objeto sonoro generado por aquella mediación tendría caracteres novedosos con respecto a sus ingredientes de partida y, por lo tanto, sería un hecho transcultural.<sup>20</sup>

## Cosmopolitismo en los Andes

Hasta aquí, las dialécticas entre lo local y lo global subyacentes a la vertiente andina cosmopolita parecen mantenerse en los rieles de una típica dinámica de dependencia cultural. Independientemente de que los (im)materiales con los cuales se arma el discurso viajen en uno u otro sentido entre centro y periferia, es en el centro (París, pero también Buenos Aires, Santiago de Chile, etc.) dónde se crea y se controla el discurso.

Huelga decir que las cosas son más complejas, y para nuestro oyente cosmopolita europeo –que en algún momento empezó por fin a conocer de cerca las realidades andinas, en sus viajes o bien gracias a la llegada de Internet– pudo resultar algo chocante descubrir que, allende los mares, se daban dinámicas semejantes. El juego de lo auténtico *versus* lo inauténtico se reproduce puntualmente entre los diferentes niveles

---

19 Fernando Ríos, “The Andean Conjunto, Bolivian Sikureada and the Folkloric Musical Representation Continuum”, *Ethnomusicology Forum* 21, nro. 1 (2012): 5-29.

20 Jorge Andrés Aravena Decart, “Représentations et fonctions sociales des musiques d’inspiration andine en France (1951-1973)” (tesis de doctorado, Université de Franche-Comté, 2011). Con respecto a la definición de la transculturalidad, en relación a los entramados culturales envueltos en el fenómeno musical, véase Josep Martí, “Transculturación, globalización y músicas de hoy”, *Trans. Revista Transcultural de Música*, 8 (2004).

y contextos de las sociedades latinoamericanas y, por supuesto, también andinas. La pretensión de colocar en una perspectiva histórica los procesos de globalización e hibridación que desde muy temprano vertebran el mismo ADN de las músicas de América Latina nos obligaría a retroceder demasiado lejos. En cambio, Joshua Tucker, en su estudio acerca del *wayno* ayacuchano, nos lleva a una etapa más reciente y actual, abordando la escena musical andina peruana entre siglo XX y XXI.

En su análisis, el concepto de cosmopolitismo es crucial y por lo tanto merece la pena que nos detengamos en su trabajo.<sup>21</sup> Tucker emplea un concepto de cosmopolitismo que él mismo considera menos sofisticado que el de Turino, y que adhiera más bien a una perspectiva coloquial y *emic*: en el contexto musical peruano el término *cosmopolita* evoca cualquier conexión con ámbitos extranjeros, internacionales, hasta confundirse con *global*, *transnacional*, etc.<sup>22</sup> Al examinar dos importantes escenas de la música popular peruana en el paso entre los dos siglos, es decir, la del *wayno* ayacuchano, género frecuentado principalmente por las capas sociales burguesas, y la del *wayno* norteño, de carácter más popular, Tucker reconoce que ambas son el fruto de hibridaciones cosmopolitas. El *wayno* ayacuchano busca raíces en una tradición señorial y de alguna manera culta, recibiendo la influencia de la música pan-andina (a veces, también en sus instancias socialmente comprometidas). Es decir, se coloca en una genealogía que lo conecta también al cosmopolitismo euro-latinoamericano, y al indigenismo de la primera mitad del siglo pasado. El *norteño*, en cambio, cercano a expresiones comerciales masivas como la música *chicha*, se aleja de lo "auténtico" mirando al mundo sonoro del pop latino y de la cumbia, permitiendo así a sus seguidores autorrepresentarse como parte de la formación transnacional de las juventudes urbanas "modernas" de los países andinos:<sup>23</sup>

Aunque las dos corrientes se diferencian fácilmente a nivel sonoro, comparten supuestos fundamentales sobre la necesidad de modernizar la música andina. En términos de Turino (2000), ambas se basan en la formación cultural cosmopolita del capitalismo globalizador

21 Tucker, *Gentleman Troubadours and Andean Pop Stars*.

22 El análisis de Turino "is sophisticated, but the term is so often used, in Peru and elsewhere, according to its popular definition as something 'having worldwide rather than limited or provincial scope or bearing' (Merriam-Webster's Collegiate Dictionary, 11th ed.), and this notion is so central to recent developments in Peruvian music, that I do not believe that it is helpful to confuse matters by attempting to use the term in two distinct senses. Further, most Peruvians I know do take the baseline of cosmopolitanism to be participation in a transnational popular culture associated with the United States and other Latin American countries". *Ibid.*, 186, n.9.

23 *Ibid.*, 212.

y la industria cultural popular transnacional. Aunque sus estéticas del cosmopolitismo andino son discrepantes, ambas buscan crear una modernidad vernácula popular y, en este sentido, podrían considerarse funcionalmente indistinguibles.<sup>24</sup>

La cosmopolitización, en este contexto, no implica el ojo de Sauron de un Norte-Occidente-colonial; tampoco se trata en todos los casos de una marca exclusiva de las élites locales. Lo que ofrece Tucker es un ejemplo de caminos divergentes marcados por la hibridación cosmopolita, en la que el elemento extranjero sirve para alcanzar objetivos locales diferentes, según qué proyecto y qué capa social. Finalmente, los productos híbridos representan distintas formas condicionadas por “historias locales de representación y poder”.<sup>25</sup> Y esto, por inciso, es una muestra más de como la globalización no siempre genera una homogeneidad creciente, sino que también puede ser un instrumento para marcar distinciones.

## Cosmopolitismos periféricos

Para complejizar un poco más nuestro asunto, volvemos por un momento a la música pan-andina francesa para destacar otro aspecto: como ya sabemos, si bien la mayoría de sus creadores e intérpretes fueron músicos latinoamericanos emigrados a París, hay que consignar que muy pocos de ellos procedían de las comunidades culturales andinas evocadas por su repertorio. Es más: a menudo esos músicos descubrieron, aprendieron y adoptaron los repertorios estando ya en su diáspora europea.<sup>26</sup> Por lo tanto, podríamos afirmar que hubo una migración de símbolos culturales (melodías, instrumentos, etc.) gestionada por otra distinta: la migración de personas (los músicos).

De hecho, si bien las migraciones de personas constituyen un poderoso factor promocional en la circulación transnacional de los bienes culturales, a menudo estos

---

24 “Though the two streams are readily differentiated at the sonic level, they share fundamental assumptions about the need to modernize Andean music. In Turino’s terms (2000), both are grounded in the cosmopolitan cultural formation of globalizing capitalism and the transnational popular culture industry. Though their aesthetics of Andean cosmopolitanism are discrepant, both seek to create a vernacular modernity for popular uptake and in this sense might be regarded as functionally indistinguishable.” *Ibid.*, 183.

25 *Ibid.*, 17.

26 Es el caso, por ejemplo, de una figura tan crucial en ese contexto, como la de Héctor Miranda, cuya autobiografía trasparenta en ocasiones una vinculación aparentemente superficial, casi turística e instrumental con el mundo andino, por parte del fundador y director de Los Calchakis. Héctor Miranda y Ana-Maria Miranda, *Los Calchakis: La mémoire en chantant* (Paris: François-Xavier de Guibert, 2004).

últimos circulan autónomamente, hasta llegar a originar “diásporas simpatéticas”, con la consecuente formación de comunidades electivas a través de la adopción de expresiones musicales ajenas.<sup>27</sup> De modo que, como consecuencia de la difusión mediática transnacional de determinados géneros musicales de origen local, se conforman regiones cosmopolitas virtuales habitadas por personas de diferentes nacionalidades, que sin embargo comparten unas mismas prácticas musicales e incluso extramusicales, tales como costumbres y vestimentas identitarias asociadas al género de su elección. Frente al creciente flujo de modos de vida y hábitos de pensamiento, determinado por las nuevas tecnologías digitales, Luis Montoya señala, de acuerdo con Turino, que “pensar el cosmopolitismo musical en función de demarcaciones territorializadas es impropio e improductivo”.<sup>28</sup>

A raíz de un ejemplo latinoamericano de migración de símbolos culturales, el de la difusión transnacional de la música “norteña” de México entre países como Chile, Colombia, Bolivia y Argentina, Montoya acuña la expresión o rótulo de *transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias*, “para resumir un cúmulo de estrategias sociales a través de las cuales las músicas migran de sus regiones de origen a realidades ajenas y distantes, territorialmente”, pero todas ellas pertenecientes a la periferia del sistema capitalista global.<sup>29</sup> Desterritorialización de las prácticas musicales; conformación de nuevas geografías transnacionales virtuales —tanto dependientes como independientes de los flujos migratorios humanos—; relaciones globalizadas en dirección Sur-Sur; todos estos son aspectos bien presentes también en la galaxia musical andina, a lo largo de su historia y en su actualidad.

En cuanto a fenómenos adscribibles al rubro del “cosmopolitismo periférico” andino, podríamos recordar la influencia casi hegemónica que en un determinado momento ejercieron en toda Latinoamérica, e inclusive en países como Bolivia, Perú y Ecuador, los estilos andinos (cosmopolitas) elaborados en Chile y Argentina. Valga como ejemplo el papel modélico del conjunto chileno Inti-Ililimani en la escena del folk urbano en el Ecuador, a principio de los setenta. Una relación cosmopolita que llevó, de la mano de los músicos chilenos, a la adopción y normalización de instru-

27 Es el caso de las comunidades transnacionales de adeptos del canto polifónico georgiano, estudiadas por Caroline Bithell, “Georgian Polyphony and Its Journeys from National Revival to Global Heritage”. *The Oxford Handbook of Music Revival*, ed. Caroline Bithell y Juniper Hill (Oxford: Oxford university press, 2014) 573-97; o de lo músicos chilenos-andinos de nacionalidad italiana, protagonistas de *Suonando il Cile e le Ande...* O del nexo entre japoneses y bolivianos, documentado en Michelle Bigenho, *Intimate Distance: Andean Music in Japan* (Durham: Duke University Press, 2012).

28 Luis Omar Montoya Arias, “El transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias”, *Letralia, Tierra de Letras*, 5 de noviembre de 2018.

29 *Ibid.*

mentos peruanos y bolivianos, como la *quena* y el *charango*, por parte de los conjuntos ecuatorianos de Nueva Canción en su repertorio de folclore nacional.<sup>30</sup>

Claramente, pese a la horizontalidad de la relación Sur-Sur que acabo de describir, hay que reconocer que en ella también operan nociones de centro y periferia. Por lo que respecta al surgimiento de la Nueva Canción latinoamericana, Chile representó en los setenta un “centro” y Ecuador una “periferia”. También hay que considerar el peso de las “historias locales de representación y poder” y de las dinámicas de distinción, mencionadas más arriba: quienes, en Perú o Ecuador, adoptaron el modelo chileno de proyección folclórica para aplicarlo a su material andino nacional pertenecían a medios urbanos y estudiantiles relativamente homogéneos social e ideológicamente a sus mentores. En cambio, estos modelos foráneos sufrieron en ocasiones el rechazo por parte de otras audiencias locales no-tan-cosmopolitas, conformadas por capas sociales más populares e indígenas.<sup>31</sup> ¿Cuántas clases de cosmopolitismo operan en el caso ecuatoriano? Me atrevo a reconocer al menos dos distintas: una más horizontal y “periférica”, por estar fundada en nexos interandinos o latinoamericanistas, pero también otra más vertical, donde la estilización propia del modelo chileno vehiculiza cánones cosmopolitas doctos, lo que introduce un rasgo propio de la cultura hegemónica occidental.

En un diferente contexto, las florecientes comunidades de los sicuris metropolitanos que integran en la actualidad un nutrido “archipiélago cultural transandino” en las metrópolis de las distintas regiones de Latinoamérica, nos brindan un ejemplo reciente de región transnacional periférica en el subcontinente (si bien con ramificaciones también en otras partes del planeta). El movimiento sicuriano reúne a miles de sujetos no andinos esforzándose, con diferentes matices, de reproducir con fidelidad los estilos y prácticas vigentes en las comunidades indígenas y mestizas de los Andes. Por más que, como siempre, la adhesión al modelo “otro” implique su resigni-

30 Se trata de un fenómeno patente y consabido, si bien no conozco estudios específicamente enfocados en su análisis. Para una orientación general acerca de la Nueva Canción ecuatoriana, con testimonios de la profunda y extendida influencia chilena en esa escena musical, véanse Hernán Patricio Peralta Hidrovo, “Nueva Canción: la crónica de las luchas del movimiento social ecuatoriano” (Tesis, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2003), y María Gabriela Villacrés Martínez, “La nueva canción en el Ecuador a través de las voces de Jatari. Quito, 1972-1984” (Tesis, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2014).

31 Pablo Molina Palominos, “Los límites de lo latinoamericano. Distinción e identidad en la configuración de un circuito de Nueva Canción en Lima”. *Vientos del Pueblo: representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*, ed. Ignacio Ramos Rodillo y Simón Palominos Mandiola (Santiago de Chile: LOM, 2018); Ignacio Ramos Rodillo, “Dilemas nacionales y populares en el movimiento de la Nueva Canción Peruana: casos en torno al Taller de la Canción Popular (ca. 1974 - década de 1980)”, *Cuadernos de Música Iberoamericana* 36 (2023): 251-274.

ficación en el nuevo contexto, expresando instancias locales, observamos que en los sicuris metropolitanos una estética no-occidental *coloniza* de alguna manera el gusto musical de mujeres y hombres de formación cosmopolita occidental, brindándonos algo así como un vuelco del paradigma del ejemplo anterior.

## Modernizar la música andina

Trataré de encontrar una síntesis que permita sacar alguna conclusión y darle algún sentido al rapsódico reconocimiento de terreno llevado a cabo hasta aquí, a lo largo del cual nuestro oyente cosmopolita se ha quedado algo desorientado frente a un panorama complejo de descifrar y frente a una serie de preguntas incómodas. El tema de la “modernización” es sin duda un denominador común en los discursos bosquejados arriba. El cosmopolitismo es un cauce de fenómenos de hibridación y cambio. Pero el cambio ¿es bueno o es malo? Si bien todo el mundo –menos tal vez un pequeño grupo de conservadores irreductibles– suele admitir que el cambio no solamente es inevitable, sino deseable, en cuanto síntoma de vitalidad en los objetos culturales (de lo contrario, destinados a su museificación), los derroteros del cambio y sus interpretaciones subjetivas generan al respecto una infinita variedad de actitudes y juicios, alguno de ellos dudosos, cuando no falaces.

En los años sesenta y setenta, la modernización estética cosmopolita del folclore andino representaba para los músicos y las audiencias cosmopolitas una instancia de progreso. Por un lado, la vertiente novocancionista consideró el folclore musical (andino) como una herramienta para la representación social y políticamente comprometida de los pueblos (andinos o no) en su marcha hacia un mundo más justo. Tampoco era extraño oír expresiones donde se tachaban de reaccionarias a las instancias de preservación de los caracteres estéticos de las músicas indígenas, ya que –se argumentaba– los que reclaman preservar la pureza de las músicas de los pueblos originarios también quieren mantenerlos en la pobreza y la sumisión. Otros folcloristas, esta vez en el mundo de la música andina urbana no políticamente comprometida, consideraban necesario “mejorar” la música tradicional para depurarla de sus rasgos más ariscos, cuando no “primitivos” e impresentables según su oído cosmopolita, llegando a la paradoja de considerarla menos auténtica (por ser supuestamente “inactual”) frente a las versiones estilizadas y modernizadas de la misma.<sup>32</sup>

---

32 No voy a nombrar aquí fuentes puntuales: estas anotaciones se fundan en comunicaciones personales de exponentes de las escenas musicales recordadas y de sus seguidores europeos, en los años ochenta y noventa, y refieren opiniones *emics* relativamente comunes en las mismas.

Con muchos matices, este modernismo simplista reproduce la dicotomía tradicional/moderno, en cuyo nombre los etnólogos, todavía muy entrado el siglo XX, seguían en muchos casos enjaulando en un presente ahistórico las culturas puestas bajo sus lupas. Considerar, por ejemplo, las tropas de aerófonos andinos de afinación no temperada y de alta densidad armónica un relicto fosilizado del siglo XV, no apto para la escucha en un contexto desarrollista, significa ignorar que esas expresiones no son arcaísmos cristalizados, sino productos de una constante evolución hasta el día de hoy, como toda expresión cultural vigente, en cualquier comunidad.<sup>33</sup> Con la diferencia de haber evolucionado según paradigmas distintos a los modernistas-capitalistas dominantes. Así, paradójicamente, los defensores del cambio niegan su presencia en las expresiones que no coinciden con su unívoco concepto de modernidad. Suena a obiviedad concluir que los sujetos cosmopolitas tienden a asociar la idea de progreso a sus propios lenguajes y estéticas, por lo que consideran modernos solo aquellos desarrollos que los reflejan (afinación temperada, armonía, claridad formal, etc.).

Finalmente, habrá que dejar de lado cualquier visión maniquea y aceptar el cambio, para bien o para mal, pero a sabiendas de que no existe un camino ilustrado y que los peligros son muchos. La globalización cosmopolita es una moneda de dos caras que

[ha]proporcionado a los agentes locales un abanico sin precedentes de recursos sociales, culturales y materiales que pueden utilizar en la gestión de sus vidas, y que a menudo se emplean de forma productiva. Pero, con la misma frecuencia, la globalización acelera la desaparición de las especificidades culturales locales, que se ven obligadas a competir en condiciones de desigualdad con los productos del comercio transnacional.<sup>34</sup>

Frente al dilema que esto implica –¿pérdida o reformulación? ¿destrucción o actualización? – Julio Mendivil responde, citando a García Canclini, que el conflicto no es netamente dicotómico, sino que “la interacción es más sinuosa y sutil: los movimientos populares también están interesados en modernizarse y los sectores hege-

33 Es concretamente el caso de la ya citada figura del fundador de Los Calchakis, Héctor Miranda, en su autobiografía *Los Calchakis: La mémoire en chantant*, 275.

34 “It has provided local actors with an unprecedented range of social, cultural, and material resources to use in managing their lives, and these are often put to work in productive ways hastens the waning of local cultural specificities, which are forced to compete on unequal terms with the products of transnational commerce [...] hastens the waning of local cultural specificities, which are forced to compete on unequal terms with the products of transnational commerce”. Tucker, *Gentleman Troubadours and Andean Pop Stars*, 16.

mónicos en mantener lo tradicional, o parte de ello, como referente histórico y recurso simbólico contemporáneo”.<sup>35</sup> Mendivil concluye que “[e]n dos palabras: cada uno lleva agua para su molino”.<sup>36</sup>

Entre los ejemplos aducidos por Mendivil, me parece fascinante el caso de los grupos mestizos neo-andinos que invadieron las calles de Europa, “quienes valiéndose de los clichés europeos sobre lo indígena han logrado inventarse una identidad ‘latinoamericana’ en la que confluyen increíblemente el *mainstream*, la música rumanana, la pentatonía andina y los avances de la tecnología del sonido.”<sup>37</sup> Sus innovaciones no responden a instancias puramente estéticas y tampoco ideológicas (como pasó en cambio con los múltiples indigenismos cosmopolitas), sino a necesidades coyunturales, impuestas por su condición de migrantes pobres. La necesidad de sobrevivir en el “viejo mundo” impulsó los grupos callejeros a reducir el número de sus integrantes, aprovechando recursos tecnológicos como las baterías electrónicas o los *playbacks* preprogramados. Según cuenta Mendivil, a raíz de dicho fenómeno los músicos expulsados de esos grupos (que aun mantenían cierto carácter “nacional”: peruano, ecuatoriano, boliviano...) se reciclaron en conjuntos esta vez más internacionales, con un “sonido” latino globalizante. Paralelamente, a través de la incorporación de repertorios y recursos instrumentales modernos (pop o rock) a su núcleo folk tradicional, “estos grupos dejaron de representar ‘lo latinoamericano’ para pasar a representar la idea de lo latinoamericano que esperaban de ellos sus oyentes”.<sup>38</sup> Dichas realidades, no menos auténticas de aquellas otras convencionalmente reputadas “tradicionales”, se han demostrado creaciones fértiles

[p]orque estos grupos de parias musicales en vez de nutrirse de las tradiciones “origina-rias”, empiezan a influir en éstas y así el charango suena hoy en Otavalo –donde se le desconocía hace unas décadas–, la guitarra electroacústica en los conjuntos ayacuchanos y la zampoña empieza a convertirse en un instrumento solista.<sup>39</sup>

Visto lo visto, ¿podemos imaginar hoy una música *popular* que no sea, en alguna medida, parte de un proceso cosmopolita? Y si prácticamente toda música popular

35 Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1995), 257, citado en Julio Mendivil, “Las locas ilusiones”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 5 (2002).

36 Julio Mendivil, “Las locas ilusiones”.

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*

es hoy cosmopolita, ¿qué alcance epistemológico tendría entonces el marco conceptual del cosmopolitismo? La respuesta, si la hay, está en la realidad de los hechos, como parece demostrar el caso emblemático de los ya citados hermanos Clemente, músicos italianos de formación cosmopolita y totalmente volcados a las prácticas musicales andinas, cuando sintetizan de la siguiente manera el periplo que los llevó de la escucha ingenua de los años setenta al estudio profundizado de los estilos tradicionales, para arribar a una conceptualización “universalista” de los mismos: “Nosotros -Por Evidentes Razones Anagráficas- no pertenecemos al Grupo de los ‘Músicos Andinos en la Diáspora’, más bien Nosotros Representamos la Propia ‘Diáspora’ de esta Música!”.<sup>40</sup>

## Referencias bibliográficas

- Aravena Decart, Jorge Andrés. “Représentations et fonctions sociales des musiques d’inspiration andine en France (1951-1973)”. Tesis de doctorado, Université de Franche-Comté, 2011.
- Beck, Ulrich. *Cosmopolitan vision*. Cambridge: Polity Press, 2006.
- Bellenger, Xavier. *El espacio musical andino: Modo ritualizado de la producción musical en la Isla de Taquile y en la región del Lago Titicaca*. Lima: Institut français d’études andines, 2015.
- Bigenho, Michelle. *Intimate Distance: Andean Music in Japan*. Durham: Duke University Press, 2012.
- Bithell, Caroline. “Georgian Polyphony and Its Journeys from National Revival to Global Heritage”. En *The Oxford Handbook of Music Revival*, editado por Caroline Bithell y Juniper Hill, 573-597. Oxford: Oxford university press, 2014.
- Borras, Gérard. “La ‘musique des Andes’ en France: ‘l’Indianité’ ou comment la récupérer”. *Caravelle* 58, nro.1(1992): 141-150.
- Clemente, Felice M. “Albores”. *Il Laboratorio delle Uova Quadre*, 1990. Disponible en: <https://illaboratoriodelleuovaquadre.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/09/albores3.pdf>. Último acceso: 4 de mayo de 2024.
- D’Harcourt, Raoul y Marguerite d’Harcourt. *La musique des Incas et ses survivances*, París: Geuthner, 1925.

40 “Diásporas”, *Il Laboratorio delle Uova Quadre*, 24 de abril de 2013. El texto y ortografía corresponde al original en español. El adjetivo “anagráfico” es un italianismo (“relativo al registro civil”) y alude a la procedencia geográfica y cultural italiana de los dos hermanos, diferenciada de su “persona musical” andina.

- Fabbri, Franco. "I generi musicali. Una questione da riaprire". *Musica/Realtà* 4 (1981): 43-66.
- . "Tipi, categorie, generi musicali. Serve una teoria?" *Musica/Realtà* 82 (2007): 71-86.
- Frith, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1998.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1995.
- Gavagnin, Stefano. *Suonando il Cile e le Ande. L'esperienza di una generazione di italiani tra musica dell'Altro e memoria di sé (1973-2023)*. Roma: Neoclassica, 2024.
- Il laboratorio delle Uova Quadre. "Díasporas". *Il Laboratorio delle Uova Quadre*, 24 de abril de 2013. Disponible en: <https://illaboratoriodelleuovaquadre.wordpress.com/2013/04/>. Último acceso: 9 de mayo de 2024.
- Martí, Josep. "Transculturación, globalización y músicas de hoy". *Trans. Revista Transcultural de Música*, 8 (2004). Disponible en: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/188/transculturacion-globalizacion-y-musicas-de-hoy>. Último acceso: 9 de mayo de 2024.
- Mendívil, Julio. "Las locas ilusiones". *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 5 (2002). Disponible en: <https://doi.org/10.4000/alhim.692>.
- . *En contra de la música*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2016.
- Miranda, Héctor y Ana-Maria Miranda. *Los Calchakis: La mémoire en chantant*. Paris: François-Xavier de Guibert, 2004.
- Molina Palominos, Pablo. "Los límites de lo latinoamericano. Distinción e identidad en la configuración de un circuito de Nueva Canción en Lima". En *Vientos del Pueblo: representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*, ed. Ignacio Ramos Rodillo y Simón Palominos Mandiola, 327-62. Santiago de Chile: LOM, 2018.
- Montoya Arias, Luis Omar. "El transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias". *Letralia, Tierra de Letras*, 5 de noviembre, 2018. Disponible en: <https://letralia.com/sala-de-ensayo/2018/11/05/transnacionalismo-musical-cosmopolita-periferias/>. Último acceso: 5 de mayo de 2024.
- Peralta Hidrovo, Hernán Patricio. "Nueva Canción: la crónica de las luchas del movimiento social ecuatoriano". Tesis, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2003. Disponible en <http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/2523>. Último acceso: 8 de mayo de 2024.
- Ramos Rodillo, Ignacio. "Dilemas nacionales y populares en el movimiento de la Nueva Canción Peruana: casos en torno al Taller de la Canción Popular (ca. 1974 - dé-

- cada de 1980)". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 36(2023): 251-74. Disponible en <https://doi.org/10.5209/cmib.92466>. Último acceso: 8 de mayo de 2024.
- Rios, Fernando. "La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and Its Impact on Nueva Canción". *Latin American Music Review* 29, nro. 2 (2008): 145-81.
- "The Andean Conjunto, Bolivian Sikureada and the Folkloric Musical Representation Continuum". *Ethnomusicology Forum* 21, nro. 1(2012): 5-29.
- Tucker, Joshua. *Gentleman Troubadours and Andean Pop Stars: Huayno Music, Media Work, and Ethnic Imaginaries in Urban Peru*. Chicago: University of Chicago Press, 2013.
- Turino, Thomas. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago, Londres: Chicago University Press, 2000.
- *Music in the Andes: experiencing music, expressing culture*. New York: Oxford University Press, 2008.
- Van der Lee, Pedro. *Andean Music from Incas to Western Popular Music*. Göteborg: Göteborg University, Department of Musicology, 2000.
- Villacrés Martínez, María Gabriela. "La nueva canción en el Ecuador a través de las voces de Jatari. Quito, 1972-1984". Tesis, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2014. Disponible en <https://repositorio.puce.edu.ec/handle/123456789/32253>. Último acceso: 8 de mayo de 2024.