

# Reflexiones en torno a la presencia de instrumentos musicales aerófonos andinos en contextos educativos urbanos del ámbito local

Miguel Ángel Ibarra Ramírez  
migibarra@gmail.com

Profesor de música y musicólogo  
Universidad Academia de Humanismo Cristiano

*Estudiantes del  
Colegio Ildefonso  
Calderón, Puente  
Alto, Región  
Metropolitana,  
2009.*



## **Resumen**

El artículo aborda algunos de los usos, funciones y significados otorgados a los instrumentos musicales aerófonos andinos (quena/kena, siku/siku, tarka) en contextos urbanos educativos del ámbito local. El relato investigativo se desarrolla en torno a las acciones y discursos que sustentan la actual existencia de propuestas (trabajos de titulación, publicaciones de material didáctico sonoro, escrito y audiovisual, talleres y agrupaciones) a través de las cuales se han insertado los instrumentos de viento de origen andino en y desde un lugar diferente al de su práctica originaria, la que ha generado un proceso de adopción y adaptación de dichos instrumentos en nuevos entramados socioculturales. La presencia de estos instrumentos dentro de dos espacios y estéticas musicales, tales como la música artística popular occidental latinoamericana y los colectivos urbanos de música tradicional comunitaria andina, permite observar la formación, desarrollo y vigencia de correlatos entre identidad sociocultural e identidad musical, lo que ha evidenciado el desarrollo de procesos de hibridación y transculturación en el contexto local actual.

**Conceptos clave:** Aerófonos, andino, hibridación, transculturación, identidad, diversidad.

## Introducción

Para llegar al tema propuesto, y a modo de panorama introductorio, primeramente presentaré un enfoque posible para abordar la relación entre los conceptos identidad, música y educación. Para esto he preparado algunas referencias en torno a la construcción de las identidades culturales en las sociedades actuales y los procesos de hibridación, multiplicidad identitaria y transculturación. Luego revisaré algunas nociones sobre los contextos educativos del ámbito local y su relación con la música, en cuanto elemento y lenguaje que permite conocer, respetar y valorar la diversidad de identidades.

### 1. Las sociedades actuales y sus expresiones musicales: hibridación y multiplicidad de identidades transculturales

Actualmente formamos parte de una dinámica sociocultural en la que podemos observar y vivenciar cómo diversos referentes identitarios adquieren sentido y se relacionan en distintos ámbitos de nuestras vidas. Los procesos vinculados a la globalización, tales como las migraciones y el auge de las tecnologías de la información, hacen que, a modo general, nuestro contexto local esté inmerso en una dialéctica cruzada por la continua combinación de expresiones culturales de distinta índole, lo que genera nuevas formas de comunicarnos, comprender, sentir e interpretar nuestro ser en este tiempo/espacio, en este lugar. Néstor García Canclini (1990), a fines del siglo pasado, proponía la noción de “culturas híbridas” para referirse a las construcciones ideológicas que los actuales conglomerados han ido desarrollando, en la cual lo tradicional y lo moderno son conceptos en continua redefinición y no necesaria o únicamente opuestos<sup>1</sup>. Si a lo anterior sumamos las reflexiones realizadas por Sergio Larraín (2004) en su texto “Identidad Chilena”, podemos decir que el continuo proceso de hibridación formador de los actuales entramados locales nos sitúa dentro de la posibilidad de identificación hacia una multiplicidad de identidades culturales coexistentes, situación observable en los diferentes colectivos humanos en los cuales participa-

---

1 “Tanto las transformaciones de las culturas populares como las del arte culto coinciden en mostrar la realización heterogénea del proyecto modernizador en nuestro continente, la diversa articulación del modelo racionalista liberal con antiguas tradiciones aborígenes, con el hispanismo colonial católico, con desarrollos socioculturales propios de cada país [...] La comunicación radial y televisiva amplificó a escala nacional e internacional músicas de repercusión local [...] lo que ya no puede decirse es que la tendencia de la modernización es simplemente provocar la desaparición de las culturas tradicionales. El problema no se reduce, entonces, a conservar y rescatar tradiciones supuestamente inalteradas. Se trata de preguntarnos cómo se están transformando, cómo interactúan las fuerzas de la modernidad”. (García Canclini, 1990).

mos cumpliendo una variedad/diversidad de roles de manera simultánea<sup>2</sup>. Tanto la hibridación cultural como la multiplicidad identitaria tienen un correlato en lo musical: es común observar la presencia de personas y colectivos que desarrollan una diversidad de expresiones musicales otrora vistas como lejanas y ajenas, las que hoy aparecen cada vez más cercanas y asimiladas por la sociedad en la que se desenvuelven. El proceso de transculturación, desarrollado desde el ámbito musicológico por Josep Martí (2004), explica la existencia no solo de una variedad de músicas dentro de un entramado social específico, sino que también suma a la reflexión nuevos significados para las músicas que aparecen en contextos diferentes a los de su origen, a la vez que sustenta la combinación de elementos, estéticas y sonoridades, dando paso al surgimiento de nuevas expresiones y lenguajes musicales resignificados<sup>3</sup>.

## **2. Música y educación**

Si nos instalamos en el supuesto de que las sociedades debiesen generar contextos educativos coherentes e involucrados con las identidades culturales que conforman dicha sociedad, integrando en sus objetivos y procesos la comprensión y participación de las dinámicas sociales y culturales locales actuales (globalización, hibridación y transculturación), lo pertinente hoy sería promover una educación desde la diversidad, siendo esta un rasgo propio de nuestro tiempo.

---

2 Los componentes de la identidad han sido delimitados por Larrain en tres aspectos, consistentes en el autorreconocimiento, la materialidad y el reconocimiento mutuo: “Todas las identidades personales están enraizadas en contextos colectivos culturalmente determinados [...] Primero, los individuos se definen a sí mismos, o se identifican con ciertas cualidades, en términos de ciertas categorías sociales compartidas [...] [En segundo término consideramos el] elemento material: el cuerpo y posesiones materiales del individuo que proporcionan autorreconocimiento. [Y en tercer lugar aparecen] los otros: la construcción de la identidad es un proceso intersubjetivo de reconocimiento mutuo” (Larrain, 2004). Las dinámicas sociales presentes en situaciones cotidianas, privadas y públicas, otorgan a la identidad cultural cierta flexibilidad y la posibilidad de continua reconstrucción, ante lo que el autor propone construir una mirada dentro de un proceso abierto a las transformaciones.

3 “Un entramado cultural está constituido por diferentes hechos culturales articulados entre sí y presupone la existencia de un código sistémico compartido por los agentes sociales que participan de este entramado cultural [...] El entramado está constituido por un conjunto polidimensional de elementos culturales pertenecientes tanto al ámbito de las ideas, de las acciones y de los productos concretos [...] La idea de transculturación, como símil de transplantar un árbol o una planta de un sitio a otro, resulta quizá en ocasiones algo simplista. Transculturación implica sobre todo la idea de algo nuevo y diferente que se aporta a un contexto cultural distinto al de su surgimiento [...] Podemos entender todo proceso de transculturación como aquel acto de difusión que implique cambios formales, semánticos y funcionales como resultado de la propia constitución y dinámica interna del nuevo entramado cultural en el cual se ha producido la difusión. En la transculturación, el elemento cultural difundido experimenta un cambio de puntos focales [...] El transvase de contenidos de un entramado cultural a otro, tal como es normal que suceda en los procesos transculturales, [implica] determinados cambios de tipo formal.” (Martí: 2004).

En Santiago actualmente podemos observar la existencia de espacios, instituciones y agrupaciones que entregan formación para los diferentes ámbitos de nuestras vidas, los cuales proponen una multiplicidad de saberes, formas y rutas para la apropiación de algún conocimiento y el acercamiento a una disciplina. La música y sus procesos de enseñanza/aprendizaje también son parte de dicha lógica: desde los talleres y conjuntos barriales hasta las carreras académicas, la gama de posibilidades para conocer, entender y vivenciar una música desbordan los límites que podemos nombrar en esta entrega. El interés y necesidad por incorporar la diversidad sociocultural es observable en la relación entre formación y música. En los documentos emanados del Ministerio de Educación chileno, tales como los programas para el estudio de la música como asignatura escolar (Mineduc decreto n.º2960/2012) aparecen párrafos que promueven la enseñanza de la música como acción cultural:

“Se espera que los estudiantes descubran, identifiquen y vivencien las características musicales de la cultura propia y ajena y desarrollen su creatividad inspirados en esto. Así irán incorporando un sentido de identidad y de respeto por la diversidad”. (Mineduc, 2012: 44)

Más allá de la propuesta oficial, la cual es de uso voluntario para las instituciones que conforman el sistema educativo escolar nacional, podemos decir que actualmente una parte no menor de los procesos de enseñanza-aprendizaje musical se construyen desde una diversidad sociocultural inherente a sus participantes, situación posible de observar en la existencia de una amplia gama de lenguajes y estéticas musicales relacionadas a contextos educativos a través de distintos proyectos y agrupaciones, los cuales van desde formatos más conservadores, tales como las orquestas, coros y conjuntos de proyección folklórica, hasta proyectos exploratorios, tales como bandas de rock, jazz, o pop, ensambles instrumentales de una música en particular (“música antigua”, “música andina”), elencos artísticos, comparsas y talleres de artes integradas, entre otros. Durante el presente siglo se ha enfatizado en una pedagogía musical consciente y activa en torno a la diversidad cultural propia de los entramados que conforman el contexto chileno, proponiendo que el proceso de inserción de un hacer musical en una comunidad escolar adjunte el desarrollo de una visión amplia sobre las identidades y lenguajes musicales existentes tanto en el contexto inmediato en que se desempeña la labor docente como en el contexto local (familiar, barrial, regional, nacional, continental, global). En relación a esto, se ha señalado que

“El profesor de Educación Musical debiera prepararse para enfrentar su propio mundo musical conciliando, como parte de la síntesis cultural, los ritmos, melodías, armonías, formas, modos interpretativos y timbres latinoamericanos, europeos, africanos e indígenas que interactúan en los espacios públicos y privados: en ritos, ceremonias, fiestas religiosas y recreativas”. (Barrientos, 2001)

### **3. Sobre los aerófonos andinos y los contextos educativos locales**

Establecidos algunos conceptos introductorios, la presente reflexión continúa en torno al vínculo existente entre las identidades locales, sus expresiones socioculturales-musicales y la educación artístico-musical, concentrando nuestra atención, en este caso, en la presencia de los instrumentos musicales aerófonos denominados “andinos” (quenas, sikus/zampoñas, tarkas) en el marco de espacios formativos. Como ya hemos mencionado, hoy es posible observar un abanico creciente de propuestas y acciones a través de las cuales se han relacionado conceptos tales como identidad, cultura, educación (enseñanza/aprendizaje) y música. La existencia de diferentes formas de abordar estos términos, como un conjunto de ideas relacionadas entre sí y llevadas a un hacer o proyecto educativo-musical en particular, se vincula en gran medida con los motivos y significados propios que cada persona y colectivo dan a dichos conceptos, es decir, cómo se apropian de estos: cómo los comprenden y proyectan. Desde mediados del siglo XX, docentes, folkloristas e investigadores han generado propuestas que buscan diversificar tanto la concepción de identidad chilena como los alcances de la educación musical, tendiendo a generar lazos hacia una diversidad de expresiones populares locales y del ámbito continental, acercándose a instrumentos, repertorios y estéticas propias de las culturas tradicionales, en algunos casos abordando instrumentos y repertorios de antecedentes precolombinos y coloniales<sup>4</sup>. Dentro de este marco se sitúa la llegada de instrumentos musicales de origen cultural andino (quena, charango, siku/zampoña) a los espacios artísticos, mediáticos y formativos locales. En la ciudad de Santiago, dichos instrumentos son inicialmente difundidos y enseñados por folkloristas de la Región de Tarapacá, como es el caso de Freddy “Calatambo” Albarracín<sup>5</sup>, quien ha definido la presencia de instrumentos tales como la zampoña, la quena y el charango como parte del aporte organológico

---

4 “Ya a comienzos de los 50 hay un incremento de actividades como conciertos y charlas, una creciente edición de publicaciones y grabaciones fonográficas, una proliferación de escuelas de temporada de la Universidad de Chile en provincias, un extenso trabajo de conocimiento e investigación sistemática de los valores culturales tradicionales. Son numerosos los especialistas que se dedican a este trabajo”. (Parada, 2008, p.18).

5 Los espacios de difusión que logró Albarracín no solo guardan relación con la empresa del espectáculo de variedades, también denominada “revista”. Podemos agregar menciones sobre su labor pedagógica-formativa en torno a elementos culturales regionales de carácter andino, que a inicios de la década del sesenta realizó a través de la prensa e instituciones, como lo fue la difusión de instrumentos y repertorios folklóricos andinos que realizó en la escuela Pedro Aguirre Cerda, en la comuna de Quinta Normal. Calatambo “informaba ampliamente en la prensa sobre los géneros, instrumentos y festividades de la región andina chilena, y comenzaba a enseñar folklore andino en 1960 en el Centro Cultural Pedro Aguirre Cerda, de Santiago”. (Acevedo, 2004:25; en González, Ohlsen y Rolle, 2009: 359). Comentarios en relación con su participación enseñando folklore nortino/pampino, en la entrevista realizada por Miguel Davagnino y publicada por Radio Cooperativa, la cual se puede escuchar en el link: <http://www.cooperativa.cl/noticias/entretencion/musica/acordes-mayores-calatambo-albarracin/2013-10-02/232817.html>

de la “música nortina”, formulando una perspectiva regional en la que la construcción del sonido musical se enmarcaba en el proceso socio-histórico vinculado tanto a la industria del salitre como al territorio y sociedades de la pampa, el cual atrajo hacia dicha zona minera grupos humanos de distinto origen, lo que otorgó un sentido mestizo al sonido musical que definía y difundía como nortino-pampino:

“La música nortina está compuesta de muchas zonas. Por ejemplo, de la parte boliviana, llegaron algunos instrumentos que usan la gente que toca ahí: la quena, la zampoña, la sikuri [...] Y también del Perú: el charango [...] esa zona del norte fue una atracción de muchas regiones, porque era una parte rica donde la gente trabajaba poco y ganaba mucha plata. El que llegó ahí trajo las cosas de su tierra, se mezcló todo eso ahí”<sup>6</sup>.



*Conjunto folklórico de la Escuela de cultura popular Pedro Aguirre Cerda, frente al cerro Santa Lucía, Región Metropolitana, s/f.*

Posteriormente, y luego de desarrollados los movimientos musicales de “La Nueva Canción Chilena” y “El Canto Nuevo”, así como también ocurrido el denominado “boom de la música andina” hacia fines de la década del setenta, los instrumentos musicales andinos occidentalizados<sup>7</sup> fueron paulatinamente asimilados y re-significados dentro del contexto local a través de distintos conjuntos, proyectos y espacios artístico-musicales. Dicha cercanía motivó el trabajo de estudiosos, músicos y docentes, quienes han visto en

6 Entrevista al señor Calatambo Albarracín en <http://www.youtube.com/watch?v=BmeCpmgjnVk&feature=related> Visitado 24 de octubre del 2013.

7 Cabe señalar que hablamos de instrumentos musicales urbanos andinos a los cuales han sido integrados parámetros estético-musicales occidentales, tales como la quena desarrollada por el músico suizo Raymond Thevenot ([http://es.wikipedia.org/wiki/Raymond\\_Thevenot](http://es.wikipedia.org/wiki/Raymond_Thevenot)).

los instrumentos aerófonos andinos diversas posibilidades para el desarrollo musical y cultural en las últimas décadas. En algunos de estos casos, se ha buscado potenciar tanto la accesibilidad material hacia un instrumento musical de fácil y económica construcción y ejecución (el siku/zampoña de policarbonato de vinilo), así como también se ha considerado relevante el acercamiento hacia las referencias sonoro-musicales de las identidades culturales latinoamericanas:

“La necesidad de que el alumno cuente con los elementos materiales necesarios para realizar una actividad musical-instrumental en forma plena fue la motivación que hizo nacer este trabajo. La riqueza cultural que posee Latinoamérica es una fuente que nos ofrece elementos que no debemos desechar, por formar parte de nuestra identidad como nación y continente. Por lo cual, la utilización de aerófonos precolombinos de uso vigente en nuestra educación musical cumple con ambas condiciones”. (Montero, 1985, p. 95).

Otros trabajos han esbozado una reflexión crítica hacia el escaso estudio de los instrumentos aerófonos andinos, al mismo tiempo que han ido consolidando una observación de estos dentro de los desarrollos propios de la estética musical popular urbana local:

“Al conocer el interés de algunos compositores por incluir instrumentos populares de origen vernáculo latinoamericano en sus obras, consideramos oportuno sistematizar información acerca de los recursos técnicos posibles de realizar en estos instrumentos [...] en nuestro país no existen textos publicados con información acerca de recursos técnicos de instrumentos latinoamericanos. Considerando, además, que desde el nacimiento de la Nueva Canción Chilena han transcurrido aproximadamente 30 años, lapso en que se han formado experimentados intérpretes y se ha compuesto un considerable volumen de música, creemos fundamental la sistematización de esta información”. (Quezada y Soto: 1997)

Al respecto podemos señalar que en el contexto nacional existen actualmente algunos proyectos/agrupaciones musicales que han buscado construir una sistematización de los aerófonos andinos, siendo estos observados y empleados desde una estética musical artístico-académica latinoamericana<sup>8</sup>.

---

8 Dos ejemplos de agrupaciones que han optado por desarrollar un formato ligado a la música académica occidental, incluyendo elementos sonoros andinos, son Barroco Andino (<http://www.barrocoandino.scd.cl/integrantes.html>) y la Orquesta Andina de la PUCV (<http://www.orquestra-andina.cl/>).



*Barroco Andino, ejecutando “zampoñas cromáticas”. De espaldas al público, el director del conjunto, Jaime Soto León.*

De forma más reciente han surgido otras propuestas que presentan énfasis pedagógicos centrados en la búsqueda y difusión de los aspectos sonoro-identitarios de las expresiones musicales de las comunidades del Ande, profundizando el correlato entre identidad musical e identidad cultural:

“¿Puede la cultura aymara, a través de sus elementos instrumentales y musicales, inseparablemente relacionados con su visión cosmogónica, convertirse en una herramienta importante en el desarrollo de la actividad musical escolar? [...] La presente memoria de título pretende plasmar en forma escrita y audiovisualmente la relación entre algunos aspectos filosóficos, sociales, culturales y religiosos que existen entre la cosmovisión del hombre aymara y su música. Para esto presentamos una de las dos agrupaciones que instrumentales que se vinculan con las flautas de pan, genéricamente llamadas “zampoñas”, que es la tropa de Lakitas [...] En relación con los músicos aymara, hemos podido comprobar en terreno que los procesos de aprendizaje ya mencionados se reproducen con igual similitud y frecuencia que los músicos de nuestra cultura occidental, lo que nos lleva a proponer la actividad de utilizar la Banda de Lakitas como un medio eficaz y novedoso en el logro de las finalidades propuestas en las áreas de la enseñanza de la música, alzándose como una herramienta válida e importante en la sala de clases, transformando la música como memoria y patrimonio cultural, con especial referencia a tradiciones musicales”. (Ávila y Padilla, 2002).

En sintonía con una línea de trabajos investigativos que promueven el conocimiento e incorporación de las prácticas musicales tradicionales en nuevos



espacios<sup>9</sup>, tales como escuelas, universidades, academias y centros culturales, en recientes publicaciones se han enfatizado las cualidades de la música tradicional comunitaria de aerófonos andinos y sus aportes al desarrollo interpretativo musical (vinculado al trabajo complementario y colectivo), así como también se ha otorgado relevancia al acercamiento vivencial como proceso y dinámica de aprendizaje concreto, significativo y pertinente:

“En relación con su implementación pedagógica: observadas la sencillez rítmica del repertorio, facilidad de determinación de alturas, simpleza armónica e invaluable contenido humano, más aún el evidente desarrollo de competencias blandas que su práctica conlleva, sea por trabajo en equipo y de forma complementaria por ejemplo, es que considero el aula de clases como un buen lugar para la implementación de la práctica de Lakitas y un enorme potencial en esto [...] Debo afirmar que el fin último de esta investigación no es otro que la aproximación a un diálogo intercultural a través de la apreciación, pero también de la práctica, por lo que sugiero que sea este material, sino ya un complemento, una invitación a esta”. (Muñoz y Vernal, 2013)

En los últimos años, la práctica de instrumentos musicales aerófonos andinos en forma comunitaria realizada por habitantes de origen no andino ha ido en aumento en distintas ciudades, tanto a nivel nacional como continental (Barragán, 2002; San Martín, 2008; Sánchez, 2013), destacando como característica común de las agrupaciones y movimientos musicales una noción de

---

9 En algunos programas de licenciatura en música tradicional desarrollados recientemente a nivel continental, se observa el desarrollo de un proceso de acercamiento hacia los conocimientos y expresiones populares de las comunidades y cultores locales, formulando propuestas que involucran saberes tradicionales dentro de un ámbito académico profesional: “La idea [de una licenciatura en guitarra andina y criolla] surge de la necesidad de que nuestras culturas tradicionales sean reconocidas como saberes que están en la capacidad de ser impartidos a nivel universitario [...] Ahí veíamos un gran potencial por desarrollar. Era necesario tener una carrera donde se pudiera estudiar esto sistemáticamente [...] Entonces, para que esta música sea bien interpretada, es indispensable que se entienda de qué contexto cultural nace. Para no quitarle ese aire, no quitarle el mensaje que tiene [...] El darle ese nombre [Licenciatura en guitarra andina y criolla] es muy importante, porque le da ese profesionalismo universitario a saberes tradicionales que, durante tanto tiempo, grandes maestros han desarrollado y difundido. Y se han seguido creando técnicas, pero ahora ya una institución reconoce que esos saberes están al nivel de ser enseñados en forma profesional. Permite que una persona que los estudie adecuadamente, siguiendo las normas de cualquier institución educativa, pueda llegar a ser un profesional en esa materia. Además que afirma el derecho a que podamos expresarnos artísticamente, bajo ese rótulo de profesional, con un arte que viene de nuestra propia cultura [...] Esto de ninguna manera sustituye lo que uno aprende por tradición, ni todo lo que uno absorbe por el medio en el que vive [...] Más bien es una herramienta para que todo ese conocimiento pueda ser aprovechado al máximo”. (Villanueva, en Aquisito Nomás, 2013).

identidad colectiva entendida como “comunidad musical<sup>10</sup>”, la cual promueve la integración complementaria/plural por sobre el virtuosismo individual tanto en la interpretación instrumental como en la participación sociocultural (Valencia, 1989):

“Gran parte de las tradiciones musicales andinas son inherentes a la práctica colectiva, es decir, que hacer música es una manera de hacer la comunidad y de interactuar con ella, en un marco de expresiones y valores compartidos. En el tiempo actual es posible ver diversas músicas andinas emergiendo en las urbes: se percibe claramente que el potencial para construir comunidades humanas alrededor de la práctica musical toma diariamente mayor importancia” (Ponce, 2008).



*“Taller Tupac Katari – UAHC” interpretando el estilo siku moreno del Barrio Mañazo durante la festividad Virgen del Carmen. Santiago de Chile, 16 de julio del 2014.*

10 Estas agrupaciones o comunidades musicales han incorporado (desde distintas perspectivas y de diversas formas) componentes propios de la espiritualidad y cosmovisión de las comunidades andinas en sus prácticas y discursos, generándose la participación musical dentro de la construcción de una ritualidad que combina, adapta y adopta elementos del mundo andino a un contexto local y entramado particular. También cabe mencionar la participación de los colectivos de aerófonos andinos de origen urbano en nuevos espacios y acciones públicas que han surgido en las últimas décadas, dadas las características de los actuales procesos socioculturales. Tanto en el plano local como desde una mirada continental, podemos observar que existe la emergencia de nuevas dinámicas de acción social y participación ciudadana, las que plantean nuevas formas de uso y apropiación del espacio público, con un sentido comunitario y relacional que posibilita una acción donde los sujetos puedan participar y encontrarse, experimentar y dar uso, de una forma artística y cultural, al acto de habitar el espacio público constituyendo comunidad. La formación de colectivos que realizan música de aerófonos comunitarios andinos en las ciudades constituye una forma de intervención del espacio comunitario urbano, desde una mirada de ritualización y festividad del espacio público.

## **Final**

La integración y presencia actual de los instrumentos musicales denominados como aerófonos andinos (principalmente la quena y el siku/zampoña) en espacios y conglomerados artístico-educativos se enmarca dentro de los procesos de diversificación en las formas, sentidos y expresiones que constituyen actualmente las múltiples identidades culturales que conforman los entramados locales, siendo los distintos usos, funciones y significados otorgados a estos instrumentos entendibles dentro de los continuos y particulares procesos de hibridación y transculturación ocurridos desde el siglo pasado. Hemos podido observar la conformación de dos prácticas-espacios musicales sujetas a nociones conceptuales particulares: por un lado, ha ocurrido un desarrollo ligado a una estética musical artística latinoamericana que ha occidentalizado aspectos organológicos e interpretativos del instrumental andino; de forma más reciente ha surgido la práctica de música tradicional comunitaria de aerófonos andinos realizada por conglomerados urbanos, la cual se sustenta en la incorporación de elementos y acciones ligadas a la cosmovisión de las culturas/comunidades andinas como fundamento del hacer musical. Ambas prácticas han generado una visualización, conocimiento y cercanía hacia referencias culturales tradicionales populares, dinamizando tanto el espacio musical local como los procesos educativos-musicales actuales.

## Bibliografía

---

- Aquisito, N. (2013). *Ricardo Villanueva y la nueva licenciatura en guitarra andina y criolla de la USMP*. En <https://aquisitonoma.wordpress.com/2013/11/18/ricardo-villanueva-y-la-nueva-licenciatura-en-guitarra-andina-y-criolla-de-la-usmp/> consultado el 15 de noviembre del 2014.
- Ávila, B. y Padilla F. (2002). *Lakitas en el aula. Propuesta de unidad temática para el Nivel Medio I (NMI)*. Memoria para optar al título de profesor en Educación Musical. Santiago: UMCE. 108 pp.
- Barragán S., F. (2002). *La ejecución de los instrumentos étnicos como recuperación de la Identidad*. Actas del IV Congreso Latinoamericano de Musicología IASPM-AL. En [www.hist.puc.cl/historia/iaspmpla.html](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmpla.html) (visitado en marzo del 2008).
- Barrientos, L. (2002). *Construyendo una historia de la Música Local*. MINEDUC; Santiago de Chile.
- García C., N. (1990). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo. 365 pp.
- González, J. P., Ohlsen, O. y Rolle, C. (2009). *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones UC. 799 pp.
- Larrain, J. (2004). *Identidad Chilena*. Santiago: Lom Ediciones. 274 pp.
- Martí, J. (2004). *Transculturación, globalización y músicas de hoy*. En Revista Transcultural de Música, n.º 8. <http://www.sibetrans.com/trans/a188/transculturacion-globalizacion-y-musicas-de-hoy> Revisado el 10 de Noviembre del 2014
- Mineduc (2012). *Música programa de estudio 3º Básico*. Decreto n.º 2960/2012. Santiago. Ministerio de Educación.
- Montero (1985). *Dos Aerófonos andinos de uso vigente. Factibilidad de su utilización en la sala de clases en forma masiva*. Memoria de prueba para optar al título de Profesor de Música. Santiago: UMCE. 105 pp.
- Muñoz, F. y Vernal, M. (2013). *Cancionero tradicional de Lakitas*. Antofagasta: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. 64 pp.
- Parada L., R. (2008). *La Nueva Canción Chilena 1960-1970: Arte y política, tradición y modernidad*. En Revista Patrimonio Cultural, n.º 49 Año XIII. Santiago: DIBAM. Pp. 17-20.
- Ponce V., O. (2008). *Seminario Enseñanza de instrumentos tradicionales altioplánicos*. Lima: ENSFJMA.
- Quezada, C. y Soto, L. (1997). *La zampoña urbana chilena: Apuntes para una historia y un manual de instrumentación*. Tesis para optar al título de Profesor Especializado en Teoría General de La Música. Santiago: Universidad de Chile. 162 pp.
- Retamal D., C. (2005). *Música Andina en Santiago de Chile: espacio de diversidad de confluencias estético-musicales e ideológicas para la construcción de una identidad indígena en Santiago*. En VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-LA “Música popular, exclusión / inclusión social y subjetividad en América Latina”. En: [www.musicadechile.com](http://www.musicadechile.com)
- San Martín, K. (2008). *Presencia de tropas de lakitas en Santiago: una identidad trastocada*. Tesis para optar al título de Licenciado en Música con mención en Musicología. Santiago: IMUC. 56 pp.
- Sánchez, C. (2013). *La flauta de pan andina: Los grupos de Sikuris Metropolitanos*. Lima: UNMSM. 515 pp.
- Valencia CH., A. (1989). *El Siku o Zampoña. Perspectivas de un Legado Musical Preincaico y sus Aplicaciones en el Desarrollo de la Música Peruana*. Lima: ARTEX Editores. 165 pp.