

Tonos Transpacíficos: Diplomacia Musical de la Confusión Sonora entre China y los Andes

Transpacific Tones: Musical Diplomacy of Sound Confusion between China and The Andes

Rocío Rojas-Monsalve*

RESUMEN

En este artículo se presenta una investigación sobre la confusión sonora entre China y los Andes como un recurso para la diplomacia musical. Tradicionalmente, las relaciones entre China y Chile se han centrado en las diferencias culturales y geográficas. Sin embargo, esta investigación está basada en el registro, exploración y análisis del fenómeno musical en que auditores de ambas regiones confundieron piezas tradicionales. De esta manera, se propone explorar las similitudes sonoras y las condiciones que explican esta confusión. Utilizando la autoetnografía analítica y la reconstrucción de redes materiales, se rastrea el fenómeno musical antedicho a escala transnacional. Se propone, por tanto, un marco conceptual para entender cómo comunidades distantes generan sonoridades similares y se confunden en su identificación sonora. Desde esta perspectiva, se mostrará la manera en que este fenómeno no remite a una identidad cultural arcaica, sino que surge en un contexto global contemporáneo, en

* Facultad de Artes UC, Pontificia Universidad Católica de Chile. Correo electrónico: rociromon@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-9605-7619>.

Recibido: 15 de septiembre de 2024. Aceptado: 28 de mayo de 2025.

festivales de artes tradicionales donde artistas folcloristas de todo el mundo se encuentran. Finalmente, esta investigación propone un esquema en el que entender la confusión sonora en términos de su potencial como herramienta de diplomacia musical, destacando los elementos conceptuales que configuran el fenómeno de la confusión sonora, sus redes materiales asociadas y los actores involucrados en este proceso.

Palabras clave: Artista Folclorista – Confusión Sonora – Diplomacia Musical – Estudios Transpacíficos – Sinoandino.

ABSTRACT

This article presents an investigation into the sound confusion between China and the Andes as a resource for musical diplomacy. Traditionally, relations between China and Chile have focused on cultural and geographical differences. However, this research is based on the register, exploration and analysis of a musical phenomenon in which listeners from both regions confused traditional pieces. In this way, this research proposes to explore the sound similarities and the conditions that explain this confusion. Using analytical autoethnography and the reconstruction of material networks, this musical phenomenon is traced on a transnational scale. Therefore, a conceptual framework is proposed to understand how distant communities generate similar sonorities and are confused in their sonorous identification. From this perspective, it will be shown how this phenomenon does not refer to an archaic cultural identity, but arises in a contemporary global context, in folkloric festivals where folklore artists from all over the world meet. Finally, this research proposes a framework for understanding the sound confusion in terms of its potential as a tool for musical diplomacy, highlighting the conceptual elements that configure the phenomenon of sound confusion,

its associated material networks and the actors involved in the process.

Keywords: Folkloric Artist – Sound Confusion – Musical Diplomacy – Transpacific Studies – Sinoandean.

INTRODUCCIÓN

Cuando hablamos sobre China desde Chile, en particular, desde los encuentros oficiales, por lo general, la relación se expresa en los elementos que nos diferencian. Se tematiza la enorme distancia que nos separa geográficamente, se apunta a la extrañeza de algunas costumbres o se citan frases que destacan la incompreensión entre el español y el mandarín para señalar su intraducibilidad. Basta pensar en el “Foso de las Antípodas”, una de las atracciones principales del pabellón chileno en la Expo Shanghai 2010, en el que, a través de unas pantallas, personas de China y Chile podían comunicarse. Lo que se destacaba, de manera monumental, era la gran separación geográfica entre los territorios.

En este artículo quiero presentar una investigación de más de una década, que ha tomado el camino opuesto: la ruta de las similitudes. Mi trabajo nace de una experiencia musical particular, cuando expuse a auditores de zonas geográficas muy diversas (Andes y China) a la escucha de una pieza musical tradicional híbrida, sin especificar su origen. Los auditores andinos reconocieron la sonoridad como una expresión propia perteneciente a los Andes. Por otro lado, los auditores chinos reconocieron en ella una pieza tradicional andina como una expresión musical de tradición china. ¿Qué permite explicar esta confusa identificación sonora?

El argumento del presente estudio es que la confusión no remite a una identidad cultural arcaica entre China y los Andes, sino que se da en un contexto global contemporáneo muy específico. Surge en medio de las delegaciones internacionales en donde artistas folkloristas de todo el mundo, auditores privilegiados del fenómeno de la confusión, se reúnen en festivales de artes tradicionales donde estos mundos musicales distantes se encuentran directamente. La práctica común de las artes folklóricas en estos festivales es reconocida como una actividad fundamental para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, ofreciendo la posibilidad de fortalecer la relación diplomática entre ambas latitudes a través de una diplomacia musical.

La presente investigación aborda, siguiendo a Delalande (1995), el fenómeno de la confusión sonora como un espacio epistemológicamente fértil donde se entrelazan las dimensiones propias de los comportamientos (ejecución) y los objetos (instrumentos) del hecho musical. Este estudio privilegia la articulación entre ambas dimensiones para comprender no solo lo que se escucha, sino cómo se escucha y desde qué prácticas situadas se organiza esa escucha. La confusión sonora emerge así como un *concept charnière* o “concepto bisagra” (Delalande, 1995) del análisis musical que permite vincular rasgos del objeto sonoro con los modos de producción, recepción y decodificación cultural del mismo. En este sentido, el análisis no se restringe a las propiedades físicas (en este caso, el colihue o el bambú) de los instrumentos o a las configuraciones formales de las piezas musicales (como podría ser el análisis de la tonalidad o de los ritmos), sino que se desplaza hacia las prácticas perceptivas y contextuales que determinan qué se considera inteligible o incomprensible en la ecología musical de una comunidad determinada. Se establece, por tanto, una interdependencia entre la materialidad

de los objetos musicales y las conductas que estos generan. De esta forma, la configuración de los objetos modula las prácticas musicales, en tanto que la significación y la vigencia de dichos objetos se fundamentan en las conductas de sus usuarios¹.

El caso en cuestión demanda, además, comprender este fenómeno en los términos de una diplomacia musical. No hay que olvidar que los festivales musicales ocurren en plataformas de escala internacional e, incluso, multilateral, donde los artistas folkloristas ocupan roles de representación política (no oficial)² en espacios destinados a las artes escénicas. En el contexto de las prácticas contemporáneas de diplomacia cultural, la música se configura como una herramienta de alto valor estratégico y simbólico. Su potencia radica en su capacidad de movilizar afectos colectivos y propiciar interacciones interculturales, incluso en escenarios marcados por tensiones geopolíticas. De ahí que se vincule íntimamente con iniciativas estructuradas alrededor de la promoción de una cultura de la paz. En tales contextos, la música habilita formas complejas de negociación simbólica entre Estados y comunidades. Este tránsito desde lo estético hacia lo político permite que la música se inscriba en las dinámicas del

1 Un posible antecedente del fenómeno de la confusión sonora en el sentido que se le da en esta investigación se encuentra en el estudio de Franz Boas sobre “sound-blindness” (1889), el cual ofrece una perspectiva valiosa respecto a los mecanismos perceptivos involucrados en la aprehensión del sonido lingüístico. No obstante, esta investigación se orienta hacia la exploración de un fenómeno de naturaleza musical, tonal y estructural, donde el eje de análisis no radica en la percepción fonética, sino en los procesos de identificación cultural y estética que emergen cuando dos tradiciones musicales distantes reconocen en la sonoridad del otro una expresión propia.

2 Hay que indicar en este punto que las agrupaciones folklóricas pueden adquirir roles de representación oficial en el contexto de las misiones diplomáticas, como es el caso de las exposiciones internacionales, visitas oficiales de alto nivel y actividades con carácter diplomático organizadas por las embajadas. Es importante notar que este no es el caso de los festivales folklóricos que se mantienen en un espacio no oficial como se abordará más adelante en el texto.

soft power, consolidándose como una vía legítima de acción diplomática no convencional o, en términos más concretos, un “*diplomatic communication medium*” (Zlotnyk et al., 2024, p. 203).

En este artículo presento, primero, la metodología de la autoetnografía analítica y la reconstrucción de redes materiales con las que planteo se pueden rastrear fenómenos musicales a escala transnacional. Luego, ofrezco una propuesta conceptual para poder pensar el fenómeno de la confusión sonora entre expresiones provenientes de las músicas vernáculas chinas y andinas. La siguiente sección estará abocada al análisis de las redes materiales que dan sentido a la confusión sonora. Finalmente, me dedicaré a presentar la manera en que los artistas folkloristas, en su circulación global, habilitan la posibilidad de una diplomacia cultural basada en la música que aproveche el fenómeno de la confusión sonora para fortalecer relaciones culturales transpacíficas. Es así que la contribución de esta investigación es delimitar el fenómeno, las redes materiales y los actores que permiten pensar en la confusión sonora como un recurso de diplomacia musical para las relaciones entre China y Chile.

Hoy más que nunca, necesitamos robustecer las posibles conexiones que nos llevarán a retomar el flujo cultural de intelectuales y artistas que desde los años cincuenta, y de manera cada vez más intensa, circularon entre Chile y China. Es así, como la música toma la posta de figuras como Pablo Neruda, José Venturelli, Mercedes Valdivieso o Pablo de Rokha, en la forma de una diplomacia de la confusión musical que tiene el potencial de reconectar y fortalecer la relación cultural histórica entre ambos sectores del Pacífico.

METODOLOGÍA

El método que he utilizado para el análisis de la confusión sonora ha sido el análisis de caso típico mediante la autoetnografía analítica con el fin de identificar las redes materiales que condicionan la aparición de este fenómeno musical entre ambas tradiciones.

Primero, en esta investigación adopté el diseño de estudio de caso típico según Gerring (2006), ya que me permite identificar un caso representativo que ejemplifica con claridad un patrón reconocible dentro de un fenómeno más amplio como es la confusión sonora. Así es como “the typical case exemplifies what is considered to be a typical set of values, given some general understanding of a phenomenon” (Gerring, 2006, p. 91). La elección de este enfoque responde a dos criterios. Por un lado, utilicé un criterio de representatividad que se asocia al estudio de caso típico, ya que permite analizar con profundidad mecanismos causales y establecer inferencias sobre cómo ciertas configuraciones musicales son percibidas como propias por comunidades culturalmente distantes. La representatividad del caso radica precisamente en su adecuación a una tendencia general observada en múltiples contextos de circulación y escucha intercultural, lo que lo convierte en un terreno fértil para la validación empírica del fenómeno. Tal como sostiene Gerring (2006), el caso típico permite no solo describir, sino también poner a prueba hipótesis interpretativas sobre relaciones causales complejas, otorgando así al análisis una función explicativa robusta dentro del marco general de la confusión sonora. Por otro lado, la selección del caso siguió un criterio de conveniencia, directamente vinculado a mi experiencia como intérprete e investigadora dentro de circuitos internacionales de música folklórica, donde he podido constatar la recurrencia del fe-

nómeno de la confusión sonora entre músicas tradicionales andinas y chinas.

Segundo, la recolección de datos estuvo basada en el método de la autoetnografía analítica. Tal como afirma Chang (2016), los conceptos de subjetividad actuales están cruzados por su constitución transcultural (*cross-cultural*) y, por lo tanto, hay una gama de saberes inscritos de la circulación, contacto y encuentro entre culturas en la experiencia práctica de los agentes que pueden ser rescatados mediante ejercicios de organización y rigor metodológico, con el fin de producir un conocimiento autoreflexivo (Chang, 2016, p. 45). En mi rol de músico y artista folklorista, he sido impactada directamente por el fenómeno de la confusión sonora entre estas dos tradiciones musicales, por tanto, la autoetnografía y la observación participante han sido una necesidad metodológica ineludible. La antropóloga Carolyn Ellis define la autoetnografía como “*an autobiographical genre of writing and research that displays multiple layers of consciousness, connecting the personal to the cultural (...) and may move through, refract, and resist cultural interpretations*” (Ellis y Bochner, 2000, como se cita en Patton 2015, p.172). Anderson (2006) describe este método con cinco características primordiales: (1) estatus de miembro investigador completo (CMR), (2) reflexividad analítica, (3) visibilidad narrativa del yo del investigador, (4) diálogo con informantes más allá del yo, y (5) compromiso con el análisis teórico (p.378). El carácter transnacional de mi objeto, así como su interacción con instituciones internacionales, implica una dependencia de redes formales e informales cuya dificultad de rastreo está mediada por el acceso a una circulación a escala global. Esto convierte a la autoetnografía efectuada desde agentes activos en estas redes una herramienta principal para abordar interrogantes sobre objetos culturales inscritos en interacciones con esque-

mas de relaciones internacionales y diplomacia global (Lie 2013, como se cita en Patton 2015, p.169). Este problema es relevante para poder encontrar pistas dentro de la circulación de música folklórica en contextos de globalización.

En el área de la autoetnografía es inevitable la observación participante. Yip (2020), por ejemplo, describe su experiencia sobre el estudio la ejecución musical de un instrumento de percusión del África Occidental, en la que afirma que:

the autoethnography is a result of operating a reflective model of 'I', in which the artist-researcher has changed from the stage of exploration to recognition to interpretation. Participant-observation is the tool that helps us to submit to and engage with foreign music practice, and our main task is to render the ineffable experience of performing the music and switching between cultures (p. 147).

En el marco de esta investigación, por tanto, la observación participante ha constituido una herramienta central para la comprensión situada del fenómeno de la confusión sonora entre músicas vernáculas andinas y chinas. Mi participación activa como intérprete e investigadora en circuitos globales de música folklórica, me ha permitido el acceso a contextos sonoros de artes vivas, donde las dinámicas performativas y las respuestas perceptuales emergen en la relación cotidiana con los intérpretes pertenecientes a culturas distantes.

Este proceso etnográfico está acompañado por una revisión de la literatura especializada para la reconstrucción de las redes materiales que determinan los contextos históricos donde se despliegan estas redes. En otras palabras, me interesa insertar mi reflexión entre aquellas investigaciones que han indagado en fenómenos musicales desde perspectivas materialistas (ya sea desde metodologías cuantitativas o

cualitativas). Diversos estudios han utilizado la teoría de redes (sobre todo en base a los métodos elaborados por Bruno Latour y modificaciones de la teoría de Pierre Bordieu) para el estudio de manifestaciones musicales, desenmarañando las formas en que la música popular y contemporánea viaja, se reproduce y penetra en diversos escenarios sociales (Fink et al. 2018; Prior, 2008; Magnusson, 2009). Watson (2019) ha mostrado cómo mediante una investigación de enfoque cualitativo acompañada de un análisis de redes exhaustivo, podemos explicar las estructuras fundadas en las interacciones sociales que movilizan expresiones musicales. Conviene subrayar que visitar esta problemática considerando factores geográficos, medioambientales, antropológicos, redes y circulación, implica tomar atención tanto a agentes humanos como no humanos. En términos de este trabajo, esto requiere darle un foco tanto al folklorista como al instrumento que tiene en sus manos. Por eso, junto con la figura de los artistas folkloristas, la preocupación por las industrias antiguas y contemporáneas de los instrumentos musicales vernáculos toma gran relevancia en esta ecuación, como en las investigaciones de Michel y Fujie (1997) y Bates (2012).

El proceso de recopilación, registro y análisis de materiales etnográficos de la presente investigación fue realizado durante quince años (2008-2023). En lo que sigue, dividiré la discusión en la emergencia del fenómeno de la confusión sonora, la descripción de las redes materiales que lo habilitan y le dan sentido y, finalmente, una propuesta de rastreo de los actores principales de esta circulación que, en este caso, son los artistas folkloristas.

CONFUSIONES EN TIANANMEN

El año 2008, un grupo de folkloristas chilenos nos detuvimos en la *Plaza Tiananmen*, donde nos encontramos con un grupo de instrumentistas chinos. Fue una breve pausa en medio de una intensa misión diplomática del gobierno chileno a *Beijing*. Improvisadamente, los músicos chinos comenzaron a tocar piezas tradicionales. Ahí fue que escuché por primera vez un *sheng*, instrumento tradicional que posee un sonido muy particular: mi primera impresión fue la de un piano tocado con la boca. Con seguridad podemos afirmar que el *sheng* apareció siglos antes que la concertina, el acordeón y la armónica, utilizando el mismo método para producir sus sonidos (Li y Wu, 1956). Sin duda, la forma del *sheng* es lo más sorprendente para un auditor occidental.

El instrumento está compuesto por un mínimo de 17 y un máximo de 37 tubos verticales de bambú de distintas longitudes, sostenidos por una base cilíndrica que produce el nacimiento de la boquilla que recibirá el soplido o succión del aire. Su compleja construcción no es opacada por su efecto al momento de ser ejecutado, ya que este instrumento de viento es capaz de tocar una melodía y su acompañamiento armónico de manera simultánea. Luego me enteraría de que el *sheng* jugó un rol importante dentro de la música confuciana, ya que, con sus cañas libres de metal y pipas de bambú, los chinos simbolizaron el canto del fénix (Bautista, 2019).

Luego, otro músico ejecutó una melodía con el *paixiao*, una flauta de pan construida a base de bambú. La forma del *paixiao* se me hizo extrañamente familiar. El músico no tocaba a través de una boquilla, sino que soplaba directamente a través de tubos de distintas longitudes. La forma, la ejecución y el sonido de esta flauta me trasladó inmediatamente a los

Andes, trayendo a *Tiananmen* la sonoridad de un *ayarachi* o *antara*, instrumento también conocido como un *siku* o zampoña. De hecho, el sonido del paixiao era familiar al de una *zampoña cromática*³. Esta flauta china era impresionantemente similar al *siku* que la delegación de folkloristas chilenos llevábamos para tocar el repertorio del norte de Chile.

La interrogante que cabe es ¿por qué dos culturas a tanta distancia habían producido instrumentos prácticamente idénticos? Mi confusión al escuchar el *paixiao* de bambú y la zampoña de colihue es la experiencia que inspiró esta investigación.

El primer asombro fue musical. El músico chino y yo tocamos en el lenguaje común que une a estos dos mundos musicales: el uso de la escala pentáfona, es decir, la consecución de cinco tonos que configuran una escala musical⁴. Esta escala posee múltiples variaciones y modos⁵. Podemos encontrarla desde la música vernácula hasta la música popular a lo largo de la historia en múltiples formas y culturas. Diversos musicólogos explicarían esta confusión diciendo que la escala pentáfona se encuentra universalmente en todas las culturas musicales. Desde los estudios incipientes

3 La zampoña cromática es capaz de ascender y descender semitonos añadiendo tubos a su estructura. En el caso del paixiao, los cromatismos dependen de la ejecución del intérprete más que en la materialidad del instrumento.

4 Debo declarar en este punto una precisión, ya que mi trabajo se centra en las similitudes de carácter melódico con exclusión de la percusión como objeto de estudio. La razón es que, hasta la fecha en esta investigación, no ha sido posible identificar en la percusión patrones compartidos entre estas tradiciones. En contraste con esta ausencia, se observan con claridad afinidades estructurales y sonoras vinculadas al uso de la escala pentáfona y, especialmente, a la organología derivada de los materiales vernáculos utilizados en la construcción de los instrumentos de viento, tales como el colihue y el bambú. Esta focalización permite concentrar el análisis en aquellos elementos donde las similitudes resultan más significativas.

5 Entiéndase como modo, al orden de notas musicales (tonos y semitonos) que conforman una escala.

realizados por Szabolcsi (1943) sobre el uso de la escala pentáfona, esta fue categorizada como un sistema general primitivo de la evolución musical. Esta perspectiva fue retomada por influyentes estudios como los de Van Khe (1977), en el que se postula que la pentáfona es la escala universal presente en el origen de todas las culturas musicales. Dorna (2009), modera el universalismo de los debates anteriores, confirmando la sobrevivencia de la escala pentáfona en diversas culturas musicales mediante un desglose y análisis técnico, con un aporte empírico de su expansión, sin afirmar su presencia inevitable, pero sí confirmando que ha sido la base musical de múltiples culturas alrededor del mundo. Es precisamente siguiendo la investigación de Dorna (2009), que la comparación que propone mi investigación indaga no solo en el hecho de la sobrevivencia de tradiciones musicales basadas en la pentáfona, sino, en las razones que explican esta permanencia.

Esta asumida universalidad no me convencía del todo. La semejanza no era exclusivamente el uso de la escala musical, sino los soportes materiales de los instrumentos con los que las melodías estaban siendo ejecutadas. Para la configuración histórica de estas relaciones musicales, mi investigación sigue la línea de otros estudios que han intentado entender fenómenos musicales o etnomusicológicos a través de la reconstrucción de las redes materiales que determinan sus contextos ecológicos y económicos. Mi interés está, por tanto, en la diversidad interna de esta semejanza, que preserva la identidad separada de ambas culturas, y de todas maneras, provoca una inevitable confusión de sus formas musicales. Decir simplemente que era un elemento universal que podía encontrarse en todas partes, invisibiliza la circulación de estas expresiones musicales, borrando sus trayectorias históricas

específicas. Afirmar que son universales explica su aparición, pero no su sobrevivencia.

Para encontrar una respuesta al fenómeno de la similitud y confusión sonora, reconstruí la red que permite que estas dos expresiones existan y, a su vez, sobrevivan miles de años en contextos culturalmente disímiles y se confundan. El nudo que me permitió la reconstrucción de esta red fueron los artistas folkloristas⁶, quienes dedican gran parte de su vida a recopilar y cultivar estas expresiones musicales desde el canto, la ejecución de melodías traspasadas mediante tradición oral, la interpretación y, en algunos casos, la construcción de instrumentos vernáculos. Las distintas prácticas del oficio de artista folklorista guiaron mi proceso de investigación, permitiéndome rastrear la sobrevivencia de estas manifestaciones a través del tiempo y más allá de las delimitaciones territoriales en donde ocurren, para luego relacionarse y confundirse.

Es preciso decir, que esta relación transpácifica entre China y los Andes no ocurre estrictamente entre dos entidades nacionales, sino que puede ocurrir de manera territorialmente dislocada. El lugar privilegiado de contacto, donde se encuentra espontáneamente la confusión, se da en los festivales folklóricos en los que una delegación que ejecuta cuadros musicales de tradición vernácula andina, se imanta a la sonoridad y similitud del sonido de los instrumentos de viento de la delegación asiática, provocando constantes intercambios culturales basados en su similitud musical. Esta confusión entre tradiciones musicales que sobreviven miles de años hasta la actualidad me ha llevado por un camino

6 El uso del concepto artista folklorista en esta investigación, radica en la representación de la cultura tradicional en escenarios, utilizando recursos de disciplinas como la danza y la música de manera formal y académica. De esta forma, la figura del folklorista o intérprete de la cultura tradicional se fusiona con la del artista al realizar su actividad en la condición de un artista escénico.

forzosamente interdisciplinario, donde la geografía, el medio ambiente, los materiales, la circulación, la globalización y el rol del artista folklorista, han sido, antes que una decisión, una necesidad explicativa.

De esta manera, tenemos una serie de antecedentes del espacio temporal en el que se desenvuelven antes de su fricción global, ya que en su origen no cuentan con un vínculo directo. El fenómeno de la confusión no aparece en el origen de estas expresiones musicales, porque no cuentan con una relación histórica previa a su contacto durante la globalización de los últimos siglos. Pero es esta disyunción la que precisamente vuelve tan interesante el magnetismo de ambas culturas musicales cuando se ven expuestas a la escala internacional. Es crucial, en este sentido, que se comprenda el folklore globalmente para capturar el fenómeno de la confusión, ya que es en una representación del flujo cultural transpacífico que las similitudes y resonancias entre ambos mundos musicales aparecen.

El estudio comparativo de estas dos zonas culturales, desde una perspectiva musical, no se ha realizado, salvo excepciones, de forma sistemática⁷. Esto ha contribuido a la invisibilización de redes culturales transpacíficas con un enorme potencial de cooperación entre ambas regiones. Desde mi investigación, puedo afirmar que existe un tipo de práctica vernácula musical común entre China y los Andes que ha construido redes homólogas para lograr sobrevivir

7 El campo de la literatura ha sido especialmente fértil, con trabajos como: *Dragons in the Land of the Condor: Writing Tusán in Peru* (2014), de Ignacio López Calvo; *Orientaciones transpacíficas: la modernidad mexicana y el espectro de Asia* (2019), de Laura Torres Rodríguez; *Disoriented Disciplines, China, Latin America, and the Shape of World Literature* (2023) de Rosario Hubert, y *Chineseness in Chile: Shifting Representations During the Twenty-First Century* (2022) de María Montt, donde he podido encontrar señales, reflexiones y conexiones inspiradoras para extrapolar desde la literatura al campo de la música.

en contextos de globalización sin homogeneizarse, pero sí confundándose. Al reconstruirlas, se puede apreciar, cómo la música vernácula ha encontrado formas de habitar la globalización que permiten la mutualidad, sin pagar el pesado costo de la asimilación. El estudio de la confusión sonora nos muestra una manera diferente de comprender el vínculo entre unidades culturales a escala internacional. Desde la confusión sonora, lo vernáculo es ya global. La práctica de los artistas folkloristas, desde el sonido de sus *paixiao* y sus zampoñas, tallando el bambú y el colihue, haciendo sonar el viento a ambos lados del Pacífico, cuestionan la distinción entre lo global y lo vernáculo.

LAS REDES MATERIALES: EL BAMBÚ Y EL COLIHUE

El estudio de las expresiones musicales vernáculas chinas y andinas ha sido desarrollado e investigado en sus marcos culturales propios. Pero capturar el fenómeno de la confusión requiere métodos tan múltiples como su objeto. Para analizar de manera acuciosa la particular fricción entre estos mundos musicales, es necesario ampliar fuentes a investigaciones que vayan más allá de la musicología, e indagar en el territorio de la antropología, los estudios culturales y la sociología, que han estudiado las formas en las que estos sistemas musicales circulan en contextos de globalización.

Cuando hablamos de similitud sonora, inmediatamente podríamos volcar el interés exclusivamente al uso de la escala pentátona en ambas tradiciones musicales, pero atribuir exclusivamente esta confusión (sin asimilación) al uso de la escala tonal, es reducir el eje principal de los instrumentos vernáculos de ambas culturas al sonido que son capaces de emitir. La piedra angular de esta teoría apunta a sus personajes principales, que son los materiales de construcción de

los instrumentos: el colihue andino y el bambú chino. Ambos materiales provienen de la misma familia de cañas que crecen tanto en Asia como América, con múltiples variedades de especies nativas. Estas plantas gramíneas juegan un rol esencial al momento de desplegar los primeros trazos de la similitud material con la que los instrumentos vernáculos han sido contruidos hace miles de años en China.

No es extraño que sonidos semejantes emerjan de materiales similares, como es el caso del colihue y el bambú utilizados para la construcción de instrumentos de caña en los Andes y en China respectivamente. La similitud más evidente, y aunque parezca un truismo, es que son instrumentos de viento. Sin embargo, desde este hecho más o menos obvio, podemos anclarnos para desplegar conexiones más relevantes, pues lo interesante es que en su desarrollo histórico se muestren conexiones y resonancias. Uno de los primeros registros de estos instrumentos pertenecientes al mundo musical vernáculo andino fue descrito por el cronista Garcilaso de la Vega como “unos instrumentos hechos de cañutos de caña, cuatro o cinco cañutos atados a la par; cada cañuto tenía un punto más alto que el otro, a manera de órganos” ([1609] 1976, p. 113). En el caso asiático, las leyendas asociadas a múltiples emperadores nos entregan señales para pensar de esta misma forma la materialidad y similitud de estos instrumentos. El historiador R.W. Marks, en una de sus publicaciones sobre instrumentos musicales ancestrales de China analiza el texto de *Huang Ti*, “El emperador Amarillo” (c. 9697 B. C.), quien se registra como el creador de la primera escala musical en China mediante tubos, comentando que:

The story is that he sent a certain Ling Lung, one of his ministers, to secure bamboo of uniform thickness from a place called Tahsia, west of the K'uenlin mountains. In a valley there

known for the regularity of its bamboo, Ling Lung cut the segment between two knots which, according to one version of the story, was used to generate the first, or fundamental, tone of the Chinese scale. (1932, p. 593)

Los usos de estos materiales y las formas en que estos son trabajados, nos permiten pensar que los instrumentos denominados “de caña” comparten sus métodos de construcción y ordenamiento tonal, siendo capaces de interpretar melodías que podríamos denominar hermanas por sus características sonoras.

Los materiales revelan, no solo posibilidades y resonancias, sino también, geografías. Ambas tradiciones se desarrollan en lugares de gran altura y provienen de pueblos que habitan montañas. Lo ineludible, es que son culturas que se desarrollan cercanas a imponentes cordones montañosos en donde, tanto el bambú como el colihue, proliferan de manera natural. En el caso de la similitud de estas sonoridades, el estudio de los escenarios naturales y geográficos son centrales para reflexionar sobre el uso de materiales similares en la construcción de estos instrumentos vernáculos, de los cuales obtenemos un resultado sonoro similar.

Esta vía no solo abre una ruta hacia el pasado, sino que permite comprender cómo estos mundos musicales distantes se articulan con circulaciones globales más allá de la música. El compendio internacional de investigaciones sobre ambas plantas gramíneas, realizado el año 2006 por la *International Network for Bamboo and Rattan*, “*Bamboo for the Environment, Development and Trade*”, es de suma importancia para evaluar geográficamente, en términos de datos y producción los contextos geográficos, ecológicos e industriales de los que dependen las tradiciones musicales chinas y andinas. Si nos

concentramos en el pasado de estas expresiones, podemos detectar desde dónde, cómo y cuándo emergieron. Desde esta perspectiva, se plantea la hipótesis de que los materiales vegetales disponibles en estas regiones altas no solo condicionaron las formas constructivas de los instrumentos, sino que contribuyeron a configurar estéticas acústicas similares que emergen desde el territorio mismo. En otras palabras, el desarrollo de ciertas plantas en regiones de altura impactó en la forma en que esas culturas de altura articularon históricamente sus tradiciones musicales. De esta manera, tenemos una serie de antecedentes del espacio temporal en el que se desenvuelven antes de su fricción global, ya que en su origen no cuentan con un vínculo directo. Podríamos decir que su unidad antecede la historia de la humanidad, para echar sus raíces en la larga historia de las plantas.

Esta disyunción entre la historia material de las plantas gramíneas y la historia cultural de las tradiciones musicales vuelve crucial su magnetismo global. Ahora bien, aunque el contexto medioambiental nos puede ayudar a dibujar estas relaciones, es necesario ahondar también en su conexión a través de posibles explicaciones históricas que hagan de su similitud y confusión sonora algo más que pura casualidad. Y es, en este sentido, ya no la larga historia de las plantas, sino el periodo más corto de su contacto en el paisaje de la globalización.

LOS ARTISTAS FOLKLORISTAS Y LA INVENCION DE UN GÉNERO

La globalización no es solo el contexto en el que están inmersos los sujetos de esta investigación, sino el proceso mismo que permite, como diría Arjun Appadurai (1996), dimensionar la escala que versa mi investigación. Mi análisis no solo se centra en comparaciones morfológicas entre ins-

trumentos, sonoridades y formas musicales de los distantes territorios de China y los Andes, sino en analizar cómo estos mundos musicales distantes se atraen, a pesar de no contar con una conexión histórica directa. En este sentido, se podría decir que estas expresiones se dan localmente a través de los artistas folkloristas que las practican y es la globalización quien hace visible sus conexiones. Antes de la globalización, su similitud formal sería episódica; hoy comparten un mismo terreno cultural. Mi tarea es interrogar hasta qué punto lo local participa de lo global, porque todavía existe y sobrevive. Es decir, no es una lógica de resistencia; más bien, implica preguntarse en qué medida estos dos mundos musicales generan conexiones complejas entre sí, al enfrentarse a la escala global (Beck, 2000; Held y McGrew, 2007).

Mi trabajo, por lo tanto, no está centrado en rastrear la universalidad de los conceptos y expresiones que estas prácticas comparten, tampoco en rastrear la circulación concreta de posibles migraciones entre ambas áreas culturales, sino cómo, a través de su magnetismo, movilizadas por la práctica presente de los artistas folkloristas, estas formas locales implícitamente crean géneros musicales de escala transnacional. Vale la pena insistir que estas dos formas musicales tuvieron desarrollos paralelos, pero que crearon culturas musicales parecidas. Mi interés es indagar desde las similitudes en las estrategias comunes de sobrevivencia en la modernidad global (Heyck, 2002), no sometiendo a ella, sino usándola a su favor para generar lógicas de conexión sin renunciar a su cultura (García-Canclini, 1989).

Vale la pena notar que, en el caso estudiado, estas prácticas musicales concretas chinas o andinas están en la trama más amplia de la circulación cultural global. Les asignamos a estas culturas el estatuto de unidades de análisis, no simplemente

porque nazcan de un territorio determinado, sino porque han logrado sobrevivir al influjo supuestamente homogeneizador de la globalización. Están allí, al mismo tiempo en su localidad y en el escenario internacional, aunque se presupondría que su contacto global las habría terminado por asimilar.

Así, la confusión sonora se enmarca en debates contemporáneos de la antropología que estudia procesos de globalización. Esta investigación pretende generar una contribución para el debate antropológico sobre las maneras en las que se conceptualiza la globalización en contextos concretos de interacción. En su libro *Friction: An Ethnography of Global Connection* (2005), Anna Tsing describe sistemas para observar las configuraciones, interconexiones globales y diferencias culturales de la vida cotidiana, donde aparece la fricción del desplazamiento por la movilidad de agentes y expresiones culturales dentro de la configuración global del mundo contemporáneo. Tal como el concepto de fricción, los términos de confusión y sobrevivencia son, en esta investigación, formas de expresar relaciones específicas entre lo local y lo global a escala transpácifica, pero movilizadas por la música, o más específicamente, por los artistas folkloristas, que no solo viven sus culturas musicales como una serie de reglas o ritos formales, exteriores a su mundo subjetivo, sino que son, sobre todo, la profunda aceptación de un compromiso afectivo. Desde la psicología transcultural, Hong, Fang, Yang y Phua (2013), han definido el “apego cultural”, asimilando la relación de una persona a su cultura, al vínculo de seguridad que un niño o niña siente por su madre. Tsing (2005), ha tomado el camino opuesto con la fricción, estipulando que las configuraciones culturales son producidas mediante vínculos desiguales e inestables, pero, por eso mismo, creativos en su diferencia (p. 46). El concepto de cultura, así, está definido por las prácticas, creencias y símbolos marcados

afectivamente por los artistas folkloristas, ya sea a través de apego o de fricción, señalando, de esta manera, el valor social de estas actividades al interior de su comunidad. Eso explica la necesidad del folklorista de, en primer lugar, absorber localmente y, luego, transmitir local, nacional y globalmente eso que llamamos cultura.

Es la figura del artista folklorista la que nos entrega herramientas para poder comprender estos complejos trayectos, desafiando toda distancia cultural. Las prácticas folklóricas en contextos de circulación internacional reclaman una fidelidad al lugar donde se originan. El vértigo del folklorista es que su práctica se pierda. El folklorista no busca alterar su tradición musical, sino transmitirla, porque supone que en la tradición hay una sabiduría que debe preservarse y reconoce que es su deber paradójico hacerla llegar a todo el mundo. Su orientación, por lo tanto, es la sobrevivencia en contextos de intensa transformación cultural. Es esta característica la que localiza al artista folklorista como el puente, es decir, el mediador privilegiado entre las prácticas tradicionales de una región particular, y su encuentro, reconocimiento y colisión en el contexto de la circulación global. La diferencia entre lo local y lo global, es para el artista folklorista una relación dinámica y activa. En términos prácticos, el folklorista no solo representa las tradiciones musicales vernáculas en lo público, sino también participa en la construcción de sus instrumentos, la búsqueda de los materiales y la investigación, recopilación y –en muchos casos– la creación de la música que interpreta. Estas labores conjuntas requieren lógicas de producción y circulación que trascienden las limitadas fronteras de la nación a la que pertenecen.

El musicólogo Richard Bauman nos invita a reflexionar sobre el rol del artista folklorista para pensar esta labor: “If

we are truly concerned with the social base of folklore, other perspectives must be developed which will allow us to see a connection between people and folklore in more direct and empirical terms" (1971, p. 33). Esto es especialmente relevante en contextos en los que la obra folklórica entrecruza distintas tradiciones vernáculas. Solo en el estudio cuidadoso de la actividad concreta, de su proceso de producción y no solo el estudio del producto, es donde encontraremos respuestas para hablar de la sobrevivencia de estas tradiciones en su configuración contemporánea. Así es como el auditor y el mundo material desde donde emergen los instrumentos, encuentran su unidad en el artista folklorista. Es el artista folklorista quien, recorriendo diversos circuitos internacionales, ha sido el encargado de amplificar y preservar sus tradiciones. Su labor es incrementar la reproducción de sus artes folklóricas en todo escenario. En esta necesidad de sobrevivencia es posible develar las resonancias entre ambos mundos musicales que iluminarían su confusión y magnetismo al exponerse a la circulación global.

De esta manera, un escenario privilegiado para mi investigación son los festivales folklóricos internacionales, que aparecen como vitrina para la escucha, enseñanza y propagación de las tradiciones de miles de folkloristas, artistas y comunidades de todo el mundo. El Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folklore y de las Artes Tradicionales (CIOFF)⁸, organiza anualmente 393 festivales internacionales basados en la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial en más de 112 países del mundo, entre los que se cuentan Chile y China, con equipos de 63 secciones nacionales. Delegaciones de diversos países viajan para

⁸ CIOFF® es un colaborador oficial de la UNESCO, acreditado por el Comité PCI de la UNESCO. Creada en 1970, la tarea de CIOFF® es la protección, promoción y difusión de la cultura tradicional y del folklore.

representar sus artes folklóricas y encontrarse con otros grupos dedicados a proteger, reproducir, compartir y aprender entre ellos.

En el marco del *Billingham International Folklore Festival of World Dance 2017*, un festival folklórico perteneciente a las redes de la CIOFF – UNESCO, realizado en el norte de Inglaterra, conocí a los artistas folkloristas Shang Chi Wu y su esposa Li Xiaowa. En ese momento, me desempeñaba como directora musical del festival, en el cual trabajé durante 5 años con más de 150 artistas pertenecientes a delegaciones de 25 países de Asia, América, África, Europa, y Oceanía, poniendo en escena obras musicales que integraban la narración y la música tradicional de las compañías asistentes. Shang y Li pertenecían a la delegación de la Taiwán Youth Dance Company, que ese año participaba del certamen y con los que habitualmente compartía conciertos la delegación chilena. Dentro de las actividades que ambos realizaban durante la gira, no sólo estaban las representaciones de las danzas tradicionales de Taiwán, cantar y asistir a la directora musical Cherie Lung durante las presentaciones, sino también realizar ceremonias del té durante la noche para el resto de las delegaciones. Shang Chi Wu compartía, de esta manera, los antiguos ritos del *oolong* o té azul que crece, como el bambú, en las montañas de Taiwán. Es así como la música a través de los artistas folkloristas se transformó en una plataforma para comunicar la sobrevivencia de otras prácticas culturales. Los artistas folkloristas que participan de estas actividades, colisionan directamente expresiones musicales vernáculas con otras tradiciones, que luego viajan cientos de kilómetros para ser reconocidas y ejecutadas por otros, y, en el caso de las tradiciones musicales chinas y andinas, confundidas entre sí.

Mi trabajo etnográfico de experiencias como las que he descrito, cruzadas por la circulación de artistas folcloristas, me ha permitido poner en función de la diplomacia este fenómeno de confusión mediante la creación de un género musical que he decidido llamar, el género Sinoandino. El año 2021, el Consulado de Chile en Shanghai me invitó a realizar una instalación sonora en el marco de una exhibición sobre la poesía de Gabriela Mistral, durante la semana de promoción comercial más relevante realizada por Chile en China llamada, Chileweek. La solicitud fue producir una obra que celebrara la fraternidad entre ambas naciones. Entonces, retorné a mi archivo de recopilaciones de música tradicional china y andina. Me concentré en recrear mediante una obra híbrida las similitudes de las sonoridades vernáculas a través del uso de la escala pentáfona en ambas tradiciones musicales, la sonoridad que emitían los instrumentos de viento contruidos a ambos lados del Pacífico por materiales de caña (en este caso el bambú y el colihue) y, finalmente, la integración de ritmos andinos característicos de la zona norte de los Andes chilenos, ejecutados por instrumentos de percusión tales como el bombo, con la incursión melódica de un *erhu*, instrumento de cuerda chino semejante al violín. Al momento de estrenar la obra en Asia, la audiencia reconocía esta pieza como una composición china y a su vez, cuando se estrenó en América Latina, el público reconoció en ella una pieza musical andina. En ambos casos, la aparición de la confusión sonora se disipaba cuando aparecía la voz cantada en español o en chino mandarín. Pero mientras persistía, por un momento, los oyentes chinos escuchaban los soplos de una quena o una zampoña como si fuera un instrumento chino. En otras palabras, por unos instantes, la música andina resonó con la familiaridad de su propia casa para los oyentes chinos.

Gracias a esta pieza híbrida, la música operó como una forma de la diplomacia cultural, en el sentido de un ejercicio que supone, a la vez, la promoción de las relaciones internacionales entre países basadas en la comprensión, el respeto y la mediación del arte, en este caso, la música (Goff, 2020, pp. 419-420). De esta manera, la música permitió generar un entendimiento entre culturas separadas por el océano más grande del mundo.

CONCLUSIONES

Esta investigación presenta un potencial, hasta ahora no explorado, de vinculación transpacífica, hoy que China es fundamental para las relaciones políticas y económicas de Sudamérica. Es inevitable que la conexión contemporánea con el mundo, si queremos pensar la globalización, se detenga en China. La República Popular es, por ejemplo, el socio comercial más importante en Chile en esta década. Al mismo tiempo, es importante reconocer cuánto se ha descuidado mutuamente el nexo cultural para las relaciones internacionales entre ambos países. Para evitar una relación extractivista con esta potencia mundial, es necesario proponer desde la cultura una vía paralela, robusteciendo las relaciones de diplomacia cultural entre Asia y América Latina. Esta propuesta no ha sido realizada y no se organiza como parte de los recursos de la política cultural internacional de Chile. Una nueva forma de diplomacia musical entre China y América Latina es, acaso, la promesa implícita de este artículo.

Desde esta investigación, es posible entender la música como aliciente para la valoración de la riqueza natural del bambú y el colihue, así como reflexionar sobre las industrias dedicadas a su explotación con el fin de establecer marcos de cuidado y conservación mediados por la cultura inmaterial

que los alimenta. La música, desde el estudio etnográfico, opera como un engranaje más en el objetivo de lograr industrias culturales más conscientes y sustentables.

Por otro lado, la contribución de esta investigación está en la visibilización de la incansable y silenciosa labor que durante siglos han realizado los folkloristas para salvaguardar, proteger y propagar sus saberes ancestrales y tradicionales, reconociéndolos como actores interculturales en contextos de globalización. Esto tiene un confesado valor ético, ya que la práctica de los artistas folkloristas no queda confinada al pasado, sino que se muestra su crucial inserción en formas de creación, circulación y consumo cultural presente. El folklore, desde la mirada de esta investigación, es una expresión tan contemporánea como los dispositivos digitales en los que se aprecian hoy por hoy sus expresiones. Los artistas folkloristas son el punto en el que el presente global compartido se toca con el pasado en el que China y América estuvieron divididos. Así, le da una historia más larga a su intensa conjunción contemporánea. Conjunción, por cierto, que conlleva la promesa de convertirse en un recurso estratégico de cooperación diplomática y cultural entre ambas regiones, abriendo un espacio de interlocución entre el arte y la diplomacia.

Es este espacio el que permite pensar la necesidad de una vinculación constante entre territorios distantes, sostenida no por coyunturas políticas cambiantes, sino por la continuidad de las relaciones culturales. En este gesto de mantener la consistencia de los lazos, como señala Paul Sharp, pone el centro en el sostenimiento de la relación: *“thinking diplomatically, therefore, privileges the maintenance of relations – peaceful relations at that – over whatever those relations are purportedly about”* (Sharp, 2009, p. 10). En esa línea, la diplomacia musical se afirma como una práctica de mantención de la

cooperación en el tiempo, ejemplificada en la circulación transnacional de artistas que convergen en los festivales folklóricos, configurando redes culturales que trascienden los límites estatales y cuya unidad refleja una independencia relativa del acontecer político y económico de las relaciones culturales concretas.

Si la globalización ha sido comprendida en muchos casos, como un infinito océano que se superpone a las expresiones tradicionales hasta hundirlas, en esta investigación busco mostrar que el mundo musical tradicional juega el rol de una isla que, al enfrentarse a ese inmenso caudal de agua, flota y aparece para lograr ser vista, conectándose a su vez con otras islas y archipiélagos, con el fin de sobrevivir mediante la sutil estrategia de confundirse sin homogeneizarse, y al oír el soplido de un bambú o de un colihue, sin saber cuál, o más bien ambas al mismo tiempo, podamos imaginar el sonido del viento en las montañas de Sichuan y la Cordillera de los Andes.

REFERENCIAS

- Anderson, L. (2006). Analytic autoethnography *Journal of contemporary ethnography*, 35(4), 373-395.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. University of Minnesota Press.
- Bates, E. (2012). The social life of musical instruments. *Ethnomusicology*, 56(3), 363-395.
- Bauman, R. (1971). Differential Identity and the Social Base of Folklore. *The Journal of American Folklore*, 84(331), 31-41.
- Bautista, E. (2019). *A brief history of the sheng*. Birmingham Contemporary Music Group. <https://www.bcmg.org.uk/blog/a-brief-history-of-the-sheng>.

- Beck, Ulrich. (2000). *What is globalization?* Cambridge, Polity Press.
- Boas, F. (1889). On Alternating Sounds. *American Anthropologist*, 2(1), 47-54.
- Canclini, N. G. (1995). *Hybrid cultures: Strategies for entering and leaving modernity*. University of Minnesota Press.
- Chang, H. (2016). *Autoethnography as method*. Routledge.
- Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folklore y de las Artes Tradicionales (s. f.). *Vista general*. Recuperado el 10 de septiembre de 2024 de <http://www.cioff.org/index.cfm?lng=es>
- Delalande, F. (1995). Épistémologie de L' objet/ Epistelomogie du fait rerproductible. Discussion sur la validation en Analyse Musicale. *Musurgia*, 2(4), 103-111. <http://www.jstor.org/stable/40591294>.
- De la Vega, G. (1976). *Inca - Comentarios reales de los Incas* (Obra original publicada en 1609). Quesada, Biblioteca Ayacucho.
- Dorna, M. (2009). Indian Folk Songs in the Major Pentatonic Scale. Indian Musicological Society. *Journal of the Indian Musicological Society*, 40, pp. 146 -158.
- Eagleton, T. (2016). *Culture*. Yale University.
- Ellis, C. y Bochner, A. (2000). Autoethnography, personal narrative, reflexivity: Researcher as subject. En N. K. Denzin y Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research* (pp. 733-768). Sage.
- Fink, R.W. y Latour, M. (2018). *The relentless pursuit of tone: Timbre in popular music*. Oxford University Press.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo
- Gerring, J. (2006). *Case Study Research: Principles and Practices*. Cambridge University Press.
- Goff, P.M. (2013). Cultural Diplomacy. En N. Snow y P. M. Taylor (Eds.), *The Oxford handbook of public diplomacy*.

- Oxford University. Press. <https://doi.org/10.1093/oxford-hb/9780199588862.013.0024>
- Held, D. y McGrew A. (2007). *Globalization theory: Approaches and controversies* (Vol. 4). Polity Press.
- Heyck, D.L. (2002). *Surviving globalization in three Latin American communities*. University of Toronto Press.
- Hood, M. (1960). The Challenge of «Bi-Musicality». *Ethnomusicology*, 4(2), 55-59. <https://doi.org/10.2307/924263>
- Hong, Y. y Fang, Y. (2013). Cultural Attachment: A New Theory and Method to Understand Cross-Cultural Competence. *Journal of Cross-Cultural Psychology*, 44(6), pp. 1024-1044. <https://doi.org/10.1177/0022022113480039>
- International Network for Bamboo and Rattan. (23 de octubre de 2006). *Bamboo for the Environment, Development and Trade*. <https://prize.equatorinitiative.org/wp-content/uploads/formidable/6/Diversification-of-Livelihood-Strategies-for-Tobacco-Small.pdf#page=5>
- Li, H. y Wu, T. (1956). *Sheng*. The Tatsu stone carvings. China pictorial April.
- Magnusson, T. (2009). Of epistemic tools: Musical instruments as cognitive extensions. *Organised Sound*, 14(2), 168-176.
- Marks, R.W. (1932). The music and musical instruments of ancient China. *The Musical Quarterly*, 18(4), pp. 593-607.
- Michel, A. y Fujie, L. (1997). Changes in central European concepts of folk musical instruments: Industrially produced zithers without fingerboards. *The World of Music*, 39(3), 71-90.
- Patton, M.Q. (2015). *Qualitative research & evaluation methods: Integrating theory and practice* (Vol 4). SAGE.
- Sharp, P. (2009). *Diplomatic Theory of International Relations*. Cambridge University Press; Cambridge Core. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511805196>

- Sims, M.C. y Stephens, M. (2011). *Living folklore: An introduction to the study of people and their traditions* (2ª ed.). Utah State University Press.
- Szabolcsi, B. (1943). Five-tone scales and civilization. *Acta Musicológica*, 15(1/4), 24-34.
- Tsing, A. L. (2005). *Friction: An ethnography of global connection*. Princeton University Press.
- Tsing, A. L. (2015). *The mushroom at the end of the world: On the possibility of life in capitalist ruins*. Princeton University Press.
- Van Khe, T. (1977). Is the pentatonic universal? A few reflections on pentatonism. *The World of Music*, 19(1/2), 72-79.
- Watson, J. B. (2020). *The Persistence of Punk Rock: A Statistical Network Analysis of Underground Punk Worlds in Manchester and Liverpool 2013-2015*. The University of Manchester.
- Williams, R. (1985). *Keywords: A vocabulary of culture and society*. Oxford University Press.
- Yip, A. (2020). Autoethnography and participant-observation in a cross-cultural artistic research. *Resonancias: Revista de investigación musical*, 46, 147-155. <https://doi.org/10.7764/res.2020.46.9>
- Zlotnyk, O., Borysova, S., Lytvynov, V., Lytvynov, O. y Poluboiaryna, I. (2024). Musical art as a facilitator of cultural diplomacy and international relations. *Revista Amazonia Investiga*, 13(84), 197-205. <https://doi.org/10.34069/AI/2024.84.12.12>

