

# La cuestión de la autenticidad en las músicas migrantes: desplazamientos y controversias en el espacio transnacional<sup>1</sup>



Marisol Facuse Muñoz

Universidad de Chile, Santiago, Chile  
marisolfacuse@uchile.cl

Ignacio Rivera Volosky

University of London, London, Reino Unido  
ignacio.rivera@kcl.ac.uk

Rodrigo Torres Alvarado

Universidad de Chile, Santiago, Chile  
rtorres@uchile.cl

*Recepción: abril 2022  
Aceptación: junio de 2022*

## Resumen

El presente artículo presenta los resultados de una investigación cualitativa sobre los mundos musicales migrantes en la Región Metropolitana de Chile. A partir de un recorrido por las entrevistas a músicos/as buscamos dilucidar cómo los/as actores, sujetos/as de la migración, interpretan los tránsitos de las prácticas musicales de un país a otro y qué valoraciones sustentan sentimientos como la pérdida, la banalización o la frivolidad de las formas artísticas una vez que son apropiadas en la sociedad de acogida. Nuestra hipótesis sostiene que estas percepciones se relacionan con una cierta idea de autenticidad que opera como atributo principal al momento de otorgar un valor a las prácticas artísticas y culturales. Examinaremos cómo esta noción se declina a partir de distintos ejes en relación con pertenencias como el territorio, la etnia, el linaje o el grado

<sup>1</sup> Los resultados que dieron la materia para este artículo fueron producidos en el marco del Proyecto Fondecyt N° 110928: "El mundo de las músicas inmigrantes latinoamericanas en Chile: identidades, sociabilidades y mestizajes culturales" del cual sur autores/as fueron investigadores/as responsables. Una versión preliminar se presentó en el ISA Congress, Toronto, 2018, RC 37 Sociology of arts.

de adhesión colectiva que suscitan en los distintos contextos, fundamentadas en una idea del origen como sustrato de las identidades culturales.

**Palabras clave:** músicas migrantes, autenticidad, sociología del arte, música y territorio

---

## **A questão da autenticidade nas músicas migrantes: deslocamentos e controvérsias no espaço transnacional**

### **Resumo**

O presente artigo apresenta os resultados de uma pesquisa qualitativa sobre os mundos musicais de grupos de migrantes residentes na Região Metropolitana do Chile. A partir de entrevistas com músicos migrantes, procuramos elucidar como as/os atrizes/atores, sujeitos/as da migração, interpretam os caminhos das práticas musicais de um país a outro; quais valorações sustentam sentimentos como a perda, banalização ou frivolição das formas artísticas depois que são apropriadas pela sociedade de acolhimento. Nossa hipótese sustenta que essas percepções estão relacionadas a uma certa ideia de autenticidade que opera como o principal atributo na valorização das práticas artísticas e culturais. Examinaremos como essa noção é declinada a partir de diferentes eixos de pertencimento tais como o território, a etnia, a linhagem ou o grau de adesão coletiva que despertam em diferentes contextos, a partir de uma ideia de origem como sustrato de identidades culturais.

**Palavras-chave:** música migrante, autenticidade, sociologia da arte, música e território

---

## **The Question of Authenticity in Migrant Music: Displacements and Controversies in the Transnational Space**

### **Abstract**

This article shows the results of qualitative research about migrant music worlds in the Metropolitan Region, Chile. Throughout the analysis of interviews with migrant musicians, we aim to understand how the actors and subjects of migration interpret the movement of music practices from one country to another, and which values and judgments sustain a specific feeling of loss, trivialization, or frivolization of artistic forms appropriated by the host society. We hypothesize that musicians' perceptions are

linked to some idea of authenticity that operates as a principal attribute to evaluate cultural and artistic practices. We will examine how this notion of authenticity will judge migrant music according to a variety of membership types, such as territory, ethnicity, lineage, degree of collective adherence, all of them grounded on an idea of origin as the main substance of cultural identities.

**Keywords:** Migrant musics, authenticity, sociology of art, music and territory

*“El jazz es como los plátanos, es necesario consumirlos  
en su lugar de origen”.<sup>2</sup>*

Jean-Paul Sartre, Revista América, 1947

## **Introducción: las prácticas culturales en el espacio transnacional**

El presente artículo explora los procesos de transformación de las prácticas musicales en los tránsitos migratorios, indagando en las metamorfosis de sus usos sociales, rituales y festivos. Nos preguntamos ¿Cómo los agentes –migrantes y población nativa– participan de estos desplazamientos y de estas mutaciones? ¿Cómo se van elaborando juicios, legitimidades y prestigios entre los actores que participan de estos mundos musicales? ¿Qué nuevas significaciones les otorgan en su despliegue en un nuevo territorio? Sostenemos que en los fundamentos de estas valoraciones aparece una idea de autenticidad, esbozada por los grupos sociales portadores de estas músicas, la que puede sustentarse en ejes de naturaleza diversa tales como el territorio de origen, el linaje o la pertenencia étnica.

Como es sabido, los préstamos culturales y los procesos de hibridación pueden generar controversias, sentimientos de animadversión o juicios críticos, especialmente en quienes han tenido un contacto mayor con estas prácticas culturales en sus lugares de origen. Se trata de un debate que ha recobrado una fuerza inédita en el último tiempo a la luz de las querellas sobre la apropiación cultural y sus límites.<sup>3</sup> En el marco de la investigación “Músicas migrantes latinoamericanas: identidades, sociabilidades y mestizajes culturales” pudimos dar cuenta de un “sentimiento de pérdida”

<sup>2</sup> Frase original en francés: “Le jazz c’est comme les bananes, ça se consomme sur place”. Traducción de los/as autores/as.

<sup>3</sup> Conscientes de que se tratan de gran proximidad, parece pertinente relevar que el tema central de este artículo no se enfocará en los debates sobre apropiación cultural, sino en el de la autenticidad, pudiendo ser esta intersección abordada en una próxima contribución.

experimentado por los/as artistas migrantes en relación a las nuevas formas que adquieren estas prácticas en la sociedad de acogida. Estas valoraciones ponen en tensión el sentido dado por las nuevas comunidades a estas prácticas, su densidad cultural, su continuidad o su ruptura con la memoria colectiva del país que se dejó.

## Prácticas musicales en el espacio transnacional

Tal como lo han mostrado diversos estudios, las dinámicas globales que han caracterizado el presente siglo han acelerado los procesos de movilidad transnacional, a partir de migraciones de diversa naturaleza (Pedone, 2010). En este contexto la movilidad artística propia de la globalización cultural (Burke, 2010), favorece procesos de desterritorialización de las prácticas culturales. Diversas producciones musicales atraviesan las fronteras, siendo reinterpretadas por nuevos colectivos humanos, alejados de los contextos que las vieron emerger. En estos desplazamientos las funciones sociales y simbólicas asociadas a estas prácticas se van transformando, pudiendo integrar nuevos entramados de significación (Geertz, 2003) en función de las comunidades que les dan vida.

Es así que prácticas musicales como el carnaval,<sup>4</sup> la capoeira, las músicas de raíz afro o andina, pueden ser reapropiadas por diferentes colectivos en los países de acogida,<sup>5</sup> integrándose a nuevas coordenadas y espacios de acción, que van de lo religioso a lo festivo, de lo ritual a lo político. Ejemplo de ello son las músicas y danzas de carnaval en Chile incorporadas como repertorios de acción colectiva (Tilly y Wood, 2010) en las movilizaciones sociales de la última década: estudiantil (2006 y 2011), feminista (2018) o el reciente estallido social (2019) por la vida digna que desembocó en el actual proceso de nueva constitución, donde la protesta se expresó a través de múltiples formas de arte callejero.

Un antecedente de este desplazamiento de lo artístico a lo político lo podemos encontrar en los primeros años del retorno de la democracia en Chile en los años 90, en que se pudo constatar una presencia cada vez más significativa de formas carnalescas y festivas en el espacio público (Pinochet, 2016).

<sup>4</sup> Para un análisis más profundo de este fenómeno es necesario estudiar la relación de los chilenos con el carnaval y con las festividades populares en el espacio público desde la instauración de la República (Salinas, 2001). El interés por recuperar las prácticas festivas y las formas carnalescas se asocia a un tipo de contestación social y política contra un orden social represivo y moralizador.

<sup>5</sup> Al respecto, es de interés el proceso de la llamada "cumbia chilena" (Ardito, Karmy, Mardones y Vargas, 2016).

En este mismo período el país comenzó a constituirse en un destino plausible para comunidades migrantes provenientes de diversos puntos de la región,<sup>6</sup> incorporándose con ello al circuito de las llamadas migraciones sur-sur. La llegada de comunidades latinoamericanas a Chile dio lugar al surgimiento de nuevas escenas musicales de raíz afroamericana, andina y caribeña, motivando a una nueva generación de artistas locales a explorar repertorios y formas musicales hasta aquí ausentes o conocidas únicamente por un público experto. La motivación por explorar las nuevas dinámicas sociales resultantes de estos mundos musicales, ha sido el punto de partida de esta investigación, comprendiendo la música como un proceso colectivo que implica una multiplicidad de actores, genera redes materiales y simbólicas, propicia sociabilidades y vehicula imaginarios.

### Sartre y las bananas: origen, autenticidad y exotismo

El epígrafe con el que iniciamos este artículo corresponde a una crónica publicada en 1947 por Jean-Paul Sartre, a propósito de su experiencia como espectador en una *jam session* en un club de jazz de Nueva York durante el invierno de 1945. Se trató de una experiencia que en palabras de Gulianna Martini (2018) trastocó la vida del filósofo y lo llevó a interrogarse acerca de “¿Por qué el jazz en Estados Unidos no tenía nada que ver con su pálida copia francesa?”. La frase –a nuestros ojos desafortunada por reeditar un imaginario colonialista y eurocéntrico– resulta ambivalente, o más bien conduce a una doble idea de la autenticidad que nos interesará retener para efectos de la presente reflexión. La primera, espacial/territorial según la cual la música auténtica sólo puede apreciarse en su territorio de origen –en este caso Nueva York, o más precisamente Nueva Orleans– ejecutada por músicos afroamericanos. La segunda, temporal, en que el jazz es entendido como “música del instante”, una experiencia que irá perdiendo en densidad y en consecuencia en autenticidad, en la medida en que se aleja del momento del concierto, tal como éste es vivido en el cuerpo y en la emoción del espectador. Esta reflexión, cercana a la propuesta de Benjamin (2017), instala la cuestión de la pérdida en la experiencia estética cuando compara la relación del espectador con una obra *in situ*, en contraposición a su multiplicación a través de dispositivos tecnológicos.

<sup>6</sup> Para los interesados en el tema de la migración en Chile, ver Stefoni (2017) y Escalona (2014). Un pequeño grupo de investigadores han puesto foco en la dimensión cultural del fenómeno migratorio (Margarit y Bijit, 2014; Millaleo e Imilan, 2015).

La analogía entre jazz y bananas en la nota de Sartre no parece anodina a la luz de las discusiones contemporáneas sobre exotismo y fetichización de las culturas subalternas. Las bananas una década antes, en la industria cinematográfica norteamericana devinieron en una representación estereotipada de lo caribeño, afro, lo latino, en el concierto de relaciones norte/sur en que reinaba el extractivismo, como modo fundamental de relación. En última instancia, el ejemplo nos permite situar nuestras preguntas en relación a la cuestión de la autenticidad y de sus múltiples fundamentos tanto en el ámbito teórico como en la experiencia de los actores, testigos de estos desplazamientos y autores de valoraciones y juicios, lo que dará la materia para nuestro análisis.

## Aspectos metodológicos de la investigación

Si bien el cruce entre música y migración aún es un tema de investigación emergente en Chile, ha sido revisado con gran profundidad en otros contextos, tales como las músicas transfronterizas en México y Estados Unidos (Olmos, 2012), o la diáspora en Barcelona (Sánchez, 2012). En buena medida estas investigaciones han abordado la relación entre música y migración desde un análisis de la producción musical observando fusiones e hibridaciones en las obras, géneros musicales, instrumentos y sonoridades. Es importante destacar igualmente que los enfoques a partir de los cuales se han observado las músicas migrantes han estado dados por cruces entre musicología y antropología. Como hemos planteado, la presente propuesta busca contribuir a esta mirada con aportes de la sociología de la música, del arte y la cultura, posicionándonos desde una sociología pragmática (Boltanski y Chiapello, 1999; Hennion, 2002) interesada en cómo los actores dan sentido, enjuician y se posicionan en torno a las producciones culturales.

En la presentación de resultados escrutamos los discursos y representaciones de músicos/as migrantes latinoamericanos/as residentes en Chile tomando como punto de partida la sociología del arte y la cultura en intersección con la etnomusicología. El material que aquí analizamos es resultado de entrevistas realizadas a músicos/as migrantes latinoamericanos,<sup>7</sup> quienes al momento de la investigación desarrollaban alguna práctica musical. En el trabajo de terreno pudimos dar cuenta de una escena musical muy diversa que se desplegaba en distintas escalas a través de prácticas profesionales y amateur, individuales y colectivas. Sus espacios de localización eran igualmente múltiples pudiendo

<sup>7</sup> Las entrevistas fueron registradas en audio y transcritas en su integridad, utilizando los correspondientes consentimientos informados.

presentarse en ferias, festivales, plazas, recorridos de buses urbanos, restaurantes o domicilios familiares.

El trabajo de campo se situó en la Región Metropolitana, entre los años 2014 y 2017 y en él se incorporó a 48 músicos/as migrantes con más de cinco años residiendo en Chile, que tuvieran una práctica musical previa en sus países de origen. A partir de una muestra en red o “por bola de nieve” se entrevistó a músicos/as provenientes de Brasil, Bolivia, Colombia, Cuba, Ecuador, Haití, Perú, República Dominicana y Uruguay, doce de las cuales eran mujeres. Partiendo de una comprensión amplia del fenómeno musical integramos la mayor diversidad de prácticas musicales que pudimos repertoriar. En algunos casos la música estuvo asociada a la danza, el carnaval, o a contextos festivos de diversa naturaleza. El trabajo de terreno nos mostró una escena múltiple, expresada a través de músicas populares o tradicionales de diversos puntos del continente. Los/as músicos/as o grupos musicales incluidos en el estudio cultivaban una gran variedad de repertorios más allá de las fronteras, los clivajes artísticos y las lógicas puramente nacionales. El acercamiento a estas escenas nos permitió testimoniar de cómo los/as artistas orientaban su práctica musical motivados/as por el anhelo de aportar y tender puentes con la sociedad receptora, de manera creativa y dando muestra de una gran capacidad innovadora, introduciendo nuevos ritmos para en sus palabras, “traer aquí lo que no estaba”.<sup>8</sup>

Para efectos de este artículo, nos detendremos en el análisis de un conjunto limitado de casos en los que se hizo presente con mayor nitidez la cuestión de la autenticidad y sus dilemas, a partir de testimonios sobre la recontextualización de las músicas en el país de acogida. Partiendo de una comprensión amplia, no restringimos nuestra muestra solamente a los músicos, sino que incorporamos a otros/as actores asociados a la práctica musical, como bailarines/as, investigadores/as, gestores/as, una diversidad de perspectivas y posiciones que nos permitirá interpretar de manera más exhaustiva “la curva de un discurso social” tal como propone Geertz, en este caso en relación a la autenticidad.

## Sobre el concepto de autenticidad

“Tanto los tradicionalistas como los modernizadores quisieron construir objetos puros. Los primeros imaginaron culturas

<sup>8</sup> Las entrevistas (48) fueron realizadas por los autores de este artículo, más un equipo de tesis y asistentes de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile: Pablo Albornoz Morales, Malén Cayupi, Francisca Cornejo, Ana Cubides, Daniela Forné, Constanza Lobos e Ignacia Villagra. También contó con el apoyo del documentalista Jorge Leiva, realizador de ‘Músicas Migrantes, bitácora de una investigación’, disponible [www.ondamedia.cl](http://www.ondamedia.cl)

nacionales y populares “auténticas”; buscaron preservarlas de la industrialización, la masificación urbana y las influencias extranjeras.”

(García Canclini, 2001, p. 38)

La cuestión de la autenticidad en las músicas ha sido vastamente abordada en los debates de la filosofía, la antropología, musicología y la sociología (Bendix, 1997; Ochoa, 2002; Frith, 2007). Con el objetivo de problematizar y ensamblar estas propuestas teóricas, en la presente sección analizaremos algunos estudios que han investigado la autenticidad desde las músicas tradicionales y los estudios de folclor,<sup>9</sup> a fin de dotarnos de herramientas analíticas adecuadas para el tratamiento de nuestros casos.

Hacia fines de la década de 1980, el antropólogo Néstor García Canclini señalaba que la autenticidad era la piedra angular del discurso tradicionalista, que abogaba por la defensa de un purismo de la cultura. El folclore y la antropología serían dos disciplinas que defendían este discurso de la autenticidad. Fuera de Latinoamérica, la etnóloga Regina Bendix (1997), realizó un estudio sobre la autenticidad en el folclore en Alemania y Estados Unidos. Bendix, de manera similar que García Canclini, señala que la autenticidad ha sido un eje central para la construcción de los proyectos de Estado nación, y que el folclor ha sido una de las herramientas fundacionales para cumplir este propósito. Es interesante, que ambos estudios de Bendix y García Canclini se realizan a fines de la década de 1980 y comienzos de 1990, época en que emerge la idea de la consolidación de la globalización frente al debilitamiento de los proyectos de nación. Por eso, ambos estudios proponen una crítica a lo que fuera una idea central de los estados nacionales. Para García Canclini, la respuesta frente a este problema fue la hibridación, que se convirtió en un paradigma interpretativo primordial en los estudios culturales no solo latinoamericanos, sino que también de las metrópolis del pensamiento occidental.

En el caso de Bendix, su propuesta fue deconstructiva, es decir, más que plantear una solución al problema de la autenticidad, como propone García Canclini con la hibridación, su investigación se esmera en hacer un análisis crítico del concepto de autenticidad, para la comprensión de los estudios del folclor. Bendix señala, que desde el siglo XVIII, la autenticidad emergió como ideal a seguir a partir de la exaltación de la figura del buen salvaje planteada por Rousseau. También Herder, ideólogo del *Volksgeist*, “el espíritu del pueblo”, le dio una importancia a lo puro, auténtico de

<sup>9</sup> Somos conscientes de lo problemático del concepto de folclore y de lo popular, que tienen diversas connotaciones de acuerdo al contexto en que se utiliza.



la vida campesina y pastoral de su país. Asimismo, la autenticidad fue importante para disciplinas involucradas en los procesos de colonización, como la antropología, que buscaba comprender las vidas de comunidades consideradas “exóticas” y otros “auténticos”. La autenticidad se hizo relevante en los proyectos etno-nacionalistas promovidos desde el folclor, en que expresiones individuales, las canciones por ejemplo, devenían en símbolos colectivos funcionales a un imaginario de unidad nacional. En la filosofía del siglo XX, el concepto se debatió de diversos modos. Tal como mencionamos más arriba, Benjamin, con su concepto de aura, planteó que la autenticidad no podía ser producida serialmente en la era de la reproducción mecánica. Sartre, a su vez, en su crítica a la hipocresía burguesa, planteó que la autenticidad tenía relación con la búsqueda del verdadero yo. De manera similar, Heidegger también defendió la autenticidad como una cualidad del individuo para liberarse de las presiones de la vida cotidiana y encontrar un yo auténtico. A partir de esta revisión exhaustiva del uso de la autenticidad en diversas disciplinas, Bendix plantea una crítica a este concepto. Esta crítica es afín a las nociones deconstructivistas de tradición y nación propuestas en la década de 1980 desde la historia (Hobsbawm y Ranger, 2012 [1983]) y los estudios culturales (Anderson, 1993 [1983]). Bendix propone analizar la autenticidad no tanto como una esencia, sino que más bien como una construcción discursiva. Así, el interés se desplaza desde la pregunta qué es la autenticidad hacia cómo se construye, y en particular, a las preguntas de quién la necesita, por qué se necesita y cómo se ha usado. Con esta premisa, es posible plantear, por ejemplo, que, en la antropología, la autenticidad de las culturas estudiadas no existe en sí misma, sino que es una invención creada a partir de la comparación entre “uno mismo” y “el otro”, es decir, es una formación discursiva.

El concepto de autenticidad propuesto por Bendix se puede relacionar con el debate sobre cultura planteado por el sociólogo alemán Norbert Elias. La noción de autenticidad aparece al centro de la distinción entre cultura y civilización propuesta por Elias en el texto “El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas” (2009). Desde la sociología histórica, el autor reconoció el concepto de cultura como reservorio y genio del pueblo, en contraposición del concepto de civilización propuesta por la intelectualidad francesa, asociadas a la idea de civilización definida por el progreso material, económico y técnico. En contraposición a este concepto la idea alemana de cultura (*kultur*) se asimila al conjunto de conquistas artísticas, culturales y morales que constituyen el patrimonio de una nación, allí se funda su unidad. El concepto alemán de cultura resultaría entonces mucho más cercano a la idea de autenticidad.

Desde la etnomusicología y la sociología de la música, la autenticidad ha sido analizada como una característica asociada a la manera en que se vive la música. La antropóloga Ana María Ochoa (2002), señala que la autenticidad es un discurso relevante tanto para las músicas del mundo como para el rock. En relación a las músicas del mundo, Ochoa señala que éstas tienen rasgos comunes con los relatos de la autenticidad planteados desde la disciplina del folklore desde en siglo XVIII en adelante. El primero es un relato de índole social, en que el folklore es auténtico en tanto se opone al sentimiento de individualismo de la modernidad ilustrada. El segundo, es un relato de índole subjetivo, que vincula la autenticidad con vivir algo emotivo y espontáneo, que contrasta con la racionalidad propuesta por la sociedad industrial. Tanto García Canclini como Bendix plantean análisis similares en estos ámbitos, ya que para García Canclini, el tradicionalismo promovió la autenticidad como una oposición a la cultura de la modernidad ilustrada, lo cual se acerca al relato social. Mientras que para Bendix, es posible encontrar la autenticidad en vivencias que promueven una experiencia cualitativa de vida, por ejemplo, la música que te hace llorar, reír, elevarte, lo que se acerca al relato subjetivo. En su análisis de la autenticidad en el rock, Ochoa señala que este género musical genera una sensación de libertad y rebeldía que se vive como auténtico, espontáneo e intenso.

El sociólogo Simon Frith (2007), en su análisis del ejercicio de la crítica musical del rock, planteó que la autenticidad es un criterio de valoración recurrente, constituyéndose en el principal atributo a partir del cual se juzga la música del rock. Para Frith, la autenticidad cumple una función ideológica, ya que los aficionados valoran la música cuando ésta trasciende o rompe con la monotonía comercial. Sin embargo, aquí hay una paradoja en tanto la música más 'auténtica' del rock se ha propagado y sostenido gracias al complejo industrial-comercial. Lo ideológico de esta idea de autenticidad es que da la sensación de libertad de las ataduras de lo comercial, pero no logra zafarse genuinamente de estas ataduras. Para Frith, una solución a esta paradoja es dejar de asumir la autenticidad como el principal criterio de valoración, y abrir el espectro a otras valoraciones y juicios respecto del rock en particular, y de la música popular en general.

Una vertiente más geopolítica de la autenticidad la podemos encontrar en discusiones sobre el periodo de la guerra fría, que incentivó un pensamiento bipolar, que planteaba la cultura en términos de binarismos como lo local-global, proletario-burgués, periferia-centro. Por ejemplo, analistas de la Nueva Canción Chilena han sostenido que este movimiento defendió una idea de música auténtica, es decir, local y propia, que contrastaba con la música de la industria cultural estadounidense, que promovía valores

musicales imperialistas y comerciales ajenos a la realidad de nuestro país y del continente (McSherry, 2017, p. 33; Pino-Ojeda, 2015). En esta perspectiva la autenticidad ya no se relaciona tanto con un territorio o tiempo específico, sino con el orden dominante, donde el arte y la música auténtica serían artes de resistencia.

A partir de estas discusiones teóricas, es importante plantear como panorámica general, que el concepto de autenticidad tiene un largo uso en discusiones filosóficas (por lo menos desde la ilustración con Herder y Rousseau) y que fue central para una perspectiva tradicionalista de la cultura, sostenida en los estudios de folklore y la formación de estados nacionales, así como en los estudios antropológicos y el proceso de colonización. Durante las década de 1980 y 1990, con el auge de teorías deconstructivas de los paradigmas nacionales y coloniales, emerge una crítica a la autenticidad desde los propios estudios folclóricos y antropológico. Mientras que en el terreno de los estudios de la música, también ocurre algo similar, en que se propone una crítica a la autenticidad como fuente legitimadora del valor de la música. Ahora bien, en nuestro estudio, nos proponemos retomar estos debates sobre autenticidad, considerando que aún es una categoría analítica utilizada en el mundo del arte. Por eso, más que seguir linealmente la crítica de la autenticidad planteada por los autores señalados, es nuestro interés, entender cómo este ideal de autenticidad se plasma y vive desde las actividades y discursos de músicos migrantes en Santiago de Chile.

## **Disputas por la autenticidad en la voz de los músicos migrantes**

### ***1) Las autoridades socio-culturales: los custodios de la autenticidad***

Una primera tensión presente en los discursos de los entrevistados tiene relación con aquello que Michel De Certeau (1999) ha reconocido como las autoridades socio-culturales, concepto que da cuenta de referentes comunes a una sociedad encarnados en personas o representaciones que remiten de una u otra manera a aquello que es recepcionado como creíble. Esta tensión la ilustraremos con los casos de Rosa Vargas<sup>10</sup> y Fabio da Silva,<sup>11</sup> provenientes de Perú y Brasil respectivamente. Primero conozcamos la experiencia de Rosa, de 55 años,<sup>12</sup> quien a sus 34 años llegó a Santiago de Chile en 1992, donde se

<sup>10</sup> Entrevista, 13 de agosto de 2014.

<sup>11</sup> Entrevista, 2015.

<sup>12</sup> Las edades con que se presentan las y los entrevistados corresponden al momento de la entrevista.

ha convertido en una referente importante en los circuitos de música, danza y cultura afroperuana. Un elemento crucial que la posiciona como autoridad, se relaciona con su participación en el movimiento artístico de reivindicación de las músicas y danzas de origen afro en el Perú, proceso iniciado en Lima a fines de la década de 1950, más tarde institucionalizado a través de la creación de las escuelas de folclore en la década de 1970 (Feldman, 2009; León, 2015, p. 232; Tompkins, 2011),<sup>13</sup> y que se constituyó en un régimen particular de autenticidad representado por un grupo de figuras de artistas, como los hermanos Victoria y Nicómedes Santa Cruz Gamarra. La trayectoria de Rosa engarza en línea directa con este movimiento, cuyos repertorios se interesó por difundir en Chile. Este movimiento opera como escena cultural originaria, punto de partida y referencia para elaborar juicios y valoraciones sobre las prácticas dancísticas afroperuanas que Rosa ha encontrado en Chile. Este es el régimen de autenticidad con el cual Rosa se posiciona de manera crítica con las jóvenes chilenas que aprendieron el festejo en Chíncha, cuna del folclore afroperuano en la geografía del turismo cultural latinoamericano. Para Rosa, la práctica de estas jóvenes no se atiene a los requisitos de autenticidad de la danza afroperuana tal como ésta se construyó y se practicó en el movimiento del revival artístico que ella pudo presenciar en su país. En sus palabras:

Casi todos los grupos ahora hacen afroperuano, Perú Danza, Intiquilla, pero la chica que enseña en Intiquilla, con el respeto que se merece y yo se lo dije, ellos colgaron un video en youtube o en facebook parece [que] del festejo que habían hecho [...]. Entonces su festejo era una mezcla de landó, de la zamacueca, del alcatraz, o sea tú no puedes hacer una mezcla de un festejo con pasos de landó, con pasos de zamacueca, no, porque zamacueca es zamacueca; es como que yo quiera juntar la cueca con una danza de los mapuche por ejemplo y después la quiera combinar con el baile de La Tirana y hago un solo baile y digo “esto va a ser cueca” (Rosa, entrevista 13 de agosto de 2014).

La tensión presente en este testimonio a nuestro modo de ver se relaciona en algunos puntos con una noción purista de la autenticidad la que ha sido interrogada por expresiones como “la invención de la tradición” (Hobsbawm y Ranger, 2012; Amselle, 2013), en que se considera la cultura de un pueblo, su identidad o su patrimonio, como resultado de una convención, y que por lo tanto tienen un carácter arbitrario. Este tipo de concepciones puede ser sostenida por los actores, pero también puede

<sup>13</sup> Existe un modelo histórico de incorporación de la cultura popular, funcionalizada como folclore para la construcción de una identidad nacional, modelo en el cual se tiende a estandarizar las prácticas representadas y donde se institucionaliza el ejercicio de una autenticidad, a través de expertos investigadores.

venir dada por la institucionalidad cultural de una nación, como en el caso del folclor propiciado por los Estados/Nación o por instituciones internacionales como UNESCO quienes dan reconocimiento al patrimonio material e inmaterial o a los Tesoros Humanos Vivos. En todas estas situaciones, el carácter tradicional o patrimonial es designado por un grupo de expertos que personifican la autoridad en estas materia. Rosa enuncia, en este sentido, una voz autorizada capaz de discriminar cuando se trata o no una tradición auténtica y legítima y cuando no.

En su testimonio destaca la necesidad de investigar para crear y no solo restringirse a la imitación o a la copia. Tal es la base de su evaluación autenticadora con respecto a las fuentes, referentes y modalidades del aprendizaje en terreno (Chincha, Perú) de danzas afroperuanas por jóvenes bailarinas chilenas: “Uno tiene que investigar para poder hacer cosas, ¿cómo saco yo un festejo? Creando, imaginándome cómo puedo hacer este paso, ligándolo con este otro paso, qué significa... eso es; entonces aquí [Chile] nadie es capaz de hacer una coreografía, o sea, simplemente imitan”.<sup>14</sup> Es, en su opinión, lo que no han realizado el grupo de jóvenes mencionados anteriormente. Aquí, la posición de autoridad experta de Rosa también le permite realizar distinciones, por ejemplo, entre un festejo étnico y uno comercial, siendo el primero tradicional y auténtico.

Otro ejemplo que evoca la legitimidad de las autoridades socio-cultural lo encontramos en Fabio da Silva, músico y antropólogo brasileño residente en Santiago, especialista en Capoeira Angola, quien se inició a la práctica en su país de origen. Para él, la legitimidad de la Capoeira viene dada por un saber tomado directamente de un maestro. Así lo aprendió en su país en que los maestros de capoeira adquieren este rango luego de una extensa trayectoria y de un reconocimiento indiscutido por parte de la comunidad. En contraposición a esta noción de autenticidad sustentada en la autoridad de un maestro, Fabio se encontró la sociedad de acogida con jóvenes chilenos, que habiendo pasado una breve temporada en Brasil, impartían clases y se auto reconocían como profesores de capoeira. Con ello, se alejaban de las convenciones y de los procesos de legitimación propios de esta práctica en Brasil, generando gran perplejidad en nuestro entrevistado.

En los dos casos explorados nos podemos preguntar, ¿cuál es el fundamento de la autenticidad en relación con estas autoridades socioculturales? Creemos que algunos elementos de respuesta se pueden encontrar en el linaje, en la etnia, origen territorial, el grado de conocimiento de los códigos de una práctica, el grado de adhesión colectiva. Como se ha señalado en otros trabajos (Facuse y

<sup>14</sup> Rosa, entrevista 14 de agosto de 2014.

Torres, 2017, 2018), el modo de aprendizaje por linaje o a partir de maestros, tiene especial relevancia en las músicas de tradición oral. Podemos hablar así de un tipo de socialización musical que se articula a partir de la figura del maestro asociado a estas músicas, operador de una transmisión. El desplazamiento de este rol hacia un representante de esta tradición que no cuente con esta legitimidad (hombres o mujeres chilenos, jóvenes, sin raíz afro ni filiaciones con el país de origen de estas prácticas) puede ser fuente de controversia.

## **2) Marcas de autenticidad: etnicidad, origen, territorio**

En el plano de las representaciones y de la creación de estereotipos, nos encontramos igualmente con una noción de autenticidad asociada a la genética, a partir de la cual el saber musical se relaciona con la raza y, en definitiva, como si la pertenencia étnica operase como metonimia de la tradición, que se hace presente en frases recurrentes como “lleva el ritmo en la sangre o en los genes”. Otro aspecto importante es la identificación muchas veces equívoca, pero no por eso menos eficaz, de estas prácticas con una cultura nacional, todo lo cual contribuye a fortalecer la amalgama entre las músicas tradicionales con las culturas y las identidades nacionales.

Otro ejemplo que ilustra estos desacoples entre usos sociales de estas músicas son los carnavales andinos en Bolivia y su puesta en práctica por chilenos en Santiago. Según relata Jorge Moreno,<sup>15</sup> de 28 años, bailarín de morenadas residente en Chile, se trata de una festividad vivida con gran intensidad por sus participantes quienes comienzan a prepararse para ella con más de medio año de anticipación, ensayando asiduamente, de manera cada vez más intensa conforme se acercan los meses del carnaval (febrero y marzo). Así, en términos de Becker (2008), podemos constatar la organización de todo un mundo del arte en torno a esta actividad común de carácter ritual y religioso. Las comparsas se organizan en base a esa temporalidad cíclica dentro del año asociadas a una serie de funciones sociales, culturales, religiosas y simbólicas, que implican desde la confección de trajes hasta la elección de repertorios musicales.

Esta red de colaboración y los saberes que le son asociados dejan de existir una vez que esas prácticas han migrado hacia otros territorios y debe reconfigurarse en el nuevo territorio asumiendo diversas estrategias: en algunas ocasiones contratar músicos desde el país de origen para las festividades colectivas, o bien asociarse con jóvenes músicos locales de Santiago. Algo similar ocurría con los elaborados trajes que se ocupan en estas ocasiones. En algunos casos se mandaban a confeccionar o eran arrendados en el país de origen, en otros casos, si esto no era posible, se buscaban soluciones alternativas, de confección más

<sup>15</sup> Entrevista 11 de agosto de 2015.

simple y de bajo costo. Estas estrategias se pueden agrupar en dos: importar un mundo del arte existente en el país de origen, o bien, recrear las prácticas en el territorio de acogida, con actores, materiales, saberes locales, re-ensamblando una red (Latour, 2008). Por ejemplo, los oficios relacionados con estas prácticas culturales, como puede ser un sastre que confecciona trajes o un fabricante de cajones peruanos, pueden irse creando en el país de acogida a medida en que se va constituyendo incipientemente un nuevo mundo del arte.

Algo similar ocurre con la temporalidad de las festividades tal como estas son practicadas en los territorios de origen, las que deben reinventarse a partir de nuevos hitos en torno a los cuales cobra sentido la práctica musical. Ejemplo de ello es la celebración de la Virgen de Copacabana en el mes de agosto en Santiago en donde concurren comparsas de bolivianos residentes y chilenos. Estas prácticas se inscriben así en una nueva espacialidad (Plaza de Armas) y en una nueva temporalidad que a diferencia de la anterior no es compartida por toda una sociedad o por una comunidad extensa sino por pequeños grupos que se reúnen en torno a un objeto común (Hennion, 2002). Se trata de una temporalidad colectiva que parece restaurarse, pero que esta vez es compartida por comunidades más fragmentarias y efímeras.

### **3) Escenas musicales trashumantes**

El encuentro con comunidades otavaleñas<sup>16</sup> asentadas en la comuna de Estación Central, nos permitió dar cuenta de otra forma de autenticidad, en que se alternan oposiciones como lo propio y lo ajeno, lo tradicional y lo moderno, el arraigo y el desarraigo. El grupo familiar otavaleño que nos abrió amablemente las puertas de su casa, se refirió a su comunidad como de viajeros y comerciantes y nos mostraron la importancia de la música (en particular el San Juanito) como fuente de sociabilidad y cohesión. La conversación con Mirian Maldonado,<sup>17</sup> muchacha otavaleña de 24 años quien llegó a Chile a los 12, abrió nuevas vías a nuestra reflexión sobre la autenticidad y las estrategias de las comunidades indígenas en sus desplazamientos internacionales. Su padre Luis Maldonado fue fundador del grupo de música andina Carimán, creado en los años 90, época en que realizó un largo periplo por Europa, para luego asentarse en Santiago de Chile. En nuestra entrevista, Mirian habla del lugar de la música en su vida y en la de su familia y comunidad:

[...] en Otavalo a todos les gusta mucho la música y sobre todo nuestra

<sup>16</sup> Para conocer antecedentes de la comunidad ecuatoriana Otavaleña de origen Kichwa en Santiago, ver Pérez (2015) y en Valdivia, ver Vásquez (2017).

<sup>17</sup> Entrevista 22 de junio 2015.



propia música antes que la que viene de afuera, entonces a nosotros siempre nos han educado o nos han enseñado a mantener nuestra cultura y dentro de eso tenemos nuestras músicas, nuestras comidas, nuestra vestimenta. Desde allá mi abuelo seguramente le enseñó a mi papá a tocar alguna cosa y mi papá... bueno igual en las fiestas que tenemos allá él salía y aprendió (Mirian, Entrevista 22 Junio 2015)

En el relato de Mirian, la experiencia de la música para las comunidades otava-leñas propicia el encuentro y genera cohesión (“nos une la música”; “estamos más unidos”), al punto de devenir una forma de afirmación identitaria. La música genera vínculos afectivos y sentido de pertenencia, permite aglutinar a la comunidad, generar lazos y hospitalidad (“somos acogedores”; “ya véngase acá a la casa”),<sup>18</sup> tomando la forma de una pasión compartida en el espacio familiar y comunitario. Se destaca el elemento festivo y la alegría como una emoción predominante a la hora de compartir, donde la música siempre es una práctica con una fuerte vocación colectiva. Otro aspecto que resuena es la pertenencia a un linaje familiar (“mi abuelo seguramente le enseñó a mi papá”) como un recurso para la transmisión y preservación de una cultura acompañada de otros elementos como la cocina, las ritualidades religiosas, el largo del cabello y el vestuario tradicional. Por otro lado, se hace referencia al componente pedagógico e intergeneracional de los encuentros musicales en que todos tocan algún instrumento propiciando espacios de aprendizaje de instrumentos y repertorios. Todas estas prácticas culturales permiten trazar una frontera entre el nosotros y los otros (“nuestras músicas, nuestras comidas, nuestra vestimenta”), operando como dispositivos de identificación.

Por último, se puede inferir del relato de Mirian una comprensión impermeable de la propia cultura, en que la práctica musical es entendida desde un cierto purismo (“no hay cosas de otros países”) asociado al tradicionalismo tal como lo plantean autores como García Canclini. En esta concepción las identidades culturales se comprenden como inmutables y autocontenidas. En esta idea nos acercamos a la idea de la autenticidad basada en la oposición comunidad/individuo, una cuestión abordada por Ochoa (2002), para quien esta construcción es uno de los principales relatos de los folcloristas desde el siglo XVIII. En sus palabras “el folklore como experiencia de comunidad que contrasta con el individualismo alienante de la sociedad ilustrada y deteriorada por la noción de progreso” (p. 8).

<sup>18</sup> Estas frases fueron extraídas de la misma entrevista a Mirian, al igual que las siguientes que se citan en el apartado entre paréntesis.



Una última versión de la autenticidad que nos interesa relevar a propósito de este caso se relaciona con la etnicidad como un valor en las sociedades contemporáneas. La autenticidad sirve para construir un sello identitario de gran singularidad, que hace a la comunidad Kichwa Otavalo reconocible en cualquier parte del mundo, y se asocia a su reconocida capacidad de intercambio comercial, como forma a la vez de estar y circular en el espacio global.

El relato de Mirian hace aparecer otra dimensión en que el mundo indígena se autopercebe como alteridad y en resistencia al mundo occidental, ante la amenaza de verse trastocado por la modernidad, sus lógicas y sus valores (extractivismo de la naturaleza, progreso, desarrollo técnico, urbanización del paisaje). Sin embargo, una particularidad de esta comunidad es su identidad viajera y comerciante, que los abre a otras culturas y grupos. Si observamos las prácticas de los Otavaleños, podemos notar que no son comunidades autocontenidas ni autoreplegadas. En el encuentro con ellos, pudimos testimoniar de su apertura a compartir sus saberes musicales con músicos y profesores chilenos en proyectos comunes con gran generosidad.

#### ***4) Sentidos de la práctica musical: densidad e intensidad de la experiencia artística***

Un último aspecto que destacamos a partir de las preguntas planteadas al inicio se relaciona con el sentido que los/as músicos/as y bailarines/as dan a su práctica y cómo este puede evolucionar en el nuevo contexto. En el caso del bailarín Jorge antes mencionado, se establece una clara distinción entre la experiencia de los bailarines bolivianos, quienes dan un sentido religioso a la música y baile en las festividades andinas y los/as practicantes chilenos/as quienes dotan de otro sentido su actividad:

[...] la gente acá en Chile está empezando a adoptar las danzas pero creo que le están perdiendo el foco religioso, no sé, es mi apreciación, porque igual acá al terminar el recorrido no sé si vieron a la Virgen, pusieron a la Virgen de Copacabana y todo pero creo que muy pocas personas cuando bailan tienen en mente que están bailando por la Virgen, uno que es boliviano sabe, pero no sé si el resto lo tenga en mente [...] (Jorge, entrevista, 11 de Agosto de 2015).

Siguiendo a Cornelius Castoriadis podríamos decir que para los/as bailarines/as bolivianos/as existe una significación imaginaria instituyente (Castoriadis, 1983) que es la Virgen en torno a la cual se organiza la práctica artística y ritual de las festividades. Las significaciones imaginarias

sociales, para este autor, crean un mundo propio para cada sociedad y constituyen la realidad de ese mundo tanto a nivel psíquico como colectivo.<sup>19</sup> Para los/as bailarines/as chilenos/as y de otras nacionalidades aunque este ícono esté presente no tendrá el mismo poder simbólico ni la fuerza performativa como motor de la acción. En el caso del carnaval boliviano la devoción religiosa constituye una significación de gran densidad, compartida por quienes participan y por toda la comunidad que le otorga una intensidad distinta a la experiencia. En el caso chileno el motor de la práctica musical y dancística parece relacionarse más con un interés por culturas distintas, lo que podemos asociar al fenómeno de “etnofilia” o el amor hacia las otras naciones (Belleau, 2015) el que hace referencia a las acciones y apropiaciones de las identidades étnicas de otros.

[...] hablando del carnaval -como te digo- es una fiesta religiosa y hay una promesa que uno hace de bailar tres años para la Virgen, entonces si bailas uno tienes que bailar tres, no necesariamente seguidos, no necesariamente la misma danza, pero tienes que bailar tres [...]. Entonces tú cuando terminas de bailar el carnaval entras a la iglesia de rodillas a los pies de la Virgen y esa es como una experiencia fuerte porque sientes como no sé, entre la euforia que tienes de bailar y no sé, la experiencia [...] bueno toda la gente termina llorando, salen de la iglesia con lágrimas en los ojos porque igual el dolor, estás adolorido porque igual el recorrido son como ocho kilómetros y los trajes son pesados, los trajes de la morenada por ejemplo pesan ochenta kilos cada traje y recorrer ocho kilómetros con ochenta kilos la gente termina de bailar con los hombros sangrando porque te corta acá [*indica el hombro*] o con la cara igual sangrando por las caretas, entonces es una peregrinación (Jorge, Entrevista, 11 de Agosto de 2015).

En los practicantes de Bolivia la experiencia del baile y la música se relaciona con una devoción particular, lo que implica un sentido de sacrificio y de automortificación del cuerpo, que se expresa en términos afectivos, emocionales y sensoriales, a través de lágrimas y de un sentimiento que él describe como euforia. En Santiago la experiencia es otra, cambia la cantidad de kilómetros recorridos, la celebración religiosa se funde con una fiesta nacional, el sentido que los bailarines le dan a esta práctica en palabras de Jorge “pierde la mística” y se convierte en “representación” (Córdova, 2014). La idea de representación o muestra cobra gran interés

<sup>19</sup> Un texto que ofrece una visión complementaria al lugar de la Virgen en la cultura Latinoamericana es la que desarrolla Sonia Montecino (2010) en su libro *Madres y huachos: Alegorías del mestizaje chileno*.

para nuestro estudio; según Lefebvre (2006) ésta consiste precisamente en hacer presente algo que ya no está, una ausencia. En el caso de la experiencia migratoria se trata de poner en escena algo que se dejó en un contexto nuevo. Además de la función social de entretenimiento mencionada más arriba, Jorge identifica una segunda función que tiene más bien que ver con dar a conocer el folclor boliviano: “que la gente se entere”. A ello podríamos agregar una tercera función que tiene que ver con una puesta en valor de las músicas y con una política de reconocimiento de parte de las comunidades de inmigrantes a través de la música y el baile.

Un último aspecto que abordaremos es el de los nuevos contextos de inscripción de la práctica musical que, en su tránsito migratorio, se aleja de los usos primarios para renovar sus funciones en el nuevo contexto. Algunas prácticas musicales y dancísticas observadas en terreno, dan cuenta de una transformación de sus funciones sociales, basando de usos rituales y religiosos de sus países de origen, donde la música es plegaria, a cumplir otros roles, por ejemplo, en el contexto de una manifestación política, en que la música se vuelve protesta. Estas mutaciones pueden ser observadas críticamente por los músicos o bailarines migrantes, y es aquí donde aparece este sentimiento de pérdida que evocamos más arriba:

Una compañera del grupo que bailó con nosotros justo conversaba con ella y ella me decía “no, nosotros bailamos en protestas, en...”, no sé en qué lugares y yo le decía “bailar esta danza en una protesta yo lo encuentro como ilógico” y ella me decía “todos los bolivianos me dicen lo mismo”, porque no estás celebrando nada o sea como que la danza se asocia con una celebración, en el carnaval, una celebración a la Virgen o no sé, pero en una protesta no estás feliz, no estás festejando ¿no?, yo creo que el que baila eso en una protesta es porque le da la gana de bailar, no sé si está identificado con la protesta (Jorge, entrevista, 11 de Agosto de 2015).

Nos detendremos en la distancia del entrevistado frente a la integración de la práctica musical en un contexto nuevo, el de la protesta, que a su juicio, se aleja radicalmente de emociones como la felicidad, la alegría o la celebración, que caracterizan la experiencia colectiva de la fiesta de la virgen. Precisamente este componente festivo, performático, teatral, ha sido resaltado por diversos estudios (Aguilera, 2011; Ganter, Vergara y Fuica, 2017; De Fina Gonzalez y Figueroa Vidal, 2019; Hermansen y Fernández, 2020; Akram, 2020) como un componente nuevo de la protesta social chilena. Al cambiar la práctica de contexto cambian también las dinámicas sociales que en torno a ella se generan. En el caso chileno desde

hace algunos años han ido proliferando nuevas formas de protesta social más allá de la pancarta y el grito callejero, incorporando expresiones, formas festivas y carnavalescas al imaginario de las movilizaciones, para manifestar las demandas y el descontento social. El punto de vista de Jorge, viene a ser como el de un etnógrafo, que con su mirada externa nos permite tomar conciencia de un proceso de larga data, a partir el cual se han renovado los repertorios de protesta social en el siglo XXI, personificados anteriormente por la marcha masiva y relativamente uniforme, donde primaban banderas, pancartas e himnos hacia formas de escenificación en que prima lo diverso. Sin embargo, en la última década se ha producido una transformación profunda de la performatividad de la protesta, donde se multiplican las actorías (LGBTQ+, ecologistas, feministas, pueblos originarios, pensionados) y las formas de expresión.

Estos cambios no necesariamente son perceptibles y coherentes para una mirada externa. Es aquí es donde empiezan a surgir otro tipo de tensiones de las comunidades migrantes con los procesos de cambio en el país de acogida. Para Jorge, esta recontextualización de la práctica resulta poco comprensible ya que este baile se da en el marco de una festividad religiosa asociada con un momento de felicidad y de celebración a diferencia de una protesta que para él simboliza otros estados de ánimo, como pueden ser la ira o la frustración. Es importante destacar la idea expuesta al final “como que ya se perdió...” pues sugiere que estas prácticas fuera de su contexto pueden banalizarse y perder completamente su sentido, incluso dejar de ser lo que son para pasar a ser otra cosa, es decir, emerge aquí el sentimiento de pérdida de la autenticidad al que hacíamos alusión más arriba, al momento de juzgar el valor de estas prácticas en estos nuevos contextos.

## Reflexiones finales y aperturas

Comprender la autenticidad dando énfasis al sentido que le confieren los actores, parece aún un foco pertinente para aproximarse a los crecientes procesos de migración en su dimensión cultural. En la discusión que aquí hemos abierto, los resultados nos permiten distinguir diversas formaciones discursivas en que aparece referida la noción de autenticidad. Así, existe una diferencia entre la formación discursiva hegemónica enunciada desde el poder por las autoridades políticas o intelectuales, que contrasta fuertemente con aquellas enunciadas por los actores entrevistados/as que tienen un rol cultural y social subalterno en sus países de origen.

Los análisis dan cuenta de distintas dimensiones de la autenticidad en relación a las formas en que los actores se relacionan con las músicas que practican. En primer lugar, tenemos el caso de Rosa y Mirian, ambas miembros de una comunidad específica, afroperuana y Kichwa-Otavaló respectivamente. En segundo lugar, el caso de Jorge, quien testimonia la experiencia desde una práctica religiosa como parte de una cofradía. En tercer lugar, tenemos el caso de Fabio, que se vinculó a través de la etnografía y la investigación con una comunidad afro brasileña en que la práctica de la capoeira tiene un lugar central, habilitándose para comprender los códigos asociados a la noción de la autenticidad de esta comunidad. Así, observando estos casos es posible identificar al menos tres modos de filiación con la práctica: étnico, religioso y etnográfico. Estas tres modalidades, a su vez, aluden a tres discursos distintos sobre cultura: la filiación étnica, que se asocia a un discurso indígena centrados en las claves de una tradición cultural. La filiación religiosa, que reenvía a procesos de mestizaje consolidados en prácticas de la religiosidad popular. Finalmente, la filiación etnográfica, que se asocia a una mediación intercultural, propia de las ciencias sociales.

En consecuencia, el análisis de las entrevistas nos demuestra que la autenticidad se puede situar en dimensiones distintas. Por una parte, a partir de atributos sociales muy diversos, como la etnia (origen afro, andino), la edad (ejemplo, a una mayor edad mayor autenticidad o bien el imaginario del maestro-discípulo como modo de transmisión), la pertenencia a un territorio, la descendencia de un linaje. Por otro lado, podemos encontrar una versión más subjetiva de la autenticidad que es evidenciada en la forma de vivir, experimentar y sentir una performance a partir del binomio profundidad/superficialidad del yo. Los bailes llevados a cabo por personas chilenas, aprendices, pueden ser juzgados como menos auténticos, y hasta frívolos, si se comparan con el sentido que se da a la práctica de la población nativa en sus territorios de origen. En este artículo, nos interesamos en explorar las metamorfosis de estas prácticas, lo que van perdiendo, pero también lo que pueden ir ganando con estos viajes y con su inserción en nuevos mundos geográficos y sociales. Como autores/as nos interesó ir más allá de estos juicios, calibrarlos, sin adherir necesariamente a ellos, ni tampoco rechazarlos, así lo que a ojos de algunos puede constituir una pérdida de una autenticidad, para otros puede ser la contribución de nuevos recursos culturales para la acción colectiva de las comunidades.

Retomando la discusión que abrimos a propósito de Sartre y las bananas, podemos atisbar que el sentimiento de pérdida expresado por los actores se relaciona con la brecha a la vez temporal y espacial en relación a

la práctica artística observada y experimentada en el lugar de origen. En efecto las y los entrevistados pudieron presenciar la práctica musical “de primera fuente”, muchas veces de la mano de uno o varios maestros/as que operaban como portadores de autenticidad. En ocasiones la inducción a estas prácticas estuvo ligada a momentos históricos de gran densidad y ebullición social como es el caso de la constitución de la escena musical afroperuana en los años ‘50. En otros casos como en las festividades andinas esta intensidad era vivida a través de la participación en actividades llevadas a cabo por grandes colectivos humanos. Se trata de efectos sociales cuya naturaleza no puede ser transferida a las prácticas cuando éstas son reeditadas lejos de sus contextos. Sin embargo, tomando un principio del psicoanálisis podemos decir que “con la pérdida se gana algo”, se trata de un corte y una renuncia a una forma de experimentar estas prácticas musicales que deja abierto el espacio a nuevas formas de creación y de encuentro.

¿Es pertinente entonces concluir que las músicas como las bananas deben o solo deben consumirse en su lugar de origen? A nuestro modo de ver la cuestión que aquí nos interpela es la posibilidad de construcción de nuevas significaciones y valoraciones por parte de las comunidades en los países receptores de estas músicas. Sin duda, se trata de un lento proceso de interpretación y creación colectiva en donde no estarán ausentes los efectos de moda, banalización y exotización. Sin embargo, algunas de ellas pueden ser objeto de una lenta reelaboración por parte de estas comunidades en intersección con otras poblando de una nueva densidad social la experiencia musical, y creando nuevos entramados de significación.

Las entrevistas realizadas a músicos migrantes nos mostraron que la música se inserta en un conjunto denso (Geertz, 2003) de prácticas culturales: dancísticas, gastronómicas, artesanales, rituales, comerciales, religiosas, entre otras. Un entramado que podemos reconocer con el concepto de *enjambre de prácticas culturales* portadoras de una densidad de significaciones compartidas por la comunidad del territorio en donde se originaron.<sup>20</sup> Con este concepto queremos decir que una práctica nunca está aislada, sino que se ensambla con un conjunto de otras prácticas, formas de experiencia, intenciones (rezar, protestar, celebrar), emociones (goce, alegría, duelo), performatividades, instituciones. Este concepto también incluye la idea de enjambre para aludir a la organicidad y la co-producción de las prácticas culturales, y de su dinamismo y plasticidad. En

<sup>20</sup> Por otra parte, es necesario tener en cuenta los procesos de institucionalización de los que estas prácticas han sido objeto en sus países de origen tanto a nivel nacional como internacional. Ejemplo de ello es el reconocimiento de algunas como patrimonio de la humanidad otorgado por la UNESCO, como en el caso de la Capoeira en Brasil, el Carnaval de Oruro o la Danza de Tijeras en Perú.

este sentido, las prácticas culturales pueden desterritorializarse, insertarse en nuevos contextos, re-ensamblarse significativamente en nuevos enjambres. En un principio, los pliegues del enjambre pueden ser frágiles, y menos densos, e inclusive, impertinentes, pero pueden ir ganando densidad con el paso del tiempo y del encuentro entre mundos culturales.

A partir de estas prácticas musicales y de todo el entramado cultural que actualizan se organiza una relación con los otros, con lo sagrado, con el territorio, con el tiempo pasado o presente. La migración de ellas implica necesariamente procesos de recontextualización y de fragmentación ya que los trasfondos culturales en los que se constituyen no pueden ser replicados en su totalidad en el nuevo contexto. Por otra parte, es importante destacar el componente de adhesión colectiva de las comunidades en relación a las prácticas. Éstas se inscriben en una memoria de los actores constituida intergeneracionalmente y de manera situada, lo que nos permite hablar de prácticas encarnadas, performadas a través de técnicas del cuerpo específicas. Se trata de repertorios culturales o enjambres compartidos a gran escala por la población, lo que no ocurre en el nuevo territorio, donde durante los primeros años tendrán un carácter periférico en relación a las prácticas ya existentes. En definitiva, las músicas que viajan/migran, al alejarse de sus contextos primarios dejan atrás modos de transmisión, ritualidades, funciones sociales. Al llegar a otro contexto, pueden “perder su forma” o, en una palabra, transformarse.



## Bibliografía

- » Aguilera, O. (2011). Acontecimiento y acción colectiva juvenil. El antes, durante y después de la rebelión de los estudiantes secundarios chilenos en el 2006. *Propuesta Educativa*, 1(35), 11-26.
- » Akram, H. (2020). *El estallido ¿por qué?: ¿hacia dónde?* Santiago de Chile: Ediciones El Desconcierto.
- » Amselle, J.-L. (2013). En nombre de los pueblos: Primitivismos y poscolonialismos. *Revista Colombiana de Antropología*, 49(2), 207-221.
- » Anderson, B. R. (1993). *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- » Ardito, L., Karmy, E., Mardones, A. y Vargas, A. (2016). *¡Hagan un trencito! Siguiendo los pasos de la memoria cumbianchera en Chile (1949-1989)* (1a. edición). Santiago de Chile: Ceibo Ediciones.
- » Becker, H. S. (2008). *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico* (J. Ibarburu, Trad.). Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- » Belleau, J.-P. (2015). *Ethnophilie: L'amour des autres nations*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- » Bendix, R. (1997). *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. Madison, Wis: University of Wisconsin Press.
- » Benjamin, W. (2017). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* (W. Erger, Trad.). Ciudad de México: Casimiro
- » Boltanski, L. y Chiapello, E. (1999). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Paris: Gallimard.
- » Burke, P. (2010). *Hibridismo cultural* (S. Chaparro Martínez, Trad.). Madrid: Akal.
- » Castoriadis, C. (1983). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets editores.
- » Córdova, X. (2014). Indigeneity in The Oruro Carnival: Official Memory, Bolivian Identity and the Politics of Recognition. En H. Gilbert y C. Gleghorn (Eds.). *Recasting Commodity and Spectacle in the Indigenous Americas* (pp. 57-75). London: Institute for Latin American Studies.
- » De Certeau, M. (1999). *La cultura en plural* (L. Giard, Ed.; R. Paredes, Trad.). Buenos Aires: Nueva Vision.
- » De Fina Gonzalez, D. y Figueroa Vidal, F. (2019). Nuevos “campos de acción política” feminista: una mirada a las recientes movilizaciones en Chile. *Revista Punto Género*, 11, 51-72.



- » Elias, N. (2009). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (R. García, Trad.). Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- » Escalona, M. D. L. (2014). Evolución de la legislación migratoria en Chile claves para una lectura (1824-2013). *Revista de historia del derecho*, 47, 59-104.
- » Facuse, M. y Torres, R. (2017). Músicas inmigrantes latinoamericanas en Santiago de Chile: el caso de la escena musical peruana. *Revista Musical Chilena*, 71(227), 11-47.
- » Facuse, M. y Torres, R. (2018). Las músicas migrantes latinoamericanas en Chile: identidades diaspóricas y mestizajes culturales. *Hallazgos, revista de investigaciones*, 15(29), 111-132.
- » Feldman, H. C. (2009). *Ritmos negros del Perú: Reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú, IEP Instituto de Estudios Peruanos.
- » Frith, S. (2007). Towards an Aesthetic of Popular Music. En *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays* (pp. 257-273). Londres: Ashgate Publishing Ltd.
- » Ganter, R., Vergara, C. y Fuica, I. (2017). Caleidoscópolis: Signos de cambio en los repertorios de protesta callejera en la ciudad de Concepción - Chile. *Universum (Talca)*, 32(2), 81-105.
- » García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Nueva ed). Buenos Aires: Paidós.
- » Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas* (A. Bixio, Trad.). Barcelona: Gedisa.
- » Hennion, A. (2002). *La pasión musical* (J. Terré, Trad.). Barcelona: Paidós.
- » Hermansen, P. y Fernández, R. (2020). Photo-ethnography and Political Engagement: Studying Performative Subversions of Public Space. *Dearq*, 26, 100-109.
- » Hobsbawm, E. y Ranger, T. (Eds.). (2012). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- » Lefebvre, H. (2006). *La presencia y la ausencia contribución a la teoría de las representaciones* (Ó. Barahona y U. Doyhamboure, Trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- » León, J. (2015). El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte. En R. R. Romero, S. Alfaro Rotondo, L. Alvarado y G. Borrás (Eds.). *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 220-256). Lima: Instituto de Etnomusicología, PUCP.
- » Margarit, D. y Bijit, K. (2014). Barrios y población inmigrantes: el caso de la comuna de Santiago. *Revista INVI*, 29(81), 19-77.
- » Martini, G. (2018). Sartre, le jazz et les bananes. *Révolution Permanente*. Recuperado de <http://www.revolutionpermanente.fr/Sartre-le-jazz-et-les-bananes>

- » McSherry, J. P. (2017). *La Nueva Canción chilena: El poder político de la música, 1960-1973* (R. Molina y M. Cobos, Trads.). Santiago, Chile: LOM ediciones.
- » Millaleo, A. y Imilan, W. (2015). Comer a lo peruano: Lugares de la migración gastronómica. En F. Márquez, S. Carolina y W. Imilan (Eds.), *Rutas migrantes en Chile: Habitar, festejar y trabajar* (pp. 99-120). Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- » Montecino, S. (2010). *Madres y huachos: Alegorías del mestizaje chileno* (5ta. Edición). Santiago: Catalonia.
- » Ochoa, A. M. (2002). El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música. *Trans: Transcultural Music Review = Revista Transcultural de Música*, 6, 1-13.
- » Olmos, M. (Ed.). (2012). *Músicas migrantes: la movilidad artística en la era global* (Primera edición). Tijuana, Baja California, México: Culiacán, Sinaloa : Monterrey, Nuevo León, México : México, D. F: El Colegio de la Frontera Norte ; Universidad Autónoma de Sinaloa ; Universidad Autónoma de Nuevo León ; Bonilla Artigas Editores.
- » Pedone, C. (2010). Cadenas y redes migratorias: Propuesta metodológica para el análisis diacrónico-temporal de los procesos migratorios. *Empiria: Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 19, 101-132.
- » Pérez, L. (2015). *Significaciones de una forma de vida laboral en Santiago de Chile: Relatos del comercio transnacional en mujeres inmigrantes ecuatorianas Otavaleñas de origen Kichwa*. (tesis para optar al grado de Magíster). Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- » Pinochet, C. (2016). Abrir las grandes alamedas. Festivales culturales y espacio público en la construcción de un imaginario de la democracia. *Revista Estudios Avanzados*, 26, 1-18.
- » Pino-Ojeda, W. (2015). Autenticidad y alienación: disonancias ideológico-culturales entre la “nueva canción” chilena y el rock anglosajón. *Studies in Latin American Popular Culture*, 33, 108-127.
- » Salinas, M. (2001). “¡En tiempo de chaya nadie se enoja!”: La fiesta popular del carnaval en Santiago de Chile. *Mapocho. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 50, 281-325.
- » Sánchez, Í. (2012). *Cubaneando en Barcelona: música, migración y experiencia urbana*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- » Stefoni, C. (2017). Formación de un enclave transnacional en la ciudad de Santiago de Chile. *Migraciones Internacionales*, 7(1), 161-188.
- » Tilly, C. y Wood, L. (2010). *Los Movimientos Sociales, 1768-2008: Desde sus orígenes a facebook* (F. Esteve, Trad.). Barcelona: Crítica.
- » Tompkins, W. D. (2011). *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Lima: CEMDUC / CUF.

- » Vásquez, M. (2017). *Procesos de construcción y configuración identitaria en los nichos laborales urbanos: El caso de los migrantes Kichwa Otavalo en el comercio ambulante de la ciudad de Valdivia, Chile*. (tesis de grado). Universidad Austral de Chile, Valdivia, Chile.



## Biografías

### Marisol Facuse Muñoz

Doctora en Sociología del arte y la cultura, Master II en Sociología del arte y el imaginario (Universidad de Grenoble) y Magíster en Filosofía y Socióloga (Universidad de Concepción). Profesora asociada del Departamento de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile y Coordinadora del Núcleo de Sociología del arte y de las prácticas culturales. Ha coordinado el Grupo de Trabajo de Sociología del arte y la cultura de la Asociación Latinoamericana de Sociología (ALAS) y de Sociología del arte del Congreso chileno de Sociología. Pertenece al Comité organizador del RC de Sociología del arte en la Asociación Internacional de Sociología (ISA). Sus principales investigaciones se relacionan con arte y política, culturas populares, músicas inmigrantes y mestizajes culturales. Actualmente dirige el Proyecto “Laboratorio de Estudios Interdisciplinarios e Investigación Aplicada: Museos y Museologías en el Chile contemporáneo”.

### Ignacio Rivera Volosky

Investigador Postdoctoral en King’s College, Universidad de Londres. Doctor en Sociología de la Universidad Goldsmiths, Reino Unido. Tiene estudios de Magister en artes, mención Musicología de la Universidad de Chile, y estudios de licenciatura en Sociología de la Universidad Católica de Chile. Ha desempeñado como docente en Chile y Reino Unido con cursos sobre sociología de la música y pensamiento crítico. Sus temas de interés son sociología de la cultura, sociología de la música, migraciones, folklore, memoria y teorías de *performance*. Sus primeras investigaciones se centraron en procesos de hibridación y folklorismo. Posteriormente, investigó procesos de transmisión de conocimiento y formación de identidades usando como caso de estudio un festival en Gales inspirado en Víctor Jara. Actualmente está investigando temas sobre memoria, arte y exilio en el Reino Unido.

### Rodrigo Torres Alvarado

Etnomusicólogo. Formado en la Universidad de Chile y con estudios de Etnomusicología en la Universidad de París 8. Profesor asociado del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, donde realiza docencia y coordina el programa de Magister en Musicología

y el Centro de Documentación e Investigación Musical. Su trabajo de investigación lo ha orientado principalmente al estudio de prácticas musicales tradicionales y populares en Chile. Desde 2013 participa en equipos de investigación sobre migraciones latinoamericanas en Chile, abordando el estudio de las experiencias musicales y artísticas en estos contextos. Complementariamente realiza actividades en el campo de la documentación y difusión del patrimonio musical.