

Los públicos de las escenas musicales migrantes: contribuciones para una sociología de la recepción

Marisol Facuse Muñoz
Maximiliano Tham Testa

Universidad de Chile. Facultad de Ciencias Sociales.
Departamento de Sociología
Núcleo de Sociología del arte y las prácticas culturales
marisolfacuse@uchile.cl; maxtham@ug.uchile.cl



Recepción: 08-09-2020
Aceptación: 10-06-2021
Publicación: 14-09-2021

Resumen

Este artículo presenta un análisis de los públicos de las músicas migrantes latinoamericanas en Chile en el que se examinan los procesos de recepción y apropiación de estas obras y de los mundos culturales que subyacen en ellas. Basándonos en un enfoque cualitativo, buscamos comprender cómo estos públicos se relacionan con las escenas musicales migrantes, cómo las clasifican y resignifican y cómo las integran a otras redes de prácticas culturales asociadas (artísticas, festivas, rituales). A través de una perspectiva interdisciplinaria en que convergen sociología y musicología, se analizaron 43 entrevistas realizadas a públicos de eventos musicales celebrados en diversas comunas de Santiago de Chile. Los resultados nos mostraron que existe una diversidad de modelos interpretativos a partir de los cuales estos públicos se adhieren a estos mundos musicales, donde convergen componentes afectivos, ideológicos, sensoriales y cognitivos, con un carácter múltiple de la experiencia de la recepción.

Palabras clave: sociología de la recepción; migración; públicos de la cultura; sociología del arte

Abstract. *The audiences of migrant music scenes: Contributions to a sociology of reception*

This article presents an analysis of the audiences of Latin American migrant music in Chile, examining the processes of reception and appropriation of these works and the cultural worlds that underlie them. Based on a qualitative approach, we seek to understand how these audiences relate to migrant music scenes, how they classify and re-signify them, and how they integrate them into other networks of associated cultural practices (artistic, festive, ritual). Through an interdisciplinary perspective in which sociology and musicology converge, we analyzed 43 interviews with audiences of musical events held in various districts of Santiago de Chile. The results show that there is a diversity of interpretive models through which these audiences form attachments to these musical worlds, where affective, ideological, sensory, and cognitive components converge, showing the multiple nature of the reception experience.

Keywords: sociology of reception; migration; cultural audiences; sociology of art

Sumario

1. Introducción	5. Resultados
2. Caracterización de las escenas musicales migrantes en Santiago de Chile	6. Conclusiones
3. Elementos para una sociología de la recepción	7. Agradecimientos
4. Metodología	Referencias bibliográficas

1. Introducción

En Chile, el número de migrantes ha aumentado de manera sostenida en las últimas décadas. De acuerdo con el último censo, la población extranjera que reside de forma permanente en el país alcanza el 4,4 % (INE, 2018). Datos más recientes revelan que el número de personas extranjeras residentes habituales en Chile ha ido en aumento, hasta alcanzar un total de 1.492.522 personas, de las cuales la mayoría proviene de algún país latinoamericano (INE, 2020). Esta intensificación de los flujos migratorios ha traído consigo la proliferación de nuevas escenas culturales en el país, a partir de las cuales las comunidades migrantes despliegan una serie de prácticas musicales, dancísticas, rituales, gastronómicas y festivas, lo que contribuye a la diversidad cultural de ciudades y territorios.

Con el fin de conocer estas prácticas emergentes, entre 2014 y 2016 un equipo interdisciplinario de la Universidad de Chile llevó a cabo el proyecto de investigación «El mundo de las músicas inmigrantes latinoamericanas en Chile»,¹ el cual se propuso comprender cómo la música puede incidir en la reconfiguración de identidades, sociabilidades e imaginarios de las comunidades migrantes.

A través de un dispositivo teórico en el que convergieron sociología y musicología, y mediante el uso de metodologías cualitativas, se estudiaron diferentes dimensiones de las músicas migrantes latinoamericanas para analizar el rol que estas ejercen en la experiencia de las comunidades que las hacen vivir. Dicho trabajo nos permitió conocer cómo se han configurado nuevas escenas musicales en el contexto de la aceleración de los flujos migratorios que han caracterizado el siglo XXI. Con ello, nos situamos en una corriente de estudios que se ha dedicado a examinar la dimensión cultural de las migraciones, la movilidad artística y la producción musical transfronteriza (Olmos, 2012; Sánchez, 2012; Rivera, 2018).

Durante el periodo de observación directa de las escenas musicales migrantes, nuestras preguntas de investigación estuvieron orientadas principalmente hacia los/as músicos/as y sus circuitos de producción y difusión, sus formas de transmisión y sus agenciamientos colectivos, y se dejó en un lugar más discreto nuestro interés por los públicos de estos mundos del arte.

1. Proyecto Fondecyt N.º 110928, realizado durante tres años, coordinado por Marisol Facuse y el musicólogo Rodrigo Torres Alvarado. Ambos de la Universidad de Chile.

En el contexto político de revuelta que ha vivido Chile desde el año 2019, es posible constatar demandas ciudadanas por una mayor igualdad, justicia social y participación en la toma de decisiones. Dicho escenario confiere relevancia a las discusiones sobre el acceso, la democratización cultural y el lugar de los públicos de la cultura, y debe ser analizado para una comprensión más profunda de las relaciones entre las comunidades y los repertorios culturales en un país cada vez más abierto a la interculturalidad.

En ese marco, en el presente artículo buscamos ampliar nuestra comprensión de las músicas migrantes focalizando nuestra atención en los públicos de estas escenas musicales, sus procesos de recepción, significación y reapropiación. Para ello, adoptamos un enfoque interpretativo que subraya la importancia de los vínculos que las comunidades establecen con las producciones culturales, sus juicios y sus valoraciones, mediante el análisis de la experiencia de quienes reciben, aprecian y escuchan estos mundos del arte emergentes y participan de ellos.

Con ello, buscamos completar el retrato ya iniciado de las escenas musicales migrantes poniendo al centro esta vez los procesos de interpretación de las obras elaborados por sus públicos. Paralelamente, aplicamos un modelo de análisis de tipo comprensivo centrado en las relaciones que establecen los grupos sociales con los objetos culturales que puede ser de utilidad para los investigadores en sociología de los públicos y análisis de los procesos de recepción.

A partir de este trabajo, nos planteamos como objetivo ampliar nuestra comprensión de las músicas migrantes a través del estudio de sus públicos. Algunas de las preguntas de investigación que guiaron nuestra pesquisa fueron: ¿cuál es el papel que desempeñan los públicos en el marco de los mundos de las músicas migrantes?, ¿cómo los públicos reciben y significan estas músicas y se vinculan a ellas?, ¿cuáles son las directivas de interpretación que predominan, los modos de comprensión y los tipos de relación de las y los individuos con estas escenas?

Para responder dichos interrogantes, el presente artículo se estructura como sigue. En primer lugar, presentamos una breve caracterización de las escenas musicales migrantes en Santiago de Chile; en segundo lugar, desarrollamos los conceptos y las teorías relevantes del campo de la sociología del arte, que son un insumo clave para estudiar los procesos de recepción; en tercer lugar, describiremos la estrategia metodológica de la investigación, la cual siguió un enfoque cualitativo e implicó el desarrollo de microentrevistas a públicos en diversos eventos musicales; luego nos detendremos en la presentación de los principales resultados, los cuales organizamos en tres grandes dimensiones (inmersión en las escenas musicales migrantes, pluralidad de formas de recepción y efectos sociales de las músicas en los públicos). Por último, el artículo concluye con algunas reflexiones acerca del potencial heurístico del modelo de análisis escogido, cuyo eje principal está puesto en los procesos de interpretación que elaboran los públicos y las comunidades sobre las obras.

2. Caracterización de las escenas musicales migrantes en Santiago de Chile

En el dispositivo metodológico de este proyecto de investigación, definimos la heterogeneidad como un componente fundamental. Bajo ese prisma, observamos las escenas musicales migrantes como una realidad a la vez fragmentada y múltiple, que se puede pesquisar en distintas escalas. Muchas veces se presentan como mundos musicales efímeros, que existen durante el tiempo de un festival, una fiesta o una muestra en el espacio público, con escasos grados de institucionalización, donde prima la autogestión y se combina el trabajo de artistas profesionales y *amateurs*. Estas escenas, de una gran plasticidad en su formato, pueden desplegarse en contextos y temporalidades diversos, ya sea en espacios domésticos o barriales o bien a mayor escala en eventos de carácter más comercial y turístico.

En el caso de Chile, un número significativo de músicos/as migrantes se ha ido integrando a la vida musical del país para constituir sus propios proyectos artísticos en interacción con músicos y gestores/as culturales locales, lo que contribuye a la generación de circuitos musicales transnacionales. El análisis de entrevistas a músicos/as de diferentes nacionalidades nos mostró la singularidad de estas prácticas musicales en el contexto de la experiencia migratoria, independientemente del género musical que se cultive (cumbia, vallenato, bachata, hip-hop, trova, mariachi, vals peruano, entre muchos otros). Esto se expresa, por ejemplo, en las formas de aprendizaje de la práctica musical, donde la transmisión familiar y el aprendizaje por impregnación en contextos de convivencia y festividad aparecen como componentes fundamentales en la iniciación de una carrera artística (Facuse y Torres, 2017).

En el marco del análisis de trayectorias, se constató la importancia de las brechas de género en la iniciación y consolidación de una carrera musical, lo que nos permitió abrir un diálogo en torno a la música desde la condición de género (González, 2017). Las entrevistas revelaron los obstáculos que deben enfrentar las mujeres para avanzar hacia una profesionalización musical debido a las tensiones para conciliar las obligaciones familiares con el trabajo artístico en el modelo de sociedad heteropatriarcal. Estas dificultades derivadas de los mandatos de género se vieron acentuadas con la experiencia migratoria ante la ausencia de redes y espacios de reconocimiento, lo que abrió el estudio hacia nuevas perspectivas sobre género, música y experiencia migratoria (Facuse y Franch, 2019).

En cuanto a las estrategias de integración de los/as músicos/as, se evidencia que la opción mayoritaria es reafirmar la identidad cultural de origen en la sociedad receptora, mientras que una minoría adopta como estrategia una mayor asimilación de elementos culturales de la sociedad de llegada (Lobos, 2016). Asimismo, en algunas trayectorias, las identidades étnicas adquieren gran relevancia, lo que implica un mayor énfasis en el autorreconocimiento de la negritud como marca de identidad, así como la construcción de identidades transculturales de músicos que acuden a distintos repertorios, géneros musicales y representaciones en función de los espacios que se ponen en escena (Facuse, 2016).

Al observar las interacciones entre músicos, mediadores, públicos y repertorios, nos fue posible establecer que en el Chile contemporáneo existen incipientes procesos de mestizaje cultural (Laplantine y Nous, 2007), lo que se expresa en las estrategias de transculturación de algunos músicos migrantes y agrega a su acervo elementos de una nueva cultura sin perder su matriz de origen (Lobos, 2016). De este modo, se constata que los procesos migratorios diversifican y densifican los elementos que dan forma al diálogo intermusical en Santiago, donde la música opera como un dispositivo revelador de «paisajes pluriculturales» (Facuse y Torres, 2017).

Ahora, si bien se valora la posibilidad de la mezcla y la simbiosis entre lo propio y lo ajeno, también observamos una significación ambivalente en algunos músicos a la hora de reflexionar sobre su praxis musical. Aunque el mestizaje se puede manifestar como un modo de resistencia, hay escenas en las que también se privilegia el ideal del purismo y de las identidades homogéneas para reivindicar un cierto ideal esencialista sustentado en la tradición y la autenticidad (Cayupi, 2017). En este sentido, los procesos de mestizaje cultural no son el único componente de las escenas musicales migrantes, ya que, al estar enfrentadas a situaciones de estigmatización o exclusión, en ellas también operan procesos de clausura sobre sí mismas. Aun así, las músicas representan prácticas culturales que favorecen los cruces y las permeabilidades, tanto en el dominio estético como en la vida colectiva, y pueden dar un espacio a la emergencia de lo nuevo.

El acercamiento investigativo que hemos tenido con estas escenas musicales hasta ahora ha privilegiado las representaciones y descripciones que hacen los propios músicos y productores culturales. Siguiendo la propuesta del sociólogo norteamericano Howard Becker, en este trabajo expandimos esa entrada estudiando otro tipo de actor que conforma este mundo de arte: los públicos. Para ello, a continuación profundizamos en diversas propuestas teóricas de la sociología del arte para construir un modelo de análisis de los procesos de recepción, a fin de comprender cómo las valoraciones y prácticas de los públicos pueden entregar nuevas claves para una comprensión más profunda de las representaciones que habitan estos mundos del arte.

3. Elementos para una sociología de la recepción

3.1. *El estudio de públicos desde las ciencias sociales*

El estudio de públicos de la cultura es un área que cuenta con una amplia tradición y en la que convergen diferentes disciplinas y enfoques. En los últimos 30 años este campo se ha diversificado y complejizado, y en él podemos encontrar investigaciones con distintos marcos conceptuales, estrategias metodológicas y focos de estudio en relación con los públicos de las artes y la cultura (Rosas Mantecón, 2009).

Un modelo inicial típico de estudio de públicos de la cultura se encuentra en el ejercicio de conteo, medición de frecuencias de asistencia y estudios de

contextos, y de identificación de los públicos. El grupo de investigaciones que se asocia a este tipo de aproximación tiene como uno de sus objetivos centrales la caracterización sociodemográfica de los públicos (Heinich, 2002), que se ha utilizado frecuentemente para el diseño y la implementación de políticas culturales en sus fases de diagnóstico, monitoreo y evaluación (CNCA, 2013; 2018).

Una versión de mayor desarrollo teórico, también asociada a este enfoque, la encontramos en los trabajos del sociólogo francés Pierre Bourdieu, quien exploró en sus estudios la pregunta por las barreras sociales y simbólicas que operan en el acceso a la cultura legítima instalando junto a ello la pregunta por la democratización de la cultura (Bourdieu, 1988). Este modelo, reconocido como el paradigma legitimista de la cultura (Fleury, 2016), ha sido bastante fértil internacional y nacionalmente, y ha sido posible encontrar múltiples investigaciones que, a través de encuestas, analizan diferentes determinantes sociales en los hábitos y gustos de los públicos de la cultura (Peterson, 1992; Savage y Gayo, 2011; Guell et al., 2012).

Otro tipo de aproximación típica en este campo la encontramos en aquellas investigaciones que establecen un giro narrativo y cualitativo para centrarse en el análisis de la recepción y de los procesos interpretativos que llevan a cabo los públicos (Passeron, 2011; Esquenazi, 2009; Heinich, 2001). Este tipo de estudios privilegia un abordaje etnográfico y situado que busca comprender la relación que los públicos establecen con las obras. Dentro de esta corriente, se han explorado los procesos de recepción de las obras, las trayectorias de espectadores, el carácter plural y de la recepción y el trabajo interpretativo que realizan las comunidades a partir de las obras (Frith, 1981; Potts, 2012; Avdeeff, 2012; Kitzinger, 2004). Nos encontramos así con un campo de estudio consolidado, que se aproxima a los públicos desde una estética de la recepción (Fleury, 2016), que analiza universos culturales (Fabiani y Caune, 2008), reflexiona sobre los límites y posibilidades de las encuestas a públicos (Ethis, 2004), y que estudia estilos de vida culturales que permiten el registro de variaciones de los gustos de los individuos (Lahire, 2008).

En esta investigación nos ubicamos dentro de esta corriente cualitativa de estudio de públicos, vinculada teóricamente a la sociología de la recepción. A continuación, describimos brevemente algunos elementos conceptuales desarrollados por los sociólogos Howard Becker, Andy Bennet, Jean-Pierre Esquenazi, Jean-Claude Passeron, Antoine Hennion y Tia DeNora, que nos sirven de base para elaborar el modelo de análisis de públicos que aplicamos en este trabajo y estudiar las escenas musicales migrantes en Chile.

3.2. Aportes de la sociología para el estudio de la recepción

Dos primeras formulaciones teóricas relevantes para nuestro modelo de análisis de públicos las encontramos en los trabajos de Howard Becker y Andy Bennet. Los conceptos de «mundo del arte» y «escena musical» que desarrollan estos autores nos permiten analizar el rol que ejercen los públicos en un contexto más amplio de producción, recepción y apreciación cultural.

En el libro *Los mundos del arte*, Becker (2008) construye una teoría general sobre cómo opera el arte en la sociedad y desarrolla algunos conceptos relevantes para el estudio de la recepción cultural. Su aproximación a las prácticas artísticas está marcada por la idea de que el arte es el resultado de actividades colectivas y el papel de la sociología es estudiar la manera de operar de esa organización social respondiendo la pregunta de cómo las personas se coordinan para que las obras y las prácticas artísticas tengan lugar.

El concepto «mundo de arte» enfatiza también la dimensión estructurada que subyace a la organización social del arte. Las obras y prácticas artísticas que vemos o escuchamos continúan existiendo gracias a una cooperación que no se genera desde cero cada vez, sino que a menudo es sistemática y descansa en redes de cooperación más o menos estructuradas. Los mundos de arte son así colectivos de personas, energías, inversiones, equipamiento, conocimiento y técnicas; y los actores que forman parte de un mundo de arte comparten, en mayor o menor medida, ciertos valores y formas de hacer las cosas a las que recurren regularmente para coordinar las operaciones que permiten la existencia de las obras y prácticas artísticas (Pessin, 2004).

Becker denomina «convenciones» aquellos acuerdos y lenguajes comunes que permiten tomar decisiones en un mundo del arte. Las convenciones dictan los materiales a usar, las abstracciones que permiten producir ideas o experiencias, la forma de combinar materiales y abstracciones; sugieren, por ejemplo, la duración apropiada para un evento musical; y regulan las relaciones entre los artistas y la audiencia especificando los derechos y obligaciones de ambos (Becker, 2008). Las convenciones favorecen la coordinación y también ayudan a explicar la capacidad del arte para producir respuestas emocionales en las audiencias: los públicos recurren a este conjunto de convenciones para dar sentido a las obras y prácticas artísticas que observan o escuchan.

En esta investigación entendemos las músicas migrantes en Chile como un mundo del arte, en el que convergen artistas, músicos, productores, instituciones públicas, asociaciones y públicos. Es un mundo caracterizado por sus propias convenciones, acuerdos y formas de hacer las cosas. Pensar de este modo las músicas migrantes nos aporta a nuestro modelo de análisis, ya que instala la pregunta de cuál es el papel de los públicos en el marco de una red de colaboración más amplia, y también nos invita a identificar, reconstruir y caracterizar las convenciones a las que recurren los públicos a la hora de describir su trabajo interpretativo y de recepción.

Otro concepto que utilizamos en este trabajo para referirnos a las músicas migrantes es el de «escenas musicales», sistematizado por el sociólogo Andy Bennet. Si bien el concepto de escena tiene una larga historia en la música popular y en el periodismo musical, es en los noventa cuando comienza a utilizarse en estudios académicos, a partir del trabajo de Will Straw (1991).

Se ha definido *escena* como un espacio que reúne a gestores, músicos y públicos que comparten un gusto musical (Bennett y Peterson, 2004). En torno a ella se desarrollan redes, formas de colectividad y comunidades afectivas a partir de una experiencia musical y una participación compartida (Driver

y Bennet, 2015). El concepto *escena* pone foco en la dinámica espacial de la recepción sociocultural de la música, busca atender cómo la música popular es reapropiada y rearticulada por las audiencias y subraya la dimensión más emotiva y afectiva de la práctica musical.

Las escenas pueden ser de distinto tipo, desde colectividades informales y más esporádicas hasta las que forman parte de la industria musical global. Bennett y Peterson (2004) distinguen también entre la escena local, asociada a un área geográfica específica; la escena translocal, que implica la conexión de personas separadas geográficamente pero que se articulan en torno a un gusto o género musical; y escenas virtuales, donde las tecnologías de información y comunicación son un recurso para generar y mantener las formas de asociación e interacción (Bennett y Peterson, 2004).

Dentro de los trabajos dedicados de forma más específica a la investigación de públicos, podemos encontrar la obra del sociólogo francés Jean-Pierre Esquenazi, quien propone una forma de analizar a los públicos desde la pregunta de cómo diversas comunidades humanas establecen relaciones diversas con las obras de arte (Esquenazi, 2009).

Las relaciones que las personas establecen con las obras son distintas en función de su grupo, posición o identidad social, e influyen en las formas variadas de apropiarse y dar sentido a las obras. Cuando los públicos se confrontan a una obra, distinguen ciertos aspectos en ella, en medio de su gran densidad de contenidos. A partir de esta selección, los públicos elaboran interpretaciones, que pueden contraponerse y que terminan tomando inexorablemente la forma de un juicio y que Esquenazi denomina «directivas de recepción». Cada una de estas directivas implica un modelo de juicio, y es por ello que una de las tareas de la sociología de los públicos consiste en dilucidar qué directivas son atribuidas por qué tipo de públicos, qué elementos han sido determinantes en esta elección (identidades sexuales, estratificación social, sociabilidades, etcétera).

Otro marco teórico relevante para el estudio del trabajo interpretativo de los públicos de las escenas musicales migrantes lo encontramos en la propuesta de Jean-Claude Passeron (2011, 1991), quien desarrolla un programa de la sociología de la recepción que destaca los distintos componentes de la experiencia estética y las múltiples razones que describen los públicos a propósito de su gusto. A través de un programa de sociología de la recepción, el autor propone ir más allá de los dualismos que han constituido la trama de la sociología de la cultura relacionando la frecuencia de las prácticas —características sociodemográficas de los públicos— con la exigencia de una descripción minuciosa de la actividad interpretativa de los individuos. Esto significa tener en consideración para el análisis las múltiples dimensiones de la experiencia estética, desde las más intelectuales hasta las más afectivas y sensoriales, y dejar un lugar importante para la comprensión sociológica de las emociones experimentadas en la experiencia estética.

En la propuesta del sociólogo francés Antoine Hennion (2002), encontramos una entrada complementaria que aporta con categorías para el estudio de los públicos poniendo énfasis en la relación que los públicos establecen con los objetos culturales. Este autor conceptualiza la relación de los individuos con

el arte como una forma de «apego» o «vínculo», el cual se encuentra mediado por múltiples prácticas y actividades.

El estudio de públicos, o —en clave de Hennion— el estudio de «aficionados» que aprecian la música o el arte, tiene que centrar la mirada en los diversos procedimientos que las personas ponen en juego en el momento de relacionarse con objetos o prácticas artísticas, y que les permiten conseguir una serie de efectos (placer, reflexión, escape al tiempo, etcétera).

Hennion reconoce que los públicos desarrollan mucho conocimiento práctico: ellos saben cuánta música tienen que escuchar, qué canciones sirven para responder al estrés, cuáles para buscar recuerdos, para producir determinado tipo de ser corporal o para modular sus estados emocionales actuales —energético, feliz, triste, relajado— (Gomart y Hennion, 1999). Con ello, esta propuesta busca entregar luces no solo sobre los procesos reproductivos de las prácticas culturales —un énfasis más presente en la sociología de la legitimación—, sino también en las dimensiones creativas que forman parte del vínculo entre las personas y el arte (Hennion, 2003).

Para un modelo de análisis de públicos, es relevante la atención que le otorga esta entrada a las dimensiones físicas, corporales, colectivas y materiales que operan en los procesos de recepción y participación cultural. De acuerdo con esta perspectiva, es importante considerar el papel de las propiedades musicales, las tecnologías y los artefactos, así como los efectos performativos de la música, que es capaz de involucrar, cambiar y generar emociones en los participantes (Hennion, 2003).

En esa misma línea, podemos posicionar también el trabajo de la socióloga británica Tia DeNora, cuyo programa de investigación sociomusical nos entrega algunas categorías relevantes para nuestro modelo de análisis de públicos. Para ilustrar el dinamismo de la relación entre música y sociedad, DeNora (2005) introduce el concepto de «coproducción» que enfatiza la cocreación de ambos elementos en un movimiento simultáneo: la música se hace a partir del trabajo conjunto de personas y objetos; y las formas musicales tienen, a su vez, consecuencias para los mundos donde son recibidas y usadas. Desarrollar esta idea en la investigación implica seguir a los actores en sus relaciones concretas con la música observando las formas en que ellos «llevan la música a la práctica social y hacen de la música una práctica social» (DeNora, 2005: 32).

Bajo este programa de investigación, se nos invita a estudiar los momentos en los que el arte en general, y la música en particular, sirve como material organizador de la acción, de la motivación, del pensamiento y de la imaginación de los públicos. Esto implica pasar de la pregunta sobre «qué» es lo que retrata el arte, o «qué» dice la música acerca de la sociedad, a la pregunta de qué es lo que la música «hace posible», lo que la música facilita, lo que la música permite (DeNora, 2005).

La pretensión de DeNora (2003) es incorporar la preocupación por los efectos de la música con un análisis situado y práctico de la música. Y la llamada que se hace desde esta propuesta es a atender cómo los públicos se aprovechan, descansan y hacen uso de la música durante su incesante actividad social (DeNora,

2003). En nuestro caso, esto implica rastrear en los relatos de los públicos las diversas formas en que las músicas migrantes operan como recursos para producir reflexiones, autoconocimiento, estados emocionales, experiencias y prácticas. Con ello, se propone una sociología de los públicos situada que estudia cómo los públicos invocan los materiales artísticos y musicales atendiendo las cosas que se hacen con la música y cómo esta produce efectos en lo social.

4. Metodología

La estrategia metodológica que sustentó los resultados que aquí presentaremos se basó en un enfoque cualitativo y comprensivo. Algunos de los interrogantes que guiaron el trabajo de campo fueron: ¿quiénes componen los públicos de las escenas musicales migrantes?, ¿a partir de qué experiencias o influencias llegan a estos eventos?, ¿cuáles son los vínculos afectivos, biográficos, cognitivos que establecen con estas músicas?, ¿qué *directivas de recepción* imperan al definir, valorar y categorizar estos mundos musicales y culturales?

Considerando la multiplicidad de formas de escenificación, en este artículo recurrimos al material extraído de tres eventos musicales que tuvieron lugar en Santiago de Chile, en cuya organización participaron, de manera más o menos activa, comunidades migrantes latinoamericanas a través de embajadas, asociaciones culturales o ciudadanas.

Los tres eventos musicales seleccionados fueron el Carnaval Latinoamericano (en el que realizamos 24 entrevistas), Colombia Invita a Santiago (en el que realizamos 13 entrevistas) y Día del Perú (en el que realizamos 6 entrevistas). El evento Carnaval Latinoamericano convocó a músicas latinoamericanas de manera general, mientras que los otros dos se centraron en un país en particular (Colombia en un caso y Perú en el otro).

En cada uno de estos eventos, el equipo de investigación realizó «microentrevistas» dirigidas a los espectadores, una técnica de investigación basada en el trabajo de Pavis (1996) que los autores han adaptado y desarrollado para analizar otros mundos del arte (Facuse, 2013; Tham, 2015). Este dispositivo nos entrega un primer acercamiento a este actor y a la relación que establece con las músicas migrantes. A través de esta estrategia, que fue parte de la aproximación etnográfica más amplia que siguió el proyecto de investigación, pudimos seguir a los actores y sus usos sociales concretos de la música, lo que nos permitió identificar las mediaciones que hay entre la música y lo social (DeNora, 2003).

La organización del trabajo de terreno se orientó por la pesquisa y la observación directa de eventos donde se cruzara música y migración. Los espectáculos a los que pudo asistir el equipo de investigación eran de densidad, cobertura y alcance distintos: desde ferias autogestionadas por las comunidades migrantes hasta festejos institucionales organizados por municipios. En esa diversidad de escenarios, se seleccionó a los públicos entrevistados para el estudio de manera aleatoria y se abordó a los y las asistentes en los tiempos de pausa entre un espectáculo y otro. El carácter espontáneo de estas conversaciones no permitió planificar un equilibrio mayor entre público nativo y migrante, por

lo que hubo un volumen mayor de entrevistados/as nativos/as. En cuanto a la situación de la entrevista y sus condiciones, en algunos casos se llevaron a cabo de manera grupal, con los acompañantes de la persona entrevistada, aunque se mantuvo a un interlocutor principal para profundizar en su experiencia como espectador o espectadora. La forma de los eventos generó distintas condiciones para las entrevistas. Así, en el caso de presentaciones en la calle, los diálogos con el público fueron más breves y concisos. La situación fue distinta en los festivales o fiestas nacionales, en los que pudimos compartir tiempos más extensos con los grupos de públicos asistentes, ya que el equipo de investigación pudo sentarse en mesas y escuchar a sus testimonios con mayor holgura.

La técnica de microentrevista desarrollada en los tres eventos consiste en aplicar una pauta breve a los públicos en los momentos previos, durante o después de un evento cultural, con lo cual se busca obtener información sobre las siguientes dimensiones:

- *Caracterización del público.* Quién es, su edad, profesión, y en este caso interesaba saber si era migrante o chileno.
- *Canales de información y comunicación de las escenas migrantes del evento.* Para rastrear canales de difusión, puntos de llegada, modos clave que activan y facilitan que el evento tenga lugar.
- *Sociabilidad, con quién asiste.* Para rastrear redes de sociabilidad en torno a estos mundos.
- *Motivaciones y elementos que vinculan a los individuos con esta escena.* Para captar las diversas directivas de recepción que marcan este mundo, así como los diferentes niveles de involucramiento con el mundo musical migrante.

En los tres eventos visitados logramos realizar un total de 43 entrevistas. Las voces y experiencias recogidas en esas conversaciones nos permiten caracterizar más profundamente cómo se desarrollan y mantienen estos mundos, así como el papel de la música en las vidas de los públicos, en términos emocionales, cognitivos y sociales. Al analizar la recepción de estas músicas por parte de los públicos, profundizamos en sus modos de subjetivación, sus sociabilidades, cómo las músicas intervienen en las identidades de los colectivos que participan de este mundo de arte, y los imaginarios que circulan a través de estas músicas. También nos acercamos a la comprensión de cómo estas escenas pueden estar marcando e influyendo la sociedad chilena y sus actuales transformaciones en el ámbito cultural. Siguiendo esa línea de análisis y preguntas, a continuación describimos los principales hallazgos de nuestra investigación.

5. Resultados

En esta sección, a partir del análisis de las microentrevistas realizadas en eventos de músicas migrantes, reconstruimos la experiencia de los públicos como participantes de estos mundos de arte. Con ello, buscamos trazar los diversos perfiles de públicos que circulan en torno a estas escenas, cuáles son sus juicios,

valoraciones y percepciones sobre estas músicas, cómo se relacionan con su experiencia biográfica y con sus universos culturales.

Como observaremos a continuación, los testimonios de los públicos nos permiten constatar las variadas formas de circulación (5.1), la pluralidad en la recepción y apropiación (5.2), y los distintos efectos y aportes de la música en las comunidades y grupos sociales (5.3).

5.1. *¿Cómo se llega a ser público de las escenas musicales migrantes?*

En las escenas musicales migrantes circula tanto público nativo como público de origen migrante. Tal como se señaló en el apartado metodológico, en los tres eventos en los que realizamos microentrevistas pudimos abarcar ambos segmentos con la aplicación de un cuestionario a 43 asistentes: 34 corresponden a población nativa y 9 a asistentes migrantes.

Un primer elemento relevante a destacar con relación a la circulación de estas músicas es que, si bien la mayoría de los entrevistados no son migrantes, un número importante de los públicos nativos señala que su contacto inicial con la escena está dado por su cercanía con el mundo migrante, ya sea por vínculos familiares o sociales o por una afinidad particular con los países de origen de estas músicas.

Dentro de los participantes de estas escenas, nos encontramos con distintos grupos o perfiles de públicos. Por un lado, están los y las asistentes de origen migrante que se declaran en una búsqueda activa de este tipo de eventos, para lo cual seleccionan y comparten información sobre actividades entre miembros de sus redes cercanas y con otros individuos de comunidades migrantes.

(Supe de este evento) por intermedio de otros paisanos... Van pasando el dato que hay un evento acá, entonces por eso vinimos. (Público en evento Colombia Invita a Santiago, mujer)

Yo participo normalmente de eventos de migrantes porque soy migrante, bueno, para mí todos somos migrantes. Viví 10 años fuera del país, mi esposa es brasileña... nuestros amigos, nuestro círculo de amigos... la mayoría son todos inmigrantes y extranjeros, entonces por eso nosotros siempre estamos apoyando eventos de este tipo... (Público en evento Colombia Invita a Santiago, hombre)

Por otro lado, entre las y los entrevistados que no son migrantes, una parte significativa menciona que se informa a través de familiares o amigos de origen migrante que le comunican este tipo de eventos. Este grupo de públicos participa de redes migrantes por diversos motivos (tienen familiares, pareja o amigos migrantes), y por medio de esos contactos se mantienen al tanto de este tipo de actividades.

(Supe de este evento) porque participo con los migrantes... Entonces, por ahí me enteré que había hoy día este carnaval... Yo soy marido de una migran-

te... y ella está en un consejo de migrantes, entonces estamos informados de todas estas... carnavales y todos estos eventos digamos, sean culturales o sean musicales en general. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, hombre)

(Supe de este evento) por mi señora. Ella es boliviana, siempre participa en fiestas así, para todo yo siempre la acompaño, mi hijo también es chileno, pero siempre acompaña a su madre y baila boliviana también, música boliviana, es bonita. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, hombre)

(Me enteré de este evento) básicamente porque mi señora baila en uno de los grupos que pertenece a Perú. Yo soy chileno... y mi esposa es peruana. Y bueno, le gusta participar en este tipo de actividades porque en el fondo pertenece a un grupo, y desde ahí me enteré también en poder apoyarla y venir a verla y asistirle también... (Público en evento Carnaval Latinoamericano, hombre)

Este grupo de públicos señala sentirse «parte del círculo migrante» y declara una gran cercanía y apoyo hacia la escena. La formación de parejas mixtas (entre población migrante y nativa) propicia una mayor proximidad de la población local con los países de origen, lo que da lugar a familias con un fuerte componente intercultural. Esto se traduce en una valoración por las prácticas culturales de otros países.

Además de los públicos conectados a la escena por redes familiares, encontramos también asistentes que pertenecen a grupos musicales o culturales afines a este mundo, o que se están introduciendo a él a través de aprendizajes de ritmos, instrumentos o bailes, y que se enteran de los eventos por dicho vínculo. Estas primeras formas de acercamiento de los públicos a estas escenas musicales las reconoceremos como «sociabilidades migrantes».

Tengo un amigo que su madre es brasileña y... él siempre está participando en eventos o instancias donde hay como intercambio cultural con Chile y... con él siempre estamos participando. Yo soy músico, entonces me interesa como la expresión también latinoamericana. (Público en evento Colombia Invita a Santiago, hombre)

Me enteré por el colectivo Kolombia Kultura Itinerante, con quien tuve un nexo muy fortuito por un curso de gestión cultural... Con ellos tengo un vínculo muy leve, solamente de conversación, pero ahí me invitaron... Entonces lo que me motivó a venir acá fue, por un lado, la invitación personal y, por otro lado, porque me interesa mucho la música tradicional colombiana. (Público en evento Colombia Invita a Santiago, mujer)

Yo frecuento círculos de migrantes y siempre estoy envuelto en eventos, entonces uno va pasando, «ah, próxima semana hay evento de Venezuela», «próxima semana hay evento de Portugal», «próxima, ¡oh!, Colombia». I entonces ahí vamos, como en los mismos eventos sabemos de los siguientes eventos. (Público en evento Colombia Invita a Santiago, hombre)

Las redes sociales digitales son otro elemento organizador de la escena que aparece en el relato de varios públicos. Diversos entrevistados señalaron que llegan a estos encuentros a través de consultas en Facebook, blogs y anuncios por internet, lo que demuestra que estas plataformas virtuales son un dispositivo clave en la circulación de información sobre las escenas musicales migrantes. Esto nos recuerda la reflexión de Marta Torres (2012), para quien los sujetos migrantes habitan simultáneamente dos o más mundos culturales, una característica que se ve acentuada en la era digital.

Estos públicos siguen activamente páginas o perfiles de determinadas instituciones (museos, centros culturales, redes de migrantes) para mantenerse conectados y actualizados con estas escenas e informarse de eventos. Estos espectáculos se sostienen digitalmente a través de contenidos, fotografías, vídeos e invitaciones de eventos que circulan por Facebook, Twitter o WhatsApp. Denominamos este modo de acceso a estos mundos musicales «internautas de las escenas migrantes», ya que se informan por plataformas digitales.

Por internet... Facebook... Sigo la página del museo. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, hombre)

Supé por Facebook, como me salió el evento... Iba a asistir otra persona y me salió el evento, entonces empecé como a averiguar. Y por eso. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, mujer)

Por lo general, siempre te llegan los correos a través del Facebook, Twitter o a través de la iglesia, donde concurren toditos, por lo general los extranjeros, que es la iglesia de la Parroquia Italiana, que está aquí en Parque Bustamante, por lo general siempre las... los países migrantes celebran sus fiestas, sus actividades, a través de ello también se conoce mucho cualquier actividad que se organice. (Público en evento Colombia Invita a Santiago, mujer)

Por último, otro grupo de públicos tienen un carácter más bien periférico en su relación con esta escena y se convierten en participantes esporádicos. Son

Imagen 1. Carteles y folletos de eventos musicales que circulan en redes sociales



Fuente: archivo del proyecto.

personas que iban camino a sus hogares o que se encontraban paseando por la ciudad y para quienes estos eventos aparecen por azar. Los bailes, el grupo de gente, los sonidos o colores les llaman lo suficientemente la atención como para quedarse. Este es un grupo de públicos con una motivación aleatoria, de menor intensidad, marcada por una curiosidad inicial, o un contacto incipiente con estos mundos. Ellos declaran haber estado buscando algo con qué entretenerse, disfrutar del tiempo libre o concurrir a una actividad cultural sin un carácter específico. Denominamos este modo de acceso a las escenas musicales migrantes como «encuentro incipiente o azaroso».

Fue de casualidad, venía al metro y vivo cerca. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, hombre)

Entramos a ver de qué se trataba. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, mujer)

Vine caminando y vi que estaban yendo a bailar y ahí me quedé porque me gustó. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, mujer)

5.2. *La pluralidad en la recepción de las músicas migrantes*

Los públicos de las escenas musicales migrantes dan cuenta de distintas formas de vinculación con estas músicas, marcadas por énfasis o maneras de interpretar los objetos y prácticas artísticas. En los siguientes apartados describimos cuatro modalidades de experimentar las músicas migrantes o «directivas de interpretación» (Esquenazi, 2009), tal como son narradas por los asistentes entrevistados. Para identificar estas directivas, en la fase de análisis rastreamos en las entrevistas los momentos en los que los públicos hablaban de su gusto por la escena, lo que les llama la atención, lo que disfrutaban. Siguiendo esas pistas discursivas, pudimos reconstruir la diversa red de vínculos —cognitivos, afectivos, intelectuales, corporales, sensoriales, ideológicos— que conectan a los públicos con estas escenas musicales.

5.2.1. *Curiosidad y amor por otras culturas*

Una importante dimensión de la recepción de los públicos la encontramos en relatos que señalan que estas músicas permiten conocer y explorar otras culturas. Un grupo de públicos señala valorar estas escenas musicales porque en ellas es posible reconocer los aportes, los contextos y prácticas culturales de las comunidades migrantes. Para ellos, es posible acceder a otros mundos culturales y «pensamientos de personas de otros países» por medio de la música.

Estas músicas nos hacen a nosotros más... más sabios. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, mujer)

Tenemos tantos inmigrantes en Chile, lo que hace veinte años no se veía, que para mí es interesante, interesante conocerlos, conocer a las personas y cuáles...

y cuáles son, no sé, sus ideas y por qué llegan a Chile. Y así empieza uno a conocer también la música. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, mujer)

Me gusta digamos que haya harta gente acá en Chile de otros países porque —como le digo— yo he ido a otros países también y me he juntado... Me gusta hablar con gente de todos lados... con otras ideas, con otros... con otros pensamientos tienen ellos, pero es bonito estar con otras costumbres. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, hombre)

Los públicos con esta modalidad de recepción señalan que asisten a estos eventos para conocer de primera fuente las expresiones culturales de países latinoamericanos. Ven en estos eventos un camino para introducirse en la música de dichos países, pero también para familiarizarse con otras expresiones culturales asociadas, como la comida, el baile, la vestimenta. La música opera así como un vehículo que conecta a los públicos con prácticas sociales y entramados más amplios, y como un punto de entrada a estos universos culturales.

Es conocer pueblos que no conocía, de Haití... las máscaras... (Público en evento Carnaval Latinoamericano, hombre)

Me encantaría a mí poder conocer qué es lo que se come en Perú, qué es lo que bailan en Perú, cómo se visten en Perú o en Colombia o en Bolivia. (Público en evento Colombia Invita a Santiago, hombre)

Esta forma de recepción incluye relatos de públicos que buscan las escenas musicales migrantes para acercarse y conocer geografías imaginarias, lo que subraya un ejercicio constante de valorización, aprecio y pasión por lo que ofrecen otras culturas. Estos públicos enfatizan en su recepción una dimensión educativa, de familiarizarse y conocer a través de la música y la cultura. Algunos de ellos señalan incluso que asisten a estos eventos sin conocer las músicas latinoamericanas, y explican que su motivación parte de una curiosidad ante una cultura desconocida, con la que no se tiene un contacto previo. Es así como esta dimensión de la recepción también aparece en algunos públicos que hacen balance del evento y señalan irse del espectáculo con una gratificación, una sensación de haber aprendido, de acumular conocimiento e informarse sobre otros países y sus culturas.

Me gusta siempre ver manifestaciones artísticas de distintos países, chilenas y de otros lados también. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, hombre)

Me encanta conocer distintas culturas, la música, los carnavales, los colores. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, mujer)

Igual nos llenamos hartos de lo que es la cultura de los otros países que igual como público y como bailarín nos..., cómo decirte, nos beneficia caleta. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, mujer)

Imagen 2. Públicos del Día del Perú en Santiago



Fuente: capturas del documental *Músicas migrantes. Bitácora de una investigación*, realizado por Jorge Leiva. Documental desarrollado en el marco del proyecto, disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=s6opf0fivJA&t=750s>>.

5.2.2. Una convivencia ideológica con las músicas

Algunos públicos recurren a diferentes universos valorativos a la hora de hablar de su vínculo con las músicas migrantes, con lo que es posible observar un mosaico diverso de representaciones. Hay quienes describen su relación con esta escena refiriéndose al valor de un «mundo sin fronteras», de una apertura más allá de nacionalismos, lo que nos lleva a una dimensión utópica en la recepción de estas músicas, relacionada con un mundo multicultural.

Ese registro de valores también resuena en públicos cuya apreciación de estas escenas se encuentra mediada por las representaciones de la pluralidad cultural y de la cultura latinoamericana. Para estos públicos, las escenas musicales migrantes tienen en el centro el valor de la diversidad: en ellas se entra en contacto con diferentes identidades, prácticas y sonoridades. Estas escenas entregan un espacio en el que se reúne la diversidad, y los públicos valoran poder observar la alteridad y experimentar las diferencias entre culturas, los elementos que distinguen una de otra, y la gran variedad de expresiones. Podemos hablar así de públicos que establecen su vínculo con estas escenas desde un régimen simbólico de valoración de la diversidad.

Enriquece la vida de la sociedad misma al entregar esta diversidad... Podemos tener identidades en común como pueblos latinoamericanos, aunque tengamos también muchas diferencias. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, mujer)

Muestra la diversidad cultural de los pueblos de Latinoamérica, digamos, a veces se tiende a homogeneizar, digamos, de que todos somos iguales. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, mujer)

El tema de la diversidad cultural, mostrar las diversas identidades y cómo se manifiestan. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, mujer)

Abrir nuestra mente a la diversidad y a nuestra propia diversidad también como... como acá, eso, como en el compartir también con otras culturas, con otras formas... Ver que no po', que en realidad somos diferentes entre nosotros mismos como chilenos, como en nuestras diferentes regiones, pero... y también como con otras culturas que vienen po', como eso, como un respeto y cariño a la diversidad que tenemos entre todos en verdad, entre chilenos y también con otros países. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, mujer)

Otro régimen ideológico al que recurren algunos públicos para vincularse con estas músicas es un aprecio por la cultura regional, con discursos que subrayan su interés por lo latinoamericano. Estos públicos señalan que conectan con estas escenas en busca de elementos culturales que se comparten en América Latina, en busca de un «sustrato común» que podría observarse en las prácticas culturales de la región.

O en algunos casos también las compartimos, ¿ya? Como por ejemplo, los pueblos andinos que están presentes en varios países y tienen una cultura común que pudiese pensarse que es propia de un país, pero en este caso no es así, digamos. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, mujer)

Podemos tener identidades en común como pueblos latinoamericanos. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, mujer)

Vas aprendiendo mucha cultura, muchas cosas, formas muy parecidas unos con otros. Los países tenemos mucho parecido, algunos bailes, algunos rituales... Hay hartas cosas que se pueden ir aprendiendo y podemos compartir en común. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, mujer)

En ese sentido, además de haber un régimen de valor que pone de relieve lo diverso y diferente, las particularidades y los elementos propios de cada música o práctica cultural, también hay otro régimen de valor que subraya la idea de «lo nuestro» y de «lo común», más allá del paradigma nacionalista de las identidades. En su recepción de las escenas migrantes, estos públicos apelan a una identidad latinoamericana, donde su encuentro con estas músicas les permite hablar de Latinoamérica «como un gran país», hasta reconocer en las expresiones culturales-musicales una historia social común.

Conociendo a los migrantes, con toda la carga cultural que ellos traen, es impresionante porque traen aportes... El aporte de la danza, por ejemplo, que también es un movimiento superfuerte en este momento de las danzas afro en Santiago, el conocerse también con esa gente, el conocer otras realidades amplía mucho la perspectiva que tiene uno sobre la realidad propia y la realidad de Latinoamérica, y particularmente con Latinoamérica, que todos los países latinos tienen una... una historia en común, una historia social común. (Público en evento Colombia Invita a Santiago, hombre)

Aumenta al máximo lo que es la identidad de Santiago... Los pueblos aborígenes somos lo mismo cachai, entonces sí, yo pienso que sí... o sea darte cuenta que la cumbia cachai, todas las cosas que nosotros bailamos, hasta el reggaetón que nosotros bailamos y que es básicamente lo mismo, sí, enriquecen mucho, somos todos de la misma raíz. (Público en evento Colombia Invita a Santiago, mujer)

En realidad Latinoamérica es un gran país que... Latinoamérica es un gran país que se reniega como dentro de sus propias raíces, Latinoamérica somos todos uno al final... Yo creo que estos eventos como que nos hacen dar cuenta de las cosas que tenemos nosotros en común como Latinoamérica. (Público en evento Colombia Invita a Santiago, mujer)

5.2.3. *Identidades migrantes: nostalgia y encuentro con lo propio*

En los eventos donde realizamos trabajo de campo pudimos entrevistar a personas que habían inmigrado a Chile desde algún país latinoamericano. La modalidad de recepción de estos públicos está marcada de forma significativa por esa experiencia, pues señalan que al vincularse y participar de estas escenas musicales pueden encontrarse con su cultura, transmitirla a sus hijos e hijas, y relacionarse con personas de su mismo país. En esa línea, coincidimos con públicos que hablaron de raíces, comidas, recuerdos, que señalaron que asistir a estas escenas es «una manera de poder conectarme con mis raíces», una forma de reencontrarse «con mi comida, con mi tierra».

La alegría de volver a nuestras raíces. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, mujer)

Por el folclor, por la... por lo lindo de encontrarse con su gente, decían que iba a haber comida colombiana... Entonces eso como que te llama mucho la atención, encontrar un poquito de tu tierra en otro país. (Público en evento Colombia Invita a Santiago, mujer)

Uno aquí se encuentra con muchos paisanos, como no hay mucha gente acá de nuestro país, entonces en estos eventos así es muy importante porque uno se hace... nos encontramos. (Público en evento Colombia Invita a Santiago, mujer)

En este grupo de públicos, el vínculo afectivo con estas escenas es de alta intensidad, pues aparecen biografías, emociones, identificaciones, memorias y nostalgias. Como señala Sánchez (2012), la música permite a los migrantes revivir sentimientos y reconstruir distintos territorios. La dimensión afectiva de la recepción aparece en estos públicos, ya que estas escenas musicales les permiten evocar la memoria de un lugar, lo que tiene una densidad particular y distinta para el público migrante con relación al público local, cuya recepción está mediada por las otras directivas hasta aquí revisadas.

La gente que está viviendo aquí que es de otros países lo que hacen en estos eventos es dar a conocer parte de lo que ellos son y que a su vez lo recrean en sus espacios propios. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, mujer)

Para mí, es la vida que ellos llevan y trasladan, digamos, parte de su esencia, en los otros lugares en que están presentes... Donde recrean y como sea fabrican empanadas chilenas y se las rebuscan pa' hacer, lo mismo sucede acá, digamos, y eso es lo rescatable y valorable. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, mujer)

Tengo una niña de 12 años... Entonces eso... de estar como... o sea no querer perder las raíces, ver nuestro folclor, nuestra gente, nuestra comida, porque es lo que más extrañamos, a veces por el tiempo que no tenemos de realizar nuestras comidas, entonces venir a... como a cultivarnos en ese sentido. (Público en evento Colombia Invita a Santiago, mujer)

5.2.4. *Las formas musicales*

Por último, algunos públicos enmarcan su recepción subrayando las formas musicales y artísticas asociadas a la escena. Algunos entrevistados valoraron así la propuesta musical, el baile, el canto y las formas de escenificar aquellos «ritmos traídos de otros lugares y tiempos».

Lo que más me interesaría sería la música, yo creo, y el baile, sí. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, hombre)

La vestimenta y el ritmo de la música. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, mujer)

En realidad, la diversidad que tiene que ver con los ritmos, la forma de presentar los movimientos, la vestimenta. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, hombre)

Se destaca la puesta en juego y la escenificación de distintas expresiones artísticas, como la danza, la música y los vestuarios. Son públicos que remarcan la visualidad, la sonoridad y la corporalidad de las prácticas artísticas. En esta directiva, se rescatan también las emociones que transmiten los sonidos, los colores y movimientos. Nos encontramos con públicos que hablan de su vínculo con estas escenas y destacan la dimensión sensorial, el disfrute, el baile y la dimensión física de la escucha.

Integrar las artes como es la danza, la música. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, mujer)

La vestimenta y los instrumentos... Son instrumentos que nunca había visto, me llamaron bastante la atención. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, hombre)

Sin duda, las danzas típicas siempre me... como que me... siempre me dejan así viajando, me hacen como... como transportarme al país, imaginarme las danzas en un contexto geográfico. (Público en evento Colombia Invita a Santiago, hombre)

Me gustan los bailes... y me gustó mucho ahoritica las señoras que a pesar de su edad se les ve como tan joviales, como tan alegres, entonces es gustoso ver todo eso. (Público en evento Colombia Invita a Santiago, mujer)

Los colores y los trajes de los distintos países. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, mujer)

Hacer participar al ser humano en un proceso interno que no te lo da ni la psicología, ni la psiquiatría, ni las formas terapéuticas que existen occidentales que son ineficientes. La música, cuando la persona la baila, la toca, la canta, provoca un estado de tranquilidad y de armonía con el universo. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, hombre)

En el marco de esta directiva de recepción, otros entrevistados enfatizan las formas culturales que se ponen en escena. Una de ellas es la «forma carnaval», que es destacada por algunos públicos como un formato que permite exhibir las diversas expresiones culturales de los países latinoamericanos. Se señala que gracias al dispositivo del carnaval las músicas migrantes pueden irrumpir en el espacio y el tiempo cotidiano de la ciudad. Sobre este punto, también encontramos algunos matices: entrevistados que reconocen la brecha que hay entre las prácticas culturales exhibidas en este formato de carnaval en Santiago respecto a cómo se realizan en sus contextos locales. Aparece así una conciencia de que el cambio de localidad afecta elementos constitutivos de las prácticas culturales (duración, formato, propósito).

Junto con la «forma carnaval», también hay públicos que valoran la «forma feria» como un medio de presentar las prácticas culturales de diversos países. Además, se subraya el cruce del espacio institucional con escenificaciones callejeras (por ejemplo la salida del museo a la calle).

Por lo general, vengo como a estos eventos así porque me gustan mucho como las batucadas, las comparsas, trato de ir como a todos esos eventos, entonces vi y me encanta y por eso vine, lo encuentro muy entretenido. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, mujer)

Me encanta la música, los carnavales, los colores y conocer distintas culturas. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, mujer)

Me gusta hartito el tema de los carnavales andinos que se hacen como en la ciudad que todo es onda, el toba y el tinku ahora están pegando hartito, la saya también, que son bailes más peruanos, bolivianos. Me imagino que es un poco por la cantidad de gente que hay acá, entonces se ha como masificado un poco más. (Público en evento Colombia Invita a Santiago, hombre)

Uno se pregunta qué hace un carnaval de estas características donde Chile no celebra carnaval y donde solamente una de las comparsas es de Chile. Yo creo que la diferencia que tiene con otros carnavales es el espacio y también la propuesta, que es una dimensión más amplia, no está acotada exclusivamente

a un país, sino que tiene una diversidad de países. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, mujer)

5.3. Efectos sociales de las músicas migrantes

Como se presentó en la discusión conceptual de este artículo, el modelo de análisis de públicos por el que optamos pone énfasis en los efectos individuales y sociales que puede tener la música en la vida y el entorno de los públicos. En este apartado final de resultados, describimos tres maneras a través de las cuales estas escenas musicales migrantes influyen en la ciudad y en la vida de sus participantes.

5.3.1. Aportes de estas escenas musicales al desarrollo cultural del país

Para muchos públicos, la realización de estos eventos musicales genera un impacto positivo en el entorno urbano y se convierten en un aporte para el desarrollo cultural del país. Algunos asistentes señalan que al involucrarse en escenas musicales migrantes se expanden las visiones que tienen sobre otros países y la visión sobre el propio país. De este modo, al vincularse con este mundo del arte, no solo se complejiza la apreciación de la cultura latinoamericana, sino que se aprende a apreciar la propia cultura con otra mirada.

Aprender a apreciar como lo de afuera y apreciar lo de adentro porque se hace como un cuadro comparativo, entonces hay más aprendizaje, y yo pienso que es lo más importante, o sea aprender de otras culturas y asimilar hacia ustedes mismos también lo mejor, siempre lo mejor, no lo peor, lo mejor, por favor. (Público en evento Colombia Invita a Santiago, mujer)

Pa' mí, lo significativo de estar enfrentándose a otra cultura tiene que ver directamente como con la estructura de pensamiento, o sea, en el sentido de que hay nuevas construcciones siempre... Va a haber algo que te va a estar haciendo como una inflexión, que te va a permitir pensar y reformuarte ciertas cosas. Y entonces eso que es una cuestión que a mí también me interesa y que la trabajo en el sonido... Siento que ese intercambio también cultural que puede haber con la gente tiene que ver también con ese... con un principio de estar reformulando el pensamiento propio... y eso es muy enriquecedor, creo. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, hombre)

En esa línea, nos encontramos con testimonios que señalan que interactuar con otras culturas latinoamericanas favorece el desarrollo de nuevas estructuras de pensamiento, que contribuyen a reflexionar y reformular la forma de pensar para facilitar una mayor apertura («las músicas migrantes ayudan a los chilenos a redescubrirse», «estas músicas agrandan la visión de Chile», señalan algunos de los entrevistados).

Más allá de ese efecto en las biografías de los participantes, los públicos también rastrean otros aportes sociales que hacen las escenas musicales migrantes al país. Señalan que estos eventos son un ejemplo de cómo las prácticas

culturales migrantes pueden enriquecer la sociedad chilena con nuevos idiomas, sonoridades, instrumentos, gastronomías, vestimentas y formas de ver el mundo.

Al valorar las músicas migrantes, algunos públicos se refieren a autorrepresentaciones acerca de lo chileno y de Chile como un país poco festivo, al que la llegada de migrantes y sus prácticas culturales le darían vida y alegría. Estas nuevas comunidades ayudarían a que las y los chilenos sean «más extrovertidos y prendidos», a que Santiago deje de ser un país «callado» y sea más amistoso. Esta forma de vinculación subraya la capacidad de estos eventos de traer a un «Chile gris» nuevas formas de ser, más energéticas, coloridas, alegres y entretenidas. Las músicas migrantes traen un nuevo movimiento y energía que enriquecen al chileno «apagado y medio aburrido».

Yo pienso que el hecho de traer como nuestra cultura, nuestro folclore, nuestra música, nuestra gastronomía le ha aportado mucho a Chile, porque de cierta forma acá son un poco tranquilos o sea son como apagados, no son tan... O sea, tú oyes que los chicos van para carrete, pero no es como en Colombia, que tú encuentras fiesta en cada esquina, si te vas a Barranquilla tienes el Carnaval, si te vas a Pasto tienes el Carnaval de Blancos y Negros, si te vas a Medellín tienes la Feria de las Flores. Entonces en cada rincón de Colombia tú encuentras una fiesta. Entonces yo creo que esa alegría que traemos nosotros, particularmente nosotros los colombianos, como que es rico de contagiar a ustedes los chilenos. (Público en evento Colombia Invita a Santiago, mujer)

Salimos de nuestra cordillera más allá y generalmente somos muy apagados, muy tristes, muy fomes y, bueno, llega esto, que es una cosa de música, de colores... de mirar incluso el baile y el cuerpo distinto, los países más allá de la cordillera nuestra miran las cosas de otra manera. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, hombre)

Siempre fuimos un país más bien apagadito, calladito, y ahora que tenemos tantos inmigrantes de países que son mucho más extrovertidos nos ha hecho que nosotros también lleguemos ahí, que podamos ser personas más amistosas. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, mujer)

5.3.2. Las músicas como generadoras de inclusión

Los públicos también señalan que estas escenas musicales contribuyen a visibilizar la migración en el espacio público, son una plataforma que permite que la población migrante se muestre, se empodere y se apropie de lugares y calles. Para muchos públicos, la emergencia de estos eventos ayuda a evidenciar que Santiago es hoy una sociedad más heterogénea, donde conviven personas de diversas culturas, «un Chile conformado por diferentes nacionalidades».

Responde a que entendamos que Chile no es una isla, que nuestra relación siempre es con un otro y ese otro convivimos con ellos, los vemos, los saludamos, son parte de nuestra vida, son nuestros amigos, convivimos con ellos

en los espacios laborales, nos topamos con ellos en la calle, y finalmente no son «ellos u otros», somos «nosotros»... Creo que el aporte de esta actividad en la ciudad de Santiago es entender la multiculturalidad. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, mujer)

Un aporte beneficioso porque como chilenos y santiaguinos tenemos que acostumbrarnos a que tenemos ya demasiadas personas de otros países y tenemos que aprender a convivir con ellos como corresponde, con fraternidad, digamos, y creo que la música es parte importante de que podamos conectarnos. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, mujer)

(Lo positivo de estos eventos) o sea obviamente por el intercambio cultural, o sea eso es indudable, y también para acercarse a pueblos hermanos, porque acá hay sudamericanos y a veces uno no tiene la instancia de encontrarse... o en mi caso sí porque yo busco esto, pero en caso de la gente, los chilenos normal, a veces no tienen la oportunidad de encontrarse con un extranjero en otro ámbito. (Público en evento Colombia Invita a Santiago, hombre)

Emerge así una directiva de recepción que subraya los efectos sociales de estas músicas, que ayudan a desarrollar en los públicos habilidades que enseñan a convivir y valorar la diferencia y contribuyen a que las personas migrantes se integren mejor en la sociedad chilena. Los entrevistados señalan que participar de estas expresiones culturales ayuda a cambiar la mirada que existe sobre la migración, para romper prejuicios y demostrar los aportes culturales que traen consigo las comunidades migrantes.

La cultura es vista así como un punto de entrada para derribar estereotipos. Cuando se entra en contacto y diálogo con las expresiones culturales migrantes, la población local empatiza, respeta y reconoce. Es así como los públicos que enmarcan su recepción con esta directiva subrayan que las músicas migrantes ayudan a romper estigmas y favorecen la fraternidad e inclusión.

El chileno se va a terminar dando cuenta de que la migración no es una invasión, no vienen a quitarnos el trabajo, no vienen a empobrecer nuestra cultura, sino que es un aporte desde todo punto de vista, no solo desde la música y..., sino que también desde todas las manifestaciones culturales que ellos traen. (Público en evento Colombia Invita a Santiago, hombre)

Más que nada para que el chileno aprenda a ser un poco más empático con las personas que vienen de afuera. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, mujer)

Lo principal es que esto fuerza al chileno a relacionarse con las comunidades extranjeras y que eso termina derribando los estereotipos... Estereotipos supernefastos, hay una cultura superviolenta mediáticamente con respecto de los inmigrantes y, al relacionarse de primera fuente y con eventos culturales, eso ayuda a combatirse un poquito. (Público en evento Colombia Invita a Santiago, hombre)

5.3.3. *Las escenas musicales como plataformas para la sociabilidad*

Un último elemento performativo de estas escenas lo encontramos en los públicos que valoran estos eventos como una plataforma concreta para vincularse y sociabilizar. Este grupo de entrevistados ponen de relieve en la descripción de su experiencia la posibilidad del encuentro cara a cara y de interactuar con nuevas personas.

Estos públicos rescatan que exista un espacio que reúna a chilenos y migrantes, y que se generen instancias para compartir y hablar con personas con otros pensamientos y costumbres, para potenciar nuevos vínculos entre gente de distintos países. Se valoran estos eventos como experiencias concretas de intercambio intercultural, un encuentro que está mediado por prácticas musicales de producción y recepción. La dimensión de sociabilidad aparece, así, como un motor en la recepción de la escena por parte de este grupo de entrevistados.

Lo positivo es la unión, porque aquí pucha conocemos a otras agrupaciones, nos invitan a otros lados, la gente igual nos invita a otros lados a bailar también, entonces igual destacamos harto eso, que igual nos hacemos conocidos. (Público en evento Carnaval Latinoamericano, mujer)

Algo positivo de esta actividad... conocer gente, estar en fraternidad, que eso también es importante, socializar. (Público en evento Colombia Invita a Santiago, mujer)

El cómo generar vínculos, conocer gente, segundo porque se siente uno como en su tierra por un ratico, tercero porque es chévere no solo cuando uno conoce

Imagen 3. Públicos del evento Carnaval en el Museo



Fuente: capturas del documental *Músicas migrantes. Bitácora de una investigación*, realizado por Jorge Leiva.

más gente colombiana, sino que al uno traer amigos chilenos o de Ecuador... Hace que se vayan generando lazos. (Público en evento Colombia Invita a Santiago, mujer)

6. Conclusiones

Con este artículo nos planteamos como objetivo ampliar nuestra comprensión de las músicas migrantes a través del estudio de sus públicos. Para ello, desarrollamos un modelo de análisis basado en el trabajo de distintos sociólogos/as del arte, quienes enfatizan el papel desempeñado por el conjunto de actores y redes que se despliegan en un mundo del arte (Howard Becker). Asimismo, nos detuvimos en identificar las comunidades afectivas que se desarrollan en torno a las escenas musicales (Andy Bennet), los diversos componentes de la experiencia estética (Jean-Claude Passeron) y directivas de la interpretación (Jean-Pierre Esquenazi), el estudio de los vínculos entre individuos aficionados y las obras o prácticas culturales que aprecian (Antoine Hennion), así como la importancia de atender los efectos subjetivos y emocionales de las músicas sobre los públicos y sobre la sociedad (Tia DeNora).

El modelo aplicado nos permitió identificar los diversos perfiles de públicos, sus modos de acceso y conexión con estos mundos. También realizamos una descripción minuciosa del trabajo interpretativo de los públicos, sus variados vínculos afectivos, biográficos y cognitivos que sostienen con estas músicas. Desde la voz de los públicos, pudimos rastrear los valores, representaciones simbólicas e imaginarios que vehiculizan estas escenas musicales.

Retomando nuestras preguntas iniciales, podemos concluir que los testimonios de los públicos tratados a través de este modelo permitieron retratar con profundidad distintas dimensiones de las escenas musicales migrantes a las que no habríamos podido acceder restringiendo el análisis únicamente a las y los productores y obras musicales. Respecto al papel desempeñado por los públicos, estimamos que este es múltiple y dinámico: ellos participan en la difusión de estas escenas, generan pasarelas entre distintos mundos culturales, con un rol articulador entre población migrante y nativa, y entre migrantes de distintas nacionalidades.

En cuanto a las formas de recepción y significación de estas músicas, pudimos observar una heterogeneidad de formas de relación y articulación con universos culturales específicos y valores tales como el cosmopolitismo, la autenticidad y el latinoamericanismo. Por último, reconocimos algunos de los efectos sociales de estas músicas en el contexto urbano de Santiago de Chile, tanto en el plano subjetivo como colectivo.

El análisis precedente nos permite constatar que entre los públicos existen distintos grados de adherencia y proximidad con las escenas musicales migrantes. Al explorar los modos de circulación de información, las motivaciones de los públicos y sus plurales formas de recepción, podemos identificar vínculos con distintos grados de intensidad: públicos que son migrantes o que participan en redes transnacionales (familiares, parejas, amigos); también encontramos

un público nativo que ha vivido en otros países, que ha tenido experiencia como migrante y caracteriza su vínculo y proximidad con la escena desde esa vivencia; hay públicos que llegan con un interés por la práctica del folclore latinoamericano y las músicas tradicionales; y otros que llegan a estas escenas por su curiosidad y afecto por conocer otras culturas. Estos no necesariamente son parte de redes migrantes, sino que descubren otros lugares a través de prácticas musicales y artísticas, y así desarrollan un afecto particular por estos contextos. Retomando a Passeron (2011), podemos confirmar que la experiencia de recepción es siempre plural y ahí convergen «múltiples sabores», que van de los más ideológicos a los más afectivos y sensoriales.

La adherencia a estas escenas se traduce en una recurrencia e intensidad de su frecuentación. Diversos públicos asocian su proximidad a una constante búsqueda de eventos, a una conexión con personas relacionadas con los circuitos (agrupaciones, músicos, bailarines). En algunos de estos públicos incluso hay un interés por introducirse más en la práctica, a través del aprendizaje de ritmos e instrumentos, con ello nos acercamos a la noción de *embodiment* o incorporación de la música en el cuerpo (Driver y Bennett, 2015). Estos públicos recurrentes comparten la certeza de que seguirán asistiendo a estos actos, lo que intensifica su vínculo social con estas músicas y configura una temporalidad distinta en su relación con ellas.

Para los públicos más inmersos, la participación en la escena es un aspecto gravitante en sus vidas, responde a una necesidad y afectos profundos, relacionados con la nostalgia y el desarraigo, lo que nos conecta con una sociología de las emociones (Sloboda, 2010). Para ellos, la práctica de recepción se conecta con nodos profundos de la existencia, lo que nos permite introducir la categoría de «público iniciado», que se involucra con intensidad a esta práctica y se relacionan con esta escena con mayor regularidad y conocimiento de los circuitos; mientras que otros públicos revelan una motivación más azarosa, de baja intensidad, una vinculación más esporádica con estas escenas, relacionada con una curiosidad inicial, con la búsqueda de entretenimiento o de uso del tiempo libre sin necesariamente desarrollar una participación más permanente en ellas. Entre los públicos con mayor adherencia, observamos una abundancia discursiva a la hora de hablar de estas escenas, mientras que los públicos periféricos son más lacónicos y parecen tener menos que decir sobre estas músicas.

Constatamos que trabajar en torno a la producción musical aparece como una opción metodológica plausible para una aproximación más general a la relación entre los públicos y los universos culturales migrantes. Sin embargo, en el momento de cerrar este proceso de observación, identificamos algunos puntos ciegos en el diseño susceptibles de mejorar para futuros estudios.

En primera instancia, consideramos que hubiera sido deseable explorar con mayor profundidad la incidencia del género como categoría analítica para comprender los vínculos de las y los sujetos con los mundos musicales migrantes. Diversa evidencia empírica ha mostrado que se trata de una variable capital en el momento de comprender la recepción de productos culturales, y que puede tener más peso que otras categorías sociológicas, tales

como la clase o el contexto geográfico. No obstante, el material proporcionó algunos datos embrionarios que destacan el papel del género en las prácticas de recepción que podrían ser materia de exploración en futuros estudios. Ejemplo de esto es la preocupación más explícita en mujeres por la cuestión de la transmisión de estas músicas y de los repertorios culturales que subyacen en ellas. En algunas de las mujeres entrevistadas, la principal motivación para asistir a este tipo de eventos fue la necesidad de compartir con sus hijos e hijas elementos culturales de su país de origen (músicas, danzas, comidas). Esto puede traducirse en el desarrollo de vínculos afectivos de las nuevas generaciones con el país de sus madres y padres, para favorecer el sentimiento de pertenencia a una doble cultura y propiciar formas de interculturalidad. Otro atisbo con relación a la variable género, tiene que ver con la motivación para acercarse a los mundos musicales migrantes, con una proporción mayor de varones que llegaban a estas escenas para desarrollar una práctica musical o pertenecer a un grupo o proyecto artístico vinculado a estos eventos. En contrapartida, la motivación por acompañar a familiares la encontramos más presente en espectadoras mujeres.

En segunda instancia, si bien por las condiciones de las entrevistas fue difícil lograr una caracterización sociodemográfica más exhaustiva de los espectadores, puede ser importante avanzar en un perfil más detallado de estos públicos. Estimamos que el diseño puede ganar en exhaustividad complementando la perspectiva cualitativa escogida con una producción de datos de tipo de cuantitativo, para buscar regularidades y homologías entre categorías sociodemográficas más estructurales (edad, país de origen, clase, nivel educacional, género).

Aun considerando estas limitaciones, reconocemos que los hallazgos descritos en el artículo amplían nuestra comprensión de las escenas musicales migrantes y nos permiten conocer cómo se configuran desde la perspectiva y práctica de los públicos, y cómo estos vehiculizan distintos valores e imaginarios. Además de aportar en nuestro conocimiento del caso, este trabajo también tiene el potencial de servir a investigadores/as que quieran profundizar su comprensión de universos sociales y simbólicos de los públicos de la cultura. El modelo de análisis descrito y puesto en práctica puede servir para quienes se interesen en caracterizar los públicos de diversos mundos del arte, ya que constituye una herramienta heurística útil para quienes estudian otros ámbitos o formas culturales —cine, libros, teatro, festivales o ferias—, para poder pesquisar en esos espacios la pluralidad de formas de recepción que elaboran las comunidades en torno a las obras.

7. Agradecimientos

Este artículo se realizó a partir de los resultados del proyecto Fondecyt N.º 110928 y con apoyo del proyecto PROA010/18 de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Chile. Los/as autores/as forman parte del Núcleo de Sociología del Arte y de las Prácticas Culturales de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile.

Referencias bibliográficas

- AVDEEFF, Melissa (2012). «Technological Engagement and Musical Eclecticism: An Examination of Contemporary Listening Practices». *Participations: The International Journal of Audience and Reception Studies*, 9 (2).
- BECKER, Howard S. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Editorial UNQ.
- BENNETT, Andy y PETERSON, Richard A. (eds.) (2004). *Music scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press.
<<https://doi.org/10.2307/1j.ctv17vf74v.5>>
- BOURDIEU, Pierre (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- CAYUPI, Malén (2017). *Construcción de la peruanidad en la escena de música criolla y afroperuana en Santiago de Chile*. Tesis de pregrado para optar al título profesional de socióloga. Chile: Universidad de Chile.
- CNCA (2013). *Encuesta Nacional de Participación y Consumo Cultural*. Santiago, Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- (2018). *Encuesta Nacional de Participación Cultural 2017*. Santiago, Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- DENORA, Tia (2003). *After Adorno: rethinking music sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
<<https://doi.org/10.1017/cbo9780511489426.008>>
- (2005). «Music and social experience». En: JACOBS, Mark y WEISS, Nancy (eds.). *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- DRIVER, Christopher y BENNETT, Andy (2015). «Music scenes, space and the body». *Cultural Sociology*, 9 (1), 99-115.
<<https://doi.org/10.1177/11749975514546234>>
- ESQUENAZI, Jean-Pierre (2009). *Sociologie des publics*. París: La Découverte.
- ETHIS, Emmanuel (2004). *Pour une po(i)étique du questionnaire*. París: Ed. de L'Harmattan.
- FABIANI, Jean-Louis y CAUNE, Jean (2008). *L'Education populaire et le théâtre. Le public d'Avignon en action*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.
- FACUSE, Marisol (2013). *Le monde de la compagnie Jolie Môme: pour une sociologie du théâtre militant*. París: Ed. de L'Harmattan.
- (2016). «Migration and Music in Texas and Chile: Mestizaje, Hybridization, and Identity». *3.º ISA Forum of Sociology*, Viena.
- FACUSE, Marisol y FRANCH, Carolina (2019). «Música y mujeres. La persistencia de los mandatos de género en las trayectorias artísticas de mujeres migrantes en Chile». *Revista Chilena de Antropología* (39), 58-76, 9-115.
- FACUSE, Marisol y TORRES, Rodrigo (2017). «Músicas inmigrantes latinoamericanas en Santiago de Chile: el caso de la escena musical peruana». *Revista Musical Chilena*, 71 (227), 11-47.
<<http://doi.org/10.4067/s0716-27902017000100011>>
- FLEURY, Laurent (2016). *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*. París: Armand Colin.
- FRITH, Simon (1981). *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*. Nueva York: Pantheon Books.
<<https://doi.org/10.2307/939271>>

- GOMART, Emilie y HENNION, Antoine (1999). «A sociology of attachment: music amateurs, drug users». *The Sociological Review*, 47 (S1), 220-247.
<<https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.1999.tb03490.x>>
- GONZÁLEZ, Juan Pablo (2017). *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*. Santiago, Chile: Actas del III Coloquio de Ibermúsicas sobre Investigación Musical.
- GÜELL, Pedro; PETERS, Tomás y MORALES, Romy (2012). «Individuación y consumo cultural: las afinidades electivas». En: GÜELL, Pedro y PETERS, Tomás (eds.). *La trama social de las prácticas culturales*. Santiago: Ed. Universidad Alberto Hurtado.
- HEINICH, Nathalie (2001). *Lo que el arte aporta a la sociología*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- (2002). *Sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- HENNION, Antoine (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- (2003). «Music and Mediation: Towards a New Sociology of Music». En: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor y MIDDLETON, Richard. *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Londres: Routledge.
<<https://doi.org/10.4324/9780203821015-12>>
- INE (2018). *Características sociodemográficas de la inmigración internacional en Chile*. Santiago: Instituto Nacional de Estadística.
- (2020). *Estimación de personas extranjeras residentes habituales en Chile al 31 de diciembre 2019*. Instituto Nacional de Estadística.
- KITZINGER, Jenny (2004). «Audience and readership research». En: DOWNING, John (ed.). *The SAGE Handbook of Media Studies*. Thousand Oaks: SAGE Publications.
<<https://doi.org/10.4135/9781412976077.n9>>
- LAHIRE, Bernard (2008). «The individual and the mixing of genres: Cultural dissonance and self-distinction». *Poetics*, 36 (2-3), 166-188.
<<https://doi.org/10.1016/j.poetic.2008.02.001>>
- LAPLANTINE, François y NOUSS, Alexis (2007). *Mestizajes: de Arcimboldo a zombi*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- LOBOS, Constanza (2016). *Estrategias transnacionales de integración. Trayectorias mestizas y prácticas interculturales de músicos inmigrantes latinoamericanos en Santiago de Chile*. Tesis de pregrado para optar al título profesional de socióloga. Chile, Santiago: Universidad de Chile.
- OLMOS, Miguel (2012). *Músicas migrantes: la movilidad artística en la era global*. México: Colegio de la Frontera Norte.
- PASSERON, Jean-Claude (1991). *Le temps donné aux tableaux*. Marsella: CERCOM / IMEREC.
- PASSERON, Jean-Claude (2011). *El razonamiento sociológico: el espacio comparativo de las pruebas históricas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- PAVIS, P. (1996). *L'analyse des spectacles: Théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*. París: Nathan Université.
- PESSIN, Alain (2004). *Un sociologue en liberté: lecture de Howard S. Becker*. Quebec: Presses Université Laval.
- PETERSON, Richard A. (1992). «Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore». *Poetics*, 21 (4), 243-258.
<[https://doi.org/10.1016/0304-422x\(92\)90008-q](https://doi.org/10.1016/0304-422x(92)90008-q)>
- POTTS, Liza (2012). «How Online Fan Participation is Rewriting Music Labels». *Participations: The International Journal of Audience and Reception Studies*, 9 (2).

- RIVERA, Ignacio (2018). «Lifestyles and Performativity in the Experience of International Musicians Inspired by Victor Jara and the New Chilean Song». Toronto, Canadá.
- ROSAS MANTECÓN, Ana (2009). «¿Qué es el público?» *Revista Poiésis*, 10 (14), 173-213. <<https://doi.org/10.22409/poiesis.1014.173-213>>
- SÁNCHEZ, Íñigo (2012). *Cubaneando en Barcelona. Música, migración y experiencia urbana*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- SAVAGE, Mike y GAYO, Modesto (2011). «Unravelling the omnivore: A field analysis of contemporary musical taste in the United Kingdom». *Poetics*, 39 (5), 337-357. <<https://doi.org/10.1016/j.poetic.2011.07.001>>
- SLOBODA, J. A. (2010). Music in everyday life: The role of emotions. En: JUSTLIN, Patrik y SLOBODA, John (eds.). *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford: Oxford University Press. <<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199230143.003.0018>>
- STRAW, Will (1991). «Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music». *Cultural Studies*, 5 (3), 368-388. <<https://doi.org/10.1080/09502389100490311>>
- THAM, Maximiliano (2015). *Los públicos de la poesía popular: contribuciones de la sociología del arte para estudiar prácticas de participación cultural*. Santiago, Chile: Consejo Nacional de las Artes y las Culturas, Haz tu tesis en cultura.
- TORRES, Marta (2012). «La migración y sus efectos en la cultura, de Yerko Castro Neira». *Sociológica* (77), 301-6.

