



## **Música y mujeres. La persistencia de los mandatos de género en las trayectorias artísticas de mujeres migrantes en Chile**

**Music and women. Persistence of gender mandates in artistic trajectory of migrant women in Chile**

**Marisol Facuse Muñoz**

Departamento de Sociología, Universidad de Chile (Santiago, Chile) marisolfacuse@uchile.cl

**Carolina Franch Maggiolo**

Departamento de Antropología, Universidad de Chile (Santiago, Chile) cb.franch@gmail.com

### **Resumen**

El siguiente artículo toma como punto de partida las prácticas musicales como un dominio relevante para comprender los procesos y dinámicas migratorias desde las ciencias sociales, introduciendo a esta discusión la óptica analítica de género. A través de una revisión de dos trayectorias artísticas de mujeres inmigrantes, Angélica Altamirano de Perú y Guisella Plaza de Ecuador, proponemos abrir una reflexión acerca de cómo el sistema sexo- genérico dominante impone a las mujeres una serie de obstáculos para iniciar y consolidar una carrera musical. Las narrativas de las entrevistadas evidencian la persistencia de la dicotomía mujer-privado, hombre-público en el ámbito artístico y musical operando como un enclave para designar roles, posiciones y mandatos a quienes buscan insertarse en las escenas musicales contemporáneas. Así es posible constatar que, a pesar de las transformaciones en favor de la igualdad de género de las últimas décadas, los mundos de la música actualizan una división sexual del trabajo que dificulta la opción por la música como un camino profesional para las mujeres. Por otra parte, los contextos de migración que enfrentan estas mujeres músicas, profundizan esta brecha fragilizando o definitivamente eclipsando las carreras artísticas iniciadas en los países de origen. Constatamos que en la migración pueden fortalecerse los roles de género tradicionales, conformando nudos críticos de desigualdad y subalteridad para las mujeres migrantes.

**Palabras clave:** mujeres inmigrantes, trayectorias artísticas, perspectiva de género.

### **Abstract**

The following article takes musical practices as a starting point as a relevant domain to understand the processes and migratory dynamics from the social sciences, introducing the analytical optics of gender. Through a review of two artistic trajectories of immigrant women, Angelica Altamirano of Peru and Guisella Plaza of Ecuador, we propose to open a reflection on how the dominant sex-gender system generates a series of obstacles for women to start and consolidate their careers musicals. The narratives of the interviewed music evidence the persistence of the woman-private, man-public dichotomy in the artistic and musical field, operating as an enclave to designate roles, positions and priorities to those who seek to insert themselves in contemporary musical scenes. This way it is possible to verify that in spite of the transformations in favour of the gender equality in the public space in the last decades, the worlds of the music update a sexual division of the work that makes the option for the music as a professional path very difficult plausible for women. Likewise, the migration contexts that these women face deepen this



gap by weakening or definitively eclipsing the artistic careers initiated by women in their countries of origin, showing how in migration traditional gender roles can be strengthened, forming critical knots of inequality and Subalternity for migrant women.

**Key words:** immigrant women, artistic trajectories, gender perspective.

## 1. PRÁCTICAS MUSICALES, GÉNERO Y DINÁMICAS MIGRATORIAS

Los resultados que aquí analizamos se enmarcan en una investigación sobre las prácticas musicales de las comunidades migrantes latinoamericanas en Chile<sup>1</sup> cuyo propósito principal ha sido relevar los procesos de mestizaje cultural que propicia la música como activadora y transformadora de identidades en la diáspora. Las principales categorías analíticas a las que se recurrió fueron las de identidad, sociabilidad e imaginarios, asumiendo la multidimensionalidad de los procesos de movilidad y desplazamiento y la necesidad de abordar tanto sus aspectos materiales como simbólicos.

Estas preguntas iniciales nos permitieron dilucidar el lugar de las prácticas musicales de los y las migrantes en los procesos y dinámicas migratorias. Desde esta perspectiva el presente artículo propone nuevas entradas para abordar las relaciones entre música y migración introduciendo la perspectiva de género.

Las narrativas de músicos y músicas migrantes revelaron diferencias sustantivas al momento de iniciarse y consolidar una carrera musical, independiente del país de origen, la generación o el género musical practicado. Con ello nos fue posible constatar cómo a partir del sistema sexo-genérico dominante operan una serie de obstáculos para lograr una consagración musical para las mujeres. Las trayectorias de las músicas entrevistadas evidenciaron la persistencia de la dicotomía mujer-privado, hombre-público en el ámbito musical como una lógica que termina por asignar roles y posiciones al momento de priorizar por una carrera musical, buscar un reconocimiento y una validación profesional.

En ese sentido es posible constatar que, a pesar de las transformaciones en favor de la igualdad de género en las últimas décadas, los mundos de la música popular explorados actualizan una división sexual del trabajo que relega a las mujeres al espacio reproductivo de los cuidados, la familia y la crianza, que estrecha las posibilidades a una carrera musical.

Por otra parte, los contextos de migración que estas mujeres enfrentan profundizan esta brecha, generando obstáculos suplementarios para el desarrollo de las carreras artísticas iniciadas por las mujeres en sus países de origen. En muchos casos pudimos constatar cómo en la migración terminan por

---

<sup>1</sup> Este artículo tiene su punto de partida en el III Coloquio Ibermúsicas sobre Investigación Musical “La música desde la condición de género” (agosto 2017) y en la presentación realizada por sus autoras en el Tercer Congreso Chileno de Música Popular “Género y sexualidad en música popular: prácticas, articulaciones, disputas” en enero 2019. Agradecemos al equipo organizador de ambos eventos, así como a las investigadoras que compartieron sus trabajos y las perspectivas de la musicología feminista. Los resultados analizados fueron elaborados en el marco del Proyecto Fondecyt Regular N°110928 “El mundo de las músicas inmigrantes latinoamericanas en Chile: identidades, sociabilidades y mestizajes culturales” a cargo de los/as académicos/as Marisol Facuse y Rodrigo Torres. Agradecemos a las mujeres que generosamente compartieron las trayectorias musicales que aquí presentamos. Una versión preliminar fue publicada en las Actas de Coloquio “[Música y mujer: haciendo música desde la condición de género](#)”. Las autoras pertenecen al Núcleo de Sociología del Arte y de las Prácticas Culturales de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile y a la Red de Estudios Migratorios U-Nómades.



fortalecerse los roles de género tradicionales, dando lugar a nudos críticos de desigualdad y subalteridad para las mujeres migrantes.

## 2. UNA APROXIMACIÓN SOCIO-CULTURAL AL FENÓMENO MIGRATORIO

Las recientes transformaciones ocurridas en el patrón migratorio en la sociedad chilena ha suscitado el interés de investigadores/as en ciencias sociales, quienes han considerado diferentes aristas del fenómeno de la migración: sus dimensiones socio-demográficas, las condiciones laborales y habitacionales de las comunidades migrantes, sus marcos jurídicos, los procesos de inserción socio-económica y laboral, las composiciones familiares, la dimensión de género, así como también los efectos de racialización, sexualización) y discriminación a los que se confrontan los y las sujetos migrantes en la sociedad chilena (Tijoux 2014).

Simultáneamente, en el plano mediático es posible identificar un cierto efecto de *sobre-exposición* (Beaud, Confavreux y Lindgaard 2008) a partir del cual la prensa tanto escrita como audiovisual ha presentado la realidad migratoria la más de las veces asociada a situaciones de violencia y marginalidad las que son presentadas con un importante componente de espectacularidad. Lejos de facilitar la comprensión sobre las migraciones estas representaciones de la realidad migrante terminan por reforzar los estigmas (Goffman 1998) y promover actitudes de discriminación y exclusión en distintos sectores de la sociedad.

En el marco de estas tensiones, las investigaciones sobre la producción cultural de las comunidades migrantes pueden contribuir a una reflexión más amplia acerca de los desafíos que los paradigmas de la interculturalidad y la diversidad cultural proponen a los estudios de género en intersección con la sociología del arte.

## 3. MÚSICA Y TERRITORIO

En términos metodológicos nuestro estudio se consagró a la reconstrucción de trayectorias de artistas migrantes, constatando el rol de la música en la reconfiguración de identidades diaspóricas así como en la creación de nuevas formas de sociabilidad. Tal como lo han demostrado los resultados de otras investigaciones pudimos constatar que las prácticas culturales y particularmente las musicales, pueden actuar como una herramienta de inserción económica y cultural y a la vez, proporcionar una particular forma de habitar la ciudad, redefiniendo y re-territorializando las prácticas con relación al país de origen. La música puede ser un recurso para analizar las diferentes agencias de los y las sujetos en torno a sus procesos de reterritorialización (Gupta y Ferguson 2008).

Las sociedades contemporáneas, en donde la cultura y la diferencia se convierten en ejes prioritarios, la aproximación que se tiene es aquello que Eduard Said llamó “una condición generalizada del desarraigo” (1979:18), donde los desplazamientos deben ser comprendidos más allá del paradigma nacionalista. Urge superar la visión de procesos de construcción simbólica nacional, en tanto se reconoce que no existe una cultura nacional homogénea, planteando el estudio de “espacios- lugares-territorios” donde se producen diferencias y encuentros entre culturas (Gupta y Ferguson 2008).



La noción de territorio, no se entiende como una porción de tierra a la cual le correspondería asentarse a un grupo social, por el contrario, el territorio debe comprenderse con procesos de surgimiento de *territorialidades* en torno a las relaciones sociales que ahí se gestan (Sánchez Ayala 2015), involucrando métodos y tecnologías de identificación que dan paso a formas de territorialización, entendidas como producto de relaciones de apropiación y diferenciación, al igual que Haesbaert (2013) para quien el territorio debe ser entendido no como entidad, sino como un movimiento y una acción. En este sentido, las prácticas artísticas-musicales son leídas en dichas coordenadas, como una posibilidad de territorialización de las comunidades migrantes.

La pregunta por el territorio nos emparenta con la noción de lugar, en la línea de Marc Augé (2000), quien la circunscribe a un espacio más allá del suelo. Una propuesta que nos habla de lo identitario, lo relacional y lo histórico, para visualizar cómo determinados contextos conformados por marcas de tiempo nos permiten abordar sus construcciones dialécticas (Torres, Abraham y Pastor 2014) así como también su capacidad transformadora de la sociedad (Citro 2003) en tanto involucra recorridos y significaciones. Para Augé, los lugares son aquella posibilidad de dar cuenta de un relato y su estructuración temporal, en este caso de los procesos y vivencias migratorias. Entender las prácticas culturales y musicales como lugares o territorios en el sentido de ambientes globales y de máxima realidad cotidiana, de encuentros y desencuentros.

Este mismo cuestionamiento por el territorio de las prácticas musicales, sobre todo de aquellas experimentadas por las mujeres, nos obliga a enfatizar en los cuerpos, como materialidad y anclaje, como medio y generador de la producción artística. El cuerpo como primer axioma de factibilidad por donde se ejecuta el oficio- quehacer artístico. Tal como lo han planteado los feminismos comunitarios indígenas de Bolivia y Guatemala, el cuerpo de una mujer es su primer y último territorio, el más inmediato y desde el cuerpo y las prácticas que ahí se ejercen se pueden disputar la hegemonía de los sentidos y de los significados (Paredes 2010, Cabnal 2010). En este sentido las actuaciones de las mujeres en las prácticas musicales como labor profesional, dan cuenta de que las mujeres trabajan con su cuerpo para conquistar un espacio-escena que se le presenta hasta ahora esquivo. De esta manera, las mujeres cantantes populares, con sus cuerpos intentan desafiar las maneras en que tradicionalmente el circuito artístico asume la participación de ellas y las locaciones-posiciones que otorga en esos ambientes. Con la integración-irrupción de las mujeres a las prácticas musicales como reflexión, se producen movimientos que pueden originar fisuras y agenciamientos, abriendo opciones en donde el canto sea un léxico por donde confeccionar memorias y conocimientos femeninos que potencien territorios de placer y libertad.

#### **4. GÉNERO, TRAYECTORIAS Y PRÁCTICAS MUSICALES**

Como señala Hyacinthe Ravet (2015) el concepto de género se ha ido integrando progresivamente a los debates de la disciplina sociológica, la que no puede ignorar las cuestiones relativas a la diferenciación histórica, social y culturalmente construida entre hombres y mujeres, así como la jerarquización subyacente entre lo “masculino” y lo “femenino”. Es lo que Héritier (1997) ha llamado la “valencia diferencial de los sexos” aludiendo al fenómeno transcultural que ha hecho que lo masculino posea una superioridad por sobre lo femenino.

El género como perspectiva de análisis desde las ciencias sociales, responde a la necesidad de abordar comprensivamente la diferencia entendida como desigualdad entre hombres y mujeres (Lamas 1994,



Montecino 2004, Franch 2013). Superando así, las visiones deterministas, esencialistas y biologicistas de las mujeres como sujetos cuya identidad está anclada a un cuerpo reproductivo. El concepto de género, por tanto, alude a un sistema de significados atribuidos sobre los cuerpos sexuados (Lamas 1994, Scott 1990), así como a los procesos normativos que definen y sancionan la feminidad y la masculinidad (Stolcke 2004). Como categoría analítica de carácter relacional y social (Scott 1990), el género permite abordar cómo las diferencias atribuidas política y simbólicamente sobre los cuerpos adquieren una dimensión de desigualdad, al estar organizados en un entramado de relaciones de poder y subordinación (Héritier 1997). Esto da cuenta de que el género es a la vez una construcción simbólica y una relación social (Moore 2009) que se expresa en formas distintas de socialización de los afectos, deseos y subjetividades en mujeres y hombres.

El género como forma de “estar” en el mundo, se configura a través de prácticas sociales e individuales donde la corporalidad es una dimensión fundamental (Esteban 2004, Gómez Grijalva 2012, Lagarde 2012), emergiendo como un campo de estudio que permite analizar las relaciones entre experiencia individual, poder y estructura social (Curiel 2013, Esteban 2011).

En el caso particular de las escenas artísticas de la mano de las representaciones y regímenes de valor de género asociadas al genio, la autenticidad y la excepcionalidad (Heinich 1998) podemos encontrar una clara división del trabajo a partir de la cual los varones han sido históricamente los sujetos creadores y las mujeres los objetos de inspiración o musas (Cavalcanti y Eleutério 2018).

## 5. TERRENOS Y MÉTODOS: TRAYECTORIAS DE MÚSICAS MIGRANTES

En nuestra investigación<sup>2</sup> el interés por las trayectorias de músicos/as tuvo por objetivo tratar tres cuestiones centrales: transmisión, mundos del arte y experiencia diaspórica. En la primera dimensión relacionada con las formas de transmisión de la práctica musical, indagamos en los tipos de aprendizaje, los espacios, agentes e instituciones relevantes en el proceso de devenir músico o música (Facuse y Torres 2017). El segundo aspecto buscó abordar la cuestión de los mundos del arte (Becker 2008) o escenas musicales (Bennett y Peterson 2004) que se han constituido a partir de las prácticas musicales de los/as inmigrantes, explorando con ello las formas de producción, las redes, los circuitos, los grados de reconocimiento y legitimidad, así como sus públicos y las eventuales interacciones con otras escenas musicales. Por último, buscamos comprender cómo la experiencia diaspórica pudo incidir en la consagración, abandono o transformaciones de una carrera musical ya iniciada en el país de origen (Facuse y Torres 2018).

La muestra de entrevistados/as tuvo como criterio obtener la mayor diversidad de procedencias geográficas y estilos musicales de los/as artistas que residieran en Chile desde hace una década o más, y que hubiesen desarrollado una práctica musical previa al momento de la inmigración y que continuaran ejerciéndola en el presente de manera profesional o amateur. Lo que pudimos pesquisar fue la existencia de una gran variedad de géneros musicales practicados por las comunidades migrantes en Chile: bachata dominicana, vallenato, hip-hop, salsa, música criolla y afroperuana, trova, tecnocumbia, sanjuanito otavaleño, capoeira, entre muchos otros.

---

<sup>2</sup> Los resultados aquí analizados fueron producidos en el marco del Proyecto Fondecyt Regular N°1140928 “El mundo de las músicas migrantes: identidades, sociabilidades y mestizajes culturales”, coordinado por Marisol Facuse y Rodrigo Torres. Las entrevistas se llevaron a cabo en la Región Metropolitana entre 2015 y 2017.



En medio de la diversidad de biografías recabadas a partir de un muestreo en red o de tipo “bola de nieve”, un primer dato relacionado con el género fue la escasa cantidad de mujeres que pudimos encontrar en las distintas escenas musicales migrantes: del total de la muestra de 48 músicos/as sólo 12 eran mujeres, muchas de ellas mantenían una práctica musical de tipo amateur o solo con un ejercicio ocasional.

En el análisis de las entrevistas la condición de género se impuso como un aspecto crucial a considerar, que establecía diferencias significativas tanto en las formas de aproximarse al oficio y poder ejercerlo profesionalmente, como en el mayor o menor apoyo de parte de la familia para iniciarse en una carrera musical. En la mayoría de las entrevistas, las expectativas familiares y los mandatos de género pesaron en las trayectorias de las mujeres, obligándolas a escoger entre opciones que se presentaban como difícilmente reconciliables: la vida de artista y la de madresposa (Lagarde 2003).

De esta manera, la investigación y reflexión analítica tuvo un giro, volcándose a contrastar estas representaciones de lo masculino y lo femenino con las representaciones y valores asociados a la vida de artista (Heinich 1998) y en particular del oficio de músico/a. Como veremos posteriormente, estas representaciones muchas veces pueden entrar en contradicción generando barreras simbólicas y materiales para el desarrollo y profesionalización de una carrera musical para las mujeres.

Lo anterior nos condujo a replantearnos la investigación y a focalizarnos en examinar con mayor detalle las formas que puede presentarse y adquirir el camino de las mujeres hacia una consagración artística. Los resultados que aquí presentamos provienen del ejercicio de visitar las entrevistas para detallar y elaborar desde las propias narrativas femeninas cómo el sistema sexo-genérico posibilita y en algunos casos determina la manera de ejercer la profesión. Para ello examinamos en detalle dos biografías (Angélica y Guisella) que dan cuenta del desarrollo, continuidad y ejecución de carreras musicales de mujeres en el contexto migratorio. Estas trayectorias evidencian que los espacios culturales poseen una organización jerárquica y desigual configurando posibilidades distintas para hombres y mujeres. Su acceso para algunas es restringido y controlado, mientras que para otros es una posibilidad de proyección y libertad.

### **5.1. Angélica Altamirano: entre la familia y la escena musical (72 años, 25 años en Chile)**

“Hoy canto solamente por cantar  
cantar aunque me duela el corazón”<sup>3</sup>

Angélica Altamirano, es cantante de música criolla, originaria del Puerto del Callao, Lima-Perú, quien reside en Chile desde 1994. Con una generosidad poco usual, Angélica nos abrió las puertas de su hogar, nos agasajó con mazamorra limeña y otras especialidades peruanas, lo que hizo que nuestro diálogo fuese desde la nutrición afectiva, consolidando un habla que dejó aparecer la emocionalidad, los recuerdos, las penas.

La extensa entrevista que nos concedió y sus consejos y contactos nos permitieron acceder a toda una red de músicos/as peruanos radicados en Chile, muchos de ellos/as los/as principales exponentes de la música criolla en nuestro país. La primera vez que la vimos cantar fue en el escenario de la Fiesta del Perú,

---

<sup>3</sup> Verso de Ricardo Ceratto, popularizado por Nidia Caro en la década de los 70. La alusión a esta canción se produjo al final de la entrevista a propósito de su amor por la música y de su práctica musical restringida al espacio cotidiano.



celebrada desde hace algunos años en diversas comunas de la Región Metropolitana donde nos sorprendió la calidad de su voz y su gran presencia escénica entonando sus repertorios en una atmósfera festiva y fraterna en el parque de la Quinta Normal.

Su narrativa, así como la de otros entrevistados/as, nos permitió constatar la importancia de la diáspora de músicos/as peruanos en Estados Unidos, donde migraron sus hermanos y familiares quienes se integraron a un circuito musical transnacional, logrando desarrollar carreras musicales exitosas hasta hoy. No obstante, el caso de Angélica fue distinto. En su relato se dejan ver dos aristas importantes. La primera es que la consolidación de su vida familiar, después de un tiempo entra directamente en conflicto con su carrera de música y una segunda, aunque no se explicita de manera clara en su discurso, la condición de inmigrante significó un esfuerzo suplementario para dar continuidad a su carrera artística en un entorno nuevo. Angélica entonces canta, pero de manera amateur, para determinadas solicitudes, que hacen de la música una práctica que se ejerce como una actividad recreativa-asalariada temporal, pero que no le permiten establecerse ni reconocerse como una cantante, con un oficio, desde dónde asumir una identidad. La música queda en el lugar de la pasión, del sueño que pudo vivirse, más no desarrollarse, a pesar de que el resto de su familia pudo hacerlo y continuó con un legado-genealogía. El caso de Angélica evidencia con claridad que la herencia, el linaje musical queda en manos de lo masculino. Son los hombres de la familia Altamirano los que serán conocidos, recordamos y legitimados por su oficio artístico. En términos antropológicos, aludiendo a los saberes de Levi-Strauss, podríamos denominar que la música es una transmisión patrilineal-patrilocal.

Tal como nos relata Angélica, la música tuvo una importante presencia en su familia desde que ella tiene recuerdo, al ser hija de un director de orquesta y la tercera de cuatro hermanos todos vinculados con la escena musical, creó desde pequeña un particular vínculo con la música. Angélica creció rodeada de instrumentos musicales y canciones: “Yo provengo de una familia de artistas, todos músicos, mi padre fue un director de orquesta autodidacta me cuentan y de que él tocaba desde los 13, 14 años y hacía música especial americana en el puerto de donde soy, el primer puerto del Perú (...) Mi padre tocaba todos los instrumentos, clarinete, saxofón, piano, batería, era percusionista y tenía un oído increíble”.

En sus años de juventud Angélica continuó cultivando esta relación privilegiada con la música de manera autodidacta, en la cual es posible reconocer un cierto linaje de cantantes mujeres con las que se fue identificando: “Me encantaban Yma Sumac, Nidia Caro, o sea me veía todos los festivales, me aprendía las canciones de todas las cantantes de todo el mundo, Estela Raval, yo cantaba la ‘Balada de la trompeta’, yo tenía 14, 15 años y cantaba sus temas, en el mismo tono o más alto, tenía bastante voz”. Su universo musical estuvo impregnado tanto de voces femeninas como Xiomara Alfaro o Celia Cruz, así como por canciones interpretadas por hombres como Lucho Barrios y Javier Solís a quienes escuchó desde pequeña en fiestas familiares.

Angélica en su infancia y adolescencia, a pesar de que todos en su familia tenía trabajos relacionados con el ambiente artístico, cultivó hasta entonces, una práctica musical reservada al espacio privado, cantando públicamente solo en ocasiones o eventos de festejos íntimos. Su mayor referente es el de su propio hermano mayor César Augusto Altamirano<sup>4</sup>, músico popular quien alcanzó gran fama y reconocimiento

---

<sup>4</sup> César Augusto Altamirano, conocido como el “Mono”, fue un cantante de la escena de la nueva ola en el Perú de los sesenta. Proveniente de la generación de jóvenes que admiraron el rock estadounidense y el pop europeo, se dio a conocer por un repertorio predominantemente romántico a través de una importante presencia en la radio y televisión locales. Tal como relata



en su país: “Él era muy conocido, como “El Mono”, él era un artista fabuloso, un cantante impresionante con todas las aptitudes y un don increíble. Empezó tocando batería desde muy niño”. La admiración por su hermano es explícita, asignándolo como uno de los responsables de que ella pudiese ingresar al circuito de la escena musical de manera más profesional. “Él, es él, que precisamente retoma mi carrera artística, porque yo me inicio después de un tiempo que mi hermano, como él era el mayor”. Angélica en la construcción de su relato, pone el trabajo de su hermano como protagónico en que ella acceda a ejercer el oficio de cantante, no es la alusión de sus talentos o habilidades como el tono de voz, la manera de entonación-interpretación, etc., sino que lo primero que menciona es que su hermano apoya y gestiona su ingreso.

Lo anterior ratifica la mediación del hombre en el proyecto musical de ella como mujer. Su construcción aparece principalmente asociada a la calidad de pupila, de aprendiz, de discípula. El entorno familiar y la socialización musical se vertebran con los códigos del sistema sexo-genérico. Así los hombres pueden aprender de forma autodidacta y luego de manera formal, pueden ser los directores de las bandas y mostrar su talento como un quehacer en lo público, mientras que las mujeres, deben dedicar su canto a determinados momentos festivos-familiares, y que si logran desplazarlo hacia lo público, debe ser bajo los parámetros de la tutela masculina, donde el ser guiadas por un hombre mayor, de más experiencia se conforma como la tónica.

Por ello, la primera vez que cantó frente a un público más amplio fue justamente en la fiesta de matrimonio de su reputado hermano en 1968. Entre los invitados se hallaban personajes relevantes de la escena musical local con los cuales comienza a establecer sus primeras redes en el campo artístico: “Mi hermano era muy famoso, empezó a hacer giras por todo el país y viajar al extranjero, tuvo mucho éxito en México y tenía una carrera muy prominente y (...) cuando él se casa en el año 68, van los más connotados artistas a la boda y se reúnen en casa de mi madre donde estaba yo, hicieron su presentación los más conocidos y por ahí me invitan a cantar, yo lo hice y de ahí les quedó pues grabado que yo hacía algo más o menos bien, pasa el tiempo, mi hermano no... no estaba muy contento con que yo pudiera iniciarme en mi carrera, sobre todo que yo ya estaba casada y con tres niños”.

Tal como lo sugiere en su testimonio, Angélica debe sortear varios obstáculos para poder comenzar a desarrollar una carrera musical. Nos llama la atención que nos diga, “quedó pues grabado que yo hacía algo más o menos bien”, mostrando entonces su inseguridad, su poca confianza en poder ejercer el canto. Nunca menciona la palabra cantar, sino más bien “hacía algo, sin poder ni siquiera denominar el oficio”. El cantar esta censurado en su registro, en su léxico, lo que ya nos habla de una construcción o imaginario vetado. Asimismo, también menciona la incomodidad de su mismo hermano César para que ella fuese parte del ambiente, haciendo referencia sobre todo a su condición de mujer casada-esposa y madre. En este sentido es imposible no recordar los postulados de Marcela Lagarde (2003) quien define magistralmente que la condición de madre-esposa es el cautiverio más transversal e histórico de las mujeres. Nuestra construcción identitaria, nuestras perspectivas y expectativas de vida se encuentran cruzadas, marcadas por ello, diametralmente distinto a lo que viven los hombres donde su condición de varón casado o padre, niega el desarrollo de un oficio.

---

Angélica falleció siendo aún joven, en pleno desarrollo de su carrera artística a inicios de los años 90'. Actualmente es recordado como uno de los cantantes más carismáticos de su época.



Posteriormente y pasado algunos años en el que se dedica a la música de manera más formal, cuando incluso posee reconocimiento, éxito y fama, Angélica debe abandonar su carrera. Conciliar las expectativas de género asociadas a su condición de esposa y madre, ahora ya de 5 niños/as con la vida de artista, fue insoslayable. Los mandatos de género se imponen como una norma a seguir, y siente la obligación de privilegiar a su familia, debiendo replegarse al espacio privado y reproductivo de la casa-hogar: “Yo creo que en ese entonces era como muy difícil hacer una carrera artística y después pude comprobar casualmente cuando me alejé cuando vi que... como dicen ‘las papas queman’ en ciertos lugares. Entonces uno cuando tiene su forma de vida, sus principios y sobre todo, en este caso en mi condición de señora tuve que optar por emprender la retirada o bien como era tan y es tan fuerte el amor que tengo por la música, yo lo hacía, lo hice por diez años continuos con la ayuda de mi familia que pudieron ver a mis hijos ya un poco más crecidos y pude hacer giras, proyectarme”.

Si bien Angélica no hace referencia clara a cuáles son las contradicciones que terminaron distanciándola de la escena musical pues solo nos dice: “cuando vi que... como dicen *las papas queman*”, es posible inferir que tanto aspectos de orden valórico como prácticos relacionados con la crianza de sus cinco hijos/as y el no ser tachada de “mujer de la noche”, tensionaron su determinación de consagrarse enteramente a su “pasión musical” (Hennion 2002). “Entonces uno tiene que elegir o soy esposa y madre; o artista y me olvido de todo, con esto no quiere decir que no haya habido las que hayan tenido la suerte de hacer todo eso, pero la mayoría de los artistas que se dedican... descuidan sus hogares y fracasan, entonces yo no quise ser una fracasada más, inclusive estuve a punto... porque llegué a separarme un tiempo, mi esposo era muy celoso y dicen que tenía motivos, pero yo nunca se los di, lo amé muchísimo”.

Su relato es sereno pero certero, una mujer artista en general tiene dos posibilidades, o se dedica al rubro de la música anulando la opción de tener familia, pareja e hijos/as o se retira del ambiente para no “fracasar” en el proyecto familiar. El ser *señora* como ella denomina al estar casada y con hijos/as la confina o determina a sobrellevar un canon de mujer tradicional que debe replegarse a la casa y preocuparse de lo doméstico<sup>5</sup>. El cantar y hacer giras, no es compatible con las tareas tradicionales del sistema sexo-genéricas asociadas al rol de la maternidad, donde el cuidado y bienestar de los otros es prioritario antes que el suyo propio. Emerge el mandato del sacrificio como pilar constitutivo de las identidades latinoamericanas de la madre-esposa (Montecino 2007).

Aun así, y en medio de estas tensiones, Angélica puede durante un tiempo, gracias al apoyo principalmente de su madre, desplegarse como cantante, con una carrera musical donde compartió escenario con músicos consagrados. Sin embargo, su relato vuelve a mencionar y centrarse en las dificultades para existir como mujer en un mundo dominado por códigos masculinos donde ella se percibía como frágil y desprotegida: “Entonces tuve mucha suerte de compartir con muy grandes artistas, me inicié precisamente en los años 70, 69, 70, con Los Iracundos, los auténticos Iracundos de esa época, donde el cantante era Eduardo Franco (...) un caballero y yo tenía mucho miedo porque ahí me iniciaba con artistas tan famosos, era una cosa increíble cómo se llenaban los coliseos, los teatros, yo siempre resguardada por grandes amigos, que se relacionaban con mi hermano -a eso doy gracias a Dios- y me protegían, me

<sup>5</sup> Angélica se casó muy joven antes de terminar su formación escolar dejando sus estudios inconclusos. Lo que ya nos presenta una dinámica que conformará un patrón de relación entre ella y su pareja. El matrimonio para Angélica es el lugar de la renuncia. Al casarse su educación se ve cortada y luego posteriormente, su carrera musical deberá replegarse a lo anecdótico a pesar de haber logrado un lugar de consagración en su país por medio de la música.



cuidaban en todo sentido, entonces yo no tengo de qué quejarme, simplemente agradecer a todas las personas que se preocuparon por mí, de que era como una bebé, asustada de todo, pero pude hacerlo”.

En el relato de Angélica se percibe de manera evidente, la importancia de las redes masculinas para avanzar en una consagración musical y artística, las que oficiaban a la vez como fuentes de legitimación y de protección ante la exposición que significa la escena y la vida bohemia. La “noche” es un medio percibido como hostil para las mujeres, un lugar o terreno no apto para ellas y al cual solo pueden ingresar de manera acompañada, nunca solitaria. La escena musical de esta manera se consolida como un territorio masculino y las mujeres cantantes deben replegarse a un apadrinamiento, a ser personas tuteladas y protegidas por otros hombres que le facilitaran su uso y acceso. Es por ello, que su testimonio deja entrever cómo esas mismas redes que la protegen, juegan al mismo tiempo un rol ambivalente, limitando- restringiendo el lugar de las mujeres en la escena musical, suscitando relaciones de dependencia que retoman los códigos más binarios y tradicionales del sistema sexo-género. Mujeres que siempre son vistas-posicionadas como menores de edad, por eso ella misma se piensa como “una bebé”, que debe asumir que no es una persona independiente, que puede tomar decisiones y ser la dueña de su vida. Al contrario, su profesión se torna en otro espacio más donde ella como mujer debe solicitar permisos y agradecer las posibilidades y oportunidades que los hombres, los grandes artistas tuvieron hacia su persona. El escenario musical no es una forma o instancia pedagógica de libertad para Angélica. Si bien es la aventura, es la emoción de ver teatros llenos, de poder cantar frente a públicos masivos, nunca se comprende a sí misma como la protagonista: “tuve mucha suerte de compartir con muy grandes artistas”.

En su recuerdo, Angélica advierte que, a pesar de las dificultades de conciliar el mundo privado con el artístico, pudo llegar a ser conocida en el universo del espectáculo, siendo invitada a programas de televisión para desarrollar su propia carrera. Entonces si bien en un primer momento se la asociaba a la figura de su hermano, fue también reconocida por su propio talento: “Canté en un programa muy famoso de ese entonces *el Show de Edith Barr*, un programa criollo, canté y me felicitaron, a la semana o quince días yo ya estaba con contrato en la televisión y en las disqueras y me llamaban de un sitio u otro y todo fue dándose solo”.

No obstante, tiempo después vuelve al alero de su hermano mayor, con quien desarrolla un nuevo proyecto musical, comenzando a cantar a dúo. Así, ambos realizaron algunas giras, pero lamentablemente, al poco tiempo de iniciado este proyecto él fallece súbitamente producto de una enfermedad durante una gira en Nueva York. Esta trágica noticia significó para Angélica una ruptura definitiva con su carrera artística, como si la inesperada muerte de su doble musical hubiese implicado también el fin de la propia: “Cantaba con mi hermano y planeábamos hacer una gira por todo Estados Unidos cuando a él le da un coma diabético allá en Nueva York y fallece... es lamentable, pero reaccioné así y tengo que ser honesta en decirlo, rompí todas mis... mis fotos y cosas de cantante mías”.

La muerte del hermano es un evento que marcará un destino en la carrera de Angélica. El trágico suceso, hace que ella no logre entender y saber cuál es su lugar. Su hermano en su concepción profesional era quien le había abierto una oportunidad, su proyección, su domicilio. Ella era su compañera, parte del dúo, mostrando la negación de concebirse como una persona individual que podía continuar a pesar de su ausencia. Su locución se dirige a mostrar que ella ahí es una intrusa, alguien que ha sido invitada a ocupar un espacio que fue otorgado por otro, pero que no es ella quien merece continuar y menos mantener un



legado familiar. La muerte de su hermano se introyecta como la muerte de un proyecto artístico que implicará que Angélica renuncie a continuar cantando y a ser conocida y famosa por su voz.

A inicios de los años 90 la difícil situación política de su país motivó a Angélica a enviar a sus hijos/as a estudiar a Chile. En 1994 en el contexto de un viaje de vacaciones para visitarles decidió junto a su marido dejar el Perú y asentarse definitivamente en nuestro país. En la actualidad Angélica a sus 70 años, vive en un barrio acomodado de Santiago junto a uno de sus hijos y canta ocasionalmente repertorios de música criolla en actividades culturales organizadas por el consulado del Perú en Chile. Cada cierto tiempo viaja a Estados Unidos para visitar a sus familiares, donde comparte escenario con sus hermanos, hijos y otros artistas de la comunidad peruana residente en ese país. Continuando con el lugar de acompañante, pero nunca como la protagonista, sus roles de telonera, de invitada como parte del repertorio ratifican el lugar que ella como cantante tuvo durante su estadía en el mundo de la música.

Actualmente, Angélica desarrolla un quehacer dentro de un circuito amateur que solo corrobora que su instalación en los escenarios puede ser de manera esporádica, y que la música, a pesar de ser parte de su vida y su gran pasión, cedió a los terrenos de la expectativa social de ella como mujer, madre y esposa, siendo su lugar, y de ella como hermana que no puede ni debe usurpar el lugar de lo masculino dentro de un linaje de hombres.

La familia para Angélica tanto la de origen como la que ella misma construye, sostuvo una identificación con los mandatos de género que asocia a lo masculino como figura protagónica y a lo femenino como posición secundaria en la dinámica, proporcionando un marco permeable a toda interacción con el mundo artístico que no puede quebrar una expectativa asentada y reproducida por el sistema de la sexualidad heteronormada. Los cuerpos de hombres y mujeres, en ese sentido, se reordenan en una jerarquización donde las mujeres deben estar dispuestas siempre a la renuncia de sus proyectos e incluso deseos. La familia es el sitio-terreno en el cual la mujer debe estar-habitar, la música para Angélica no fue la apertura de poder fisurar roles, normas y mandatos, conformándose como un espacio de igualdad, haciéndonos escuchar otros cantos, o por lo menos letras más esperanzadoras en términos de equidad y nuevos proyectos e imaginarios. Su canto es el canto criollo, el canto tradicional (de propios géneros: musical y del sexo, o sexomusical).

## 5.2. Guisella Plaza: Gloria y eclipse de una carrera musical migrante (38 años, 12 años en Chile)

“Estoy a punto de llorar  
mis ojos van a derramar  
mil lágrimas por ti”

El caso de Guisella, célebre cantante popular del Ecuador, fue sin duda el más emblemático de nuestra investigación en cuanto a las dificultades para continuar una carrera artística en el contexto de la experiencia migratoria. Originaria de Guayaquil, inicia su socialización musical en el seno familiar a través de la influencia de tíos y primos músicos. En particular recuerda a uno de sus tíos, guitarrista y cantante de *pasillos*<sup>6</sup> que marcó en ella una particular inclinación por música.

<sup>6</sup> Si bien el pasillo se conoce como música folclórica del Ecuador, es un género presente en diversos países de la región: Colombia, Panamá, Costa Rica, Nicaragua y Salvador. En el caso del género evocado se hace referencia de manera más precisa al pasillo ecuatoriano cuyo exponente más conocido es Julio Jaramillo, mencionado por la entrevistada.



Nuevamente se repite un patrón, al igual que Angélica, Guisella entrega nombres y referencias de hombres de la familia de origen como figuras emblemáticas, quienes conforman la comparsa, el gran coro conmemorativo e iniciático para sus carreras.

Durante la época escolar comienza un aprendizaje musical más sistemático en un colegio de monjas donde recibió lecciones de un profesor de conservatorio junto a sus compañeras. Esta primera relación con el canto la motiva a realizar posteriormente tres años más de estudios en el conservatorio Antonio Neumane de Guayaquil, formación que no concluyó por priorizar sus estudios universitarios en administración secretarial. No obstante, a pesar de su decisión de privilegiar una carrera más tradicional acorde con el sistema de género, su camino vuelve a encontrarse con la música, torciendo de alguna manera ese primer abandono.

Es así como en el año 2000, podemos situar el inicio de su carrera musical, momento en que la empresa Parcha Records Internacional la invita a formar parte de una agrupación como voz principal: “Después de a poco se iba dando, yo igual quería tener más experiencia, formé parte de una orquesta que se llamaba la Blacio Junior, en ese tiempo... ya me escuchaban por mi matiz de voz, les gustaba, hasta que esa empresa decidió contratarme como solista, entonces me propusieron hacer mi primera producción”.

Guisella grabó su primer disco llamado “Sexo Débil” en Quito, (el nombre del disco, no nos parece casual en términos de un análisis de género) agrupaba doce canciones, con arreglos de Darling Torres, arreglista con quien seguirá trabajando a lo largo de su carrera. Al poco tiempo su gran despliegue escénico le significó una importante acogida del público ecuatoriano en distintas ciudades y el interés de productores que organizaron giras y grabaron discos con sus principales canciones. Guisella se convirtió en una de las precursoras de la tecnocumbia en su país, un género que gozaba de gran celebridad en esa época. El éxito logrado le comenzó a reportar ganancias económicas y su fama proliferó por todo el territorio: “Desde ahí me empezó a ir bien, recorrí hasta el último lugar a nivel nacional de todo mi país, me lo conozco todo, costa, sierra y oriente, las tres provincias, todo y con mucha aceptación, a la gente le gustó mucho, la acogida era muy buena, vivía prácticamente de la música desde el año 2000. Durante todo ese tiempo, pero o sea como bien dicen me vine a dedicar profesionalmente cuando empecé a trabajar con la agrupación, después en la orquesta y después como solista a nivel de medios de comunicación, radio, televisión, a nivel de presentaciones a nivel nacional ya me dediqué profesionalmente a eso, o sea siempre desde pequeña me gustó hacerlo y sentí que era como ya como una necesidad en realidad”.

Su segunda producción discográfica titulada “La revelación de la tecnocumbia” le reportó igualmente gran éxito tanto en el plano comercial como musical situándola en los primeros lugares de la música popular: “Fui catalogada como la revelación de la tecnocumbia porque pegó hartito la canción... el tema con el que me di a conocer se denominaba *Prohibido* que era un tema inédito y quedó en uno de los primeros lugares a nivel nacional. *Prohibido* es en ritmo de tecnocumbia, eso fue bueno y de ahí se desprendieron varias de las canciones también inéditas, otro tema más que se llamaba *Por qué te perdí*, bueno fueron casi todos los temas de mi disco que llegaron a pegar a nivel nacional y yo me presentaba haciendo mi show de una hora con un grupo de bailarines y, o sea en realidad fue como un furor, pegué bastante todo ese tiempo”.

Durante este período Guisella desarrolló una carrera versátil donde se desempeñó de manera exitosa como cantante, compositora y bailarina: “Bueno, te cuento que me lancé como compositora con dos temas. Para seleccionar una canción, tenía que encerrarme en mi cuarto y como que meterme en la



historia, en su momento irme a un lugar donde estar sola para poderla hacer, entonces trataba de hacerlo bajo mi inspiración más bien, entonces escribí dos temas de mi primera producción discográfica, uno que se llama *Por qué te fuiste de mí* y el otro *Ahora* en ritmo como tipo tecnolambada. Traté de incorporar tanto en mi primera como en mi segunda producción discográfica un tema... el mismo tema que pegó en aquel entonces que era el tema *Prohibido* lo hice románticamente también”.

Guisella recuerda esta época como un momento de gran ebullición creativa y artística en que incursionó en diversos ritmos tropicales y populares, como la salsa o la balada romántica: “Siempre iba renovando, siempre iba haciendo algo nuevo, eso es un ritmo hay un cambio en la introducción en lo que era el paseíto que le llaman, ese es otro ritmo como casi parecido al merengue, pero como paseíto”.

Durante ese tiempo creó su propia orquesta que denominó *Guisella y Guayaquil Tropic Band*. El slogan con que se dio a conocer frente a su público era *Tú, sabes quién soy yo* ante lo cual el público respondía con gran algarabía su nombre artístico: *Guisella*. No obstante, su exitosa carrera se vio interrumpida con la decisión de inmigrar a Chile motivada por su deseo de consolidar un proyecto familiar. El día que la entrevistamos en su morada de la comuna de Maipú, en la Región Metropolitana, al revisar junto con ella los distintos videos de sus espectáculos en ciudades como Quito y Guayaquil, donde se notaba la presencia masiva de un público de fans, nos costó comprender su decisión de migrar a Chile.

Fue en el mismo ambiente artístico donde Guisella conoció a quien se convirtió en su esposo, un coreógrafo y bailarín de sus espectáculos con quien tuvieron una hija: “La decisión de venirme fue en realidad porque a mi esposo no le iba tan bien en lo que es el asunto económico, la situación empezó a cambiar totalmente, entonces mi esposo quería venir él solo, entonces yo dije ‘bueno pues como que de pronto ir a apoyarlo un año a lo mejor’, pero o sea para mí quedó una gran nostalgia y una gran tristeza o sea es algo que cada vez que... siempre me acuerdo, para mí es insuperable”.

Al igual que en la trayectoria de Angélica, Guisella se vio ante la encrucijada de dar continuidad a su proyecto familiar o de pareja-matrimonio; o proseguir con una carrera musical exitosa en su país. Frente a la encrucijada, Guisella opta por hacer primar su compromiso afectivo: “La verdad es que desde que llegué acá para qué les voy a mentir quedé así en *stand by* o sea no continué, con ganas de seguir haciendo sí, extraño mucho, es verdad que preferí de pronto la vida de familia”.

La decisión de inmigrar tuvo para Guisella un alto costo en su proyecto profesional y vital. Al perder sus redes de contacto hoy visualiza con dificultad la posibilidad de reanudar una carrera en su país. Esta pérdida le ha generado gran frustración ya que la actividad artística constituía un elemento fundamental en su vida: “En realidad yo creo que cuando uno empieza a hacer arte es difícil... mira yo no tomo, no fumo, pero yo siento como una adicción el hecho de tomar un micrófono y ponerme a cantar o sea es algo que me gusta, es algo que me nace, que si tuviera la oportunidad de regresar a mi país... si tuviera de pronto una mejor propuesta”.

La decisión de salir de su país y migrar tuvo para ella un motor principalmente económico, sin embargo implicó una serie de barreras que hasta hoy se han vuelto insuperables para retomar su actividad como música profesional: “El hecho de estar aquí es algo como para complementar lo que es el asunto económico, pero el dedicarme de lleno a lo mío, a lo que verdaderamente amo como que se me presentaron muchos obstáculos, muchas cosas y había que pensar en lo económico, cuando uno ya tiene



hijos las cosas cambian, cuando yo estaba soltera arrancaba para donde sea, pero desde el momento que uno tiene hijos la vida es totalmente diferente, pero... y en aquel entonces sí tuve todo el apoyo, todo, pero era a Guisella, no era al esposo, me entiendes, entonces cuando me tocó salir dije 'chuta', me ha pasado que de pronto yo he ido a mi país y me han dicho *pero Guisella regresa*".

Actualmente Guisella se desempeña como secretaria de una clínica dental en Maipú: "A lo mejor me ves aquí sentada y no es que haga mal mi trabajo, lo hago bien, soy secretaria, yo he trabajado toda mi vida como secretaria también pero siempre he tenido eso de la música, siempre he trabajado con música porque (...) cuando hago música lo hago con el alma, cuando trabajo lo hago por plata, me entienden. Entonces el hecho de continuar... y tal vez en algún momento me ha tocado hacer un énfasis en mi vida y decir bueno si no voy a continuar de pronto con la fama que tenía en Ecuador no sé a lo mejor tocar alguna puerta, hacer aunque sea una consulta y decir: ¿podré continuar haciendo música en Chile?"

Su testimonio, nos deja un gusto amargo, las decisiones que Guisella realiza con respecto a la salida de su país, marcan un antes y un después. Salir del suelo ecuatoriano, la deja a ella sin un piso identitario profesional en lo musical. Guisella pierde el lugar-territorio construido y obtenido como cantante. Si bien, su proyecto de inmigración fue concebido por un período acotado de tiempo de máximo de un año, como también sabemos y suele ocurrir con muchas, sino la gran mayoría de las trayectorias de inmigrantes, el paso de los años parece adquirir otras dinámicas y temporalidades que hacen que los años se escapen del conteo y adquieran una fluidez a veces ingobernable. Lo que se pensó para un año, ya son una década, lo que se piensa como temporal obtiene ribetes de definitivo.

En la estadía santiaguina, la pareja de Guisella se fue asentando, su proyecto familiar se acrecienta en número al ver nacer a su segunda hija, ella consigue trabajo y su estancia en nuestro país llega hoy a los 10 años. Lapso de tiempo complejo, pues para Guisella como cantante conocida en Ecuador la hace perder vigencia, apartándola del circuito y la escena nacional, dejándola en el olvido. Mientras que para su inserción en nuestro país la consolida en materia de estabilidad económica y de núcleo familiar. Su migración en Chile no logra compatibilizar que ella pueda vincularse o insertarse en el ambiente artístico. Los terrenos del mundo del espectáculo, implica redes de apoyo y de la búsqueda de circuitos de difusión y producción de una carrera que difícilmente se tiene cuando uno proviene de afuera y no conoce las dinámicas internas. En ese sentido, la movilidad artística puede ser exitosa en condiciones muy específicas, pero difícilmente si la instalación en la sociedad de acogida se realiza fuera de estos circuitos.

Como una paradoja perversa, el eslogan con que la artista se presentaba en Ecuador *Tú sabes quién soy yo* que recibía por respuesta la admiración y afecto de su público, coreando su nombre con fuerza y algarabía, la confronta hoy al anonimato de la inmigración, asentada en nuestro país.

Debemos hacer la salvedad de que Guisella continúa buscando estrategias para retomar su carrera musical a una escala más pequeña. Ir mostrando y dándose a conocer entre el público chileno, y para que una cantidad importante de ecuatorianos residentes en Chile. Sus ocasionales actuaciones en instancias conmemorativas de Ecuador en Chile, ha posibilitado que la conozcan y (re)conozcan siendo una de las puertas más relevantes de su acceso, pero que aún no genera una escena consolidada donde se pueda capitalizar en parte, el éxito obtenido en su país hace más de una década.



La historia de Guisella como la de muchas otras nos interpela acerca del lugar de los proyectos profesionales y artísticos en la vida de las mujeres que en este y otros casos se ven tensionados ante los roles asignados por el género, en que se privilegia por tradición o por mandato, la realización personal de manera prioritaria en el plano afectivo, reproductivo y familiar.

### REFLEXIONES FINALES

En las trayectorias analizadas la inmigración y el género aparecen como dos categorías de subalternidad que pueden potenciarse haciendo más difícil la consolidación de una carrera musical para las mujeres. En el caso de Angélica los mandatos familiares y más tarde la condición de inmigrante obstaculizaron un oficio que contaba con los elementos necesarios para una profesionalización: conocimiento musical, redes artísticas, reconocimiento por parte de sus pares y del público; y sobre todo un fuerte vínculo afectivo con la música y en particular con la canción.

Un importante aspecto que se presenta en los dos casos estudiados es la encrucijada a la que se confrontan las mujeres que incursionan en una carrera artística al momento de buscar armonizar este proyecto con la consolidación de una vida familiar. Ambos proyectos son tematizados y vividos como excluyentes ante lo cual es necesario establecer una jerarquía en la que suele dominar la conformidad con los mandatos de género más tradicionales que impone la dicotomía sexo-genérica, donde lo femenino vuelve a replegarse al ámbito de lo privado y familiar, dejando el escenario y la construcción de ellas como intérpretes, cantantes y artistas.

Un aspecto que profundizar, son las tensiones a el nivel de las representaciones simbólicas de los distintos valores que se asocian a la familia y a la vida de artista. Siguiendo a Nathalie Heinich (1998) en el arte predomina el régimen de la singularidad donde están al centro valores como el talento, el don, la excepcionalidad y el genio individual. Las historias analizadas nos llevan a interrogarnos acerca de cómo estos valores pueden coexistir con valores como el altruismo, la compasión, el descentramiento y la renuncia a los proyectos individuales asociados a la mujer en el orden patriarcal. Esta podría ser una pista interesante para seguir si se comparan estas trayectorias con las de otras mujeres artistas que se han alejado de estos modelos culturales hegemónicos, constituyendo proyectos biográficos distintos a la familia heteronormativa.

Bajo tal panorama, consideramos indispensable profundizar la reflexión sobre las modalidades en que se consolidan las carreras artísticas el caso de las mujeres, considerando que los códigos en que se promueven estas carreras terminan por subordinarlas a proyectos difícilmente conciliables donde los obstáculos/barreras del sistema sexo-género son incuestionables. Comprendemos que la producción y constitución artística debería ser performativa en la creación de nuevos espacios para su despliegue y fisurar los órdenes y mandatos más tradicionales, sin embargo, lo anterior no es posible si no se deconstruyen las lógicas en las que se asienta el éxito y los ideales mismos de la carrera de artista, puesto que sus mismas premisas de emergencia, aparición y consolidación, siguen operando bajo el ejercicio más clásico de los binomios público/privado, productivo/reproductivo, la vida bohemia-nocturna-del escenario artístico-relacionada con los otros / la vida de casa-familiar-recluida con los cercanos. Es decir, las narrativas del mundo de la música popular parecen engarzarse en las nociones sexistas del habitar social, confinando- clausurando el ambiente hacia el dominio de lo masculino.



El rol de lo masculino es otra arista interesante para continuar explorando en futuras investigaciones, pues si bien en el presente artículo nos abocamos a las trayectorias de mujeres, el lugar de los hombres en las biografías examinadas aparece como crucial a analizar en varios aspectos. Ejemplo de ello son las figuras de los hermanos-tíos-padres (familiares) quienes ocupan una posición ambigua en el ingreso de las mujeres a las escenas musicales operando a la vez como facilitadores (porteros) y obstaculizadores de su ascenso. Los varones se constituyen así como piezas-bisagra, que habilitan del ingreso de estas mujeres al mundo artístico, pero a la vez controlan y vigilan las formas en que éstas habitan la escena, lo que no permite hablar de trata de entradas tuteladas. Los varones entregan un linaje, un nombre y un apellido que posiciona a estas mujeres en un lugar privilegiado, alejándolas del manto del anonimato, inscribiéndolas en una historia, una herencia, una tradición y un legado<sup>7</sup>. Por otra parte, les proporcionan contactos y redes que permiten que las mujeres se inicien en circuitos reconocidos de artistas. Pero lo anterior juega como un arma de doble filo, pues las mujeres, quedan subsumidas en las categorías de las protegidas-amparadas, con escasas posibilidades de lograr una independencia fuera del aura de quien les abre ese camino. Su desarrollo posterior posee una atadura o incluso a veces un tope, que depende del varón que les facilitó su ingreso. Lo que también nos habla de que las mujeres exitosas en lo musical, deben a veces sortear los obstáculos de quienes más quieren y que no logran considerarlas como líderes de un proyecto profesional. Las mujeres son vistas como acompañantes y no como las protagonistas, asumiendo siempre una posición secundaria.

Los casos de Angélica y Guisella ilustran estas dinámicas de cómo las mujeres terminan por supeditar sus carreras a los proyectos laborales de sus hombres cercanos como lo son sus parejas-maridos e hijos. El ejemplo de Guisella es radical su historia, ya que pasa de ser una protagonista, vitoreada por su nombre propio, que termina por migrar a nuestro país por razones económicas, razones que son más bien de su pareja-coreógrafo-bailarín, pues ella se encontraba en la cima de su carrera, en proyección a su internacionalización como artista.

La lógica imperante es la construcción de una feminidad hegemónica que establece como dogmas que la maternidad y el cuidado de los otros sean imperativos en la constitución de las subjetividades de las mujeres. Y donde la mirada de los otros y de los hombres más cercanos, plantean los límites y posibilidades de acción de estas carreras femeninas. Así, la ética del cuidado que se encuentra siempre presente en la construcción de estas mujeres, es una ética que apela a lo relacional y a lo afectivo, siendo determinante a la hora de evaluar la continuidad o discontinuidad de sus caminos artísticos. El sacrificio constituye la renuncia al régimen de singularidad propio del artista planteado por Heinich, que parece estar reservado al genio en clave masculina para fundirse en roles más anónimos relacionados con el cuidado y el acompañamiento de otros.

En los casos presentados, las motivaciones que están al origen de la decisión de migrar, no tuvieron como motor el desarrollo artístico, sino que más bien la sustentabilidad económica de proyectos familiares. Sobre este punto podríamos proyectar la presente reflexión situándonos en el ámbito de la movilidad artística de mujeres en la inmigración examinando de forma comparativa trayectorias de mujeres que

---

<sup>7</sup> En la cueca y canto a lo divino es muy común que el reconocimiento sea por el linaje de procedencia. En el caso chileno, tenemos ejemplos de familias emblemáticas que dan cuenta como dentro de su composición como banda o grupo musical su confección se instala desde las lógicas de clan familiar-linaje. Solo por nombrar los más conocidos podemos referenciar los Parras, los Jaivas o Quilapallún.



vieron potenciar sus carreras con la experiencia migratoria, pudiendo integrarse a escenas musicales transnacionales. Para esta y otras perspectivas de estudios la articulación entre la sociología del arte y el enfoque de género desde teorías que apuestan por la interseccionalidad pueden constituir un dispositivo de gran potencial heurístico para continuar un diálogo acerca de las relaciones entre música, género e inmigración en el contexto de la globalización cultural.

Actualmente el creciente ingreso de mujeres a los mundos de la música popular nos obliga a repensar los territorios artísticos en los contextos de migración y movilidad artística. Los casos de Angélica y Guisella, evidencian la fuerza de una representación del arte en que se privilegia el arte separado de la vida, lo cotidiano y lo doméstico. Estos imaginarios del arte propios del orden patriarcal se adosan a los regímenes de género dominantes, por lo que es necesario un proceso de deconstrucción de las categorías mismas de músico y de artista para lograr una igualdad sustantiva ante el oficio de hacer-producir e interpretar música. Con ello esperamos rehabilitar el espacio del arte y la creación como un camino plausible de agenciamiento y forma de subjetivación para futuras representantes femeninas.

### **Bibliografía**

- Augé, M. 2000. *Los no lugares: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Becker, H. 2008. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bennett, A. y Peterson, R.A. 2004. *Music scenes. Local, translocal and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Beaud, S., Confavreux, J. y Lindgaard, J. 2008. *La France invisible*. Paris: La Decouverte.
- Cabnal, L. 2010. Feminismos diversos: el feminismo comunitario. ACSUR. <https://porunavidavivible.files.wordpress.com/2012/09/feminismos-comunitario-lorena-cabnal.pdf>
- Cavalcanti A. P. y Eleutério, M. L. 2018. Mulheres, arquivos e memórias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 71: 19-27. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901x.v0i71p19-27>
- Citro, S. 2003. *Cuerpos significantes. Una etnografía dialéctica con los toba takshik*. (Tesis de Doctorado). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Curiel, O. 2013. *La nación heterosexual. Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación*. Bogotá: Brecha lesbica y en frontera.
- Esteban, M. 2004. *Antropología del cuerpo: género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Bellaterra.
- Esteban, M. 2011. *Crítica del pensamiento amoroso*. Barcelona: Bellaterra.

Facuse, M. y Franch, C. 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. <https://doi.org/10.5354/0719-1472.2019.53967>



- Facuse, M. y Torres, R. 2017. Músicas inmigrantes latinoamericanas en Santiago de Chile: el caso de la escena musical peruana. *Revista Musical Chilena* 71(277): 11-47. <https://doi.org/10.4067/s0716-27902017000100011>
- Facuse, M. y Torres, R. 2018. Las músicas migrantes latinoamericanas en Chile: identidades diaspóricas y mestizajes culturales. *Revistas Hallazgos* 15(29): 1-16. <https://revistas.usantotomas.edu.co/index.php/hallazgos/article/view/4536/html>
- Franch, C. 2013. *Cuerpos, domesticidades y género. Ecos de la alimentación en Chile*. Santiago: Catalonia.
- Goffman, E. 1998. *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gómez Grijalva, D. 2012. *Mi cuerpo es un territorio político*. Barcelona: Antipersona.
- Gupta, A. y Ferguson, J. 2008. Más allá de la "cultura": espacio, identidad y las políticas de la diferencia. *Antípoda* 7: 233-256. <https://doi.org/10.7440/antipoda7.2008.10>
- Haesbaert, R. 2013. De espaço e território, estrutura e processo. *Economía, Sociedad y Territorio* 13(43): 805-815. <https://doi.org/10.22136/est00201349>
- Heinich, N. 1998. *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris: Editions de Minuit.
- Hennion, A. 2002. *La pasión musical*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Héritier, F. 1997. *Masculino/Femenino. El pensamiento de la diferencia*. Madrid: Ariel.
- Lagarde, M. 2003. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, putas, monjas y locas*. México: Universidad Autónoma de México.
- Lagarde, M. 2012. *El feminismo en mi vida: hitos, claves y utopías*. Ciudad de México: Instituto de las Mujeres del Distrito Federal.
- Lamas, M. 1994. Cuerpo: diferencia sexual y género. *Debate Feminista* 10: 3-31. [http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/010\\_01.pdf](http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/010_01.pdf)
- Montecino, S. 2004. Hacia una antropología del género en Chile, pp: 21-34. En: S. Montecino, R. Castro, R. y M.A. de la Parra (Eds.), *Mujeres: espejos y fragmentos. Antropología del género y salud en el Chile del siglo XXI*. Santiago: Catalonia.
- Montecino, S. 2007. *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago: Catalonia.
- Moore, H. 2009. *Antropología y feminismo*. Madrid: Cátedra.
- Paredes, J. 2010. Plan de las mujeres: marco conceptual y metodología para el buen vivir boliviano. *Revista de Estudios Bolivianos* 15-17: 191-209. <https://doi.org/10.5195/bsj.2010.9>

Facuse, M. y Franch, C. 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. <https://doi.org/10.5354/0719-1472.2019.53967>



Ravet, H. 2015. *Sociologie des arts*. Paris: Armand Colin.

Said, E. 1979. Zionism from the standpoint of its victims. *Social Text* 1: 7-58.

Sánchez Ayala, L. 2015. De territorios, límites, bordes y fronteras: una conceptualización para abordar conflictos sociales. *Revista de Estudios Sociales* 53: 175-179. <https://doi.org/10.7440/res53.2015.14>

Scott, J. W. 1990. El género: una categoría útil para el análisis histórico, pp. 23-58. En: M. Nash y J. Amelang (Eds.) *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Valencia: Alfons el Magnànim.

Stolcke, V. 2004. La mujer es puro cuento: la cultura del género. *Revista Estudios Feministas* 12(2): 77-105. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2004000200005>

Tijoux, M.E. 2014. El Otro inmigrante negro y el Nosotros chileno. Un lazo cotidiano pleno de significaciones. *Boletín Ontaiken*, 17, 1-15. <http://ontaiken.com.ar/ver/boletin17/art-tijoux.pdf>

Torres, L., Abraham, E. M. y Pastor, G. 2014. *Ventanas sobre el territorio: Herramientas teóricas para comprender las tierras secas*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

Recibido el 23 Abr 2019

Aceptado el 4 Jun 2019