

Música, género y migración. Trayectorias de mujeres músicas migrantes

Marisol Facuse Muñoz¹  0000-0001-6355-2396

Constanza Lobos Guerrero²  0000-0002-8273-2170

Carolina Franch Maggiolo¹  0000-0003-4289-6530

Isidora Carvajal Navarro¹  0000-0002-4209-1954

¹Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Santiago, Chile. 8330015

²Universidad Alberto Hurtado, Doctorado en Sociología, Santiago, Chile. 6500620



Resumen: Partiendo de la tríada música, mujeres y migración, este artículo aborda las trayectorias de mujeres migrantes que han incursionado en una práctica musical, para lo cual asumimos una perspectiva feminista y situada. El corpus analizado forma parte de una investigación más amplia sobre músicas migrantes latinoamericanas, desde la cual se seleccionaron las entrevistas realizadas a mujeres, privilegiando un enfoque biográfico. Los principales hallazgos dieron cuenta del lugar subalterno de las mujeres en las escenas musicales y de la persistencia de mandatos de género que se traducen en diversos obstáculos para lograr una consagración musical mostrando una "triple jerarquización sexual" en que se multiplican las formas de dominación. Al mismo tiempo, las narrativas muestran la importancia de la música en las biografías de estas mujeres como un recurso constitutivo de memoria, afectos y subjetividad.

Palabras clave: Trayectorias artísticas; Mujeres músicas; Género y migraciones; Enfoque biográfico; Músicas migrantes en Chile.

Música, gênero e migração. Trajetórias de mulheres musicistas migrantes

Resumo: Partindo da tríade música, mulheres e migração, este artigo aborda as trajetórias de mulheres migrantes que se aventuraram na prática musical, para a qual assumimos uma perspectiva feminista e situada. O corpus analisado faz parte de uma investigação mais ampla sobre músicas migrantes latino-americanas, da qual foram selecionadas entrevistas com mulheres, privilegiando uma abordagem biográfica. Os principais achados revelaram o lugar subalterno da mulher nas cenas musicais e a persistência de mandatos de gênero que se traduzem em diversos obstáculos para se alcançar a consagração musical, evidenciando uma "tripla hierarquização sexual" em que se multiplicam as formas de dominação. Ao mesmo tempo, as narrativas mostram a importância da música nas biografias dessas mulheres como recurso constitutivo de memória, afeto e subjetividade.

Palavras-chave: Trajetórias artísticas; Mulheres músicas; Gênero e migrações; Perspectiva biográfica; Músicas migrantes no Chile.

Music, gender, and migration. Trajectories of migrant female musicians

Abstract: Based on the triad of music, women, and migration, this article addresses the trajectories of migrant women who ventured into musical practice, for which we assume a feminist and situated perspective. The corpus analyzed is part of a broader investigation into Latin American migrant music, from which interviews with women were selected, favoring a biographical approach. The main findings revealed women's subordinate place in the musical scenario and the persistence of gender mandates that translate into several obstacles to achieving musical consecration, evidencing a "triple sexual hierarchy" in which forms of domination multiply. At the same time, the narratives show the importance of music in these women's biographies as a constitutive resource of memory, affection, and subjectivity.

Keywords: Artistic trajectories; Female musician; Gender and migrations; Biographical approach; Migrant music in Chile.

Revisitando trayectorias. Escribir desde el presente

Este artículo reúne la reflexión de cuatro mujeres que buscaron comprender las trayectorias de otras mujeres cuyas biografías están cruzadas por el amor por la música y la experiencia migratoria. La conversación, iniciada hace algunos años en el marco de una investigación sobre músicas migrantes, cobró un nuevo interés en un contexto sociopolítico particular marcado por el estallido social de 2019 en Chile (Hassan AKRAM, 2021; Alexis CORTÉS, 2022) en que se interrogaron las hegemonías y los imaginarios patriarcales y coloniales de nación, abriendo caminos a una sociedad más inclusiva e intercultural. Parte de este debate encuentra sus raíces en la revuelta reconocida como “el mayo feminista de 2018” (Irma PALMA, 2018; Lelya TRONCOSO; Luna FOLLEGATI; Valentina STUTZIN, 2019), en que la demanda de miles de mujeres puso en evidencia las jerarquías sexo-genéricas y la violencia de género que predomina en distintos espacios de la sociedad.

En este horizonte nos propusimos visitar las trayectorias de mujeres migrantes residentes en Chile que cultivan una práctica musical, sea a partir del canto, la ejecución de un instrumento o la danza. Con ello, buscamos establecer puentes entre dos campos de estudios escasamente puestos en diálogo: el de migración con enfoque de género y el de las trayectorias artísticas de mujeres. Estudiar las migraciones desde un enfoque de género (Claudia PEDONE, 2008; Menara LUBE; Alejandro GARCÉS, 2012; Jimena SILVA; Francis RAMÍREZ; Pamela ZAPATA, 2018; Mileska ROMERO, 2022) considera el creciente proceso de feminización que han experimentado los procesos de movilidad en la región y en el país. Constatamos la necesidad de abordar este fenómeno desde una perspectiva interseccional que asume las diferenciaciones y estratificaciones generadas a partir de las categorías de género, etnia y clase (Carolina STEFONI, 2012; Kathy DAVIS, 2008; Kimberle CRENSHAW, 1998). Así, la interseccionalidad cuestiona el universalismo del concepto de mujer, considerando las opresiones múltiples, marcas de sujeción y dominación en distintos contextos y espacios (María LUGONES, 2008), entendiéndose más allá de los colonialismos occidentales.

A su vez, abordar la práctica musical de las mujeres desde una perspectiva feminista implica reconocer la exclusión de las mujeres en los relatos del canon musical hegemónico (Pilar RAMOS, 2003 Lorena VALDEBENITO, 2017), considerando los aportes de la musicología feminista, los estudios culturales y la sociología del arte (Cécile PRÉVOST-THOMAS; Hyacinthe RAVET, 2007).

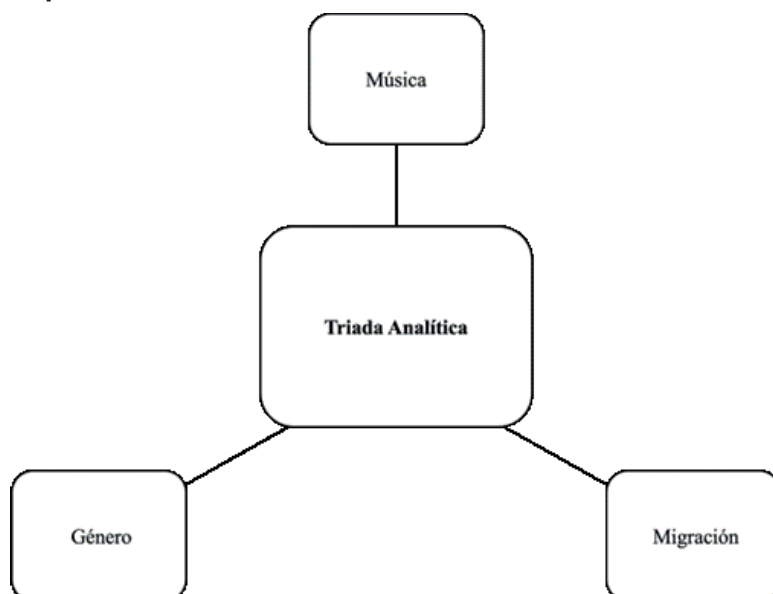
Los materiales empíricos que dieron el sustento a este artículo fueron elaborados en el marco de un proyecto sobre músicas migrantes latinoamericanas, los que serán abordados desde una perspectiva feminista y situada (Donna J. HARAWAY, 1995). Partiendo de este enfoque nos preguntamos: ¿Cuáles son las singularidades de las trayectorias de las mujeres en la construcción de carreras artísticas? ¿Cómo se articulan las categorías sexo/genéricas y la condición migratoria a la hora de buscar una consagración musical? En los testimonios pesquisados nos fue posible constatar de qué manera los modelos culturales pueden incidir en las posibilidades y restricciones para consolidarse como músicas en un espacio fuertemente dominado por lógicas patriarcales. De esta manera, el análisis de estas biografías nos servirá para demostrar cómo el género puede ser un eje vertebrador de las carreras artísticas de las mujeres que han escogido el arte como un camino de vida.

Música, género y migraciones. Una tríada analítica

La presente reflexión se focalizará en la tríada compuesta por las categorías de música, migración y género, a fin de comprender cómo la triple condición de mujer/música/migrante, puede ser explorada más allá de su dimensión sociodemográfica para encarnarse en experiencias biográficas concretas, afectos y experiencias sensibles.

En esta tríada se entenderá el género como una posición epistemológica y un lugar de habla que contesta la idea de objetividad para traducirse en un conocimiento situado, elaborado por sujetas que aceptan su parcialidad, su particularidad y su especificidad (HARAWAY, 1995). En palabras de Luce Irigaray (1985), las estructuras sexo-genéricas fetichizantes clasifican la subjetividad femenina como sexual, situada en una gráfica a lo largo de los ejes de visibilidad, en relación con la sexualidad masculina que proyecta a la mujer inexorablemente como un otro (Simone DE BEAUVOIR, 2000).

La música se entenderá como un proceso social, producto de una red de agentes, situaciones e interacciones, un sistema de mediaciones que debe ser percibida en la diversidad de su movimiento (Guadalupe GALLO; Pablo SEMÁN, 2016). La migración, a su vez, se entenderá como el desplazamiento de un territorio a otro que, desde la perspectiva de este trabajo, será interpretada desde la recepción de personas y desde un enfoque de derechos (Helena OLEA, 2007).

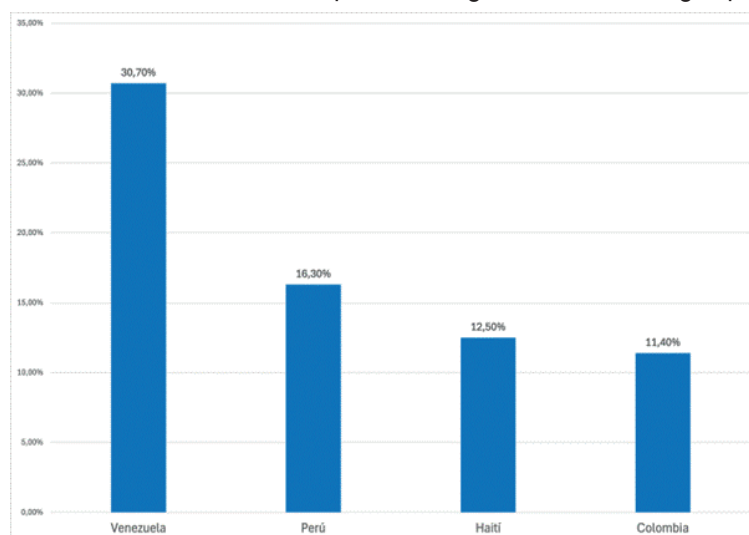
Esquema n°1: Triada analítica

Fuente: Elaboración propia.

#PraTodoMundoVer Esquema con un cuadro central con la leyenda “tríada analítica” de este cuadro emergen tres otros cuadros. Arriba uno que tiene la leyenda “música”, a la izquierda un cuadro con la palabra “migración” y a la derecha, un cuadro que dice “género”. Este esquema se utiliza para ejemplificar cómo se relacionan teóricamente los conceptos señalados.

Mujeres migrantes en Chile

El departamento de extranjería estima para el año 2022 la presencia de 1.462.103 personas migrantes residentes en el territorio nacional, provenientes de países como Venezuela (30,7%), Perú (16,3%), Haití (12,5%) y Colombia (11,4%), principalmente. De este total, alrededor de la mitad (49,1%) corresponde a mujeres provenientes de diversos orígenes, proporción que ha ido aumentando levemente durante los últimos tres años.

Gráfico n°1: Distribución de personas migrantes en Chile según país de origen

Fuente: Elaboración propia, a partir de datos de INE y Departamento de Extranjería y Migración a diciembre de 2020.

#PraTodoMundoVer Gráfico de barras donde se muestra la distribución de personas migrantes en Chile según su país de origen. La primera barra (de izquierda a derecha), muestra la cantidad de personas venezolanas en Chile, correspondiente a 30,70%, la segunda barra, más pequeña que la anterior, muestra la cantidad de personas de Perú habitando en Chile, que corresponde a un 16,30%. Una tercera barra muestra la cantidad de personas de Haití en Chile, que corresponde a 12,5%. Finalmente, la barra de la derecha muestra la cantidad de personas de Colombia en Chile, que asciende a un 11,4%.

En términos laborales, según la Encuesta Voces Migrantes (2019) el 91% de los hombres estaría trabajando con un sueldo, mientras que esto ocurre solo para el 63% de las mujeres. A nivel nacional, las cifras muestran igualmente importantes brechas de género en la condición laboral, con 69% para hombres trabajando con un sueldo y un 47% para mujeres. El alto porcentaje de personas migrantes trabajando indica también que la migración hacia Chile es, en su mayoría, de carácter laboral, tal como han mostrado una serie de estudios recientes (Nicolás ROJAS, Diego GÁLVEZ; Claudia SILVA, 2019; Ignacio URRÍA, 2020; SERVICIO JESUITA A MIGRANTES, 2021).

Así, la creciente feminización de las migraciones laborales conlleva un fenómeno reconocido como “*care drain*” o fuga de cuidados, es decir, que la fuerza de trabajo femenina y flexible –compuesta generalmente por mujeres indígenas, migrantes y afrodescendientes– va a reemplazar el trabajo doméstico no remunerado y de cuidado en los países receptores. Sin embargo, esta feminización de las migraciones no solamente se produce por problemas económicos de estas mujeres en la sociedad de origen, sino que en muchos casos sirve “para evadir, escapar o cuestionar el sistema de normas y pautas de socialización en el que las mujeres latinoamericanas despliegan sus proyectos de vida en las sociedades de origen” (Elaine ACOSTA, 2013, p. 35). Esto es particularmente relevante para el caso de mujeres músicas, donde cabe preguntarse si el hecho de migrar abre mayores posibilidades de continuidad y consolidación de una carrera musical o, al contrario, la dificulta o clausura.

El enfoque biográfico

Desde un punto de vista sociológico, es posible afirmar que una biografía “se vuelve significativa en términos de trayectorias cuando se traduce en coordenadas de posición en el espacio social” (Felipe GHIARDO; Oscar DÁVILA, 2008, p. 57). El enfoque biográfico se considera pertinente para revisar las historias de vida de las músicas migrantes con el fin de comprender cómo sus posiciones en la escena artístico-musical cambian y se justifican debido a su condición de género y nacionalidad.

El estudio de trayectorias personales, memoria e identidad propone una conciliación entre el cambio y la cohesión de la vida (Paul RICOEUR, 2000). En efecto, el relato biográfico unifica trayectorias que se trazan a medida que la posición en el espacio social del sujeto protagonista muta.

Para Leonor Arfuch (2014), la memoria es un proceso de elaboración que es mucho más que una emergencia azarosa de recuerdos. Este modo de pensar los espacios (auto)biográficos cuestiona los límites entre lo público y lo privado, definiendo una nueva “intimidad pública”, en la cual cobran relevancia un espectro más amplio de experiencias como las biografías de mujeres, provocando un cambio de paradigma en el género biográfico. Prestar atención a aquello que transcurre en la esfera privada ha sido clave tanto para adentrarse en la subjetividad de las protagonistas, así como para tener una comprensión acabada de cómo las mujeres se han abierto camino en lo público (Francie CHASSEN-LÓPEZ, 2018).

El foco en las biografías de mujeres en el presente trabajo nos servirá para comprender cómo se han trazado las carreras de las artistas mujeres en el tránsito migratorio, observando su trayecto como músicas en un nuevo escenario social y geográfico en que se tensiona lo privado y lo público.

Las mujeres en las escenas musicales

La incidencia de la estructura patriarcal en campos como las artes visuales ha sido ampliamente abordada desde la década de los ‘60 por trabajos emblemáticos como los de Linda Nochlin (2001), Griselda Pollok (2013) y, más recientemente, Andrea Giunta (2018) para el campo del arte latinoamericano.

Nochlin (2001) exploró las barreras institucionales que explican la exclusión de las mujeres de los circuitos formales del arte. Giunta (2018), por su parte, situó las trayectorias de artistas mujeres en América Latina, a partir del feminismo artístico como un fenómeno cultural, político y sociohistórico, entendido como un campo de conocimiento o prácticas artísticas que resignifican políticamente el lugar que se les ha asignado a las mujeres en tanto productoras y objetos de representación en el arte.

Otras autoras se adentraron en los archivos personales de las artistas con el objetivo de comprender las especificidades de su contexto de producción y según el caso, sus experiencias como activistas feministas (Julia ANTIVILO, 2013). El feminismo artístico se basa en la conciencia de la baja representación de la obra de artistas mujeres en colecciones y museos (GIUNTA, 2018), una realidad que también está presente en las escenas musicales tanto a nivel global como regional y local (Yasna RODRÍGUEZ, 2019).

Las relaciones entre música y género han sido abordadas desde distintas disciplinas de las ciencias sociales, destacando trabajos de sociólogas del arte como Marie Buscatto

(2005), quien propone el concepto de *doble jerarquización sexualizada* a partir de su estudio sobre las mujeres en el mundo del jazz en Francia. Buscatto constata la fuerte determinación de la condición de género en estas escenas musicales en que éste funciona como un atributo maestro (Everett HUGHES, 1945), es decir, como posición social definitoria que domina todos los demás estatus del individuo.

Para la autora, la música es un mundo segregado en función del género, como atributo predominante, distinguiendo tres procesos sociales que producen y legitiman jerarquías de género: las concepciones sexualizadas de la música que separan instrumentistas y cantantes; las convenciones sociales, discursivas y musicales masculinas que guían las relaciones de trabajo, dificultando el acceso y la permanencia de las mujeres; y los estereotipos femeninos, compartidos por la mayoría de los músicos, que hacen que las cantantes sean menos empleables y las encierran en ciertas posiciones musicales menos valoradas.

En la literatura sobre mujeres y trabajo artístico, la mayoría de las mujeres se ubica en las funciones asociadas al canto o danza, ya sea como bailarinas, cantantes solistas o vocalistas de grupos más amplios. Se trata de una característica que responde a una división del trabajo sexogenerizada, según la cual los varones son los líderes de las agrupaciones, desempeñan tareas de composición y ejecución de instrumentos y las mujeres, la más de las veces, son vocalistas y/o se dedican a la danza y coreografía, constituyendo labores artísticas de menor consideración.

En América Latina, esta realidad no es diferente. En el estudio realizado por el equipo del Festival Ruidosa Fest se constata que entre los años 2016 y 2018, en los sesenta y seis festivales de música más relevantes de América Latina, la participación de mujeres (solistas o bandas compuestas solo por mujeres) sólo alcanzó un 10%, incrementándose apenas a un 20% para el caso de las bandas mixtas (EQUIPO RUIDOSA FEST, 2019). Una realidad similar fue la que constatamos cuando nos acercamos a los eventos y festivales de músicas migrantes que guiaron nuestro estudio.

Metodología y casos de estudio

El terreno se llevó a cabo entre los años 2014 y 2017 y se basó en una metodología de tipo etnográfica. Se realizó observación directa de eventos musicales que reunían música y migración y entrevistas semi-estructuradas (48) a músicos/as latinoamericanos/as que residían en Chile. Se utilizó una muestra en red o bola de nieve, procurando la mayor diversidad en términos de generación, país de origen y género musical.

Del total de entrevistas, seleccionamos las nueve correspondientes a mujeres, quienes se dedicaban al canto, la danza, y, en menor proporción, la ejecución de un instrumento. El siguiente cuadro da cuenta de la muestra que constituyó el corpus analizado en este artículo. Se utilizarán las entrevistas realizadas a músicos varones como elementos de comparación para algunos contrapuntos entre carreras artísticas masculinas y femeninas, pero éstas no serán individualizadas ni citadas.

Cuadro n°1: Muestra de mujeres entrevistadas

Nombre	País de Origen	Género musical	Actividad
Angélica	Perú	Música criolla	Canto
Carolina	Colombia	Cumbia	Danza
Gina	Colombia	Cumbia, Vallenato	Ejecución de instrumentos (tambora) y canto
Guisella	Ecuador	Tecnocumbia	Canto
Mariella	Perú	Música criolla	Danza
Mirian	Ecuador	San Juanito otavaleño	Danza
Rosa	Perú	Música criolla	Danza
Roxana	Cuba	Salsa, Bachata	Canto
Wendy	Perú	Vals, Balada, Cumbia	Canto

Fuente: Elaboración propia.

#PraTodoMundoVer Cuadro con cuatro columnas y diez filas que presenta la muestra de mujeres entrevistadas en esta investigación. En la primera columna (de izquierda a derecha) se encuentran los nombres de las entrevistadas, en la segunda columna el país de origen, en la tercera el género musical y en la cuarta columna, la actividad que realizan.

Respecto de las filas, la primera contiene las variables señaladas. Desde la segunda fila en adelante se señalan los nombres y características de las entrevistadas. La segunda fila corresponde a Angélica, cuyo país de origen es Perú, su género musical es "Música Criolla" y se dedica al canto como actividad. La tercera corresponde a Carolina de Colombia, cuyo género musical es Cumbia y su actividad es danza. La cuarta es Gina, cuyo país de origen es Colombia, su género es la Cumbia y Vallenato y su actividad es la ejecución de instrumentos y canto. La quinta fila corresponde a Guisella, proveniente de Ecuador, su género musical es Tecnocumbia y su actividad es el canto. La sexta fila es Mirian que proviene de Ecuador, su género musical es el San Juanito Otavaleño y se dedica a la danza. Luego viene Rosa, de Perú cuyo género musical es la Música Criolla y su actividad es la danza. En la octava fila se encuentra Roxana cuyo país de origen es Cuba, su género musical es la Salsa y Bachata y su actividad es el canto. En la última fila se encuentra Wendy que proviene de Perú, su género musical es el Vals, Balada y Cumbia y su actividad es el canto.

En cuanto al método de análisis, las entrevistas se procesaron en el programa NVivo 12 Plus, dando lugar a una codificación mixta. Se establecieron previamente dimensiones de análisis que sirvieron como guía para categorizar y sistematizar códigos emergentes de los propios relatos, estableciendo tres grandes dimensiones: trayectorias artísticas, mandatos de género y representaciones discursivas de lo artístico.

Considerando la perspectiva feminista y situada en su dimensión metodológica, las conversaciones realizadas no estuvieron exentas de momentos emocionales fuertes, generados a partir de espacios de confianza. Todas estas dimensiones, dejadas fuera en un primer momento de la investigación, han sido reconsideradas para el presente artículo, dando importancia al hecho de "ser afectadas" en las interacciones y conversaciones con nuestras entrevistadas en terreno (Jeanne FAVRET-SAADA, 1977; Laura ZAPATA; Mariela GENOVESI, 2013). Una de las motivaciones para retomar estas entrevistas para el presente artículo ha sido la de construir conocimientos a partir de estos momentos de inflexión que dieron cuenta de los obstáculos y pérdidas que implicó en muchas biografías la decisión de migrar. Estas aristas serán exploradas en los siguientes apartados en que se discutirán los principales hallazgos de este estudio.

Las mujeres en las escenas musicales: un lugar subalterno

Un primer aspecto que llamó la atención en relación con la importancia del género en las escenas musicales migrantes fue una proporción mucho menor de mujeres en los eventos observados (9 mujeres de 48 entrevistados/as). Gran parte de los grupos musicales eran liderados y compuestos casi exclusivamente por varones y con frecuencia la presencia de las mujeres estaba asociada a la voz cantada o a la danza.

Una segunda particularidad estuvo dada por una predominancia mucho mayor de la dimensión emocional y familiar en las narrativas de las mujeres, cuestiones que estaban prácticamente ausentes en los relatos de los varones. Estos temas relacionados con lo afectivo, los cuidados y la vida familiar eran cruciales en las trayectorias de las mujeres a la hora de tomar decisiones relacionadas con la migración o con la profesionalización o la renuncia a sus carreras musicales.

La dificultad de estas mujeres para conciliar la vida familiar y la inserción en una escena musical muchas veces trajo como consecuencia el abandono de sus carreras artísticas. Estos obstáculos se vieron acentuados con la condición migrante, que en algunos casos las relegó al espacio de los cuidados (PEDONE, 2008; Herminia GONZÁLEZ, 2013; ACOSTA, 2015) y del trabajo remunerado.

Retomando la perspectiva interseccional (Mara VIVEROS, 2016), se hicieron explícitas algunas diferencias dadas por la generación, la configuración familiar, el nivel de estudios y los capitales sociales y culturales de los que disponían. Aquellas mujeres solteras más jóvenes, sin hijos/as, con mayores recursos y más alto nivel de estudios, podían contar con un margen mayor para consolidar proyectos artísticos, liderar grupos, participar en giras y organizar sus vidas y su tiempo en función de las exigencias de la vida de artista.

Trayectorias: transmisión, referentes y principales hitos

Muchas de las mujeres, al narrar su entrada al mundo artístico, se reconocieron en una posición de discípulas o aprendices. En términos de referentes o figuras inspiradoras del oficio musical, seis de las nueve mujeres entrevistadas mencionaron haberse aproximado a la música a través de familiares o por un entorno cercano que daba a la música un lugar crucial en sus vidas, tal como se expresa en el siguiente extracto de entrevista:

Cuando estaba niña sabía que él [su padre] era músico, lo escuchaba cantar de repente, pero tocar no, pero en el caso de la mamá de mi mamá, mi abuela materna, ella hacía muchas jaranas en su casa. Jarana en Perú le decimos como jaranas criollas, como la música criolla, que va el cajón o sea allá antiguamente o hace muchos años atrás acostumbraban las familias... en las casas se reunían, hacían una comida y se ponían a cantar, porque el peruano como que tiene eso ¿cachai?, que le gusta cantar, bailar, le gusta y es lo suyo. (Mariella de La Cruz)

El espacio familiar cobra gran importancia para la propagación de las músicas populares y tradicionales en que la música se incorpora en la vida de estas mujeres a partir de un proceso temprano de socialización musical en un ambiente afectivo y festivo. A su vez, las mujeres de las familias parecen jugar un rol fundamental en la transmisión de repertorios, instrumentos y canciones, encontrando otras formas de agencia en las mujeres en los procesos de transmisión de un patrimonio inmaterial y de una memoria cantada.

Retomando los aportes de la perspectiva interseccional y la importancia dada a una comprensión de las mujeres en plural, es relevante que en una pequeña proporción de los casos nos encontramos con comunidades de origen andino y/o indígena en donde la música se despliega en el espacio familiar y del barrio, lo que puede tener repercusiones en los roles de género asociados. La dimensión colectiva de la música resulta fundamental en estas comunidades, en se producen procesos de transmisión intergeneracional, los que son –la mayor de las veces– liderados por varones y en que las mujeres cumplen roles coadyuvantes.

Para ilustrar este tipo de trayectoria, destacamos el caso de Mirian, perteneciente a una familia otavaleña, quien llegó a Chile a los doce años. Su relato demuestra que la música para esta comunidad cobra una importancia particular para congregar, generar cohesión y mantener los vínculos.

Nos juntamos, entonces ahí [su padre] les enseña a tocar la guitarra, el charango y así, entonces ahora ya aprendieron todos. Es más bonito, hacen música, hacen todo, estamos más unidos, nos une la música, nos une bastante (...) eso lo compartimos con otros ecuatorianos que están por acá por alrededor también, por lo menos en nuestra familia somos bien acogedores, entonces si viene alguien nuevo por ejemplo le decimos “ya, véngase acá a la casa” y entonces compartimos... como somos pues y pues las fiestas que hay y de pronto también mi papá siempre comparte la música sobre todo. (Mirian Maldonado)

Si bien somos conscientes de la importancia de profundizar en las particularidades de las músicas tradicionales indígenas y sus coordenadas sexo-genéricas, es importante destacar que en el presente estudio, la mayoría de los casos se sitúa en el canon occidental de la música con características propias de la industria.

Otra forma de transmisión observada se relaciona con el aprendizaje formal o bien el contacto con alguna persona que sirvió como enlace para incorporarse en la escena musical. Tal es el caso de Guisella, ecuatoriana originaria de Guayaquil, quien descubre en sus primeros años un interés por la música.

Yo inicié en la música bien joven porque mi familia también ha tenido siempre tendencia a lo musical. A nosotros con mi hermano –somos 2, ambos músicos– nos inscribieron en un programa de la Fundación Batuta que es una institución educativa musical sin ánimo de lucro, nosotros empezamos estudiando ahí instrumentos de percusión y luego nos pasamos a cuerdas, pero cuerdas más sinfónicas así, violonchelo, contrabajo, violín. Mi hermano estudiaba bajo y yo estudiaba violonchelo. (Guisella Plaza)

No obstante, el encuentro con la música no siempre estuvo dado en un contexto familiar o de la mano de algún referente. En otras trayectorias de mujeres con mayores capitales culturales y menor dependencia de la tutela familiar, el gusto por la música podía darse de manera circunstancial por el encuentro con grupos musicales en el espacio público, en que se cultiva el conocimiento de un género, tal como lo muestra la siguiente cita:

Como en el 2000, empecé a ver unos muchachos que tocaban en la calle por ahí en la Avenida 19 en el centro. Entonces, como que me empezó a llamar la atención el tipo de música que hacían, que yo conocía porque mis papás son costeños, entonces siempre veía por ahí gaita (...). Entonces como que nos empezamos a hacer amigos y yo los acompañaba y de repente empecé a ver un instrumento que me llamaba mucho la atención que es la tambora, entonces, me hice tan amiga de ellos que terminaba en los ensayos y alguno de ellos me enseñó a tocar tambora y de ahí yo quedé súper enamorada de la tambora y me compré una tambora y le dije a unas personas que viven en Bogotá, que son también como migrantes del Caribe hacia Bogotá, y me conseguí un profesor de tambora que era de San Jacinto (Gina de la Hoz)

Sobre los principales hitos que han marcado las trayectorias artísticas de estas mujeres, vemos que, sin duda, la decisión de migrar marca un punto de inflexión en sus carreras artísticas. Muchas de ellas vieron truncadas sus carreras al dejar su país de origen, priorizando la inserción y el sustento económico para ellas y sus familias. Algunas recuerdan haber participado en eventos musicales de manera ocasional, quedando para la mayoría como una práctica relegada al espacio íntimo o familiar.

En casos como el de Gina –música y gestora colombiana, con estudios universitarios, sin hijos– la situación fue distinta, pudiendo, desde su llegada a Chile, explorar y fundar proyectos artísticos e integrarse rápidamente a circuitos de música, participando en una escena musical

translocal (Richard A. PETERSON; Andy BENNETT, 2004) entre Colombia y Chile. En este ejemplo se identifican como hitos principales de consagración, la participación en grupos, festivales internacionales y adjudicación de proyectos culturales para financiar giras o discos. El caso de Roxana –cantante de salsa, profesional de la educación, originaria de Cuba– también ilustra un tipo de trayectoria de mujeres que logran establecer redes y continuar una práctica musical después de migrar. En este perfil, se constata la participación en una escena musical de la salsa en Chile, junto a su marido y su hijo.

Otro caso donde el azar juega un rol importante es el de Carolina –originaria de Colombia, de oficio peluquera–, quien, si bien llega a Chile con el objetivo de trabajar para generar ingresos, conoce de manera casual a un grupo de músicos, comenzando a integrar la música a su vida de manera cada vez más decisiva.

yo no buscaba cantar, fue porque yo cargaba una mochila típica colombiana terciada y yo iba por la calle y pasó alguien en un carro y me empezó a echar pito y me dice "¿usted es colombiana?" y yo "sí", me dice "ah, yo también, súbase al carro" y yo "no, no me voy a subir al carro", "voy a parar a la vuelta y se sube" y yo "no, no me voy a subir", seguí caminando, me dice "lo que pasa es que nosotros somos colombianos y tenemos un grupo folclórico y esta noche vamos a hacer una presentación en la Maestra Vida". Yo llevaba 15 días acá, o sea es como que me perseguía, sí o sí tenía que cantar porque a todo esto, claro, también canto, entonces me llamó... él abrió la puerta del furgón y estaban tambores, gaitas y yo hasta hace 15 días atrás, yo había estado en todo esto –como te digo– en Bogotá. Yo trabajaba cantando y tocando, entonces me pareció muy chistoso y bueno él me explicó, me dio la dirección, me dijo cómo llegar y me la caminé toda y llegué hasta allá, hasta la Maestra Vida (...) entonces el muchacho este me dijo "¡ay, vino!" y yo "sí", yo llevé mis maracas, me dice "¿y usted toca maracas?" y yo "sí, yo trabajo en esto en Colombia, haciendo esto", "¿en serio?, ¿se quiere subir a cantar?", y ahí me subí a cantar y ahí ya nadie más me bajó y duré como una hora ahí cantando y después ya empecé con presentaciones con este grupo. (Carolina Saavedra)

De estos últimos casos destaca la persistencia en estas mujeres del deseo de hacer música, aun cuando las principales motivaciones para migrar se relacionaban con la búsqueda de una mejora laboral. Por otro lado, si bien constatamos la importancia de los mandatos de género en todas las trayectorias, en algunas de ellas se puede vislumbrar un mayor margen de autonomía que permite dar un lugar a la música en sus vidas a partir de la generación de nuevas redes con comunidades musicales diaspóricas, re-articuladas en el país de destino.

En algunas trayectorias, los principales hitos de consagración artística ocurrieron en sus países de origen, de lo cual testimoniaban registros como recortes de diario, videos de conciertos en YouTube, presentaciones en festivales, fotografías y discos. En otros casos, no se constata una consagración musical definitiva, sino que más bien se trata de una práctica *amateur* cuyos aprendizajes fueron adquiridos en contextos familiares sin llegar a integrar circuitos o lograr reconocimiento público en una escena musical.

En algunos casos, un hito importante para la consolidación de una carrera fue el reconocimiento por parte de un productor. Es importante destacar que muchas veces los agentes de esta consagración fueron varones, pudiendo ser una persona externa o un familiar que ya había alcanzado cierta celebridad o prestigio artístico. Sin embargo, también pudimos ver carreras en las cuales hubo mujeres con una gran reputación en el ámbito musical y artístico que operaron como figuras inspiradoras, como en el caso de Rosa, cuyo referente fue la célebre bailarina, folclorista, actriz y directora de teatro, Victoria Santa Cruz. Una generación después la misma Rosa, en su condición de migrante, constituyó un referente para jóvenes músicas peruanas y chilenas en su rol de formadora a través de su academia de danza.

Representaciones de la actividad artística y regímenes de valor

En varios de los casos la llegada a Chile significó romper con las redes y el reconocimiento alcanzado en el país de origen y un grado de confinamiento importante a tareas domésticas y de sobrevivencia, como es el caso de Wendy –peruana de la sierra–, quien, en Chile, al momento de la entrevista, trabajaba como comerciante en el mercado y criaba a sus niños/as, relegando la actividad musical al espacio doméstico o a eventos ocasionales en espacios públicos.

Este caso nos mostró cómo en la vida de las mujeres migrantes se imponen las labores de sobrevivencia por sobre la actividad musical, la que queda relegada a un plano secundario, practicándose como una tarea supeditada al trabajo remunerado. Estos trabajos se caracterizan por tener altos grados de precariedad e informalidad, siendo frecuente el ejercicio de múltiples oficios, lo que dificulta aún más dejar tiempo para otra actividad fuera de las obligaciones que impone el trabajo no remunerado en el hogar.

En el caso de Wendy, su actividad de vendedora en La Vega y las tareas de cuidado de sus niños en un hogar monoparental acaparaban la mayor parte de su tiempo y atención, relegando el canto a momentos de encuentros familiares. Como modo de compensar y de dar

un espacio a la música en su vida, Wendy cantaba mientras trabajaba en el mercado, donde era conocida como "la peruanita".

Comencé a vender... vendedora ambulante, vendía café en La Vega, ahí me hice conocida y recuerdo que estaba en ese tiempo una programación Cerro Alegre que se iba a ver ¿no? entonces como sabía otra persona que yo cantaba, que me gustaba cantar entonces me decía 'peruanita, peruanita, ven, queremos que participes en un concurso...' (Wendy Lozano)

Al mismo tiempo, este testimonio da cuenta de la persistencia en estas mujeres del deseo de hacer música, independiente de la precariedad asociada a su condición de migrante y las urgencias de la sobrevivencia. El canto, la música, los repertorios y las sonoridades iban con ellas como parte de un patrimonio migrante (Néstor GARCÍA CANCLINI, 1999), pero también nos habla de un lugar primordial de la música en la subjetividad de estas mujeres.

De los discursos de las entrevistadas se desprenden ciertos imaginarios del mundo artístico que, en algunos casos, han ido determinando el devenir de sus carreras. Existe una idea compartida acerca de que los horarios para presentaciones o ensayos son por lo general en la noche; la presentación en bares, discotecas u otros espacios ligados a la bohemia pueden "representar riesgos para las mujeres" en un modelo cultural patriarcal del uso del tiempo y del espacio. Además de ello, estos horarios dificultan la conciliación, haciendo difícil compatibilizar la actividad musical con otras de cuidado o labores del hogar, así como también con otros trabajos remunerados en los que se desempeñan.

La decisión de migrar, que en los varones es interpretada bajo un signo positivo como un emprendimiento o una aventura para lograr una vida mejor, en el caso de las mujeres es considerado a través del prisma de la sanción, catalogado como el abandono de familias o hijos (PEDONE, 2008). Esto lo pudimos constatar tanto en las entrevistas hechas a varones como en las narrativas de las mujeres cuando hacían referencia a las figuras masculinas en sus vidas (como parejas, padres, etc.). Los varones aparecen como una presencia fluctuante, esporádica, alejados de una corresponsabilidad en la crianza, cuyas decisiones respondían más bien a proyectos individuales de tipo laboral o artístico, más que a un proyecto familiar o de pareja. Los niños y niñas quedaban al cuidado de mujeres como madres y abuelas, siendo naturalizados los roles y posiciones sexo-genéricas.

En coherencia con una repartición patriarcal de roles, vemos el caso de mujeres cuyos padres eran músicos y que no aparecen como presentes durante su crianza y crecimiento. Estas mismas entrevistadas tenían pocos ejemplos a seguir de mujeres que se habían dedicado a la música y sí tenían referentes de varones, no disponiendo de modelos femeninos que hicieran plausible compatibilizar la crianza y consagración de una carrera artística.

Mi papá se fue cuando tenía 9 años, vino acá a Chile, él viajó acá a Chile cuando yo tenía 9 años, como él es músico siempre toda su vida viajaba, se iba no sé po' a Argentina, volvía a Perú, se iba a Brasil y volvía, se iba por 2 semanas, 5 días, volvía y un día en una esquina me dice "hija, voy a Chile" y como estaba tan acostumbrada a eso dije "ah ya, volverá en unos días", ino lo vi después de 4 años! ¿ya? (Mariella La Cruz)

El ejemplo ilustra cómo las trayectorias de varones están en estrecha relación con el modelo de aventurero, de genio, como un sujeto libre que puede circular sin ataduras y sin responder a responsabilidades de crianza o familiares. En este modelo patriarcal encuentran coherencia la figura del artista y del varón en relación con los juicios sociales a los que son sometidos al momento de migrar. Los varones gozan de libertad de movimiento, pudiendo dar curso a esa pasión musical más allá de las fronteras de sus países de origen y de los imperativos familiares. Aquí vemos confluir los valores de autonomía, creación y autenticidad (Nathalie HEINICH, 1998), propios de la mitología del artista, con la representación de lo masculino en la cultura patriarcal.

En relación con lo mismo, en algunos testimonios las mujeres expresaron su dificultad para incorporarse a circuitos musicales marcados por un carácter bohemio. Al momento de situarse en las coordenadas entre lo profesional y lo amateur, se van construyendo ciertas convenciones (Howard BECKER, 2008) propias de las músicas populares en el espacio urbano, por ejemplo, a tocar en la calle, pasar la gorra. La importancia dada al consumo de alcohol o la opción de hacer música en la calle y pedir dinero pueden ser escenarios generadores de tensión e inseguridad ante eventuales acosos. En definitiva, las coordenadas de las escenas musicales parecen responder a las necesidades de los varones y no constituyen espacios seguros y confortables para las mujeres, ante lo cual señalan sentirse expuestas.

porque ya el tema del tiempo, del calor. Después de los ensayos "oye, juntemos unas monedas ahí para el grupo, no sé po', para alguna cuestión que falte, vamos acá, vamos allá", o sea por un tema de compartir de repente sí, (...) de repente son prejuicios míos cachai, no lo sé, pero no me encuentro... siento que como que se baja el nivel del grupo (...) Lo que pasa es que igual en la calle tú te expones (...) aparte que estos bailes son como súper exóticos, mucho

movimiento, entonces de repente para el que no conoce y que no sabe tiende a entender otra cosa (Mariella La Cruz)

En la conversación estas actitudes de las que fueron víctimas no fueron conceptualizadas como violencia de género, haciendo referencia con cierto pudor y dificultad para poner en palabras las experiencias vividas relacionadas con el acoso, la sexualización o las miradas lascivas de parte de los espectadores. Aunque estas experiencias también pueden ser vividas por artistas no migrantes en escenas musicales de la calle o del espectáculo, en el caso de las mujeres migrantes se multiplican las formas de subalternización. Al estigma de ser mujer, se le suma el de migrante, lo que muchas veces conlleva efectos de exotización asociadas a etnia, raza o país de origen (afrodescendientes, caribeñas, orientales), representaciones dominantes de mujeres asociadas a un imaginario del cuerpo femenino exótico en que la mujer es reducida al objeto de deseo masculino (María Emilia TIJOUX; Simón PALOMINOS, 2015). En este caso, retomando el concepto de Marie Buscatto (2005), podríamos hablar de una triple jerarquización sexuada, en que se acumulan las formas de opresión (sexo/género, música y condición migrante), a las que podrían agregarse otras, tales como etnia.

Mandatos de género

En la división del trabajo en el mundo patriarcal se relega a las mujeres al espacio de la reproducción, asignándoles roles más anónimos, tales como la crianza. A los varones se les permite y estimula que puedan ser más exitosos en un espacio de singularidad, salir del anonimato, desarrollar su talento y destacar. Por lo tanto, se torna más plausible la construcción de una carrera artística o de genio, en contraposición a las mujeres que serán valoradas por ser buenas madres, constituir familias estables, gestionar las relaciones sociales en el mundo privado y mantener la cohesión familiar (Gayle RUBIN, 1986; Pierre BOURDIEU, 2000).

En las escenas musicales, una rápida mirada a las trayectorias de hombres y mujeres nos permite ver cómo los varones desarrollan estrategias para “hacerse un nombre”, consolidando una trayectoria artística, volviéndose autores de su propia biografía. Como vimos, esta expectativa social se traduce en una subjetividad en concordancia con los regímenes de valor propios del arte.

Varios de los testimonios recogidos participan en los regímenes de valor identificados por Heinrich, que desde el siglo XIX son asociados al arte; la universalidad, la autenticidad, la idea de excepcionalidad, vocación, don, genio, son valores que, a juicio de la autora, comenzaron a constituir el régimen que reconoce como de singularidad.

En contraposición a este régimen, se ubica un régimen de valor de conformidad, asociado a los valores del mérito, la idea de que cualquiera puede llegar ahí siguiendo un camino estandarizado. Como contrapunto de régimen artístico basado en el genio individual, separado de la sociedad y de sus exigencias, el régimen materno/familiar parece construirse en las antípodas de la carrera artística individual, basándose en el anonimato y en nociones como sacrificio y el abandono de sí.

Como nos han mostrado las entrevistas de este estudio, lo que se valora y recompensa para cada género no es lo mismo, por ende, en las biografías de mujeres se ve muy tensionada la posibilidad de compatibilizar ambos regímenes de valor, mientras que en los hombres era común escuchar una alta expectativa de sí mismos en relación con sus carreras como músicos, destacando un rol en que muchos se concebían como ‘embajadores culturales de su país’. En algunas trayectorias masculinas, una de las causas para la migración fue la promesa de una celebridad artística, en contraposición a las trayectorias de mujeres, cuya decisión de migrar casi siempre estuvo relacionada con motivaciones familiares o laborales.

En cualquiera de los casos, muchas mujeres hicieron referencia al imperativo de escoger entre lo que se concibe como el éxito en su vida familiar y la dedicación a la música, como lo ilustra el siguiente ejemplo:

No, no tanto eso, sino que me iba a impedir ser buena esposa. Entonces uno tiene que elegir: o soy esposa y madre o artista y me olvido de todo, no con esto quiere decir que las que hayan tenido la suerte de abarcar todas esas... ¿no? 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 y lo respeté hasta el final porque para eso me casé. (Angélica Altamirano)

Es de interés constatar cómo en el relato de esta cantante peruana de setenta años, se observa que las decisiones que primaron en su vida, ponen en relieve una idea del éxito y de fracaso donde prima el matrimonio como valor supremo que no debe ponerse en riesgo. Prevalece también un discurso de naturalización que tiende a justificar la violencia de género ejercida a través de los celos y el control por parte de una pareja. Todo este contexto aporta elementos para comprender el alejamiento de esta artista de la escena musical –como un espacio público– bajo el convencimiento de estar optando por preservar su familia. En esta narrativa se considera que

aquellas mujeres que pueden compatibilizar los dos ámbitos (música y familia / público y privado) “tienen suerte”, dando a entender que se trata de algo difícil de lograr.

En palabras de Atwood, hasta hace poco tiempo las mujeres escritoras eran “algo marginal, una rareza, una personalidad sospechosa, conscientes de que están invadiendo un territorio masculino” (Margaret ATWOOD, 2013, p. 14). Las mujeres deben permanecer en tareas reproductivas, siendo trampolín o catapulta para el éxito de los varones (Virginie DESPENTES, 2018), una lógica que se extiende al espacio de producción artística como otra forma de espacio público.

Conclusiones

Como hemos visto, la música es un espacio sexo-generizado, cuyas coordenadas se expresan tanto en las prácticas como en las representaciones simbólicas, así como en las oportunidades que surgen para consolidar una carrera artística. La forma en que se distribuyen las posiciones de hombres y mujeres en el campo artístico constituyen la capa superficial de una estructura jerárquica anterior que reordena y posiciona a los/as sujetos –en concordancia con otras categorías tales como etnia, clase, lugar de origen, generación– asignando lugares diferenciales y más aun de distinta importancia, estatus y reconocimiento. Es decir, dependiendo del sexo, la edad, el aporte económico que reporte la actividad artística, la valoración mediática, entre otras variables, los/as sujetos/as obtienen diferenciales grados de poder y estatus y, por ende, de privilegios o negación de éstos.

Así, la música, la danza y las artes escénicas, en apariencia territorios de mayor autonomía y experimentación para la vida social, no se construyen fuera de estos marcos, sino que son también espacios simbólicamente jerarquizados en que se reproducen inequidades y violencias estructurales.

Al finalizar este artículo, constatamos la importancia de observar la singularidad de las trayectorias de las mujeres en la música a partir del recorte del corpus más vasto que habíamos considerado para nuestro estudio. El recorrido por estas nueve trayectorias nos entregó algunos elementos para responder a nuestras preguntas iniciales, que, aunque parciales y provisionales, nos muestran la importancia del género para hacer plausible la carrera artística en la vida de las mujeres.

Las biografías dan cuenta de que las escenas musicales, independientemente de los estilos y géneros, están organizadas con lógicas patriarcales que favorecen la inserción y permanencia de los varones y dificultan la instalación de las mujeres. Las barreras son múltiples, desde la oposición de madres y padres en los primeros años de vida a que sus hijas se inicien en un aprendizaje musical, hasta la violencia de género en sus distintas formas. Esto puede conllevar a la clausura de oportunidades en mundos artísticos androcéntricos, debido a la difícil conciliación de la práctica musical con las exigencias del trabajo de cuidados y la familia.

Este último punto, acerca del uso del tiempo en la división sexo/generizada del trabajo nos parece relevante a profundizar en relación con la disponibilidad en las vidas de las mujeres para cultivar una práctica musical. Las exigencias asociadas al trabajo remunerado y no remunerado para las mujeres en el hogar hacen surgir la pregunta acerca de qué tipo de tiempo es el necesario para desarrollar una actividad musical. De alguna forma, el tiempo destinado a la música no se puede encasillar en ninguna de las dos. ¿Es tiempo remunerado o no remunerado? ¿Es tiempo de trabajo o de ocio? La observación de las trayectorias nos hace pensar que se trata de un tiempo o espacio tercero que escapa a las lógicas capitalistas binarias del tiempo productividad/ocio, aludiendo a otro tipo de producción que tiene que ver con el ámbito creativo, en donde se despliegan otras dimensiones de lo humano. Un tiempo donde priman la imaginación, los afectos, las emociones, como formas de desplegar la existencia en el espacio público. Si bien esta hipótesis abre el campo a nuevas investigaciones, la observación de estas trayectorias nos permite constatar que se trata de un tiempo que las mujeres interesadas por la música han debido conquistar.

La pasión por la música parece pertenecer al reino de otro tiempo, un tiempo que en la vida de las mujeres es a contracorriente, significando una sobrecarga de tareas, rupturas con mandatos de género y el trazado de un camino con pocos referentes para seguir.

Retomando la perspectiva interseccional, también pudimos constatar cómo el componente migratorio torna aún más difícil la dedicación a una actividad musical, ya que no se cuenta con las redes de apoyo que puedan suplir los cuidados o tareas no remuneradas del hogar. Por otra parte, muchos de los casos analizados nos muestran cómo las mujeres, al momento de migrar, se alejan de los circuitos a partir de los cuales se integraron a las escenas musicales en sus países de origen, haciendo mucho más difícil una inserción, permanencia y consolidación en un medio artístico en que no son fácilmente acogidas. Así, estas biografías revelaron la enorme resiliencia de estas mujeres para reconstruir sus vidas en un contexto adverso.

Avanzar hacia un reconocimiento y una igualdad sustantiva de las mujeres migrantes en las escenas musicales supone una transformación profunda de los códigos que rigen estos

espacios, estableciendo espacios seguros e inclusivos que actualmente están hechos a la medida de los varones.

Hacernos conscientes de los sesgos de género, de la exotización y la sexualización y de lo que hemos reconocido como la triple jerarquía sexo-generizada puede contribuir a abrir caminos más equitativos e inclusivos para las mujeres que han perseverado en su amor por la música en su trayecto migratorio.

Referencias bibliográficas

ACOSTA, Elaine. "Mujeres migrantes cuidadoras en flujos migratorios sur-sur y sur-norte: expectativas, experiencias y valoraciones". *Polis* [Online]. Santiago de Chile, 2013, v. 12, n. 35. Disponible en <http://journals.openedition.org/polis/92>. <https://doi.org/10.4067/S0718-65682013000200003>. Acceso el 27/07/2022.

ACOSTA, Elaine. *Cuidados en crisis: Mujeres inmigrantes hacia España y Chile, dan más de lo que reciben*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2015.

AKRAM, Hassan. *El Estallido. ¿Por qué? ¿Hacia dónde?*. Santiago de Chile. Ediciones y Publicaciones El Buen Aire, 2021.

ANTIVILLO, Julia. *Arte feminista latinoamericano: Rupturas de un arte político en la producción visual*. 2013. Tesis (Doctorado en Estudios Latinoamericanos) - Programa de Postgrado, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile: Santiago, Chile.

ARFUCH, Leonor. "(Auto)biografía, memoria e historia". *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios Sobre Memoria*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, n. 1, p. 68-81, marzo 2014.

ATWOOD, Margaret. *La maldición de Eva*. Barcelona: Lumen, 2013.

BECKER, Howard. *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.

BUSCATTO, Marie. "La jam chante, le genre nous hante". *Cahiers de musiques traditionnelles* [Online], n. 18, 2005. Disponible en <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/299>. ISSN 2235-7688. Acceso el 17/08/2022.

CHASSEN-LÓPEZ, Francie. "Biografiando mujeres: ¿qué es la diferencia?". *Secuencia* [Online]. 2018, n. 100. Disponible en <http://secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/1575>. ISSN 2395-8464. <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i100.1575>. Acceso el 17/08/2022.

CORTÉS, Alexis. *Chile, fin del mito: estallido, pandemia y ruptura constituyente*. Santiago: Ril Editores, 2022.

CRENSHAW, Kimberle. "Demarginalising the intersection of race and sex. A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics". *University of Chicago Legal Forum*, issue 1, 1998. p. 538-554.

DAVIS, Kathy. *Intersectionality*. "Intersectionality as buzzword: A sociology of science perspective on what makes a feminist theory successful". *Feminist Theory*, p. 67-85, 2008.

DE BEAUVOIR, Simone. *El segundo sexo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

DESPENTES, Virginie. *Teoría King Kong*. Barcelona: Literatura Random House, 2018.

EQUIPO RUIDOSA FEST. ¿Cómo ha evolucionado la brecha de género en los escenarios de América Latina?. *Somos Ruidosa* [Online]. 2019. Disponible en <https://somosruidosa.com/lee/brecha-de-genero-america-latina/>. Acceso el 18/08/2022.

FAVRET-SAADA, Jeanne. *Les mots, la mort, les sorts*. París: Gallimard, 1977.

GALLO, Guadalupe; SEMÁN, Pablo. *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Buenos Aires: Ediciones Gorla, 2016.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. "Los usos sociales del patrimonio cultural". In: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. *Patrimonio etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 1999. p. 16-33.

GHIARDO, Felipe; DÁVILA, Oscar. "Las condiciones juveniles: estructuras de transición y trayectorias". In: GHIARDO, Felipe; DÁVILA, Oscar. *Trayectorias sociales juveniles. Ambivalencias y discursos sobre el trabajo*. Santiago de Chile: INJUV y Ediciones CIDPA, 2008. p. 45-71.

GIUNTA, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2018.

GONZÁLEZ, Herminia. "Los cuidados en el centro de la Migración: La organización social de los cuidados transnacionales desde un enfoque de género". *Migraciones*, Madrid, n. 33, p. 127-53, mayo 2013.

HARAWAY, Donna J. "Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial". En: *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995. p. 313-346.

HEINICH, Nathalie. *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris: Editions de Minuit, 1998.

HUGHES, Everett Cherrington. "Dilemmas and contradictions of status". *American Journal of Sociology*, Chicago, v. 50, n. 5, p. 353-359, 1945.

IRIGARAY, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

LUBE, Menara; GARCÉS, Alejandro. "Mujeres peruanas en las regiones del norte de Chile: Apuntes preliminares para la investigación". *Estudios atacameños*, San Pedro de Atacama, n. 44, p. 5-34, 2012.

LUGONES, María. "Colonialidad y Género". *Tabula Rasa*, Colombia, n. 9, p. 73-101, julio-diciembre 2008.

NOCHLIN, Linda. "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?". En: CORDERO, Karen; SAENZ, Inda (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Cd. Mx: Programa Universitario de Estudios de Género. Universidad Iberoamericana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fonca y CURAR, 2001. p. 17-44.

OLEA, Helena. "Derechos Humanos y Migraciones. Un nuevo lente para un viejo fenómeno". *Anuario de Derechos Humanos*, Santiago de Chile, n. 3., p. 197-210, 2007.

PALMA, Irma. "Debates abiertos en la coyuntura sobre las instituciones universitarias por las estudiantes del movimiento mayo feminista". *Revista Anales de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, v. 7, n. 14, p. 89-107, 2018.

PEDONE, Claudia. "'Varones aventureros' vs. 'Madres que abandonan': Reconstrucción de las relaciones familiares a partir de la migración ecuatoriana". *REMHU Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana*, Brasília, v. 16, n. 30, p. 45-64, 2008.

PETERSON, Richard A.; BENNETT, Andy. "Introducing Music Scenes." In: PETERSON, Richard A.; BENNETT, Andy. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004. p. 1-15.

POLLOK, Griselda. *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historia del arte*. Buenos Aires: Editorial Fiordo, 2013.

PRÉVOST-THOMAS, Cécile; RAVET, Hyacinthe. "Musique et genre en sociologie". *Clio: Musique et genre en sociologie* [Online], v. 25, n. 1, 2007. Disponible en <https://www.cairn.info/revue-clio-2007-1-page-175.htm>. <https://doi.org/10.4000/clio.3401>. Acceso el 17/08/2022.

RAMOS, Pilar. *Feminismo y música: introducción crítica*. Madrid: Fundación INVERNES, 2003.

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

ROJAS, Nicolás; GÁLVEZ, Diego; SILVA, Claudia. "Condiciones de vida de los migrantes en territorio chileno: caracterización comparativa con la población nacional y sus contextos de origen". En: ROJAS PEDEMONTE, Nicolás; VICUÑA, José Tomás (Eds.). *Migración en Chile: Evidencias y mitos de una nueva realidad*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2019. p. 261-296.

RODRÍGUEZ, Yasna. *Mujeres en la música chilena. La invisibilización de un legado*. Santiago de Chile: Editorial UDLA, 2019.

ROMERO, Milieska. "Experiencias de violencia de género en mujeres migrantes bolivianas residentes en Tarapacá, Chile". *Estudios Fronterizos*, Baja California, 2022, e085. Disponible en <https://ref.uabc.mx/ojs/index.php/ref/article/view/884>. DOI: 10.21670/ref.2201085. Acceso el 18/08/2022.

RUBIN, Gayle. "El tráfico de Mujeres: Notas sobre la economía política del sexo". *Nueva Antropología*, Distrito Federal, México, v. VIII, n. 30, p. 95-145, noviembre 1986.

SERVICIO JESUITA A MIGRANTES. "Casen y Migración: Una caracterización de la pobreza, el trabajo y la seguridad social en la población migrante. Informe n° 1". *Migración en Chile* [Online]. Santiago de Chile, 2021. Disponible en <https://www.migracionenchile.cl/publicaciones>.

SILVA, Jimena; RAMÍREZ, Francis; ZAPATA, Pamela. "Experiencias laborales de mujeres migrantes afrocolombianas en el norte de Chile". *Interciencia*, Venezuela, v. 43, n. 8, p. 544-551, agosto 2018.

STEFONI, Carolina [ponencia], 2012, "La construcción del lugar y los significados del enclave", en seminario "Migración Latinoamericana: El Papel del Estado y la Sociedad en el Proceso de Integración", Santiago, Chile, 23 de agosto.

TIJOUX, María Emilia; PALOMINOS, Simón. "Aproximaciones teóricas para el estudio de procesos de racialización y sexualización en los fenómenos migratorios de Chile". *Polis*, Santiago de Chile, v.14, n.42, p. 247-275, diciembre 2015.

TRONCOSO, Lelya; FOLLEGATI, Luna; STUTZIN, Valentina. "Más allá de una educación no sexista: aportes de pedagogías feministas interseccionales". *Pensamiento Educativo, Revista de Investigación Educativa Latinoamericana* (PEL), Santiago de Chile, v. 56, n. 1, p. 1-15, abril 2019.

URRIA, Ignacio. "Impacto de la población migrantes en el mercado laboral y arcas fiscales entre 2010 y 2019 en Chile". *Migración en Chile* [Online]. Santiago de Chile, 2020. Disponible en <https://www.migracionenchile.cl/wp-content/uploads/2020/08/MigracionyEconomia.pdf>.

VALDEBENITO, Lorena. "Creación musical femenina en Chile: canon, estereotipos y autorías". En: *MÚSICA Y MUJER EN IBEROAMÉRICA: HACIENDO MÚSICA DESDE LA CONDICIÓN DE GÉNERO*, 3, IberoMúsicas. Santiago de Chile: Juan Pablo González, 2017, p. 112 - 123.

VIVEROS, Mara. "La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación". *Debate feminista*, Bogotá, v. 52, p. 1-17, octubre 2016.

ZAPATA, Laura; GENOVESI, Mariela. "Jeanne Favret-Saada: "Ser afectado" como medio de conocimiento en el trabajo de campo antropológico". *Avá. Revista de Antropología*, Misiones, n. 23, p. 49-67, 2013.

Marisol Facuse Muñoz (marisolfacuse@uchile.cl) es doctora en Sociología del Arte y la cultura y Máster II en Sociología del Arte y el Imaginario (Universidad de Grenoble), Magíster en Filosofía y Socióloga (Universidad de Concepción). Profesora asociada del Departamento de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile y coordinadora del Núcleo de Sociología del Arte y de las Prácticas Culturales. Sus principales investigaciones se relacionan con arte y política, culturas populares, músicas inmigrantes y mestizajes culturales.

Constanza Lobos Guerrero (colobos@alumnos.uahurtado.cl) es doctoranda en Sociología, Magíster en Sociología (Universidad Alberto Hurtado), y Socióloga (Universidad de Chile). Investigadora en el Centro Fernando Vives SJ de la Universidad Alberto Hurtado. Sus principales temas de investigación se relacionan con educación superior, proceso de subjetivación, migraciones e interculturalidad.

Carolina Franch Maggiolo (cb.franch@gmail.com) es antropóloga, Magíster en Género y Doctora en Ciencias Sociales de la Universidad de Chile.

Isidora Carvajal Navarro (isidora.carvajal@ug.uchile.cl) es socióloga de la Universidad de Chile. Asistente de investigación en el proyecto U-Nómades de la Universidad de Chile. Cuenta con investigaciones en arte feminista, trayectorias artísticas y consultorías en responsabilidad social empresarial. principales aportes provienen de la sociología del arte y de la música.

COMO CITAR ESTE ARTÍCULO, DE ACUERDO CON LAS NORMAS DE LA REVISTA

FACUSE MUÑOZ, Marisol; LOBOS GUERRERO, Constanza; FRANCH MAGGIOLO, Carolina; CARVAJAL NAVARRO, Isidora. "Música, género y migración: revisitando trayectorias de músicas migrantes desde una perspectiva feminista y situada". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 33, n. 1, e91805, 2025.

CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

Marisol Facuse: concepción, recolección de datos, elaboración del manuscrito, redacción, discusión de resultados.

Constanza Lobos: concepción, recolección de datos, elaboración del manuscrito, redacción, discusión de resultados y revisión.

Carolina Franch: elaboración del manuscrito, redacción, discusión de resultados y revisión.

Isidora Carvajal: discusión de resultados y revisión.

FINANCIACIÓN

No se aplica.

CONSENTIMIENTO DE USO DE IMAGEN

No se aplica.

APROBACIÓN DE COMITÉ DE ÉTICA EN INVESTIGACIÓN

No se aplica.

CONFLICTO DE INTERESES

No se aplica.

LICENCIA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY 4.0 International. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

HISTORIAL

Recebido em 17/11/2022

Resposta em 27/09/2024

Aprovado em 17/12/2024

