



ESCENA. Revista de las artes  
ISSN: 2215-4906  
escena.iiarte@ucr.ac.cr  
Universidad de Costa Rica  
Costa Rica

Vera Malhue, Fernanda  
La composición musical de mujeres de élite durante la segunda mitad del siglo XIX en Chile  
ESCENA. Revista de las artes, vol. 79, núm. 2, 2020, -Junio, pp. 126-147  
Universidad de Costa Rica  
Costa Rica

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=561162541012>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc  
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso  
abierto

## **La composición musical de mujeres de élite durante la segunda mitad del siglo XIX en Chile**

*The Music Composition by Elite Women During the Second  
Half of the Nineteenth Century in Chile*

*Fernanda Vera Malhue*



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

## La composición musical de mujeres de élite durante la segunda mitad del siglo XIX en Chile

### *The Music Composition by Elite Women During the Second Half of the Nineteenth Century in Chile*

Fernanda Vera Malhue<sup>1</sup>  
Universidad de Chile  
Chile

**Recibido:** 30 de marzo de 2019 **Aprobado:** 24 de julio de 2019

#### Resumen

La composición y práctica musical en el XIX constituyó un fenómeno transversal en Latinoamérica. Se pueden encontrar ejemplos de música de salón en la mayoría de las bibliotecas y archivos de la región, de los cuales muchos son fruto de recientes sistematizaciones. En este contexto, han salido a la luz una serie de repertorios de la época producto de la creación musical femenina o bien una serie de interesantes repertorios recopilados y/o transcritos por ellas. El presente trabajo pretende describir una posible posición de autoría de estas mujeres con respecto a sus creaciones musicales en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX. Considero que este espacio de creación autónoma, asumido en la época como eminentemente femenino, constituyó un punto de enunciación de la propia existencia, implicó una forma de ingreso al campo cultural y permitió a estas mujeres emitir opiniones políticas y sociales con respecto a distintos fenómenos de su época.

**Palabras clave:** Mujeres; práctica musical; álbumes musicales; siglo XIX; Chile

---

<sup>1</sup> Académica adscrita al Departamento de Música, sección Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Magíster en artes con mención en Musicología, Universidad de Chile. Correo electrónico: fernanda.veramalhue@gmail.com

### **Abstract**

Music practice and composition were central to nineteenth-century Latin American culture. One can find huge volumes of sheet music to be performed in contemporary salons in libraries and archives across the region, and several of these collections have been recently catalogued. In this context, an important number of pieces written by women have been unearthed, as well as music compiled and transcribed by women. In this paper, I want to describe female authorship in terms of their music creation in the second half of nineteenth century in Chile. I consider that this was a space for autonomous composition, since music was mostly perceived as a female practice, and thus it became a place from where women could communicate their ideas, and a way to enter the field of public cultural life in which political and social opinions could be addressed in ways otherwise impossible.

**Keywords:** Women; music practice; music album; 19th century; Chile

### Educación musical en el siglo XIX

El proceso de sistematización de la enseñanza en Chile tuvo como objetivo primordial la lecto-escritura, y se produjo paulatinamente desde comienzos de la república, constituyendo la enseñanza artística un área marginal y secundaria (Errázuriz, 1993). En este contexto tuvieron relevancia dos áreas, la enseñanza del dibujo por su aporte al ideario de “progreso” de la nación, asociada a los hombres, y la enseñanza de la música, asociada a las mujeres. Este aprendizaje musical se vio unido desde sus inicios a las clases dominantes como símbolo de prestigio y complemento a una educación esmerada. Esta asociación se basaba en la capacidad de ostentar un poder adquisitivo que permitía el acceso a objetos importados y suntuarios como instrumentos, partituras y manuales. Además, permitía la posibilidad de pagar maestros extranjeros que posibilitasen la formación especializada en la práctica y lectura de la música escrita. En este sentido, los objetos musicales tenían un valor, más que como mercancías, como signos dentro de un “sistema de signos de status” (Appadurai, 1986, p. 65).

La ampliación del público gracias a la generalización de la enseñanza elemental y el desarrollo de la industria cultural, fenómeno común a sociedades occidentales, propició que nuevos sectores de la sociedad tuviesen acceso al consumo simbólico de la literatura mediante las publicaciones periódicas, como diarios, revistas y semanarios (Bourdieu, 2010). Dentro de este consumo simbólico y, especialmente orientados al público femenino, se encuentra la lectura de novelas, folletines y partituras de música de salón. Estas, además de ser vendidas en comercios especializados, también circulaban por entregas sucesivas como parte de publicaciones periódicas<sup>2</sup>. Este fenómeno, descrito para el contexto europeo, se vio replicado tempranamente en las nacientes sociedades latinoamericanas.

Como producto de las condiciones histórico-sociales de la nueva sociedad decimonónica urbana, se fue gestando una nueva forma de ser mujer, con distintas visiones estéticas, categorías de percepción y modos de pensamiento, los que se vieron imbricados, al mismo tiempo, con su origen social y sus modos de formación particular. El rol de esta mujer de élite en sociedad y luego de la mujer burguesa, así como su formación intelectual, estuvieron marcados por factores tan variados como el asentamiento del ideal ilustrado, el surgimiento de una oligarquía terrateniente, el aumento del comercio con Europa propio de la ideología liberal y la llegada de numerosos intelectuales y artistas extranjeros a los distintos países latinoamericanos.

---

<sup>2</sup> Durante la segunda mitad del siglo XIX, existieron distintas casas editoras en Chile que publicaron una gran cantidad de partituras de música de salón. Además de esto existieron publicaciones periódicas que incluyeron música como el *Semanario Musical*, el semanario *Ideal* y el *Album Musical Político Patriótico*.

La visión de la sociedad chilena con respecto a la formación femenina se resume en que la principal función asignada por la sociedad a la mujer era el cuidado de la familia dentro del espacio privado del hogar (Stuven, 2011). Por ser considerada un ser de raciocinio menor al del varón, la mujer debía permanecer adscrita a la autoridad del padre y del esposo, y se le asoció con los sentimientos, las pasiones y el amor. Bajo esta conceptualización, no es de extrañar que la educación femenina sólo incluyese aquellas materias para agradar, que fomentaban la incorporación de los valores y principios relacionados con el cumplimiento de sus roles como madre y esposa, a lo que se agregaba su rol de primera preceptora de los hijos en el hogar. En este contexto Andrés Bello señala que la mujer sólo necesitaba aquellos conocimientos que fuesen “necesarios para la felicidad de su estado” (Stuven, 2011, p. 344).

Los objetivos generales de la educación femenina se podían resumir en inspirar el amor por la religión, comunicar sentimientos generosos y elevados, adornar el espíritu con conocimiento variados y útiles y realzar dicha instrucción con las artes de agrado (Stuven, 2011). Entre estas últimas ocupó un lugar relevante el aprendizaje musical. La música en el siglo XIX, según la historiografía, constituía un medio de esparcimiento transversal a la población latinoamericana (Zapiola, 1974; Pedemonte, 2008). Sin embargo, el concepto de músico era distinto al actual, también eran diferentes los métodos de aprendizaje. Se distinguía de manera tajante entre el profesional y el aficionado. Profesional era quien interpretaba diversos instrumentos, componía repertorio funcional, arreglaba música para diversos fines y formatos instrumentales, ejercía la docencia de manera particular o en establecimientos educacionales, participaba de conciertos y realizaba estas actividades con fines de subsistencia. El músico profesional desempeñaba un rol dentro del espacio público, y su labor creativa era una más dentro de las funciones que desempeñaba en sociedad.

La popularidad de la enseñanza musical y de la música en general como medio de esparcimiento, así como los adelantos técnicos en el ámbito de la impresión y el aumento del comercio y de la venta de partituras explican, en parte, el éxito de las casas editoras asentadas en el país y el volumen que alcanzaron las ediciones musicales que circularon en nuestro medio. Esta gran actividad se puede evidenciar en la gran cantidad de partituras custodiadas en los diversos fondos musicales chilenos.

A diferencia del profesional, el aficionado, que superaba con creces el número de los profesionales, era quien, gracias a su formación, alcanzaba un nivel de desarrollo técnico variable y realizaba la mayoría de las funciones del profesional, pero que no requería ni utilizaba dicha praxis para ganarse la vida. Dentro de la categoría de “aficionados” es donde podemos encontrar a las mujeres de élite, quienes se formaban musicalmente en la intimidad de su hogar para el agrado de su familia y de su propio goce. Con un criterio de

género, la principal afición para las damas fue el piano y el canto y para los varones el violín, la flauta y también el piano.

Tenemos noticias de la formación musical de las damas gracias a los comentarios de viajeros como Alexander Caldcleugh (1821) y Mary Graham (1822). Dicha formación incluía, desde la Colonia, el aprendizaje de música instrumental y el canto. Comenzaba de manera autodidacta en el espacio doméstico y luego continuaba bajo la supervisión de un profesor particular o en los colegios de señoritas<sup>3</sup>. El método de enseñanza abarcaba de manera conjunta el aprendizaje de las distintas materias relacionadas con la práctica musical según la metodología de la época, es decir, aprendían canto, piano, armonía y composición al mismo tiempo. Esto produjo un elevado número de pianistas aficionadas y algunas virtuosas (a la luz del nivel técnico que se apreciaba en el repertorio de la época), muchas de las cuales se sintieron motivadas para mostrar sus intereses y aptitudes musicales, llegando un número considerable de ellas a editar algunas de sus creaciones. La finalidad de esta praxis era, además de ser un símbolo de distinción y ser un medio de esparcimiento para las damas, que ellas pudiesen animar y participar activamente de las veladas familiares, tertulias y salones. Dentro de ese contexto, la práctica musical constituyó un medio de expresión “autorizado” para las mujeres en aquellas sociedades, principalmente por ser considerado dentro del campo propio de lo femenino al igual que el dominio del sentimiento y la función de “agrado”. El siguiente fragmento de *El Progreso*, referente a la publicación de un nuevo álbum musical, deja en relieve esta construcción cultural:

Ahora hai [sic] otra novedad albúmica que en el país hace ciertamente época. Tenemos por ahí anunciado un álbum musical, compuesto por el Sr. Lanza. *Eso sí que es progreso, difusión de las luces y adelanto no como quiera. Eso sí; los jóvenes sabrán lo que quieran en materia de letras, pero en cuanto a lo musical no somos capaces comprender ni el chirrido de una carreta. Eso es en Chile el dominio exclusivo de las bellas.* El álbum musical es su propiedad y ni por un momento teman que nadie de nosotros vaya a urguetearles el catálogo de piezas [énfasis agregado] (Merino, 2010, p. 56).

La práctica de la música era eminentemente cultural y se reflejaba en la sociabilidad. No tenía relación directa con el concepto moderno de “obra de arte” sino que constituía un modo encarnado de diversión y de consumo de objetos y textos musicales relacionados

---

<sup>3</sup> En el caso de la enseñanza musical femenina en establecimientos de élite las primeras referencias las podemos encontrar en dos colegios de la época. En colegio de Fanny Delaneux que en 1828 incluyó el estudio del clave y el canto a cargo de Federico Wulfing (Labarca, 1939) y el colegio Versin que en su entrega de premios de 1832 incluyó música vocal e instrumental interpretada por las alumnas, ambas materias a cargo de José Bernardo Alzedo.

directamente con la moda de época. Así, la idea de amor al arte o *libido artística* de Bourdieu (2010) cobraba relevancia dentro de un contexto sociocultural determinado y se encontraba muy distante de la “representación mística que hace la hagiografía tradicional del arte y del artista” (p. 40)

La relevancia de las mujeres dentro del contexto de la práctica musical en contexto de sociabilidad quedó de manifiesto en las evidencias de suscripciones a revistas musicales especializadas. En el caso mexicano, por ejemplo, es aún más evidente porque existe información más temprana de la relevancia del espacio del salón para la sociabilidad urbana. Ricardo Miranda (2001) considera que la cantidad de música escrita que ha llegado hasta nuestros días es “la suficiente para dibujar un panorama de dicho repertorio cuyas características apunta de manera inequívoca hacia el salón, hacia el espacio privado para la música de aficionados en el que la presencia femenina resulta determinante” (p. 134). Es por esto que el salón, como espacio dedicado al consumo musical, deberá nutrirse de las formas concebidas originalmente para ser bailadas, así como por otras piezas donde se aprecia el surgimiento del romanticismo en el México del XIX. Así, esta época “vivió fascinada por el teclado, sus intérpretes y sus escuchas; es decir, encantada consigo misma y su música” (Miranda, 2001, p. 136).

### **Moda, praxis y creación musical**

El entramado cultural del siglo XIX latinoamericano y, por ende, la sociabilidad ilustrada, estuvieron constituidos por distintos factores y elementos que se articularon entre sí. También necesitaron de la existencia de un código sistemático compartido por los agentes sociales que participaron de él (Martí, 2002). Considero que la práctica musical y el espacio del salón fueron parte de los códigos de este entramado, donde la música fue capaz de adoptar distintos significados y valores según su procedencia y logró también adaptarse y transformarse sucesivamente para lograr llenar los espacios de ocio y construir identidades.

Las prácticas musicales de la sociedad constituyen un elemento que incide fuertemente en la dinámica social como factor articulador y exponente de la diferencia. Pueden ser fuente de placer, diversión y trascendencia, pero también, indudablemente, son un instrumento más de expresión de las necesidades colectivas. Esto se relaciona con la utilización de un determinado repertorio en un contexto histórico específico, lo que posteriormente incide para que algunas músicas se acepten y otras se rechacen, al igual que se aceptan o rechazan a las personas que los portan y que se identifican con ellos (Martí, 2002). Este rechazo podría explicar también el cambio de paradigma desde una música ligada a la expresividad y al sentimiento hacia una música altamente racionalizada que evidentemente rechazó esta música de mujeres, por considerarla asociada intrínsecamente con el sentimiento.



Este concepto de música, concebido como parte del entramado cultural, es el prisma bajo el cual se puede mirar el fenómeno de la práctica y de la creación musical en el espacio del salón. Donde, en el contexto de la implantación del liberalismo en América Latina, se evidenciaron una serie de consecuencias en la vida cotidiana de las personas. Estas fueron especialmente evidentes en quienes podían acceder a los bienes de consumo que el nuevo tipo de comercio permitía. En este nuevo marco comercial propio del liberalismo, el consumo musical fue uno de los más distintivos y específicos de la oligarquía latinoamericana permitiéndoles establecer diferencias con otros sectores de la sociedad.

En este ámbito, de acción delimitada a lo doméstico y familiar, se propició un espacio protegido de sociabilidad ilustrada donde la mujer se pudo desenvolver de una manera un poco más libre. El carácter semipúblico del salón (que fue común a otros países latinoamericanos) y su trascendencia, en estrecha relación con las decisiones que allí se tomaban, permitió que las mujeres de la oligarquía pudiesen emitir opiniones de todo tipo así como también discutir obras literarias y apoyar artistas mediante el análisis crítico de sus obras y de las presentaciones que se realizaban en este espacio, donde además ejercieron funciones de autoría mediante la presentación de los frutos de su creación literaria y artística. Por estas razones el fenómeno de demanda y consumo de música de salón fueron in crescendo desde el siglo XIX y hasta bien avanzado el siglo XX<sup>4</sup>. En este espacio autorizado y protegido del salón fue donde la mujer formada musicalmente desde la infancia encuentra un modo de dar a conocer su existencia a través de la música, a la vez que logra comunicar de manera semipública los frutos de su creación artística.

Dentro de los géneros musicales más consumidos destacaron aquellos propios de la danza, por su relación con el romance y el mundo sentimental. Esta afición se ligó también directamente con el mercado de pianos y partituras, pues el piano permitía contar, si es que había algún pianista en casa, con música de manera permanente al gusto de la casa. Este rol fue cumplido a cabalidad por las damas de élite, y luego por aquellas pertenecientes a las nacientes burguesías, quienes gracias a sus estudios musicales podían llenar este espacio de ocio.

La creciente demanda por estos repertorios fue en aumento, lo que se manifiesta en las decisiones prácticas que tomaron los editores quienes buscaban colmar el mercado

---

<sup>4</sup> Sin embargo, con la llegada de los medios de reproducción mecánica del sonido y la masificación de la radio en las primeras décadas del siglo XX se vio una disminución sostenida hasta llegar a la desaparición de esta práctica social.

de dichos materiales. En este sentido, destaca el caso de Eustaquio Guzmán, mendocino vecindado en Chile, quien ideó colecciones seriadas que fuesen atractivas para el público. Este es el caso del *Album Musical de Señoritas* que vio la luz pública en 1856 (Merino, 2010). También se relaciona con la gran proliferación y circulación de repertorio de música de baile y piezas de salón y con la profesionalización de algunos compositores que creaban piezas casi al por mayor. Dicha experiencia fue retratada por el escritor brasileño Machado de Assis en su cuento “Un hombre célebre” donde el protagonista no podía dejar de componer polcas, pese a su deseo por componer música “clásica” como el repertorio de los “grandes maestros”. La moda y el gusto de la época que lo envolvían completamente fueron más fuertes que su necesidad interior. El narrador señala:

Pero las polcas no quisieron ir tan lejos. Venían a casa de Pestana, llegaban hasta el propio salón de los retratos, irrumpían tan listas, que él solo tenía tiempo de componerlas, imprimirlas y después disfrutarlas algunos días, odiarlas, y volver a las viejas fuentes, de donde nada brotaba (Machado de Assis, 2014, p. 25).

Dentro de este contexto, la creación musical constituyó uno de los primeros espacios por el que la mujer de elite pudo ingresar al naciente campo cultural y donde manifestó un tipo de autoría muy específica utilizando el lenguaje especializado de la música. El salón adquirió relevancia junto con los álbumes musicales, el primero, como espacio de la intimidad familiar y los segundos, como objetos pertenecientes a este espacio, donde se resguardaban los textos íntimos de las mujeres conformados por el repertorio favorito, sus propias composiciones, cartas, dibujos y poemas.

Un álbum corresponde a un empaste artesanal en formato de libro de carácter lujoso, que conserva y organiza distintos tipos de documentos. En el caso de los álbumes musicales del siglo XIX, constituyen la forma más interesante de conservación de partituras pues constituyen una especie de *playlist* que denota el gusto, la moda y el mercado de la época, además de traslucir los intereses de su usuaria-propietaria. Como objetos, evidencian tanto una selección personal de repertorio como también la moda imperante. Por otra parte, también dejan ver una forma de enunciación de las mujeres de élite del siglo XIX quienes, a través de ellos, dieron cuenta de su existencia y muestran una realidad mental que sobrepasa lo material y que es la unión íntima de un álbum y su propietario o usuario (Ingold, 2007).

La mayoría de las veces podemos apreciar en ellos marcas de uso, paratextos y comentarios con referencia a la práctica musical misma, como indicaciones de tempo, correcciones de alturas o ritmos, o pequeños versos manuscritos que dejan traslucir un universo complejo que relaciona la cultura, el espacio privado, la música y la construcción de género

de la mujer de élite en el siglo XIX<sup>5</sup>. La lista de partituras que contiene cada uno de ellos, da cuenta de su mundo interior, de sus preferencias y, por supuesto, de la moda. Por el uso personal que se les dio, denotan una relación íntima e intensa con su propietaria, y pudieron incidir en el aumento de posibilidades de sociabilidad y de liberación personal, aunque en un ámbito privado. Esto, por cuanto las mujeres, a partir de ellos, realizaron una práctica autónoma de la música, y pudieron haber coleccionado y utilizado un repertorio acorde con sus propios gustos. Dentro de estos álbumes podemos encontrar los primeros frutos de la creación musical de las mujeres del siglo XIX en Latinoamérica.

Para comprender la necesidad y relevancia del análisis de estos álbumes como objetos complejos puedo señalar como ejemplo la consideración del legado musical de Isidora Zegers, músico aficionada y gestora cultural, considerada como una de las personalidades más relevantes del quehacer musical chileno durante el siglo XIX. En torno a su legado musical, la historiografía ha insistido en mencionarla como “compositora” destacando sus “obras” e ignorando sus soportes materiales, “los álbumes” (Merino 2010, Pereira 1957, 1978). En ese tipo de discurso se ha descuidado la descripción de su labor como gestora cultural de relevantes iniciativas relacionadas con el mecenazgo y con la creación de distintas iniciativas relacionadas con la institucionalidad musical chilena como la edición del *Seminario Musical* (primer periódico especializado en música del país), el impulso a la creación del Conservatorio Nacional de Música y la realización de una gran cantidad de conciertos para la alta sociedad chilena. Si se analizaran estos objetos de manera integral y al mismo nivel que su faceta creativa, podríamos notar que estas piezas musicales se conservaron gracias a estos soportes materiales, dentro de los cuales, “las obras” de Isidora adquirirían un significado unívoco, constituían los frutos de su esmerada educación musical y se insertaban dentro del canon de la composición musical femenina de la época. Para reforzar esta opinión, en uno de esos álbumes, el de mayor volumen, las partituras se conservaron junto con otros documentos de carácter privado como cartas de amigos, reseñas de prensa de los conciertos en los que se presentaba y fotografías personales<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Sin desmedro de lo anterior, también se han encontrado álbumes pertenecientes a hombres en los distintos repositorios nacionales. Su número es muy reducido y denotan un uso más bien educativo que eminentemente íntimo y personal.

<sup>6</sup> El resguardo material de este legado se hizo a través de la custodia institucional de sus dos álbumes personales. Uno de ellos, custodiado por la Biblioteca Nacional de Chile, contiene una serie de documentos referidos a su vida en sociedad y ha sido objeto de una lujosa reedición actual. El otro, mucho más raro y rico y custodiado por el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile, contiene su correspondencia con relevantes personalidades artísticas (Rugendas,

Al considerar estos materiales desde la perspectiva de la sociología de los textos podríamos apreciar tanto la “materialidad de los textos como la historicidad del lector” (Charrier, 2002), donde las lectoras primordiales, sus usuarias y propietarias, serían las mujeres de élite. Este acercamiento nos permitiría interpretar las marcas de apropiación, de uso, los paratextos incluidos en los repertorios y las dedicatorias como las marcas personales de sus presencias en los objetos y nos permitiría reconstruir una historia de la música del período y situar efectivamente a estas mujeres en el contexto, además de otorgar un sentido de autorreferencia con un énfasis en el “yo” (Sennet, 2009).

### **La creación musical como un lenguaje específico**

Si tenemos la necesidad de posicionar a la mujer compositora como una autora que ocupa un espacio determinado dentro del campo cultural, primero debemos reflexionar en torno al tipo de lenguaje que posibilita el ejercicio de la autoría. Si concebimos a la música como un tipo de lenguaje que se transmite por vía auditiva generando sentido y significado entonces también puede dialogar con otros tipos de lenguajes. Culturalmente, la música actúa como signo desde que incita opiniones, emociones, pensamientos, conductas corporales, y valoraciones estéticas, comerciales o históricas, además de sentimientos de identidad y pertenencia o intenciones o efectos de comunicación. A partir de este punto al relacionarse con otras obras o géneros constituirá relaciones con y a partir de sí misma. Esta experiencia fenomenológica compleja con gran riqueza de construcción signica, difícilmente puede ser aprehensible sólo desde el lenguaje y por eso activa competencias cognitivas que van más allá del pensamiento lógico-lineal que se resisten a la codificación de significados universales (López Cano, 2007).

Sin embargo, es necesario recalcar que no existe ni existirá un consenso en torno al significado en torno a la estructura de cada una de las músicas en el sentido de las lenguas. Por eso para López Cano la música es asemántica en la medida en que no se le pueden aplicar los procesos semánticos, pero es semiótica en la medida en que podemos desplegar procesos de semiosis a partir de ella. En ese sentido el significado está anclado al medio cultural desde donde emerge la experiencia, y dependerá de las competencias que despliegan los oyentes y lo que pueden hacer cognitiva y físicamente con la música. Este razonamiento

---

Monvoisin), documentos personales, una serie de fotografías de músicos importantes (como José Zapiola y José Bernardo Alzedo), dibujos y su legado musical. Evidentemente, este segundo álbum es mucho más valioso y se encuentra mucho más unido a la vida íntima de Isidora Zegers, y es dentro de este objeto que ella pegará sus piezas musicales. Es este álbum artístico-musical un ejemplo del valor que adquirieron estos objetos como repositorios de la vida íntima de las mujeres de élite en el siglo XIX.

permite generar comprensión de la composición musical como un tipo de autoría desde el punto de vista en que genera sentido sociocultural en un medioambiente específico.

Si consideramos que la música se puede utilizar para expresar *las passions de l'âme*, es decir, “afectos de carácter universal, y no los sentimientos personales del emisor del mensaje musical” (Tarasti, 2008, p. 16), la semiosis musical permitiría expresar tanto la emocionalidad del autor como las pasiones del alma en general, las que podrían ser asimiladas de la misma forma por los auditores. Sin embargo, la música no debe interpretarse considerando sólo el texto musical en sí, sino que es necesario, al igual que en las demás artes, intentar alcanzar las realidades conceptuales, estéticas, axiológicas y epistémicas, que se esconden detrás de esos signos visuales (Tarasti, 2008).

La música también puede ser interpretada a través de la teoría de los “tópicos”, es decir, los “signos de los estilos musicales más bajos, tales como la música funcional, la música militar, las formas de danza y así sucesivamente, las cuales se incrustan en la textura superficial de la pieza musical” (Tarasti, 2008, p.22). Esta es una de las herramientas más utilizadas por los compositores de música de salón, pues era la manera más fácil de llegar a la audiencia y mover las pasiones hacia donde se quería. Además, era mucho más simple para el mercado de partituras ofrecer y vender las piezas. La forma más simple y superficial de utilizar esta herramienta era incluir de manera evidente un tópico literario en el título de la pieza, el cual usualmente no tenía ninguna relación con el contenido musical, sino que servía para estimular el consumo y relacionarlo con los deseos de los compradores. Como ejemplo puedo mencionar algunas piezas fruto de la creación femenina de la época en Chile que hacen referencia a esta utilización de tópicos literarios en sus títulos, la polka-mazurka de Carmen Gálvez *La Victoriosa*, la polka-mazurka de Herminia Hurtado Rojas *La Amistad* y la polka de Elisa Moya Benavente *La Abnegación de una madre*.

Este uso de tópicos, en unión con la utilización del melodismo romántico, era empleado como medio de comunicación para la construcción de significados que pudieran ser recibidos por otras mujeres y constituyeron las principales herramientas que utilizaron las mujeres compositoras del siglo XIX. De este modo, se relaciona con aquella construcción que señala que “no se espera otra cosa de ellas, sino que respondan *al llamado de su corazón*” (Batticuore, 2005, p.165).

### **Prácticas de lectura y tipos de autoría**

La tertulia y los salones literarios cobran especial relevancia en el momento en que se realiza el paso de la oralidad a la escritura femenina, fenómeno que alcanza su apogeo en Latinoamérica durante el siglo XIX. Este tipo de sociabilidad sirvió, en algunos salones específicos, para generar un espacio de aprendizaje en modelo de “taller” donde fue posible

experimentar con diversos modos de expresión como la palabra y la música. Allí circularán los textos y se expandirá el campo cultural. En ese mismo espacio se va a realizar la práctica musical del período y se evidenciarán los frutos de la creación musical femenina. Desde estos espacios se van a construir las identidades femeninas entre la “escisión o intersticio entre, por un lado, el matrimonio, la maternidad, el hogar y, por otro, la patria, la república y la sociedad” (Arcos, 2009, p. 8).

Si consideramos las áreas por donde circulan los textos y los impresos, y especialmente los textos musicales, nos encontramos con que presentan una presencia desigual y una falta de transversalidad, acorde con los distintos espacios de sociabilidad. La lectura de partituras, considerando la música como un texto, requería de competencias específicas que se desarrollaban en el espacio propio de la élite y que luego se ponían en juego en el espacio de sociabilidad del salón decimonónico. Esto se relacionaba con la creencia vigente desde el período Clásico-Romántico que afirmaba que la comunicación mediante la música era una simple transmisión de un mensaje determinado desde el compositor al oyente que había aprendido los códigos correctos y podía comprenderlos.

También, lo anterior es muy relevante para comprender el fenómeno de la composición y praxis de la música de salón en Latinoamérica durante el siglo XIX porque explica la necesidad de un aprendizaje específico, la creación de un repertorio en el estilo propio de los modelos occidentales, así como también la necesidad de expresar distintos tópicos a través de los títulos, las marcas y los paratextos. Desde este punto de vista, la mujer compositora también sería un tipo de mujer letrada pues, reconociendo a la música como proceso semiótico, se transformaron en conciencias que elaboraron mensajes (Rama, 1984). Un ejemplo se puede encontrar en la construcción de género que realizó Alberto Blest Gana para el personaje de Leonor en *Martín Rivas*. Al respecto Carmen Peña (2010) señala que: “Leonor habla de música, lee música escrita, memoriza piezas y domina el instrumento. Incluso, como se verá, simultáneamente puede conversar y dar vuelta a las páginas de la partitura que tiene a la vista, equivocándose sólo en una oportunidad” (p. 23).

Las prácticas de la sociabilidad ilustrada como la lectura, la escritura y la interpretación musical a mediados del XIX comparten una serie de características comunes donde se destaca que en todos esos casos constituye una práctica que se realiza en calidad de “aficionada”. En ese mismo contexto, también cobran relevancia conceptos comunes como la “inspiración” el “anonimato” y la “emoción” (Batticuore, 2005, p.113). Sin embargo, los fantasmas que oprimen a la autora letrada no son los mismos que a la compositora, pues ésta última aprovecha la asociación de la praxis musical como “adecuada” a la construcción de género impuesta por la heteronorma de la época.



Es desde este espacio que las compositoras van a ejercer un tipo de autoría, la cual va a tener un carácter “furtivo” en la mayoría de los casos, “velada” por el seudonimato, anonimato en otros, y en algunos casos simplemente oculta. Esto puede tener relación con que se sienten muy marcadas por el auto-reconocimiento del lugar que ocupaban en la sociedad, siendo primero madres y luego sujetos, pero nunca autónomas. El camino que inician, desde la subalternidad y a partir de un espacio de seguridad que les da la música y su escritura como modo de expresión de la creatividad, se relaciona más con el afán de libertad que buscan que con el momento histórico-social que les toca vivir. A partir del sometimiento masculino, siempre sujetas a las figuras del padre, el tutor, el confesor y finalmente el marido, son marcadas por el “pudor” revelando la importancia de “saber callar” para conseguir la “felicidad” en sociedad (Batticuore, 2005, p.111-113).

En el caso de la creación musical, la compositora no es considerada como *ridícula o pedante*, siempre y cuando no realice dicha actividad como profesional, pues la música es *terreno exclusivo de las bellas*. Sin embargo, el pudor, como forma de autocensura para las mujeres, siempre estará presente en sus obras (Batticuore, 2005). En casos de extrema necesidad económica el ejercicio de la docencia musical fue una práctica que no afectó la consideración de la mujer en sociedad, tal y como señala Batticuore (2005) citando a Stendhal (p. 114). En este sentido es iluminador el ejemplo de Maipina de la Barra cuando Arcos y Salomone (2013) relatan que: “Maipina era una mujer de la élite que, sin embargo, se había visto obligada a mantener a su familia con los ingresos que obtenía dictando clases de música en la ciudad de Valparaíso” (p. 22). Este relato es significativo porque el caso de Maipina es relevante por cuanto ella como mujer letrada, y en precaria condición económica, se gana la vida haciendo clases de piano contexto en el cual además compuso un repertorio de música de salón, que aun no ha sido localizado. La opinión pública de la época no considera que su condición como profesora de piano afecte el “honor”, tampoco su rol como compositora, sino que las críticas se le realizan desde su condición de literata.

Como símil de la necesidad de algunas mujeres de adquirir un rol de autoría literaria, para otras mujeres es relevante la necesidad de satisfacer sus ansias de creación artístico-musical como un medio válido para la expresión puesto que esta actividad no las ponía en una situación de insubordinación al orden establecido por cuanto los frutos de creación estaban destinados a ser exhibidos en privado. La necesidad de resguardar la felicidad familiar y la armonía doméstica es lo que, mayormente, limita a la mujer letrada y por extensión, a la mujer compositora. Este tipo de accionar es muy evidente en el siguiente ejemplo, nuevamente de Isidora Zegers, donde su hija, Flora Tupper, refiriéndose a las creaciones musicales de su madre señala que:

Estuvo pensada para su propio uso y goce y, posiblemente, para ser compartida con sus más cercanos, ligados a ella por lazos de parentesco y amistad. Por ello, la preservación de su obra musical fue un asunto de familia, no un tema público (Merino, 2010, p. 54).

Evidentemente, para Tupper existía un espacio muy delimitado entre la acción de su madre como tal y su posible exposición pública como compositora musical. Sin embargo, es evidente la acción de la consideración social del rol de la mujer músico de la época en el comentario. En ese sentido, dicho comentario dialoga con este de Graciela Batticuore (2005) cuando señala que:

La escritura pertenece al mundo privado porque nace, se gesta y se desenvuelve en él; circula entre un público familiar y próximo a la escritora; un público que en cierta manera le asegura el reconocimiento al honor y la reputación que deben ser tan celosamente custodiados. Escribir para ese círculo íntimo de elegidos es la prueba, también, de que la ambición de la poetisa no sería “desmedida” (p. 115).

A este círculo de elegidos, de amigos íntimos, de cercanos es al que le hablarán las creaciones musicales femeninas del siglo XIX en toda Latinoamérica, y es eso lo que reflejan los paratextos que se pueden ver en las partituras, que remiten a un universo cerrado de pocos conocidos. Por ejemplo, la pieza titulada *La Estrella de la Tarde* de Delfina Pérez fue “Dedicada á su amiga D<sup>o</sup> María del Carmen Alcalde de Cazotte”, dedicatoria que entraña una relación de fraternidad amistosa y denota una pertenencia a un círculo social específico. Otro ejemplo curioso de seudonimato es el vals *Último Adiós*, compuesto por “una Señorita”, y cuya dedicatoria señala “compuesto y dedicado para Guillermo Hanlon Lees”. Guillermo Hanlon Lees fue un famoso trapeceista que se presentó en el Teatro Municipal de Santiago de Chile, en el marco de una gira por Latinoamérica y que causó gran conmoción en la sociedad santiaguina (ver imágenes 1 y 2 en la siguiente página).

Estas mujeres no se presentaron nunca como compositoras, si no que dicho quehacer constituyó invariablemente una característica que complementaba su rol de “madre republicana”. Tal es el caso de Delfina de la Cruz, quien para la historiografía regular aparece como una dama de la oligarquía, esposa de Aníbal Pinto, muy entregada a las obras de beneficencia, pero que para los escritos musicológicos aparece como una dama de la alta sociedad compositora de música de salón. Su accionar público, al parecer, nunca se cruzó más que de manera anecdótica con su labor creativa, pese a que su vals *El Copigüe* fue reseñado positivamente por la prensa de la época (*El Ferrocarril*, 1856). Pese a esta realidad, se evidencia en estas mujeres una actitud un tanto paradójica puesto que pese al pudor que expresaban y que la opinión pública tanto resguardaba, existió en ellas una gran voluntad por editar, publicar y comercializar sus publicaciones.



Por ejemplo, Delfina Pérez publicó 11 piezas de este repertorio y fue la compositora chilena más editada durante el siglo XIX y cuyas piezas tuvieron la mayor circulación para el período. También es necesario señalar que existió un grupo de mujeres que, pese a que compusieron piezas que se conservan en álbumes, dichas creaciones nunca fueron editadas para la venta pública. En estos casos es más difícil determinar si fue por causas materiales o por pudor. En este sentido puedo mencionar como ejemplo *Recuerdo a los Héroes de Iquique* de Teresa Verdugo.

**Imagen 1.** Portada de la partitura *La Estrella de la Tarde*. Polka para piano de Delfina Pérez



Fuente: Fotografía tomada por la autora.

**Imagen 2.** Último adiós. Gran valse para piano. Compuesto y dedicado a Guillermo Hanlon Lees por una Señorita

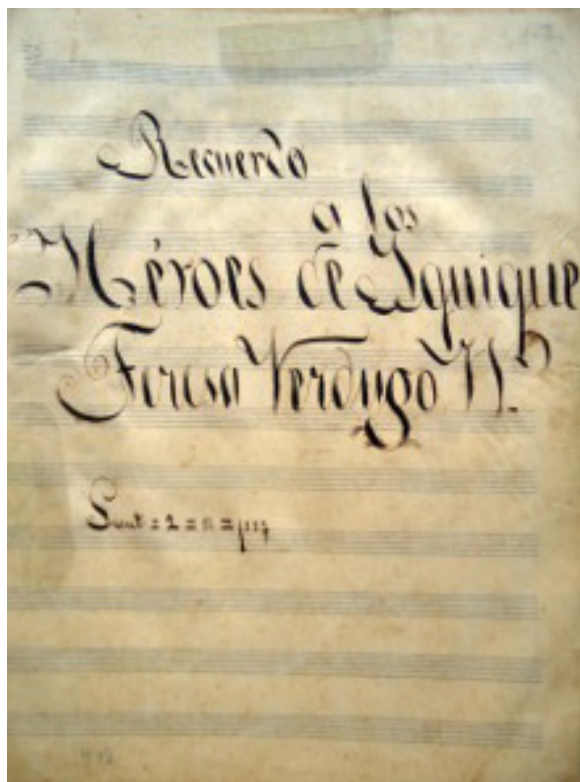


Fuente: Fotografía tomada por la autora.

Si consideramos el siglo XIX como un período en que “la letra se convierte en un arma poderosa de combate” la posibilidad de las mujeres como escritoras de discursos politizados es irritante para la sociedad (Batticuore, 2005, p. 117). Sin embargo, esta frase se relaciona con la vía de escape o subversión que encontraron algunas mujeres de élite en el campo de la composición musical. Como ya mencionamos, la consideración de la música como un arte de agrado propio de la formación femenina y destinado a utilizarse en espacios privados (si ellas deseaban expresarse de manera creativa) tampoco se

consideraba extraño, pues formaba parte de la formación musical de la época. Sin embargo, la mujer utilizó esta vía para manifestar opiniones políticas a través de los paratextos incluidos en las partituras. De este modo emitían opiniones políticas, pero a través de un modo de expresión que les estaba permitido y constituyó uno de los espacios más utilizados por las mujeres de la élite de la época.

**Imagen 3.** Portada de la partitura *Recuerdo a los Héroes de Iquique* de Teresa Verdugo



Fuente: Fotografía tomada por Fernanda Vera.

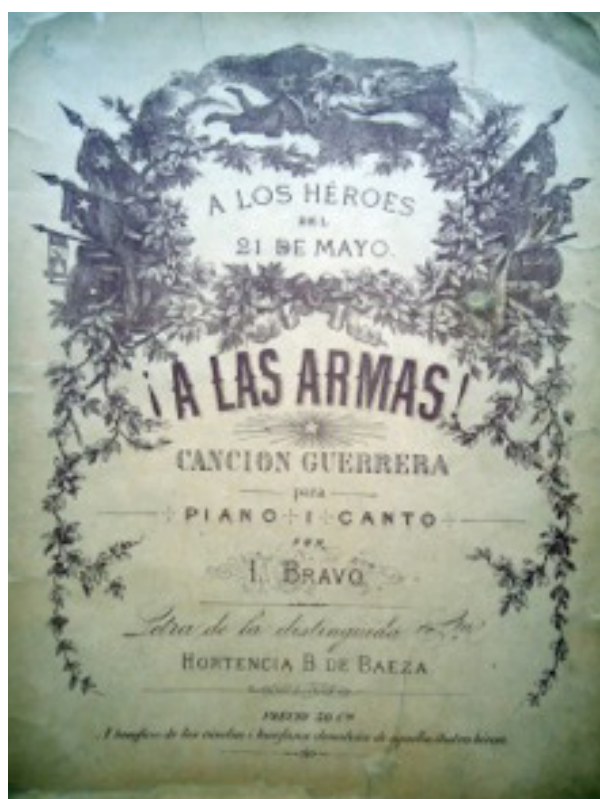
Un reciente proyecto de *big data* que consideró toda la edición chilena de música de salón dio como resultado que alrededor de un 10% de la creación del siglo XIX corresponde a creación femenina, pero más que eso, los tópicos utilizados en los títulos de las piezas compuestas por mujeres corresponden en su mayoría a la temática político-patriótica, superando incluso a la temática sentimental, que es la predominante en la época. Por ejemplo, la pieza *¡A las armas! Canción Guerrera*, dedicada “A los héroes de Iquique” compuesta por I. Bravo, es otro ejemplo de autoría, con letra de Hortensia B. de Baeza (Aquí la poetisa también suprime su propio apellido para realzar el de su marido). Esta pieza contiene además otro paratexto donde, acorde con la construcción de género de la época, se realza el espíritu caritativo de las damas: “a beneficio de las viudas desvalidas de aquellos ilustres héroes”. Otro ejemplo semejante es la composición de Josefina

Filomeno, quien crea y publica su polka *El Monitor Peruano* “Dedicada a la Señora Jertrudis Grimwood de Navarrete (ver imágenes 5 y 6 en la siguiente página)..

En este sentido, es evidente que las mujeres necesitaron espacios de expresión, y al igual que en la creación literaria, y buscaron espacios donde canalizar este deseo. Por eso “escriben versos que serán leídos en voz alta en los salones que lidera como anfitriona o a los que acude como participante” (Batticuore, 2005, p. 115) o bien participan como intérpretes musicales o aportan sus creaciones musicales al campo. Ahora bien, si realizamos la reflexión en torno al posicionamiento autoral que implica la composición musical femenina debo señalar que o bien se realizó mediante el anonimato al igual que el fenómeno de

corresponsalía descrito por Batticuore (2005), o bien mediante la *autoría furtiva*, donde de manera esporádica y bajo su propio nombre publicaron alguna pieza musical, para luego desaparecer. O bien se realizó como una autoría “velada” tanto por el seudonimato o por la omisión de datos que complementen o permitan la identificación de la autora. Dentro de esta misma autoría furtiva también existen una gran cantidad de mujeres que participaron tanto como creadoras de poesías para los distintos repertorios, así como otras mujeres mencionadas dentro de los paratextos.

**Imagen 4.** Portada de la partitura *¡A las armas!* Canción guerrera para piano y canto por I. Bravo.



Fuente: Fotografía tomada por Fernanda Vera.

**Imagen 5.** Portada de la partitura *El monitor peruano*, polka, de Josefina Filomeno



Fuente: Fotografía tomada por Fernanda Vera.

La composición musical femenina actuó como un tipo de construcción de subjetividad y aportó también a generar un tipo de práctica que les permitió relacionarse con un ámbito mayor que el de su propio hogar. En este sentido, la composición musical de este género específico se puede relacionar con la escritura de la novela-folletín. La música de salón nunca fue considerada por los hombres como un género mayor sino que, al igual

que la novela-folletín, fue un tipo de creación musical menor por estar siempre asociada a elementos extramusicales que la distancian de la “música absoluta”. Pese a este tipo de juicios, se evidencia en las mujeres la pulsión por crear, por componer, por tocar, por salirse del marco establecido y considero este accionar muy similar a la afirmación de Carol Arcos (2009) donde señala que:

La pulsión de la escritura y la exploración de formas poéticas, en cartas, ensayos, novelas-folletín, hace evidente una trasgresión al imperativo y hegemónico modelo republicano de la mujer, esposa y madre, al martirologio femenino a favor de los hombres y la patria. Aun cuando ellas no intentan dislocar su lugar cultural, político y económico, el gesto de la escritura constituye una cesura que interfiere los pactos de poder republicano patriarcales. Por lo demás, es justamente en este momento en que las esferas separadas de lo público y lo privado comienzan a patentizarse de modo más prominente en los Estados-Nación en ciernes (p. 7).

Del mismo modo que a partir de 1850 se ve en la literatura una pulsión en pro de la creación de una literatura de la nación, las compositoras chilenas realizarán una búsqueda y una utilización de motivos considerados como auténticos o que servirán posteriormente para la construcción de la identidad colectiva.

### **A modo de cierre**

Mi objetivo con el presente ensayo es reflexionar en torno a la composición musical femenina desde un punto de vista más amplio que el puramente musicológico. Considero a la música como un “hecho social total” y, en consecuencia, considero que los fenómenos musicales denotan una complejidad semiótica cuyo análisis puede aportar luces al campo de los estudios culturales. Pretendo realizar un aporte que relaciona áreas que considero afines, como es la creación literaria y la música, tanto por la relación texto-música como por haber tenido dichas prácticas un espacio de expresión común encarnado en la sociabilidad del salón y la tertulia del siglo XIX, en momentos en que la mujer carecía de espacios que la validasen como creadora.

Los frutos de la creación musical femenina, al igual que la literatura creada por mujeres de la época, recién están siendo descubiertos para ser interpretados a la luz de campos más vastos que el mundo de la “creación artística” como la historia de la lectura, la construcción del gusto y la moda, la identificación de las figuraciones autoriales, la cultura material, las relaciones de poder y las imbricaciones entre distintas disciplinas. Durante el desarrollo del presente trabajo también noté que, desde el año 2010 hasta la fecha, han aumentado los estudios sobre repertorios del período y también sobre el rol de la mujer como conservadora de estos materiales. Considero una tarea pendiente el pensar en los vínculos entre



las prácticas culturales de los diversos países latinoamericanos para un mismo período con el fin de apreciar la creación musical y práctica musical en el siglo XIX como un fenómeno transversal que incidió en el desarrollo y construcción de la cultura musical latinoamericana.

### Referencias

- Alzate, C. y D. Doll. Comp. (2014). *Redes, alianzas y afinidades: mujeres y escritura en América Latina*. Santiago: Universidad de Chile.
- Appadurai, A. (1986). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Mexico: Grijalbo.
- Arcos, C. (2009). Musas del hogar y la fe: la escritura pública de Rosario Orrego de Uribe. *Revista Chilena de Literatura* 74, 5-28.
- Arcos, C. (2010). Novelas-folletín y la autoría femenina en la segunda mitad de la segunda mitad del siglo XIX en Chile. *Revista Chilena de Literatura* 76, 27-42.
- Arcos, C. (2016). Figuraciones autoriales: La escritura de mujeres chilena en el siglo XIX (1840-1890). *Revista Iberoamericana* 254, 45-69.
- Arcos, C. y A. Salomone. (2013). Mujeres e Independencia en Chile. La cultura del trato y la escritura de cartas. *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, 205-221.
- Batticuore, G. (2005). *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires: Edhasa.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Chartier, R. (2002). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. España: Gedisa.
- Chartier, R. (2005). *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*. México: Universidad Iberoamericana.
- Foucault, M. (1999). "¿Qué es un autor?" *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales*, volumen I. España: Paidós Ibérica.
- Graham, M. (19--). *Diario de su residencia en Chile (1822) y de su viaje al Brasil (1823)*. Madrid: Editorial América.
- Ingold, T. (2007). Materials against materiality. *Archaeological Dialogues* 14, 1-16.
- Ingold, T. (2012). Toward an Ecology of Materials. *Annual Review of Anthropology* (41),

427–442 (traducción de Andrés Laguens, no publicada).

López Cano, R. 2007. *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario. Texto didáctico* (actualizado junio 2007). Recuperado de [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net)

Machado de Assis, J. (2014). *La mandolina y otros cuentos con música*. Santiago: LOM.

Martí, J. (2002). Las culturas musicales vistas a través de la perspectiva de los entramados culturales. En C. Fauria e Y. Aixelà (eds.). *Barcelona, mosaic de cultures* (pp. 255-266). Barcelona: Edicions Bellaterra.

Merino, L. (2010). Los inicios de la circulación pública de la creación musical escrita por mujeres en Chile. *Revista Musical Chilena* 213, 53-76.

Miranda, R. (2001). A tocar Señoritas: una mirada al repertorio mexicano para piano durante el siglo XIX. En *Ecos, alientos y sonidos: Ensayos sobre música mexicana* (pp. 91-136). México: Fondo de Cultura Económica.

Morgan, E. (2009). *The virtuous virtuosa: Women at the pianoforte in England, 1780-1820*. University of California.

Orden, K. van. (2015). *Materialities: Books, readers and the chanson in Sixteenth-Century Europe*. London: Oxford Scholarships Online.

Pedemonte, R. (2008). *Los acordes de la patria. Música y nación en el siglo XIX chileno*. Santiago: Globo ediciones.

Peña Fuenzalida, C. (2010). El piano de Leonor. Una mirada a la interpretación musical de la heroína de Martín Rivas. *Resonancias* 26, 21-39.

Pereira Salas, E. (1957). *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile.

Pereira Salas, E. (1978). *Bibliografía musical de Chile desde los orígenes a 1886 (Serie de Monografías Anexas a los Anales de la Universidad de Chile)*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

Rama, A. (1984). *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.

Sennett, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.

Stuven, A. (2011). La educación de la mujer y su acceso a la universidad: un desafío republicano. En Stuven, A. y Joaquín Fernando eds. *Historia de las mujeres en Chile* Tomo I. Santiago: Aguilar.

- Tarasti, E. (2008). Los signos en la historia de la música, historia de la semiótica musical. *Tópicos del Seminario* 19, 15-71. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla: México.
- Vera Malhue, F. (2015). La educación musical en Chile durante el siglo XIX: El caso del Seminario Conciliar de Santiago. Ponencia presentada en el núcleo de investigación del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.
- Vera Malhue, F. (2014). Reflexiones en torno a la creación y praxis musical femenina en el Chile decimonónico (1850-1920). En Olga Grau, Fernanda Ortega, Gustavo Celedón y Esteban Oyarzún (eds), *La instancia de la música*. Santiago: Universidad Metropolitana de ciencias de la Educación/Universidad de Chile.
- Vicuña, M. (2010). *La belle époque chilena. Alta sociedad y mujeres de élite*. Santiago, Catalonia.
- Zapiola, J. (1974). *Recuerdos de treinta años. 1810-1840*. Buenos Aires-Santiago:- Francisco de Aguirre.