



FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE

MARTA CANALES PIZARRO (1889 – 1986)

La reconstrucción de una figura olvidada

Memoria de título para optar al título de Profesora Especializada en Teoría General de la
Música

Carla Loreto Molina Acevedo

Profesora guía: Fernanda Vera Malhue

Santiago de Chile

Junio 2022

Tabla de contenido

Resumen.....	5
PRESENTACIÓN.....	6
Introducción	7
Descripción de la memoria	11
Estado del arte.....	13
CAPÍTULO I: Contexto histórico y música académica en Chile durante la primera mitad del siglo XX.....	20
Contexto histórico social.....	21
La instauración del relato historiográfico de la música académica.....	29
Escena musical chilena de tradición escrita durante las primeras décadas del siglo XX.....	35
CAPÍTULO II: Presencia femenina en la escena musical chilena.....	42
La resignificación del rol femenino en el Chile del siglo XX.....	43
Presencia femenina en la historia de la música en Chile	50
Mujeres músicas ausentes	56
CAPÍTULO III: Marta Canales Pizarro	59
Presencia en el relato historiográfico	60
Nuevos antecedentes	67
Construcción de género y subjetividad de Marta Canales a la luz de las fuentes analizadas	83
CONCLUSIONES	90
BIBLIOGRAFÍA	95
ANEXOS	101
Catálogo	102
Transcripciones	106

1. Marcha Fúnebre	106
2. De la cordillera vengo	110
3. Misa Eucarística.....	115

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1: Portada partituras editadas por Instituto de Extensión Musical.....	74
Ilustración 2: Programa concierto coro “Ana Magdalena Bach”	76
Ilustración 3: Disco de vinilo coro “Ana Magdalena Bach”	78
Ilustración 4: Tabla comparativa piezas corales e instrumentales	86
Ilustración 5: Temas principales Misa Eucarística.....	116

Resumen

La presente investigación tiene como objetivo caracterizar y relevar la figura de la compositora Marta Canales Pizarro (1889 – 1986). El estudio se llevó a cabo a partir de una mirada histórica que, desde un análisis crítico del relato historiográfico de la música académica, utilizó un enfoque que consideró el género como categoría de análisis. Esto ha permitido comprender el rol de Marta Canales dentro de la escena musical de la música de tradición escrita durante la primera mitad del siglo XX en Chile, así como abordar también las implicancias que pudo haber tenido su condición sexobiológica en la proyección de su quehacer musical.

La investigación, de carácter cualitativo se basó en tres ámbitos de estudio; el contexto histórico y social en el que se desarrolló Marta Canales; el relato historiográfico de la música en Chile durante el siglo XX; y por último la relación entre música y mujer. Los ámbitos declarados fueron abordados a partir de la revisión bibliográfica y también a partir de fuentes primarias.

Entre los resultados esperados se buscó, mediante la generación de este escrito aportar a los estudios musicológicos con enfoque de género, caracterizando la vida y obra de una compositora descuidada por la historiografía de la música en Chile. Finalmente, relacionado directamente con la salida de profesora especializada es que se entrega a la comunidad una selección de algunas piezas editadas y comentadas, realizando así un aporte de repertorios olvidados que puedan ser utilizados en diversos contextos formativos.

Conceptos claves: historia de la música en Chile; mujeres; compositoras; canto coral; primera mitad del siglo XX.

PRESENTACIÓN

Introducción

El origen de esta investigación surge a partir de dos experiencias. La primera de ellas fue la movilización feminista vivida el año 2018, originada desde distintos espacios universitarios; de la Universidad de Chile y, especialmente, la Facultad de Artes. Durante aquel periodo surgieron interrogantes, diagnósticos, diálogos y conclusiones preliminares en torno al rol de las mujeres en las distintas disciplinas impartidas por la Facultad. Parte de las conclusiones estuvieron orientadas a la necesidad de incorporar al ámbito académico aportes bibliográficos que permitieran abordar el rol que han tenido las mujeres en el arte.

La segunda situación está estrechamente vinculada a mi calidad de estudiante de la especialidad de Dirección Coral durante el año 2019, de forma paralela a la de Profesor especializado en Teoría General de la Música. Parte importante del trabajo realizado en tal especialidad es la práctica en conjunto, para lo cual es necesario realizar previamente una búsqueda y selección de repertorio de interés de cada uno. Luego, a través de la autogestión realizada por los propios estudiantes es que se constituyen pequeños ensambles corales para poder dirigir estos repertorios.

Al realizar esta búsqueda la primera experiencia señalada fue determinante y me alentó a buscar repertorio coral chileno de autoría exclusivamente femenina. Esto, en contraposición al repertorio abordado a lo largo de la carrera, que fue uno eminentemente masculino. En primera instancia recurrí al sitio web *Memoria Chilena* donde encontré la partitura *Dos Canciones*, que contenía dos piezas corales para voces iguales de la compositora Marta Canales Pizarro. Compositora a quien jamás oí mencionar durante mi formación de pregrado.

Al ser una compositora totalmente desconocida para mí, me propuse buscar antecedentes que me pudieran entregar información respecto de su quehacer y obras. Durante este proceso conocí en primer lugar un artículo de Raquel Bustos publicado en la *Revista Musical Chilena*, donde se describía una larga trayectoria para Marta Canales.

Posteriormente, al revisar la historiografía de la música chilena durante el siglo XX para complementar los antecedentes entregados por Bustos, las referencias encontradas sobre la compositora y directora coral fueron escasas.

La casi nula consideración con que se describe la trayectoria musical de Marta Canales en las fuentes revisadas me generó inquietudes, como ¿Qué factores determinaron que la trayectoria y legado de Marta Canales Pizarro fuesen relegados al olvido por la historiografía musical chilena a diferencia de otros compositores?, ¿Fue la construcción de género vigente en su época un elemento determinante para el desarrollo de su carrera?, ¿Su quehacer musical, desde el ámbito de la dirección coral y de la composición, fue un aporte a la escena musical académica de Chile en aquel periodo?

Producto de estas inquietudes es que me propuse para esta memoria de título configurar y caracterizar, a partir de una mirada histórica y utilizando el género como una categoría de análisis, la trayectoria vital y legado creativo de Marta Canales Pizarro, como también su aporte a la escena musical y coral chilena del siglo XX.

Al incorporar el género como elemento determinante para esta investigación, el resultado de ella constituye un aporte directo a la investigación musicológica con enfoque de género. Esta línea de investigación se ha propuesto sacar de la invisibilidad a las mujeres músicas, analizando también el porqué de los espacios relegados en que se les ha situado, sin embargo, sus avances no se han expresado de igual manera en el mundo occidental. Europa y Norte América han liderado en esta materia contando con estudios en el área desde la década de 1990.

Latinoamérica aún está en deuda en este ámbito y se encuentra más bien en una etapa incipiente. En el caso particular de Chile se pueden observar diversos aportes bibliográficos que han resultado de vital importancia para la consolidación de una musicología que dé cuenta de la historia de las mujeres músicas¹. Por lo tanto, el

¹ Entre algunos de ellos se encuentra el núcleo Música y Mujer, perteneciente a la Sociedad Chilena de Musicología dedicada, según la descripción disponible en la página web de la SCHM, a: “promover, desarrollar y reflexionar sobre las mujeres en la música de Chile y el mundo...”. Otras iniciativas son

desarrollo de la presente memoria constituye un aporte directo a esta línea de trabajo, puesto que proporciona antecedentes biográficos de Marta Canales Pizarro y se centra específicamente en describir sus aportes desde la creación y de la práctica musical.

Como ya mencioné, mi objetivo general busca configurar la trayectoria vital y legado creativo de Marta Canales Pizarro, para luego posicionarla como una figura relevante dentro de la escena musical en Chile durante el siglo XX. Para atender a este objetivo es que me propuse describir el contexto histórico social y la escena musical donde participó Canales, para luego caracterizar su trayectoria vital evidenciando qué factores influyeron en su invisibilización como compositora y directora coral. De manera específica me interesa posicionar su creación como repertorios accesibles dentro de la escena musical actual.

Los aspectos estudiados se conformaron por tres vertientes bibliográficas, el primero es el relato historiográfico de la música chilena de tradición escrita durante la primera mitad del siglo XX; la segunda área está relacionada con la música y mujer, incluyendo un contexto político y social sobre los espacios que han ocupado las mujeres en el ámbito social. Finalmente, de manera general y atendiendo a la historicidad de mi caso de estudio, pondré atención en aquellos estudios sobre la cultura y sociedad durante la primera mitad del siglo XX en Chile.

La hipótesis en que basé mi investigación dice que, Marta Canales Pizarro fue una mujer ligada a la música académica chilena durante el siglo XX que se desempeñó como directora y compositora. Dedicó gran parte de su vida a promover el canto coral desde distintos espacios académicos. Sin embargo, a pesar de contar con una extensa

aquellas dedicadas a mostrar estudios e investigaciones como, por ejemplo, el ‘Tercer Congreso chileno de estudios en música popular: género y sexualidades’ realizado el 2019 por la Asociación Chilena de Estudios en Música Popular.

En cuanto a la creación de bibliografía se puede nombrar la *Revista Musical Chilena* 213, que declara en la *Editorial* que aquel número se enfocará en la mujer como tema de estudio. Otros aportes que se pueden considerar son los libros de Raquel Bustos, *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno* (Santiago: Ediciones UC, 2012) y, de la misma autora, *Presencia de la mujer en la música chilena* (Buenos Aires: Libros en Red, 2015); entre otros artículos publicados en revistas académicas por diversos autores.

trayectoria musical, que puede ser verificada en distintas fuentes, su legado ha sido invisibilizado en el relato historiográfico de la música en Chile. Propuse que la marginación de su figura de los relatos se debe principalmente a la perpetuación de un canon que vincula a la mujer al ámbito de lo privado, limitando así sus posibilidades de desarrollo y visibilidad profesional. De manera secundaria, propuse que también el tipo de práctica, así como la funcionalidad de sus creaciones, también pudo haber incidido en el olvido de su figura.

Para cumplir con los objetivos planteados fue necesario realizar una revisión bibliográfica, atendiendo a los tres ámbitos declarados para posteriormente realizar un análisis crítico de los antecedentes recogidos. Otra etapa importante fue la revisión hemerográfica, que me permitió contrastar el discurso institucionalizado del relato historiográfico de la música académica en Chile con la actividad musical reflejada por la prensa. A partir de esto me propuse generar un relato que diera cuenta del legado vital de Marta Canales, para así reconfigurar su aporte a la escena musical chilena de la época.

De manera secundaria, en cuanto a los aportes que realiza esta memoria están la transcripción y edición de una selección de piezas corales e instrumentales de la compositora a partir de la revisión de algunos de los manuscritos conservados en el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional. Con esto se pondrá a disposición un repertorio al que no se ha tenido acceso durante un prolongado tiempo, posibilitando su uso en contextos de práctica coral. Este mismo repertorio también podrá ser utilizado como material de lectura y práctica en cursos de lenguaje musical, así como repertorio para clases de instrumentos.

Descripción de la memoria

La presente memoria de título está conformada por tres capítulos seguidos por las conclusiones, más una sección de anexos conformada por la selección de repertorios ya mencionada. El primero de ellos corresponde a un estudio contextual de la escena musical chilena de tradición escrita en el siglo XX. Para llevar esto a cabo fue necesario iniciar con un subcapítulo que abordara el devenir político y por sobre todo cultural de la sociedad chilena en la primera mitad del siglo. Posteriormente para profundizar en el devenir de la escena musical y la instauración de un discurso institucional de la música, se presenta un subcapítulo destinado a analizar cómo se construyen los discursos históricos, incluyendo también un análisis de las fuentes que conforman, a mi parecer, el discurso institucional de la música académica y que dan cuenta del vínculo, entre aquel relato y la Facultad de Bellas Artes. Este capítulo finaliza con un estudio de la escena musical de las primeras décadas del siglo XX a partir de fuentes no tradicionales².

El segundo capítulo se relaciona estrechamente con el espacio que han ocupado las mujeres tanto en los procesos políticos y sociales del país, como también en la escena y la institucionalidad musical de la primera mitad del siglo XX. Inicia con una sección destinada a profundizar en agrupaciones de diversa índole organizadas por mujeres desde fines del siglo XIX. Se puso especial énfasis en aquellos grupos que manifestaron de algún modo una postura definida frente a las temáticas feministas de la época. En los siguientes subcapítulos, se abordó particularmente la presencia femenina en el relato historiográfico de la música académica en Chile, tanto desde el discurso institucionalizado como desde una mirada no tradicional.

El tercer, y último capítulo, fue destinado por completo al quehacer y devenir de Marta Canales Pizarro. El análisis realizado en este caso se distribuyó en tres subcapítulos. En el primero de ellos se abordaron y analizaron las referencias respecto a

² Con estas me refiero a fuentes bibliográficas de orígenes diversos, principalmente aquellas no vinculadas con la institucionalidad musical representada por la Facultad de Bellas Artes y sus diferentes iniciativas. Por ejemplo, revistas de la época, textos de carácter testimonial, boletines, entre otros.

su labor desde el discurso institucional de la música académica, evidenciando el lugar en que fue situada. Como segunda parte se presenta un relato completo del quehacer de Canales, originado desde distintas fuentes y con antecedentes no mencionados anteriormente por la historiografía tradicional. Para concluir este capítulo desarrollé un análisis utilizando el género como categoría de análisis con respecto al quehacer de la compositora.

Finalmente, en los anexos presento una selección de piezas de Canales, acompañadas de un pequeño análisis y comentarios de cada obra.

Estado del arte

Para llevar a cabo la caracterización del quehacer de Marta Canales Pizarro se realizó una revisión bibliográfica que contempló fuentes de diversa índole con la intención de propiciar un estudio crítico y completo. El desarrollo del presente estado del arte fue abordado a partir de tres vertientes bibliográficas principales. La primera de ellas es el relato historiográfico de la música chilena durante la primera mitad del siglo XX. A través de su revisión se estableció un panorama general de la escena musical de la primera mitad del siglo XX, situando a Marta Canales dentro de aquel relato. En segundo lugar, el ámbito de la música y mujer que permitió observar la proyección del trabajo realizado por Marta Canales partiendo desde su condición de género. Como tercer ámbito y en último lugar, se consideraron aquellos estudios relacionados con la cultura y sociedad durante la primera mitad del siglo XX, los cuales permitieron iluminar y complementar el quehacer de Marta Canales y las prácticas musicales de las cuales formó parte.

El relato historiográfico fue abordado desde dos ópticas, primero desde aquella bibliografía que guarda relación con la institucionalidad musical de aquella época y que da cuenta del devenir histórico de la música de tradición escrita en el contexto nacional. En segundo lugar, desde aquellas fuentes no tradicionales que permitieron reconstruir un relato específico en torno al quehacer musical y a la trayectoria vital de Marta Canales en relación con dicho contexto.

En cuanto a la primera de las ópticas mencionadas, se consideró el texto *La creación musical chilena 1900 – 1951* del musicólogo español Vicente Salas Viú (1952). Es importante destacar que fue un texto escrito en base a referencias documentadas, así como también a partir de la revisión de repertorio ya reconocido y aceptado por la institución de la cual hacía parte; por lo tanto, representa la visión institucionalizada de la creación musical académica en dicho periodo. Dentro del mismo ámbito fue oportuno también el artículo “La música chilena en los primeros cincuenta años del siglo XX” de

Eugenio Pereira Salas publicado el año 1950 en la *Revista Musical Chilena*. De igual manera se consideró el libro *Historia de la Música en Chile* de Samuel Claro y Jorge Urrutia (1973), poniendo especial atención en el quinto capítulo “La música en el siglo XX”; por cuanto describe la actividad musical durante el periodo pertinente para esta investigación.

Cabe mencionar que los últimos tres títulos expuestos centran su estudio primero en el Conservatorio Nacional y luego en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Este aspecto me permitió contrastar su discurso del quehacer musical con la información recabada a partir de fuentes primarias. Entre las fechas recién mencionadas se encuentra el catálogo *Música compuesta en Chile 1900 – 1968* de Roberto Escobar y Renato Yrarrázaval (1969) que da cuenta de la creación musical, de manera sistemática y organizada, del periodo mencionado. Creo que el simple hecho de mencionar el trabajo creativo de Marta Canales será útil, puesto que la reconoce como un agente activo dentro de la creación musical académica.

Se consideró también pertinente el libro *Mi vida en la música: Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*, revisado y editado por Raquel Bustos (2008). Este libro corresponde a las memorias de Domingo Santa Cruz, figura relevante dentro del proceso de institucionalización de la música en el siglo pasado. En último lugar, se consideró también de gran relevancia el artículo académico escrito por Bustos en 1982: “Marta Canales Pizarro (1895 – 1986) y publicado en la *Revista Musical Chilena*, por cuanto representa el aporte de mayor extensión respecto de la vida y trayectoria de la compositora hasta el momento.

Vinculados con el análisis realizado a las fuentes historiográficas recién mencionadas, fueron de gran relevancia los artículos “La memoria del pasado”, del historiador Julio Aróstegui, publicado el año 2004, y el artículo “Historiografía musical chilena, una aproximación” del musicólogo Víctor Rondón. Contribuyeron éstos al posicionamiento con que fueron analizados a los antecedentes recogidos.

Con relación al segundo eje mencionado respecto al relato historiográfico, fueron un valioso aporte aquellas fuentes primarias que me permitieron observar una actividad musical fuera del espacio institucional. Dentro de este aspecto se consideraron relevante las crónicas, reseñas y artículos contenidos en la revista *Música*; revista *Zig – Zag*; periódico *El Mercurio*; la sección “Crónica” de la *Revista Musical Chilena*; y algunos boletines de revistas culturales.

Cabe mencionar también el aporte realizado por Emilio Uzcátegui con su libro *Músicos chilenos contemporáneos (Datos biográficos e impresiones de sus obras)* (1919). Este autor, de nacionalidad ecuatoriana, se trasladó a Chile en 1914 para realizar sus estudios en la Escuela Normal Abelardo Núñez incorporándose de manera paralela al Conservatorio Nacional. A lo largo de sus estudios de pedagogía, mantuvo un constante interés por la escena musical nacional. Esto lo llevó, desde su condición de aficionado, a redactar críticas musicales para distintos periódicos; es en esta línea que se inscribe su libro *Músicos chilenos contemporáneos (Datos biográficos e impresiones de sus obras)*. Este escrito, a pesar de no constituir un relato cronológico del quehacer musical en Chile describe mediante sus apreciaciones personales el quehacer de un número considerable de compositores, compositoras y músicas y músicos activos en la escena musical académica desde 1900 hasta aquel momento. Por no constituir una fuente de carácter institucional la mención de este grupo de músicos pertenecientes a esta escena musical es interesante y constituye una referencia útil y pertinente para esta investigación.

El segundo ámbito de estudio declarado para esta investigación es el de música y mujeres, el cual se abordó desde distintos espacios. En primer lugar, aquellas bibliografías que permitieran establecer un panorama general del rol de la mujer en la sociedad chilena, como también aquellos que relataran su ingreso a la educación formal. Posteriormente, se continuó con la revisión de fuentes que abordan el rol de la mujer en la música, incluyendo textos que han considerado el género como una categoría para el análisis histórico.

En cuanto al rol de la mujer en la sociedad cabe mencionar el libro *Actividades femeninas en Chile* compilado por Sara Guerin de Elgueta (1928), y publicado en conmemoración del cincuentenario del Decreto Amunátegui que permitió el acceso a la mujer a los estudios universitarios. Es pertinente por cuanto demuestra la relevancia que se le otorgó al ingreso de la mujer a la educación superior reconociéndola como un sujeto activo dentro de la sociedad. En esta misma línea considero pertinente el libro *La mujer chilena (Un aporte al progreso de Chile 1910-1960)* de Felicitas Kimpler (1962) puesto que relata los ámbitos profesionales y de especialización en que las mujeres se desarrollaron durante el periodo descrito, incluyendo entre ellos la música. El libro *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos* (1986) de Julieta Kirkwood, socióloga y pensadora feminista, es relevante en tanto permite establecer un panorama desde una visión feminista, de los movimientos surgidos desde inicios de siglo y el alcance que tuvieron en la vida pública.

Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay de la historiadora Asunción Lavrin (2005) fue relevante por cuanto describe y analiza las discusiones que hubo en torno a la mujer y su rol activo en la sociedad desde una mirada comparativa de distintos países del cono sur. Fue también un aporte el libro *Mujeres chilenas: Fragmentos de una historia* compilado por Sonia Montecinos (2008) como también *Historia de la mujer en Chile. Tomo II* de Ana María Stiven y Joaquín Fermandois (2014). Ambos textos corresponden a un compilado de ensayos escritos, en el primer caso, por profesionales de distintas áreas y en el segundo, por historiadores. Fueron un aporte por cuanto representan múltiples visiones respecto de los distintos procesos vividos por las mujeres durante el siglo XX.

En esta misma línea fue un aporte el libro *Mujeres y Política en Chile, siglos XIX y XX*, publicado en 2019 y editado por Rolando Álvarez, Ana Gálvez y Manuel Loyola. Este texto aborda, a través de los artículos que lo constituyen, temáticas vinculadas con el estudio disciplinar e histórico de las mujeres y los estudios de género, el vínculo entre agrupaciones obreras y los movimientos feministas de inicios de siglo, entre otros temas.

Adicional a los textos que plantean estudios sobre las mujeres en Chile desde un ámbito histórico, se abordaron también textos relacionados directamente con los estudios de género. En este ámbito fueron de vital importancia los aportes realizados por Joan Scott, historiadora feminista especialista en temáticas de género. Uno de sus textos utilizados fue el artículo “El género: una categoría útil para el análisis histórico” publicado en inglés el año 1986. Para la presente memoria se utilizó la versión traducida al español publicada en 1990 en el libro *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Este texto fue útil para incorporación el concepto de género en los estudios históricos. También fueron un aporte los textos “Releer la historia del feminismo”, traducido al español en 2012, y “Preguntas no respondidas”, artículo publicado en 2008. El primero analiza cuales han sido los dilemas con los que se han enfrentado las corrientes feministas desde sus inicios en el siglo XIX, y como éstos se han sorteado las paradojas ahí planteadas. En “Preguntas no respondidas”, la autora realiza una reflexión actualizada de su artículo “El género: una categoría útil para el análisis histórico”.

El artículo de Estela Serret, “La subjetividad femenina en la cultura occidental moderna” publicado en 1990, fue un aporte por cuanto plantea un estudio de cómo las subjetividades femeninas en occidente se han construido e interiorizado en la sociedad a partir de valores ya estructurados.

Con relación a los estudios de música y mujer enfocados en el caso chileno, debo mencionar los libros de Raquel Bustos, *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno* (2012) y *Presencia de la mujer en la música chilena* (2015)³. En cuanto a *La mujer compositora...*, me he enfocado en el capítulo II “El siglo XX”, por cuanto involucra la temporalidad relativa a esta investigación. Es pertinente mencionar que este es un trabajo de carácter histórico donde el género no fue utilizado como categoría de análisis, puesto que no se realizó una crítica concreta frente a la invisibilización de la

³ Dentro de la escasa bibliografía que abordan este tema, se encuentra el libro *Mujeres en la música chilena: la invisibilización de un legado* de la periodista Yasna Rodríguez Soto (2018). Sin embargo, el estudio se enfoca en la segunda mitad del siglo XX, abordando el tema de manera breve y superficial, por lo tanto, no será conveniente para esta investigación.

mujer dentro del relato historiográfico de la música. El segundo libro mencionado *Presencia de la mujer...* a diferencia del anterior, aborda el rol femenino desde distintos ámbitos como lo son la educación, la gestión e interpretación; por lo tanto, entrega una perspectiva más amplia de los aportes femeninos en la música.

Se consideraron también algunos aportes realizados fuera de la esfera nacional vinculados al estudio del género en la música. Entre ellos, el artículo “Gender, professionalism and the musical canon” de Marcia Citron (1990) publicado en *The Journal of Musicology*, por cuanto define el concepto de canon musical y los elementos que lo constituyen. Y el libro *Música, género y educación* de Lucy Green (2001) por cuanto estudia el vínculo entre la educación musical y la construcción de género e idea de lo femenino en la música.

Para abordar y comprender las principales líneas de pensamiento relacionadas con la musicología feminista, fue una valiosa contribución el libro *La perspectiva de género y la música popular* de la musicóloga Laura Viñuela (2004), particularmente el capítulo II “Musicología y feminismo”.

Considero que las prácticas musicales guardan un estrecho vínculo con el contexto social en las que se sitúan, por lo que no se puede realizar una lectura de la trayectoria de Marta Canales sin tener en consideración el contexto social y cultural de Chile en el siglo XX. Para esto se utilizaron los textos ya mencionados respecto al rol de la mujer en la sociedad chilena, así como también aquellos que aborden dicho aspecto desde las ciencias sociales. Desde esta óptica se utilizó el libro *Historia del siglo XX chileno: Balance paradójico* (2005) de Sofia Correa, Consuelo Figueroa, Alfredo Jocelyn-Holt, Claudio Rolle y Manuel Vicuña por cuanto constituye un estudio actualizado y diverso de la historia de Chile desde lo económico, político y cultural.

Desde una mirada diferente, poniendo particular énfasis en la historia política de Chile, fue un aporte el volumen 10 de la *Historia de América Latina. América del sur c.1870-1930* y el volumen 15 *Historia de América Latina. El cono sur desde 1930* editados ambos por Leslie Bethell y publicados su versión en español en 1992 el primero

y en 2002 el segundo. Como libro de consulta para complementar, fue un aporte la *Historia de Chile 1891-1994* del abogado e historiador Cristián Gazmuri. En último lugar y muy relevante para el carácter de esta investigación, fue el libro *Historia de las ideas y la cultura en Chile* del historiador cultural Bernardo Subercaseaux publicado en 2011, por cuanto plantea un estudio enfocado de manera particular en las prácticas culturales y contexto social del periodo abordado.

CAPÍTULO I: Contexto histórico y música académica en Chile durante la primera mitad del siglo XX

Contexto histórico social

La masiva migración del campo a la ciudad iniciada desde fines del siglo XIX es determinante para comprender el devenir de la sociedad chilena del siglo XX. Si bien la población general del país creció de 2.688.000 habitantes a 3.715.000 entre 1895 y 1920, el mayor crecimiento de la población urbana se concentró solo en tres ciudades del país, Santiago, Valparaíso y Concepción (Blakemore, 181). Este aumento de población, que se prolongó de manera sostenida durante las primeras décadas del siglo XX, ocasionó problemas de hacinamiento en las grandes urbes. El déficit de viviendas desencadenó diversos problemas sanitarios como el incremento de vertederos ilegales, la propagación de enfermedades infecciosas como la viruela y el aumento del alcoholismo en la población.

Estas problemáticas afectaron particularmente a los estratos sociales más desposeídos, que, a su vez fueron los menos representados por el gobierno oligárquico. A dicha crisis se le denominó la “cuestión social” (Blakemore, Correa, Gazmuri, Bernardo Subercaseaux) y puso en constante cuestionamiento a la clase política, ya que no lograban dar solución oportuna a las necesidades de un sector que era mayoritario dentro de la población nacional.

La crisis reflejada por la cuestión social contrastó con los beneficios obtenidos a partir del comercio de nitratos en el norte del país que generó grandes riquezas, sin embargo, éstas favorecieron a un grupo minoritario de aristócratas. En 1910, año de la celebración del centenario de la nación, el gobierno hizo gala de los avances en cuanto a modernidad y democracia ante los delegados oficiales de otras naciones. Santiago contaba con nuevas tiendas comerciales que pretendían imitar a las de las principales ciudades de Europa, la red de alcantarillado se había ampliado, las calles céntricas contaban con alumbrado eléctrico y se inauguraban nuevos y lujosos edificios (Correa, 43 – 44).

Todos estos avances mostraron solo una cara de la realidad de la población chilena. Durante el año de dicha celebración diversos intelectuales de la época, incluso de distintas ideologías, escribieron ensayos expresando su preocupación frente a la crisis por la que atravesaba el país. Entre ellos puedo mencionar a Nicolás Palacios, Alberto Edwards y Luis Emilio Recabarren (Gazmuri, 118). En ese mismo sentido, la literatura también fue un espacio de crítica hacia estos asuntos retratando la “cuestión social” como temática principal (Blakemore, 187).

Las críticas que se hicieron fueron dirigidas a la clase oligarca que, en aquel momento, concentraba el poder político. A esta clase social se le consideró cercana a una estética afrancesada, ligada a lo moderno y cosmopolita, llena de vicios, corrupta y enriquecida a costa del comercio de nitratos (Subercaseaux, Bernardo Vol. 2, 47).

Con la llegada del siglo XX nuevos actores sociales se incorporaron a la vida pública, como estudiantes, mujeres y obreros (Correa, 77). De ahí surgieron nuevas generaciones de intelectuales quienes pudieron posicionarse en espacios reservados con anterioridad a las clases sociales privilegiadas. Esto gracias al acceso a la educación pública y a los avances en la alfabetización de la población general, marcando así una diferencia con la vida pública e intelectual del siglo XIX, que había estado en manos de la aristocracia. Las primeras décadas del siglo XX se caracterizaron por esta constante tensión entre la oligarquía y los nuevos actores sociales, marcando este periodo como una etapa de quiebre de la sociedad tradicional (Subercaseaux, Bernardo Vol.2, 11).

A partir de este momento, comenzó un proceso activo y constante de construcción de la identidad nacional que se puede percibir desde la creación literaria, la prensa, la conformación de nuevos sectores y partidos políticos, entre otros (Subercaseaux, Bernardo Vol. 2, 217). El criollismo de comienzos del siglo XX formó parte de ese proceso y dio cuenta de la sensibilidad nacionalista que se fue reproduciendo, con clara tendencia a promover lo nacional por sobre las tendencias extranjeras. Dicha tendencia nacionalista se vio reflejada en las prácticas culturales,

posicionándose como la corriente cultural y artística predominante durante las primeras décadas del siglo.

El nacionalismo como ideología ha tenido distintas formas y características dependiendo de cada lugar en donde se ha encarnado. En Chile surgió a inicios del siglo XX y se caracterizó por buscar la integración de los distintos actores sociales a partir de una historia nacional en común (Subercaseaux, Bernardo Vol. 2). Sin embargo, esto no significó que hubiera una sola corriente unificada, ya que existieron diferencias en cuanto al modo en que esta nueva imagen de lo nacional se debía manifestar en aspectos educacionales, económicos y culturales.

Cabe destacar que este movimiento fue aceptado y promovido por la crítica literaria oficial de la época ligada a sectores conservadores. Desde la literatura, las temáticas que se abordaron fueron los personajes y costumbres locales, retratando espacios y sectores sociales antes marginados (Correa, 76). Así se diferenció de la literatura del siglo XIX que tendía a retratar historias o temáticas ligadas a la vida aristocrática. Este cambio en cuanto a los tópicos abordados se debió también a la ya mencionada incorporación de nuevos actores sociales a la escena pública, puesto que los escritores ahora también procedían de sectores medios. Bernardo Subercaseaux define las primeras décadas del siglo como un periodo donde abundó la reflexión en torno a la indagación identitaria, exaltando así la figura del roto chileno, la cultura campesina y popular como también una apertura hacia los pueblos originarios (317).

En el campo de la música se puede apreciar este interés por retratar, con diferentes profundidades, el imaginario nacional. Ejemplo de esto son las composiciones de Pedro Humberto Allende con “Escenas campesinas chilenas”, Carlos Lavín con “Cadencias tehuelches” y “Lamentaciones huilliches”; Carlos Isamitt con “Friso araucano” y Remigio Acevedo con la ópera “Caupolicán”, por mencionar algunas (Correa, 78; Subercaseaux, Bernardo Vol. 2, 179). Estas son algunas de las obras estrenadas en las primeras décadas del siglo que hicieron referencia a algún elemento

nacional. No todas ellas tuvieron la misma recepción por parte de la crítica, pero dan cuenta de un imaginario presente en las distintas prácticas culturales.

Como contraparte a la tendencia nacionalista, al iniciar la segunda década del siglo, surgió una corriente estética y cultural de vanguardia en el país a partir de un proceso de apropiación de las corrientes vanguardistas europeas. Esta última formó parte de un posicionamiento político que criticaba a la oligarquía. Partió en la literatura, particularmente en la poesía y tuvo como principal exponente a Vicente Huidobro, sin embargo, rápidamente se extrapoló a otras prácticas artísticas. Esta corriente vanguardista a diferencia del nacionalismo no tuvo como objetivo el plasmar una identidad nacional, sino que cuestionar la tradición y rechazar el espíritu burgués, aspirando siempre hacia lo nuevo y moderno (Subercaseaux, Bernardo Vol. 2, 184). Pese a estar vigente durante la década de 1910 esta tendencia se mantuvo en la marginalidad hasta su posicionamiento definitivo en la década de 1920 (Correa, 78).

La Federación de Estudiantes de Chile (FECH), creada por los estudiantes en 1906 como reflejo del nuevo espacio que ocuparían de ahí en adelante en la escena pública y política, fue una plataforma esencial para el desarrollo y posterior posicionamiento en la escena cultural de esta tendencia vanguardista. A través de las revistas publicadas por la FECH desde la segunda década del siglo como la revista *Juventud* desde 1911 y *Claridad* desde 1920, se promovieron los ideales del arte moderno y la vanguardia (Subercaseaux, Bernardo Vol. 2, 62, 68). Además de la literatura con dicha tendencia, se divulgaron obras de músicos modernistas franceses, como Debussy y Ravel.

No solo la FECH utilizó la revista como medio de difusión de sus ideales, sino que fue también utilizada por distintas agrupaciones culturales, políticas y literarias. Entre estos, destacó el movimiento bautizado como feminismo aristocrático, surgido en la segunda década del siglo XX y conformado por mujeres de clases sociales altas que no cumplían con el modelo tradicional vigente hasta la época en cuanto al rol de la mujer. Se le definió como un movimiento de corte aristocrático para diferenciarlo de

otras corrientes feministas surgidas en periodos similares, como el feminismo obrero y el feminismo de clases medias. La gran diferencia radicó en que esta tendencia tenía como objetivo reflexionar sobre el rol femenino tanto dentro del plano de la sociabilidad privada como pública (Subercaseaux, Bernardo Vol. 2, 80), pero sin ahondar en temáticas como la emancipación de la mujer o sus derechos civiles, al menos en sus inicios.

El feminismo aristocrático al igual que el movimiento estudiantil promovió los ideales de la vanguardia por medio de la creación de revistas y de la publicación de ensayos, entre otras iniciativas. Su propuesta era estimular a la mujer y acercarla al mundo moderno, hacia lo público y la cultura. Esta visión no declaraba una tendencia política.

Reflejo de la cercanía de este movimiento con la vanguardia fue la corriente estética literaria denominada “espiritualismo de vanguardia”, bautizada así por una de sus principales promotoras, Inés Echeverría. Subercaseaux lo define como una sensibilidad estética, una visión del mundo y hasta una forma de vida. Se caracterizó por retratar la vida desde el ámbito espiritual, teniendo como foco el alma y lo interior, prescindiendo de las referencias meramente descriptivas. Además, en esta corriente la construcción de género femenino distaba del modelo tradicional que vinculaba a las mujeres con la familia y el hogar (Vol. 2, 84-86).

Compartiendo también los ideales vanguardistas y modernos estuvo el grupo de “Los Diez” que reunió artistas provenientes de distintas disciplinas. *Grosso modo*, promovieron literatura, poesía, música y artes plásticas de esta estética por medio de una revista bautizada con el mismo nombre⁴.

Tanto los estudiantes, como las mujeres pertenecientes al movimiento feminista aristocrático, y los artistas procedentes de clases medias y burguesas como el grupo de

⁴ De manera posterior, y con una visión ya no tan ligada a lo universal, surgió la “Generación del 38”. Esta agrupación, a diferencia de la primera corriente vanguardista del siglo XX buscó retratar aspectos relacionados con las crisis sociales y representó la instauración de esta corriente de manera definitiva en la escena cultural.

“Los Diez”, son un ejemplo de los nuevos actores sociales que comenzaron a formar parte de la vida pública durante las primeras décadas del siglo. En cuanto a la incorporación definitiva de las clases medias y obreras como actores de la vida pública y política, esto sólo ocurrió a partir de la llegada de Arturo Alessandri a la presidencia en 1920, marcando así el final de los gobiernos oligárquicos y el inicio de los gobiernos mesocráticos⁵.

Durante la siguiente década, tanto los gobiernos de Arturo Alessandri como el de Carlos Ibáñez, a pesar de sus diferencias ideológicas, centraron sus políticas y reformas en aspectos sociales y económicos. En 1920, durante el gobierno de Alessandri se instauró la educación primaria obligatoria. En el siguiente gobierno de Carlos Ibáñez, a pesar de estar ligado a una ideología conservadora y militar, se siguieron produciendo diversas reformas sociales y de educación. Esto se reflejó en el presupuesto de educación que se duplicó en el periodo de 1925 a 1930 (Blakemore, 199).

En cuanto a los avances realizados en el área de la educación cabe destacar la “Exposición Femenina” realizada en 1927. Esta exposición se realizó en conmemoración del cincuentenario del decreto Amunátegui promulgado en 1877 el cual permitió la validación de estudios superiores conducentes a títulos profesionales para las mujeres. Las actividades enmarcadas en esta exposición duraron alrededor de un mes y dieron cuenta de los avances con relación a la incorporación durante las últimas décadas de las mujeres a estudios superiores, técnicos, primarios y secundarios. En esta actividad participaron diversas agrupaciones femeninas, algunas de índole político como el Sindicato “Aguja, Costuras y Moda”, la Federación Estudiantil Femenina y el Consejo Nacional de Mujeres; otras vinculadas a la beneficencia como la Liga de Damas y el Club de Señoras, y también a la cultura como el Club Social de Profesoras (Guerín, 588, 604, 630, 585, 625, 635).

⁵ Por clase media me referiré a aquel grupo social que proviene de familias no adineradas, pero que, sin embargo, han tenido acceso a una educación profesionalizante con la cual han podido ascender en la escala social. Por otro lado, la clase obrera se entenderá como aquella clase menos privilegiada, sin acceso a educación y que forma la principal fuerza de trabajo en las industrias.

Las prácticas culturales durante esta década se fueron adaptando conforme a los avances tecnológicos, así el cine cobró vital importancia ejemplificando la modernidad y el crecimiento urbano.

Con una población que aumentaba sostenidamente en cantidad y diversidad, la demanda por diversión creció generando este nuevo nicho cultural. Cabe destacar que, desde la década del 20', las actividades relacionadas con el campo de la cultura se desligaron del tutelaje de la oligarquía, dando mayor libertad y diversidad a los artistas de la época (Subercaseaux, Bernardo Vol. 2, 416). Las temáticas abordadas por las películas producidas en el país continuaron con la corriente nacionalista anterior, aludiendo al imaginario de lo nacional. Las producciones extranjeras, particularmente norteamericanas, abordaron temáticas modernas incluso mostrando a mujeres protagonistas alejadas de los patrones tradicionales (Subercaseaux, Bernardo Vol. 2, 426-427).

En cuanto a la política, en el periodo de 1930 hasta mediados de siglo, los gobiernos se caracterizaron por ser multipartidistas y por adoptar una posición de estado de bienestar (Drake, 219). Abundaron las reformas en cuanto a las condiciones laborales, la educación y la cultura. En este último aspecto, destacaron las políticas públicas que promovieron la cultura por medio de la extensión a través de la democratización cultural. Subercaseaux describe el concepto de democratización cultural como aquel rol extensionista del estado donde se busca dar mayor acceso a los bienes artísticos y culturales, reconociéndolos como expresiones avaladas por la tradición. El auditor es un mero receptor, absorbe la cultura, pero no la crea ni la reproduce⁶.

A inicios de siglo, el movimiento estudiantil de la Universidad de Chile promovió y cultivó nuevos y diversos espacios culturales pese al monopolio cultural por parte de la oligarquía. Ya en la década del 1930 la extensión cultural dentro de

⁶ Subercaseaux, como contraparte al concepto de democratización cultural propone el de democracia cultural. Este último reconoce que en la sociedad hay una pluralidad de culturas, las cuales interactúan entre sí, promoviendo la participación de todos los actores incluidos el receptor, que pasa a ser parte de la misma cultura (Subercaseaux, Vol. 3, 100).

estos espacios pasó a ser una actividad establecida, constante y fomentada por el Estado. Dentro de ese marco fue que se crearon distintos espacios dentro de la Universidad de Chile. En el caso particular de la Facultad de Bellas Artes se avanzó en la radiodifusión desde 1934 y en 1940 se creó el Instituto de Extensión Musical.

A diferencia de principios de siglo, en los años 50' ya no se percibía el nacionalismo como una corriente imperante. El imaginario de nación seguía presente pero ya no en clave de integración como en décadas anteriores. El modernismo y la vanguardia que se establecieron desde la década del 20' también se transformaron adecuándose al contexto sociocultural y político de cada periodo. Las prácticas culturales también se diversificaron y masificaron gracias a los avances tecnológicos como la radiodifusión.

La instauración del relato historiográfico de la música académica en Chile

La disciplina de la historia ha sido la encargada de estudiar y dar cuenta de los acontecimientos, lugares o sujetos del pasado que, a consideración de un grupo, colectivo, institución o nación han sido relevantes; lo que responde también a cuestiones identitarias y de memoria sobre ellos mismos (Rondón, 129). Es en este punto donde cobra importancia el concepto de memoria, el cual es definido dentro de sus acepciones más básicas como la facultad de retener y recordar el pasado, permitiendo traer al presente experiencias remotas. Si bien memoria e historia se podrían considerar como iguales, por cuanto ambas refieren al recuerdo de un hecho pasado, diversos autores concuerdan en que si bien se complementan y convergen, no se reemplazan (Aróstegui, 10; Vera, 23)⁷.

Dentro de las cualidades que se le atribuyen a la memoria a partir de esta nueva concepción, está la reorganización y coordinación estructurante de lo percibido o experimentado ampliando así sus facultades por sobre el mero registro (Aróstegui, 15). Sumado a esto, se reconoce su capacidad de olvidar como contraparte de su capacidad de recordar, lo cual le permite enfocarse en contenidos de manera selectiva y dejar otros en la oscuridad (Aróstegui, 38-39). La experiencia extraída de la memoria debe pasar por un proceso de racionalización y objetivación temporalizada para posteriormente ser traspasada a un discurso, construyendo así la historia (Aróstegui, 23). A pesar de concebir la memoria como objeto de historización, esta no es una acción necesaria u obligatoria. Dicho proceso dependerá de si la experiencia es de interés de otros (Aróstegui, 34).

Julio Aróstegui afirma que no hay memoria neutral ni inocente, por lo general los sujetos como también los grupos organizan su memoria como autojustificación y autoafirmación. La memoria colectiva da cuenta de un *nosotros*, representando así los

⁷ Esta distinción entre ambos conceptos es el resultado de diversos estudios realizados desde la década de 1960, pues con anterioridad a ellos, se concebía a la historia como la prolongación y cristalización de la memoria (Aróstegui, 10).

intereses de quienes la expresan. Esto da paso a *olvidos* dentro del relato, en contraste con el recuerdo, evidenciando que hay experiencias que se buscan recordar y otras no (Aróstegui, 32-33).

Si bien el foco de estudio de esta memoria de título no está directamente relacionado con el concepto de memoria ni en cómo éste opera en relación con la historia, sí considero relevante tener en cuenta la relación entre ambos. A través de ellos podemos adoptar una visión un tanto más amplia de cómo se constituyó el discurso historiográfico de la música en Chile, acorde con diversos estudios que han abordado cómo la construcción de memoria se relacionó con la constitución de un relato historiográfico de la música nacional⁸.

Me interesa en este punto analizar cómo se constituyeron los discursos en las fuentes que conforman el relato historiográfico de la música académica en Chile, considerando tanto su proveniencia y carácter. Estarán aquellas fuentes escritas que poseen un carácter de testimonio que, sin pretender buscar la objetividad propia de la disciplina histórica, persiguen dar cuenta de acontecimientos relacionados con el entorno del autor(a) a sus contemporáneos. Además de esas fuentes, hay otras que sí fueron escritas desde la disciplina histórica y que dan cuenta de manera objetiva y diacrónica acontecimientos pasados. Dentro de esta última categoría están las historias de carácter general. En el caso de las historias de la música que abarcan un largo período de tiempo, sus objetos principales son el análisis de los espacios, repertorios y actores musicales (entre ellos intérpretes, asistentes, gestores) (Rondón, 119, 122). Las historias temáticas, a diferencia de las generales, abordan una categoría en específico con una temporalidad

⁸ Entre ellos se encuentran los artículos escritos por el musicólogo Víctor Rondón: “Historiografía musical chilena, una aproximación” (2016) y “Una aproximación a las historias de la música popular chilena de postdictadura como ejercicios de construcción de memoria” (2016). Ambos publicados en el marco del proyecto Fondecyt “Música, historia y narración: hacia una historiografía de la música chilena”. Ligado también a esta instancia se realizó otro aporte por la musicóloga Fernanda Vera con su tesis para optar al grado de magister “¿Músicos sin pasado? Construcción conceptual en la historiografía musical chilena” (2015).

más acotada. También existen las microhistorias que abordan espacios que han quedado fuera de las historias generales (Rondón, 120)⁹.

El primer texto que tuvo el carácter de historia general de la música fue *Los orígenes del arte musical en Chile* (1941) del historiador cultural Eugenio Pereira Salas. La labor desarrollada por Pereira es considerada como fundante en cuanto a la historiografía musical en Chile (Vera, 56). *Los orígenes...* abarca una temporalidad que va desde la música precolombina hasta mediados del siglo XVIII. En 1957, el mismo Pereira escribió su *Historia de la música en Chile (1850-1900)*, donde presenta un relato que actúa a modo de continuación del período abordado en su texto anterior. A pesar de que las historias mencionadas abarcan un periodo anterior al de interés para esta investigación, el discurso propuesto por el autor da cuenta de su visión, así como también de la institución de la cual formaba parte.

Samuel Claro y Jorge Urrutia dieron continuidad al relato de Eugenio Pereira con su *Historia de la música en Chile* (1973). Este escrito abarcó un periodo que va desde el siglo XVI hasta la década del 70' del siglo XX. En el prólogo de este texto se mencionan las historias escritas anteriormente por Eugenio Pereira, caracterizándolas como “piedra angular” y una “sólida y permanente base de consulta” para el desarrollo de aquel texto como para otros (Claro y Urrutia, 11). Uno de los aportes que se le puede atribuir a esta historia es la descripción que realiza del periodo colonial.

Las tres historias mencionadas son aquellas que, en base a sus características, se pueden clasificar como generales dentro del universo de fuentes historiográficas relacionadas con el devenir de la música en Chile. Cada una de ellas guardó un estrecho vínculo con el proyecto de institucionalización y profesionalización del quehacer musical en el país, puesto en marcha con la fundación de la Sociedad Bach, a cargo de Domingo Santa Cruz y con la posterior reforma al Conservatorio Nacional en 1928. Esta

⁹ Las microhistorias han tenido un desarrollo mayor en el periodo post dictadura, por lo que no serán abordadas para esta investigación. Las tres categorías utilizadas para clasificar las fuentes historiográficas son las que propone el historiador y musicólogo Víctor Rondón en su artículo “Historiografía musical chilena, una aproximación”.

iniciativa, que puso en el centro de la institucionalidad a dicha sociedad, vinculó posteriormente al Conservatorio Nacional de Música con la Universidad de Chile. Dicha relación estrecha fue la que dio pie al proceso de institucionalización que vivió el quehacer musical en el país.

El musicólogo Víctor Rondón se refiere a la relación de las historias de Pereira con este proyecto, al cual describe como un plan que implicaba convertir el oficio musical en profesión, y por sobre todo limitar el concepto de “música” para aquella que pudiese considerarse como “música de arte” (Rondón, 119)¹⁰. Esta redefinición del concepto de música provocó que aquellos compositores adscritos a géneros ligados a la música de carácter funcional, como la de índole pedagógico, recreativo o religioso, quedasen fuera de los ideales propuestos por este proyecto, por lo tanto, fuera del discurso historiográfico realizado por los mismos (Vera, 108-109).

Como ya mencioné, la historia general de Claro y Urrutia aborda la primera mitad y un poco más del siglo XX a lo largo de un capítulo dividido en espacios más acotados, de 1900 a 1928, 1929 a 1940, por último, 1940 a 1971. Resulta relevante como Claro, autor de este capítulo, describe aquellos hitos considerados como importantes para el desarrollo del quehacer musical en el país y por los cuales determina las temporalidades abordadas, en tanto cada uno está vinculado con el devenir de la Facultad de Bellas Artes. En el primero de ellos, 1900 a 1928, a grandes rasgos centra el relato en la conformación de la Sociedad Bach dirigida por Domingo Santa Cruz y como ésta generó la reforma al Conservatorio Nacional en 1928. En la sección siguiente, de 1929 a 1940, el marco temporal escogido está definido por la creación de la Facultad de Bellas Artes bajo la tutela de la Universidad de Chile en 1929, y la posterior creación del Instituto de Extensión Musical en 1940, dando énfasis en aquellas instancias realizadas dentro de esta institución. El último periodo, declara el autor, se basa en los acontecimientos informados en la sección de “Crónica” ofrecida por la *Revista Musical*

¹⁰ El artículo “El Conservatorio Nacional de Chile y la reforma de 1928: una mirada sobre la exclusión de la música popular”, del investigador Pablo Rojas Sahurie, aborda este asunto dando especial énfasis en la segregación que afectó a la música de carácter popular.

Chilena (Claro y Urrutia, 127-129); revista perteneciente a la misma institución. Culmina esta sección declarando que “La acción de la Universidad de Chile en el desarrollo de la música nacional ha sido determinante” (Claro y Urrutia, 130).

A pesar de que los hechos expuestos por Samuel Claro y Jorge Urrutia no faltan a la verdad, queda en evidencia que su foco de estudio está puesto en la actividad realizada dentro y en el entorno cercano de la Universidad de Chile. Concibiendo también esta institución, particularmente la Facultad de Bellas Artes, como el resultado del proyecto llevado a cabo por la Sociedad Bach, específicamente por Domingo Santa Cruz. Esto da cuenta de que ya se establecía una centralización del discurso historiográfico en una institución.

En cuanto a las historias temáticas relacionadas con la música, Rondón propone tres categorías básicas en las que suelen clasificarse, música académica, música popular y música tradicional (Rondón, 120). Para esta investigación son de interés aquellas relacionadas a la música académica que contemplen en su estudio la primera parte de siglo XX. Dentro de éstas, es importante mencionar el libro del musicólogo Vicente Salas Viú, *La creación musical en Chile 1900-1951* (1952). En el prefacio de dicho texto, el autor comenta que esta historia surge a partir de un encargo realizado por la Asociación de Compositores de Chile, en el cual se le encomendaba la misión de “reunir y revisar, con el propósito de una publicación, los datos existentes sobre la obra de cada uno de sus miembros” (13 - 16).

El cuerpo del texto está dividido en dos grandes secciones siendo la primera de ellas “Panorama de la música chilena en la primera mitad del siglo XX” y la segunda, “Compositores chilenos contemporáneos”. A pesar de ser una historia temática centrada en la figura del compositor y sus obras, el autor deja un espacio importante para contextualizar el quehacer musical en la primera parte del texto. El discurso nuevamente está centrado en el rol protagónico de la Sociedad Bach y la cristalización de este proyecto posteriormente en la Facultad de Bellas Artes.

Otra fuente que podría ser catalogada como historia temática vinculada directamente con la música académica es *Músicos sin Pasado* (1971) del sociólogo Roberto Escobar. Este texto presenta diferencias con las mencionadas anteriormente. Por ejemplo, en el apartado “Introducción” donde el autor propone un estudio desde el ámbito de la filosofía y sociología, por sobre la disciplina histórica, aun cuando se describe a sí mismo como musicólogo en la sección biográfica (Escobar, 248). La primera edición de este texto fue realizada bajo el alero de la Universidad Católica de Chile, institución donde Escobar era docente. A pesar de que esta historia se plantea desde otros espacios fuera de la Universidad de Chile, el discurso institucionalizado visible en las historias de Pereira como en el aporte de Salas Viú ya está instaurado; Escobar, para dar cuenta de aquellas experiencias que considera relevantes del quehacer musical recurre constantemente a ellas.

A mi parecer es importante tener estos antecedentes en consideración, ya que estas historias como sus autores hicieron parte de un proyecto institucional con una visión determinada que caracterizó lo que hoy entendemos como la escena musical de tradición escrita de la primera mitad del siglo XX. A partir de otras fuentes de carácter testimonial generadas de manera previa a la constitución de las historias de la música se logra apreciar una escena musical más diversa que incorporó diferentes prácticas musicales y diferentes músicos. Esto se debió a que con anterioridad a la publicación de los relatos histórico-musicales no existió una centralización del discurso en una sola institución. Por esta razón se explica que cada autor buscase relatar su forma de comprender la actividad musical en su contexto histórico social, relato que abordaré en el siguiente punto.

Escena musical chilena de tradición escrita durante las primeras décadas del siglo XX

Hay dos fenómenos que considero de importancia para esta investigación, puesto que se vinculan de manera estrecha con el quehacer musical de Marta Canales y constituyeron asimismo importantes espacios para la consolidación de una escena musical de tradición escrita de la primera mitad del siglo XX. Con ellas me refiero a la conformación de las sociedades musicales y a las tertulias privadas organizadas durante las primeras décadas del siglo XX; instancias, en ambos casos, heredadas de la actividad musical del siglo XIX. Como sociedades musicales consideraré aquellas agrupaciones que plantearon entre sus objetivos la ejecución y divulgación de ciertas músicas en espacios acotados, de carácter público o bien privado. En cuanto a las tertulias, me referiré a aquellas reuniones que fueron constituidas en el ámbito de lo doméstico y que en su mayoría suplieron el déficit de espacios públicos para la difusión musical.

Como ya mencioné con anterioridad, la vida cultural, incluyendo la música, no fue un asunto atendido por entidades gubernamentales como tampoco por alguna institución como lo fue posteriormente la Facultad de Bellas Artes, conformada recién en 1929 (Claro y Urrutia, 125). Tan solo dos instituciones contaron con un apoyo parcial de parte del estado; el Conservatorio Nacional de Música, fundado en 1850, y el Teatro Municipal de Santiago, fundado en 1857 (Pereira 1957, 62). Esto provocó que la actividad musical quedase principalmente en manos de particulares hasta las primeras décadas del siglo XX, implicando a su vez que en ellos recayera la elección de las propuestas estético-musicales, así como también la gestión de los espacios de sociabilidad musical de la época. Considero que esta situación propició la creación de sociedades musicales como también de tertulias, configurándolas y posicionándolas como espacios de difusión musical.

Son diversas las fuentes de carácter testimonial que dan cuenta de esto, y por medio de las cuales se puede esbozar una escena musical de la primera mitad del siglo

XX. De manera adicional, consideraré antecedentes provenientes de estudios recientes, que abordaron la escena, práctica y sociabilidad musical a partir de fuentes testimoniales.

En esta línea resulta relevante el aporte realizado por Luis Arrieta Cañas, aristócrata de principios del siglo XX, quien en su libro *Música. Reuniones musicales (De 1889 a 1933)* menciona a los intérpretes y asistentes a las tertulias que él mismo organizaba en conjunto con José Miguel Besoain. Estas reuniones abarcaron un periodo no menor de cuatro décadas, que se extendió desde 1889 hasta 1933. El autor señala en las palabras preliminares que aquel texto corresponde a un relato de sus recuerdos personales, así como de sus amigos, respecto a las reuniones y que, por lo tanto, no pretende constituir una historia de la actividad musical (Arrieta, 5).

La sistematización de los datos entregados por el autor permite obtener diversos antecedentes, como, por ejemplo, la cantidad de intérpretes que participaron de las reuniones entre los años mencionados, que comprendió un grupo de al menos 100 músicos entre profesionales y aficionados. Dentro de esta lista se advierte la presencia de músicos provenientes del Conservatorio Nacional, entre ellos Aníbal Aracena Infanta, Luigi Stephano Giarda, Lidia Montero y Enrique Soro. También acudieron a estas reuniones músicos adherentes al proyecto de la Sociedad Bach, responsables de la reforma del Conservatorio Nacional en 1928, entre ellos Domingo Santa Cruz y Alfonso Leng (Arrieta, 85-92). El repertorio abordado correspondió a música de cámara, principalmente de autoría extranjera, aunque también se interpretó ocasionalmente repertorio de autores nacionales como Pedro Humberto Allende, Alfonso Leng y Enrique Soro (Arrieta 13, 36, 52).

Otro espacio destinado a las reuniones sociales donde se incluyó la difusión de música, aunque no como actividad protagónica, fueron las tertulias realizadas en la casa de la familia Morla Lynch. Estas reuniones se caracterizaron por estar ligadas a estéticas modernistas. En ellas participaron personajes relevantes para esta corriente dentro del campo de la literatura, como Pedro Prado y Vicente Huidobro (Subercaseaux, Bernardo

Vol. 2, 87). Vinculadas también a esta corriente estética se desarrollaron las tertulias organizadas por el grupo de “Los Diez”; quienes, además y de manera adicional a las reuniones, y mediante su revista, publicaron música afín a la estética que profesaban.

Con relación a Marta Canales, las tertulias fueron un espacio trascendente para su posicionamiento dentro de la escena musical. En su hogar se realizaron reuniones musicales en las que participaron figuras relevantes para lo que sería el devenir de la música en años posteriores, como Domingo Santa Cruz. Su entorno familiar fue un espacio que propició no sólo su propia práctica musical, sino que también de gran parte de su núcleo familiar. El libro de Luis Arrieta Cañas da cuenta de la participación como intérpretes y asistentes a sus reuniones de Marta Canales y sus hermanos, Ricardo, Luisa y Laura (Arrieta 85, 88). El vínculo de los hermanos Canales Pizarro y de toda esta familia con la interpretación de diversos instrumentos les permitió ejecutar repertorio de cámara de manera habitual. Sin embargo, el género musical predilecto en este espacio fue el repertorio vocal polifónico (Santa Cruz 2008, 54-55).

Si bien los ejemplos mencionados son acotados, las tertulias artístico-musicales fueron actividades recurrentes hasta las primeras décadas del siglo XX. Cada reunión respondió al entorno social y a los gustos de quien las organizó. Mientras unas se acercaron a corrientes modernistas como las de la familia Morla Lynch, en otras se pretendió revalorar prácticas polifónicas, generando de este modo diversidad en cuanto a la escena y las prácticas musicales en dichos espacios.

Las sociedades musicales fueron diversas también tanto en las estéticas musicales como en los espacios donde se originaron, así como en cuanto a su índole y carácter. Existieron algunas creadas exclusivamente con fines de beneficios económicos para los músicos, mientras que otras nacieron de la necesidad de generar espacios de asistencia social para ellos o simplemente gestadas como espacios recreativos. La similitud es que, al igual que las tertulias, conformaron importantes espacios destinados a la difusión de la música.

Como primera aproximación a estos espacios recurriré a la crónica escrita por el músico y compositor Aníbal Aracena Infanta: “Música en Chile: Recuerdos...” publicada en la revista *Música* en 1920¹¹. En este texto el autor relata desde su mirada como fue el devenir de la escena musical hasta fines del siglo XIX. Dentro de su relato destaca la labor de diversas sociedades creadas en el periodo abordado, aunque no individualiza los nombres de cada sociedad, sí describe cómo éstas lograron generar una escena musical llegando a presentar temporadas de conciertos de manera periódica (*Música*, n°1, año I, 4-7).

En la ciudad de Valparaíso se desarrolló otro espacio de vital importancia para la vida musical; en 1893 se fundó la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso, agrupación que se mantuvo activa hasta 1930 y que surgió como una agrupación destinada al mutualismo entre músicos-trabajadores. Cabe recordar que durante el mismo período que esta sociedad mantuvo su vigencia se vivía un período donde la cuestión social era un asunto acuciante. En 1916 esta sociedad creó una academia de música encargada de aportar al desarrollo intelectual tanto de los socios como de la comunidad general, destinando también espacios a la difusión musical (Karmy y Molina, 60-62).

También en provincia se fundó en 1920, en la ciudad de San Felipe, la Sociedad Musical de Aconcagua. Al igual que las anteriores, esta agrupación planteó entre sus objetivos principales el generar espacios que contribuyeran a la formación musical de sus socios como también aportar a la difusión musical dentro de la comunidad. De la creación de esta instancia da cuenta la crónica escrita en la revista *Música* n°11, titulada “Sociedad Musical” (*Música*, n°11, año I; 16).

El Conservatorio Nacional de Música, como recinto destinado a la formación musical en el país, no quedó ajeno a la creación de espacios para la difusión musical. En

¹¹ La revista *Música* corresponde a un medio de difusión musical de edición mensual dirigido por el músico Aníbal Aracena Infanta. En su primer número declaran perseguir como único fin el contribuir a la formación del ambiente musical dando a conocer la labor de profesionales y aficionados. Está disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97183.html>

1916 un grupo de cerca de 30 músicos provenientes de dicha institución creó la agrupación “Centro de Alumnos y Exalumnos del Conservatorio Nacional”¹². Esta organización, a diferencia de las anteriores, no se creó bajo la denominación de sociedad, sino que, de corporación. Entre sus objetivos planteó crear instancias de difusión musical. Algunas de ellas fueron audiciones periódicas organizadas por los miembros de la agrupación como también presentaciones de carácter benéfico en cárceles, por mencionar algunas (*Música*, n°1, año I; 12-16).

La revista *Música* dio cuenta de diversas instancias en las que participó esta corporación. Entre ellas se menciona una audición de carácter benéfica que apareció en la sección crónica de la revista n°5. En el n°8 de la revista se mencionó el cuarto aniversario de la agrupación, la cual fue celebrada con una nueva audición. En la revista n°23 en el apartado de crónica se menciona que aquel mes se ejecutó la audición número 29 a cargo de esta misma agrupación.

Dentro de la misma revista se hace mención en diferentes ocasiones a la Sociedad Coral Alemana “Frohosin”, organización que mantuvo una actividad constante en la escena musical capitalina. Esta sociedad, en conjunto con otras agrupaciones, formó parte del montaje de grandes conciertos para la época. La revista n°6 y 7, ambas publicadas en 1920, dan cuenta de un “Gran Acontecimiento Artístico” que consistió en la presentación del oratorio “San Francisco de Asís” del compositor alemán Reverendo Padre Hartmann, bajo la dirección de Aníbal Aracena Infanta. La revista n°8, comparte finalmente en la sección de crónicas una pequeña descripción del evento (*Música*, n°9, año I; 7 - 9). En ella participaron también el Centro de Exalumnos del Conservatorio Nacional, la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso, ambos ya mencionados y la Sociedad Coral Bach, entre otros.

Marta Canales no fue indiferente a las sociedades, en la segunda década del siglo XX fundó la Sociedad Coral Santa Cecilia con la que participó en diversos espacios y

¹² Posterior a su fundación esta agrupación modificó su nombre a “Centro de Exalumnos del Conservatorio Nacional” por el cual me referiré de aquí en adelante.

escenarios de la capital. Sobre este punto en particular profundizaré en el tercer capítulo “Marta Canales Pizarro”.

A modo de complemento respecto a la instauración de las sociedades en el país, cabe mencionar algunas de ellas conformadas fuera de Santiago y de las cuales se tienen escasos antecedentes. Por ejemplo, en la ciudad de Osorno funcionó la Sociedad Musical de Osorno y en Chillán se contó con la actividad de la Sociedad Santa Cecilia (Claro, 1973; 130, 131).

El educador, historiador y aficionado a la música, Emilio Uzcátegui García, realizó un importante aporte testimonial a este respecto. A través de su libro *Músicos chilenos contemporáneos (Datos biográficos e impresiones de sus obras)* publicado en 1919 dio cuenta de diversos intérpretes y compositores que a su parecer fueron relevantes para la conformación de una escena musical de tradición escrita. El texto está compuesto de descripciones biográficas de cada músico mencionado en las que Uzcátegui compartió tanto apreciaciones personales, como también notas de prensa sobre la actividad de cada uno. Sin profundizar de manera particular en aquellas referencias, me interesa destacar las diversas instancias que se reiteran en cada relato. Entre ellas se mencionan conciertos y audiciones realizadas en el teatro del Conservatorio Nacional (29, 50, 207), conciertos de música chilena organizados por Javier Rengifo (69, 180), conciertos ejecutados fuera de la capital en ciudades como Valparaíso, Concepción, entre otras (40, 47, 125). También se mencionan conciertos realizados en el teatro Unión Central (108) y en el teatro Alhambra (52). Finalmente, también hay mención a giras de agrupaciones instrumentales como el trio Penha, de la cual formó parte Armando Carvajal llevadas a cabo en parte del territorio nacional (37-38).

Estas son tan solo algunas de las instancias mencionadas en el texto de Uzcátegui que ponen en evidencia la actividad llevada a cabo por diversos músicos. Éstas, en conjunto con los datos ya expuestos, representan una acotada parte del total de acervos que describen y aportan a la caracterización de una escena musical en el país durante las

primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, a través de ellos se logra apreciar una actividad musical constante y diversa que incluyó múltiples formas de difusión, como también espacios y estéticas.

CAPÍTULO II: Presencia femenina en la escena musical chilena

La resignificación del rol femenino en el Chile del siglo XX

Al manifestar que las mujeres se incorporan como nuevos actores sociales en Chile durante el siglo XX posicionándose pública y políticamente, en cierto modo se reconoce que en el período inmediatamente anterior habitaron un espacio diferente. La instauración de la república como sistema político y de gobierno, comprendiéndolo como un proceso emancipatorio de la monarquía donde la figura central ya no la ocupa el rey, si no que el “ciudadano”, fue determinante para la relegación de las mujeres a los espacios domésticos como contraparte a la vida pública y política. El sujeto “ciudadano” fue representado como un individuo universal, libre y garante de derechos, sin embargo, en base a la diferencia sexual aquella universalidad no alcanzó a las mujeres, concibiendo finalmente la idea de “ciudadano” como la de “hombre”¹³. Es así como se instauró y se justificó la desigualdad social basada en la sexualidad (Álvarez, et al. 10).

En base a esta diferencia, considerada como natural e incuestionable, se construyó un patrón de feminidad que le asignó roles sociales definidos a las mujeres, particularmente aquellos vinculados con lo doméstico y el hogar. Además, se les atribuyeron ciertas cualidades contrastantes con el sexo masculino, por ejemplo, el ser emocional antes que racional y natural antes que cultural (Errázuriz, 314). Como consecuencia de esto, la posibilidad de las mujeres de participar de una vida pública quedó limitada, dependiendo siempre de la protección patriarcal, al alero del padre, esposo o hermano, quienes sí ostentaron el estatus de ciudadanos (Stuven, 107).

La idea de mujer, en singular, petrificada y naturalizada desde el período republicano da cuenta de un modelo que no considera los diversos factores que interceptan a cada mujer en su especificidad, como son la raza, la clase o la religión. Si estos se considerasen ya no sería posible hablar de la mujer en singular, sino que, de las mujeres en plural, comprendiéndolas como personas diversas tanto en prácticas como

¹³ El texto “Releer la historia del feminismo” (2012) de Joan Scott, aborda el tema de la conformación del ciudadano a partir del “individuo universal” y como este se construye desde la masculinidad.

posturas u opiniones. Un reflejo de esta diversidad fueron las múltiples agrupaciones creadas desde fines del siglo XIX por mujeres de distintas adscripciones sociales. En este punto en particular me interesa describir algunas de estas agrupaciones, en tanto cumplieron el rol de impulsadoras de la participación política de las mujeres en el Chile del siglo XX (Olivares, 83). Las abordaré de manera general, describiendo el modo en que se articularon, como se definieron en cuanto mujeres a partir de sus diferentes realidades, sus objetivos generales como agrupación y, por último, las similitudes y diferencias que existieron entre ellas.

Asunción Lavrin, historiadora especializada en estudios de género, considera que hubo dos factores determinantes para la resignificación del rol de las mujeres en la sociedad y, por tanto, su consideración como sujeto público. Estos son, su incorporación al ámbito laboral remunerado, particularmente al relacionado con las industrias, y el mayor acceso que tuvieron a la educación (Lavrin, 15).

El crecimiento económico e industrialización del país desde mediados del siglo XIX trajo consigo un incremento y fortalecimiento de agrupaciones de trabajadores que, disconformes con el rol del Estado chileno reclamaron por mayores derechos laborales (Olivares, 82). Como mencioné en el capítulo anterior, la cuestión social, surgida en las últimas décadas del siglo XIX repercutió directamente en las clases sociales más vulnerables¹⁴. A pesar de un inicio común, donde mujeres y hombres de la clase obrera compartieron las mismas demandas, con el paso del tiempo las mujeres definieron demandas específicas a partir de su condición de género, en tanto cumplían con el rol de trabajadoras, madres y esposas. Reclamaron que, desde su posición, considerando tanto la clase como el género, se encontraban frente a una doble lucha. Esto conllevó un doble discurso, uno en el que reclamaron por mejoras sociales y laborales para la clase trabajadora, y otro que consideró la obtención de derechos civiles como mujeres (Errázuriz, 320).

¹⁴ Capítulo I, subcapítulo “Contexto social”.

La prensa fue un mecanismo altamente utilizado por estas agrupaciones. A través de este medio las mujeres reivindicaron su derecho a escribir y expresar opiniones e ideas a través de la palabra, accediendo así a la esfera pública (Errázuriz, 316, 323). Destacan tres periódicos liderados por mujeres obreras en esta línea. *La Aurora Feminista*, publicada en 1904, que contó con tan solo un número. Asunción Lavrin comenta que este periódico se autodefinió como “órgano defensor de los derechos de las mujeres”, realizando un llamado directo a las mujeres a zafarse de las cadenas que la ataban (Lavrin, 38). Los periódicos *La Alborada* y *La Palanca* continuaron promoviendo esta lucha de reivindicación de derechos¹⁵.

A pesar de la lucha constante llevada a cabo por los movimientos obreros femeninos en cuanto a la obtención de derechos civiles, estas corrientes no cuestionaron del todo la construcción tradicional en torno a las mujeres en tanto madres y esposas. Dentro de sus argumentos manifestaron que, a mayor instrucción y desarrollo intelectual, su aporte a la sociedad sería mayor y estarían mejor capacitadas para criar a las nuevas generaciones, a los futuros “ciudadanos” (Errázuriz, 327).

En cuanto a las mujeres de clases medias, fue la educación su principal plataforma de acceso a la vida pública, siendo los espacios universitarios indispensables para situarse como grupo en ascenso. De ahí surgieron mujeres profesionales como Amanda Labarca y Elena Caffarena (Kirkwood, 94). A pesar de no ser aristócratas quienes conformaron este grupo, se diferenciaron de las mujeres obreras en tanto no tuvieron la necesidad de sacrificar su educación por apuros económicos, e incluso algunas de ellas pertenecieron a la burguesía (Lavrin, 34). Un aspecto que sí compartieron con las agrupaciones obreras fue su origen laico y su constante distanciamiento con la iglesia católica.

¹⁵ Anterior a los periódicos recién mencionados existieron también otros, que compartieron algunos de los ideales expresados por estos. Ejemplo de aquello es el periódico *La Mujer* publicado en 1887 y que contó con 25 números publicados. Se puede acceder a la versión digitalizada en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-618435.html>

Para Asunción Lavrin, la creación en 1915 del Círculo de Lectura por Amanda Labarca marcó el inicio del feminismo de clase media en el país. Esta agrupación tuvo como objetivo promover la cultura entre mujeres y generar espacios de diálogo sobre asuntos intelectuales (361). A pesar de que la obtención de derechos civiles, particularmente el derecho a sufragio no fue una motivación inicial para esta agrupación, si funcionó como soporte intelectual para otras mujeres (Stuven, 110)¹⁶. Posteriormente surgieron otras agrupaciones ya con un claro interés político, donde se buscó la igualdad de derechos civiles, entre ellos el derecho a sufragio; algunos de ellos fueron el Partido Femenino Progresista Nacional fundado en 1921, el Partido Cívico Femenino fundado en 1922, y el Movimiento Pro-Emancipación de las Mujeres de Chile (MEMCH), fundado en 1935.

Al igual que las agrupaciones obreras, la prensa fue el medio de difusión predilecto por estas agrupaciones. En revistas como *Acción Femenina* vinculada al Partido Cívico Femenino, *La nueva mujer* del MEMCH y el periódico *Evolución* del Partido Femenino Progresista Nacional, expusieron sus inquietudes y demandas.

En torno a estas agrupaciones surgieron cuestionamientos sobre la feminidad y el feminismo, existiendo un cierto rechazo a la idea de feminismo revolucionario que planteaba un antagonismo entre hombres y mujeres. Incluso en 1922, las fundadoras del Partido Cívico Femenino negaron seguir aquel feminismo donde la mujer se posicionaba como un “ser sin sexo” (Lavrin, 56-57). Se concibió más bien un feminismo donde se procuró la equivalencia y complementación de los sexos y por medio del cual la mujer podría cumplir su misión femenina dentro del hogar y la comunidad (59).

Desde una postura un tanto opuesta, surgieron agrupaciones lideradas por mujeres, en su mayoría, católicas y aristócratas. Una muestra de su temprana organización fue la publicación en 1865 del *Eco de las Señoras de Santiago*, periódico

¹⁶ Ejemplo de esto es la creación del “Club de Señoras”, fundado en 1920 por socias del Círculo de Lectura. En este club participaron tanto mujeres de clases medias como también aristócratas que cuestionaron ciertos aspectos del rol otorgado a las mujeres, como el limitado acceso a la cultura y la educación. Algunas de estas mujeres son las mencionadas en el punto anterior como feministas aristócratas.

que abogó a lo largo de sus 12 números por la no derogación del artículo 5° de la Constitución de la época que prohibía el culto público de cualquier religión que no fuese la católica. A pesar de no presentar este asunto una lucha relacionada con los derechos de las mujeres, si representa una reivindicación, quizás involuntaria del derecho a opinar libre y públicamente; cualidades que estaban limitadas en aquel momento a los ciudadanos, es decir a los hombres (Stuven, 108).

Posteriormente existieron diversas instancias donde mujeres católicas se organizaron en agrupaciones vinculadas al asociacionismo, donde su mayor objetivo fue el asistir a mujeres trabajadoras en situaciones desfavorables, promoviendo la defensa y conservación de los valores de la familia cristiana (Olivares, 86).

Por lo acotado de este análisis me centraré en esta ocasión en *La Liga de Damas*, agrupación conformada en 1912 donde participó Marta Canales Pizarro, sujeto de estudio en esta investigación. Esta agrupación se planteó diversos objetivos desde su vínculo con la iglesia católica. Uno de ellos y quizás de los más recordados, fue la censura teatral con la que pretendieron “defender la integridad y pureza de la familia cristiana y combatir la licencia teatral” (Guerín, 587). Sin embargo, su labor no quedó tan solo en un actuar moralizador, entre sus metas también se encontraba el proteger a la mujer trabajadora. Para aquello crearon sindicatos femeninos obreros, bolsas de trabajo y una tienda llamada “Protección al trabajo de la mujer”, donde las afiliadas a esta agrupación podían vender sus productos (Stuven, 109; Olivares, 95).

En 1918 organizaron el “Congreso Mariano”, en ocasión de la celebración del centenario de la proclamación de la Virgen del Carmen como patrona de Chile y sus ejércitos. Posterior a la celebración se publicó un libro con las actas y conclusiones del congreso. Considero este documento sumamente interesante pues a través de él es posible observar de primera fuente cuales fueron los intereses principales que motivaron a las integrantes de esta agrupación y su real vínculo con la defensa de los derechos civiles de las mujeres. El cuerpo del documento se dividió en tres secciones temáticas,

“Sección religiosa”, “Sección educación y hogar”, y “Sección acción social”, sin embargo, profundizaré tan solo en la introducción del texto.

En aquella reflexión, escrita por Rosa Rodríguez de la Sotta, se deja en manifiesto cual era la postura de estas mujeres de clase alta frente al feminismo. Declara que, a pesar de estar en desacuerdo con algunas de las acciones realizadas por las feministas, particularmente con aquellas vinculadas al movimiento feminista de Inglaterra y Estados Unidos, esto no implicaba que las demandas en pro de los derechos civiles de las mujeres estuviesen erradas. Incluso señala que aquellas mujeres u hombres que reflexionan poco y rehúsan estas justas reivindicaciones caen en el egoísmo (Rodríguez, 4). Manifiesta posteriormente que preguntarse si la mujer debía preocuparse de la cosa pública, es como preguntar si acaso la mujer vive la vida humana. Finalizando el escrito, la autora concluye que el cristianismo no puede oponerse a los derechos políticos o civiles de las mujeres y que, a través de una mejor instrucción y acceso al conocimiento, las mujeres podrán afrontar de mejor forma su misión como madres y esposas (Rodríguez, 6).

Si bien esta reflexión puede no representar en su totalidad a las mujeres adherentes a esta agrupación, si da cuenta de un interés colectivo por la obtención de derechos civiles, considerándolos como la forma de acceso a la vida pública y política. Una similitud que presenta esta postura con la de las agrupaciones obreras y de clases medias, es el no cuestionamiento del rol tradicional como mujeres y su vínculo con la maternidad, considerándolo como un elemento esencial para el ser femenino¹⁷. Otro aspecto que compartieron las diversas agrupaciones mencionadas, particularmente aquellas vinculadas con las clases medias y aristócratas, fue el rechazo al feminismo revolucionario y aquellas prácticas que pudiesen reflejar una pérdida de la feminidad.

¹⁷ A pesar de esta postura, tanto Julieta Kirkwood como Asunción Lavrin, sugieren que esta fue más bien una estrategia política por medio de la cual algunas agrupaciones de esta índole pretendieron acceder a reformas de leyes favorables para ellas, eligiendo la “medida antes que la insolencia” (Kirkwood, 84; Lavrin, 60).

En resumen, las mujeres desde sus distintos espacios y realidades buscaron formas de vincularse con la vida pública, expresando sus malestares y demandas frente a su posición de desigualdad social. Un ejemplo de aquello fue la utilización de los medios de prensa, como periódicos y revistas. Por medio de los grupos organizados las mujeres transitaron hacia la reivindicación de sus derechos, para finalmente posicionarse y ser reconocidas como agentes sociales (Stuven, 110).

Presencia femenina en la historia de la música en Chile

Ya habiendo analizado en el capítulo anterior la construcción del relato historiográfico de la música en Chile, desde una perspectiva institucionalizada como también testimonial y no tradicional, se hace necesario identificar qué espacio ocuparon en esos relatos la labor realizada por mujeres músicas. A pesar de que desde inicios del siglo XX las mujeres se incorporaron gradualmente a los asuntos de la vida pública y política, la desigualdad de género implicó que ellas no fueran objeto de interés central en estos relatos. También tuvo como consecuencia que su presencia en las fuentes que constituyen el relato historiográfico de la música fuese mínima en relación con la presencia protagónica de los músicos hombres. Esta cuestión ha motivado diversos estudios durante las últimas décadas, algunos de ellos centrados en reescribir las historias de mujeres invisibilizadas, mientras que otros han pretendido encontrar una explicación a la ausencia de estas dentro de la historiografía a través de los estudios de género.

En este punto realizaré un recorrido por fuentes historiográficas que aborden el siglo XX, con la finalidad de contrastar la cantidad de referencias realizadas en torno a mujeres músicas con relación a sus pares hombres. Me interesa también incorporar otras fuentes no convencionales que aborden particularmente el quehacer femenino, en tanto logran poner en evidencia la presencia de mujeres músicas no incluidas en gran parte de las fuentes historiográficas.

Como una aproximación a la visión institucionalizada del quehacer musical considero el artículo “La música chilena en los primeros cincuenta años del siglo XX” escrito por Eugenio Pereira Salas, y publicado en 1950 en la *Revista Musical Chilena*. En él, el autor hace un recorrido por el devenir de la escena de la música de arte, mencionando los acontecimientos y sujetos que le parecían relevantes. Su vínculo con el proyecto instaurado por Domingo Santa Cruz se vio reflejado en tanto otorgó un espacio privilegiado del relato a la Sociedad Bach, y al quehacer particular de Santa Cruz. Entre

todos los actores mencionados de la escena musical tan solo seis de ellos corresponden a mujeres. Las referencias sobre ellas son muy acotadas sin ahondar en las especificidades de cada una.

Al revisar posteriormente la *Historia de la música en Chile* de Claro y Urrutia, la única historia general de la música que aborda el siglo XX en su estudio, la proporción entre hombres y mujeres músicas es contrastante. En el capítulo V de manera adicional al relato de la actividad musical dentro del siglo XX Samuel Claro, autor del capítulo, propone una lista de compositores relevantes para el periodo descrito. Menciona un total de 74 compositores, de los cuales 67 corresponden a hombres mientras que solo 7 son mujeres. Ellas son Leni Alexander, Marta Canales, Carmela Mackenna, Diana Pey, María Luisa Sepúlveda, Sylvia Soublette e Ida Vivado. La descripción de cada compositora es de corta extensión, a pesar del amplio quehacer que varias de ellas desarrollaron.

Cronológicamente anterior a la historia de Claro y Urrutia, se publicó *La creación musical en Chile 1900 – 1951* de Vicente Salas Viú (1952). En la segunda parte de este libro, correspondiente a las descripciones biográficas de los compositores activos dentro de la escena musical, se menciona a un total de 39. De este número tan solo 4 corresponden a mujeres compositoras. Ellas son Marta Canales Pizarro, Carmela Mackenna, María Luisa Sepúlveda y Sylvia Soublette. A pesar de ser mencionadas, la descripción realizada por el autor respecto a cada compositora es bastante acotada, entregando solo información general.

En el libro *Músicos sin Pasado* de Roberto Escobar se incluye un listado de compositores activos durante el siglo XX. Este texto está vinculado con el catálogo *Música compuesta en Chile 1900 – 1968* que el mismo autor realizó en coautoría con Renato Yrarrázaval. En ambos textos se expone una lista de cerca de 70 compositores, de los cuales 11 son mujeres. Ellas son, en orden alfabético: Leni Alexander, Marta Canales, Pina Harding, Gloria López, Carmela Mackenna, Diana Pey, Emma Ortiz, Iris Sangüesa, María Luisa Sepúlveda, Sylvia Soublette e Ida Vivado.

Resulta interesante la descripción que realiza Escobar en *Músicos sin pasado* respecto al rol femenino en la música y como sitúa este dentro de la escena musical. Declara que: “Las mujeres han jugado un rol especial en el desarrollo de la vida musical chilena; evidentemente han sido las principales organizadoras y sostenedoras de la Música en Familia...”, continúa manifestando que su rol “ha influido en fortalecer la Música en Familia, frente a la Música como Espectáculo, de corte más masculino...” (Escobar, 1970; 195). Estas palabras dan cuenta de la vinculación canonizada de la mujer al ámbito de lo privado y familiar por sobre lo público, espacio que el autor describe como uno concerniente a lo masculino.

En los textos de carácter testimonial mencionados con anterioridad ocurre algo similar en cuanto al protagonismo masculino en sus relatos. En *Músicos chilenos contemporáneos (Datos Biográficos e impresiones de sus obras)* Uzcátegui reseña a 23 músicos presentes en la escena hasta 1919. Un aspecto interesante de este aporte es que incorpora intérpretes además de compositores, posicionándolos también como sujetos relevantes para el desarrollo de la escena musical. Del total de 23 reseñas, 6 de ellas son dedicadas a mujeres músicas. Ellas son, Teresa Parodi Penjean y Lidia Montero, ambas violinistas; Rosita Renard y Amelia Cocq-Weingand reconocidas pianista; Marta Canales y María Luisa Sepúlveda, compositoras. A pesar de que las reseñas realizadas a hombres son mayores en cantidad, las referencias realizadas a cada músico hombre o mujer no presentan grandes diferencias en cuanto a extensión. Sobre cada mujer música el autor da cuenta de su formación musical, espacios en los que han figurado y composiciones reconocidas, entre otros aspectos.

La revista *Música* configura también otra fuente en la que se puede apreciar el rol de la mujer en la música. A lo largo de los 37 números publicados por la revista entre 1920 y 1924, en nueve ocasiones fueron mujeres músicas las que ocuparon la portada y reseña principal. Destaca, al igual que en el texto de Uzcátegui, el hecho de que se mencionan mujeres compositoras, como también intérpretes y profesoras. Aun cuando

se describe de manera extensa cada mujer abordada, no deja de ser un número sumamente inferior al de los músicos que ocuparon ese lugar, 28 en este caso.

Una desproporción similar se puede observar en el ámbito de la música popular. La musicóloga Carmen Peña, da cuenta de esto en su texto, “El cuerpo en la escena. Papel de las mujeres chilenas en el desarrollo de la música y el canto”. Uno de los ejemplos que plantea la autora, es el caso de la antología *Clásicos de la música chilena 1900 – 1960* realizada por el compositor Luis Advis y el musicólogo Juan Pablo González. En ella se recopiló un total de 64 canciones, de las cuales solo 8 corresponden a creaciones de mujeres (Peña, 303).

A pesar de que se advierte una presencia constante de mujeres en la escena musical por medio del relato historiográfico, las referencias que dan cuenta de esto son sumamente escasas. Como respuesta a esto es que diversas autoras aportaron al posicionamiento de la mujer en la historia desde sus áreas profesionales por medio de historias contributivas¹⁸. A partir de estas historias la cantidad de mujeres músicas mencionadas como sujetos activos dentro de la escena musical incrementa rotundamente. Incluso estas dan cuenta de distintas prácticas en que se desempeñaron de manera adicional a la interpretación y composición, ámbitos predilectos de la historiografía tradicional.

Una de ellas es Felicitas Klimpel, autora de *La mujer chilena (Un aporte femenino al progreso de Chile) 1910 – 1960*, publicado en 1962. Klimpel destaca en que a lo largo de este libro aborda distintas áreas profesionales donde mujeres tuvieron algún grado de protagonismo, ámbitos como la educación, medicina, leyes, ciencias y artes, incluyendo un apartado exclusivamente para la música. En cuanto a las compositoras que menciona, se repiten los nombres expuestos por las historias de la música y compositores del siglo XX, sin embargo, incorpora también un detalle sobre intérpretes en distintos instrumentos. Abordó de igual manera espacios formativos creados por

¹⁸ Por historia contributiva me refiero a aquella que tiene como objetivo recuperar a compositoras o intérpretes que no figuran en la historia canonizada. Esto sin profundizar en las razones políticas o sociales que condujeron a las mujeres músicas a la invisibilización (Vifúela, 20 – 21).

mujeres, como academias de música y conservatorios. Surgen nombres poco conocidos como Celsa Ferrada de Ostornon de la ciudad de Arica, Teresa Slaive de La Serena, Lucy Klagges en Osorno, entre otras; habiendo dirigido cada una de ellas un conservatorio (Kimpler, 201).

Un aspecto novedoso, del que carecen los textos de historia de la música, es la relevancia que le otorga Kimpler a la práctica coral. Detalla una larga lista de directoras corales que tuvieron actividad en el periodo abordado en el texto. Algunas de ellas son Grecia Acuña en las ciudades de San Felipe y los Andes, Isabel Calzada y Ema Siña en Antofagasta, y Blanca Fuentes en Arica (Kimpler, 200).

En la línea de historias contributivas relacionadas directamente con la música, Raquel Bustos es sin duda quien ha realizado los aportes de mayor relevancia. En su labor de investigadora publicó en la *Revista Musical Chilena* cinco artículos destinados a describir biográficamente el quehacer musical de compositoras; Ida Vivado en 1978, María Luisa Sepúlveda en 1981, Marta Canales en 1982, Carmela Mackenna en 1983 y por último Leni Alexander en 2007. Posteriormente sistematizó esta información en el libro *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno* publicado en 2012, incorporando también nuevas referencias y compositoras, mencionando un total de 14. La autora propuso dos categorías en las que dividió a las compositoras, aquellas con dedicación preferente o parcial y aquellas con dedicación eventual (u ocasional).

Este aspecto me parece interesante en tanto resulta difícil determinar de manera precisa el nivel de dedicación o no a la composición por parte de las músicas aludidas. Al revisar los antecedentes expuestos de aquellas compositoras mencionadas en el grupo de dedicación eventual se observa que son músicas de las que se tiene muy escasos antecedentes, aspecto que incide en la visión que se podría tener de ellas. La ausencia de estas en el relato historiográfico no implicaría necesariamente que tuvieron una actividad ocasional dentro de la composición, podría ser tan solo el reflejo de ausencia en general de las mujeres músicas en la historiografía tradicional. Las que figuran como

compositoras de dedicación preferente o parcial son aquellas que están presentes dentro del relato historiográfico, aunque sea de manera sutil.

Del total de compositoras se repiten las ya mencionadas por las fuentes historiográficas revisadas, a excepción de Diana Pey y Pina Harding quienes no fueron incluidas, e incorpora a cuatro compositoras no mencionadas anteriormente: Estela Cabezas, Cecilia Cordero, Eleonora Sgolia, María Eugenia Romo y Juana Terrazas. Es importante destacar que este libro fue publicado en el año 2012, por lo que el arco cronológico fue mayor, por lo tanto, aumentaron las opciones de incluir nuevas mujeres compositoras.

Posteriormente, Bustos publicó un nuevo libro *Presencia de la mujer en la música chilena* (2015) que aportó al posicionamiento de la mujer dentro de la historia de la música en nuestro medio. En este caso las áreas de estudio fueron mayores abarcando desde la docencia, gestión, dirección de conjuntos hasta la investigación musicológica. Al considerar distintas áreas el número de mujeres dedicadas a la música aumentó de manera significativa, describiendo esta vez la labor de cerca de 30 mujeres. A pesar de este incremento, el tratamiento de cada mujer música no fue exhaustivo, reiterando en variadas ocasiones antecedentes contenidos en el relato institucional de la música, o entregando datos generales.

A través de esta acotada muestra es posible evidenciar la constante ausencia de mujeres músicas dentro del relato historiográfico. Ausencia que resulta contradictoria con las referencias que se encuentran en las historias contributivas, donde abundan nombres de distintas músicas.

Mujeres músicas ausentes

Ya habiendo puesto en evidencia el espacio minúsculo que han ocupado las mujeres músicas en el relato historiográfico de la música de origen institucional como también no tradicional, considero oportuno aportar con un pequeño relato que caracterice el quehacer de algunas músicas ausentes.

Comenzaré abordando un espacio mencionado en distintas fuentes, el Centro de Exalumnos del Conservatorio Nacional. Si bien parte del quehacer de esta agrupación fue ya mencionado en el capítulo anterior, considero importante destacar ahora la presencia que tuvieron las mujeres músicas en este espacio.

Al revisar los antecedentes concernientes a su actividad fue posible advertir que la presencia de mujeres músicas fue constante y no minoritaria con relación a hombres músicos. Como fundadores de la agrupación figuran 14 músicos hombres y 15 mujeres músicas, todos ellos egresados del Conservatorio Nacional. Las mujeres mencionadas en aquella ocasión fueron: Catalina Mejías de Concha, Berta Schwenter, Laura Escobar, Teresa Mogrovejo, Ester Meza, Herminia Núñez, Alejandrina Lefeuvre, Odilia Ascuí, Filomena Nobile, Raquel Olate, Aída Arancibia, María Miranda, Elena Hernández, Faustina Masotti y Teresa Varela (*Música*, año I, n°1). Entre las músicas que formaron parte del directorio de la agrupación en algún momento, se encuentra la cantante Ida K. de Muermann y la pianista Elvira Rojas Blanco, ambas en el cargo de directora.

En la sección de crónicas de revista *Música*, n°8 de 1920, se menciona el cuarto aniversario de la agrupación. En la descripción realizada se menciona la participación en el piano de Josefina Sauvalle, Emma Wood Pérez de Arce, Aída Carreño, Haydee Hartley y Odilia Ascuí. Si bien participaron también hombres en la ejecución de obras presentadas en tal ocasión, la instancia estuvo marcada por una presencia femenina importante.

Varios de estos nombres se reiteran en crónicas posteriores. Odilia Ascuí es mencionada en una nueva audición organizada por el Centro de Exalumnos nuevamente en 1921, en la revista n°11 del año II, donde estuvo a cargo de la primera parte del programa con la ejecución del piano.

Un caso que llamó mi atención es el Emma Wood Pérez de Arce, pianista diplomada del Conservatorio Nacional y quien participó de diversas actividades de difusión musical como gestora e intérprete. En la revista n°8 del año I (1920), se menciona que, al concluir con sus estudios de manera oficial, la pianista regresaría “al hogar paterno” abandonando así su labor y gestiones realizadas con la agrupación en Santiago (*Música*, año I, n°8, 11).

Además de la alta presencia femenina en esta agrupación, considero oportuno mencionar la cantidad de mujeres que ingresaron al Conservatorio Nacional. El músico Luis Sandoval, profesor e inspector de dicha institución, dejó antecedentes al respecto en su libro *Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. 1849 a 1911*, publicado en 1911. Entre los datos entregados el autor expone una tabla de población estudiantil anual, siendo las mujeres mayoría cada año. Para el año 1911 el Conservatorio contó con 719 estudiantes, de los cuales 196 fueron hombres y 522 mujeres, correspondiendo estas últimas al 72,4% del cuerpo estudiantil (Sandoval, 34).

A pesar de constituir parte importante de la matrícula del Conservatorio Nacional y estar presentes en la escena musical santiaguina con las diversas instancias gestionadas muchas veces por ellas mismas, gran parte no fue mencionada en la historiografía tradicional, incluso en aquellas que incorporaron intérpretes a sus descripciones.

Los espacios formativos fueron un ámbito donde las mujeres músicas pudieron desarrollar su quehacer. En esta línea un nombre que se repite en fuentes no tradicionales es el de Sara Cifuentes, música egresada del Conservatorio Nacional con diploma en Teoría, Solfeo y Canto Coral, y profesora de la misma institución (Sandoval, v y vi). Dentro de la actividad gestionada por Sara Cifuentes se encuentra su participación en la *Revista Musical: Arte y Vida* como colaboradora (*Revista Arte y*

Vida). Se le atribuye también la creación del Conservatorio Santa Cecilia, sin embargo, no pude encontrar mayores antecedentes de esta institución (Guerin, 701).

Otro nombre que pude rescatar es el de Leonor Davidson de Silva, música precursora de espacios formativos en provincia. Fue ella responsable de la fundación del Conservatorio de Música Leonor Davidson en la ciudad de Temuco, del cual se hizo cargo posteriormente su hija Ana Silva Davidson (Bustos, 2012; Kimplel, 201). En esta institución iniciaron sus estudios el compositor Gustavo Becerra, la compositora Estela Cabezas y el pianista René Reyes¹⁹.

Otro ejemplo de la labor de mujeres en la escena musical es el trabajo realizado por Adela Véliz de Ortúzar, profesora de canto en la Escuela Normal n°3 de niñas en Santiago (Guerin, 174). La revista *Música* a lo largo de sus crónicas de conciertos da cuenta de la participación que tuvo Adela Véliz con las alumnas de la escuela donde trabajó en las constantes audiciones organizadas por diversas organizaciones. Con el conjunto de estudiantes que dirigía participaron, entre otras instancias, en el montaje del oratorio “San Francisco de Asís” mencionado anteriormente, organizado por Aníbal Aracena Infanta en 1920 en compañía de otras agrupaciones (*Música*, año I, n°6).

Si bien el propósito de esta investigación no es profundizar de manera exhaustiva en la labor desarrollada por mujeres músicas y los ámbitos en que los que se desarrollaron, sí considero que esta pequeña muestra da cuenta de una labor pendiente en esta área. Particularmente considerando que existen antecedentes en fuentes no tradicionales, pero que, sin embargo, no se han estudiado aún de manera exhaustiva.

¹⁹ Debido a la falta de fuentes no pude comprobar la fecha de fundación del conservatorio. En *Oyendo a Chile* de Samuel Claro, en la sección de “Otras instituciones musicales” se habla de que para el año 1955 ya existían diversas instituciones musicales fuera del Conservatorio Nacional, entre ellas se menciona a el Conservatorio Leonor Davidson. También pude verificar por una nota de prensa que la pianista Aida Dolores Vidal Zbinden, nacida en 1921, inicio sus estudios de piano en el conservatorio a los 10 años, es decir en el año 1931 aproximadamente. https://issuu.com/tiempo21_ediciondigital/docs/436/10

CAPÍTULO III: Marta Canales Pizarro

Presencia en el relato historiográfico

Si algún estudiante, profesor, investigador o curioso de la música quisiera indagar en la vida y quehacer de Pedro Humberto Allende, Domingo Santa Cruz o Enrique Soro, por mencionar algunos de los nombres que resuenan a lo largo de la historia de la música chilena del siglo XX, seguramente recurriría a aquellos textos constitutivos de las historias de la música en nuestro medio. En ellos encontraría largas referencias en torno a su quehacer musical, a los espacios que habitaron profesionalmente y a aquellos hitos que se consideraron relevantes en sus vidas.

Sin embargo, no todos los sujetos que dedicaron sus vidas a la música figurarán en dichos relatos. Como ya mencioné en el primer capítulo, con relación a los postulados de Aróstegui, las historias abarcan los espacios y sujetos que han sido del interés de quiénes la escriben, y serán orgánicas a los espacios de poder en los cuales se originan. Entre el pleno reconocimiento y la ausencia total de un sujeto dentro de las historias de la música, se ubican aquellos personajes que fueron mencionados, pero disminuidos con relación a sus pares. Considero que Marta Canales Pizarro pertenece a este grupo, en vista de que fue mencionada dentro de aquellas fuentes historiográficas que conforman el relato oficial de la música, sin embargo, el estudio o mención de su vida y quehacer fue superficial.

De manera adicional, como pude verificar en el capítulo anterior “Presencia femenina en la escena musical chilena”, las mujeres han ocupado un espacio limitado tanto en el espacio público como en el relato historiográfico de la música de tradición escrita, afectando así también su proyección profesional.

Me interesa particularmente en este subcapítulo dar cuenta de aquellas referencias sobre Marta Canales consignadas en las historias de la música, ya sean generales o temáticas, e incorporar también otras fuentes que representen la visión institucional de la música, como la *Revista Musical Chilena*. Al analizar estas referencias de manera aislada a otras de distinta índole, como las de carácter testimonial,

busco poner en evidencia el espacio en que se situó la labor de Canales y cómo ésta fue caracterizada dentro del relato institucional. Para esto abordaré los textos de manera cronológica, ya que cada uno de estos ha servido de fuente historiográfica para aquellos publicados posteriormente.

Hay dos documentos que determinan la incorporación de Marta Canales al relato institucional de la música en Chile, ambos publicados en 1950 por la *Revista Musical Chilena*. Ellos son, “Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach” escrito por Domingo Santa Cruz, y “La música chilena en los primeros cincuenta años del siglo XX” de Eugenio Pereira Salas.

En el primero las referencias en torno a Marta Canales estuvieron relacionadas con las tertulias organizadas en su hogar, de las cuales Santa Cruz declaró ser un asistente asiduo. Comentó también el autor que parte del interés en la música coral que incentivó la creación de la Sociedad Bach, provino de las tertulias realizadas en el hogar de la familia Canales Pizarro (Santa Cruz, 1950; 9-10). Respecto a Marta Canales en particular, el autor la caracterizó como una “eximia violinista” así como compositora de varias de las piezas corales que eran interpretadas en aquellas reuniones (Santa Cruz, 1950; 10). En medio de los recuerdos expuestos por Santa Cruz, reconoció en Canales su calidad de compositora y de intérprete, caracterizándola principalmente como aficionada, y siempre en estrecho vínculo con las actividades realizadas en el núcleo del hogar.

En el caso del segundo documento “La música chilena en los primeros cincuenta años del siglo XX” (1950), la referencia realizada a la compositora es de corta extensión y enmarcada en una descripción diacrónica de la escena musical durante dicho período. Pereira Salas en este caso define a Canales como una música “de gran nobleza mística” y la posiciona como iniciadora de la tendencia que buscó valorizar el género polifónico. Destacó también el aporte que significó la organización de la tertulia en el hogar de la familia Canales para el devenir de la música en años posteriores (Pereira, 1950; 65). Si

bien el autor la considera como sujeto activo dentro de la escena, la referencia a ella es mínima y centra su quehacer en la organización de la tertulia familiar.

Este vínculo entre Marta Canales y el contexto doméstico quedó cristalizado a partir de estas menciones y es constantemente reiterado por las fuentes publicadas posteriormente.

Un año después, en 1952, Vicente Salas Viú publicó *La creación musical en Chile 1900 – 1951*, incorporando en su relato al igual que Santa Cruz y Pereira, algunas referencias en relación con la labor de Canales. Una de estas menciones fue realizada en la sección “Actividades y agrupaciones musicales en la década de 1910 a 1920”, centralizando así su quehacer musical en un periodo determinado de su vida.

En este relato el autor puso énfasis en dos instancias generadas por Canales, las tertulias realizadas en su hogar y la actividad musical de la Sociedad Coral Santa Cecilia, que el autor manifiesta surgieron de reuniones domésticas. Ambas actividades fueron constantemente vinculadas con el quehacer de Domingo Santa Cruz y con la Sociedad Bach. Salas Viú comenta esta relación planteando que “De manera subconsciente, debió influir sobre Santa Cruz al iniciar las reuniones de la Sociedad Bach, el ejemplo de la Sociedad Coral Santa Cecilia, que él admiró en casa de los Canales...” (Salas Viú, 11). El autor define a Marta Canales en torno a estas actividades como “directora del coro, autora unas veces y adaptadora muchas otras”, agregando respecto a su quehacer, que este fue “como levadura de los acontecimientos que maduraron más tarde” (Salas Viú, 34). A pesar de que no declara cuales fueron esos acontecimientos futuros, se puede deducir que nuevamente se refiere a la Sociedad Bach.

Finalmente, en la descripción biográfica realizada a cada compositor incluido en este libro, Salas Viú menciona la temprana relación de Canales con la interpretación que posteriormente se encaminó a la composición. Señala también la creación del coro “Amalia Errázuriz”, fundado en 1933 y el coro “Ana Magdalena Bach” fundado en 1944. Sin embargo, no profundiza en ninguno de ellos. En cuanto a su vínculo con la

creación considero relevante la apreciación del autor cuando menciona que el “temperamento musical bien dotado” de Canales le ha impedido profundizar en el dominio del arte (Salas Viú, 177). Concluye declarando que su obra es “Música desnuda de problemas que, tal vez por ellos, conserva el encanto de su espontaneidad y de su limpia ternura; de su candor, incluso”. El autor no recurrió a conceptos propios de la teoría musical como tampoco abordó aspectos formales de su obra, asunto que si incluyó en otros compositores. En este caso prefirió utilizar términos como “ternura” y “candor” para describir y caracterizar la creación de Canales, términos asociados históricamente a la feminidad (Salas Viú, 178).

La siguiente publicación que menciona a la compositora y que actúa como una reiteración del discurso musical institucionalizado es *Músicos sin Pasado* de Roberto Escobar (1970). La referencia biográfica es mínima y utiliza como fuente lo antes mencionado por Salas Viú, por lo que no aporta con nuevos antecedentes.

En la *Historia de la música en Chile* de Claro y Urrutia ocurre algo similar, las referencias realizadas a Canales se obtienen de lo planteado por Vicente Salas Viú. Además de esto, el autor comparte la temporalidad en que Salas Viú situó el quehacer de Canales, centrándolo en el periodo inicial del siglo XX, entre 1900 a 1928. Samuel Claro plantea como relevante el rol de Marta Canales, por cuanto las reuniones formadas en su hogar dieron lugar a la Sociedad Musical Santa Cecilia, que nuevamente se menciona como predecesora de lo que sería la Sociedad Bach (Claro, 122). Cabe destacar que en este caso se le menciona como sociedad musical y no como sociedad coral. Posteriormente en la reseña biográfica se le reconoce como intérprete, compositora y directora de conjuntos corales, pero sin ahondar en ninguna de estas facetas.

Siguiendo el orden cronológico la siguiente fuente es el artículo escrito por Raquel Bustos “Marta Canales Pizarro (1895 -)” publicado en la *Revista Musical Chilena* en 1982. Este corresponde sin duda a la fuente de mayor extensión que aborda el quehacer musical de Canales, incluyendo como parte del estudio el único catálogo existente de sus obras. El artículo está dividido en dos secciones, contrastantes en cuanto

a extensión; la primera de ellas corresponde a antecedentes biográficos, con tres páginas y la segunda presenta un estudio de la obra de Canales, extendiéndose en quince páginas más.

En cuanto a la vida y quehacer de Canales, la autora dio inicio mencionando los estudios que realizó en violín desde temprana edad a cargo del maestro italiano Luis Gervino (Bustos, 1982; 40). Bustos, utiliza como fuentes cartas escritas por Canales en el marco de aquella investigación. En ellas la compositora comenta que “el violín la dejó” debido a fuertes dolores de cabeza que no le permitieron continuar con la ejecución del instrumento (40). La autora complementa esta información con una cita de las memorias de Domingo Santa Cruz, inéditas aún hasta aquel momento, que menciona las habilidades para la ejecución del violín que poseía Canales.

A continuación, Bustos centra su relato al igual que los autores ya mencionados, en las tertulias realizadas dentro del espacio doméstico por la familia Canales Pizarro. Recurre a una cita de Salas Viú para caracterizar la tertulia aludida, describiéndola como “poderosa influencia en el devenir de la música chilena”. La autora complementa afirmando que “la mayor contribución de estas reuniones musicales fue la organización de la Sociedad Coral Santa Cecilia” y que en las tertulias organizadas por la familia “se reunieron muchos de los impetuosos y visionarios jóvenes que formarían en 1917 la Sociedad Bach” (41).

El trabajo coral realizado por Marta Canales en este caso es abordado con mayor profundidad. Bustos, además de mencionar la fundación del coro “Amalia Errázuriz” y el coro “Ana Magdalena Bach” incorpora nuevos datos; como, por ejemplo, los espacios en que estas iniciativas participaron, entre ellas conciertos, ceremonias sociales, públicas como también privadas. Destaca también el hecho de que el coro Amalia Errázuriz fue el primer conjunto femenino dedicado a la polifonía sacra (41). Añade posteriormente que aquellos fueron espacios donde la formación musical fue asunto relevante, puesto que Canales incluyó clases de teoría, solfeo y vocalización para las integrantes de las agrupaciones (42). La única actividad que se menciona con mayor detalle fue la

presentación realizada en 1947 por el coro “Ana Magdalena Bach” en el Teatro Colón de Buenos Aires, instancia gestionada en beneficio de la construcción del Templo Votivo de Maipú (41).

Concluyendo con esta sección biográfica, la autora profundiza en el carácter “místico” de Canales, el cual vincula con la religiosidad que profesó constantemente la compositora a lo largo de su vida. Manifiesta que este vínculo con la religión se ve reflejado en la producción musical de la compositora, poniendo como ejemplo los *Madrigales Teresianos*, colección de piezas corales que dan cuenta de la vida de Santa Teresa. Por último, destaca un reconocimiento recibido por su labor musical, un diploma obtenido en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, realizada entre 1929 y 1930. Con relación a esta instancia hay pocos antecedentes, existiendo incongruencias en cuanto a fechas. En la página web *Memoriachilena.cl* se menciona la obtención de un premio en la Exposición de Sevilla, pero en 1936. En una publicación de piezas corales de Canales por el Instituto de Extensión Musical de la Facultad de Bellas Artes se menciona la obtención de una medalla de oro y mención honrosa en los Festivales de Sevilla en 1930²⁰.

Respecto a la segunda sección de este artículo, el estudio de la obra, la autora propone cuatro ámbitos en los que clasifica su creación: sinfónico coral, coral, vocal con acompañamiento instrumental y, por último, instrumental. De ellos, Bustos, solo abordó la primera categoría señalada para realizar un análisis formal-estructural. Incluyó ahí las misas, madrigales y el oratorio de Canales. Si bien no profundizaré en el detalle de éste, me interesa compartir las impresiones declaradas por la autora una vez realizado el análisis. Caracteriza la creación de Canales como “obras muy devotas, de fácil comprensión y al alcance del público” (Bustos 1982, 56). Manifiesta también que la música de carácter vocal es el medio que más se adecuaba a las técnicas compositivas de

²⁰ La musicóloga española Olimpia García desarrolló una investigación a través de la prensa en torno a las actividades musicales desarrolladas en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929-1930). Al consultarle sobre la participación de Canales en dicha actividad, me señaló que no encontró antecedentes que dieran cuenta de su participación, sin embargo, mencionó que no todas las reuniones musicales explicitaron el repertorio abordado.

Canales ya que, a su parecer, las instrumentales se veían limitadas por las texturas rígidas que desarrollaba. Sin embargo, en el análisis propuesto estas últimas no fueron abordadas.

Si bien al artículo de Bustos presenta evidentes diferencias con las fuentes antes mencionadas, como, por ejemplo, la extensión con que aborda el quehacer de Canales y la inclusión de un catálogo, el tratamiento que se le da no difiere de manera significativa en relación con las referencias de su quehacer en las fuentes tradicionales (Pereira 1950, Santa Cruz 1950, Salas Viú 1952, Claro y Urrutia 1973). Tanto en este caso, como en las otras fuentes se perfiló una Marta Canales cercana a los espacios domésticos, sin ahondar en las actividades que realizó en el espacio público. Además de poner énfasis en este aspecto, se le caracterizó como impulsora mediante su quehacer de la Sociedad Bach; considerándose esta última sociedad como la real protagonista para estos autores del devenir de la música en el siglo XX.

Nuevos antecedentes

Acorde con la revisión historiográfica de carácter institucional ya mencionada pude observar cómo se construyó una caracterización de Marta Canales que dio importancia solo a dos aspectos de su vida profesional, el de la dirección coral y el de la composición, dejando de lado otras facetas de su quehacer. Además, en estos relatos la mayoría de las menciones fueron acotadas y superficiales.

Por esta razón propongo realizar una nueva mirada sobre Marta Canales a través de nuevas fuentes de diversa índole. De manera adicional, me interesa aportar con datos biográficos generales que permitan situarla en un espacio y contexto determinado que no es mejor ni peor que el institucional, sino que diferente. A partir de la revisión realizada propongo cuatro ámbitos a partir de los cuales se puede abordar su desarrollo profesional y vital. Estos son, la dirección coral, la composición, los espacios formativos y la gestión de espacios creados para una labor social.

Como primer aspecto deseo precisar la fecha de nacimiento de Marta Canales, esto porque dentro de las fuentes que relatan su quehacer se puede encontrar distintas versiones de ésta. El artículo de Raquel Bustos, indica 1895 como su año de nacimiento; sin embargo, en los libros *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno* y en *Presencia de la mujer en la música* esta fecha fue modificada, proponiendo el año 1893. Al visitar la página web *Memoriachilena.cl* se reitera el año propuesto inicialmente por Bustos, por lo que no se logra definir bajo algún criterio cuál de estas opciones es la correcta. Pude rectificar esta información mediante al acta de nacimiento de Canales, en la cual se establece el 17 de julio del año 1889 como fecha de nacimiento y que por lo demás aporta con el nombre completo de la compositora, María Marta Lucía del Carmen Canales Pizarro²¹.

²¹ Esta rectificación fue posible gracias al compositor e investigador Álvaro Bravo, quien dio con el acta de nacimiento de Canales. Se puede consultar en línea a través de la página www.familyshear.org.

Sus padres fueron Ricardo Canales Negrete, militar de profesión, y Laura Pizarro Mujica, quien figura sin ocupación. Marta fue la tercera hija, de un total de ocho hijos de este matrimonio, de los cuales gran parte fueron mencionados en diversas fuentes historiográficas en relación con su vínculo con la música y la interpretación. Laura, la hija mayor de la familia, fue pianista, sin embargo, murió a temprana edad; la segunda hermana, María Ema, falleció el mismo año de su nacimiento; posterior a Marta nació Ricardo, chelista y miembro de la Sociedad Bach; le siguió Luisa, arpista y alumna de Josefa Pellizzari; le siguieron Guillermo; María, también estudiante de piano; y por último, Alfonso.

La relación que tuvieron sus hermanos con la música, de algún modo debió potenciar el desarrollo profesional de Marta, particularmente en sus primeras incursiones con la dirección coral. La primera actividad de carácter público sobre la que encontré antecedentes fue el estreno de la *Misa* de Celerino Pereira, en 1917, realizada en la catedral de Santiago. En dicha ocasión Canales tomó parte activa en la preparación del coro (Santa Cruz 2008, 55). Al año siguiente, en 1918, Marta Canales nuevamente preparó un coro para montar aquella misa, pero esta vez enmarcada en la celebración del “Congreso Mariano Femenino” realizado en julio de aquel año. Las actas de la actividad dan cuenta de una agrupación nombrada “Sociedad Santa Cecilia”, que estuvo a cargo de la ejecución de la misa, además de la participación de otros músicos aficionados; en este caso no se individualiza la participación de Canales (Congreso Mariano, xiii). No obstante, en las memorias de Amalia Errázuriz, donde se refiere a la realización de este congreso, se logra confirmar que tanto la agrupación como también el montaje de la misa estuvieron a cargo de Canales (Subercaseaux, Blanca 205).

El libro de Emilio Uzcátegui, *Músicos chilenos contemporáneos (Datos biográficos e impresiones de sus obras)* aborda también el quehacer de la compositora y directora coral. Su relato se centra en describir la participación de Canales, en el 3er Concierto de Música Chilena organizado en 1916 por el músico y compositor Javier

<https://www.familysearch.org/ark:/61903/3:1:939K-K39Q-VR?i=407&cc=1630787&personUrl=%2Fark%3A%2F61903%2F1%3A1%3AKZ7Z-PR7>.

Rengifo, con piezas de su autoría²². A pesar de que parte del escrito se compone de apreciaciones de índole personal, Uzcátegui se preocupó de compartir también críticas de prensa respecto a la presentación de Canales en dicho concierto. En su descripción el autor mencionó que gran parte de las piezas ejecutadas correspondieron a obras instrumentales, e incluso algunas de ellas fueron ejecutadas en violín por la propia Marta Canales. Este aspecto me parece relevante ya que las fuentes revisadas en el punto anterior hablan sobre una faceta de intérprete más bien corta, relacionándola con la niñez, sin embargo, según la fecha de realización del concierto, Canales para aquel entonces tendría 27 años.

Otra fuente que aporta a la reconstrucción de su quehacer es la revista *Música*. En ella, además de las constantes menciones sobre las actividades realizadas por Canales, se le dedicó un número para describir de forma principal su quehacer. Me refiero al n°28 de la colección, n°4 del año III (1922). El texto ahí presentado corresponde en su mayoría al escrito publicado por Uzcátegui en 1919, donde menciona la participación de Canales en el 3er Concierto Sinfónico de Música Chilena. De manera adicional, se complementó la información con la mención de nuevas composiciones realizadas por la compositora en el último periodo.

Entre la larga lista de piezas instrumentales y vocales, se menciona la creación de *12 coros Teresianos*, los cuales probablemente corresponden a los conocidos posteriormente como *Madrigales Teresianos*, conformados también por 12 piezas corales. Esto implicaría una rectificación al catálogo propuesto por Bustos, quien plantea que fueron compuestos recién en 1933. Son mencionadas también dos misas, la *Misa de Navidad* ejecutada el 25 de diciembre del año anterior, 1921, y la *Misa Eucarística*, la cual se encontraba según lo mencionado en el documento en montaje para su futura ejecución en el Congreso Eucarístico a realizar ese mismo año, 1922 (*Música*, n°4, año III; 1 – 3).

²² Bustos utiliza este texto en el artículo “Marta Canales Pizarro (1895 -)”, sin embargo, no menciona la realización de este concierto ni la participación de Canales. Solo lo utiliza para complementar con una pequeña frase las referencias respecto al vínculo de Canales con el violín e incluir las piezas mencionadas Uzcátegui en el catálogo.

La sección “Crónica” de la revista n°12 del año II, dio cuenta de la ejecución de la *Misa de Navidad* recién aludida; se titula el apartado “Misa de la Srta. Marta Canales Pizarro”. Se menciona que esta fue realizada el domingo 25 de diciembre a las 10 A.M en la iglesia de las Agustinas, bajo la dirección de Armando Carvajal. El coro, constituido por sopranos, mezzo-sopranos, contraltos, tenores y bajos, estuvo conformado por un grupo de al menos 60 coristas; mientras que la orquesta, correspondió a una de cuerdas, con arpa y armónium. La compositora formó parte de la orquesta como violín primero, mientras que sus hermanos y hermanas cumplieron diferentes roles dentro de la orquesta como en el coro.

Retomando ahora el documento dedicado a Canales, me parece relevante abordar la información que entrega esta revista con respecto a la conformación de la “Sociedad Coral Santa Cecilia”, permitiendo así definir con mayor certeza su año de creación. En el documento se menciona que la fundación de esta sociedad fue realizada aquel año de 1922 en el local de la Liga de Damas, agrupación con la que Canales mantuvo un estrecho vínculo. Figuran dentro del directorio inicial de la agrupación, Marta Canales como presidenta, Carmen Subercaseaux de Helfmann como tesorera, y finalmente Teresa Foster Besa como secretaria. En el listado de asistentes a esta reunión de instauración de la sociedad se mencionan cerca de 60 mujeres. Cabe recordar que en las fuentes institucionalizadas se menciona la Sociedad Coral Santa Cecilia como una instancia gestada a partir de las tertulias domésticas y creada anterior a la Sociedad Bach. La oficialización de esta agrupación en 1922 a mi parecer representa la intención de Canales de proyectarse a otros espacios fuera del ámbito doméstico.

En 1922 en la revista n°9 del año III, se mencionó en la sección de crónicas la ejecución de la *Misa Eucarística*, señalada en el documento anterior. El apartado se tituló “La misa de la señorita Marta Canales”. Dentro de la crónica de prensa se mencionaron algunos elementos de los que careció la misa a juicio del crítico. Se describe por ejemplo que, el desarrollo resultó fragmentario y que no hubo una línea general. Sin embargo, también se mencionan elementos que lograron un buen desarrollo,

se destacó el “Sanctus”, describiéndolo como una sección “polifónica rica en tonalidades y segura en forma”, pero que la compositora no prolonga. Se mencionó también como aspecto positivo y novedoso los acercamientos que realizó en ocasiones hacia las formas fugadas y la polifonía en general. A pesar de contener apreciaciones no del todo positivas, se manifestó en el texto que: “La señorita Canales ha demostrado esta vez su evidente progreso, tanto en firmeza de propósitos, en estudio y en inspiración” (*Música*, n°9, año III; 5).

A pesar de que esta ejecución estuvo enmarcada en una celebración religiosa, los comentarios realizados abordan tan solo aspectos formales de la obra. Me parece relevante destacar esto, ya que dentro de las fuentes tradicionales se reiteran descripciones que utilizan conceptos no relacionados con el lenguaje musical para describir su creación, como es el caso de *La creación musical en Chile 1900 – 1951*, donde Salas Viú describe la obra de Canales con conceptos como “tierna” y “mística”.

Otra mención dentro de la revista *Música* se encuentra en la revista n°1 del año II, en un documento titulado “La composición Musical en Chile”. Este texto correspondió a una conferencia realizada el 28 de diciembre de 1920 por Emilio Uzcátegui en el Salón de Honor de la Universidad de Chile. En este texto el autor recorrió la actividad composicional principalmente del siglo XX, destacando aquellos compositores “conocidos y apreciados en Chile”. Entre los aludidos se encontraban Enrique Soro, Pedro Humberto Allende, Celerino Pereira, Aníbal Aracena Infanta, María Luisa Sepúlveda y Marta Canales, entre otros. Ambas mujeres fueron las únicas consideradas dentro de dicha categoría (*Música*, n°1, año II; 5).

En el n°36 de la revista correspondiente al año IV y V, nuevamente se mencionó la obra de Canales. Esta vez vinculada a la realización del 5to Congreso Panamericano celebrado en el país, al cual asistieron delegados de las distintas repúblicas americanas. En el marco de esta actividad se realizó el 28 de abril de 1923 el Concierto Sinfónico de Música Chilena en honor a las delegaciones recibidas. En él se presentaron piezas de distintos compositores chilenos, siendo Marta Canales la única representante mujer.

Dentro del mismo documento, se compartió una crítica publicada en el diario *El Mercurio* el día posterior al concierto: “se ejecutó ‘Elevación’, de Marta Canales, bello trozo de inspiración elevada y mística, compuesto para orquesta de cuerdas, arpa y armónium. Una entusiasta ovación mereció este trozo.” (*Música*, n°36, año IV-V; 2-3).

En 1927, Canales participó en una nueva instancia donde se ejecutaron piezas de su autoría. Esta se dio en el marco de la Exposición Femenina celebrada en octubre de aquel año en conmemoración del cincuentenario del decreto Amunátegui, y donde se realizaron diversas actividades a lo largo de un mes. Entre las actividades realizadas se celebraron las “Veladas de Arte”, donde a lo largo de una semana se presentaron diversos conjuntos o músicas reconocidas en la escena musical. Participaron de la ocasión la compositora María Luisa Sepúlveda, el Conservatorio Católico de Música y Declamación representado por un grupo de alumnas bajo la dirección de Anita Band, la violinista Lidia Montero, entre otras. La velada de clausura estuvo a cargo de Marta Canales, quien presentó el “Festival Teresiano” (Guerín, 62 – 63).

El festival dio inicio con la ejecución de “Elevación”, obra para orquesta de cuerda ya mencionada por otras fuentes; sin embargo, el acto central vendría a continuación, centrado en el relato sobre la vida y muerte de Teresa de Ahumada y Cepeda. Esta presentación contó con diversos elementos, desde un coro no visible para los asistentes, un relato hablado respecto de la vida y obra de Teresa de Ahumada quien posteriormente sería conocida como Santa Teresa, y cuadros que fueron ilustrando parte del relato. Las piezas corales interpretadas acompañaron las diversas etapas descritas del devenir de Santa Teresa, desde sus inicios en la vida espiritual, su ingreso al convento, hasta su muerte (Guerin, 63 – 64). A pesar de que en esta ocasión el conjunto de piezas no fue mencionada como “Madrigales Teresianos”, título que recibieron posteriormente, Guerín procuró señalar el nombre de cada pieza interpretada; nombres que coinciden con los mencionados por Bustos en el catálogo propuesto en 1982. Con este dato se confirma, como ya se mencionó anteriormente, que la creación de estas piezas no correspondió a 1933, en vista de que con anterioridad ya habían sido ejecutadas.

Guerín menciona también que, como introducción a la segunda parte del festival, Canales presentó un fragmento de su oratorio recién terminado, “Marta y María”. Este antecedente permite establecer que para el año 1927 esta pieza ya estaría terminada, a diferencia de lo que propone Bustos, quien menciona como fecha de composición 1929. Respecto a apreciaciones sobre la presentación, la autora comenta que “Al salir de la sala se comentaba, una vez más, cómo Marta Canales ha logrado posesionarse de su arte hasta el punto de hacernos compartir por medio de él su espiritualidad y sus elevados sentimientos místicos” (Guerín, 65).

En cuanto a la circulación de la obra de Canales, solo queda añadir las piezas que fueron publicadas y comercializadas. Una de ellas fue *Dos canciones*, partitura impresa por la Editorial Casa Amarilla. Si bien la partitura no contiene la fecha de impresión, la digitalización que se encuentra en *Memoriachilena.cl* contiene un timbre que indica “SET 20 1946” (septiembre 20 de 1946). El libro *Veinte canciones corales*, colección publicada por la Federación de Coros de Chile en 1960, contiene dos versiones corales de Canales sobre temas tradicionales; *De la cordillera vengo* e *Hijito’e mi alma*, formando este último parte del repertorio del coro “Ana Magdalena Bach”. En 1965, la *Revista Musical Chilena* en su n°92, publicó un catálogo con obras editadas por el Instituto de Extensión Musical; en la sección de piezas corales figuran dos Madrigales Teresianos, *Nada te turbe* y *Véante mis ojos*.



Ilustración 1: Portada partituras editadas por Instituto de Extensión Musical

A pesar de lo acotado de los antecedentes presentados, estos dan cuenta de una circulación constante de la obra de Canales dentro de la escena musical nacional que no se limitó a un tipo de espacio en particular. Circuló tanto en ámbitos académicos, diplomáticos y oficiales del Estado, como también en actividades afines a la iglesia católica.

Con relación a su faceta de directora coral, hay numerosos antecedentes que aportan a la reconstrucción de su quehacer en el área. Como ya mencioné con anterioridad, posterior a la “Sociedad Coral Santa Cecilia” Marta Canales creó en 1933

el coro “Amalia Errázuriz”. La agrupación recibió dicho nombre en honor a la fundadora de la Liga de Damas, fallecida en 1930 y con quien Marta mantuvo un vínculo cercano. El libro que constituye las memorias de Amalia Errázuriz contiene cartas, discursos y artículos de prensa escritos por diversas personas en motivo de su defunción, figuran entre los autores Ginés de Alcántara, Gabriela Mistral y Marta Canales.

Respecto a presentaciones públicas, privadas o de diversa índole de esta agrupación, no logré hallar fuentes que dieran cuenta de aquello. A diferencia de esto, con relación al coro “Ana Magdalena Bach” pude ubicar múltiples antecedentes que evidencian su participación en la escena musical de la época. En noviembre de 1945, un año posterior a la conformación del conjunto, el coro se presentó en el Teatro Municipal de Santiago (*Revista Musical Chilena*, Vol.1, n°9; 37). De aquello dio cuenta la sección de “Crónica”, en el apartado de “Conciertos” de la *Revista Musical Chilena*. Se menciona en la crónica que fueron ejecutadas piezas de Palestrina, Lassus, Bach, Mozart entre otros, incluyendo piezas de autoría de Canales, como “Canción de Cuna”. Me parece relevante mencionar que gran parte de la referencia a este concierto se centró en reconocer en Canales la labor precursora que realizó en cuanto a la práctica coral. Salas Viú, autor de esta referencia, comenta que: “Hoy día existen en nuestro país muchos y buenos coros polifónicos. Ni uno solo de ellos deja de tener que agradecerle algo al ardor con que Marta Canales inició, años atrás, la obra precursora a la completa renovación del ambiente que hoy admiramos” (37). Posteriormente, el autor puso énfasis nuevamente en la creación de la Sociedad Bach como resultado de aquella labor.

En octubre del año siguiente, en 1946, nuevamente se presentó el coro en el Teatro Municipal de Santiago (*Revista Musical Chilena*, en el volumen 2, n°16). Como parte del repertorio ejecutado en aquella ocasión, se mencionan piezas de carácter polifónico, sin embargo, el centro del concierto estuvo enmarcado en la ejecución de fragmentos de la cantata 140 de J.S. Bach, adaptada para piano y voces iguales. Se menciona la incorporación de piezas de autoría de Canales, entre ellos “Tres cantares chilenos”. Concluye el texto diciendo que el público aplaudió con largueza a estas

“simpáticas” composiciones (30). Considero que la utilización de calificativos como este para referirse a sus obras da cuenta del lugar en que se sitúa la creación femenina en aquel periodo. Otorgándole características relacionadas con lo simpático, amable o gracioso, por sobre otras, en tanto estas responden al modelo femenino vigente.

En medio de la búsqueda de nuevos documentos y antecedentes, conseguí el programa de este concierto, custodiado actualmente en el Centro de Investigación Musical de la Universidad de Chile (CEDIM). En él se indica el detalle del repertorio ejecutado, como también un listado de las coristas, quienes conformaron un grupo de 165 intérpretes.

RCA
Roberto Fernández y Cia. Ltda.
BANDERA 182 — TELEFONO 87401 — SANTIAGO
DISCOS VICTOR, ODEON Y COLUMBIA

Departamento Radios

**RADIOS
y
RADIOFONO-
GRAFOS
RCA VICTOR
TOCADISCOS y
DISCOROLAS
AUTOMÁTICAS**

Artículos PARKER y
EVERSHARP

Cocinas y Cocinillas
MOFFAT

Taller de Reparaciones
con técnicos de primera
Tubos y repuestos de
Radios

Facilidades de pago

TEATRO MUNICIPAL
PROGRAMA
Octubre 22 e 1946

CORO ANA MAGDALENA BACH

DIRECCION: MARTA CANALES PIZARRO
ORGANO: ELIANA O'SCANLAN

PRIMERA PARTE

I. T. L. de Victoria (1540-1608). "POPULI MEUS".
II. Ludovico Viadana (1564-1645). "O SACRUM CONVIVIUM".
III. Marta Canales. "Venite mis ojas" (poesía de Santa Teresa de Jesús).
IV. Costeley (1531-1606). "TA DANCE ME PLAIT".
V. Buxtehude (1637-1709). "ES IST GENUG".
VI. Orléand de Lassus (1532-1594). "Scris tu dir l'Ave?".
VII. Rameau (1683-1764). "Les Fetes d'Hebe".

SEGUNDA PARTE

Juan Sebastián Bach (1685-1750):
CANTATA 140. "Despierta! Llama su Voz".
a) Versus I. b) Versus II. c) Coral.
SOLOS: TERESA YRARRAZAVAL DE JIMENEZ.
PIANO: ELIANA O'SCANLAN FERNANDEZ.

TERCERA PARTE

I. W. A. Mozart (1756-1791). ORACION de la Opera "Cossi fan tutte".
II. Marta Canales. NACIO LA NIÑA.
III. Anónimo. CANCION BURLONA.
IV. Pedrell (Colección de Melodías). EL RABIOSO.
V. Anónimo. "Canción de la Alta Silesia" (Armonización de Carta Canales).
Solos: Malú Aldunate de Antúnez y María Victoria Salinas G. H.
VI. Pedrell (Colección de Melodías). QUE SE DIERMA MI NISO.
VII. Marta Canales. TRES CANTARES CHILENOS, SOBRE MELODIAS TRADICIONALES:
a) La Mariposa. b) La Flor de la Caña. c) Hijo c' mi alma

Departamento Discos

**DISCOS
VICTOR
ODEON
Y
COLUMBIA**

El más completo surtido en
Obras maestras y música
bailable y popular

ATENCIÓN POR PERSONAL
ESPECIALIZADO

ALBUMES DE LUJO y para
Música clásica

AGUJAS PERMANENTES
Victor, Odeón y Laubscher

RELOJES SUIZOS y
Americanos de las mejores
marcas

GRANDES FACILIDADES
DE PAGO

Ilustración 2: Programa concierto coro Ana Magdalena Bach

En 1947, la agrupación realizó un viaje a Buenos Aires de carácter benéfico, como ya fue mencionado, para aportar en la construcción del Templo Votivo de Maipú. En la *Revista Musical Chilena*, volumen 3, n°20-21 se realizó una pequeña mención a dicho viaje. El *Boletín* del Ministerio de Relaciones Exteriores de Argentina, correspondiente al mes de abril, dio cuenta de la realización de esta actividad en un apartado titulado “Un Acto de confraternidad Argentino-Chilena realizose en la Cancillería”. El texto relata que “El 13 de abril concurrieron al Palacio San Martín los integrantes del coro chileno ‘Ana Magdalena Bach’, compuesto por 150 señoritas, cuya dirección está a cargo de la señorita Martha Canales Pizarro” (66 – 67). Fueron realizados dos conciertos en el marco de esta actividad, uno en la cancillería chilena y otro en el Teatro Colón. Bustos menciona que Canales fue la primera mujer en dirigir en aquel teatro, sin embargo, no menciona fuente alguna que confirme esta declaración.

En octubre de 1948, nuevamente esta agrupación realizó un concierto en el Teatro Municipal de Santiago, presentando además del repertorio polifónico tradicionalmente abordado, obras nacionales de los compositores Letelier y Orrego, como también piezas tradicionales rusas y alemanas (*Revista Musical Chilena*, Vol.4, n°31; 52).

Como último antecedente vinculado directamente con este coro cabe mencionar el disco de vinilo encontrado también en los archivos y documentos custodiados por el CEDIM. Si bien el disco no se encontraba en buen estado, por lo que no fue posible reproducirlo, la información obtenida a través de él es relevante. En él fueron grabadas dos piezas corales, “Canción de cuna” y “Canción de la Alta Silesia” correspondiendo esta última a una armonización, ejecutadas ambas por el coro “Ana Magdalena Bach” bajo la dirección de Marta Canales.



Ilustración 3: Disco de vinilo coro "Ana Magdalena Bach"

Todos los antecedentes entregados hasta el momento son de utilidad para complementar los datos expuestos por las fuentes historiográficas tradicionales sobre el quehacer creativo de Canales, tanto desde el ámbito de la creación, como de la interpretación y de la dirección. En la búsqueda de información encontré antecedentes que sacaron a la luz nuevas facetas y ámbitos en los que Canales se desarrolló y que no consideré inicialmente. Estos son, la docencia y la gestión de espacios con carácter asistencialista.

Con respecto a las instancias formativas, existen referencias de aquello en las fuentes ya revisadas. Por ejemplo, en el artículo biográfico de Bustos, se mencionan este tipo de instancias en los coros organizados por Canales (Bustos, 1982; 42). En la mención de la revista *Música* sobre la creación de la Sociedad Santa Cecilia se menciona también cómo aquel espacio declaró tener entre sus objetivos, además de la creación de coros, el perfeccionamiento musical de sus miembros (*Música*, año 3, n°4; 3).

Fuera de los espacios a los que habitualmente se le vincula, se encuentra la “Asociación de la Juventud Católica Femenina de Chile”, organismo con el cual Canales mantuvo lazos. Esta agrupación manifestó entre sus lineamientos el interés por mejorar la condición de la mujer, ayudando a la formación moral e intelectual; esto de manera adicional a su propósito mayor como agrupación vinculada a la iglesia católica que era “unir a las jóvenes para la defensa de sus ideales cristianos y prepararlas para el Apostolado Social Cristiano” (Guerín, 602). Entre las numerosas instancias generadas se crearon academias musicales, donde Canales se encargó de impartir los cursos de canto gregoriano. Guerín añade que en estos centros se formó una *Schola Cantorum* para la ejecución de cantos litúrgicos, y coros para el repertorio de cantos populares (602).

La Asociación de la J. C. F. creó la Federación Estudiantil Femenina. Este grupo estuvo íntimamente ligado con el quehacer social de carácter asistencialista; en el local donde se organizaron habilitaron un consultorio jurídico, una biblioteca, como también un policlínico. A su vez crearon 10 centros organizados en distintas áreas, algunos de ellos fueron el centro de Medicina, Leyes, Farmacia, Pedagogía, Normalista, entre otros (Guerín, 604 – 605). El *Diccionario Biográfico de Chile*, correspondiente a la 9ª edición 1953 – 1955, señala que Canales trabajó en la Federación Estudiantil Femenina, asumiendo la dirección del Centro Musical. No encontré algún antecedente adicional que dé cuenta de esto; sin embargo, podría ser considerado como cierto en vista del vínculo de Canales con la Asociación de la Juventud Católica Femenina, organismo creador de la Federación Estudiantil Femenina.

Como última instancia a mencionar, particularmente ligada a la gestión de espacios de carácter asistencialista, está la participación de Canales en la Sociedad Protectora de Ciegos “Santa Lucía”. Según menciona Guerín, esta agrupación fue fundada en junio de 1923 con el objeto de proteger a personas ciegas y brindarles espacios de capacitación. Se institucionalizó al alero del Estado obteniendo personalidad jurídica como sociedad en 1924.

Si bien Canales no formó parte del directorio inicial de la sociedad, para el año 1927 ya cumplía con el rol de presidenta (Guerín, 558; *Diccionario Bibliográfico*, 218). Además de la creación del “Hogar de ciegos Santa Lucía”, donde albergaron personas ciegas sin hogar o que sus familias no podían mantener, crearon diversas secciones dedicadas a capacitar en oficios y asistir a los no videntes. Entre ellas destacan la sección de creación de alfombras, de tejidos, de cestería y también de música. Esta última sección contempló la creación de orquestas como también la realización de clases de música e instrumentos a personas ciegas; la organización y actividades correspondientes a este ámbito estuvieron a cargo de Marta y María Canales (Guerín, 560).

En la búsqueda de fuentes que complementaran la información recién expuesta encontré la tesis *Camino a la Esperanza, Historia del hogar de ciegos Santa Lucía (1924 – 2004)* del periodista Héctor Mendoza Marín. El desarrollo de este documento no está centrado en la figura de Canales, pero su nombre se reitera en diversas ocasiones constituyendo un aporte inédito hasta el momento. Las características propias del relato, vinculadas al periodismo, me presentaron una dificultad; el autor declaró en el texto que aquel corresponde a un reportaje en profundidad construido a partir de la historia oral, utilizando como herramienta la entrevista en profundidad. Describe este proceso como “la forma de reconstruir procesos históricos desde la subjetividad y como un método de conocer un fragmento de la realidad”, por lo que lo expuesto en el relato corresponde a una representación de Mendoza a partir de sus fuentes (9)²³.

En consideración de esto fue que decidí contactar al autor con la intención de acceder de manera directa a las entrevistas que conformaron su corpus de estudio. Cabe mencionar que para esta investigación considero estas entrevistas como fuentes de carácter testimonial, en tanto no representan estudios disciplinares, sino que expresan opiniones, experiencias, e impresiones de quienes hablan.

²³ “*Camino a la Esperanza*”, “*Historia del hogar de ciegos Santa Lucía*” (1924 – 2004) corresponde a una tesis de pregrado para obtener el título de periodista por la Universidad de Artes y Ciencias Sociales, escrita por Héctor Marín. Se puede consultar en línea en <https://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/377>.

Del total de entrevistados, abordé tan solo el relato de tres de ellos, en vista de que mencionan a Canales y habitaron el hogar de ciegos desde sus primeros años. Estos relatos, además de confirmar su rol como presidenta de la Sociedad Protectora de Ciegos Santa Lucía añaden nuevos datos. Por ejemplo, Pascuala, una de las habitantes del hogar, menciona con relación a la orquesta Santa Lucía, que un amigo suyo, Agustín Herrera, participó en ella como ejecutante de piano y violín. Comenta que el trabajo realizado por la agrupación era remunerado, permitiéndoles tener ingresos a los músicos ciegos. Esto es relevante ya que, en aquella época, entre 1920 y 1930, las necesidades de personas ciegas no eran atendidas por el Estado²⁴.

Otro dato interesante es la mención que realiza Pascuala sobre el cántico a 3 voces “Nada te turbe”, describiéndolo como uno que solían cantar en el hogar y que las nuevas integrantes iban aprendiendo a medida que llegaban. A pesar de no mencionar la autoría de la canción, cabe la posibilidad de que corresponda a uno de los Madrigales Teresianos de Canales. Esta idea se sustenta bajo la premisa de que tanto Marta como María Canales generaron diversas instancias de educación musical dentro del hogar y este pudo ser aprendido en aquel contexto. Pedro Zapata, otro de los entrevistados, comenta que existió un “Himno a Santa Lucía” compuesto por Canales, pieza que por lo demás no forma parte del catálogo creado por Bustos

Considero como aspecto central del vínculo entre Canales y la Sociedad Protectora de Ciegos Santa Lucía y el Hogar de Ciegos Santa Lucía, las instancias formativas y profesionales relacionadas con la práctica musical. Es probable que estas instancias fueran pioneras en cuanto a la inclusión y formación musical en personas ciegas, aunque no se sostuvieran en el tiempo. Tanto en la tesis de Mendoza como en las entrevistas se menciona que no existió claridad en cuanto al año en que dejó de funcionar la orquesta (Mendoza, 102). Guerin menciona con relación a la orquesta, que

²⁴ Recién en 1990 se incorpora la palabra discapacidad en una ley de estado, esta fue la ley n°18.989. En ella se menciona la intención de diagnosticar la situación de las personas con discapacidad, sin atender aún a las necesidades de aquella población. En 1994, se promulga la nueva ley n°19.284 por medio de la cual recién se establecen normas para la integración social de las personas con discapacidad. <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=30651&idVersion=2007-07-31>.

esta se presentaba periódicamente en el Club de la Unión como también en casas particulares, por lo que podemos deducir que al menos hasta 1928, la orquesta estaba vigente (Guerín, 702).

Al considerar las nuevas fuentes mencionadas queda en evidencia cómo el quehacer y agencia de Canales fue diverso y diligente; muy disímil a lo expuesto por la historiografía tradicional de la música. La jerarquización de prácticas en la esfera institucional propició que se abordaran solo aquellos ámbitos de su quehacer vinculados con la institucionalidad musical, dejando de lado prácticas consideradas menos relevantes.

Construcción de género y subjetividad de Marta Canales a la luz de las fuentes analizadas

El concepto de género ha originado numerosos debates, diálogos y consensos en torno a su significado, con posturas desde ámbitos como la biología, antropología, filosofía, historia, y otros más. En los estudios feministas esto no ha sido diferente; si bien a inicios del siglo XX se empleó este concepto principalmente como sinónimo de sexo biológico, en tanto hombre o mujer, ya en las últimas décadas del mismo siglo comenzaron a surgir nuevas formas de pensarlo. Para esto fue fundamental el trabajo realizado por la historiadora feminista Joan Scott, con su artículo “El género una categoría útil para el análisis histórico” (1990), donde hizo converger algunas de estas nuevas posturas, actuando también como punto de inicio para investigaciones posteriores.

A grandes rasgos, Scott propuso pensar el género desde un ámbito simbólico-cultural a partir de dos presupuestos. El género como elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en la diferencia sexual y como forma primaria de las relaciones de poder (Scott 1990, 289). Con relación al primer punto, plantea que las relaciones de género están atravesadas por cuatro elementos: los símbolos culturales, las normas, la política e instituciones y la identidad subjetiva. Propone también que el género como concepto y categoría analítica no es estático o ahistórico, en tanto, los elementos que lo constituyen pueden variar en cada sociedad. Bajo estas premisas, Scott presenta a hombres y mujeres como categorías conceptuales, transparentes y en constante cambio (2009, 106). Utilizaré este concepto por cuanto reconoce y sitúa las diferentes experiencias o situaciones atravesadas por el género en contextos sociales y temporales determinados, permitiéndome así analizar y comprender, en lo posible, el devenir de Canales teniendo en cuenta su contexto sociocultural. En cuanto a las subjetividades, a pesar de que estas se relacionan con la autodefinición individual de cada sujeto, la naturalización con que se concibió la diferencia sexual durante mucho

tiempo hizo que recayeran sobre las mujeres exigencias éticas y morales que finalmente jugaron un papel importante en la constitución de sí mismas (García, M. 46).

En este subcapítulo me interesa interiorizar en cómo la construcción de género vigente durante las primeras décadas del siglo XX y las subjetividades femeninas influyeron en el quehacer y proyección profesional de Canales, abordando también el modo en que ella vivenció estos esquemas de feminidad en su contexto particular, tanto como, mujer, burguesa, católica, compositora, entre otros factores.

La incorporación de la teoría de género a la disciplina histórica trajo consigo un cuestionamiento hacia las historias, consideradas hasta entonces como estudios objetivos, neutrales y universales, pero que, sin embargo, habían excluido de sus relatos a las mujeres (García, A. 128).

Teniendo lo anterior en consideración, creo oportuno analizar los antecedentes contenidos en la historiografía respecto a Marta Canales bajo una mirada “clínica” según lo propuesto por la historiadora María García Canal en “Entre memoria o historia de mujeres y de género” (2019)²⁵. Plantea ahí la autora que la visión clínica en el análisis histórico nos permitiría rastrear a las mujeres tanto en sus prácticas como en los discursos que se forman en torno a ellas, por cuanto estos intentan ser performativos, es decir pretenden “influir en sus maneras de ser y de hacer” (53). Manifiesta también que al observar a las mujeres desde este enfoque “se hará evidente la tensión que mantiene entre sí discursos y prácticas, prácticas que disienten y desmienten los discursos, discursos insistentes y machacones que buscan producir prácticas, dirigir y ordenar” (53).

Bajo esta perspectiva me interesa comenzar analizando algunos aspectos del discurso en torno al quehacer de Canales que llamaron mi atención en la revisión historiográfica realizada en los puntos anteriores. El primero de ellos es el uso

²⁵ La autora declara que recogió la categoría de clínica, junto con la de crítica y ética, del trabajo realizado por Maríapaola Fimiani. No obstante, en este caso las replantea vinculándolas con las reflexiones respecto al género de Scott, alejándose así de la propuesta inicial de Fimiani (García, 46).

reiterativo, sin importar el origen del documento, del calificativo “mística” para describirla tanto a ella como a sus obras. La *Real Academia Española* define lo místico como algo que incluye misterio o razón oculta, o que se dedica a la vida espiritual. Si bien no pretendo negar el vínculo y devoción de Canales por la religión católica, considero que la elección de este adjetivo buscó por sobre todo resaltar el carácter natural y espiritual con que se vinculaba a las mujeres, valores arraigados a lo femenino a partir de la construcción de género vigente (Montecinos, 396).

Por otro lado, al utilizarlo para describir las creaciones de la compositora, se establece una distancia con los procesos creativos llevados a cabo por hombres, relacionados hegemónicamente con lo racional y la capacidad mental (Green, 89).

Similar a esta situación es la descripción, ya mencionada, que realizó Salas Viu respecto a la obra de Canales, recurriendo en aquella ocasión a los conceptos de “ternura” y “candor” para caracterizarla. Algunas de las cualidades que aparecen en los significados de ambos conceptos son pureza, sencillez, afecto y calidez, dando cuenta nuevamente, de una categorización cercana a los valores encarnados por las mujeres.

Otro aspecto que advertí en el relato, relacionado con su faceta creativa, fue el espacio protagónico que se le otorgó a la música de carácter vocal por sobre la instrumental. Inclusive Bustos en su artículo opina que el repertorio de carácter vocal era el que más se adecuaba a sus técnicas compositivas (Bustos 1982, 56).

Al analizar en detalle el catálogo propuesto por Bustos, y las fuentes en que la autora se basó para la construcción del mismo pude obtener nuevos datos. Por ejemplo, el total de piezas instrumentales incluidas en este escrito son mencionadas en la reseña realizada a Canales por la revista *Música* en 1922. A partir de esa fecha no existen más antecedentes de creaciones instrumentales posteriores. Adicionalmente pude verificar que este fue su periodo de mayor productividad como compositora, llegando a contar con 28 obras compuestas hasta aquel año, de un total de 44 mencionadas por Bustos²⁶.

²⁶ Detalle del catálogo realizado por Bustos en Anexo (1).

Tal como se ve en la tabla adjunta, de las 28 obras identificadas, 13 corresponden a piezas plenamente instrumentales, ya sea para instrumentos solistas, dúos, como también grupos orquestales; 3 de ellas son vocal-instrumental, piezas para orquesta y coro; y 12 vocales. Hasta aquel momento la producción instrumental fue incluso mayor que la de carácter vocal.

	Instrumental	Instrumental-vocal	Vocal	Total
Anterior a 1922	13	3	12	28
Posterior a 1922	0	1	15	16
				44

Ilustración 4: Tabla comparativa piezas corales e instrumentales

En cuanto a la circulación de piezas de carácter instrumental, fueron las secciones de crónicas quienes dejaron constancia de aquello. Por ejemplo “Elevación” se menciona en al menos 3 ocasiones y contextos distintos, siendo ejecutada en 1916 (3er Concierto Sinfónico de Música Chilena), 1923 (Concierto Sinfónico de Música Chile) y 1927 (Exposición Femenina).

Creo relevante para este asunto atender también a la temporalidad en que se puede enmarcar la labor de Canales. Para aquello consideré el inicio de su quehacer a partir del primer concierto público en que participó con música de su autoría, en 1916 con 27 años; mientras que las últimas actividades mencionadas ocurren cercanas a 1950, año en que Canales ya tendría 61 años. Esto sugiere una dedicación permanente a la música, abordando un periodo no menor de su vida.

Frente a los antecedentes expuestos me surgen algunas preguntas a las que espero responder más adelante en este escrito. Por ejemplo, ¿por qué en el catálogo no aparecen piezas instrumentales posteriores a 1922?. Considerando sus años de actividad ¿Dejó ella de componer música instrumental a partir de ese año? Si fue así, ¿por qué lo hizo?

Hay diversos estudios musicológicos que han abordado cómo las relaciones de género y la dominación ejercida a partir de ellas, afectaron la producción y prácticas musicales realizadas por mujeres. En cuanto a la composición, se consideraba que ésta tenía como requisito una capacidad cerebral y racional por sobre la corporal, entrando así en conflicto con la construcción femenina (Green, 89). De manera adicional, existió una cierta carga ante el tipo de música que componían mujeres. Lucy Green propone que, a mayor uso de tecnologías en el uso de voces, instrumentos o fuentes sonoras, se estará más cercano al perfil masculino, alejándose así del patrón de feminidad²⁷. Con relación a la elección del medio sonoro, el más aceptado para la creación femenina fueron las voces, en tanto, estaban más relacionadas con el cuerpo y la naturaleza; símbolos de feminidad en la sociedad occidental (Green, 94).

Por otro lado, hay que considerar las dificultades que debieron enfrentar las compositoras al momento de ejecutar sus obras, particularmente aquellas que involucraban grandes cuerpos instrumentales. Esta representa tan solo una de las dificultades que debieron atravesar mujeres músicas para ser consideradas por el canon de la música occidental según lo propuesto por Citron²⁸.

En base a lo mencionado, es probable que la dedicación a la música de carácter vocal por parte de Canales implicara una salida práctica a las problemáticas expuestas, considerando que gran parte de sus creaciones vocales posteriores a 1922 son incluso para voces iguales, repertorio que pudo trabajar con los coros de mujeres que fundó.

En cuanto a las prácticas que disienten de la construcción de género vigente, creo interesante el hecho de que Canales se mantuviera distante de la maternidad y el matrimonio. El vínculo entre mujer y naturaleza fue una de las características de mayor relevancia para la feminidad a partir de la mirada biologicista de la diferencia sexual,

²⁷ Con el concepto de tecnología Lucy Green hace referencia al uso de recursos técnicos y procedimientos, no así a tecnología como medios digitales.

²⁸ La musicóloga Marcia Citron en su artículo *Gender, professionalism and the musical canon* presenta un estudio sobre las dificultades que debieron sortear las mujeres compositoras para ser consideradas dentro del canon occidental de la música. Entre los obstáculos que plantea la autora, está la formación musical que deben recibir las compositoras, la publicación de sus obras y la buena recepción de la crítica.

destacando así su capacidad de procreación en contraste con la de reproducción, vinculada a lo masculino. El sociólogo Pierre Bourdieu se refiere a esta división como “la mejor fundada de las ilusiones colectivas” (citado en Scott 1990, 292). Bustos en su artículo comenta que “Marta se sintió, [...] predestinada a un convento; según sus palabras ‘tenía lo religioso metido en el alma’”. Esto se podría considerar como razón suficiente para el aspecto que planteo. Sin embargo, Canales no ingresó formalmente a ninguna orden religiosa, optando por una vida secular. Si bien Bustos menciona la calidad de “hermana” de Canales de la congregación de Carmelitas Descalzas de los Andes, esto ocurrió recién en 1975, año en que la compositora bordeaba los 85 años.

Estela Serret, socióloga especialista en estudios de género, menciona que las subjetividades femeninas en la cultura occidental moderna se construyen a partir del cuestionamiento o no de la dominación masculina, considerando esta dominación como referente de organización social de los sujetos. Por lo tanto, se pueden asumir las normas establecidas a partir de este sistema de dominación o se pueden rechazar alejándose de ellas, lo que no se puede hacer, es ignorarlas (Serret, 162 - 163). La autora aclara que con esta tesis no pretende atribuir una consciencia feminista a cada sujeto subordinado por su condición de género, si no que reconoce su capacidad de agencia y decisión acatando o no la norma. Considero que las elecciones tomadas por Canales respecto al matrimonio como a la maternidad, dan cuenta de su capacidad de decidir acorde o no a las normas vigentes.

Otro aspecto que considero marca una tensión entre prácticas y discurso, son los espacios a los que se vinculó a Canales. En el primer punto de este capítulo revisé de manera detenida la caracterización construida en torno a ella, la cual se enfocó principalmente en su quehacer desde los espacios domésticos. Al considerar que la construcción de la historia es la racionalización de la memoria en torno a los intereses de quienes la escriben, la ubicación de Canales en estos espacios se explicaría por el vínculo que tuvo en ellos con los personajes que llevaron a cabo el proceso de

institucionalización de la música en Chile. Quienes fueron finalmente los autores de aquellos relatos.

A pesar de aquel vínculo inicial mencionado en la historiografía, Canales no formó parte del proyecto de institucionalización musical llevado a cabo por Domingo Santa Cruz. Una de las razones pudo ser el carácter funcional y los formatos para los cuales compuso, aunque como ya planteé, la elección de la música vocal pudo estar atravesada por su condición de género. Frente a la distancia que mantuvo con la institucionalidad musical, quedando al margen tanto de la historiografía como de los discursos que se plasmaron en ellos, Canales transitó por espacios ajenos a la institución. Estos fueron diversos, como también las prácticas que ejerció a partir de ellos. De manera general, siempre estuvieron vinculados con la música; como las clases de canto gregoriano realizadas en las academias musicales de la “Asociación de la Juventud Católica Femenina de Chile”, las clases de música en el Hogar de Ciegos Santa Lucía, y la dirección de coros creados por ella.

En torno a esto hay dos aspectos que me interesa destacar. El primero es que, a pesar de haber quedado excluida de la nueva institucionalidad musical, Canales aparentemente no luchó por pertenecer a ella, se mantuvo al margen, aceptando los espacios que le fueron otorgados. Como, por ejemplo, la posibilidad de publicar algunas de sus piezas corales por el Instituto de Extensión Musical de la Facultad de Bellas Artes. Sin embargo, y, en segundo lugar, Canales buscó otros espacios en los que desenvolverse, dando cuenta así de su capacidad de agencia. Este tránsito no es visible desde la historiografía tradicional, pero si es posible reconocerlo al considerar las fuentes no tradicionales.

Si bien Canales se puede considerar como una mujer ceñida al canon femenino establecido en su época, el análisis en detalle de su quehacer permite apreciar una mujer con capacidad de acción que, a pesar de aceptar símbolos y normas establecidas por las relaciones de género, resistió otras construyendo así su propio devenir a partir de sus condiciones y competencias particulares.

CONCLUSIONES

El relato plasmado por la historiografía responde a los intereses de quienes la escriben. En ese sentido, describir el quehacer de Marta Canales no fue un aspecto relevante para la institucionalidad de la música en Chile. La caracterización realizada en torno a su figura fue superficial, describiendo un acotado periodo de su vida y solo parte de su quehacer. De manera coincidente, estas acciones se relacionaban de manera marginal o central con el devenir de la Sociedad Bach, germen de la futura institucionalidad musical chilena del siglo XX. Al representar las historias de la música la versión oficial e institucionalizada de la música en Chile, a lo largo del tiempo se cristalizó una personificación de Canales que no hizo juicio a su real labor como música. Uno de los resultados de esta investigación es la propuesta de una nueva caracterización sobre su quehacer, abordando en lo posible cada factor que incidió en su devenir.

Marta Canales Pizarro nació en el seno de una familia acomodada, conservadora y católica a fines del siglo XIX. Tanto su juventud como adultez se enmarcaron en un periodo de profundos cambios políticos y sociales que alteraron de manera definitiva las estructuras socioculturales heredadas el siglo XIX. Por esta razón, su vida fue un reflejo de estos cambios tanto en lo que se mantuvo constante como la dedicación musical en contextos familiares, como la incipiente participación en la escena musical pública de la época.

Las nacientes ideas sobre feminismo en Sudamérica surgidas en el tránsito del siglo XIX al XX, fueron acogidas en distintos espacios y clases sociales. Así Canales se vio inmersa en círculos donde estas temáticas configuraron una cuestión relevante, como la Liga de Damas. Aun cuando los planteamientos frente al feminismo no fueron siempre análogos en cada agrupación o movimiento femenino, si concordaron en que las mujeres debían obtener derechos civiles y acceder a espacios antes negados. Sin aventurarme a afirmar que Canales se autodeterminara como feminista, si creo que este

contexto insidió en su quehacer haciéndola participe de diferentes instancias gestionadas por mujeres con la intención de visibilizar sus avances en cuanto a su incorporación a la vida pública, como la Exposición Femenina celebrada en 1927, entre otros espacios femeninos.

Esta apertura a nuevos espacios no fue absoluta ya que la construcción de género vigente en aquel momento muchas veces distó de la nueva posición que las mujeres buscaron ocupar. Existía la idea aún de que las buenas mujeres eran aquellas que ocupaban los espacios domésticos y privados, con actividades adecuadas a su condición de género. Considero que el devenir de Canales es un reflejo de esta oposición de ideas. Por un lado, en diversos aspectos de su quehacer se evidencia una tradición conservadora cercana a el catolicismo, mientras que, por otro lado, rehusó espacios tradicionalmente otorgados las a mujeres, como la maternidad y matrimonio. Esta tensión se vio reflejada también en su capacidad de agencia, que la llevó a ocupar posiciones de liderazgo, como en la Sociedad de Ciegos Santa Lucía y los distintos coros que formó.

Otro aspecto histórico importante para comprender el devenir biográfico de Canales es la reforma al Conservatorio Nacional en 1928 que implicó un cambio en la práctica y sociabilidad musical. Además de centrar la escena musical en la Facultad de Bellas Artes se creó, instauró e institucionalizó una historia de la música académica en Chile que no abordó prácticas musicales que no concordaran con su visión de la música, centrada ahora en la figura del compositor y su creación como obra de arte. De manera general, y acorde con mi análisis musical, la música compuesta por Canales no cumplía con aquellos requisitos impuestos en momentos posteriores a la reforma del conservatorio. Durante dicho período su producción se redujo a piezas corales a voces iguales y armonizaciones.

A pesar del vínculo inicial con Domingo Santa Cruz, Marta Canales no formó parte de la institución musical que él representó. Su inclusión en el relato historiográfico fue superficial y acotada y actuó como respuesta a los intereses que los autores de las

historias perseguían, dejando de lado toda labor realizada al margen de aquella institución. Sin embargo, sin el nexo inicial entre la compositora y la Sociedad Bach, la trayectoria musical de Canales hubiese quedado aún más en las sombras, como muchas otras mujeres músicas que están ausentes de los relatos.

Pese a los obstáculos que limitaron su proyección profesional, su dedicación a la música fue permanente, transitando por diferentes proyectos y espacios fuera de la institucionalidad, como las tertulias recreativas surgidas en el espacio doméstico, la Sociedad de Ciegos Santa Lucía de origen asistencialista, o los cursos de canto gregoriano en las Academias Musicales de la Asociación de la Juventud Católica de Chile. En todas ellas el denominador común fue la práctica de la música, ya fuese con un enfoque recreativo, formativo, moralizador u otros.

Recuperar parte de su repertorio no solo hace justicia a su labor, si no que entrega nuevas y diversas opciones a intérpretes o estudiantes. Es también importante de reconocer el papel que cumplió en la sociabilidad coral del siglo XX, particularmente la primera mitad, donde junto con otros coros instauraron una escena no reconocida actualmente por la historiografía. Desde el relato institucionalizado se reconoce un inicio de la práctica coral en los espacios universitarios, pese a que con anterioridad ya existía una tradición coral. Canales se desempeñó como directora coral durante al menos 30 años, contando desde las primeras menciones de las tertulias realizadas en su hogar donde dirigió pequeños conjuntos corales, hasta las últimas actividades realizadas con el coro “Ana Magdalena Bach”, cerca de los años 50’.

Debido al contexto sanitario en que desarrollé esta investigación el acceso a información fue limitado, sin embargo, el resultado constituye una base de estudio para posteriores investigaciones en torno a la figura de Canales. Aún hay aspecto por desarrollar como el trabajo coral realizado en los coros que formó, particularmente el “Ana Magdalena Bach” que se mantuvo en la escena musical por al menos 5 años de manera continua y que, probablemente, fue el coro de mujeres aficionadas más grande en Chile durante aquel periodo. Como futura proyección propongo que sería interesante

realizar un estudio estilístico de sus obras, identificando que influencias se logran apreciar en sus creaciones, cuáles son los recursos formales que más utiliza, o el vínculo que realiza la compositora entre texto y música, entre otros aspectos.

Finalmente, solo queda decir que Marta Canales Pizarro fue una mujer música, violinista, compositora, directora coral, educadora y gestora de los espacios que habitó, pionera en muchos aspectos que merece ser reconocida al igual que sus pares contemporáneos.

“Quizás lo diga... pero, por favor, no ponga ningún ejemplo de libros. Los hombres tienen toda la ventaja sobre nosotras por ser ellos quienes cuentan la historia. Su educación ha sido mucho más completa; la pluma ha estado en sus manos. No permitiré que los libros me prueben nada”.

Persuasión, 1817. Jane Austen

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Rolando et al. Ed. *Mujeres y Política en Chile, siglos XIX y XX*. Santiago: Ariadna Ediciones, 2019.
- Aracena, Aníbal. “Música en Chile. Recuerdos”. *Música*. Enero, 1920: 4 – 7.
- Aróstegui, Julio. “Retos de la memoria y trabajos de historia”. *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*. 2004: 5 – 58.
- Arrieta Cañas, Luis. *Música. Reuniones musicales (de 1889 a 1933)*. Santiago, 1954.
- Blakemore, Harold. “Chile, desde la guerra del Pacífico hasta la depresión mundial, 1880 – 1930”. *Historia de América Latina: 10. América del Sur, c.1870 – 1930*. Ed. Leslie Bethell. Trad. Jordi Beltrán y Neus Escandell. Barcelona: Editorial Crítica, 1992. 157 – 203.
- Boletín del Ministerio de Relaciones Exteriores y culto de la nación argentina. “Un acto de confraternidad argentino-chilena realizose en la cancillería”. Abril, 1947: 66 – 67.
- Bustos, Raquel. “Marta Canales Pizarro (1895 -)”. *Revista Musical Chilena*. Enero – junio 1982: 40 – 64.
- . *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2012.
- . *Presencia de la mujer en la música chilena*. Buenos Aires: Editorial Libro en Red, 2015.
- Citron, Marcia. “Gender, professionalism and the musical canon”. *The Journal Musicology*, University of California Press. 1990: 102 – 107.

- Claro, Samuel y Jorge Urrutia. *Historia de la música en Chile*. Santiago: Editorial ORBE, 1973.
- Claro, Samuel. *Oyendo a Chile*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1997.
- Correa, Sofia et. Al. *Historia del siglo XX chileno: Balance paradójal*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2005.
- Drake, Paul. “Chile, 1930 – 1958”. *Historia de América Latina: 15. El cono sur desde 1930*. Ed. Leslie Bethell. Trad. Jordi Beltrán. Barcelona: Editorial Crítica, 2002. 219 – 254.
- Editorial, Comité. “Conciertos. Tres conciertos corales”. *Revista Musical Chilena*. Noviembre, 1946: 30.
- . “Noticias. Música y músicos chilenos en el extranjero”. *Revista Musical Chilena*. Mayo – junio, 1947: 35.
- Escobar, Roberto y Renato Yrarrázaval. *Música compuesta en Chile 1900 – 1968*. Santiago: Ediciones de la Biblioteca Nacional, 1969.
- . *Músicos sin pasado*. Santiago: Editorial Pomaire, 1971.
- Errázuriz, Javiera. “La prensa obrera femenina y la construcción de identidad de género”. *Historia de las mujeres en Chile. Tomo 2*. Ed. Ana María Stiven et al. Santiago: Taurus, 2014. 314 – 340.
- García Canal, María. “Entre memoria o historia de mujeres y de género”. *Mujeres y política. Siglo XIX y XX*. Ed. Rolando Álvarez et al. Santiago: Ariadna Ediciones, 2019. 43 – 56.
- García Peña, Ana. “De la historia de las mujeres a la historia del género”. *Contribuciones desde Coatepec*. Núm. 31, 2016: 121 – 136.
- Gazmuri, Cristián. *Historia de Chile 1891 – 1994. Política, economía, sociedad, cultura, vida privada, episodios*. Santiago: RIL editores, 2012.

- Green, Lucy. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata, 2001.
- Guerin de Elgueta, Sara. *Actividades femeninas en Chile*. Santiago: Imprenta y litografía La Ilustración, 1928.
- Karmy, Eileen y Cristian Molina. “Músicos como trabajadores. Estudio de caso de la Sociedad Musical de Socorros Mutuos de Valparaíso (1893 – 1930)”. *Resonancias*. Enero – junio, 2018: 53 – 78.
- Kimplel, Felicitas. *La mujer chilena (Un aporte femenino al progreso de Chile 1910 – 1960)*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1962.
- Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*. Santiago: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1986.
- Lavrin, Asunción. *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay*. Santiago: Centro de investigaciones Diego Barros Arana, 2005.
- Mendoza, Héctor. “Camino a la esperanza. Historia del hogar de ciegos Santa Lucia (1924 – 2004)”. Tesis. Universidad de Arte y Ciencias Sociales, 2004. Digital
- Montecinos, Sonia. “Hacia una antropología del género en Chile”. *Mujeres chilenas. Fragmentos de una historia*. Ed. Sonia Montecinos. Santiago: Editorial Catalonia, 2018. 395 – 404.
- Olivares-Olivares, Valeria. “En defensa de las trabajadoras. Católicas y obreras organizadas en Chile desde fines del siglo XIX hasta 1930”. *Mujeres y política. Siglo XIX y XX*. Ed. Rolando Álvarez et al. Santiago: Ariadna Ediciones, 2019. 81 – 118.
- Peña, Carmen. “El cuerpo en la escena. Papel de las mujeres chilenas en el desarrollo de la música y el canto”. *Mujeres chilenas. Fragmentos de una historia*. Ed. Sonia Montecinos. Santiago: Editorial Catalonia, 2018. 297 – 310.

- Pereira, Eugenio. *Historia de la música en Chile (1850 – 1910)*. Santiago: Publicaciones Universidad de Chile, 1957.
- . “La música chilena en los primeros cincuenta años del siglo XX”. *Revista Musical Chilena*. 1950: 63 – 78.
- Quiroga, Daniel. “Conciertos. Coro Ana Magdalena Bach”. *Revista Musical Chilena*. Octubre – noviembre, 1948: 52.
- Rodríguez, Rosa. “Congreso Mariano”. *Congreso Mariano Femenino 1918*. Santiago, 1918: 1 – 6.
- Rondón, Víctor. “Historiografía musical chilena, una aproximación”. *Resonancia*. Enero – junio, 2016: 117 – 138.
- Salas Viú, Vicente. *La creación musical en Chile 1900 – 1951*. Santiago: Ediciones Universidad de Chile, 1952.
- Salas Viú, Vicente y Daniel Quiroga. “Coro Ana Magdalena Bach”. *Revista Musical Chilena*. Enero, 1946: 33 – 40.
- Sandoval, Luis. *Reseña histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación*. Santiago: Imprenta Gutenberg, 1911.
- Santa Cruz, Domingo. “Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach”. *Revista Musical Chilena*. 1950: 8 – 62.
- . *Mi vida en la música: Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Ed. Raquel Bustos. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2008.
- Scott, Joan. “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. Ed. James Amelang y Mary Nash. Edicions Alfons el Magnànim, Institut Valencià d'Estudis i Investigació. 1990: 23 – 58.

- . “Preguntas no respondidas”. *Debate Feminista*. Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) of the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). 2009: 100 – 110.
- . “Releer la historia del feminismo”. *Las mujeres y los derechos del hombre: Feminismo y sufragio en Francia, 1789 – 1944*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. 2012: 17 – 37.
- Serret, Estela. “La subjetividad femenina en la cultura occidental moderna”. *Sociológica*. Revista del departamento de sociología, Universidad Autónoma Metropolitana. Septiembre – diciembre, 1990: 155 – 169.
- Sin datos. “Audiciones del Centro Ex – Alumnos del Conservatorio”. *Música*. Noviembre, 1921: 4.
- Sin datos. “Concierto sinfónico de música chilena”. *Música*. 1923 – 1924: 3 – 4.
- Sin datos. “El Centro Ex - Alumnos del Conservatorio (Antes llamado Centro de Alumnos y Ex – Alumnos)”. *Música*. Enero, 1920: 12 – 16.
- Sin datos. “El gran Oratorio Sagrado. San Francisco de Asis”. *Música*. Septiembre, 1920: 7 – 9.
- Sin datos. “Misa de la Srta. Marta Canales Pizarro”. *Música*. Diciembre, 1921: 5 – 6.
- Sin datos. “Señorita Marta Canales Pizarro (Del libro Músicos Chilenos Contemporáneos, de. E. Uzcátegui publicado en 1919)”. *Música*. Abril, 1922: 1 – 3.
- Sin datos. “Sociedad musical”. *Música*. Noviembre, 1920: 16.
- Stuven, Ana María y Joaquín Fermandois. *Historia de las mujeres en Chile. Tomo II*. Santiago: Taurus, 2014.
- Stuven, Ana María. “El asociacionismo femenino: la mujer chilena entre los derechos civiles y los derechos políticos”. *Mujeres chilenas. Fragmentos de una*

historia. Comp. Sonia Montecinos. Santiago: Editorial Catalonia, 2018. 105 – 118.

Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y la cultura en Chile*. Santiago: Editorial Universitaria, 2011.

Subercaseaux, Blanca. *Amalia Errázuriz de Subercaseaux*. Padre las casas, Chile: Imprenta y Editorial San Francisco, 1934.

Vera, Fernanda. “¿Músicos sin pasado? Construcción conceptual en la historiografía musical chilena”. Tesis. Universidad de Chile, 2015. Digital

Uzcátegui, Emilio. *Músicos chilenos contemporáneos (Datos biográficos e impresiones de sus obras)*. Santiago: Imprenta y Enciclopedia América, 1919.

---. “La composición musical en Chile”. *Música*. Enero, 1921: 4 - 7.

Viñuela, Laura. “Musicología y feminismo”. *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK Ediciones, 2004.

ANEXOS

En esta sección presentaré algunos documentos que complementan la información entregada en el cuerpo de esta memoria. El primero corresponde a una tabla de las creaciones de Canales obtenidas en su mayoría del catálogo creado por Bustos en 1982 como también por información obtenida a lo largo de esta investigación.

La segunda parte corresponde a la transcripción de cuatro piezas de carácter vocal e instrumental de la compositora, siendo acompañadas cada una de ellas por un análisis general e identificando sus principales características. Adicionalmente propongo ámbitos en los que podrían ser utilizadas como material práctico, desde clases de armonía, lenguaje musical, práctica coral, u otros. Esta sección responde directamente a parte de los objetivos específicos donde me planteé aportar con un repertorio no conocido actualmente, posicionando a Canales en la escena musical actual.

Catálogo

A continuación, presento una tabla de las creaciones de Marta Canales, que como ya mencioné, corresponde en gran parte al catálogo creado por Bustos. Incluí como antecedente la fuente en donde ha sido mencionado el estreno o interpretación de cada obra y no las fechas propuestas por la autora del catálogo. Tomé esta decisión ya que en el desarrollo de esta investigación pude corroborar que existían errores entorno a ellas.

Título	Conformación	Donde es mencionada
Nocturno	Piano	Revista Música / año III n°4 / 1922
Preludio	Violín	Revista Música / año III n°4 / 1922
Elevación	Poema para arpa, órgano y cuerdas	Uzcátegui 1919
Gavotte	Piano	Uzcátegui 1919
Réve	Violoncello y piano	Uzcátegui 1919
Estudio	Violín	Uzcátegui 1919
Capricho	Piano	Uzcátegui 1919
Loneliness	Piano	Uzcátegui 1919
Marcha Fúnebre	Piano	Uzcátegui 1919
Meditación	Piano	Uzcátegui 1919
Preludio	Arpa	Uzcátegui 1919
Quinteto de violines	Violín	Uzcátegui 1919
Bercause	Piano y violín	Uzcátegui 1919

Marta y María	Para voces solistas (SMATB), coro de niños y orquesta, flauta, oboe, clarinete, corno inglés, fagot, corno, trompeta, trombón, tuba, celesta, arpa, órgano y cuerdas.	Exposición Femenina 1927
Misa de Navidad	Cuatro voces mixtas SMATB, campanas, arpa, órgano y cuerdas	Revista Música / año III n°4 / 1922
Misa Eucarística	Para solista, coro a seis voces, 3 arpas, órgano y cuerdas	Revista Música / año III n°9 / 1922. Estrenada el 10 de septiembre de 1922
Alleluya!	Para voces SMAT, campanas, arpa, órgano y cuerdas	Uzcátegui 1919
A la reina del mar	Barcarola	Revista Música / año III n°4 / 1922
Canto de la mañana	Coro	Revista Música / año III n°4 / 1922
Tres Romanzas	Sin información	Revista Música / año III n°4 / 1922
Madrigales Teresianos	Coro a cuatro voces reales	Revista Música / año III n°4 / 1922
Ave María	Para voz solista, coro mixto a cuatro voces y órgano	Uzcátegui 1919
Canto de la tarde	Coro SMA y órgano guía	Uzcátegui 1919
Himno popular al Niño Jesús de Praga	Para voz, coro al unísono y órgano	Uzcátegui 1919
Mattinata	Para soprano o tenor y piano	Uzcátegui 1919
Priere du matin	Para cinco voces SMATB y órgano	Uzcátegui 1919
Resurrexit	Coro sagrado a cuatro voces reales	Uzcátegui 1919

Ave María	Para mezzosoprano y órgano	Uzcátegui 1919
Hosanna	Para cuatro voces reales SMAT	Uzcátegui 1919
Cantares Chilenos	Para coros a voces iguales	Programa de concierto / 1946
Cántico de S. Francesco	Para cuatro voces SMAT y órgano guía	Sin información
Cierra los ojitos	Para cuatro voces	Sin información
Cuatro canciones de cuna	Para coro a cuatro voces iguales	Sin información
Dos canciones: 1. Vienes caminando 2. Nació la niña	Para coro a cuatro voces iguales	Programa de concierto / 1946
Duérmete mi vida	Para voz y órgano	Sin información
El camino de la cruz	Para cuatro voces femeninas	Sin información
Himno Jam Lucis Orto Sidere	Para voz y órgano	Sin información
In manus Tuas	voz y órgano	Sin información
Laetabor et exultabo, salmi atque Motivi Gregoriani	Para voces SATB y órgano	Sin información
Misa Gregoriana	Para voces iguales y órgano	Sin información
Regina Coeli	Para cuatro voces SATB y órgano conductor	
Salve Regina	Voz y órgano	Sin información
Veni Creator Spiritus	Coro a siete voces	Sin información

Villancicos y canciones pastoriles		Sin información
Nuevas piezas		
Himno a Santa Lucia	Coro	Testimonio residente hogar de ciegos Santa Lucía
Canción de la alta Silesia	Coro a voces iguales	Disco vinilo coro “Ana Magdalena Bach”

Transcripciones

1. Marcha Fúnebre

Pieza para piano solo compuesta por Canales en memoria de su padre. El documento manuscrito al que tuve acceso corresponde a una imagen de baja calidad incluida en el libro *Músicos chilenos contemporáneos (Datos biográficos e impresiones)* de Julio Aróstegui. Allí se logra apreciar una dedicatoria escrita por la compositora fechada en 1919.

Cabe la posibilidad de que el manuscrito no corresponda a la versión completa de la obra y debido a la baja calidad de la imagen también es probable que haya incurrido en errores de altura en la transcripción. A pesar de eso, es la única pieza instrumental que se conserva de la autora, aportando así al acervo de música instrumental de compositoras chilenas.

La obra, escrita en Mi bemol menor, se presenta en cuatro secciones diferentes. A diferencia de las estructuras tradicionales donde las secciones y frases suelen ser simétricas, en este caso se observan secciones asimétricas entre sí. La obra en general posee un carácter sombrío que se transmite a partir de la utilización de recursos armónicos como el empleo de acordes con tensiones (como 6tas y 7mas añadidas sobre la triada) en conjunto con la utilización del registro grave en que se desarrolla gran parte de la pieza.

La primera sección inicia con una introducción por medio de una línea monódica octavada en la mano izquierda que cadencia con la secuencia $i - V - i$, idea que se reitera en los compases 5 y 6. A continuación, desde el compás 7, la compositora complementa las ideas melódicas con una textura acórdica, donde los acordes alterados y las tensiones añadidas toman un rol protagónico. Un ejemplo de esto es el uso reiterado del 5to grado disminuido. En el segundo tiempo del compás 7 funciona como 7ma disminuida del acorde de Dob mayor. Si consideramos este Sibb como enarmónico

de La se formaría en este caso un acorde de sexta alemana. Estas tensiones se van intercalando con reposos momentáneos que culminan con una semicadencia en el compás 11. Esta sección concluye en el compás 15 con la reiteración de un giro ya presentado que incluye nuevamente el uso del 5to grado disminuido.

La segunda sección tiene similitudes con la primera en aspectos melódicos y en el uso de una textura acórdica. Su estructura interna es de dos frases, ambas con finales semicadenciales. Una diferencia con la sección anterior es el uso de una dinámica *forte*, acompañada de una ampliación de la tesitura a un registro más agudo no explorado anteriormente. La combinación de ambos elementos hace que se genere una sensación de inquietud y tensión.

El inicio de la tercera sección está marcado por la resolución de la tensión acumulada en la parte anterior. Sin embargo, por medio de un cambio de textura a una figuración melódica en la mano izquierda combinada con una línea descendente, Canales logra prolongar e incluso aumentar la sensación de tensión. El uso de esta figuración altera la sensación rítmica con que se venía desarrollando la pieza, generando una sensación de aceleración. Armónicamente es similar a las secciones ya revisadas. Las tensiones siguen siendo protagónicas de las sonoridades generadas por la compositora, añadiendo en este caso también el uso general de la 6ta agregada a muchos acordes.

La última sección marca un quiebre en el carácter de la obra. En los compases finales de la tercera sección, del 31 al 34, el bajo descendió de manera gradual otorgando un carácter sombrío. Si consideramos el contexto de la obra esto podría expresar el descenso hacía la muerte. El quiebre ocurre en el compás 35 donde por medio de un intercambio modal y el ascenso gradual de los acordes de la mano derecha se genera un nuevo carácter, ya no sombrío, por el contrario, generando una sensación de elevación. En los últimos 5 compases esta elevación se detiene, preparando la cadencia final de la sección, marcada nuevamente por tensiones añadidas a la triada y reposando finalmente en Mib mayor.

Marcha Funebre

Marta Canales Pizarro (1889 - 1986)
Transcripción: Carla Molina

Lento doloroso

pp

mp *sostenuto*

p *f*

ppp *mp*

25

Musical notation for measures 25-29. Treble clef has chords and a melodic line. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

30

cresc.

Musical notation for measures 30-34. Treble clef has chords and a melodic line. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes. A "cresc." marking is present. A "dim." marking is at the end of the system.

35

Musical notation for measures 35-39. Treble clef has chords. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

40

Musical notation for measures 40-44. Treble clef has chords. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

45

Musical notation for measures 45-49. Treble clef has chords. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes. A "dim." marking is at the end of the system.

2. De la cordillera vengo

Esta obra coral corresponde a la armonización de una melodía tradicional anónima. La partitura forma parte del libro *Veinte canciones corales* publicado por la Federación de coros de Chile en 1960 con la intención de aportar a los coros existentes en el país con un “repertorio de cantos folclóricos, tradicionales o populares chilenos” (Baeza, 1960). Si bien es posible acceder a esta pieza de manera digital, la versión existente corresponde a una copia de baja calidad del libro original escrito de manera manuscrita, por lo que la transcripción propuesta presenta ventajas para su lectura y posible ejecución.

La pieza, escrita en Mib mayor para coro SATB corresponde a una textura homofónica de texto silábico. En el ámbito armónico la obra se desarrolla de manera estable en torno a Mib mayor, haciendo un uso reiterado de funciones secundarias y tensiones añadidas como 6tas y 7mas. La estructura es simétrica en cuanto a frases, siendo todas ellas conclusivas con cadencias auténticas y plagales en su variante ii – I, siendo esta última la más utilizada. El desarrollo lineal de las voces que armonizan a la soprano transcurre en el ámbito en una octava y en un registro central. Este aspecto permite que la obra sea interpretada Tanto por agrupaciones profesionales como vocacionales.

A partir de las características de la obra, como la estructura simétrica, el uso de la armonía, y el trabajo en la textura de las voces hacen que esta sea un repertorio útil para ejemplificar en clases de armonía o análisis.

De la cordillera vengo

Texto anónimo
Melodía tradicional
Versión coral de Marta Canales P.

mf *p*

Soprano
De la cor - di - lle - ra ven - go, pa - san - do por los ro - sa - les ¡Ay,

Alto
mf De la cor - di - lle - ra ven - go, pa - san - do por los ro - sa - les, ¡ay, ay, ay sí!

Tenor
mf De la cor - di - lle - ra ven - go, pa - san - do por los ro - sa - les, ¡ay, ay, ay, sí!

Bass
mf De la cor - di - lle - ra ven - go, pa - san - do por los ro - sa - les ¡Ay, *p*

mf

S
sí! ¡Ay, no! so - lo por ve - nir - te_a - ver

A
mf mi vi - da ¡Ay, sí! ay, ay, sí! so - lo por ve - nir - te_a ver. ve - nir - te_a - ver

T
mf mi vi - da ¡Ay, sí ay, ay, sí! so - lo por ve - nir te_a - ver

B
pp sí! ¡Ay, no! so - lo por ve - nir - te_a ver ve - nir - te_a ver

9 *p*

S ca - ra de qui - ta - pe - sa - res ¡Ay, sí! ¡Ay, no! ca -

A ca - ra de qui - ta - pe - sa - res ¡Ay, sí! ¡Ay, no! ca -

T ca - ra de qui - ta - pe - sa - res ¡sí! *p* qui - ta - ape - sa - res, ¡ay, qui - ta - pe - sa - res ¡sí! ca -

B ca - ra de qui - ta - pe - sa - res ¡sí! *p* qui - ta - pe - sa - res, ¡Ay, qui - ta - pe - sa - res ¡sí! ca -

13

S ra de qui - ta - pe - sa - res, bo - ca de al - men - dro flo - ri - do ¡Ay,

A ra de qui - ta - pen - sa - res, bo - ca de al - men - dro flo - ri - do ¡Ay,

T ra de qui - ta - pe - sa - res, bo - ca de al - men - dro flo - ri - do ¡sí!

B ra de qui - ta - pe - sa - res, bo - ca de al - men - dro flo - ri - do ¡sí!

17 *p* *f*

S sí! ¡Ay, no! *p* *f* y es - te es el pa - go que das a quien tan -

A sí! ¡Ay, no! *p* *f* y es - te es el pa - go que das a quien tan -

T bo - ca de al - men - dro flo - men - dro flo - ri - do ¡Ay, sí! *f* yes - te es el pa - go que das a quien tan -

B bo - ca de al - men - dro flo - men - dro flo - ri - do ¡Ay, sí! *f* y es - te es el pa - go que das a quien tan -

De la cordillera vengo

3

27

S to te_ha que - ri - do *p* ¡Ay, sí! a *f*

A to te_ha que - ri - do ¡Ay, sí! y_es-te_es el pa - go *p* ¡sí! y_es-te_es el pa - go ¡no! a

T to te_ha que - ri - do y_es-ta_es el pa - go ¡sí! yes-te_es el pa - go ¡no!

B to te_ha que - ri - do ¡Ay, no!

25

S quien tan - to te_ha que - ri - do le pa - gas tú de_es - ta suer - te ¡Ay, *p*

A quien tan - to te_ha que - ri - do le pa - gas tú de_es - ta suer - te ¡Ay,

T quien tan - to te_ha que - ri - do ¡ay, sí! le pa - gas tú de_es - ta suer - te ¡ay, sí,

B quien tan - to te_ha que - ri - do ¡Ay, sí! le pa - gas tú de_es - ta suer - te ¡Ay, sí,

29

S sí! *pp* ¡Ay, no! con to-do_el pe - cho_a - bra - sa - do_he_es - ta - do

A sí! ¡Ay, no! con to-do_el pe - cho_a - bra - sa - do_he_es - ta - do

T ay! y_es-te_es el pa - go a quien tan - to te_ha que - ri - do con to-do_el pe - cho_a - bra - sa - do_he_es - ta - do

B ay! y_es-te_es el pa - go a quien tan - to te_ha que - ri - do con to-do_el pe - cho_a - bra - sa - do_he_es - ta - do

33 *dim.*

S ca - si_a la muer - te ¡Ay, sí! ¡Ay, no!

A *dim.*
ca - si_a la muer - te, a la muer - te ¡Ay, sí! a la muer - te ¡Ay, no!

T *dim.*
ca - si_a la muer - te, a la muer - te ¡Ay, sí! a la muer - te ¡Ay, no!

B *dim.*
ca - si_a la muer - te ¡Ay, sí! ¡Ay, no!

3. Misa Eucarística

La *Misa Eucarística* es una obra coral-instrumental compuesta por Canales en el marco del II Congreso Eucarístico Nacional celebrado en 1922. Fue interpretada el 10 de septiembre de aquel año en la Catedral de Santiago, bajo la dirección de Armando Carvajal. La partitura en este caso fue impresa por la casa editorial *Sten Grafica*, de Torino, Italia, sin embargo, el único documento conservado del que tengo conocimiento se encuentra custodiado actualmente en el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional.

En la portada de la obra se indica que es una pieza escrita para voces solistas, coro SATB a seis voces, y orquesta conformada por un grupo de cuerdas, tres arpas y un órgano. A pesar de indicar que el coro es para seis voces con duplicación en la soprano y contralto, por medio de la técnica de *divisi* se generan ocho voces en gran parte de la pieza. En cuanto al material temático, en la edición impresa de la pieza se muestran diez temas principales que son abordados a lo largo de la misa, representando cada uno de ellos una idea o concepto. Estos se pueden observar en la siguiente imagen.

La estructura de la obra corresponde a las secciones ordinarias de la misa, Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus y Agnus Dei. Debido a su gran envergadura y por motivos prácticos, tomé la decisión de transcribir y analizar en este caso tan solo dos secciones de ella, el Kyrie en su totalidad y una parte del Credo. La elección de estas responde al carácter principalmente coral de la música por sobre el instrumental. La intervención secundaria de la orquesta en estos fragmentos, que a su vez es reducida por el órgano en el caso de la partitura original, y llevado al piano en la transcripción propuesta, permite que la música sea ejecutada sin la necesidad de contar con un conjunto de gran tamaño.

Temi Principali di questa Messa

a) Richiamo divino



b) „Sursum„ elevazione dell'amore, vita contemplativa



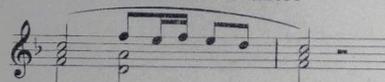
c) L'amore che oscilla, ... terra



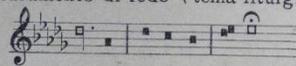
d) Sommissione d'amore



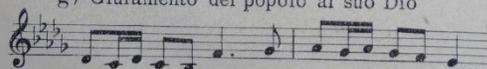
e) Adorazione d'amore



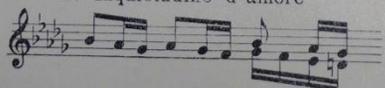
f) Giuramento di fede (tema liturgico)



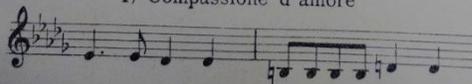
g) Giuramento del popolo al suo Dio



h) Inquietudine d'amore



i) Compassione d'amore



j) „Hosanna„

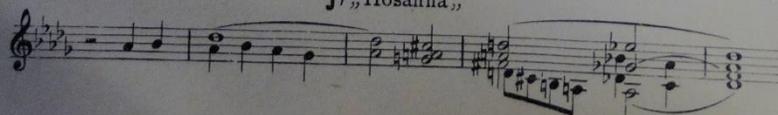


Ilustración 5: Temas principales Misa Eucarística

Kyrie

Este movimiento inicia con una pequeña introducción instrumental, sin embargo, en este caso abordé la transcripción desde la primera intervención del coro. Las voces dan comienzo al *kyrie* con una melodía melismática que corresponde al tema c), “*L’amore che oscilla, ...terra*” Con relación al ámbito armónico, éste se podría describir como una sección estable en torno a Reb mayor, a pesar de realizar un breve reposo transitorio sobre el IV al finalizar.

El ritmo armónico con que se desarrolla esta primera parte es lento y la estructura base que utiliza la compositora es la tríada, sin embargo, es enriquecida por el uso constante de tensiones añadidas como 6tas y 9nas agregadas. Como parte de esta búsqueda colorística, Canales utiliza también la 5ta aumentada como salida cromática del acorde de V (Lab) en el compás 7 en su resolución al I.

Continúa la segunda sección de este movimiento con un *Christe eleison* contrastante al material temático presentado en el primer *kyrie*. El uso de acordes menores, cromatismos, enarmonía, una figuración rítmica y melódica diferente, acompañadas de un *accelerando* desde el inicio de la sección en el compás 13, propician este contraste. En el paso del compás 16 al 17 se produce un proceso modulador donde la compositora utiliza la 3ra del acorde de Sib menor (Reb) enarmónicamente como 3ra del acorde de La mayor 7 (Do#) que cumple la función de V de Re mayor. Creo que en este caso la tonalidad de Re mayor funciona como el acorde napolitano enarmónico de Reb mayor, el cual debería ser Mibb mayor. El uso de la enarmonía en este caso logra facilitar la lectura, evitando el uso de dobles bemoles.

El cierre de esta sección prepara el retorno a la tonalidad original y al *Kyrie eleison* final. Para ello, luego de la utilización del napolitano por enarmonía, la compositora realiza un puente instrumental donde enlaza por cromatismo un acorde de Mi menor (ii del napolitano) a un Mib mayor con séptima. Este último actúa como dominante secundaria, es decir dominante de Lab mayor (V de Reb mayor), el cual llega

en el siguiente compás para preparar el retorno al tema inicial de *Kyrie eleison* en el compás 22.

La última sección de este movimiento retoma el tema presentado al inicio. La armonía se mantiene estable en torno a la tonalidad original al igual que en el primer *Kyrie eleison*, incluso reiterándolo de manera idéntica entre los compases 22 y 29. Con la llegada del compás 30 se marca el inicio de la sección cadencial. Canales utiliza en este caso el recurso del intercambio modal para generar un quiebre con relación a la primera sección. Luego de un acorde de I (Reb) en el compás 30, la compositora introduce un acorde de Lab menor (v menor), seguido de una La mayor de reposo, que finalmente regresa a un acorde de Lab, pero en modo mayor en esta ocasión en el compás 33. Creo que el acorde de La mayor en este caso funciona como el acorde enarmónico del VI por intercambio modal, el cual debería ser según la tonalidad un Sibb mayor.

Luego de retomar el Lab mayor en el compás 33, se genera un reposo momentáneo sobre Reb (I), que prepara la cadencia final del movimiento con un enlace plagal I – IV – I.

El uso de diversas herramientas armónicas hace que esta pieza sea un ejemplo oportuno para diversos contenidos abordados habitualmente en cursos de armonía, como por ejemplo el uso del acorde napolitano, o la 5ta aumentada. En mi experiencia formativa, estos contenidos son ejemplificados en su mayoría por repertorio de eurocéntrico y de autoría masculina.

Kyrie

Misa Eucarística

Marta Canales Pizarro
Transcripción: Carla Molina

f

Soprano
Ky - - - ri - e e - lei -
Ky - - - ri - e e - - -

Alto
f Ky - ri - e e - lei -

Tenor
f Ky - ri e e - lei -

Bass
f Ky - - - ri - e e - - -

Piano
mf

cresc.

S
- lei - son, son, Ky Ky - - - ri - e - ri - e, e -
Ky - - - ri - e e -

A
- son, Ky - - - ri - e e -

T
- son, Ky - - - ri - e e -

B
lei - son, Ky - - - ri - e e -

Pno.

Musical score for measures 7-9. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and Piano accompaniment are shown. The lyrics are: lei - - - son, Ky - - - son, Ky - - - ri -

Musical score for measures 10-12. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and Piano accompaniment are shown. The lyrics are: ri - ri - e, e - lei - - - son, e - lei - - - son, ri - e e - lei - - - son.

13

S
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -

A
Chri - ste e - lei - son Chr - ste e -

T
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -

B
Chri - ste e - lei - son, Chri - ste e -

Pno.

15

S
lei - son, Chri - ste e - lei - son.
lei - son, Chri - ste e - lei - son,

A
lei - son, Chri - ste e - lei - son.
lei - son, Chri - ste e - lei - son.

T
lei - son, Chri - ste e - lei - son.
lei - son, Chri - ste e - lei - son.

B
lei - son, Chri - ste e - lei - son.
lei - son, Chri - ste e - lei - son.

Pno.

16

dim. molto

rall. *a tempo*

19 22

S Ky - ri - e e - lei -
Ky - ri - e e - lei -

A Ky - ri - e e - lei -

T Ky - ri - e e - lei -

B Ky - ri - e e -

Pno.

25

S lei - son, Ky - ri - e ri - e e -
son, Ky - ri - e e -

A lei - son, Ky - ri - e e -

T lei - son, Ky - ri - e e -

B lei - son, Ky - ri - e e -

Pno.

28

S
lei - - - son,
lei - - - son,

A
lei - - - son.

T
8 lei - - - son,

B
lei - - - son.

Pno.

31

S
Ky - - - ri - e Ky - - -
Ky - - - ri - e Ky - - -

A
Ky - - - ri - e Ky - - - ri -

T
8 Ky - - - ri - e Ky - - - ri -

B
Ky - - - ri - e Ky - - - ri -

Pno.

34 *f* *pp* *rall.* *f* *p* *morendo*

S
ri - e e - - lei - son.
ri - e e - - lei - son.

A
e - - lei - son

T
e - - lei - son.

B
e - - lei - son.

Pno.

Detailed description: This is a page of a musical score for a Kyrie. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment staff. The music is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The score begins at measure 34. The vocal parts have lyrics in Latin: 'ri - e e - - lei - son.' and 'ri - e e - - lei - son.'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. Dynamic markings include *f* (forte), *pp* (pianissimo), *rall.* (rallentando), and *morendo*. The tempo is marked *rall.* and *morendo*. The score ends with a double bar line.

Credo

El fragmento recogido de este movimiento corresponde a la primera sección donde se observa una unidad temática del coro, la cual es antecedida y precedida por un interludio instrumental. Esta sección también en Re bemol mayor inicia con un proceso polifónico de imitación a la 5ta entre las voces soprano-alto y tenor-bajo, utilizando el tema g) en aumentación, “*Giuramento del Popolo al suo Dio*”.

Desde el compás 12 se genera un cambio métrico y melódico, donde por medio de un puente instrumental se prepara un cambio de tonalidad, en este caso hacia Do# menor. Para llevar a cabo este proceso la compositora hace uso del cromatismo y la enarmonía. El último acorde que suena con la armadura de Reb mayor es el V (Lab M) y el primero en Do# menor es el III (Mi M). Canales utiliza el Lab como nota común para llegar al siguiente acorde, transformándolo enarmónicamente en un Sol#, la 3ra del acorde de III. Si bien Do# menor, es una tonalidad lejana a Reb mayor, en este caso cumple el rol del intercambio modal enarmónico. Creo que la compositora tomo esa decisión utilizando el mismo criterio que en el *Kyrie*, para así evitar el doble bemol que se generaría sobre el 6to grado de Reb menor (Sibb).

La siguiente sección coral inicia en el compás 22, justo en el punto donde ya se establece la nueva tonalidad y concluye en el compás 29, donde por medio de una cadencia auténtica se reposa en un I. Sin embargo, este I corresponde al intercambio modal enarmónico, es decir se retorna a Reb mayor nuevamente.

La siguiente entrada del coro ocurre en el compás 36, pero esta vez la configuración melódica es de carácter homofónica y con una armonía estable entorno a Solb mayor que se podría resumir en la siguiente secuencia de funciones: V – I – V – I – V/IV – IV – V – I. La última sección coral inicia en el compás 50, retomando la imitación como recurso melódico y utilizando el tema h) en aumentación, “*Inquietudine d’Amore*”. Las entradas de cada voz ocurren de manera gradual desde la soprano hasta el bajo. La trama polifónica que se genera en esta sección entre las diferentes voces y la

utilización de patrones rítmicos de menor duración genera un contraste con el material expuesto anteriormente, generando una sensación de clímax. El tejido polifónico se detiene en el compás 53, donde hay un reposo en un acorde de Sib mayor, dando paso en el compás siguiente a la sección cadencial.

El texto en adelante es melismático y con una rítmica más lenta que genera la sensación de retención de la melodía. Las voces desde el compás 54 se mueven por movimiento conjunto descendente hasta reposar en un acorde de Dob mayor en el penúltimo compás, el cual cadencia posteriormente en Sib mayor por movimiento conjunto. El movimiento de voces en esta cadencia responde a la técnica contrapuntística, no hay uso de sensible, y se llega al reposo en el primer grado de Sib mayor por movimiento gradual descendente desde el segundo grado de la escala.

Canales, a lo largo de este movimiento pone en contraste el uso del contrapunto con una armonía más tradicional. Al igual que en el *Kyrie eleison* utiliza la tríada como estructura base de la armonía, pero con tensiones añadidas. La utilización del intercambio modal enarmónico que utiliza entre Reb mayor y Do# menor da cuenta de los recursos musicales y armónicos de la compositora, evitando el uso de dobles alteraciones que podrían dificultar la lectura y ejecución de la obra.

Esta no es una pieza de fácil ejecución, si bien las voces de manera independiente tienen una lógica melódica, las sonoridades generadas cargadas de tensión al superponerlas, el *divisi* que genera en ocasiones la separación del coro en 8 voces diferentes, como también las secciones polifónicas hacen que sea una obra de dificultad mayor. Al igual que el *kyrie* ya analizado, las características armónicas de este movimiento hacen que sea un repertorio útil para ejemplificar aspectos abordados en cursos de armonía, como el uso de intercambio modal o modulaciones por enarmonía.

Credo

Misa Eucaristica

Marta Canales Pizarro
Transcripción: Carla Molina

mf
Soprano Pa - trem o - mni - po - tén - tem, fa - ctó - rem coe - lí et ter - rae

mf
Alto Pa - trem o - mni - po - tén - tem, fa - ctó - rem coe - lí et ter - rae,

mf
Tenor Pa - trem o - mni - po - tén - tem, fa - ctó - rem coe - lí et ter - rae,

mf
Bass Pa - trem o - mni - po - tén - tem, fa - ctó - rem coe - lí et te - rae,

mf
Piano

5
S vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um.

A vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um.

T vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um.

B vi - si - bi - li - um o - mni - um, et in - vi - si - bi - li - um.

Pno.

10

S

A

T

B

Pno.

18

S

A

T

B

Pno.

pp Et in u - num Dó - mi -

pp Et in u - num Dó - mi -

pp Et in u - num Dó - mi -

Credo

24 num. Je - sum Chri - stum, Fi - li - um -
num. Je - sum Chri - stum, Fi - li - um
num. Je - sum Chri - stum, Fi - li - um

28 De - i u - ni - gé - ni - tum.
De - i u - ni - gé - ni - tum.
De - i u - ni - gé - ni - tum.

32 *p* Et ex Pa-tre na - tum

S

A

T

B

Pno.

37 an - te ó - mni - a sae - cu - la. De - um de De - o, lu - men de lú - mi - ne, De - um ve - rum de

S

A

T

B

Pno.

41 De - o ve - ro. Gé - ni - tum, non fa - ctum, con sub - stan - ti - á - lem Pa - tri: per quem

De - o ve - ro. Gé - ni - tum, non fa - ctum, con sub - stan - ti - á - lem Pa - tri: per quem

De - o ve - ro. Gé - ni - tum, non fa - ctum, con sub - stan - ti - á - lem Pa - tri: per quem

De - o ve - ro. Gé - ni - tum, non fa - ctum, con sub - stan - ti - á - lem Pa - tri: per quem

De - o ve - ro. Gé - ni - tum, non fa - ctum, con sub - stan - ti - á - lem Pa - tri: per quem

45 ó - mni - a fa - cta sunt. Qui prop - ter nos hó - mi -

ó - mni - a fa - cta sunt.

ó - mni - a fa - cta sunt.

ó - mni - a fa - cta sunt.

ó - mni - a fa - cta sunt.

51 nes, hó - mi - nes, et prop - ter no - stram sa - lú - tem, de -

S

A

Qui prop-ter nos hó-mi-nes, et prop-ter no-stram sa-lú-tem, de-

T

Qui prop-ter nos hó-mi-nes, et prop-ter no-stram sa-lú-tem, de-

B

et prop-ter no-stram sa-lú-tem, de-

Pno.

54 scén - dit de ceo - lis. *pp*

S

A

scén - dit de coe - lis. *pp*

T

scén - dit de coe - lis. *pp*

B

scén - dit de coe - lis. *pp*

Pno.