



PONTIFICIA  
UNIVERSIDAD  
CATÓLICA  
DE CHILE

FACULTAD DE ARTES  
MAGÍSTER EN ARTES

LA COMPOSITORA CHILENA MARÍA LUISA SEPÚLVEDA MAIRA (1883-1958):

Discursos historiográficos, exoneración y feminismo

POR

CATALINA FRANCISCA SENTIS ACUÑA

Tesis presentada a la  
Facultad de Artes de la  
Pontificia Universidad Católica de Chile,  
para optar al grado de Magíster en Artes, Mención Música

Profesor guía:  
DANIEL PARTY TOLCHINSKY

Marzo, 2020  
Santiago, Chile  
© 2020, Catalina Francisca Sentis Acuña

©2020, Catalina Francisca Sentis Acuña

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita el trabajo y a su autor.

## AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a mi tutor de tesis Daniel Party que me condujo pacientemente en este proceso, guiando, escuchando, cuestionando y permitiéndome ver más allá de mis propias ideas.

Especialmente quiero agradecer al profesor Cristián Guerra que me ha apoyado a lo largo de los años y sin toda su ayuda yo no habría podido hacer este trabajo.

A los profesores que me acompañaron en el proceso de investigación, particularmente a José Manuel Izquierdo, quien me arrojó un salvavidas en varias ocasiones y me guio en varias soluciones.

A mi familia y amigos quienes me escucharon y estuvieron conmigo en las largas jornadas de trabajo. Ximena, Franklin, Javiera y Estefanía muchas gracias por su compañía.

Finalmente, a mi compañero Simón, gracias por estar ahí siempre y darme tu apoyo incondicional.

## ÍNDICE

Resumen.....	6
Introducción.....	7
I. El problema de la mujer compositora.....	10
II. Sobre la revisión de archivo.....	13
III. Descripción de la tesis.....	18
1. Los discursos historiográficos en torno a María Luisa Sepúlveda.....	19
1.1 Emilio Uzcátegui y su testimonio.....	20
1.2 Los discursos del nuevo proyecto institucional: Eugenio Pereira Salas y Vicente Salas Viu.....	21
1.3 La construcción de Escobar de “La mujer compositor”.....	31
1.4 En enfoque de Raquel Bustos para las mujeres compositoras.....	33
2. Institucionalidad y exoneración.....	39
2.1 El vínculo institucional con el Conservatorio Nacional.....	40
2.2 Reforma al Conservatorio Nacional de Música.....	46
2.3 La exoneración.....	51
2.4 El impacto de la exoneración su carrera musical.....	57

3. María Luisa Sepúlveda y el feminismo: modelo del nuevo rol social de la mujer....	62
3.1 Feminismo en Chile a comienzos del siglo XX.....	63
3.2 María Luisa Sepúlveda y el nuevo rol de la mujer.....	69
3.3 Vínculos con redes feministas.....	73
Conclusión.....	86
Bibliografía.....	89
Anexos.....	97
I. Ubicación de las partituras disponibles de María Luisa Sepúlveda.....	97
II. Cartas.....	107

## RESUMEN

Los roles de género presentes en diferentes contextos culturales determinan los espacios para la creación artística. La presente tesis está centrada en la compositora chilena de principios del siglo XX, María Luisa Sepúlveda. Esta investigación busca comprender cómo, a pesar de su contexto y la definición impuesta por roles de género, logró insertarse en el mundo de la composición. A su vez analiza cómo incidieron las circunstancias históricas en su trayectoria y en el desarrollo de su obra musical. Con este objetivo, se realiza una revisión bibliográfica y de archivo, que otorga nuevos datos sobre la compositora y permite contrastar con los discursos musicológicos e historiográficos escritos sobre ella, para formular nuevas propuestas. Se analizan sus vínculos profesionales para comprender la forma en que la compositora logra insertarse en el espacio profesional de la composición, y se observa cómo su carrera se encuentra mediada por las relaciones institucionales que patrocinaron su trabajo. En el contexto en el que vivió, las mujeres buscaban ocupar espacios en la esfera pública, al mismo tiempo que desarrollaban una agenda política, buscando una reivindicación de sus derechos. En este escenario, Sepúlveda se inserta en un contexto que se encuentra redefiniendo los roles ocupados por las mujeres hasta ese momento. La compositora, a partir de sus acciones, encarna los valores que desde el movimiento feminista de ese momento, se están proponiendo para la nueva mujer en la sociedad chilena en ese periodo.

## INTRODUCCIÓN

La primera mitad del siglo XX en Chile es un periodo en el que se desarrollaron mecanismos institucionales al servicio de un proyecto nación que buscaron consolidarse desde el modelo de la modernidad. En este escenario de transformaciones sociales, la compositora chilena María Luisa Sepúlveda desarrolló su trabajo creativo y logró posicionarse como músico alrededor de la década del veinte, en un ambiente en que las mujeres profesionales eran una minoría. Se desarrolló laboralmente en el Conservatorio Nacional de Música, la institución más importante para la formación de músicos en el país en ese momento, espacio que no solo la educó sino también le permitió el acceso a una red laboral que colaboró con su trabajo.

Otro aspecto particular de Sepúlveda es que logró desarrollar su carrera dentro del contexto nacional. A diferencia de otras mujeres músicos, como Carmela Mackenna, que construyó su carrera fuera del país, Sepúlveda logró insertarse laboralmente en un contexto en el que las mujeres recién comenzaban ocupar espacios profesionales. Es importante comprender que en ese momento Chile se encontraba viviendo un cambio en la configuración social, en que la mujer sale de la esfera privada y busca posicionarse en el mundo público. En este contexto, un grupo importante de mujeres tomó conciencia de su situación asimétrica y buscaron remediar esta situación mediante la obtención de sus derechos cívicos. En ese escenario de transformación ¿cómo logró Sepúlveda salir de la definición impuesta por roles de género, permitiéndole insertarse el mundo de la composición?, ¿cómo incidieron las circunstancias históricas en la trayectoria de esta compositora y en el desarrollo de su obra musical?; ¿cuáles fueron las condiciones en las que desarrolló su trabajo? Estas interrogantes son las que orientan la presente investigación, que busca hacer una revisión sobre la figura de María Luisa Sepúlveda,

para analizarla más allá de los parámetros tradicionales sobre los que hasta ahora ha sido estudiada.

Los roles de género presentes en diferentes contextos culturales determinan los espacios para la creación artística. La musicología feminista ha buscado problematizar y deconstruir el tramado ideológico de nuestra sociedad determinado por la definición de roles, como resultado de relaciones de poder. Es así como desde la musicología feminista es posible analizar críticamente los diferentes problemas que se presentan para a las mujeres compositoras, en sus propios contextos y en la narrativa historiográfica. La musicóloga Ruth Solie describe para el diccionario *Grove Music Online*:

La disciplina musical feminista desea comprender el impacto del contexto social en la creación musical y, recíprocamente, el papel de la música en el proceso de reproducción cultural o el mantenimiento (y, a veces, irrumpiendo) de los valores centrales de su tiempo y lugar de origen. (Solie 2)<sup>1</sup>

El género ha determinado inevitablemente la actividad musical de las mujeres. Por esta razón es necesario analizar de forma crítica cómo ha impactado a las compositoras, dado que su acceso a redes laborales y espacios públicos no ocurre de la misma manera que para un hombre. Comprender estas relaciones de poder y su reproducción, señala Solie, se vuelve necesario para entender cómo hemos limitado para el área de la creación musical la presencia de mujeres.

En el caso de Chile, la musicología generalmente ha dado privilegio al trabajo desarrollado por compositores hombres. El número de investigaciones que consideran figuras de mujeres es mínimo. Actualmente en el país se ha evidenciado una participación asimétrica en el ámbito de la composición de música docta<sup>2</sup>, es decir, numéricamente es bastante menor la cantidad de mujeres dedicadas a esta labor, a pesar la presencia que

---

<sup>1</sup> Traducción de la autora.

<sup>2</sup> Este término, es el que comúnmente en Chile se utiliza para referirse a la música de tradición escrita heredada de la cultura europeo-occidental, también se la conoce por música “de arte”, “académica”, “seria”, “cultura”, “clásica”. Utilizaré la etiqueta de música docta para referirme a aquella música que utiliza procedimientos y/o técnicas provenientes de dicha cultura por tratarse de la costumbre tácita.

ocupan en otros espacios de la disciplina. Así mismo, existe una baja producción historiográfica en nuestro país que problematice la condición de género en la creación de este tipo de música. Aunque es importante indicar que es una tendencia que ha comenzado a revertirse en los últimos años, como demuestra el trabajo realizado por la musicóloga Raquel Bustos en sus dos libros: *La mujer compositora. Y su aporte al desarrollo musical chileno* publicado en el año 2012; y *Presencia de la mujer en la música chilena* publicado en el año 2015. Ambas obras han sido una contribución fundamental para difundir el trabajo y trayectoria de las mujeres en la música en nuestro país. Sin embargo el enfoque asumido por Bustos visualiza el rol de la mujer en la historia, pero es abordado sin posicionarse desde una perspectiva crítica acerca del género.

Investigar a María Luisa Sepúlveda no es solo de estudiar a un sujeto histórico, sino que permite revisar un periodo fundacional en la institucionalidad musical chilena. Esta compositora formó parte del antiguo Conservatorio Nacional de Música, del que fue excluida producto de una reforma que tuvo lugar antes de comenzar la década del treinta. La institución, para el caso de Sepúlveda, medió su inserción en el mundo musical patrocinando su trabajo y otorgándole una protección para la composición. Su exoneración de ese medio fue significativa e impactó también, en la forma en que fue apreciada su obra musical. Sin embargo, al revisar lo escrito sobre esta compositora este hecho pasa desapercibido, y no es cuestionado hasta el año 2012, cuando Raquel Bustos lo menciona en su libro sobre las compositoras chilenas. Es pertinente para esta investigación la revisión del vínculo institucional que tuvo Sepúlveda, ya que permite examinar cómo la oficialidad musical es un espacio de poder que determina en parte el trabajo del músico y que aún en la actualidad tiene una deuda con las mujeres compositoras.

La forma reivindicatoria con la que se ha abordado el estudio de las mujeres chilenas en la música no ha considerado que las circunstancias que ellas enfrentaron no se asemejan con las oportunidades de un compositor hombre. La musicóloga británica Anna Beer señala: “Todas las compositoras sabían que su trabajo siempre sería entendido en

términos de su sexo o más bien, lo que su sociedad creía que su sexo era capaz de lograr” (Beer 2)<sup>3</sup>. Esta discusión se encuentra pendiente en musicología chilena, en particular en las investigaciones sobre compositores. Al respecto, me parece pertinente que para comprender lo que María Luisa Sepúlveda representa es necesario entender lo que su sociedad pensaba sobre la mujer y su rol. Uno de los objetivos de esta investigación es presentar ese análisis aplicado al objeto de estudio. Por esta razón, es necesario cuestionar algunas de las suposiciones de las narrativas musicológicas y proponer nuevas visiones, para comprender cómo se relacionan música y género.

### **I. El problema de la mujer compositora**

Existen diferentes causas que pueden explicar por qué las mujeres han estado ausentes dentro del relato musical histórico. La musicología feminista y los estudios de género han contribuido a dar respuestas a esta situación, la que se ha buscado revertir a través de antologías, historias, enciclopedias sobre música de mujeres, como también a través de conciertos, grabaciones, festivales, etc. Sin embargo, aún en la actualidad la proporción de música de mujeres respecto a los hombres es numéricamente desigual. La musicóloga y compositora española Anna Bofill, además señala en su libro *Los sonidos del Silencio*, que esta ausencia se debe en parte a que la musicología tradicional se ha centrado en documentos, tratados, manuscritos y publicaciones, en los cuales hay poca presencia femenina dado el rol social que le ha tocado vivir a la mujer a lo largo de la historia (14). Este problema, en realidad da cuenta causas más complejas que han dejado fuera a las mujeres de los discursos oficiales.

Desde la antropología, se propone que la división en la que se configuró el trabajo en nuestras sociedades determinó en gran medida una estructura de desigualdad. La historiadora chilena Sonia Montecino se afirma de esta idea y describe que la forma en que se vinculó los roles de género al trabajo fue en una división sexual determinada por lo biológico, que para el caso de los hombres se los vinculó al ámbito productivo y a las

---

<sup>3</sup> Traducción de la autora.

mujeres al reproductivo (Montecino 557). Esta segmentación fue la base para estructurar una matriz simbólica que mediante diferentes mecanismos, perpetuó discursos de posición jerárquica, que pone en un segundo plano a las mujeres en las sociedades contemporáneas. Montecino señala que:

Las consecuencias de esta dimensión cultural (simbolización de los cuerpos en categorías femeninas y masculinas) trajo consigo una discursividad sobre las diferencias sexuales (lo biológico), constituidas como diferencias de género que casi siempre entrañó (y entrañan) una jerarquización y dominio, un sistema de valoración social. (Montecino 550)

A lo largo de la historia esta jerarquización determinó las dimensiones del espacio público y privado, quedando las mujeres restringidas al espacio familiar, lo que tuvo consecuencias complejas en diferentes dimensiones de su vida y el ámbito de sus derechos. Para el caso de Chile, el acceso a la educación fue restringido a una minoría, recién a mediados del siglo XIX bajo la Ley General de Instrucción Primaria, se amplió el acceso y aseguró la inclusión de las mujeres al ámbito educativo escolar respaldado por el Estado. Sin embargo, el enfoque curricular enfatizaba una educación moral y no intelectual. El limitado acceso a la educación, que se han vivido las mujeres a lo largo de la historia ha provocado una autonomía laboral problemática, en una condición de desigualdad respecto a los hombres y en conflicto con el rol esperado para una mujer en el mundo familiar. Todos estos factores han incidido en las condiciones en que las mujeres han tenido que enfrentar la creación artística. La musicóloga española Pilar Ramos sintetiza el problema en la siguiente forma:

En definitiva, las compositoras se han encontrado con una situación muy diferente a la de sus colegas masculinos. Y ello no sólo por las dificultades mencionadas para su formación, para la ejecución y la edición de sus obras, por los estereotipos de críticos y público o por cargar en exclusiva con todo el peso de las tareas domésticas, sino también por falta de tradición. (Ramos 58)

Ramos introduce un elemento importante, el problema de la invisibilidad de las mujeres en los discursos historiográficos. Esta ausencia de tradición ha provocado que las

mujeres no cuenten con modelos de compositoras, lo que ha buscado remediar la musicología feminista desde la década del setenta. La falta de mujeres en los discursos historiográficos musicales es problemática, dado que la acción creativa no es un acto aislado sino que dialoga con su contexto. Los compositores buscan identificarse o separarse de una tradición musical y si las mujeres no existen dentro de la tradición, naturalmente se configura como un espacio de exclusión. La musicóloga norteamericana Marcia Citron define a esta situación como *ansiedad de autoría*, en la que las mujeres compositoras presentan declaraciones o acciones contradictorias sobre la relación con el proceso creativo por falta de identificación en los discursos canónicos (Citron 54).

El repertorio musical en el cual las mujeres han desarrollado sus composiciones es otro punto conflictivo. La valoración canónica ha puesto en relieve géneros sinfónicos, que para el caso de muchas mujeres fue un espacio de difícil acceso. Esto se tradujo en que varias de ellas abordaron repertorio de cámara, lo que acrecentó su exclusión para la valoración musicológica. Sin embargo, dado que sus contextos creativos no son los mismos que el de los compositores, se debe buscar un enfoque diferente al momento de investigarlas históricamente. En palabras de Anne Beer “para mostrar cómo superaron los obstáculos en su camino, a la gloria de las canciones y las sonatas que escribieron, en lugar de lamentarse por las óperas y las sinfonías que no pudieron” (Beer 6)<sup>4</sup>.

En el caso de Chile, las mujeres estuvieron presentes en las primeras antologías escritas sobre músicos nacionales. Es posible encontrarlas en las publicaciones de Emilio Uzcátegui, Eugenio Pereira Salas, Vicente Salas Viu, Samuel Claro y Jorge Urrutia Blondel, Roberto Escobar y otros. Sin embargo, la relación numérica es desigual en proporción con la de los compositores y tampoco se problematiza las circunstancias desde donde las mujeres crean en el discurso historiográfico, lo que es comprensible dado los contextos en los que fueron elaborados estos documentos. La manera en que fueron abordadas en la historia de la música chilena las invisibilizó, quedando ocultas como parte de una minoría.

---

<sup>4</sup> Traducción de la autora.

A pesar que las condiciones para las mujeres se han modificado a lo largo del siglo XX, el espacio que han tenido en el ámbito de la composición parece no mostrar cambios significativos. El musicólogo Juan Pablo González observa lo siguiente:

Las compositoras, en cambio, tienden a aparecer en forma estable a lo largo del siglo, siempre en un número muy reducido y sin experimentar un crecimiento evidente a fines del siglo XX, a pesar de la plena incorporación de la mujer a la vida republicana del país y del amplio desarrollo de los movimientos feministas y de los estudios de género en el campo musical. (González 176)

La observación de González pone en evidencia que la reducida presencia de mujeres compositoras en nuestro país tiene causas complejas y que, a pesar de los cambios sociales a lo largo del siglo, no se ha podido revertir esta situación. No es posible distinguir una sola causa por la que se ha mantenido hasta el presente una estructura desigual, pero es posible apreciar los reducidos espacios que han tenido las mujeres para validar su trabajo creativo. Las compositoras no han podido integrarse a los contextos académicos para la formación de compositores y en general las que han tenido mayor visibilidad, han desarrollado su carrera musical fuera de Chile, como es el caso de Carmela Mackenna y Leni Alexander. Las compositoras han funcionado al margen de la oficialidad académica, con una reducida presencia en esos espacios. Un ejemplo que ilustra esta diferencia se aprecia en la Asociación Nacional de Compositores de Chile, que en el año 2019 estaba integrada por 82 miembros, de los cuales solo 7 son mujeres. La suma de estos elementos han fomentado un discurso que alimenta una matriz simbólica que solo perpetua la segregación y es necesario tenerlos presentes para enfrentar una estructura compleja de modificar.

## **II. Sobre la revisión de archivo**

Para realizar esta investigación se hizo una revisión documental en diferentes archivos, buscando encontrar el mayor número de fuentes que otorguen nueva información para al estudio de esta compositora. Este apartado da cuenta de ese proceso y de algunos

resultados a partir de la indagación realizada, buscando documentar para futuras investigaciones.

Se consultó el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional, en el que se conservan alrededor de 42 obras de la compositora estudiada, algunas en formato físico y otras solo en microforma. Dentro de las piezas mencionadas varias están repetidas, dado que algunas ediciones se encuentran con diferentes títulos y la indexación del archivo no las reconoce como la misma obra. Por otro lado, se conservan también en este archivo los documentos recopilados por Raquel Bustos para la confección de su libro *La Mujer compositora*, en los que solo se excluyen por instrucción de la autora las entrevistas realizadas para la confección del texto. Estos documentos fueron de utilidad para la revisión de algunas fuentes, que en algunos casos solo estaban disponibles en la colección personal de la musicóloga.

En la Universidad de Chile se conservan documentos de distinta naturaleza, que a su vez se encuentran repartidos en diferentes departamentos de la institución. Dos manuscritos de obras están en el Archivo de Partituras ubicado en la Facultad de Artes; otras siete piezas se conservan Biblioteca del Archivo Central Andrés Bello; y en la Biblioteca de Música y Danza se conservan diecinueve obras más, algunas manuscritas y otras editadas. El catálogo de la Universidad de Chile presenta los mismos problemas de indexación que la Biblioteca Nacional, por esa razón se encuentran obras repetidas pero con títulos diferentes. Por otro lado, en el Fondo Pablo Garrido del Centro de Documentación e Investigación Musical de la Sección de Musicología, se encuentran guardadas dos cartas de Sepúlveda dirigidas a Garrido. Estos dos documentos son algunos de las pocas fuentes que se conservan actualmente escritas por la propia compositora.

Otros archivos en los que se almacenan obras de María Luisa Sepúlveda son: el Museo Claudio Arrau de Chillán, que posee un estudio para piano, en manuscrito y editado; y el Archivo de Propiedad Intelectual. Este último es un caso particular, dado que por un problema de legislación no es posible acceder a las obras de la compositora que ahí se

encuentran almacenadas. Además, como no se encuentra digitalizado todo su catálogo, cualquier dato sobre María Luisa Sepúlveda, debe ser buscado a través de fichas que sin el número de registro de obra es difícil de encontrar. Por otro lado, los archivos digitales fueron fundamentales para encontrar documentos como cartas y artículos de periódicos sobre Sepúlveda. Biblioteca Nacional Digital fue uno de ellos, que en línea con el Archivo Digital Memoria Chilena, me permitió acceder a documentos y bibliografía de la época que no están disponibles en formato físico para público general.

Los documentos encontrados en estos archivos no solo permitieron el acceso al repertorio conservado de María Luisa Sepúlveda, sino también a otro tipo de fuentes. Dentro de algunas de las partituras publicadas es posible hallar citas a comentarios de distintos músicos reconocidos y también los de personas que desempeñaron cargos públicos que opinaron sobre la compositora. En otros casos, se encontraron en algunas de las partituras extractos de diferentes periódicos de la época que hicieron referencia a la obra de Sepúlveda. Estos documentos fueron relevantes para la investigación dado que permitieron acceder a la valoración en vida hacia la compositora respecto a su trabajo y su rol como músico.

María Luisa Sepúlveda es una compositora de la que aún sabemos muy poco. Los datos sobre su vida personal son muy reducidos y a pesar de la revisión en los diferentes archivos señalados, no fue posible ubicar a ningún familiar que pudiese permitirnos acceso a fuentes primarias sobre ella, como escritos personales, cartas, fotografías u otros. Solo tenemos conocimiento de los nombres de algunos integrantes de su familia, el de sus padres, porque es mencionado en la biografía de Uzacátegui y el de sus hermanas, porque aparece en reiteradas ocasiones en las dedicatorias que Sepúlveda inscribe en sus obras. Sin embargo, hasta el día de hoy no sabemos si se casó, si es que tuvo descendencia u otros aspectos de su vida familiar. Se consultó al Archivo Histórico del Registro Civil, para aclarar datos de esta naturaleza, pero no hubo resultados. En la búsqueda en la base de datos, no se encontraron personas con el nombre de María Luisa Sepúlveda Maira nacidas a anterior a 1900, y tampoco fue hallada el acta de defunción.

Por otro lado, en el archivo digital Family Search hay registro de un acta de nacimiento con el nombre completo de la compositora, en la que coincide el nombre de sus padres y su lugar de origen. Este documento es el único encontrado sobre Sepúlveda que permite saber algunos datos personales, pero aún está pendiente hallar antecedentes sobre el ámbito personal y familiar.

Las obras de María Luisa Sepúlveda que se conservan hasta ahora son en su mayoría aquellas que fueron editadas y publicadas. Este material lo conforma, por un lado sus obras didáctico-musicales, entre las que encuentran métodos para la el aprendizaje del piano, guitarra y música general, como también repertorio para esos instrumentos, en una fase inicial y avanzada. Por otra parte, una sección importante del repertorio editado, fueron sus antologías y trabajos de recopilación de música popular y folclórica chilena, como es el caso del *Cancionero Chileno*, y también tonadas, zamacuecas y canciones compuestas por Sepúlveda. La editorial Casa Amarilla fue la empresa que publicó parte importante del trabajo editado de la compositora. En cambio las obras para orquesta que tuvieron muy poca circulación, nunca se publicaron, como es el caso de la *Suite*, *Trutruka* y *Canción de las corhuillas*, las que se conservan actualmente como manuscritos. Se corresponde entonces, que las obras didácticas, las de recopilación y las de carácter popular tuvieron una mayor visibilidad<sup>5</sup>. Es probable que ese material fuera de un interés más amplio para el público, permitiéndole a Sepúlveda la consideración de las editoriales, que no fue el caso de sus obras orquestales. La forma en que fue preservado el trabajo de esta compositora, es determinante en la circulación y el discurso valorativo que ha perdurado hasta el presente sobre ella.

Una parte importante las obras de María Luisa Sepúlveda referidas en su catálogo no es posible ubicarlas actualmente. Bustos reconoce en el primer catálogo elaborado para la *Revista Musical Chilena*, que logró la ubicación parcial de 21 de las 54 obras indexadas

---

<sup>5</sup> Es posible tener un panorama de la circulación de algunas de sus obras al revisar en el apartado de *Crónicas, Notas y Documentos* de las separatas elaboradas para la Revista Musical Chilena. Abarca un rango de años desde 1958 hasta el 2005, en que la Sepúlveda es mencionada 21 veces en apartados de la revista que se componen por reseñas de conciertos, publicaciones y fonogramas. Las obras más mencionadas son: *Doña Primavera*, sus *Preludios* y las *Zamacueca*.

(Bustos, María Luisa 128), las que se encontraban en los archivos de Biblioteca Nacional y de la Universidad de Chile, pero además otra parte en los archivos privados de Domingo Santa Cruz y Carlos Botto. Las dificultades de edición han provocado que un segmento de las obras se haya mantenido como manuscrito, lo que ha fomentado el extravío y en algunos caso el acceso limitado del público general, sobre todo en el caso de los archivos particulares. Estas situaciones han contribuido de manera considerable en la reducida circulación de la obra musical de esta compositora. Sin embargo, este problema no solo afecta a María Luisa Sepúlveda, sino que es un problema transversal del medio chileno, al respecto Bustos afirma: “Situación generalizada en nuestro medio es la limitada edición de los trabajos musicales y la esporádica o inexistente difusión de la música chilena.” (Bustos, La mujer 191).

En cuanto a las grabaciones de las obras de María Luisa Sepúlveda, sólo un reducido número de obras han sido registradas en este formato. En el Archivo de Música de Biblioteca Nacional, se conservan cuatro documentos de ese tipo, en el que uno de ellos es el registro de un concierto de piano y los otros tres son álbumes editados. Estos últimos son todas interpretaciones de las Hermanas Loyola. En el Archivo de la Universidad de Chile, a pesar que fue uno de los lugares donde se preservaron varias partituras y manuscritos de la compositora, no se conserva ningún registro fonográfico de Sepúlveda. Por otro lado, el único disco publicado en vida de la compositora del cual se tiene antecedente, fue *Aires Tradicionales y Folkloricos de Chile* del año 1944, realizado por el Instituto de Investigaciones Folkloricas de la Universidad de Chile bajo la selección de Eugenio Pereira Salas y Jorge Urrutia Blondel. En él sólo se interpretaron dos recopilaciones hechas por Sepúlveda, *El Aire* y *El imposible*, cuya interpretación estuvo a cargo también de las Hermanas Loyola. Ninguna de estas grabaciones es exclusivamente sobre María Luisa Sepúlveda. En todos los casos señalados se trata de antologías de obras chilenas, en las que se ha considerado alguna obra la compositora. Además, en las interpretaciones, exceptuando el registro del concierto de piano, la selección del repertorio de la compositora ha sido de carácter folclórico y realizada siempre por la misma agrupación. A partir de estos antecedentes, vemos que el trabajo

creativo de la compositora que trascendió, es reducido y de poca circulación, como también centrado en un tipo de repertorio, que fue justamente sus trabajos de recopilación.

### **III. Descripción de la tesis**

El presente documento está compuesto por tres capítulos, centrados en la compositora María Luisa Sepúlveda. El primero de ellos realiza una revisión sobre los discursos que se han escrito sobre ella, con el propósito de hacer un análisis crítico de la forma en que la historiografía musicológica ha configurado desde una dimensión discursiva el rol de Sepúlveda en la composición. A partir de ahí, mi intención es observar cómo se ha valorado la contribución de la compositora en la música chilena. Estos antecedentes son pertinentes para los próximos dos capítulos, dado que otorgan una base para comprender a Sepúlveda en ámbitos que no se han estudiado anteriormente.

El segundo capítulo aborda los vínculos institucionales de Sepúlveda y su exoneración del Conservatorio nacional. En este capítulo mi objetivo es comprender cómo ingresó a un espacio laboral y se posicionó como compositora, junto con analizar cómo incidió en su carrera la salida del espacio institucional. Revisar este hito de la vida de la compositora, permite entender cómo, en un contexto con un reducido espacio para las mujeres profesionales, Sepúlveda logró sortear los obstáculos para desarrollar su carrera musical, a pesar de los prejuicios dados por la división de género.

Finalmente el capítulo tres se centra en el movimiento feminista de la primera mitad del siglo XX y el rol social de la mujer en el contexto chileno de ese momento. En este capítulo se busca comprender cómo Sepúlveda se inserta en un contexto más amplio, que se encuentra redefiniendo los roles ocupados por las mujeres hasta ese momento. A través de este estudio es posible entender cómo la compositora a partir de sus acciones encarna los valores que desde el movimiento feminista, se están proponiendo para la nueva mujer en la sociedad chilena en ese periodo.

## CAPÍTULO I

### **Los discursos historiográficos en torno a María Luisa Sepúlveda**

En los últimos años se ha tomado conciencia que a pesar de que algunas mujeres se han desempeñado en la composición, por alguna razón han quedado fuera de los discursos históricos que cuentan el pasado musical. Hemos construido desde la narrativa que las mujeres no crean música, causando secuelas que impactan hasta la actualidad en la disciplina. La musicóloga polaca Jolanta Pekacz señala que la biografía musical ha sido un espacio para el control discursivo: “La biografía es una forma de producción cultural y la producción de significado en forma biográfica ha sido una fuerza poderosa en la configuración y reconfiguración de la memoria cultural, así como un lugar de lucha por el control de esta memoria”<sup>6</sup> (Pekacz 57).

Este capítulo tiene el propósito de hacer una revisión crítica de lo que se ha escrito sobre María Luisa Sepúlveda, analizando la forma en que fue perpetuada en la historia musical chilena. La forma en que son construidos los discursos historiográficos en su interpretación del pasado, es a su vez el reflejo de la mirada del presente contextual. Mi intención es a partir de la revisión de aquello que se ha dicho sobre Sepúlveda, observar cómo se ha configurado desde una dimensión discursiva su rol como compositora. Estas valoraciones presentan una mirada múltiple y en algunos casos se encuentra determinada por una filiación institucional. Sepúlveda se encuentra conectando dos modelos que tuvieron diferentes formas de entender y valorar el desempeño como músico, reajustando su rol como compositora.

Los textos seleccionados han sido de carácter histórico y/o musicológico, y hacen referencia explícita al objeto de estudio. Dada la distinta naturaleza de estos textos,

---

<sup>6</sup> T. de la autora.

presentan perspectivas y problemas diferentes, por lo que son abordados y agrupados según el enfoque que requiere cada uno. Los trabajos de los musicólogos Alejandro Vera, José Manuel Izquierdo, Fernanda Vera y Eileen Karmy, han sido referentes que orientan la relectura de los discursos sobre Sepúlveda, dado que amplían la mirada de manera crítica sobre la forma en que los textos narran hechos del pasado.

### **1.1 Emilio Uzcátegui y su testimonio**

La división que ocurrió a partir de la reforma del Conservatorio Nacional a finales de la década del treinta, que culminó con la creación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile diez años más tarde, separó también los discursos historiográficos musicales en un antes y un después. Previo a este acontecimiento, el autor ecuatoriano Emilio Uzcátegui publicó en el año 1919 el libro *Músicos Chilenos Contemporáneos*. La intención puesta en la elaboración de este documento era la de dar a conocer los exponentes de la escena musical de ese momento en el país, lo que funciona como testimonio del periodo previo a la ruptura provocada por la reforma del Conservatorio. Fernanda Vera clasifica de carácter de memoria histórica el texto de este autor y señala que “la mayoría de las fuentes revisadas no pretenden objetividad historiográfica sino que se limitan a emitir opiniones y juicios personales que inevitablemente se inclinan por diversas tendencias” (F. Vera 66).

La biografía de Uzcátegui fue la primera que se escribió sobre María Luisa Sepúlveda. Esta última, se encontraba en el principio de su carrera al momento de la publicación del libro. A pesar de ello fue incluida y considerada por este autor. Uzcátegui hace una valoración positiva sobre Sepúlveda, lo que sin duda fue un impulso para su carrera, dado que contribuyó a posicionarla en el ambiente musical de ese momento. Este texto otorga una visión previa a la reforma del Conservatorio, lo que permite documentar a través del testimonio del autor, cómo fue la mirada hacia la compositora anterior al cambio institucional. Un antecedente interesante que señala Fernanda Vera en su análisis, es que la historiografía posterior a la reforma desconoce u omite los trabajos

previos como este, dado que se adscriben a un proyecto que busca separarse del paradigma anterior. De igual manera ocurre con el caso Sepúlveda, en que se contraponen dos miradas distintas, de antes y después de la reforma. A pesar de los problemas historiográficos descritos por Vera en el texto de Uzcátegui, este es un documento relevante ya que otorga un testimonio importante y en tiempo presente sobre María Luisa Sepúlveda, dando cuenta de la mirada que opera en ese momento sobre la compositora.

La opinión que presenta este autor sobre Sepúlveda es positiva, celebra y destaca varios logros de la compositora: “Por el momento, María Luisa Sepúlveda es la única mujer chilena que se haya graduado de «compositora», y tal vez hasta ahora es Chile el único país —entre los sud americanos— que ha tenido la honra de contar entre sus hijos una autora de varias obras musicales de mérito” (Uzcátegui 76). Si bien, se podría cuestionar la grandilocuencia de Uzcátegui, dado que necesita contar con evidencia que apoye esta afirmación sobre Sepúlveda, su reconocimiento pone en valor el trabajo compositivo y la trayectoria de la compositora. Uzcátegui identifica la escasa presencia de mujeres en el área de la composición y para su libro incluye la biografía de seis mujeres músicos, de las cuales cuatro son intérpretes y solo dos compositoras. La valoración positiva hacia Sepúlveda en un contexto asimétrico, permite especular que el reconocimiento otorgado por este autor es algo excepcional en su propio contexto y que a su vez, se trata de una decisión intencionada reconocer la labor de esta compositora.

## **1.2 Los discursos del nuevo proyecto institucional: Eugenio Pereira Salas y Vicente Salas Viu**

Los discursos historiográficos elaborados desde la nueva institucionalidad, conformada a partir de la reforma del Conservatorio Nacional, sirvieron para reafirmar el nuevo proyecto que venía implementándose. Fue un momento en que se cambió bruscamente desde un paradigma a otro, buscando modificar la forma en que se desarrollaba la disciplina musical dentro de esta institución. La reforma fue el mecanismo que desde la

reformulación curricular cambió la formación del músico, buscando insertar un nuevo rol y distanciarse del modelo anterior. A partir de este proceso, el Conservatorio pasó a formar parte de la Universidad de Chile y se crearon nuevas instituciones para el fomento musical. Más tarde mediante los discursos académicos elaborados desde la misma universidad, por Eugenio Pereira Salas, Vicente Salas Viu y otros autores, se validó y asentó el nuevo proyecto institucional.

Los textos de estos autores, caracterizados por Fernanda Vera como manuales de historia de la música, actuaron como filtro por el cual se miró la historia de la música para Chile, constituyéndose como dispositivos canónicos (F. Vera 11). La noción de compositor presente en el trabajo de Pereira Salas, Salas Viu y otros autores de la historiografía musical de Chile, corresponde a una visión diferente a la noción de músico a la que se inscribe Sepúlveda, quien vivió bajo el antiguo y nuevo modelo institucional. Mi intención en este apartado es analizar cómo se reajusta el rol de María Luisa Sepúlveda a los cambios dados por su contexto histórico, contrastando su labor creativa con los discursos elaborados sobre ella en la etapa posterior a la reforma.

En la década del cuarenta, luego de la salida de Sepúlveda del Conservatorio Nacional, comienza a perfilarse desde la prensa el discurso valorativo, que más tarde será recogido por la historiografía, que aleja a la compositora de la música docta y al mismo tiempo la vincula con la música popular y el folclor. María Luisa Sepúlveda publicó en el año 1945<sup>7</sup> la primera serie del *Cancionero Chileno*. Esta antología tuvo dos partes diferentes: la primera para canto y piano, conformada por nueve canciones; y la segunda, para voz y guitarra, que cuenta con doce canciones más<sup>8</sup>. La obra fue comentada en la prensa en diferentes artículos. El periódico *La Opinión* comentó lo siguiente: “Diríamos que el

---

<sup>7</sup> Fecha indicada en el catálogo de obra elaborado, por Raquel Bustos publicado el año 2012. Sin embargo, existe un artículo del periódico *El Imparcial*, que menciona y reseña la publicación del *Cancionero Chileno* fechado aproximadamente en 1943, razón por la que no hay certeza exacta de la data de esta obra. Además, esta antología tuvo varias ediciones, lo que puede contribuir a esta discrepancia en las fechas. El artículo se encuentra disponible en formato digital en *Biblioteca Nacional Digital*: María Luisa Sepúlveda [artículo] *El Imparcial* (Santiago, Chile) 1943?

<sup>8</sup> Esta segunda edición no presenta fecha de publicación en la partitura.

‘Cancionero’ de María Luisa Sepúlveda es la síntesis prístina de una fecunda vida dedicada a la investigación folklórica” (Danke s/p). En otro artículo del mismo medio, bajo el título *María Luisa Sepúlveda: recopiladora y armonizadora*, se afirma “su bibliografía sobre la música popular es extensa y se inicia con un ‘Cancionero Chileno’” (María Luisa Sepúlveda: recopiladora y armonizadora s/p). Estas consideraciones por parte de la prensa contrastan con apreciaciones anteriores sobre la obra de la compositora, valorando su trabajo como estudiosa del folclor por sobre su trayectoria como compositora.

Alejandro Vera ha realizado una revisión crítica sobre los discursos historiográficos de la música en Chile, en particular sobre Eugenio Pereira Salas y su libro *Los orígenes del arte musical en Chile* publicado en el año 1941. En su análisis, Vera identifica que los discursos que surgen desde la academia en ese periodo se posicionan desde un nacionalismo historiográfico, ideología cuyo objetivo principal era la creación de una identidad nacional (A. Vera 2). Estos encuentran su antecedente a comienzos del siglo XX en la Sociedad de Folklore Chileno, fundada en el año 1909, que desde la literatura y la filología se comenzó a recopilar elementos del mundo popular y tradicional del país. Mediante la revista que publicó periódicamente la Sociedad, se dio a conocer diferentes trabajos de sus integrantes en torno a modismos, refranes, adivinanzas, cuentos populares, costumbres, por mencionar algunos. Al respecto la musicóloga Fernanda Vera señala lo siguiente:

Los conceptos de nacionalismo y positivismo historiográfico, asociados a la idea de ilustración, influyeron en la generación de las historias de la música latinoamericanas cuyo precedente se encuentra en la Europa del siglo XIX, en momentos en que se asientan las nuevas naciones y sus nociones de autenticidad y patrimonio. Esto se evidenció a comienzos del siglo XX cuando se hizo patente la idea de un folclor nacional que dio mayor peso a una idea de nación. (F. Vera 27)

Bajo este prisma, la postura de quien elabora estos discursos se encuentra determinada por aspectos contextuales desde dónde posiciona su interpretación sobre el pasado. La

Sociedad de Folklore Chileno es un reflejo de este tipo de ideología, que a través de la elaboración de textos académicos buscó articular un proyecto de identidad. Esta agrupación fue el antecedente para la formación del Instituto de Investigaciones de Folklore Musical, fundado en el año 1944 y dependiente de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile; integrado por Eugenio Pereira Salas, Jorge Urrutia Blondel, Alfonso Letelier, Carlos Lavín, Carlos Isamitt, Vicente Salas Viu y Filomena Salas (Dannemann 40). El Instituto nació con la intención de otorgar aceptación a discursos contruidos desde la validez científica, la idea de que se poseen tradiciones propias reflejadas en el folclor popular, que sirven para articular un proyecto de nación. Al respecto Alejandro Vera señala:

No estamos hablando nada más de un nacionalismo historiográfico y relacionado con el pasado, sino fuertemente vinculado con el presente del autor. En la época en que publicó *Los orígenes del arte musical* (1941) Pereira Salas ya estaba inmerso en el rescate de las tradiciones musicales chilenas, tarea que ocuparía una parte importante de su vida profesional. Apenas dos años después de publicar dicho libro, una comisión integrada por él y otras seis personalidades creó el Instituto de Investigaciones Folklóricas, cuyos objetivos fundamentales eran el registro sistemático, el estudio y la difusión del folklore nacional por medio de conciertos. (A. Vera 11)

La posición de Pereira Salas respecto al folclor y su estudio, determinó en parte la forma en que María Luisa Sepúlveda fue valorada en la historiografía musicológica chilena. En una reseña de la *Revista Musical Chilena*, que informó el fallecimiento de la compositora, escribió lo siguiente: “Murió fiel a las ideas que lentamente y con paso ascensional fue tejiendo en el cañamazo de su música, arte que para ella era supremo mensaje de nacionalismo” (Pereira Salas, Notas 160). Así mismo el autor enfatiza y destaca el trabajo realizado por Sepúlveda enfocado hacia la música popular: “El folclore es su etapa definitiva. [...] Deja un gran acervo de composiciones y tratados, pero su legado más valioso es, sin duda, el folclore, que logró recoger, compilar y difundir con arte, gracia y poesía” (Pereira Salas, Notas 161). Vemos entonces, que la posición desde dónde se sitúa Pereira Salas para valorar la obra de María Luisa

Sepúlveda responde a un proyecto institucional el cual él mismo integra. Lo que se reafirma con la publicación en el año 1952 de la *Guía Bibliográfica para el estudio del folklore chileno*, en el que el autor referencia a Sepúlveda en diferentes ocasiones sobre varias de sus obras.

El discurso que busca crear una historia sobre el arte nacional, para el caso de la música fue elaborado y fomentado desde la nueva institucionalidad instaurada en reemplazo al Conservatorio Nacional. María Luisa Sepúlveda, que en ese tiempo se encontraba fuera de ese espacio y alejada de la escena musical, es revalorada por su vínculo con el folclor y la música popular, lo que reajusta la apreciación que hasta ese momento se tenía sobre la compositora. Es así como los discursos musicológicos que provienen de esta nueva institucionalidad, presentan una doble mirada en relación a la figura de Sepúlveda. Por un lado, reconoce y alaba su contribución sobre su trabajo vinculado a la música popular y folclórica, como también al repertorio didáctico, al mismo tiempo que se crítica u omite su trabajo vinculado a la música docta. Un ejemplo que ilustra lo señalado es el libro de Vicente Salas Viu, *La Creación Musical en Chile. 1900-1951*, que fue uno de los primeros en posicionar la figura de Sepúlveda bajo esa mirada y que determinará en gran medida los discursos posteriores sobre esta compositora.

El libro de Salas Viu propuso un estudio de la escena contemporánea musical chilena que abarca la primera mitad del siglo XX. El texto fue encargado por la Asociación Nacional de Compositores, que le solicitó al autor reunir y revisar los datos existentes de cada uno de sus miembros (Salas Viu, *La creación musical en Chile. 1900-1951* 13). Es así como nace el proyecto de esta publicación, que a juicio del propio autor, en el libro “se encuentran todos los compositores que lo son en el presente musical de Chile, varios que han sido o poco fueron porque el tiempo redujo a muy efímera su presencia en este periodo” (Salas Viu, *La creación musical en Chile. 1900-1951* 14). La apreciación del autor, sobre el perfil de los compositores está determinada por la participación de los músicos de la escena musical de ese periodo, que es regulada desde la Universidad Chile mediante mecanismos institucionales que fomentan el desarrollo musical del país en ese

momento. Esto se aprecia en el contenido abordado en los capítulos del libro, a lo cual Luis Merino señala lo siguiente:

En los capítulos tercero, cuarto y quinto, dedicados respectivamente a «La obra de la Sociedad Bach», «La Universidad de Chile y la música», y «El Instituto de Extensión Musical», Salas Viu deja en palmaria evidencia su tesis que la institucionalización de la música en la Universidad de Chile es el contexto que promueve y estimula todo este proceso creativo. De acuerdo al concepto de contexto formulado por el musicólogo Victor Rondón para la historiografía, este proceso de institucionalización fue el contexto que condicionó en gran medida el aporte de Salas Viu como historiador. Cabe recordar que él trabajó codo a codo como la persona de confianza de Domingo Santa Cruz, en todo el proceso de implementación, puesta en marcha y funcionamiento del organismo rector en la Universidad de Chile: el Instituto de Extensión Musical. (Merino, La contribución Fundacional s/p)

Vemos entonces que la valoración de Salas Viu es determinada por su filiación institucional y sus juicios están condicionados por ese modelo. El autor se inscribe dentro del mismo contexto que Pereira Salas y releva a través de su libro una concepción de compositor en línea con la institucionalidad musical. Fernanda Vera en su investigación reflexiona sobre el rol del músico y como desde los discursos historiográficos se han canonizado los ideales institucionales en función a ese lineamiento. Ella señala que el Conservatorio Nacional era heredero de la tradición musical del siglo XIX, lo que fue desarticulado mediante la reforma del 1928 para dar paso a un nuevo paradigma. Para la antigua institucionalidad el músico profesional no era necesariamente especializado en una sola área de la disciplina. Es decir, el músico debía saber interpretar diversos instrumentos, hacer arreglos para diferentes requerimientos y además de componer repertorio propio. Estas labores tenían un objetivo funcional, que era asegurar la subsistencia del músico profesional en las diferentes facetas que requerían su quehacer. El proceso creador era visto como un aspecto inherente al oficio del músico y a su vez, funcional a su desempeño en sociedad (F. Vera 104). Sin embargo, comienza a gestarse una nueva conceptualización como parte del pensamiento moderno, en la que el músico profesional debe ser especializado,

al igual que su formación y también su desempeño laboral, que es dividido en diferentes áreas de la disciplina. Este fue el lineamiento que adoptó la nueva institucionalidad y que se insertó a través de la reforma del Conservatorio. Al respecto Fernanda Vera señala:

Esta nueva conceptualización incluyó elementos que no habían sido considerados anteriormente, como la profesionalización de la actividad mediante la formación universitaria, el concepto de artista absoluto, el de obra de arte y la necesidad de creación de una música nacional académica, por mencionar algunas de sus características. (F. Vera 103)

El constructo ideológico desde donde opera Salas Viu, fue a su vez el centro del nuevo proyecto de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Este modelo se estableció y fue validado desde el discurso como el ideal de la música académica para Chile. Como consecuencia los autores que contribuyeron a la construcción de la idea modernista del músico, dejaron fuera a aquellos que no calificaron con ese paradigma, o en su defecto reajustaron su apreciación para que encajara con la nueva valoración propuesta. Este problema generó una tensión entre los músicos, dado que en general provocó un discurso negativo hacia quienes se adscribían al antiguo modelo institucional. Así lo señala Fernanda Vera:

La definición de “músico”, validada por los discursos histórico-musicales de mediados del siglo XX, resulta problemática cuando intenta ser aplicada a otros momentos históricos. Esto se puede apreciar en la aplicación del concepto de músico surgido de la nueva institucionalidad liderada por Domingo Santa Cruz, respecto de los músicos precedentes. Este proceso se vio agudizado por la consideración negativa de los músicos activos en ese mismo momento, y la réplica exacerbación del modelo por los autores posteriores. (F. Vera 113)

En este contexto, María Luisa Sepúlveda se encuentra en una bisagra histórica, en que le corresponde desempeñarse bajo la valoración de ambos paradigmas. En la primera etapa de su carrera, se forma como músico bajo el ideal del siglo XIX. En consecuencia, se habilita para desempeñar los diferentes roles que un músico profesional debe abarcar. No solo se educa como intérprete en piano, sino que también aprende canto y violín,

además de sus estudios pedagógicos y en composición. Durante esta etapa, en que se desempeña como compositora, tiene una valoración positiva de parte de sus colegas. Al cambiar la institucionalidad y también el rol del músico, la valoración hacia Sepúlveda se modifica también. Su trabajo comienza a ser reconocido por su labor en la recopilación y el rescate del mundo popular chileno. Su rol como compositora se reajusta, no porque ella haya cambiado su desempeño, sino que es el discurso en torno a ella se modifica bajo el nuevo paradigma.

Este cambio es posible apreciarlo en la doble mirada que tiene Salas Viu respecto a María Luisa Sepúlveda, expresada en su libro *La Creación Musical en Chile. 1900-1951*. Al momento de la publicación del libro, en el año 1952, Sepúlveda pertenecía a la Asociación Nacional de Compositores y dado que fue un encargo de esa agrupación, fue incluida en el texto de Salas Viu. Sin embargo, por la orientación del autor, la compositora no coincidía con el perfil que él buscaba relevar. Exonerada del Conservatorio Nacional a comienzos de la década del treinta, María Luisa Sepúlveda había quedado fuera de esa escena musical mucho antes de la existencia de los Concursos Sinfónicos, del Instituto de Extensión Musical, los Premios por Obras y los Festivales de Música Chilena, todos creados por la nueva institucionalidad para el estímulo de la composición de música académica en el país. Salas Viu en el cuarto capítulo de su libro evalúa la tendencia predominante en la creación musical contemporánea de ese momento y señala lo siguiente:

Expuesto mi criterio con un máximo de objetividad; más aún, confrontada mi opinión, y a veces corregida, por la evidencia de los hechos, tienen una significación de primer plano en la música chilena actual Enrique Soro, Pedro Humberto Allende, Alfonso Leng y Domingo Santa Cruz. Les siguen en importancia Luis Esteban Giarda, Próspero Bisquertt, Carlos Isamitt, Acario Cotapos, Samuel Negrete, Juan Casanova y Jorge Urrutia Blondel. (Salas Viu, *La creación musical en Chile. 1900-1951* 102)

A lo que agrega:

Por su vinculación tardía al ambiente, por su escasa producción o por diversas circunstancias independientes de su valor intrínseco, –que se detallan en cada caso de este libro– han tenido menos relieve Eduardo Van Doren, Carmela Mackenna, José Quintano, Adolfo Allende, Roberto Puelma y Hanz Helfrtiz. (Salas Viu, La creación musical en Chile. 1900-1951 102)

Los juicios emitidos por Salas Viu, están enmarcados dentro de una percepción canónica de la música. Inscrito ideológicamente en el proyecto musical de Domingo Santa Cruz, este autor privilegia los géneros musicales sinfónicos y orquestales como modelo para la definición del compositor. Por esta razón, como evaluación final considera a Sepúlveda entre los compositores que “apenas presentan una leve fisonomía de creadores musicales, sea por endeblez de su formación técnica o por su esporádica producción, más bien de aficionados que de verdaderos compositores” (Salas Viu, La creación musical en Chile. 1900-1951 102). Estos géneros musicales, que para el caso de Sepúlveda es una pequeña producción le vale dejar de ser considerada compositora, lo que se opone al trabajo que ha realizado a lo largo de toda su carrera musical. Esta percepción, ha sido transversal en la historia de la música occidental y ha tendido a invisibilizar la creación de mujeres compositoras.

Vicente Salas Viu al momento de referirse en particular a la trayectoria de María Luisa Sepúlveda dentro del apartado biográfico de su libro, considera las obras doctas de la compositora como tradicionales y escolásticas. Para este autor su real contribución se encuentra en aquellas obras que ha enriquecido con el folclor nacional, a las que le busca nuevas complejidades armónicas y rítmicas (Salas Viu, La creación musical en Chile. 1900-1951 425). El autor se refiere a la compositora de la siguiente forma:

Lo más valioso de su contribución no lo representan los Estudios, la Bourrée, Chacona y Scherzo, para piano, el Preludio y Andante para violín y otras obras concebidas de acuerdo con tipos tradicionales de “música de salón”; hay que buscarlo en las piezas sobre temas folklóricos o escritas en un lenguaje deducido de lo popular, como en los “Cantares de mi tierra” y “El afilador”, para piano, la “Zamacueca” y el Imposible”, para guitarra, y en las Tres Tonadas para canto y piano. (Salas Viu, La creación musical en Chile. 1900-1951 425)

Esta percepción sobre la obra de Sepúlveda, que resalta lo popular y pone en segundo plano sus obras doctas, revela cómo desde el discurso se da preferencia al trabajo que le permite destacar una identidad nacional, al mismo tiempo que desprecia la música que remite al siglo XIX. La visión expresada por Salas Viu, como también la de Pereira Salas, da cuenta cómo está operando desde el discurso la construcción del nuevo rol del músico, relevando algunos aspectos y desestimando otros.<sup>9</sup>

María Luisa Sepúlveda, en el periodo en que se encontraba exonerada del Conservatorio, continuó creando como lo hizo antes de su salida. Sus composiciones mantienen el mismo perfil, trabajando en obras de carácter docto, popular y folclóricas, como también didácticas. No es ella quien cambia repentinamente, para trabajar solo aquel repertorio de rescate y recopilación de música tradicional chilena, sino el discurso que valora su trabajo es el que se modifica, restándole importancia a sus otras creaciones. Sepúlveda en una fase temprana ya había creado ese tipo de repertorio. Es probable que, ya avanzada su carrera, en la escena de la música popular y folclórica haya encontrado una zona para trabajar con mayor libertad, como también el espacio para difundir su trabajo, pero eso no la desvinculó del repertorio docto. Podemos pensar entonces que su rol es reajustado por el discurso para valorar aquello que es de conveniencia para la oficialidad musical y su ideal a perpetuar.

En este sentido el rol construido sobre María Luisa Sepúlveda en estos discursos historiográficos, da cuenta de un proyecto que ha sido patrocinado desde una institución, con la clara intención de construir en la memoria una forma particular en la que el músico desarrolla su trabajo. En lo que refiere a la composición musical, esta

---

<sup>9</sup> Esta visión es luego replicada por Samuel Claro y Jorge Urrutia Blondel en su libro *Historia de la Música en Chile* (1973). En la pequeña biografía de ocho líneas, que le dedica este libro a Sepúlveda, se afirma lo siguiente “Su producción coral didáctica es de importancia, así como sus armonizaciones de canciones folclóricas” (166). En relación a sus otras obras se refiere a su existencia, pero no emite juicio sobre ellas.

construcción ha determinado la práctica hacia el presente, en el que el modelo de compositor lo encarnan los académicos formados en la Universidad de Chile.

### **1.3 La construcción de Escobar de “La mujer compositor”**

El libro *Músicos sin pasado* publicado en 1971, del sociólogo y músico Roberto Escobar, ha sido texto bastante cuestionado por la musicología actual. Si bien en décadas anteriores fue un referente y en algunos casos aún es considerado en escritos históricos-musicales, los problemas metodológicos que presenta el texto han contribuido a cuestionar los argumentos propuestos en este libro<sup>10</sup>. La razón por la que me detengo puntualmente en él, es porque fue uno de los primeros en Chile en considerar a las mujeres en la composición y plantear un análisis al respecto. Escobar en el quinto capítulo de su libro, bajo el título *La Mujer Compositor*, busca analizar el rol de las mujeres en este ámbito de la disciplina, las que agrupa en distintas generaciones. El capítulo abre con la siguiente afirmación:

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, tanto en la tertulia como en el salón, como en las reuniones de carácter popular” (Escobar 195).

La consideración de Escobar sobre el rol de la mujer en la música, es construida a partir de la división de género, en la que se asocia a la mujer al ámbito doméstico. El rol de la mujer compositora, es visto como una prolongación de la labor desempeñada en el plano familiar y que, como consecuencia su trabajo en el plano musical es una extensión de

---

<sup>10</sup> Fernanda Vera hace una extensa crítica al texto de Escobar, en la que pone en crisis conceptos de genio y de creación, como también la noción de evolución de las sociedades y la famosa frase “Músicos sin pasado”. Para Vera este autor está buscando revelar carencias del pasado, para abrir espacios para la creación musical de su propio momento vivido, por eso Escobar siente que la repetición de música del pasado resta posibilidades para su propia generación (F. Vera 123).

Por otro lado, José Manuel Izquierdo ha contribuido a desmitificar algunos de los planteamientos de Escobar que desconectan la tradición del musical del siglo XIX con el presente y a su vez ha planteado problemas que cuestionan varios supuestos de este autor: “¿cómo escapar del hecho de ser “pueblos sin historia” (o “músicos sin pasado”, desde nuestro auto-exotismo), de vivir en esa extensión de la negación de la historia que generó Europa sobre otros pueblos en siglos pasados, vistos principalmente en su eternidad premoderna?” (Izquierdo, Auto-exotismos 102)

ese espacio. Este tipo de consideraciones es problemática y el argumento propuesto por este autor no se sostiene. El mismo clasifica a las mujeres en diferentes generaciones, en la que las compositoras nacionales no encajan:

En resumen, se puede observar que la Generación de Fundadores proporcionó música que influye especialmente en la transformación de la música en familia en música coral; a la composición femenina de la Generación de los Formalistas le correspondió aportar a la pedagogía musical, y a la Generación de Universalistas, les corresponde aportar a la consolidación de la música de concierto. (Escobar 198)

María Luisa Sepúlveda, Carmela Mackenna y Marta Canales deberían pertenecer según lo propuesto por Escobar, a la generación de fundadores. Sin embargo, de las tres compositoras mencionadas, la única que podría ser considerada en el perfil planteado, es Canales, quien desarrolló un trabajo coral importante; ni Sepúlveda, ni Mackenna se inscriben en la clasificación de este autor. En el caso particular de Sepúlveda vemos que intenta insertarla de forma algo forzada en esta generación. Escobar afirma sobre esta compositora que “intenta seriamente un trabajo de tipo “nacionalista”, recopila temas folklóricos y, lo que es más interesante, pregones de vendedores callejeros; un reflejo muy interesante de la cultura musical urbana” (Escobar 196) A lo que inmediatamente complementa con el siguiente comentario: “Comparte la composición con la pedagogía y dedica parte de su obra a la composición coral, fórmula evolucionada de la Música en Familia” (Escobar 197). Es cierto que Sepúlveda compuso obras corales, pero no alcanza a ser ni la mitad de su trabajo artístico. Situar el trabajo de estas compositoras como una extensión de la vida familiar que se manifiesta a través de género coral, es una afirmación que necesita ser revisada. Lo que está operando en realidad en este discurso es la matriz que distingue a los hombres y a las mujeres a partir de una división de género asociada a lo productivo y lo reproductivo en la que históricamente se distribuyeron los roles, lo que produce como resultado una valoración del trabajo artístico femenino como una extensión de la labor familiar.

La perspectiva del músico como trabajador podría orientar el estudio del rol de las mujeres compositoras. Este enfoque analiza la forma en que los músicos se perciben a sí mismos, como trabajadores y/o artistas, lo que podría contestar algunos de los problemas sobre los espacios sociales que han ocupado las mujeres y el reconocimiento de su trabajo como una labor profesional. La musicóloga Eileen Karmy señala que la diferencia entre las esferas públicas y privadas en Chile, a finales del XIX y comienzos del XX, fue más fuerte en las clases dominantes que en los sectores populares. Como resultado, las mujeres desarrollaron sus habilidades musicales dentro del hogar, como una práctica más común entre las clases medias-altas, más que en la clase trabajadora (Karmy 97). Una consecuencia de ello fue la construcción de la idea que la música hecha por mujeres se encontraba vinculada a un hobby y no a un trabajo (Karmy 97), dejándolas expuestas a enfrentar estos prejuicios al momento de valorar profesionalmente su labor musical. Escobar, se posiciona precisamente desde esta mirada, en que categoriza el rol de la mujer como la encargada del entretenimiento en el espacio privado y no ve, como es el caso Sepúlveda, que su trabajo compositivo se inserta en una dimensión laboral y remunerada.

#### **1.4 En enfoque de Raquel Bustos para las mujeres compositoras**

Raquel Bustos ha sido una de las pocas que ha estudiado la obra de María Luisa Sepúlveda en profundidad, publicando en reiteradas ocasiones sobre ella<sup>11</sup>. El trabajo de esta musicóloga fue fundamental para el rescate y revalorización de su trayectoria musical. Bustos conformó el catálogo de obra y a partir de su investigación buscó reposicionar a Sepúlveda como la “primera compositora titulada en Chile y precursora en la recopilación de la música vernácula chilena” (71). Bustos reconoce ambas dimensiones que conforman el trabajo creativo de Sepúlveda, el de composición y el de recopilación, proponiendo una nueva mirada que integra elementos que hasta entonces no habían sido considerados.

---

<sup>11</sup> La primera vez en el año 1981 para la *Revista Musical Chilena*, luego el año 2012 en su libro *La mujer compositora* y por último en el 2014 para la *Revista Quinchamalí*.

El único artículo que se ha publicado en la *Revista Musical Chilena* dedicado a Sepúlveda fue escrito por Bustos en el año 1981, en el que buscó establecer mediante el análisis el estilo musical en el que se inserta la obra de esta compositora. Para lograr este objetivo, Bustos elaboró para la publicación el primer catálogo de Sepúlveda, cuya última versión fue revisada y republicada el 2012 en su libro sobre compositoras chilenas. En este catálogo las obras se encuentran dispuestas en forma tradicional, en orden cronológico según la fecha de composición. Este aspecto quizás deba ser reconsiderado en un futuro dado que, de un total de 66 obras, 46 de ellas se encuentran sin datación. En su evaluación, clasifica la obra de Sepúlveda entre las tendencias del romanticismo, neo-clasicismo, impresionismo y nacionalismo (Bustos, María Luisa 119). Bustos le presta una especial atención a este último estilo que Sepúlveda desarrolla mediante la incorporación de elementos del folclor recopilados e identificados en la partitura, como también en las obras que utilizan forma canción (Bustos, María Luisa 124). En su evaluación final, la musicóloga dividió y calificó las obras en tres grupos no excluyentes entre sí:

A.- Obras que tienen afinidad con las corrientes estéticas europeo-occidentales: como el impresionismo, el neo-clasicismo y el romanticismo.

B.- Obras descriptivas, enfocadas principalmente a la enseñanza musical y conformadas por un repertorio de cantos escolares, métodos didácticos y estudios para piano.

C.-Obras nacionalistas, las que divide en dos clases, aquellas que incorporan elementos del folclore, recopilados e identificados como tales en las partituras; y aquellas que utilizan formas de canciones folclóricas chilenas. (Bustos, María Luisa 119)

En un análisis posterior, presente en el libro *La mujer compositora* (2012), Bustos añade a su juicio evaluativo, que en las obras de estilo nacionalista de Sepúlveda existe una afinidad con criollismo literario, lo que se expresa principalmente en sus obras descriptivas. Sin embargo, en el año 2014, en su artículo más reciente sobre la

compositora, Bustos se plantea nuevamente la interrogante sobre el nacionalismo musical y señala:

Dentro del movimiento musical chileno fue inscrita como perteneciente al nacionalismo, porque su obra responde mayoritariamente a los cánones preestablecidos como afines a esa corriente. Sin embargo, en esta compositora ha quedado pendiente en estudios previos, el verdadero perfil de su impronta nacionalista. (Bustos, Primera Compositora titulada 28)

Es posible apreciar que no se encuentra resuelto el vínculo entre este estilo y la música de Sepúlveda. Inscribirla de manera forzada parece no ser una solución y juzgarla desde los parámetros tradicionales es un enfoque que necesita revisión. Bustos al momento de analizar la obra de Sepúlveda, usó como referencia tres categorías elaboradas por Jorge Urrutia Blondel sobre la aplicación de elementos folclóricos como recurso musical: “Primero, elaboración mínima, con fines pedagógicos de divulgación; segundo, elaboración sutil, manteniendo la melodía, texto y lenguaje; tercero, oficio del compositor sobre material vernáculo creador de “atmosferas” (Bustos, La mujer 79). En una primera evaluación Bustos sitúa a la compositora en las dos primeras categorías, pero luego señala: “En María Luisa Sepúlveda es necesario abrir un nuevo cauce en el aún no bien definido y acotado uso del concepto nacionalismo en la música chilena” (Bustos, La mujer 80).

Es necesario repensar una forma de estudiar su obra, que permita dar una segunda lectura acerca de su trabajo más allá de los parámetros del canon. Si se considera sus *Dos trozos para piano* (1929), cuyos movimientos son *El afilador* y *Toque de campanas*, que alude a situaciones y personajes cotidianos de Chile; o sus tres miniaturas infantiles para piano, *Locita de las Monjas Clarisas* (sin datación), inspirado en artesanía de greda pintada tradicional del país; vemos que no solo son obras de carácter “pedagógico de divulgación”, sino que hay una elaboración que va más allá permeando las categorías propuestas. Quizás sea pertinente buscar una manera de interpretar su obra y observar de qué manera confluyen elementos musicales que provienen de ámbitos opuestos, docto y popular, de manera de analizar cómo concilia

ambas herencias. Sin embargo, resolver el problema excede los objetivos de esta investigación, por lo que queda pendiente para un trabajo posterior.

Bustos ha desarrollado un importante trabajo sobre el rol de mujer en la música en Chile, lo que ha permitido contar con una base bibliográfica al momento de estudiar a las compositoras chilenas. Sin embargo, a pesar de que aborda particularmente la contribución de mujeres en la música, Bustos no problematiza sobre la condición de género. En particular, en su libro *La mujer compositora. Y su aporte al desarrollo musical chileno*, hace una revisión sobre un grupo de creadoras del siglo XIX y XX, para relevar el aporte de cada una de ellas a la música del país. La posición de Bustos en este trabajo no se separa de la forma en que tradicionalmente la musicología ha interpretado la contribución de las mujeres en este ámbito de la disciplina, lo que se aprecia en la siguiente cita:

Del total de compositoras comprendidas en el estudio, se destacaron Carmela Mackenna y Leni Alexander. Mackenna, por abordar con verdadero oficio obras de cámara y orquestales y Alexander, por la fuerza implícita en su trabajo música integral y decidida labor de difusión de la música chilena en diversas latitudes. (187)

La forma en que Bustos valora el trabajo de las compositoras es la misma mirada que ha excluido a las mujeres de la historia de la música, privilegiando los géneros sinfónicos y de vanguardia. Esta mirada situada desde el canon ha sido uno de los factores que ha provocado que el trabajo de las mujeres haya sido infravalorado, por no abordar en sus obras ‘los grandes géneros musicales’. Las condiciones para la creación en el caso de las compositoras, ha sido un ambiente reducido que no les ha permitido acceder a las oportunidades de formación, espacios de difusión y circulación a los que podría acceder un compositor. Una consecuencia de ello es que generalmente han privilegiado el género de cámara, que les ha permitido llevar a escena su música. La mirada desde donde se posiciona Bustos silencia un problema material que influye en la creación musical. La visibilidad de la obra se vincula con los géneros y los estilos desarrollados por las

compositoras, que están determinados por las condiciones que sabemos que no han sido iguales para los hombres y las mujeres.

A través del libro, Bustos se encuentra compensando una situación que sabe que es asimétrica. El problema está en que su texto no pone en evidencia la matriz de desigualdad y como consecuencia tampoco la desarma. El libro equipara condiciones, pero no ataca el problema de fondo. En la última sección del libro, *Síntesis y conclusiones*, afirma lo siguiente:

Sepúlveda se afianzó como creadora y recopiladora cercana siempre a Pedro Humberto Allende; Marta Canales se vinculó socialmente y en la práctica musical con Domingo Santa Cruz; Ida Vivado y Silvia Soublette fueron alumnas del mismo compositor, quien las preparó para estructurar un correcto discurso musical. (188)

Esta declaración, pone el trabajo de las compositoras en un segundo plano y ligado a una figura masculina, en una relación de dependencia. Las obras musicales no se las reconoce con la misma autonomía, sino que hay un hombre que las guía. Mi intención en esta investigación es justamente comprender cuales son obstáculos que debe sortear una mujer en la música, para que su obra sea visibilizada. A través del caso de María Luisa Sepúlveda, busco indagar de qué manera logró ser reconocida en un contexto desigual, consiguiendo ajustar su situación para obtener los beneficios que le permitieron realizar sus propósitos. Es necesario cuestionar la forma en que hemos escrito sobre las mujeres, en particular en el área de la composición y visibilizar cómo las condiciones sociales han determinado la forma de hacer música.

A lo largo de este capítulo se han revisado algunos de los problemas presentes en los discursos musicológicos e historiográficos al momento de considerar a María Luisa Sepúlveda. El objetivo ha sido dar cuenta de las diferentes miradas que han considerado el objeto de estudio, para analizar desde que lugar se posicionan al momento de valorar a Sepúlveda. Estos antecedentes son pertinentes para los próximos capítulos, ya que se buscará abordar dimensiones que hasta el momento no se han estudiado sobre la

compositora. Se trata por un lado, de la red de contactos que posiciona a Sepúlveda vinculado al ámbito laboral y al espacio institucional; y por otro, el rol de la mujer en el contexto social chileno en el momento en que debió desempeñarse como músico. Ambos temas, que hasta el momento no se han considerado en los estudios sobre María Luisa Sepúlveda, pueden contribuir para proponer nuevos enfoques para la investigación de compositoras nacionales.

## CAPÍTULO II

### **Institucionalidad y exoneración**

María Luisa Sepúlveda se desempeñó como profesora de la cátedra de piano en el Conservatorio Nacional de Música desde el año 1912<sup>12</sup>. En el año 1928, bajo el régimen de Carlos Ibáñez del Campo, el ministro de educación Eduardo Barrios decretó una reforma estructural a esta institución. Al año de haber comenzado este proceso Sepúlveda fue exonerada del Conservatorio Nacional. La salida de esta institución fue un hecho significativo para la compositora y, sin lograr una reposición de su cargo, debió replantear su carrera una vez que la desvinculación fue definitiva. Este hito se encuentra inserto en un contexto de polarización del mundo académico musical de Chile de ese momento, que no solo afectó a María Luisa Sepúlveda, sino a una generación de músicos.

La salida del espacio institucional causó para la compositora un alejamiento de la escena principal, lo que se tradujo en los pocos datos que existen sobre su carrera posterior a su desvinculación del Conservatorio. La única biografía de María Luisa Sepúlveda que hace mención a este hecho es la escrita por la musicóloga Raquel Bustos en el libro *La mujer compositora. Y su aporte al desarrollo musical chileno* (2012). En la bibliografía consultada para el estudio, en el que se revisó: *La creación musical en Chile. 1900-1950* de Vicente Salas Viu (1951), *Historia de la música en Chile* de Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel (1973), *Músicos sin pasado* de Roberto Escobar (1971), y el

---

<sup>12</sup> En varias biografías de esta compositora, aparece que su año de ingreso como profesora en el Conservatorio Nacional es desde 1918. Sin embargo, en un artículo de prensa del primer número de la Revista Música, detalla un concurso de piano realizado en el Conservatorio Nacional en el año 1916, en el que el jurado, compuesto por tres maestros de esta institución, se encontraba María Luisa Sepúlveda (El Centro Ex-Alumnos 13). Por este detalle, considero la fecha propuesta por Emilio Uzcátegui, en su libro *Músicos Chilenos contemporáneos*, en el que señala que desde 1912 María Luisa Sepúlveda integra la institución como profesora de piano (78).

*Diccionario Biográfico de Chile* de Empresa Periodística de Chile (1953-1955); omiten el problema y sólo se mencionan el año en que dejó el Conservatorio sin detallar las causas. Hay un silenciamiento en el discurso sobre este hecho conflictivo, sin embargo Bustos acuña el concepto de exoneración y reconoce que los motivos no son realmente claros.

El objetivo de este capítulo, es abordar este periodo en la carrera de la compositora e indagar sobre las posibles causas que motivaron su salida del Conservatorio Nacional. A través de esta revisión busco comprender cómo Sepúlveda ingresó a un espacio laboral y se posicionó como compositora, en un momento en que ser una mujer profesional representaba una excepción. Junto con ello, busco analizar cómo incidió en su carrera la exoneración para entender cómo fue su vínculo con la institucionalidad. Estudiar a Sepúlveda desde esta perspectiva permite revisar desde una nueva mirada un hito, poco abordado de la carrera de esta compositora.

Para construir este relato he organizado el capítulo en una panorámica de la carrera musical de Sepúlveda y el contexto en el que desarrolló su trabajo, poniendo especial énfasis en el periodo en que integró el Conservatorio y el momento de la reforma, en el que tuvo lugar la exoneración. Me he basado en distintas fuentes hemerográficas, documentos y cartas, con las que he buscado reflejar la valoración de aquellos que se vincularon en vida con la compositora. Por otro lado, he revisado textos, libros y publicaciones. En particular la autobiografía de Domingo Santa Cruz y entrevistas a diferentes músicos que formaron parte de este proceso, me han permitido comprender de una forma más completa el conflicto. A partir de estos documentos, emerge una red de vínculos que posiciona laboralmente a la compositora y que a su vez se encuentra mediada por los espacios institucionales que regulan el acceso al poder.

## **2.1 El vínculo institucional con el Conservatorio Nacional**

Los inicios de la carrera musical de Sepúlveda contaron con el apoyo institucional del Conservatorio Nacional. Este espacio fue fundamental para la inserción laboral de la

compositora, el que no solo fue un lugar de trabajo, sino también le permitió acceder a una red de contactos que le otorgó el reconocimiento en los primeros años de su carrera. Este vínculo influyó de diversas formas en el trabajo musical de Sepúlveda, otorgándole reconocimiento y visibilidad a su obra creativa. Para comprender la forma en que afectó la exoneración de este espacio institucional, es necesario revisar cómo se relacionó Sepúlveda con el Conservatorio.

María Luisa Sepúlveda, nació en el año 1883<sup>13</sup> en Chillán. Se formó en el Liceo de Niñas de esa ciudad y, una vez completados sus estudios, se trasladó a Santiago para estudiar en el Conservatorio Nacional de Música en 1898<sup>14</sup>. Se licenció como concertista y profesora en piano en el año 1910<sup>15</sup> y, en 1918 se licenció como compositora. Emilio Uzcátegui destaca que fue la primera mujer titulada en Chile en composición (76). Trabajó como profesora del conservatorio desde 1912 hasta 1931, año en que se concretó en forma definitiva su exoneración. Integró la Sociedad de Compositores Chilenos desde su año de fundación en 1920, agrupación en la que participó activamente después de su salida del conservatorio. Ella logró posicionarse en el ámbito de la creación musical en un momento en que la presencia de mujeres en el contexto académico era muy reducida.

La carrera de Sepúlveda como compositora tomó impulso a partir del galardón recibido en el año 1916 por la revista Zig-Zag. La competencia consistía en crear una obra para piano y como resultado tuvo dos ganadores del primer lugar: Pedro Humberto

---

<sup>13</sup> El año de nacimiento fue corregido por Raquel Bustos en su libro *La mujer compositora* (2012), página 71, nota 170. En biografías anteriores aparece como año de nacimiento 1892 en caso de Uzcátegui y 1898 en Salas Viu. Por lo que es posible encontrar discrepancias entre las diferentes biografías. Bustos corrige la fecha a partir del certificado de defunción de la compositora emitido por el Registro Civil. Sin embargo, al momento de solicitar el mismo certificado, para verificar y obtener nuevos datos sobre la vida familiar de la compositora, la respuesta del organismo fue que no pudo dar con el registro de inscripción. A pesar de ello, en el archivo digital Family Search es posible encontrar su certificado de nacimiento, que corrobora lo señalado por Bustos.

<sup>14</sup> Existen discrepancias ocasionadas por las diferencias presentes en las biografías sobre el año de nacimiento, esto ha ocasionado que el año de ingreso de al Conservatorio no sea del todo claro. La fecha seleccionada fue la que documentó Emilio Uzcátegui en su libro *Músicos Chilenos Contemporáneos* (1919), página 76, que en la que se basaron posteriormente otros biógrafos de Sepúlveda.

<sup>15</sup> Dato extraído del *Diccionario Biográfico de Chile* (1953-1955) página 1157.

Allende con la obra *Morceau* y María Luisa Sepúlveda con *Bourrée*. Este logro fue un estímulo para la compositora, dado que aparecía compartiendo el mismo lugar de un maestro, al cual ella estimaba y admiraba (Los músicos opinan 52). El jurado integrado por Enrique Soro, Raul Hügel y Luigi Stefano Giarda debió solicitar aumento del premio para distribuirlo entre ambos condecorados. Sepúlveda, aunque ya se desempeñaba como profesora de piano en el Conservatorio Nacional, aún no completaba sus estudios en composición y la obra que presentó al concurso es la primera que aparece en el catálogo elaborado por Raquel Bustos. Ella se encontraba recién comenzando su carrera como compositora al momento de ganar el concurso y este reconocimiento debió impulsarla a continuar su labor en este ámbito de la disciplina.

Llama la atención lo disímil de las trayectorias musicales de ambos ganadores, lo que vuelve particular la forma en que fueron seleccionados ambos concursantes. Pedro Humberto Allende, al momento del concurso, ya había estrenado obras para orquesta y ganado otros concursos musicales. El mismo Giarda se refiere a él en un artículo sobre el concurso: “No tenemos ninguna reserva para maestro Allende; su nombre figura ya entre los mejores artistas modernos y su nueva composición no añade sino una hoja más a los laureles que conquistó con sus anteriores trabajos” (Giarda s/p). En cambio, la apreciación sobre la obra de Sepúlveda en el mismo artículo es la siguiente: “La *Bourrée* es bien armonizada, espontánea pianística, inspirada y se encuadra perfectamente a la obra escogida” (Giarda s/p). La diferencia entre ambos músicos y las valoraciones de Giarda, en que se muestra celebratorio con Allende y describe como aceptable la obra de Sepúlveda, no explica la necesidad de repartir el primer premio.

Es probable que bajo este reconocimiento existiera el propósito intencionado de poner en valor la obra de Sepúlveda. Ella y Allende eran integrantes del cuerpo académico del Conservatorio Nacional en el que trabajaban como profesores, además Sepúlveda se encontraba estudiando composición dentro de esa institución. Por otro lado, las menciones honrosas del concurso, Julio Rossel y Adolfo Allende Sarón, se habían formado musicalmente en el Conservatorio solo que se desempeñaban laboralmente en

otros espacios. De alguna manera todos se encontraban vinculados al Conservatorio Nacional y dado que el director y el subdirector se encontraban dentro del jurado, es probable que hayan tenido una inclinación por aquellos a los que había formado la institución que dirigían.

El concurso marcó de alguna forma la obra posterior de la compositora, en el que comentarios del jurado fueron adoptados por ella en el futuro. En el mismo artículo en el que fue anunciado el resultado de los ganadores se comenta: “Nos permitimos el siguiente consejo: Inspírense los compositores chilenos en el folklore de este país, en las canciones y las danzas hay una riqueza melódica y rítmica importantísima, aprovéchenla” (Girada s/p). Esta apreciación, que se inserta en el nacionalismo musical que había comenzado a desarrollarse en esos momentos para Chile, será relevante y acogida en el futuro por María Luisa Sepúlveda, fomentando sus obras inspiradas en el mundo popular chileno.

Otro estímulo que tuvo la compositora a comienzos de su carrera, fue la inclusión por el ecuatoriano Emilio Uzcátegui en su libro *Músicos chilenos contemporáneos*, publicado en el año 1919. El libro está compuesto por diferentes biografías repartidas entre compositores e intérpretes. Entre los músicos incluidos para este libro se encuentran: Claudio Arrau, Armando Carvajal, Rosita Renard, Amelia Cocq, Pedro Humberto Allende, Enrique Soro, Alfonso Leng y otros más. Seis del total de veintitrés músicos seleccionados son mujeres y solo dos son compositoras, Marta Canales y María Luisa Sepúlveda. Es un reconocimiento a la labor de estas mujeres la consideración de Uzcátegui. Sepúlveda en esos años se encontraba al principio de su carrera, con pocas obras en su catálogo y a pesar de ello, fue incluida en un libro biográfico. Ahora bien, el autor declara al comienzo del libro un carácter más bien inclusivo:

He procurado proceder con la mayor amplitud de miras, dando cabida en estas páginas a todos los músicos nacionales que más han sobresalido, cualesquiera que sean sus tendencias. No he querido idear ni aceptar clasificaciones artificiosas que siembran la discordia en el mundo musical. [...] No he excluido a clásicos, ni modernistas, a virtuosos, ni a los que se ha dado en llamar

aficionados. Maestros viejos y jóvenes iniciados, músicos consagrados y balbucientes principiantes: todos los que algo bueno han producido en materia de música o de quienes espero un pronto desarrollo glorioso, figuran en mi trabajo. (Uzcátegui 8)

Es posible suponer que la atención del autor hacia Sepúlveda es en realidad una manera de estimular su labor creativa, manifestando las expectativas en torno al valor de su trabajo. A diferencia de Marta Canales, la otra compositora considerada por Uzcátegui, Sepúlveda se desenvuelve dentro de la institucionalidad musical del momento. En el caso de Canales, desarrolla su trabajo compositivo en tertulias que tienen lugar en su casa dentro de la vida familiar. Esta diferencia, las sitúa en espacios muy diferentes, que a la hora de posicionar su trabajo creativo encuentran desafíos y circunstancias muy distintas. La obra de este autor permitió en ambos casos dar visibilidad en un contexto muy reducido para las mujeres en la creación musical.

Uzcátegui tiene conciencia del problema de la asimetría en el ámbito de la composición. El contexto en ese momento sitúa a las mujeres en una condición en la que por su rol social han sido invisibilizadas. Refiriéndose al restringido número de mujeres compositoras, el autor señala lo siguiente: “La causa a que obedece este fenómeno no ha sido precisada; pero creo que en ningún caso se debe a la supuesta inferioridad intelectual de la mujer y sí a la organización actual de la sociedad” (Uzcátegui 75). Este comentario de Uzcátegui permite apreciar un contexto más amplio, en que lo femenino se relaciona con una ‘incapacidad’ o ‘inferioridad’, y da cuenta de una situación desventajosa para las mujeres al momento de valorar su trabajo, más aún en el ámbito intelectual.

A través de la prensa de ese periodo, es posible encontrar también reconocimiento a esta compositora. En la revista *Música* de octubre de 1920, se le dedicó el número exclusivamente a ella, bajo el título: *Srta. María Luisa Sepúlveda Maira, Distinguida compositora y pianista chilena* (1). Para este artículo fue imprescindible el libro de

Emilio Uzcátegui, dado que la revista usó el mismo texto publicado un año antes por este autor. La obra de esta compositora aparece valorada de la siguiente manera:

La Srta. Sepúlveda, dotada como lo es de intenso sentimiento musical, buen gusto artístico, espontaneidad y abundantes conocimientos, podría abandonar el género clásico y dar también obras de bastante mérito, como hasta hoy lo ha hecho dentro de las rigurosas prescripciones escolásticas. (Uzcátegui 80).

La apreciación, similar al anterior consejo hecho por Giarda, sobre ir más allá de los géneros escolásticos, influyeron en la creación posterior de Sepúlveda. Estas valoraciones fomentaron la búsqueda de una sonoridad chilena por parte de la compositora. Lo que se tradujo en el uso de nuevas formas musicales y sus trabajos inspirados en la música popular y el folklor. Estos elementos dan cuenta de un diálogo, en que la obra de Sepúlveda interactúa con el medio, que a su vez evalúa su trabajo.

A lo largo de la década del veinte, ella aparece valorada positivamente en la prensa en su rol como compositora junto a sus colegas hombres. En particular es posible encontrar artículos con cierta regularidad en la revista Zig-Zag y en la revista Música. Algunos de ellos fueron dedicados exclusivamente a Sepúlveda, y en otros casos es mencionada a través de reportajes destinados al Conservatorio Nacional. Se recogieron valoraciones de sus maestros, críticos musicales y estudiantes, dentro de las que se destacan las de: Bindo Paoli, Hans Sach, Emilio Uzcátegui, Liugi Stefano Giarda, Pedro Humberto Allende, entre otros más. Además, fueron publicadas varias partituras de sus obras en los folletos de la revista Música, lo que contribuyó a la difusión de su trabajo.

El reconocimiento hacia María Luisa Sepúlveda a través de la prensa, el libro de Uzcátegui y los concursos musicales, le permitió posicionarse como compositora valorada por sus pares en la escena musical chilena de ese momento. Así mismo, estas valoraciones fueron el resultado del vínculo de la compositora con la institucionalidad. Si ella no hubiese sido parte del cuerpo académico del Conservatorio Nacional, probablemente no habría tenido el reconocimiento público y el apoyo de sus maestros y colegas. Con esto no quiero decir que Sepúlveda no tiene méritos propios sino todo lo

contrario, es a través de sus acciones y ardua labor que obtiene una valoración positiva de su contexto. Sin embargo, hay una protección institucional que funciona como marco de patrocinio, que le posibilita ser considerada y reconocida. Aquellos con quienes María Luisa Sepúlveda se vinculó, como Luigi Stefano Giarda, Pedro Humberto Allende y Bindo Paoli, fueron sus profesores durante su periodo de formación dentro de la institución. Cuando Sepúlveda se inserta laboralmente, es a través de la mirada de ellos que obtiene reconocimiento. A la vez, el vínculo con el Conservatorio le permite tener una red de apoyo laboral que fomenta el desarrollo de su trabajo. En este contexto, la institucionalidad es un agente mediador de la valoración de sus pares, que le otorga respaldo al momento de posicionarse como compositora.

## **2.2 Reforma al Conservatorio Nacional de Música**

La institución que le dio protección y estabilidad laboral a María Luisa Sepúlveda vivió un proceso de reforma a finales de la década del veinte. El cambio que vivió este establecimiento trajo consigo una modificación ideológica, que afectó la manera en que hasta ese momento se había desarrollado la música dentro de la institucionalidad. Es necesario revisar la forma en que tuvo lugar el proceso, dado que posiciona a la compositora en uno de los bandos que tuvo lugar al momento del debate y la polarización. En parte la exoneración de Sepúlveda del Conservatorio Nacional se explica por la reforma. La filiación que hasta ese momento había tenido la compositora hacia el Conservatorio, la identificó con una manera de hacer música que al momento de la reestructuración entró en conflicto con el nuevo modelo, excluyéndola de ese espacio.

El Conservatorio Nacional Música fue la primera institución dedicada exclusivamente a la enseñanza de la música en Chile. Fundado en el año 1849, fue de vital importancia no sólo en la formación de músicos, sino también para el estímulo y desarrollo musical del país a lo largo del XIX. A partir del siglo XX y a causa del centenario de Chile, se instaló una discusión sobre la necesidad de modernización de esta institución en el que se cuestionaron los lineamientos de la enseñanza musical para el país. Desde una elite

intelectual, conformada por músicos aficionados y autodidactas, hubo una fuerte crítica hacia el Conservatorio Nacional, que culminó en una reforma impulsada desde el gobierno en el año 1928. Domingo Santa Cruz, abogado de profesión y con una fuerte afición musical, fue uno de los detractores más comprometidos que gestionó e impulsó desde fuera el cambio estructural de esta institución.

Este hito marcó el comienzo de un periodo en el que se consolidaron los nuevos organismos encargados de la formación musical, de los cuales una parte aún se encuentran presentes en la actualidad. Como consecuencia de este proceso se produjo la incorporación del Conservatorio Nacional a la Universidad de Chile integrando a la música como parte de una disciplina universitaria, lo que moldeó el quehacer musical del Chile contemporáneo (Merino y Garrido 80). A partir de ese momento y una vez consolidada la nueva Facultad de Bellas Artes, bajo del decanato Santa Cruz, se buscó crear mecanismos institucionales “cuyo objetivo prioritario fue promover de manera vigorosa la formación, el cultivo y la comunicación de la obra de los compositores del país y de los músicos chilenos en general” (Merino y Garrido 80- 81). El cambio de paradigma institucional dividió a la comunidad musical de ese momento y polarizó las posturas entre las diversas facciones. En palabras de Raquel Bustos,

Surgió entonces, a comienzos del siglo XX, un debate entre los que querían preservar la música dentro de un continuismo reflexivo, respetuoso de la tradición, insertado en nuestro contexto nacional y aquellos innovadores, rupturistas, por aquel tiempo en su gran mayoría, autodidactas o aficionados, provenientes de otras disciplinas del quehacer humano. Estas posiciones crearon un desacuerdo histórico en la música chilena, que marcó una brecha entre el pasado y el presente. (Bustos, La mujer 44)

Las críticas al Conservatorio Nacional vinieron desde la Sociedad Bach, una agrupación liderada por Santa Cruz y conformada en un principio por estudiantes universitarios aficionados a la música. Al comienzo de la década del veinte se plantearon como objetivo modificar la enseñanza musical en el país, y para ello desarrollaron una firme campaña en contra a la principal intuición de ese momento, el Conservatorio Nacional.

A partir del antecedente de la agrupación artística Los Diez, que había sido crítica sobre el estado del arte y su instrucción en el país, Santa Cruz pudo organizar a músicos profesionales y aficionados que compartían una postura similar. En una entrevista del año 1979, él recuerda en retrospectiva: “El éxito de nuestra cruzada tuvo forzosamente que llevarnos a chocar con el medio donde estaba la raíz del abismante atraso del ambiente musical chileno en la educación y particularmente en el Conservatorio Nacional a cuyo limitado horizonte se agregaba el Teatro Municipal de Santiago” (Weinmann 4). Domingo Santa Cruz pertenecía a una elite acomodada, lo que le permitió una vez graduado de sus estudios de Derecho viajar a Europa y asistir a conciertos en diferentes países. A su regreso a Chile en el año 1923, debió ser para él un gran contraste constatar la realidad del país en materia educacional. Desde esta posición de privilegio y a través de la Sociedad Bach, se propuso impulsar una reforma a la enseñanza musical.

Enrique Soro, director del Conservatorio y el subdirector Luigi Stefano Giarda, al momento de decretarse la reforma fueron obligados a renunciar y asumió la dirección Armando Carvajal, amigo y colaborador cercano de Santa Cruz. La revista Zig-Zag en un artículo en que se da a conocer la reorganización, se señala que: “El pecado capital de la antigua organización del Conservatorio era que descuidaba la cultura de sus artistas que sólo se ejercitaban en lo concerniente a la música. Nadie concibe un artista ignorante y no debe existir; por esa razón la nueva época del Conservatorio hará al artista completo” (La Reorganización s/p). Desde una óptica actual este tipo de críticas parecen contradictorias, si consideramos que Soro y Giarda, fueron músicos profesionales que se formaron fuera del país en el Conservatorio de Milán. Objetivamente, ambos estaban más capacitados para la educación musical que aquellos de instrucción autodidacta. Entonces ¿por qué Santa Cruz consideraba negativa la enseñanza musical del Conservatorio?

Existen dos factores que articulan el conflicto. Primero, hay un desencuentro en las tradiciones musicales que definen los lineamientos de la enseñanza musical. El

Conservatorio Nacional era heredero de una tradición romántica, producto de su contexto en el momento en que se conformó a mediados del siglo XIX. Además, estaba estrechamente vinculado con la ópera italiana y también al Teatro Municipal de Santiago. Enrique Soro y Luigi Stefano Giarda, formados musicalmente en Italia, eran continuadores de esta herencia. Sin embargo, Domingo Santa Cruz tenía la postura que la música de ‘arte’ era aquella desarrollada a través del concierto y géneros sinfónicos. Su opinión queda muy clara en el siguiente extracto de su autobiografía, en el que describe cómo eran las conversaciones dentro de la Sociedad Bach:

En estas veladas, [...] se gastaron muchas críticas al estado de la vida musical chilena, nos apenaba su pobreza, su limitación y su escasísimo peso intelectual. Un día debíamos de hacer algo, y lo primero era destronar la compleja red de intereses comerciales, políticos y de vanidad social, amparados como esencia misma de la música en el Teatro Municipal de Santiago, cuyas costosas e improvisadas temporadas de ópera consumían todo el esfuerzo que Chile desplegada a favor del arte de nuestras preferencias. Pensábamos que la ópera italiana y sus fanáticos tenían la culpa del ridículo que había caído sobre la música. El nivel artístico de quienes participaban de ella, reducía, con perfecta justicia, a una posición vergonzosa la profesión musical, colocándola apenas como solíamos decir en la calidad de *saltimbanquis dignificados*. (Santa Cruz 139-140).

A estas diferencias se suma un segundo factor que se vincula a la manera en que era formado el músico para desempeñarse en la sociedad chilena. Este punto es clave, porque es el motor que moviliza la reforma de 1928 y la creación de la Facultad de Bellas Artes. Santa Cruz tenía la clara intención de incorporar las artes a la universidad como una manera de lograr el desarrollo de la disciplina (Santa Cruz 235), en oposición al modelo profesionalizante del Conservatorio. Es importante entender que el acceso a la educación a comienzos del siglo XX en Chile era un escenario complejo. En una conferencia realizada en la Universidad de Chile en el año 1910, se da a conocer que más de un tercio de los niños entre 6 y 14 años no recibían instrucción alguna, basado en los datos del censo de 1907 (Ruiz 76). Esto se traduce en un considerable grupo de personas analfabetas, situación que determina la promulgación del decreto de la Ley de

Instrucción Primaria Obligatoria en el año 1920. Dentro de este contexto educacional el proyecto de Santa Cruz era elitista y no se ajustaba a la realidad del país. El desencuentro de ambas visiones para el desarrollo de la enseñanza de la música en Chile, no sólo fue un problema metodológico sino también una postura política.

La Sociedad Bach, como una manera de separarse de la oficialidad musical, un año antes de la reforma fundó su propia institución de instrucción musical, el Conservatorio Bach. Éste sirvió como modelo para la posterior reorganización del Conservatorio Nacional. Santa Cruz detalla dos aspectos en el reglamento de esta institución: primero se exige para la admisión del estudiante el requisito previo de contar con los cursos de Humanidades, Educación Primaria o Secundaria; y segundo, se les impide a los alumnos dar examen en otro establecimiento –se subentiende el Conservatorio Nacional– sin autorización del director del Conservatorio Bach (233). Este último reglamento, significó claramente una afrenta entre ambas facciones. En opinión de Santa Cruz “el plantel [del Conservatorio Nacional] manejaba la enseñanza en el ámbito de la manualidad” (Bustos, La mujer 45). Cuando en realidad “Enrique Soro estaba respondiendo a las demandas de su entorno” (Bustos, La mujer 45). Finalmente, estos conflictos culminaron con el anunciado proceso de reforma al año siguiente. Se estableció al momento de la reorganización, un marco de estudios que separaba las profesiones musicales en tres. Para implementar este proceso se les canceló la matrícula a todos los alumnos, y se readmitieron con un previo examen. Las especialidades eran “la de *ejecutante o cantante*, la de *compositor* y finalmente la de *profesor*” (Santa Cruz 234). Las consecuencias fueron negativas no sólo para Soro y Giarda, sino también para aquellos afiliados a la antigua institucionalidad.

Las reformas instauradas durante la primera mitad del siglo XX, apuntaron modificar la formación de compositores y fomentar la difusión de sus obras, mediante la creación de diversos mecanismos institucionales. Entre los años 1929 y 1932, se fundó la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, la que incorporó al conservatorio. Entre los años 1931 y 1939, se creó la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, dirigida por

Armando Carvajal, la que se tuvo como labor la difusión de obras de compositores nacionales y extranjeros. En el año 1940 se creó el Instituto de Extensión Musical, que luego fue incorporado a la Universidad de Chile en 1942. Se conformó la Orquesta Sinfónica de Chile en el año 1941, y en 1947 se crearon los Festivales de Música Chilena y los Premios por Obra. Significó entonces, que formar parte de la nueva Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, era formar parte de la oficialidad musical del país. Instaurada como centro de poder, la universidad otorgaba el espacio de resguardo para la creación musical, siempre y cuando fueran parte de ese círculo.

El hito que marcó la reforma al Conservatorio no sólo polarizó el mundo musical chileno de ese momento, sino que además influyó en nuestra mirada sobre el pasado. José Manuel Izquierdo ha señalado como se ha construido un discurso histórico, que pone como nacimiento la música de concierto chilena con el proyecto de Santa Cruz a comienzos del siglo XX y que niega el pasado musical, desconociendo la tradición anterior, a pesar de las evidencias de lo contrario (Izquierdo, Aproximación 4). La confrontación que tuvo lugar a partir de este proceso trajo como consecuencia la búsqueda de separarse del paradigma anterior, lo tuvo como resultado la exclusión y el descrédito de aquellos que integraron el viejo Conservatorio Nacional de Música.

### **2.3 La exoneración**

La reforma al Conservatorio causó el alejamiento de la escena musical de varios compositores hasta esos momentos reconocidos y protagónicos. “El desconocimiento que acarreó la publicidad de Santa Cruz tuvo consecuencias nefastas no solo para Enrique Soro, sino para la divulgación de la música de todos aquellos que pertenecieron enraizadamente al antiguo conservatorio” (Izquierdo, Aproximación 2). Algunos de ellos fueron Luigi Stefano Giarda, Raúl Hügel, Celerino Pereira, Aníbal Aracena Infanta, Juan Casanova Vicuña, María Luisa Sepúlveda y otros más (Izquierdo, Prólogo 16). La separación que vivieron los músicos de ese contexto afectó directamente su trabajo

artístico, dado que la institución fue un espacio importante que proporcionó los medios materiales para el fomento de la creación musical.

Cuando se llevó a cabo el proceso de reestructuración del Conservatorio, Sepúlveda, que aún integraba el plantel de la institución, fue invitada a participar de la comisión examinadora conformada por el ministro de educación en el año 1928. Eduardo Barrios “*deseaba consultar a personas de reconocida versación en materias artísticas a fin de estudiar mejoras en la enseñanza musical que el Gobierno quería fuesen lo más perfecto posible para nuestro ambiente y recursos*” (Santa Cruz 264). Las delegaciones fueron integradas por: Enrique Soro, Fernanado Waymann, Carlos Debuyssère y María Luisa Sepúlveda, representando al Conservatorio; y ajenos a éste, Alfonso Leng, Próspero Bisquett, Armando Carvajal y Domingo Santa Cruz (Bustos, La mujer 73). Sin duda, el ministro Barrios trataba de manejar la situación en forma diplomática para evitar confrontaciones, lo que fue inevitable. Fue en estas reuniones, en que finalmente Enrique Soro presentó su renuncia a la dirección del Conservatorio ante la presión externa. Constituido el quiebre de la antigua institucionalidad, Domingo Santa Cruz y sus colaboradores tuvieron mayor libertad acción para llevar adelante el proceso de reestructuración.

En 1929, al año siguiente, Sepúlveda fue desvinculada del Conservatorio, como sucedió también con otros profesores que habían integrado la institución previamente a la reorganización. “De inmediato surgieron protestas en la prensa [...] fuimos señalados como responsables y yo, personalmente, sindicado de *cerebro* de un movimiento que había acarreado grave daño a mucha gente que perdió sus cargos” (Santa Cruz 266). Aunque Santa Cruz trata de desligarse de la responsabilidad en su autobiografía, la verdad es que sus acciones acarrearón consecuencias negativas en las carreras de muchos músicos. Enrique Soro comenta en una entrevista: “No me pregunte nada del Conservatorio, establecimiento en que yo puse mi alma entera y perdí los mejores años de mi vida para sólo recibir ingratitudes. [...] Es el pago de Chile” (Durand 99). En el caso de Luigi Stefano Giarda, este señala: “Estoy desilusionado, humillado. Separado

del Conservatorio en donde trabajé por 22 años” (Izquierdo, Aproximación 2). La desvinculación con la institución provocó que varios tuvieron que readaptar sus carreras a las nuevas condiciones, pero en sus testimonios es posible apreciar una sensación de injusticia y fracaso.

De forma similar fue el caso de María Luisa Sepúlveda, segregada por no adscribirse al nuevo proyecto. En la autobiografía de Santa Cruz, es posible encontrar entre líneas su visión sobre la compositora. Se trata de una anécdota que narra sobre una ayudante de él:

Una muy distinguida ex profesora del Conservatorio, ayudante que fue de mis cursos de Análisis de la Composición, me ha relatado ahora un hecho concreto y a la vez increíble, del estado de incultura e inmovilidad mental que caracterizaba la época anterior a 1928. Era ella alumna de María Luisa Sepúlveda [...]” (Santa Cruz 234).

Este fragmento, es una parte de una nota más extensa en la que desacredita a Sepúlveda basado en una anécdota de clases de una estudiante. Sin embargo, es posible apreciar en este comentario que Sepúlveda encarna para Santa Cruz los valores del antiguo Conservatorio del cual él es completamente contrario. José Manuel Izquierdo propone como hipótesis, que hubo tres grandes tendencias de compositores de música docta a principios del siglo XX, que confluyeron al momento del conflicto institucional:

“Aquellos relacionados con la ópera, el salón decimonónico y el Conservatorio Nacional; aquellos relacionados con las derivaciones “progresistas” del salón llevadas a cabo por Arrieta Cañas, los García Guerrero, José Miguel Besoain y más tarde el Grupo de los Diez y la Sociedad Bach; y finalmente los compositores con tareas funcionales, la mayoría egresados del Conservatorio, que se especializaban en géneros: música de iglesia, de teatro, popular, de banda, de salón y/o de algún cabaret” (Izquierdo, Aproximación 4-5).

Es posible suponer que dentro del primer grupo se sitúan compositores como Eliodoro Ortiz de Zárate, Enrique Soro y Luigi Stefano Giarda, que presentan una clara vinculación operática; y en el segundo a Domingo Santa Cruz y los afiliados de la

Sociedad Bach. En cuanto al tercer grupo, que refleja el enfoque profesionalizante de aquellos que habían sido formados por el Conservatorio, es posible ubicar a María Luisa Sepúlveda. La compositora realizó sus estudios completos dentro de esta institución y si bien, no se especializó en un género en particular, una parte importante de sus composiciones estaban enfocadas para la enseñanza de la música y otra parte destinada a obras de cámara, muchas de ellas para canto y piano. Del mismo modo, gran parte de su trabajo se inspiró el folclor y la música popular, además de colaborar en la recolección de este tipo de material, lo que la aleja de las primeras categorías acercándola a la tercera. No es de extrañar que María Luisa Sepúlveda haya sido excluida una vez que tuvo lugar el proceso de reforma, dado que su postura se encontraba en conflicto con el nuevo paradigma impuesto.

Domingo Santa Cruz, en una nota de su autobiografía, narra y justifica desvinculación de la compositora:

María Luisa Sepúlveda fue excluida del Conservatorio Nacional por supresión de su cargo a finales de 1929. Armando Carvajal, ateniéndose al escaso resultado como profesora de piano, se le ofreció una cátedra de Armonía que ella no aceptó. Con influencias políticas del primer gobierno de Ibáñez, logró ser repuesta, pasando así la autoridad del Director y perjudicando el desarrollo de la Biblioteca, con cuyos fondos se la contrató. Análogas deficiencias hicieron que Carvajal, al ser designado Decano en 1931, pidiera la separación de la profesora Sepúlveda, cosa que fue decretada el 26 de agosto por Decreto N°285. En 1932 volvió ella a pedir su reposición. Fue rechazada por Carvajal y su exclusión quedó firme. (Santa Cruz 377).

Nuevamente aparece la noción, desde aquellos que impulsaron la reforma del Conservatorio, que lo que está vinculado con la antigua institucionalidad es deficiente. “El escaso resultado como profesora” y los problemas en Biblioteca descritos por Santa Cruz, no aclaran realmente el motivo de su salida. Además, se contradice con la valoración positiva sobre Sepúlveda en el ámbito pedagógico descrito en la prensa de

esos años<sup>16</sup>, como tampoco coincide con los antecedentes recolectados en otras fuentes. Izquierdo señala esta contradicción, no sólo para el caso de esta compositora, sino para aquellos músicos que fueron afectados por la reforma:

Cualquiera que lea los textos de Domingo Santa Cruz, Vicente Salas Viú, Samuel Claro y Roberto Escobar sobre la música chilena encontrará que estos creadores, si no anulados, son ridiculizados, ignorados o referidos como anécdotas históricas. Cualquiera que revise, en cambio, la prensa anterior a 1928, verá que esto no es así. (Izquierdo, Prólogo 16)

La formación de profesores fue otro aspecto de desacuerdo entre un modelo y el otro. Cuando Santa Cruz y su equipo plantearon la nueva estructura de los programas del Conservatorio Nacional, dividieron las profesiones musicales en tres: intérprete, compositor y profesor. Este último, era un punto crítico para Santa Cruz, dado que el profesor no tenía una formación especial. Los alumnos del Conservatorio, obtenían su diploma que los habilitaba para la enseñanza mediante una ayudantía realizada a lo largo de un año luego de haber completado sus estudios en el ciclo elemental. Lo que provocó como consecuencia que algunos profesores obtuvieran su título sin que fuera requisito haber completado sus estudios generales.

Inútiles habían sido disposiciones gubernativas destinadas a dar preferencia en la Educación Secundaria a los así egresados del Conservatorio; sólo valían influencias personales o más que todo, políticas. La jerarquía educacional del Conservatorio Nacional, pese a nuestros reclamos, permanecía en una especie de limbo pedagógico. (Santa Cruz 234).

María Luisa Sepúlveda representa para la postura de Santa Cruz varios aspectos conflictivos. Ella fue formada dentro del antiguo Conservatorio como intérprete, profesora y compositora, institución que desde la opinión de Santa Cruz era deficiente.

---

<sup>16</sup> El profesor Bindo Paoli comenta en la Revista Música:

"Con la presente carta recomiendo para la enseñanza del Piano a una de mis más aventajadas discípulas, la Srta. María Luisa Sepúlveda. En el tiempo que he desempeñado el puesto de profesor de Piano en el Conservatorio, he podido apreciar su talento técnico, su celo y afán para ocupar constátateme un lugar distinguido entre sus condiscípulas y me es grato dejar constancia que después de haber rendido con sobresaliente éxito sus exámenes de profesora de piano del Conservatorio, fue incorporada al cuerpo docente de aquel establecimiento" (M. Luisa Sepúlveda Maira 29)

Por esta razón, no le debe haber parecido calificada para el nuevo proyecto educativo, más aún si su formación como profesora fue a partir de una ayudantía. Sin embargo, hay que considerar el trabajo que realizó Sepúlveda a lo largo de su carrera, en que elaboró distintos métodos para el aprendizaje musical en diferentes niveles, estudios para instrumentos y obras para la enseñanza escolar. Su trabajo refleja, contrario a los prejuicios de Santa Cruz, su preocupación por este ámbito de su labor profesional.

El problema termina orientándose a la filiación de los distintos grupos que polarizaron el conflicto, aspecto que probablemente complicó la situación de Sepúlveda. Ella tuvo una participación activa en las reuniones en el ministerio al momento de la reforma con una posición definida. Si a eso se agrega que Santa Cruz tenía la apreciación que aquellos que desempeñaban cargos dentro del Conservatorio, no eran por sus méritos sino por sus favores personales, seguramente la reincorporación después de la primera salida de María Luisa Sepúlveda en el año 1929, debe haber acrecentado la idea de que gozaba de influencia política que le permitía privilegios.

Las razones para la exoneración de esta compositora pudieron ser varias, pero por la documentación analizada se puede inferir que los motivos son más cercanos a una diferencia ideológica, más que a un problema de capacidades musicales como lo hacer ver Santa Cruz. Si fuesen las razones que él se justifica, María Luisa Sepúlveda no hubiese sido reconocida ni valorada por diversos músicos como pianista, profesora y compositora a lo largo de la década del veinte y posterior a su salida del Conservatorio. Además, es posible que dado los prejuicios de la época el hecho de que Sepúlveda fuese mujer debe haber contribuido a la consideración negativa de Santa Cruz hacia ella. Raquel Bustos sintetiza el conflicto con la siguiente afirmación: “La compositora vivió en pleno la polarización de la profesión musical: profesores, intérpretes y compositores, entre otros, se alienaron con determinados líderes que junto con manejar eficazmente la naciente institucionalidad musical, no vacilaron en segregar a varios músicos por origen, apellido y vinculaciones sociales, maestros y sin duda género” (Bustos, La mujer 84).

## 2.4 El impacto de la exoneración en su carrera musical

La compositora una vez desvinculada del Conservatorio tuvo que encontrar una forma de reajustar su desempeño profesional a las nuevas condiciones que se le presentaron y buscar nuevos espacios para el desarrollo de su música. En cuanto a su relación con instituciones, existen pocos antecedentes sobre un vínculo con un establecimiento en el que se haya desempeñado laboralmente en este periodo posterior. El único dato que se tiene al respecto es el que señala Vicente Salas Viú en su libro *La creación musical en Chile. 1900-1950*, publicado en el año 1951: “En la actualidad es profesora de Armonía y Folklore en la Escuela Vocacional de Educación Artística de Santiago” (423)<sup>17</sup>. Producto de la exoneración Sepúlveda se alejó de la escena principal y aunque no se han encontrado más datos sobre su situación laboral, vemos que mantuvo su rol como educadora pero en otras condiciones.

Un apoyo importante para la compositora fue la red de contactos con la que había trabajado en el antiguo Conservatorio Nacional. Algunos músicos que habían integrado esta institución participaban también de la Sociedad de Compositores Chilenos (SCCH). Sepúlveda formaba parte de esta agrupación desde el año 1920 y una vez ejecutada la reforma en la década del treinta, encontró apoyo en este espacio alternativo. A través de la SCCH ella pudo participar de conciertos con varias de sus obras, posibilitando la difusión de su trabajo compositivo. Además, en algunas partituras publicadas varios de los integrantes de la sociedad hicieron reseñas positivas sobre su trabajo, buscando darle visibilidad y validez. Los miembros de la SCCH en el momento en que conformaron la agrupación declararon que buscaban “la solidaridad y ayuda mutua entre sus asociados, la vigilancia de los intereses artísticos chilenos y el enaltecimiento de la actividad artístico-musical” (Guerra 106). Luego de la reforma, era natural que María Luisa Sepúlveda encontrara con ellos un espacio de resguardo y trabajara dentro de ese círculo.

---

<sup>17</sup> Este dato también es mencionado en la revista *Educación Musical* de julio del año 1947, en la sección de músicos chilenos, en un artículo dedicado especialmente a Sepúlveda. (Asociación de Educación Musical 6).

Sin embargo, la vinculación que tuvo la compositora con la SCCH solo contribuyó a mantenerla alejada y en oposición en relación a la nueva institucionalidad. En el año 1931, Armando Carvajal siendo ya decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, armó una comisión para establecer la Sección Chilena de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. La delegación fue conformada por Adolfo Allende, Pedro Humberto Allende, Juan Casanova, Carlos Humeres, Carlos Isamitt, Alfonso Leng, Samuel Negrete, Domingo Santa Cruz y María Luisa Sepúlveda (Santa Cruz 356). La delegación reunía compositores de la oficialidad y de aquellos que integraban la SCCH, lo que posibilitó la participación de la compositora en esta entidad que luego fue reconocida por el organismo internacional. Sin embargo, Bustos señala que “María Luisa Sepúlveda no aparece mencionada entre las autoridades designadas para dirigirla y mucho menos nominada entre las personas que firmaron el acta constitutiva. La condición para pertenecer a la entidad era el deber simpatizar con ‘las tendencias actuales de artes’” (Bustos, La mujer 74). La situación entre la SCCH y la Universidad se fue tensando, porque la agrupación fue reuniendo personas que de alguna manera se habían enemistado con Santa Cruz, especialmente Carlos Melo Cruz quien lideraba la agrupación (Guerra 110), lo que sólo causó un mayor distanciamiento entre la compositora y la nueva institucionalidad.

Es posible apreciar un giro en la labor creativa de Sepúlveda desde mediados de la década del treinta en adelante, en que la compositora buscó nuevos espacios para el desarrollo de su música. En la prensa se destaca en reiteradas ocasiones su contribución al rescate de la música popular chilena mediante obras como *El cancionero chileno* y *La Voz del Pasado*. Si bien ella continúa componiendo obras dentro de los géneros de la música docta, como su *Estudio Sinfónico* de 1932 o la *Suite* de 1940, son las obras de carácter popular y de recopilación, las que tienen un mayor reconocimiento en ese momento. El folclorista Oreste Plath en un discurso de la Semana del Folclor dedicado a María Luisa Sepúlveda, destaca la importancia de las investigaciones realizadas por la compositora: “Desde 1937, dedica sus esfuerzos al estudio del folklore, recogiendo muchas canciones en las provincias de Ñuble y especialmente en Chillán” (Plath s/n p.).

El ex ministro Eduardo Barrios da su opinión acerca del *Cancionero Chileno*: “La compositora y la maestra no han cumplido ciertamente una labor secundaria en su carrera al recopilar este cancionero; y es necesario que lo continúe, pues le sumará gloria y glorificará a nuestro pueblo” (Opiniones de críticos 13). Si bien Sepúlveda siguió desempeñándose en los mismos géneros que abordó antes de su exoneración, los espacios en los que encontró reconocimiento fueron aquellos vinculados a la música popular y folclórica.

Para María Luisa Sepúlveda la salida del Conservatorio Nacional fue un incidente que la acompañó por el resto de su carrera. En una carta dirigida a Gabriela Mistral en 1939 comenta: “Espero que el nuevo gobierno me haga justicia quitándome una injusta exoneración. Tengo esperanzas. Así podría tener una situación que me permita dedicarme un poco más a la composición” (2). Sepúlveda no conocía personalmente a la escritora y llama la atención que, en una carta de carácter laboral, ella mencione su salida del Conservatorio lo que había ocurrido ocho años antes. La Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile constituida como el centro hegemónico de la oficialidad musical en ese periodo, se transformó en un espacio que permitió cierta seguridad para el desarrollo de la composición. A pesar que María Luisa Sepúlveda continuó siendo activa en la creación musical, vinculada a diferentes agrupaciones y publicando sus obras periódicamente, vivió su exoneración como una desprotección. En la misma carta a Mistral afirma: “Tengo una gran cantidad de tonadas, cuecas y canciones antiguas chilenas, que pienso publicar si mi situación lo permite” (Sepúlveda 3). Las redes institucionales fueron fundamentales para Sepúlveda en el fomento y resguardo en la creación musical. Esta carta es el único documento hallado en que Sepúlveda se refiere a este suceso en primera persona, etiquetándolo como una exoneración.

La visión de exclusión percibida por la compositora aparece nuevamente en una encuesta realizada en el año 1947 por la *Revista Musical Chilena*. Se le consultó a Sepúlveda si la música de compositores chilenos habría que difundirla y facilitar su

comprensión o si es que habría que proponer otro acercamiento. A lo que ella respondió: “En cuanto a la música chilena, creo que debe continuarse como hasta aquí, ejecutando una obra de autor nacional en cada concierto sinfónico, de cámara o de solistas. Eso sí, con mayor amplitud, abarcando todas las escuelas y tendencias. No debemos menospreciar nuestro arte, que ha triunfado en Chile y en el extranjero” (38). La opinión de María Luisa Sepúlveda carga con la necesidad de inclusión a nivel transversal por parte de la institución, que gestiona en gran medida los conciertos que difunden música de los compositores chilenos en ese momento. Se puede leer entre líneas que solo algunos tienen acceso a ese privilegio y la opinión de Sepúlveda es el reflejo de sus posibilidades de contar con un espacio de difusión de sus propias obras.

La oportunidad de pertenecer a un contexto institucional le dio a Sepúlveda la posibilidad de acceder a ciertas condiciones que fomentaron su desarrollo profesional y artístico, situación que se modificó una vez exonerada. Los espacios para reinsertarse laboralmente no fueron los mismos para ella que los de sus colegas hombres. Sepúlveda no solo tuvo que enfrentarse a la exclusión, sino que volver a validar su trabajo artístico en una sociedad en que las mujeres tenían un espacio muy reducido para su desarrollo profesional. Si para Soro y Giarda, músicos que gozaban de un reconocido prestigio, fue trágica la salida de este espacio, para Sepúlveda debe haber sido doblemente difícil.

Esta compositora una vez fuera del Conservatorio tuvo que buscar la forma de reajustar su rol como creadora. Una de las estrategias fue posicionarse como educadora, que socialmente es percibido como un rol que pueden desempeñar las mujeres, ajustándose así a la norma social. Esto le permitió editar y publicar varias de las obras que se han conservado hasta la actualidad. Otra manera en que enfrentó el problema fue agrupándose con otros músicos, lo que fue posible mediante sus conexiones establecidas con sus antiguos colegas del Conservatorio a través de la SCCH, como también sus nuevos vínculos logrados a partir de su trabajo en torno al folclor y la música popular. Entre los años 1937 y 1940 María Luisa Sepúlveda fue miembro de la Asociación Folclórica de Chile, y en mayo de 1951 fue diplomada por la International Folk Music

Council de Londres. En el año 1950 ingresó a la Asociación Nacional de Compositores de Chile y en 1951 se integró como miembro de la Asociación de Compositores de Londres. Sepúlveda a pesar de la exoneración se mantuvo activa en el ámbito de la composición hasta los últimos años de su carrera y aunque nunca se reintegró al cuerpo académico del reformado Conservatorio, logró encontrar una forma de continuar su labor creativa en otros espacios.

### CAPÍTULO III

#### **María Luisa Sepúlveda y el feminismo: modelo del nuevo rol social de la mujer**

La primera mitad del siglo XX en Chile, fue el escenario de cambios profundos en el país. Desde el Estado se implementaron diferentes medidas que buscaban una modernización en el ámbito económico, fomentando la industrialización y el desarrollo de la educación. Este proceso acompañado por importantes movimientos sociales, fue al mismo tiempo el contexto en el que las mujeres chilenas lucharon por sus derechos políticos. A través de su incorporación laboral y a la educación superior, las mujeres fueron ocupando en forma paulatina a lo largo del siglo, prácticamente toda la gama de ocupaciones que antes solamente eran realizadas por hombres (Stuven y Fernandois, Historia de las Mujeres en Chile 9). Es dentro de este escenario de transformaciones, que la mujer ingresa a la academia musical en busca de una formación profesionalizante, no solo como intérprete sino también como compositora. El cambio del rol social de la mujer que tuvo lugar en el país durante ese momento, posicionó a las mujeres en una participación activa del espacio público.

En este capítulo analizo cómo se inserta la figura de María Luisa Sepúlveda en ese contexto de cambio. Si bien esta compositora no participó directamente en el movimiento político para la reivindicación de los derechos de la mujer, se desempeñó activamente en algunos de los espacios en que se fomentó el cambio. Sepúlveda como sujeto histórico, permite reflexionar sobre aquellos elementos que caracterizaron al movimiento feminista de su contexto, desde la figura de una mujer educada y profesional, inserta en la esfera pública. Para el desarrollo de este capítulo, primero se contextualiza el movimiento feminista de la primera mitad del siglo XX en Chile, describiendo sus características, antecedentes y demandas. Luego analizo cómo Sepúlveda, a través de sus acciones, encarna los ideales propuestos para el nuevo rol

social de la mujer. Finalmente, en el tercer apartado busco establecer cómo la compositora se vinculó con algunas redes feministas, en las que contribuyó desde su labor profesional como músico.

### **3.1 Feminismo en Chile a comienzos del siglo XX**

Un hito en la historia de las mujeres chilenas, fue haber logrado el derecho a sufragio en el año 1949, como resultado de un arduo trabajo que tuvo lugar en la primera mitad del siglo XX en Chile. Las mujeres buscaron en ese momento hacer valer sus derechos civiles y políticos, como consecuencia de un proceso que comenzó a gestarse a mediados del siglo XIX y que se relaciona con la salida de la esfera privada hacia el espacio público. Este cambio en el rol de la mujer modificó las relaciones sociales en ambos espacios y afectó también la distribución de las labores; lo que en palabras de Stuvén y Fermandois fue uno de los aspectos más novedosos que caracterizaron al siglo XX (11). No fue solo la transformación de las mujeres en ciudadanos válidos para el Estado de Chile, sino la modificación del rol ocupado en nuestra sociedad lo que marcó una importante diferencia que distanció el siglo XIX del XX.

Dentro de la historiografía que ha abordado el estudio de las mujeres chilenas, las autoras Isabel Zegers y Valeria Maino, propusieron una periodización que divide en cuatro momentos el movimiento feminista chileno del siglo pasado. Un problema de esta línea temporal, presente en el libro *Tres ensayos sobre la mujer chilena*, es que separa de forma arbitraria un proceso que en realidad es un continuo. Sin embargo, la segmentación propuesta permite caracterizar dos momentos del movimiento feminista de la primera mitad del siglo XX, poniendo en perspectiva el cambio del rol social de la mujer en un periodo de cincuenta años.

El primer intervalo de tiempo que va desde 1900 hacia mediados de la década del treinta, se caracteriza por la salida de la mujer del espacio privado para asociarse en diferentes agrupaciones, principalmente de beneficencia y acción social. Sonia Montecino señala que uno de los pivotes del análisis contemporáneo sobre las relaciones

de género, es la oposición de lo público y lo privado (545). La autora describe que, a lo largo de la historia en la sociedad occidental, una vez que produce la separación entre producción y reproducción, es que se presenta la oposición de ambas dimensiones. “En este proceso lo reproductivo quedó confinado a un espacio alejado del trabajo productivo, de las labores asalariadas, fuera de la autosubsistencia, que implicaban la articulación de determinadas estructuras familiares para su mantención en el tiempo” (Montecino 545). El tránsito entre ambas esferas, que en ese periodo se manifestó mediante la asociatividad femenina, es relevante para comprender cómo comenzaron a modificarse las relaciones sociales y el rol de la mujer en espacios públicos.

Las instituciones en las que se agruparon las mujeres a comienzos del siglo pasado, se basaron, algunas de ellas en la caridad y otras, buscaron abordar directamente un problema social que afectaba a un grupo desprotegido. Los objetivos de estas agrupaciones eran en general incorporar sectores marginados, asistirlos y darles las herramientas necesarias para que pudiesen ocupar un papel activo dentro de la sociedad (Zegers y Maino 232). La infancia fue también un objeto importante de atención por diversas agrupaciones de ese momento, dado que era un sector desatendido y al mismo tiempo era identificado como un ámbito de preocupación de las mujeres (Zegers y Maino 232). Por otro lado, aparecieron también sociedades mutualistas que fomentaron la agrupación de hombres y mujeres obreros en sindicatos, buscando mejoras en sus condiciones laborales (Zegers y Maino 234). En general es posible apreciar en las primeras agrupaciones femeninas una clara preocupación por el bienestar social, que mediante la acción llevada adelante por las asociaciones encontraron solución a los problemas que congregaron su interés.

La característica altruista de las instituciones benéficas, tiene su origen en el siglo XIX y se encuentra vinculada a una postura conservadora ligada a la Iglesia Católica. Las primeras asociaciones informales femeninas en el país, se relacionan con la defensa de la fe católica en un periodo en que el Estado de Chile comenzó un proceso de laicización sus instituciones (Stuven 108). La mujer se posicionó como defensora de la moral y los

valores familiares, a lo que Stiven cataloga como feminismo católico. Al cambiar de siglo ocurre un desplazamiento producto del acceso de la mujer a la educación, que movilizará la postura conservadora hacia una incipiente búsqueda por exigir sus derechos políticos.

Dos hitos tuvieron lugar a finales del XIX que serán relevantes para el movimiento feminista posterior. En el año 1877, se dictó la Ley de Instrucción Secundaria y Superior, mejor conocida como el decreto Amunátegui, que garantizaba la enseñanza superior para todos los habitantes en de la República. Mediante esta ley la mujer pudo por primera vez ingresar a la universidad y obtener títulos profesionales. Sin embargo, un segundo hito significó un retroceso; en el año 1884 el Congreso aprobó una modificación a la ley de elecciones, en que se excluía a la mujer de la ciudadanía. Este cambio fue producto de un debate que tuvo lugar en ese momento, en el que la Constitución de 1833 permitía el derecho a voto a todos los chilenos que supieran leer y escribir, mayores de 21 años, razón por la cual la mujer no estaba impedida de votar. El escándalo que generó este debate, con reacciones de los distintos sectores políticos, terminó por aprobar esta modificación a ley. Ambos hechos serán significativos para el movimiento femenino posterior, el primero por otorgar a las mujeres las herramientas necesarias para la lucha por la reivindicación de sus derechos, lo que no se habría dado sin el acceso a la educación; y el segundo, por marcar la agenda política del movimiento feminista chileno de los primeros cincuenta años del siglo XX.

La asociatividad femenina presente en el cambio de siglo, produjo el encuentro de dos corrientes que conformaron de forma complementaria las agrupaciones sociales de mujeres durante esos años. Por una parte, hay una postura conservadora, herencia del siglo anterior, que se manifiesta a través de agrupaciones sociales con un compromiso benéfico y caritativo hacia la sociedad, de una clara orientación católica. Por otro lado en forma paralela, mujeres de clase media que cuentan con estudios superiores y presentan una orientación laica, participan con una postura reivindicativa del

movimiento social. Al respecto las historiadoras María Antonieta Huerta y Diana Veneros señalan:

Mujeres anticlericales de clase media y mujeres de iglesia animaron las dos corrientes del feminismo chileno visibles en las primeras décadas del siglo XX. Si bien diferentes y en algunos aspectos opuestos –como en la posición frente al aborto y divorcio–, ambos feminismos católico y laico, coincidieron en un discurso básico que comenzó a perfilarse hacia la época del Centenario y ganó momento hacia la década de 1940. Este reforzó la presunción, abrigada por muchas mujeres, que si bien tenían las mismas responsabilidades que los hombres en la construcción de un mundo social, carecían de los mismos derechos. (Huerta y Veneros 386)

El encuentro de ambas posturas fue posible por la participación cada vez más activa de la mujer en el ámbito laboral. Si bien las mujeres de sectores de bajos ingresos siempre tuvieron que trabajar para asegurar su subsistencia (Montecino 559), la creciente profesionalización de la mujer y la incorporación de la clase media, permitió evidenciar la desigualdad en el ámbito de los derechos. Es desde allí que ambas orientaciones coincidieran en una postura crítica y en defensa de la mujer, para mejorar su situación jurídica, buscar igualdad salarial y fomentar la educación femenina (Huerta y Veneros 386). La historiadora Ana María Stuvan, describe este proceso como un cambio que va desde la asociatividad hacia el movimiento político:

La década de 1920 representó un momento de auge en la participación pública de la mujer. Los grupos organizados de mujeres comenzaron a transitar hacia la reivindicación de derechos civiles. Este proceso se explica en parte por su creciente participación en el mundo laboral y como consecuencia de los cambios en la educación operados en el último tercio anterior. (Stuvan 110)

La forma en que se posicionó la mujer en ese momento en el mundo del trabajo, fue manteniendo los roles de género tradicionales. Las mujeres que deben trabajar, para mantener el estatus socialmente aceptado, lo hacen en profesiones que se perciben como una extensión de las labores domésticas. Esta construcción es una de las herramientas que mediante argumentos éticos e ideológicos perpetúan las diferencias de género, a

pesar del desplazamiento de la esfera privada a la pública (Montecino 560). En el censo del año 1930 aparece como la mayor actividad laboral desempeñada por mujeres el servicio doméstico; en la industria trabajan principalmente en el área textil y costura; y en el ámbito profesional se desempeñan en labores ligadas a la educación y al área asistencial, salud y servicio social (Klimpel 151). El movimiento feminista de esos años no se cuestionó los roles de género tradicionales y cómo estos preservan las diferencias que fomentan la desigualdad. Naturalizado en el discurso de ese momento, ambas facciones del movimiento feminista se unieron en una búsqueda para lograr sus derechos ciudadanos, así lo describen Huerta y Veneros:

Ambos feminismos convinieron, asimismo en otro aspecto fundamental: ninguno debatió la vigencia del modelo y de los roles de género tradicionales ni cuestionó a cabalidad las estructuras sociales productoras de la discriminación. El precepto “igualdad en la diferencia” entre hombres y mujeres los hermanó, haciéndolos así coparticipes de la variante del feminismo doméstico. (Huerta y Veneros 386-387)

A partir de lo anterior, el segundo periodo de la primera mitad del siglo XX propuesto por Zegers y Maino, va desde la década del treinta hasta los años cincuenta y se encuentra marcado por una clara intención política que articula el movimiento feminista durante ese tiempo. En el año 1935, las mujeres votan por primera vez aplicando el decreto de ley aprobado en 1934, que les permite sufragar en las elecciones municipales. Al mismo tiempo, ese mismo año se funda el Movimiento por la Emancipación de las Mujeres de Chile (MEMCH) que encausa el movimiento feminista para el lograr la obtención de sus derechos cívicos. Durante este segundo momento continúan existiendo y creándose agrupaciones de carácter social como en el periodo anterior, pero a partir de ese punto adquiere fuerza el movimiento político. El acceso a la educación al que pudieron optar las mujeres de las nuevas generaciones, fue central para materializar las intenciones propuestas en materia de derechos. Entre los años 1935 y 1960 se titularon alrededor de 440 mujeres profesionales (Bustos, La mujer compositora 39). Los estudios universitarios modificaron en ese momento las condiciones del movimiento feminista y

les permitió a las mujeres posicionarse con nuevas herramientas para persecución de sus propósitos.

El MEMCH fue una de las organizaciones más activas en el ámbito político, cuyas “integrantes debían estar dispuestas a luchar por la liberación social, económica y jurídica de la mujer” (Zegers y Maino 238). Esta organización trabajó en diferentes campañas en pro de los derechos de las mujeres y participó en la elaboración de diferentes decretos de ley que buscaban la protección de la madre y la niñez; como también el mejoramiento de las condiciones de vida de las trabajadoras (Zegers y Maino 239). El MEMCH participó también en congresos nacionales e internacionales, lo que permitió vincular el movimiento feminista chileno con organizaciones de otros países. Durante la década del cuarenta aparecieron nuevas organizaciones de mujeres con orientaciones políticas, entre las que destaca Acción Cívica Femenina (1940).

Un punto de inflexión fue el Primer Congreso Nacional de Mujeres realizado en el año 1944. En él se agruparon más de doscientas organizaciones femeninas, lo que impulsó la última etapa en pos del voto presidencial (Huerta y Veneros 391). Como resultado del congreso se creó la Federación Chilena de Instituciones Femeninas (FECHIF) en el año 1945, cuya presidenta fue Amanda Labarca. A través de esta agrupación y en conjunto con senadores de diferentes sectores políticos, se presentó ese mismo año el proyecto de ley para lograr el derecho al voto universal. Finalmente, en el año 1949 se modificó la ley que prohibía el sufragio presidencial de la mujer, que les otorgó en forma completa sus derechos políticos, permitiéndoles elegir y ser elegidas (Huerta y Veneros 392).

A partir del panorama anteriormente descrito vemos que el movimiento feminista chileno de la primera mitad del siglo XX, tuvo como principal objetivo la obtención del sufragio universal. Este propósito fue concebido como el primer paso necesario que le permitiría a las mujeres materializar su opinión, haciendo válida su participación política. Esta intención agrupó diferentes facciones ideológicas que posibilitaron obtención del voto, a pesar de lo opuesto de las distintas orientaciones que conformaron

el movimiento. El cambio en el rol social de la mujer, con desplazamiento de la esfera privada a la pública, tuvo consecuencias inesperadas: “La ampliación del poder de la mujer y su emancipación de la tutela masculina no fue solo un asunto femenino, sino también transformó la posición del hombre” (Stuven y Fernandois, Historia de las Mujeres en Chile 9). Esta transformación no podría haberse logrado sin el acceso a la educación, lo que les otorgó a las mujeres las herramientas necesarias para encauzar su postura crítica sobre las condiciones que vivían en ese momento.

### **3.2 María Luisa Sepúlveda y el nuevo rol de la mujer**

La posición de la mujer en el contexto chileno a comienzos del siglo XX se encuentra en un tránsito: desde el mundo privado al público; desde las labores domésticas al trabajo remunerado; acompañado a su vez de una participación política activa que busca el resguardo de los derechos cívicos para la mujer. Dentro de este escenario la autora Soledad Falabella se pregunta, cómo es posible para la mujer validarse como figura artística en un ambiente que se encuentra permanentemente cuestionando sus capacidades. “Hasta el año 1949 las mujeres fueron consideradas legalmente “incapaces relativas”; esto es, incapaces de pensar autónomamente y valerse por sus propios criterios” (Falabella 289), refiriéndose a la condición jurídica de la mujer hasta la obtención del sufragio. Gabriela Mistral, siendo considerada de esa forma por el Estado de Chile, ganó en el año 1945 el Premio Nobel de Literatura, antes incluso de ganar el Premio Nacional de Literatura que le fue otorgado en el año 1951. Esta situación da cuenta del atraso en que se encontraba el país, no solo en el plano de los derechos cívicos, sino también en el reconocimiento de la mujer como sujeto válido que conforma y participa activamente de la sociedad.

Esta contradicción evidencia lo complejo que significó para las mujeres insertarse en el medio artístico durante la primera mitad del siglo XX. Al respecto la musicóloga Carmen Peña afirma: “En este contexto, si bien efectivamente se abrió el campo laboral y las perspectivas de expresión artísticas de las figuras femeninas, su representación en

el discurso público –en la crítica, ensayos, libros, monografías, etc.– no es homologable a la de los artistas masculinos” (303). En ese escenario, se volvió una necesidad validarse mediante la mirada masculina para el reconocimiento de trabajo artístico y fue dentro de este contexto musical asimétrico que María Luisa Sepúlveda desarrolló su labor creativa.

Esta compositora no participó de la lucha política por la obtención de derechos cívicos, al menos no hay evidencia documental que la vincule directamente. Sin embargo, mediante sus acciones a lo largo de su vida es posible vislumbrar cómo se posicionó desde la nueva perspectiva que se estaba gestando para el rol de la mujer en ese momento. María Luisa Sepúlveda como otras mujeres de clase media de su época tuvo acceso a la educación superior, dado que nació seis años después que se promulgara la aceptación de las mujeres dentro de esas instituciones. La compositora se sitúa entonces, dentro de las nuevas generaciones de mujeres educadas que a su vez se insertaron dentro del mundo laboral profesional. Sepúlveda a diferencia de compositoras que desarrollaron su trabajo en la misma época, Carmela Mackenna y Marta Canales, se formó dentro de una institución musical, no así las dos primeras que tuvieron su educación de manera privada. Esta salida del espacio familiar, le permitió a María Luisa Sepúlveda insertarse luego en el ámbito laboral, que desarrolló como profesora en la institución que la formó, el Conservatorio Nacional.

Por otro lado, Sepúlveda presenta la misma tendencia que otras mujeres de su época, a asociarse en diferentes agrupaciones. Integró la Sociedad de Compositores Chilenos (SCCH) desde su conformación inicial en el año 1920; fue miembro de la Asociación Folklórica de Chile entre 1937 y 1940; formó parte de la Asociación Nacional de Compositores desde 1950 y de la Asociación de Compositores de Londres 1951 (Bustos, La mujer 75). De todas las entidades, la más importante para Sepúlveda fue la SCCH, en la que participó activamente desde sus inicios, integrando la directiva como tesorera. A pesar que participó en años posteriores en otras asociaciones, fue SCCH la que integró de forma activa y por más tiempo. Esta agrupación estaba compuesta en su mayoría por

hombres, lo que diferencia a Sepúlveda de la tendencia femenina de esos años, que usualmente se asociaban en grupos compuestos solo por mujeres. El pertenecer a esta asociación le dio acceso a una red de contactos que posicionó su trabajo artístico en el ambiente musical nacional y, además contribuyó a que su obra contara con un respaldo a la momento de ser considerada por sus pares.

Fueron particularmente importantes los vínculos con otros músicos lo que le permitió a María Luisa Sepúlveda lograr un reconocimiento de su obra artística. Retomando la pregunta de Soledad Falabella expuesta al comienzo de este apartado, ¿cómo es posible para la mujer validarse como figura artística en un ambiente en que se cuestionan sus capacidades? Pareciera ser que para el caso de Sepúlveda su estrategia fue lograr el reconocimiento de la mirada masculina de sus colegas músicos, valoración que en algunos casos llegó separarla de la categoría de “música femenina”. Un ejemplo de ello lo encontramos en una opinión del compositor Pablo Garrido sobre la compositora, en la que señala lo siguiente: “Su obra creadora comprende música pianística de real importancia, numerosos “Lieder”, cantos escolares y algunos trozos sinfónicos. Su estilo es harto personal y, contrariamente a lo común, su música no tiene de femenino un ápice” (Sepúlveda, María Luisa s/p).

Si bien, Garrido está buscando elogiar y apoyar a Sepúlveda, su forma de relevar su trabajo es inscribiendo las obras de la compositora fuera de la categoría de la música de mujeres. Este tipo opiniones como también otras que elogian el trabajo de la compositora, es posible encontrarlas en las publicaciones de varias de sus obras, en apartados en los que se exponen la visión de “críticos y expertos”.<sup>18</sup> Generalmente estas fueron dadas en la mayoría de los casos por un hombre que ostentaba algún cargo de

---

<sup>18</sup> Algunas de estas opiniones es posible encontrarlas en el *Prefacio del Cancionero Chileno* (1945); en *Algunas opiniones autorizadas sobre estas "Canciones Escolares"*, de las *Canciones Escolares I Serie* (1927); en *Algunos juicios elogiosos que ha merecido "El amigo del niño"* en *El amigo del niño: método moderno de piano* (1939); en las *Opiniones de críticos y escritores sobre la labor musical de María Luisa Sepúlveda* y en las *Opiniones de la prensa sobre María Luisa Sepúlveda*, del *Cancionero Chileno: Tonadas chilenas antiguas para canto y piano 2a serie* (s/f).

cierta importancia pública. De esta forma Sepúlveda buscó presentarse de manera válida ante una audiencia de letrados que tradicionalmente ha excluido a las mujeres de la normatividad.

En relación a la producción de obras hechas por mujeres, que abarcan todo ámbito disciplinar, es durante este periodo en el que se presenta un aumento considerable. En cifras dadas a conocer por Propiedad Intelectual, se da cuenta del crecimiento en la inscripción de obras hechas por mujeres a comienzos del XX en comparación a los años anteriores. Entre 1886 y 1925 se registraron doscientas veintiséis obras por mujeres, sólo quince de ellas corresponden al periodo abarcado entre los años 1886 y 1895 (Departamento de Derechos Intelectuales s/p). Si bien estos datos corresponden solo a la producción inscrita, dan cuenta de un cambio importante entre el siglo XIX y el XX, en el que ilustra el tránsito de la mujer desde el espacio privado al público, que al registrar sus obras busca un reconocimiento y posición en esta nueva esfera.

Al observar la producción musical de esta compositora es posible interpretar su postura sobre el rol de la mujer que se está articulando en esos momentos en Chile. Un elemento que llama la atención del corpus de sus obras es el escaso trabajo religioso que ella presenta. Su obra musical más extensa de este carácter es *Álbum de Navidad*, que es conformada por tres canciones para voces iguales: *Pascua*, *Viejito Pascuero* y *Árbol de Navidad*. Esta colección alude más a la caracterización de una fiesta tradicional que a una obra de carácter sacro. Por otro lado, Sepúlveda compuso también, un *Ave María* en memoria de su maestro Bindo Paoli y *Dos Canciones Sacras*, para coro mixto. Esta última obra, no se ha podido ubicar y se sabe de su existencia por el catálogo elaborado por Raquel Bustos, presente en el libro *La mujer Compositora* (225). Por esta razón, no ha sido posible evaluar con claridad cómo la compositora desarrolló el carácter religioso en esa pieza. Sin embargo, si se la compara con sus contemporáneas, Carmela Mackenna y Marta Canales, ellas tienen un repertorio sacro más extenso en cantidad y en complejidad dado que ambas compusieron misas. Mackenna presenta en su catálogo dos y en el caso de Marta Canales fueron tres. Esta singularidad nos permite pensar en

una visión más bien laica por parte de María Luisa Sepúlveda, que se condice con una de las visiones del movimiento feminista presente en esos años.

Por otro lado, Sepúlveda elaboró una gran cantidad de repertorio educativo musical: sus *Estudios* para piano, sus dos libros de *Canciones Escolares* uno de 1926 y el otro de 1932; *El Cancionero Chileno* del cual existen dos ediciones diferentes; además de sus tres libros didácticos *Método de guitarra*, *Método de Solfeo* y *El amigo del niño*; y otras obras más. Este trabajo da cuenta de su preocupación por la educación musical para Chile, y la necesidad de contar con un repertorio adecuado para ello. Una característica descrita de la inserción laboral de la mujer en ese momento, es la prolongación de labores asociadas a lo doméstico, como una manera de posicionarse en el mundo laboral y profesional. La educación vinculada a la crianza, fue un medio importante para el desarrollo laboral profesional de las mujeres a comienzo del siglo XX. María Luisa Sepúlveda coincide con este perfil, y pone en servicio su trabajo creativo para contribuir en esa labor.

La forma en que esta compositora se situó en una dimensión pública permite caracterizarla con una visión progresista sobre el rol social ocupado por la mujer en ese momento. Sepúlveda fue una mujer educada, profesional, laboralmente activa y con una tendencia más bien laica. A su vez, se vinculó con diferentes agrupaciones de músicos, en las que logró validarse en espacios fuera del ámbito familiar y predominantemente masculinos. A diferencia de las mujeres aristocráticas, ella debió trabajar al igual que las de estratos populares y medios en ese momento, solo que su acceso a una educación profesionalizante le permitió participar de espacios reducidos para las mujeres en el mundo del trabajo. Sepúlveda como parte de una incipiente clase media, tuvo privilegios que le permitieron acceder a una condición excepcional, lo que debió fomentar en ella una posición progresista sobre su rol como mujer en la sociedad y posiblemente vinculada con una postura feminista que orientó sus acciones.

### **3.3 Vínculos con redes feministas**

María Luisa Sepúlveda participó de instancias dedicadas al fomento de la mujer en las que contribuyó desde su experticia musical. Existe el registro de dos eventos en que la compositora colaboró durante la década del veinte, los que le permitieron vincularse con redes feministas de ese periodo. En ambas oportunidades puso al servicio sus habilidades como músico siendo reconocida no solo como pianista, sino también como creadora. Este vínculo es relevante dado que, si bien Sepúlveda no tuvo una participación directa respecto al sufragio femenino, la participación de estas instancias la vincula con una agenda política que promueve un cambio del rol de la mujer para ese momento, usando la música como medio.

En noviembre del año 1925, se celebró en Santiago el Primer Congreso Femenino Internacional y especialmente para esa ocasión Sepúlveda compuso el *Himno a la Moderna Mujer*, para voz y piano, con letra de Blanca Vanini. Existen muy pocos antecedentes sobre este evento, pero hay una reseña publicada el 15 de noviembre de ese mismo año en el periódico *El Mercurio*, en el que se informa sobre preparativos de este congreso. A partir del artículo es posible saber que se trata de un evento organizado por una agrupación conformada por aproximadamente de unas cuarenta asambleístas y que disponen de uno de los salones del mismo periódico para realizar sus reuniones (1er Congreso Femenino 33). La finalidad de la reseña es informar sobre este congreso y confirmar la participación de algunos invitados internacionales provenientes de Bolivia. Sin embargo, no se menciona cual es la organización o sociedad que convoca el congreso, como tampoco su programa, ni las temáticas que serán tratadas para la ocasión. Noviembre de 1925 fue un mes posterior a las elecciones presidenciales de Emiliano Figueroa luego de la renuncia de Arturo Alessandri Palma, por lo que el Congreso Femenino pasó desapercibido en la prensa, inclusive para el mismo periódico en el que se desarrolló el evento. Solo la partitura de Sepúlveda y el artículo mencionado permitió contar con antecedentes, lo que deja abierta varias interrogantes no solo del congreso, sino también sobre el mismo himno. La partitura fue editada por Casa Amarilla con dedicatoria especial para la ocasión (ver figura 1), pero a pesar de la intención de

difusión detrás de la publicación de la obra, no hay ningún antecedente sobre su interpretación ni de sus espacios de circulación.



Figura 1

A pesar de lo escaso de las fuentes, el himno de Sepúlveda puede dar algunos indicios sobre la visión de mujer en ese momento. Robert Neustadt señala como el estudio de los himnos proporciona imágenes del desarrollo de identidad (Neustadt 17). Si bien este autor se está refiriendo a una lectura de los himnos nacionales, este género musical

presenta en sus letras un componente ideológico que permite observar los símbolos de una imagen que representa a un colectivo. Esta interpretación puede ser igualmente aplicada al himno de Sepúlveda, que de alguna manera expresa una visión sobre el rol de la mujer que se está redefiniendo en esos momentos mediante el congreso. A partir de la experiencia de cantar un himno en grupo, Neustadt señala que las personas ni siquiera tienen que escucharse unas a otras, simplemente saber que otros están cantando lo mismo crea al mismo tiempo una comunidad (Neustadt 4). La experiencia musical, señala este autor, forma una comunidad imaginaria que a pesar de que las personas no necesariamente se identifiquen con las palabras, el mismo acto performativo trasciende en la experiencia acústica (Neustadt 4). Ahora bien, para el caso de Sepúlveda no tenemos ningún indicio de cómo fue interpretado el himno, en grupo o por una cantante solista, si fue la obra completa o solo algunas estrofas, como tampoco se sabe si es que se utilizó en instancias posteriores. La edición y publicación de la partitura da cuenta de una intención de trascender más allá del congreso en sí mismo, lo que no sabemos si ocurrió realmente. Sin embargo, es posible suponer que al haber usado el género musical de himno se buscó reunir a un colectivo en más de una ocasión en torno a la noción de lo significa para ellos la mujer moderna.

Musicalmente el himno de Sepúlveda es posible inscribirlo en una tradición similar a la de los himnos nacionales latinoamericanos. Según la clasificación propuesta por la enciclopedia Grove Music Online<sup>19</sup>, para el caso de América Latina los himnos presentan una fuerte influencia de la ópera italiana del siglo XIX, por lo que son catalogados bajo la etiqueta de *operatic anthems* (himno operático). Estos se caracterizan por ser obras más extensas y elaboradas. Rítmicamente suelen usar un tiempo de marcha y presentan una forma ternaria que alterna entre coro-estrofa-coro, antecidos por una introducción (Grove Music Online 2). La influencia de la música europea, sus contextos de interpretación, como también la importación de compositores

---

<sup>19</sup> Las cinco categorías propuestas para clasificar el género musical en torno a los himnos son: *hymns* (himnos); *marches* (marchas); *operatic anthems* (himno operático); *folk anthems* (himnos folclóricos); *fanfares* (fanfarrias). (Grove Music Online 2).

y artistas fueron un medio para mantener el prestigio cultural de las élites criollas y una marca distintiva de los otros grupos sociales dentro del estado republicano (Turino 179-180). Un ejemplo de ello es el caso del *Himno Nacional de Chile* oficializado en el año 1909, que fue acogido y promovido por la élite chilena dada su estética de una clara influencia rossiniana (Guerra Rojas 32). Es probable que por el contexto en el que se desarrolló Sepúlveda, el himno nacional haya sido un referente para ella al momento de crear sobre este género musical.

El *Himno a la Moderna Mujer*, se inscribe en esta tradición con varios elementos en común. Presenta la estructura formal tradicional que alterna coro y estrofa, comenzando con una breve introducción en dos cuartos que luego cambia a cuatro cuartos siendo la métrica definitiva. La indicación de la obra es marcial y tanto la introducción como la estrofa presentan una estética en esa línea mediante el uso de ritmos como galopas, saltillos y tresillos aplicados a una nota repetida, como a alusión al redoble de la caja usada por las bandas militares. Melódicamente la voz usa ritmos similares, saltillos y tresillos, en un rango reducido dentro de una octava, que es acompañado por el piano que va acentuando el pulso de negra. Las frases de la voz son rítmicamente marcadas y comienzan al alzar con un saltillo al igual que el *Himno Nacional de Chile* y el *Himno Nacional del Perú*. Estas características inscriben el himno de Sepúlveda en la tradición de himnos operáticos, propios del contexto en el que se desenvuelve la compositora.

La estrofa en cambio, sin romper con el estilo anterior, presenta elementos que se alejan del carácter marcial otorgándole dinamismo. Esta comienza con una modulación hacia la dominante de la tonalidad original, La mayor, separándola armónicamente de la sección anterior. La voz se mueve hacia el registro agudo, presenta algunos cromatismos y saltos de intervalos que en la sección del coro eran más reducidos y compensados. Pero es la textura del piano lo que le otorga el contraste marcado entre una sección y otra. La primera mitad de la estrofa el piano presenta en la mano derecha la armonía arpegiada en tresillos, la que es acompañada por saltillos en la mano izquierda. Esta oposición rítmica entre un ritmo binario y la subdivisión irregular del tresillo contrasta inmediatamente

con el coro de un marcado acompañamiento regular. La segunda mitad de la estrofa presenta para la mano izquierda una sucesión de quintas paralelas que se mantiene hasta el final de la sección, que al regresar al coro cambia drásticamente para retomar la conducción tradicional de los enlaces armónicos. Estos recursos musicales es común encontrarlos en las obras de Sepúlveda, Raquel Bustos que ha analizado en profundidad sus obras observa que: “Se pueden apreciar recursos de bi y politonalidad, bifuncionalidad, paralelismos de cuartas, quintas, novenas, etc., manejo colorístico de la disonancia y tonalismo libre” (Bustos, María Luisa 119). En Sepúlveda conviven corrientes estéticas que son influenciadas desde el romanticismo, neoclasicismo e impresionismo, y es en la sección de la estrofa en que la compositora se permite aplicar, aunque sea de forma sencilla, algunos de estos recursos que la distancian de lo tradicional y la acercan a un lenguaje moderno.

En relación con la letra, esta fue escrita por Blanca Vanini, autora chilena que solo se dedicó al género literario de la poesía. Las obras que se encuentran publicadas de ella están conservadas en Biblioteca Nacional, y datan de los años 1909 hasta 1923. Existen pocos antecedentes de esta autora, pero es mencionada en distintas antologías de la época: *Literatura femenina en Chile*, de Medina (1923); *La Mujer Chilena*, por Klimpel (1962); y *Actividades Femeninas en Chile*, de Guérin de Elgueta (1928); en la que es descrita como una escritora patriótica, lo que es posible apreciar en algunos títulos de sus obras: *La Conquista de Chile y su cantor Ercilla* (1909), *Momento Heroico a la Nueva Democracia y su Caudillo* (1921). Se la caracteriza en el libro de Guérin de Elgueta “con señalada predilección por lo épico, género en el que, según algunas composiciones que conocemos, se desempeña con estro y corrección” (Sotomayor de Concha 713). Dentro de sus últimas obras encontramos *Cancionero de la madre: en tres secciones* del año 1923, en el que se observa un cambio en los tópicos que suele abordar, acercándola a la temática de la letra del *Himno a la Moderna Mujer*.

La matriz ideológica del feminismo, gestándose en ese momento en el país, se encuentra reflejada mediante la caracterización que va desarrollando la letra del himno. El texto

hace una clara referencia a la búsqueda de una reivindicación de la mujer en materia de derechos, el coro lo declara abiertamente (figura 2). A su vez encontramos frases que reflejan la condición de opresión en la que se encuentra la mujer, por ejemplo: “La mujer no es al hombre inferior, es su igual”; “Libertada del yugo infamante que abatiera su débil cerviz”.

<p><b>Himno a la Moderna Mujer</b></p>	
<p>Coro Horizontes magníficos abre el Progreso a la nueva mujer: ¡reconócele el Mundo el Derecho, conquistado mediante el Deber!</p>	<p>Solo el hombre, incompleto actuaba, y, por ello de error en error, vanamente la dicha buscaba, derrochando del alma en vigor.</p>
<p>I Arca-Santa del género humano, la mujer no es al hombre inferior; es su igual, y Natura en su mano puso el cetro de vida y amor. Conviviendo en consorcio fecundo, se completan y forman un ser; su armonía es la base del mundo, y sin base de amor no hay poder.</p>	<p>Coro</p>
<p>II Libertada del yugo infamante que abatiera su débil cerviz, la mujer no es esclava ignorante que hace al hombre también infeliz. Ambos, libres de antiguos errores, – fuente eterna de eterno dolor, – marchan oran por sendas mejores alentando Ideal superior.</p>	<p>Coro</p>
<p>III Desgarrando el cendal del misterio, la mujer, en orbe moral, es la América, ignoto hemisferio que al surgir, hace al orbe cabal...</p>	<p>Coro Solo el hombre, incompleto actuaba, y, por ello de error en error, vanamente la dicha buscaba, derrochando del alma en vigor.</p>
<p>Coro Horizontes magníficos abre el Progreso a la nueva mujer: ¡reconócele el Mundo el Derecho, conquistado mediante el Deber!</p>	<p>IV La mujer, con más pura conciencia, con más cálido y fiel corazón, quiere el Bien, se consagra a la Ciencia, y es apóstol de Paz y Unión. El Saber no marchita sus galas, ni le resta su encanto sin par; ¡el Saber robustece las alas de su espíritu, y lo hace volar!...</p>
<p>Coro Horizontes magníficos abre el Progreso a la nueva mujer: ¡reconócele el Mundo el Derecho, conquistado mediante el Deber!</p>	<p>V Ella busca los propios caminos en que pueda segura avanzar. ¡Ella quiere cumplir sus destinos, yendo en todo del Hombre a la par! ¡Arca-Santa del género humano, la mujer no es al hombre inferior; es su igual, y Natura en su mano puso el cetro de vida y amor!</p>

Figura 2

Llama la atención el paralelismo de la letra con algunos de los himnos nacionales latinoamericanos, que utilizan la misma figura retórica pero para referirse a los españoles. Neustadt señala que las exigencias políticas de los movimientos de independencia requerían afirmaciones de nuevas identidades separadas, reafirmando la propia:

Las primeras versiones de algunos himnos nacionales se refieren amargamente a los españoles como "viles invasores" (Argentina, Chile), "monstruos" (Ecuador) y "tiranos" (Argentina, Chile, Uruguay). Las metáforas de romper las cadenas de la esclavitud aparecen ubicuamente en los himnos de Argentina, Colombia, Cuba, República Dominicana, Guatemala, Perú y Venezuela y las metáforas relacionadas de romper yugos (el yugo servil) y cetros aparecen en Los himnos de Ecuador y Paraguay<sup>20</sup>. (Neustadt 3-4)

El texto del himno de Sepúlveda da cuenta de la situación de desigualdad y la intención de emparejar las condiciones para hombres y mujeres, a medida que se va desarrollando la letra este propósito que se va reforzando. Sin embargo, si bien reconoce una condición desigual y opresora hacia las mujeres, nunca se alude directamente quien causa esa situación, no se la cuestiona, como tampoco propone un cambio estructural. A diferencia de los himnos nacionales analizados por Neustadt, que buscan separarse de la figura del opresor, el *Himno a la Moderna Mujer* busca ser conciliador y se refiere a las mujeres como el "apóstol de Paz y Unión". Por otro lado, la letra caracteriza a la mujer como modelo moral de la sociedad en la que descansa el futuro: "Arca-Santa del género humano", "Natura en su mano puso el centro de vida y amor" (figura 2). La letra consagra a la mujer como el centro de la familia, que ha sido designada naturalmente para llevar ese cargo y como consecuencia debe ser un modelo moral pues es de ella de quien depende mantener el equilibrio de ese espacio, que a su vez es descrito como la base de la sociedad.

---

<sup>20</sup> Traducción de la autora.

La visión plasmada en el himno es característica del movimiento feminista de esos años, que no se cuestionó los roles de género tradicionales. La mujer no se opuso a la matriz que la relegaba al espacio privado a cargo de las labores reproductivas, sentía que ese era su deber natural. En vez de cuestionar esta segmentación como un mecanismo para perpetuar la desigualdad, fomentado prácticas discriminatorias, le parecía que su primer deber era ser la encargada de la familia. Desde este enfoque la mujer busca igualdad de derechos, pero no desde un cuestionamiento antihegemónico, su búsqueda se justifica porque desde la posición en la que se encuentra, no es posible para ella llevar a cabo el deber para cual está consagrada según su rol que ha definido como esencial. El coro del himno repite varias veces: “Horizontes magníficos abre el Progreso a la nueva mujer: ¡reconócele el Mundo el Derecho, conquistado mediante el Deber!” (Figura 2). Esta postura, ligada a una visión conservadora fue transversal al feminismo chileno en ese momento y no contemplaba una reforma de la constitución social que tensionaba el mundo privado, mediante la división sexual del trabajo. El foco de atención estaba puesto en el espacio público y eran esas relaciones las que se pretendían modificar.

Sin bien la letra del himno fue escrito por Vanini, es posible vincular a María Luisa Sepúlveda en un rol activo al momento de utilizar letras para sus canciones, dada la afinidad de esta compositora con la literatura. Raquel Bustos en el libro *La Mujer Compositora* afirma lo siguiente:

“La mujer fue especialmente sensible, sin excepción a la prosa y versos de la literatura universal y en el plano local, de preferencia de los versos de Gabriela Mistral y Pablo Neruda, predominando ampliamente la primera. Con respecto a la utilización de textos personales, María Luisa Sepúlveda firmándose como Miriam Elim, tomó la pluma para escribir el texto de algunas canciones.” (Bustos, *La mujer compositora* 189)

No hay más evidencia que la afirmación de Bustos sobre el seudónimo de Sepúlveda, lo que deja abierta varias interrogantes sobre el real vínculo de la compositora y su desempeño como escritora. Sin embargo, hay una conexión entre la letra y la música que estimuló el potencial creativo de las compositoras chilenas. Se puede apreciar en la labor

creativa de Sepúlveda como compuso y recopiló una gran cantidad de obras cantadas de diversos géneros musicales, usando diferentes autores para sus letras. Nunca se quedó con un solo escritor, por lo que se puede intuir que al momento de elegir una letra lo hizo porque le satisfacía aquello que quería expresar. En el título del himno se refiere la mujer moderna en tiempo presente, lo que declara de manera implícita que el ideal de mujer expresado en él es el modelo que se desea vigente. Es posible que al momento de utilizar el texto de Vanini, Sepúlveda haya adherido a lo que este manifiesta.

La segunda instancia que vincula a Sepúlveda con redes feministas fue una actividad impulsada por un grupo que buscaba promover y visibilizar el rol de la mujer en el ámbito laboral. El pretexto que motivó el evento fue la celebración del aniversario del Decreto de Amunátegui. En el año 1927 se cumplieron cincuenta años desde que se promulgó la ley que validaba los estudios superiores y secundarios para las mujeres en Chile, incentivando una gran conmemoración. El evento se llamó *Exposición Femenina* en el que se reunieron bajo la coordinación de Sara Guérin de Elgueta mujeres de diferentes disciplinas y gremios, no solo de Santiago sino también de regiones, para realizar exposiciones, talleres, conciertos y otras actividades para mostrar cómo la educación había contribuido a la profesionalización femenina. Esta celebración contó con el apoyo del gobierno y se usó como sede, entre otros espacios, la Universidad de Chile y el Teatro Municipal. La experiencia de este encuentro fue recopilada y publicada un año más tarde en un libro editado por la misma Guérin de Elgueta, titulado *Actividades Femeninas en Chile*. En él, María González Donoso describe el comienzo del evento de la siguiente forma:

Inaugurada solemnemente la Exposición el día 2 de Octubre con asistencia del Presidente de la República, Ministros de Estado, Cuerpo Diplomático, altas autoridades políticas y educacionales, el torneo se realizó brillante, en medio de las alabanzas unánimes de la opinión pública de las que guarda memoria la prensa no sólo de Santiago, sino de Valparaíso, Concepción y de otras ciudades. Miles de personas recorrían a diario los vastos pabellones de la Quinta Normal; visitantes venidos de todos los puntos del país se daban cita para presenciar cómo se disputaban los laureles del triunfo, no caballeros de lanza en triste, sino

mujeres que aquí presentaban las obras de la caridad y de la beneficencia; allí, las del saber; más allá, las del arte y de la cultura física; en otra parte, las de la industria y del trabajo manual. (González Donoso 22)

Este evento, cuya organización venía desde la elite chilena de ese momento, promovía el rol de las mujeres insertas en el mundo del trabajo desde diferentes áreas, buscando destacar que la incorporación había sido el resultado de la educación. Participó activamente para la organización del evento el presidente de la Sociedad Nacional de Profesores, en ese momento Pedro Aguirre Cerda, contribuyendo en la coordinación y elaboración del programa. En una carta escrita hacia él por Gabriela Mistral, pocos días después de que se realizó la conmemoración, ella expone una postura crítica sobre la condición de la educación femenina:

Yo no veo hacia Chile trabajo apreciable, verdaderamente bello, y perfecto de las mujeres, sino las labores de mano, en alguna parte la floricultura; y las obras de beneficencia, en el aspecto social. Intelectualmente solo hemos pedido empleos o sacado títulos abundantes detrás de los cuales no hay ninguna investigación sobresaliente que yo sepa, de índole científica, por ejemplo. Son las obreras de aguja, de telar, de crochet, las que pueden hacer una presentación magnífica. (Mistral 1)

La escritora había recibido una invitación por parte de la comisión organizadora y cuya respuesta la envió a través de la carta dirigida a Aguirre Cerda. La postura de Mistral es crítica en varios niveles. Por una parte, quiere relevar la labor de las mujeres trabajadoras, que ella percibe como relegadas, y que desde su perspectiva tienen más oficio que las universitarias. Ella señala que son las obreras las que podrían realizar una buena presentación para el evento dado que cuentan con una mayor experiencia en el mundo del trabajo. Mistral es especialmente crítica con relación a las mujeres educadas:

Si usted pesa, don Pedro, lo que significa entre nosotros la vieja labor de la aguja y la labor intelectual de bachilleras y normalistas, podrá ver qué malas, qué impotentes y qué vanidosas son nuestras escuelas secundarias y normales. En el trabajo manual tenemos artesanas de primera fila; en las otras no se ha formado una química, una buena embalsamadora de animales, siquiera, una botánica, una

inventora de objetos domésticos modernos. La mediocridad más completa, y la superficialidad más perfecta en los estudios, caracterizan a las universitarias y a las maestras nuestras. Pero cuando alguien desnuda las miserias de nuestra educación, como esos pobres maestros llamados comunistas, con valor civil, con datos, con ganas de reformar de raíz, se le desprestigia, se le arrolla y se le echa fuera. (Mistral 2)

La evaluación negativa de la escritora hacia el desempeño de las mujeres, en particular de las universitarias y educadoras, se relaciona con la visión conservadora que caracterizó al feminismo chileno de comienzos del siglo XX. Las mujeres tuvieron acceso a la educación forma en ese momento, en su mayoría eran parte de la clase media y de la elite, con una visión altruista hacia a la mujer obrera. Mistral identifica la *Exposición Femenina* con ese segmento y se distancia por su postura política. Sin embargo, el evento consideró una gran variedad de temas: Industria, Agricultura, Educación Sanitaria, Educación Fiscal Primaria y Secundaria, Escuelas Normales, Escuelas Profesionales, etc.; lo que contribuyó a la visibilizar los roles ocupados por las mujeres chilenas en un amplio espectro.

Dentro de la variedad de temas abordados se consideraron diferentes disciplinas artísticas, entre las que también estaba la música. A lo largo de la celebración participaron mujeres músicos aficionadas, estudiantes y profesionales, de diversas instituciones las que tuvieron a cargo cada día el montaje de un espectáculo distinto. Se destaca dentro de las participantes a dos compositoras: María Luisa Sepúlveda y Marta Canales, las que estuvieron a cargo de una velada distinta cada una. Los conciertos se realizaban durante las tardes y fueron siempre interpretados por mujeres. En el caso de Sepúlveda, María González relata lo siguiente:

La velada del Sábado estaba a cargo de María Luisa Sepúlveda, una de nuestras músicas y compositoras de mayor mérito. La Srta. Sepúlveda se hizo acompañar por un grupo de sus alumnas y al final tocó algunas de sus propias obras,

acompañada por la violinista de quien ya hemos hablado, Lidia Montero<sup>21</sup>.  
(González Donoso 62)

Como resultado de la participación de la celebración del aniversario del Decreto de Amunátegui, María Luisa Sepúlveda al igual que Canales fueron consideradas luego en el libro de Guérin de Elgueta como exponentes que representaban el desempeño de la mujer en el ámbito de la composición musical. Este libro fue una de las primeras antologías que dio cuenta de la actividad laboral de las mujeres chilenas. Lo interesante de este documento radica en el cambio en la mirada de quién valida, ellas ya no están sometidas a la evaluación de la mirada masculina, sino que la opinión es la de las mismas mujeres es la que les otorga reconocimiento.

La participación de María Luisa Sepúlveda en eventos como el Congreso Internacional y la Exposición Femenina, alinea a la compositora en una visión concreta sobre el rol de la mujer, educada y profesional que se desenvuelve en forma autónoma en el ámbito público de la sociedad. A su vez la vincula con redes feministas, las que fomentan la profesionalización de las mujeres. En estas instancias Sepúlveda contribuye desde lo musical, en la que sirve de modelo para otras mujeres. La colaboración de la compositora en estas instancias, da cuenta percepción crítica sobre su propia condición como mujer en la sociedad, la que busca cambiar a través de sus acciones, particularmente desde su labor profesional.

---

<sup>21</sup> Es probable que una de las obras que Sepúlveda haya interpretado con Lidia Montero haya sido *Canción*, melodía popular para violín y piano, obra que fue publicada en un folleto de la revista *Música* de 1923-1924 con la dedicatoria “Afectuosamente a Lidia Montero”.

## CONCLUSIÓN

Las mujeres a comienzos del siglo XX en Chile se encontraban insertas en una configuración social con una marcada división por roles de género, en que el espacio público era eminentemente masculino. Sin embargo, comienza a articularse en forma paulatina un cambio en esta distribución con la incorporación de las mujeres a la educación y a al mundo del trabajo. En este contexto María Luisa Sepúlveda fue una compositora que logró desarrollar su trabajo creativo en un contexto social en que las mujeres se encuentran en un tránsito desde el mundo privado hacia el espacio público. La presente investigación seleccionó a esta compositora como objeto de estudio dado que se sitúa en un contexto en el que se están reconfigurando por un lado, el rol social de la mujer y por otro, las instituciones musicales que serán la base de la orgánica actual de la disciplina en el ámbito universitario.

Este estudio buscó comprender cómo Sepúlveda, a pesar de la definición impuesta por roles de género propia de su contexto, logró insertarse el mundo de la composición y a su vez, cómo incidieron las circunstancias históricas su trayectoria y desarrollo de su obra musical. Para contestar estas interrogantes se realizó una revisión bibliográfica, para dar cuenta de qué es lo que sabemos sobre Sepúlveda y cómo ha sido considerada por el discurso musicológico. A su vez, se complementó con una revisión de archivo que otorgó nuevos datos sobre la compositora, lo que dio acceso a fuentes que permitieron formular nuevas consideraciones que no habían sido abordadas sobre ella.

En los discursos musicológicos Sepúlveda aparece desde una mirada múltiple, determinados en algunos casos por una filiación institucional. La valoración sobre el trabajo creativo de esta compositora se encuentra determinada por la concepción del rol del músico, construida por las instituciones desde dónde se articularon los discursos

académicos musicales. Sepúlveda presenta valoraciones contradictorias, tuvo aprobación en el momento en que perteneció al Conservatorio Nacional, lo que cambió a partir de la reforma de la institución y su incorporación a la Universidad de Chile. El discurso valorativo cambió poniendo su atención en su labor como recopiladora, desestimando su labor creativa. Sepúlveda se encuentra conectando dos modelos que tuvieron diferentes formas de entender y valorar el desempeño del músico, que una vez que cambia reajusta su rol como compositora. Raquel Bustos, quien estudió con profundidad a esta compositora, presenta una mirada actual y reconoce las diferentes dimensiones en la labor musical de Sepúlveda. Sin embargo, al igual que como ocurre con los discursos previos, ninguno reconoce la dimensión del género al momento de estudiarla. Esta visión es problemática dado que no evidencia cómo esta división media los espacios que regulan el acceso al poder.

Vemos en Sepúlveda que el acceso a la educación institucionalizada fue clave para lograr posicionarse laboralmente como compositora. Los vínculos que pudo establecer a partir de su formación dentro del Conservatorio Nacional, le permitieron acceder a una red de contactos con otros músicos que la apoyaron desde los inicios y a lo largo de su carrera. A su vez la institución fue un marco de patrocinio que posicionó a Sepúlveda como músico profesional. Una vez reformado el Conservatorio, Sepúlveda es exonerada de la institución lo que ella vive como una desprotección, llevándola a buscar otros espacios musicales y apoyarse en su vínculo con otros músicos. En el caso de esta compositora su vínculo con la institucionalidad medió la forma en que se posicionó laboralmente, como también su acceso a redes que la apoyaron o no, en su desempeño como músico.

En el contexto en que en el que vivió Sepúlveda ser mujer educada, profesional y activa laboralmente era una excepción. Chile se encontraba en un tránsito respecto al rol social de la mujer, lo que llevó a la compositora a posicionarse con una visión progresista dentro de ese contexto. Sepúlveda participó de instancias que fomentaron la mejora de condiciones sociales para las mujeres chilenas, especialmente en educación y trabajo. La

contribución de esta compositora en esos espacios fue desde lo musical, poniendo al servicio trabajo creativo y de intérprete, encarnando el nuevo modelo propuesto para la mujer chilena.

Aún quedan pendientes diversos aspectos que podrían contribuir al estudio de esta compositora. Aún no sabemos nada sobre sus referentes musicales femeninos, si es que los tuvo y cómo incidieron en ella. Es relevante indagar si ella se concibe a sí misma inserta en una genealogía de mujeres músicos o artistas que motiven su trabajo, ya sea de ámbito nacional o internacional. Por otro lado, respecto a sus obras aún falta analizar en qué forma son usados elementos del mundo popular y folclórico en sus composiciones. Si bien los aportes de Bustos son una contribución en esta materia, ella misma declara que no se encuentra resuelto este vínculo para la música de Sepúlveda. En cuanto a la interpretación de su obra, dado que se ha vuelto a considerar de manera reciente, no hay una tradición estética al respecto, lo que plantea nuevas preguntas sobre cómo abordar la interpretación de sus composiciones. Por ejemplo, en las canciones encontramos tratamientos totalmente distintos sobre una misma obra, podemos encontrar a cantantes que la abordan como si se tratase de un aria o lied, como también una tonada popular. Temas como los que he mencionado dan cuenta de que aún falta para una comprensión más profunda sobre esta compositora.

Las diferencias de género han causado una desigualdad de oportunidades que han estimulado una reducida presencia de las mujeres en la composición. A su vez, esto ha ocasionado la falta de figuras mujeres en los discursos historiográficos canónicos. Esto es problemático, dado que la acción creativa no es un acto aislado sino que dialoga con su contexto. Los compositores buscan identificarse o separarse de una tradición musical y si las mujeres no existen dentro de la tradición, naturalmente se configura como un espacio de exclusión. A partir de esta investigación espero contribuir con nuevas lecturas sobre María Luisa Sepúlveda y su obra, como también relevar el rol de la mujer en la composición, no solo para visibilizar su trabajo musical, sino que contribuir en una discusión pendiente sobre música y género.

## BIBLIOGRAFÍA

- «1er Congreso Femenino Internacional .» El Mercurio 15 de Noviembre de 1925: 33.
- A.C.G. «María Luisa Sepúlveda.» El Imparcial 1943?
- Asociación de Educación Musical. «Sección músicos chilenos: María Luisa Sepúlveda.»  
Educación Musical julio de 1947: 6.
- Beer, Anna. Sounds and Sweet Airs. The Forgotten Women of Classical Music. North America, Great Britain and: Oneworld, 2016.
- Bofill, Anna. Los sonidos del silencio. Aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres. Barcelona: Aresta, 2015.
- Bustos, Raquel. La mujer compositora. Y su aporte al desarrollo musical chileno. Santiago: Ediciones UC, 2012.
- . «María Luisa Sepulveda (1883-1958). Primera Compositora titulada en Chile y precursora en la recopilación de la música vernácula chilena.» Revista Quinchamalí 12 (2014): 24-33.
- . «María Luisa Sepúlveda (1892-1958).» Revista Musical Chilena (1981): 117-140.
- . Presencia de la mujer en la música chilena. Santiago: Libros en Red, 2015.
- Citron, Marcia J. Gender and the Musical Canon. Illinois: University of Illinois Press, 2000.
- Claro Valdés, Samuel y Jorge Urrutia Blondel. Historia de la música en Chile. Santiago de Chile: ORBE, 1973.

- Comité Editorial. «Encuesta sobre la música moderna: Contestaciones de María Luisa Sepúlveda, Daniel Quiroga Novoa y Juan Orrego Salas.» Revista Musical Chilena 3.27 (1947): 37-43.
- . «Los músicos opinan sobre P. H. Allende.» Revista Musical Chilena 1.5 (1945): 48-56.
- Cusick, Suzanne. Francesca Caccini at the Medici Court. Music and the Circulation of Power. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2009.
- Danke, Jacobo. «El Cancionero Chileno de María Luisa Sepúlveda.» La Opinión 10 de Diciembre de 1945.
- Dannemann, Manuel. «Veinte años del Instituto de Investigaciones Musicales.» Revista Musical Chilena 21.100 (1967): 39-43.
- Departamento de Derechos Intelectuales. Propiedad Intelectual. s.f. 3 de Septiembre de 2019 <<https://www.propiedadintelectual.gob.cl/sitio/Contenido/Colecciones-digitales/29199:Registros-femeninos-de-propiedad-intelectual-en-Chile-1886-1925>>.
- «El Centro Ex-Alumnos del Conservatorio (Antes llamado Centro de Alumnos y Ex-Alumnos).» Música 1.1 (1920): 12-16.
- Empresa Periodística de Chile. Diccionario Biográfico de Chile. Novena. Santiago: La Empresa, 1953-1955.
- Escobar, Roberto. Músicos sin pasado. Santiago: Editorial Pomaire, 1971.
- Falabella, Soledad. «Gabriela Mistral y Winétt de Rokha: género, discurso, sexualidad y cultura letrada pública a principios del siglo XX en Chile.» Stiven, Ana María y Joaquín Fernando. Historia de las Mujeres en Chile. Santiago de Chile: Taurus, 2013. 281-318.

- Giarda, Luigi Stefano. «Concurso Musical de Zag-Zag.» Zig-Zag 1916: s/n p.
- González Donoso, María. «Fiestas Conmemorativas.» Guerín de Elgueta, Sara. Actividades Femeninas en Chile: obra publicada con motivo del cincuentenario del decreto que concedió a la mujer chilena el derecho de validar sus exámenes secundarios: (datos hasta diciembre de 1927). Santiago : La Ilustración, 1928. 19- 66.
- González, Juan Pablo. Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado , 2013.
- Grove Music Online. Oxford Music Online. 20 de Enero de 2001. 3 de Septiembre de 2019 <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19602>>.
- Guerra Rojas, Cristián. «Entre el olvido y la ruina: En torno a la Canción Nacional Chilena de Manuel Robles.» Resonancias 11.20 (2007): 17-43.
- Guerra, Cristián. «La procesión de Próspero Bisquertt: instituciones y mediaciones en torno a una obra chilena en proceso de canonización y la trayectoria de su compositor.» Resonancias 23.44 (2019): 101-125.
- Huerta, María Antonieta y Diana Veneros. «Mujeres, democracia y participación social. Las múltiples representaciones del contrato social.» Stiven, Ana María y Joaquín Fermandois. Historia de las mujeres en Chile. Santiago de Chile: Taurus, 2013. 385-429.
- Infanta, Aníbal Aracena. «Conservatorio Nacional de Música, Entrega de Diplomas Profesionales.» Música 1.1 (1920): 3-6.
- Izquierdo, José Manuel. «Aproximación a una recuperación histórica: compositores excluidos, músicas perdidas, transiciones.» Resonancias 15.28 (2011): 33-47.

- . «Auto-exotismos, la musicología latinoamericana y el problema de la relevancia historiográfica (con un apéndice sobre música sacra y el siglo XIX).» Resonancias 20.38 (2016): 95-116.
- Izquierdo, José Manuel. «Prólogo.» Doniez, Roberto. Palabra de Soro. Santiago: Altazor, 2011. 15-19.
- Karmy, Eileen. The path to trade unionism: musical work in Chile (1893-1940). Glasgow: University of Glasgow, 2019.
- Klimpel, Felicitas. La mujer Chilena (El aporte femenino al progreso del país) 1910-1960. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1962.
- «La Reorganización del Conservatorio Nacional.» Zig-Zag 15 de marzo de 1928.
- Larrazabal de Sutil, Luisa. «La mujer chilena y la música.» Guerin de Elgueta, Sara. Actividades Femeninas en Chile: obra publicada con motivo del cincuentenario del decreto que concedió a la mujer chilena el derecho de validar sus exámenes secundarios: (datos hasta diciembre de 1927). Santiago: La Ilustración, 1928. 700-708.
- «M. Luisa Sepúlveda Maira.» Música enero de 1920: 28-32.
- «Maria Luisa Sepúlveda: recopiladora y armonizadora.» La Opinión 18 de Noviembre de 1945.
- Medina, J. T. Literatura Femenina en Chile (Notas bibliográficas y en parte críticas). Santiago de Chile: Imprenta Universitaria, 1923.
- Merino, Luis. «La contribución Fundacional de Vicente Salas Viu a la institucionalización de la investigación musical en Chile entre 1939 y 1953.» Revista de Musicología (En prensa).

- Merino, Luis y Julio Garrido. «La crisis institucional de la Universidad de Chile y la circulación, preservación, recepción y valoración de la música sinfónica de los compositores chilenos: una propuesta teórico-metodológica.» Resonancias 22.42 (2018): 79-114.
- Mistral, Gabriela. «[Carta] [a] Pedro Aguirre Cerda, Chile.» Paris, Francia, 12 de octubre de 1927. 1-2.
- Montecino, Sonia. «Casa y calle como engranajes de las construcciones de género y envés de lo público y lo privado .» Stiven, Ana María y Joaquín Fernandois. Historia de las mujeres en Chile. Santiago de Chile : Taururs, 2013. 545-568.
- Neustadt, Robert. «Reading Spanish American National Anthems: “Sonograms” of National Identity.» Music and Politics V.1 (2011): 1- 19.
- Pekacz, Jolanata T. «Memory, History and Meaning: Musical Biography and its Discontents .» Journal of Musicological Research (2004): 39-80.
- Peña, Carmen. «El cuerpo en escena. Papel de las mujeres chilenas en el desarrollo de la música y el canto.» Montecino, Sonia. Mujeres Chilenas. Fragmentos de una historia. Santiago de Chile: Catalonia , 2008. 297-310.
- Pereira Salas, Eugenio. Guía bibliográfica para el estudio del folklore chileno. Santiago : Instituto de Investigaciones Musicales, 1952.
- . Historia de la música en Chile (1850-1900). Santiago : Editorial Universitaria, 1957.
- . Los Origenes del Arte Musical en Chile. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile, 1941.
- . «Notas del Extranjero.» Revista Musical Chilena 12.60 (1958): 155-161.
- Plath, Oreste. «Discurso en la Semana del Folklor [documento] .» s.f.

- Plath, Oreste. «Prefacio.» Sepúlveda, María Luisa. Cancionero Chileno [música]. Santiago: Casa Amarilla, 1945. s/p.
- Ramos, Pilar. Feminismo y música. Madrid : Narcea, 2003.
- Ruiz, Carlos. De la República al mercado. Ideas educacionales y política en Chile. Santiago: LOM, 2010.
- Salas Viu, Vicente. La creación musical en Chile. 1900-1950. Santiago: Ediciones Universidad de Chile, 1951.
- . La creación musical en Chile. 1900-1950. Santiago: Ediciones Univesidad de Chile, 1951.
- . La creación musical en Chile. 1900-1951. Santiago: Ediciones Univesidad de Chile, 1952.
- Santa Cruz, Domingo. Mi vida en la música. Ed. Raquel Bustos. Santiago: Ediciones Universidad Católica, 2007.
- Sepúlveda, María Luisa. «[Carta] 1939 ene. 9, Santiago, Chile [a] Gabriela Mistral, La Habana, [Cuba] [manuscrito].» 1939 .
- . «Algunas opiniones autorizadas sobre estas "Canciones Escolares".» Canciones Escolares I. Serie [música]. Santiago de Chile: Casa Amarilla, 1927. s/p.
- . «Algunos juicios elogiosos que ha merecido “El amigo del niño”.» El amigo del niño: método moderno de piano [música]. Santiago: Casa Amarilla, 1939. s/p.
- . «Himno a la moderna mujer [música].» Santiago : Casa Amarilla , 1925.
- . «Opiniones de críticos y escritores sobre la labor musical de María Luisa Sepúlveda.» Cancionero Chileno: Tonadas chilenas antiguas para canto y piano [música] 2a serie. Santiago: Casa Amarilla, s/f. s/p.

- . «Opiniones de críticos y escritores sobre la labor musical de María Luisa Sepúlveda.» Cancionero Chileno [música]: Tonadas chilenas antiguas para canto y piano. Santiago: Casa Amarilla, 1945.
- . «Opiniones de la prensa sobre María Luisa Sepúlveda.» Cancionero Chileno: Tonadas chilenas antiguas para canto y piano [música]2a serie. Santiago: Casa Amarilla, s/f. s/p.
- Solie, Ruth A. «Feminism.» Grove Music Online. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Sotomayor de Concha, Graciela. «La labor literaria de las mujeres chilenas.» Guerín de Elgueta, Sara. Actividades Femeninas en Chile: obra publicada con motivo del cincuentenario del decreto que concedió a la mujer chilena el derecho de validar sus exámenes secundarios: (datos hasta diciembre de 1927). Santiago: La Ilustración, 1928. 709-751.
- «Srta. María Luisa Sepúlveda Maira, Distinguida compositora y pianista chilena.» Música Octubre de 1920: 1-3.
- Stuven, Ana María. «El asociamiento femenino: la mujer chilena entre los derechos civiles y los derechos políticos .» Montecino, Sonia. Mujeres chilenas, fragmentos de una historia. Santiago de Chile: Catalonia, 2008. 105-117.
- Stuven, Ana María y Joaquín Fernandois. Historia de las Mujeres en Chile. Santiago de Chile: Taurus, 2013.
- Turino, Thomas. «Nationalism and Latin American music: selected case studies and theoretical considerations.» Latin American Music Review 24.2 (2003): 169-209.
- Uzcátegui, Emilio. Músicos chilenos contemporáneos. Santiago: Imp. y Enc. América, 1919.

- Vera, Alejandro. «¿Decadencia o progreso?: La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico.» Latin American Music Review 31.1 (2010): 1-39.
- Vera, Fernanada. ¿Músicos sin pasado? Construcción conceptual en la historiografía musical chilena. Tesis Universidad de Chile. Santiago de Chile: Impreso, 2015.
- Weinmann, Rosie Marie. «Entrevista a don Domingo Santa Cruz.» El Arco y la lira 4 (1979): 3-6.
- Zegers, Isabel y Valeria Maino. «La mujer en el Siglo XX.» Santa Cruz, Lucia y Teresa Pereira. Tres ensayos sobre la mujer chilena. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1978. 183-328.

## ANEXOS

### I. Ubicación de las partituras disponibles de María Luisa Sepúlveda

El presente aparatado pretende dar cuenta de la ubicación de las partituras de las obras de Sepúlveda, con la intención de facilitar el acceso al material a quien esté interesado. El listado está basado en el último catálogo musical de la compositora, elaborado por Raquel Bustos, que se encuentra en el libro *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno (221-227)*. Se encuentra ordenado alfabéticamente por el título de la obra, dado que muy pocas obras cuentan con año de composición.

Obra	Datos	Ubicación	Observaciones
¡Ay! Un imposible	Voz y guitarra	No encontrado	
Álbum de Navidad	Dos voces iguales, tres voces iguales y cuatro voces mixtas	Archivo de Música Biblioteca Nacional Biblioteca Música y Danza Universidad Chile	En el Archivo de Música de Biblioteca Nacional sólo está en formato microforma.  En Biblioteca Música y Danza de la Universidad Chile, sólo se encuentra la tercera canción; Árbol de Navidad.
Ananké	Voz y piano	Biblioteca Música y Danza Universidad Chile	
Andante	Violín y piano	No encontrado	
Así lo hace Juan	Año: 1945 Coro y orqueta de	Archivo Musical Universidad de Chile	Se encuentra la versión completa de la orquesta y las partes.

	cuerdas		
Atabales sombríos	Piano	No encontrado	
Ave María	Voz y piano	Archivo de Música Biblioteca Nacional	
Bourrée	Año: 1916  Piano	Archivo de Música Biblioteca Nacional	
Canción de las corhuillas	Año: 1940  Orquesta	Archivo de Música Biblioteca Nacional	Sólo está en formato microforma.
Canción	Violín y piano	Archivo de Música Biblioteca Nacional  Biblioteca Música y Danza Universidad Chile  Biblioteca Nacional Digital	Disponible como recurso electrónico en Biblioteca Nacional Digital en: Revista Música, Santiago, 1923-1924, n°4 y n°5, folleto: p. 78.
Cancionero Chileno, 2da serie, Canciones y tonadas del siglo XIX	Voz y guitarra	Archivo de Música Biblioteca Nacional  Biblioteca Música y Danza Universidad Chile	En el Archivo de Música de Biblioteca Nacional se encuentra bajo el título: Canciones y tonadas chilenas del siglo diecinueve, para canto y guitarra.
Cancionero Chileno, 1ra serie	Voz y piano	Biblioteca Música y Danza Universidad Chile	Se encuentra bajo el título: Cancionero chileno: tonadas chilenas antiguas, para canto y piano.
Canciones escolares, I parte	Año: 1932  Voz y piano  Voces iguales y piano	Archivo de Música Biblioteca Nacional  Biblioteca Música y Danza Universidad Chile	Se encuentra también bajo el título: Doce canciones escolares.

	Coro a cuatro voces		
Canciones Escolares	Año: 1926 Voz y piano Coro mixto	Archivo de Música Biblioteca Nacional  Biblioteca Música y Danza Universidad Chile	En el Archivo de Música Biblioteca Nacional se encuentra además una edición de la sexta canción, Canción del estío, presente en Colección de cantos, para voz sola, editado por la Sociedad Rosario Orrego.
Cantares de mi tierra nativa	Piano	Biblioteca Música y Danza Universidad Chile	
Cantos escolares	Dos, tres y cuatro voces Voz y piano	Archivo de Música Biblioteca Nacional	De la antología completa compuesta por 16 canciones sólo se encontraron: Doña primavera a tres voces y El grano de trigo bajo la tierra para coro mixto. Ambas en formato microforma.
Carrusel	Piano	Archivo de Música Biblioteca Nacional	
Ciaccona	Año: 1917 Piano	Biblioteca Campus Oriente Universidad Católica de Chile  Biblioteca Nacional Digital	Se encuentra disponible en la Biblioteca del Campus Oriente Universidad Católica de Chile, dentro de la antología Músicos Chilenos, Edición Los Diez (1917).  Disponible como recurso electrónico en Biblioteca Nacional Digital en: Revista Música, Santiago, septiembre de 1920, n° 9, folleto: p.4.
Corazón, tonada chilena	Año: 1928 Voz y piano	Archivo de Música Biblioteca Nacional  Biblioteca Música y	En el Archivo de Música Biblioteca Nacional están disponible ambas versiones.

	Voz y guitarra	Danza Universidad Chile	En la Biblioteca Música y Danza de la Universidad Chile, solo se encuentra versión para voz y piano.
Quando odo la canzone	Voz y piano	Biblioteca Nacional Digital	Disponible como recurso electrónico en Biblioteca Nacional Digital en: Revista Música, Santiago, octubre de 1920, n° 11, folleto: p.2.
Cuatro cantos corales	Coro mixto	No encontrado	
De vuelta de un gran cariño	Voz y piano	No encontrado	
Dos canciones sacras	Año: 1932 Coro Mixto	No encontrado	
Dos estudios	Año: 1924 Piano	Archivo de Música Biblioteca Nacional Archivo Musical Universidad de Chile Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile	En el Archivo de Música Biblioteca Nacional, disponible completo. En el Archivo Musical Universidad de Chile, solo se encuentra el Estudio en Sol bemol. En el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile, solo se encuentra el Estudio en Sol bemol. Disponible como recurso electrónico.
Dos rondas	Año: 1923 Coro infantil	Archivo de Música Biblioteca Nacional	Solo se encuentra disponible la primera canción: En dónde tejemos la ronda en microforma.
Dos trozos	Año: 1929 Piano	Archivo de Música Biblioteca Nacional Biblioteca Música y	

		Danza Universidad Chile Biblioteca Campus Oriente Universidad Católica de Chile	
El amigo del niño, método moderno de piano	Método didáctico para piano	Archivo de Música Biblioteca Nacional	Disponible 1ra edición y 2da edición.
El imposible, zamacueca	Voz y piano Voz y guitarra	Archivo de Música Biblioteca Nacional Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile	Recopilación y armonización.  Solo está disponible la versión para voz y guitarra.  Se encuentra disponible como recurso electrónico en el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile.
El maquinista de tren	Canto de trabajo	No encontrado	
El pulchen	Violín y piano	No encontrado	
Estudio en la bemol	Año: 1917 Piano	Museo Claudio Arrau, Chillán	Se encuentra en manuscrito y en una versión editada. Esta última con una dedicatoria a Claudio Arrau, fechada en 1924.
Estudio Sinfónico	Año: 1932 Orquesta	No encontrado	
Fantasia sobre el Himno de Yungay	Dos pianos	No encontrado	
Folklor musical infantil	Voces altas y piano	Archivo de Música Biblioteca Nacional	En los tres lugares es posible encontrar esta obra bajo el título Canciones populares:

		Biblioteca Música y Danza Universidad Chile Biblioteca Campus Oriente Universidad Católica de Chile	para canto y piano. Solo en Archivo de Música Biblioteca Nacional se encuentra con el título Folklor musical infantil.
Greca	Año: 1932 Orquesta	No encontrado	
Himno a la moderna mujer	Año: 1925 Voz y piano	Archivo de Música Biblioteca Nacional	
Himno al Orfeón Catalán	Gran orquesta	No encontrado	
Himno de la Cruz Roja Chilena	Voz y piano	Archivo de Música Biblioteca Nacional Biblioteca Música y Danza Universidad Chile Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile	Se encuentra disponible como recurso electrónico en el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile.
Himno del Colegio Bautista de Temuco <sup>22</sup>	Año: 1932 Voz y Piano	Colegio Bautista de Temuco	Esta obra no forma parte del catálogo de Raquel Bustos. Letra por Eduardo Poblete, profesor del Colegio; música por “Sra. María Luise Sepúlveda”. Creado para el aniversario del colegio en el año 1932.
Hoja de álbum	Piano	No encontrado	
Huaso sureño	Voz y guitarra	Archivo de Música	Recopilación y

<sup>22</sup> Agradezco a Cristián Guerra Rojas que amablemente compartió conmigo la información de la existencia de esta obra.

		Biblioteca Nacional	armonización. Esta obra no forma parte del catálogo de Raquel Bustos. Partitura dañada.
India pálida	Voz	No encontrado	
Iré por otros cielos	Voz y piano	Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile	
L'angellus, melodía veleposa	Voz y piano	Archivo de Música Biblioteca Nacional Biblioteca Nacional Digital	Disponible como recurso electrónico en Biblioteca Nacional Digital en: Revista Música, Santiago, 1923-1924, n°4 y n°5, folleto: p. 85.
La mariposa	Dos voces iguales	Archivo de Música Biblioteca Nacional	
La rosa y el clavel	Voz y piano	Archivo de Música Biblioteca Nacional	Arreglo original. Esta obra no forma parte del catálogo de Raquel Bustos.
La voz del pasado	Pregones	Archivo de Música Biblioteca Nacional Biblioteca Música y Danza Universidad Chile Archivo Digital Memoria Chilena	Recopilación y armonización. Disponible como recurso electrónico en el Archivo Digital Memoria Chilena.
Locita de las Monjas Clarisas, tres miniaturas infantiles	Piano	Archivo de Música Biblioteca Nacional Biblioteca Música y Danza Universidad Chile	

Meditación	Violín	No encontrado	
Método de guitarra	Obra didáctica para guitarra	Archivo de Música Biblioteca Nacional  Biblioteca Música y Danza Universidad Chile  Biblioteca Campus Oriente Universidad Católica de Chile	Se encuentra disponible bajo el título: Nuevo método de guitarra: para aprender a tocar por cifra y por música sin maestro.
Método de solfeo	Obra didáctica para solfeo	Archivo de Música Biblioteca Nacional	Se encuentra disponible bajo el título: La enseñanza musical del solfeo.
No es preciso: cueca para canto y guitarra	Voz y guitarra	Archivo de Música Biblioteca Nacional	Recopilación y armonización.  Esta obra no forma parte del catálogo de Raquel Bustos.
Preludio de la suite Holberg de Grieg	Dos pianos	No encontrado	
Preludio para arpa	Año: 1929  Arpa	Archivo de Música Biblioteca Nacional  Biblioteca Música y Danza Universidad Chile	
Preludio	Guitarra	Archivo de Música Biblioteca Nacional	Se encuentra bajo el título: Lamento de Aracné.
Quodlibet	Coro mixto	No encontrado	
Romance de Curicó	Coro mixto	Archivo de Música Biblioteca Nacional	Se encuentra en formato microforma.
Romanza	Año: 1919  Voz y piano	No encontrado	
Ronda de paz	Voz y piano	Archivo de Música	

		Biblioteca Nacional Biblioteca Música y Danza Universidad Chile	
Ronda primaveral	Voz y piano	Archivo de Música Biblioteca Nacional	
Scherzo	Piano	No encontrado	
Segundo piano para el Estudio Op. 125 N°23 de Heller	Dos pianos	No encontrado	
Segundo piano para el Estudio Op. 46 de Heller	Dos pianos	No encontrado	
Seis piezas fáciles	Pianos	No encontrado	
Suite	Año:1940 Orquesta de cámara y piano	No encontrado	
Te quiero porque te quiero	Voz y piano	Biblioteca Música y Danza Universidad Chile	
Tonadas chilenas antiguas	Voz y piano	Archivo de Música Biblioteca Nacional Biblioteca Música y Danza Universidad Chile	Recopilación y armonización.  La octava y novena canción de la antología se encuentra disponible en el Archivo de Música Biblioteca Nacional en una versión para canto y guitarra: Te quise, ya no te quiero; Ay, sí, sí, ay, no, no.  La décima canción de la

			antología se encuentra disponible en el Archivo de Música Biblioteca Nacional y como recurso electrónico en Biblioteca Nacional Digital en: Revista Música, Santiago, 1923-1924, n°4 y n°5, folleto: p. 83.
Trutruka	Año: 1940 Orquesta	Archivo de Música Biblioteca Nacional	Se encuentra en formato microforma.
Vivir, tonada	Año: 1932 Voz y piano	Archivo de Música Biblioteca Nacional  Biblioteca Música y Danza Universidad Chile  Biblioteca Campus Oriente Universidad Católica de Chile	
Voy perdiendo hasta tu sombra	Voz y piano	Archivo de Música Biblioteca Nacional  Biblioteca Nacional Digital	Disponible como recurso electrónico en Biblioteca Nacional Digital en: Revista Música, Santiago, 1923-1924, n°4 y n°5, folleto: p. 81.
Y yo nunca, nunca más	Voz y piano	Biblioteca Nacional Digital	Disponible como recurso electrónico en: Revista Música, Santiago, octubre de 1921, n°3, folleto: p.4.
Zamacueca	Voz y piano	No encontrado	

## II. Cartas

Señor  
Pablo Garrido  
Valparaíso  
Estimado señor Garrido:  
A principios de este mes tuve el agrado de recibir varios artículos que tuvo usted la amabilidad de enviarme. Leí con verdadero interés sus trabajos, e

si antes no me di el placer de agradecerlos, fue solo debido a mis muchas ocupaciones. Nuevamente tuve la suerte de ser agraciada en un concurso; en el de la Cruz Roja Chilena, me otorgaron el único premio, por un himno para esta institución. Muchoísimo le agradezco que cuando me escriba me diga el nombre del joven que estudia en Inglaterra y se interesa por mi música. Descanse la insistencia. Tiene el agrado de saludarle atentamente  
agosto 31 de 1924  
M. Luisa Sepúlveda

Cartas de María Luisa Sepúlveda a Pablo Garrido  
Ubicada en el Fondo Pablo Garrido del Centro de Documentación e Investigación Musical de la Sección de Musicología de la Universidad de Chile.  
31 de agosto de 1924, Valparaíso.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Agradezco a Silvia Herrera Ortega que amablemente compartió conmigo la información de la existencia de las dos cartas escritas por María Luisa Sepúlveda a Pablo Garrido, Ubicada en el Fondo Pablo Garrido del Centro de Documentación e Investigación Musical de la Sección de Musicología de la Universidad de Chile.

Señor Pablo Garrido,

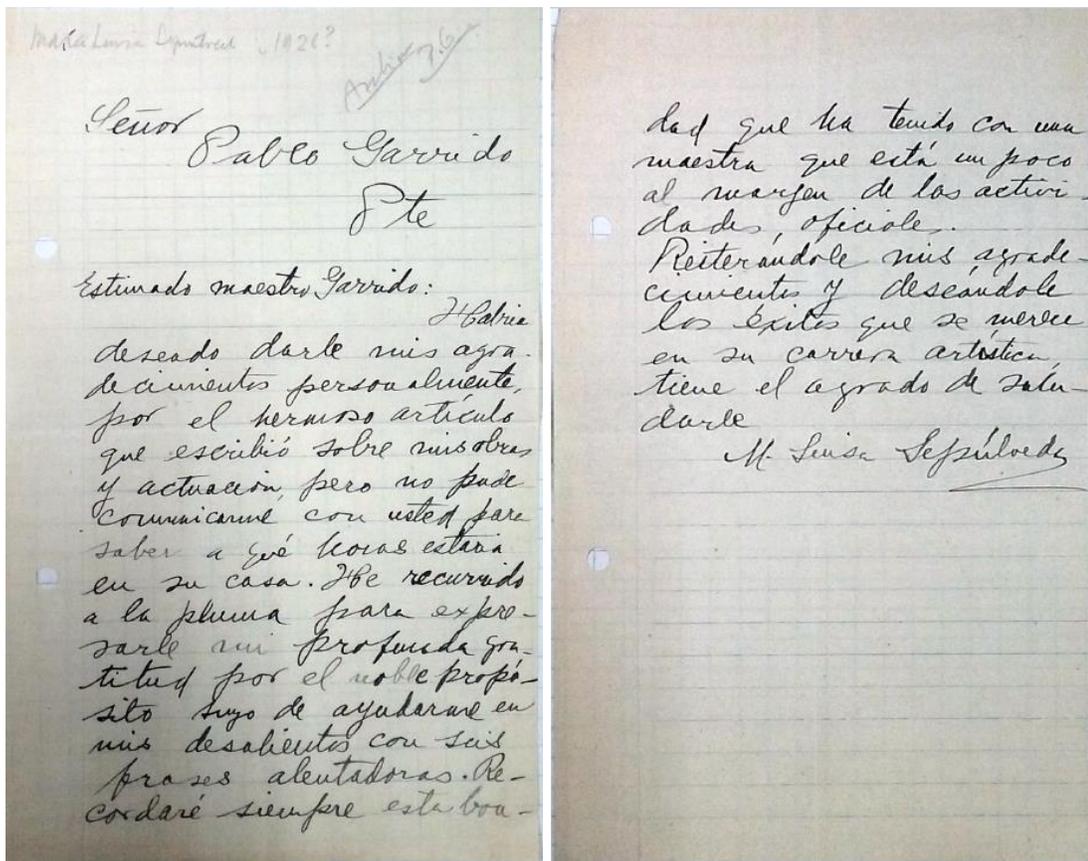
Estimado señor Garrido:

A principios de éste mes tuve el agrado de recibir varios artículos que tuvo usted la amabilidad de enviarme. Leí con verdadero interés sus trabajos, i si antes no me di el placer de agradecerseles, fue solo debido a mis muchas ocupaciones.

Nuevamente tuve la suerte de ser agraciada en un concurso; en el de la Cruz Roja Chilena, me otorgaron el único premio, por un himno para ésta institución. Muchísimo le agradecería que cuando me escriba me diga el nombre del joven que estudia en Inglaterra i se interesaba por mi música. Disculpe la insistencia.

Tiene el agrado de saludarle atentamente

M. Luisa Sepúlveda



Cartas de María Luisa Sepúlveda a Pablo Garrido  
Ubicada en el Fondo Pablo Garrido del Centro de Documentación e Investigación  
Musical de la Sección de Musicología de la Universidad de Chile.  
¿1926?, Sin lugar.

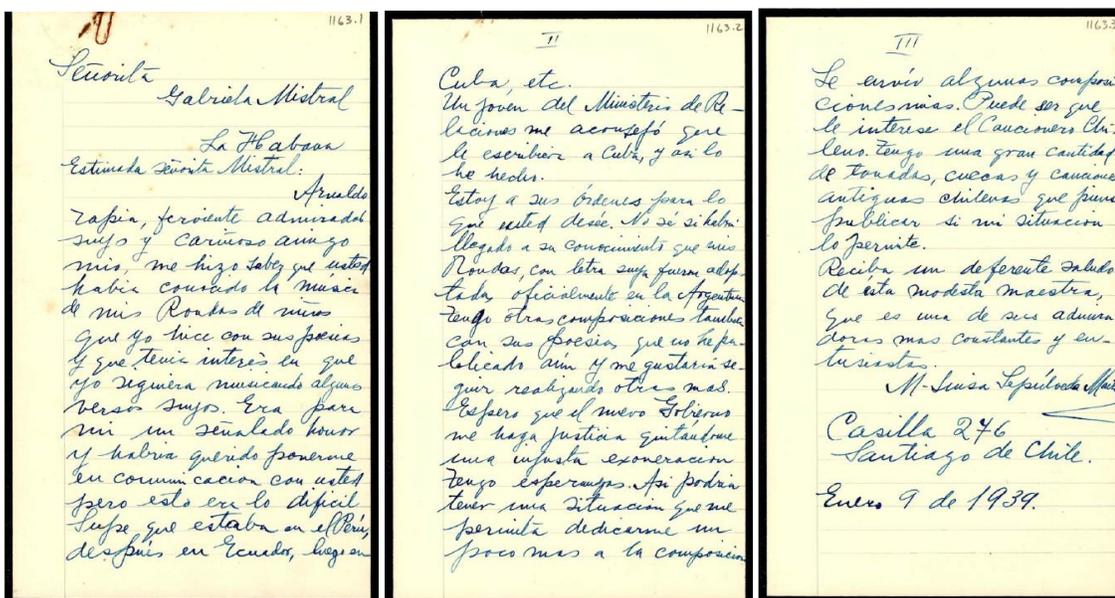
Señor Pablo Garrido, Pte.

Estimado maestro Garrido:

Había deseado darle mis agradecimientos personalmente, por el hermoso artículo que escribió sobre mis obras y actuación, pero no pude comunicarme con usted para saber a qué horas estaría en su casa. He recurrido a la pluma para expresarle mi profunda gratitud por el noble propósito suyo de ayudarme en mis desalientos con sus frases alentadoras. Recordaré siempre esta bondad que ha tenido con una maestría que está un poco al margen de las actividades oficiales.

Reiterándole mis agradecimientos y deseándole los éxitos que se merece en su carrera artística, tiene el agrado de saludarle

M. Luisa Sepúlveda



Cartas de María Luisa Sepúlveda a Gabriela Mistral

Ubicada en la Biblioteca Nacional, en Archivo del Escritor y disponible solo en formato digital en Biblioteca Nacional Digital

9 de enero de 1939, Santiago de Chile a La Habana

Señorita Gabriela Mistral

Estimada señorita Mistral:

Arnaldo Tapia, ferviente admirador suyo y cariñoso amigo mio, me hizo saber que usted había conocido la música de mis Rondas de Niños que yo hice con sus poesías y que tenía interés en que yo siguiera musicando algunos versos suyos. Era para mí un señalado honor y habría querido ponerme en comunicación con usted pero esto era lo difícil. Supe que estaba en Perú, después en Ecuador, luego en Cuba, etc.

Un joven del Ministerio de Relaciones me aconsejó que le escribiera a Cuba, y así lo he hecho.

Estoy a sus órdenes para lo que usted desee. No sé si habrá llegado a su conocimiento que mis Rondas con letra suya fueron adoptada, oficialmente en la Argentina. Tengo otras composiciones también con sus poesías que no he publicado aún y me gustaría seguir realizando otras más. Espero que el nuevo gobierno me haga justicia quitándome una injusta exoneración. Tengo esperanzas. Así podría tener una situación que me permita dedicarme un poco más a la composición.

Le envío algunas composiciones mías. Puede ser que le interese el Cancionero Chileno. Tengo una gran cantidad de tonadas, cuecas y canciones antiguas chilenas que pienso publicar si mi situación lo permite.

Reciba un deferente saludo de ésta modesta maestra, que es una de sus admiradoras más constantes y entusiastas.

M. Luisa Sepúlveda Maira