

ARTÍCULOS
MÚSICA

RESUMEN

Este artículo propone una aproximación panorámica, a la participación femenina en la escena de la música contemporánea chilena entre mediados de la década de 1980 y los primeros años de la transición a la democracia. El artículo se enfoca en las intérpretes, compositoras y musicólogas que participaron de los Encuentros de la Agrupación Musical Anacrusa entre 1985 y 1994. A partir de la obra un lado, otro lado (1984) de Graciela Paraskevaídis, interpretada por la pianista Cecilia Plaza en el Encuentro de 1987, se abordan los roles complementarios de compositora e intérprete.

Palabras clave: Música contemporánea, Anacrusa, mujeres en la música.

ABSTRACT

This article offers a general picture, of women participation in the Chilean contemporary music scene between the mid-1980s and the first years of the transition to democracy. The article focuses in the female performers, composers, and musicologists that participated in the festivals of the Anacrusa Music Association between 1985 and 1994. Starting from Cecilia Plaza's performance of the piece un lado, otro lado (1984) by Graciela Paraskevaídis at the festival of 1987, the roles of composer and performer are explored as complementary.

Keywords: Contemporary music, Anacrusa, women in music.

**Mujeres Intérpretes, Compositoras y Musicólogas
en los encuentros de la agrupación musical Anacrusa (1985–1994)**
Female Performers, Composers and Musicologists
at the meetings of the Anacrusa music group (1985–1994)
pp. 14 a 39

**MUJERES INTÉRPRETES, COMPOSITORAS Y MUSICÓLOGAS
EN LOS ENCUENTROS DE LA AGRUPACIÓN MUSICAL ANACRUSA
(1985–1994)¹**

FEMALE PERFORMERS, COMPOSERS AND MUSICOLOGISTS
AT THE MEETINGS OF THE ANACRUSA MUSIC GROUP (1985–1994)

Dra. Daniela Fugellie
Universidad Alberto Hurtado
*Chile**

Introducción

Sin duda, durante esta última década la perspectiva de género ha ido ganando en importancia en los debates sociales y culturales del mundo hispanoamericano, lo que se ha visto reforzado por desarrollos político-sociales recientes, tales como el movimiento internacional #metoo surgido el 2017. En Chile, Argentina y otros países latinoamericanos, el año 2018 marcó un hito del movimiento feminista, manifestado en numerosas muestras de activismo; entre ellas destacaron en Chile las tomas de numerosas universidades del país, lo que llevó a que diversas casas de estudios repensaran sus políticas de género, crearan protocolos de convivencia y de denuncias de violencia sexual².

Desde entonces, el 8 de marzo, Día internacional de la mujer, ha sido celebrado

¹ Los resultados de investigación presentados en este artículo se enmarcan en mi proyecto Fondecyt de Iniciación 11170844, “Espacios alternativos de la música contemporánea en Chile (1945–1995)”, del que fui investigadora responsable entre los años 2017 y el 2020. Agradezco a la ANID por hacer posible la realización de este proyecto. También agradezco a Lorena Valdebenito su invitación a participar en este dossier y al Grupo de estudios latinoamericanos Músicas y Género (Mygla), gracias al cual he podido profundizar en diversas reflexiones en torno a las mujeres en la música latinoamericana. Por invitación de Mygla, pude presentar un avance de este trabajo en las II Jornadas de Música y Género del Conservatorio Superior de Música Astor Piazzolla de Buenos Aires, realizadas en forma virtual en septiembre del 2020.

* Correo electrónico dfugellie@uahurtado.cl Artículo recibido el 25/10/2020 y aprobado por el comité editorial el 20/11/2020

² Por ejemplo, los avances en esta materia en la universidad Alberto Hurtado se encuentran en: <https://www.uahurtado.cl/agenda-de-genero/> Consultado el 14 de octubre del 2020.

con marchas multitudinarias en Chile, al igual que en numerosos países del mundo, vinculado a exigencias de una sociedad libre de discriminación y violencia de género. Es evidente que estos desarrollos han incidido en la vida musical chilena. Así, por ejemplo, en el marco de la “ola feminista” se creó la Orquesta de Mujeres de Chile, conformada por instrumentistas y cantantes, mientras que el colectivo de compositoras Resonancia Femenina organiza desde el año 2018 el Festival Leni Alexander en Valparaíso, en recuerdo de esta importante representante de la vanguardia de la segunda mitad del siglo XX en Chile³. Subtitulado como “Encuentro de Mujeres en la Música”, esta instancia privilegia el repertorio compuesto e interpretado por mujeres, constituyendo una instancia inédita en Chile⁴.

Estos desarrollos se han manifestado a su vez a nivel discursivo. Un claro ejemplo de esto lo fueron las recientes discusiones surgidas en la prensa y en redes sociales en torno al Premio Nacional de Artes Musicales, donde la publicación de un artículo que anunciaba –sin mediar una reflexión de género– la presentación de seis candidatos masculinos al premio (Gabriel Brncic, Horacio Salinas, Alejandro Guallo, Roberto Bravo, Luis Orlandini y Patricio Manns)⁵, desembocó en intensos debates en torno a la disparidad de género⁶.

Si bien se trata de un premio que desde su creación en 1945 sólo había recaído en las mujeres en tres oportunidades, en años anteriores las discusiones del mundo musical habían girado en torno a los argumentos a favor o en contra de incluir a representantes de la música popular entre los galardonados, mientras que la históricamente evidente baja representación de candidatas mujeres no había tenido un lugar relevante en las discusiones.

Este año, en cambio, la dispareja proporción entre galardonados masculinos y femeninos llevó incluso a la creación de una Coordinadora por la Visibilización de la Mujer en el Arte en Chile (COVIMA), la que a través de una carta pública denunció que los mecanismos de elección de los premios

³ Véase por ejemplo: Fugellie, Daniela (2017). “Leni Alexander o la migración perpetua”, *Música y mujer en Iberoamérica. Haciendo música desde la condición de género. Actas del III Coloquio Ibermúsicas sobre investigación musical*. Juan Pablo González (editor). Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura, pp. 76–91. Este libro de actas se encuentra disponible en: https://www.segib.org/wp-content/uploads/Libro_de_Actas_3--_Coloquio_de_Investigacio-n_Musical.pdf Consultado el 14 de octubre del 2020.

⁴ Véase: <https://www.resonanciafemenina.com/441423251> Consultado el 14 de octubre del 2020.

⁵ Díaz, Iñigo. “Comienzan a aparecer los candidatos al Premio Nacional de Música”, *El Mercurio*, (17 de julio del 2020), A6.

⁶ Junto a amplias discusiones en las redes sociales, diversos artículos de prensa dan cuenta de esta discusión. Véase por ejemplo: de la Sotta, Romina. “Premio Nacional de Música: ¿Un coro sin todas las voces?”, *La Tercera*, (05 de agosto del 2020); Díaz, Iñigo. “Mujeres equilibran la balanza en el Premio Nacional de Música”, *El Mercurio*, (11 de agosto del 2020), A6.

carecerían de transparencia⁷. Finalmente, llegaron a postularse ocho candidatas mujeres (Cecilia Pantoja, Isabel Parra, Mireya Alegría, Chabelita Fuentes, Nora López, Lucía Gana, Ruth Godoy y Myriam Singer), representantes de la música docta, popular y folklórica, intérpretes y creadoras, junto a los seis candidatos masculinos. La difícil decisión del jurado ante una lista tan larga y diversa, recayó en la cantante lírica y gestora Myriam Singer, que pasó a ser la cuarta mujer que ha recibido este galardón.

En este marco, podemos afirmar que la invisibilización del aporte de las mujeres en la vida musical chilena es un tema que ha sido ya reconocido como ‘problemático’ por el ambiente musical chileno. Sin duda, junto al activismo de intérpretes y compositoras, la tarea de visibilizar a las mujeres músicas, tendrá que pasar necesariamente por la musicología, ahondando en el aporte de las mujeres a lo largo la historia de la música chilena. Sin embargo, sería injusto afirmar que esta temática haya estado ausente de la musicología chilena en décadas anteriores.

Ya en el 2007 la Sociedad Chilena de Musicología organizó el IV Congreso Chileno de Musicología en la Escuela Moderna de Santiago, titulado “Música y mujer: una mirada interdisciplinaria”. Una parte de los trabajos presentados en dicho congreso, incluido un artículo de la investigadora española Pilar Ramos –una de las pioneras de los estudios de música y género en el mundo hispanoamericano–, fueron editados por Lina Barrientos y publicados en la *Revista Musical Chilena*⁸.

A esto siguió en el 2012 el libro de Raquel Bustos *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*⁹, que sintetiza la vida y obra de dieciséis compositoras chilenas, constituyendo hasta ahora la monografía más extensa publicada sobre el tema. Podríamos afirmar que desde entonces las investigaciones dedicadas a las compositoras e incluso algunas dedicadas a las intérpretes chilenas han continuado aumentando¹⁰, si bien son muchos los vacíos que aún quedan por llenar. Idealmente, una historia de la música que incluyera de manera transversal la perspectiva de género debiera visibilizar

⁷ La carta de COVIMA se encuentra en el siguiente link: <https://www.change.org/p/presidente-de-la-republica-de-chile-apoya-a-nuestras-mujeres-en-la-musica-firmando-esta-carta-d5247825-b0c3-41ea-bc4a-bedad06963f0> Consultado el 14 de octubre del 2020. La agrupación tiene además un sitio de Facebook “Covimachile”, en el que se han publicado sus actividades y objetivos.

⁸ Este dossier corresponde a la *Revista Musical Chilena*, 213 (2010), pp. 5-115.

⁹ Bustos Valderrama, Raquel (2012). *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*. Santiago: Ediciones UC, 2012. <https://search.library.utoronto.ca/details?9127366&uuiid=c67a09fc-e4dc-414d-9f10-666e7aaa6465> Consultado el 24 de noviembre del 2020.

¹⁰ Entre otras publicaciones, véanse: *Música y mujer en Iberoamérica. Haciendo música desde la condición de género*, Juan Pablo González (editor); Díaz Inostroza, Patricia (2017). *Clara Oyuela y el arte del cantar*. Santiago: Memoriarte; Sentis, Catalina (2020). *La compositora chilena María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1958). Discursos historiográficos, exoneración y feminismo*. Tesis de Magíster en Artes, Mención Música, Pontificia Universidad Católica de Chile.

la labor femenina pero también cuestionar su ausencia en algunos ámbitos como consecuencia de coyunturas político-culturales vinculadas al poder. Esta tarea está aún pendiente, como lo está también la propuesta de una narración panorámica de la música docta en Chile tras el año 1973¹¹.

Conectando con estos vacíos en la historiografía musical chilena, el presente artículo pretende explorar el rol de las mujeres en la escena de la música contemporánea en el período comprendido entre los últimos años de la dictadura militar y los primeros de la transición a la democracia (1985–1994), a partir del caso puntual de la Agrupación Musical Anacrusa.

En comparación con los primeros años de la dictadura militar, la década de 1980 fue más fructífera para el desarrollo de una escena musical contemporánea. Así, mientras que los años que siguieron al Golpe Militar del 11 de septiembre de 1973 estuvieron marcados por el exilio de diversas figuras de la vida musical chilena y la falta de apoyos estatales a la música¹², la década de 1980 vio nacer nuevas iniciativas musicales, como lo fueron los conciertos y festivales del Ensamble Bartok y de Anacrusa, surgidos como proyectos autogestionados, aunque con lazos directos o indirectos con la Universidad de Chile.

Por su parte, el Taller 666, que funcionó como Centro Cultural y Docente entre 1976 y 1984 y reunió a representantes de diversas disciplinas artísticas, entre ellos la compositora Cecilia Cordero, el pianista y compositor Cirilo Vila, los musicólogos Rodrigo Torres y Juan Pablo González, todos los cuales se vincularían a Anacrusa, puede entenderse como un antecesor de dicho desarrollo¹³. Por ser este un período de mayor actividad en torno a la música contemporánea, centraré las siguientes consideraciones en el marco temporal comprendido entre mediados de la década de 1980 e inicios de la década de 1990.

Si bien se puede afirmar que la presencia de las mujeres en los ámbitos de la composición y de la interpretación orquestal ha sido en Chile, como en el resto del mundo, numéricamente minoritaria, la motivación de este artículo surgió de las particularidades de la escena “alternativa” y autogestionada en la que se desarrolló la música contemporánea chilena de dicho período, y específicamente en torno al proyecto de Anacrusa.

¹¹ Cabe acotar que la última historia panorámica de la música en Chile se publicó en 1973, con: Claro, Samuel y Jorge Urrutia Blondel (1973). *Historia de la Música en Chile*. Santiago: Orbe.

¹² Sobre este período, véase: Merino, Luis (2003). “1973-2003: Treinta años”, *Revista Musical Chilena*, 199, pp. 39-56; Gómez Gálvez, Mauricio (2017). *Les formes d'appropriation dans la musique savante chilienne, XXe-XXIe siècles: transfert culturel, acculturation, métissage*, tesis doctoral, Université Paris-Sorbonne.

¹³ Sobre este proyecto, véase: Cordero, Cecilia (1999). “Taller 666. Una Academia de Arte y Cultura”, *Resonancias* 3, N. 5, pp. 20-25.

¿Sería posible que este espacio, independiente de marcos macroinstitucionales y moldeado a través de la autogestión, haya sido más propicio para el desarrollo de las trayectorias femeninas? A lo largo de este artículo, pretendo abordar esta interrogante, enfocándome específicamente en los encuentros organizados por Anacrusa entre 1985 y 1994. Junto a fuentes archivísticas provenientes del Fondo Documental Anacrusa, alojado en el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile. Este artículo se nutrió de conversaciones con Cecilia Plaza y Carmen Peña (miembros de Anacrusa), y con María Paz Santibáñez, Ana María Cvitanic y Gabriela Olivares, que participaron de Anacrusa como intérpretes.

La Agrupación Musical Anacrusa (1984-1995) en la vida musical de su tiempo

Mientras que sobre la música popular y de raíz folklórica durante la dictadura militar chilena existe un corpus amplio de investigaciones¹⁴, las investigaciones sobre el desarrollo de la música académica chilena desde el inicio de la dictadura militar son aún escasas. En general, la impresión es la de una época en la que, más allá de la continuidad del trabajo de las orquestas profesionales y del Teatro Municipal de Santiago, no abundaron los espacios para el desarrollo de nuevos proyectos, ni tampoco iniciativas para el fomento de la creación musical.

Efectivamente, es posible afirmar que en 1973 la composición musical docta sufrió en Chile una fisura. Por una parte, tras el Golpe Militar, varios exponentes de la emblemática generación de 1960 se marcharon al exilio¹⁵. El asesinato del director orquestal, educador y compositor Jorge Peña Hen el 16 de octubre de 1973 causó gran impacto en el mundo musical, mientras que la Universidad de Chile, al igual que el resto de las universidades estatales del país, fueron intervenidas con rectores cercanos a la dictadura, lo que desembocó en expulsiones de alumnos y profesores. Quienes continuaron en el ambiente universitario vivían con la constante preocupación de ser vigilados, lo que llevó a la autocensura.

Si la música académica hasta 1973 había tenido como eje las actividades impulsadas por el Instituto de Extensión Musical (IEM) de la Universidad de Chile, institución que realizaba bianualmente los concurridos Festivales de Música Chilena, y cuidaba que la música chilena estuviera representada en las temporadas de conciertos sinfónicos, de ballet y de cámara, estos apoyos

¹⁴ Por ejemplo véase: González, Juan Pablo (2017). *Des/encuentros de la música popular chilena (1970-1990)*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado. Donde su autor revisa una gran cantidad de bibliografía académica, periodística y testimonial sobre este período.

¹⁵ Por ejemplo Sergio Ortega a Francia, Gustavo Becerra-Schmidt a Oldenburg, Alemania, Gabriel Brncic a Barcelona, Fernando García a Perú y Cuba, entre otros. Véase: Fugellie, Daniela (2020). "Ausentes presentes. Art music from the Chilean exile in Anacrusa's festivals at the Goethe-Institut Santiago (1985–1989)", *Twentieth-Century Music* 17/3, pp. 361-380.

desaparecieron tras 1973 y el IEM vio paulatinamente mermados su presupuesto e influencia¹⁶.

Al menos parcialmente, diversos espacios culturales y académicos contrarrestaron esta situación. Así, por ejemplo, en 1978 la Pontificia Universidad Católica de Chile creó su Concurso de Composición Musical, contemplando la presentación pública de las obras premiadas en el marco de los conciertos de su Instituto de Música¹⁷. Desde mediados de la década de 1980, esta misma universidad realizaba ciclos de música contemporánea, lo que desembocó en 1991 en el establecimiento del Festival de Música Contemporánea Chilena, el cual con los años perdió el adjetivo de “chileno” para pasar a ser conocido como Festival de Música Contemporánea UC¹⁸.

Junto al ambiente universitario, algunos institutos culturales también brindaron un espacio para la difusión de la creación musical. En este contexto se pueden mencionar las Temporadas de Música Contemporánea Chilena organizadas por la Corporación Cultural de Las Condes, en colaboración con la Universidad de Chile desde mediados de la década de 1980¹⁹, además de otros conciertos y ciclos organizados por esta corporación. Junto a esto, destacaron los institutos binacionales de cultura, especialmente los Institutos Chileno-Norteamericano, Chileno-Francés y Chileno-Británico de Cultura, que organizaron durante este período conciertos de músicos nacionales y de intérpretes extranjeros²⁰.

En este contexto, sin duda fue el Goethe-Institut Santiago el instituto cultural que de manera más decidida fomentó la música contemporánea durante la dictadura chilena, apoyando constantemente la realización de conciertos, charlas y talleres. Este apoyo se daba en el marco de los lineamientos de la diplomacia cultural de Alemania Federal, que se esmeraba en ese entonces en promover una imagen como un país moderno y tolerante, que había dejado atrás la estela del nazismo.

Así, mientras que otros países europeos redujeron su presupuesto cultural en Chile tras 1973, o bien cortaron relaciones diplomáticas con nuestro país, como

¹⁶ Sobre este contexto, véase; Merino, Luis (2003). “1973-2003: Treinta años”, *Revista Musical Chilena*, 199, pp. 39-56.

¹⁷ Véase: Peña, Carmen (1984). “Curso Anual de Composición del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile”, *Revista Musical Chilena*, 162, pp. 132-138.

¹⁸ “Festival de Música Contemporánea Chilena” se lo llama en la crónica musical de la *Revista Musical Chilena*, por ejemplo véase: *Revista Musical Chilena*, 179, (1993), p. 132. Cabe mencionar que desde su creación, el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica, impulsó la difusión de la música nacional; una temática que aún no ha sido estudiada de forma global. A esto se refirió Carmen Peña en la entrevista que realizamos el 13/03/2020.

¹⁹ Véase la crónica musical en: *Revista Musical Chilena*, 174, (1990), pp. 111-112.

²⁰ Observaciones basadas en mi estudio de programas de conciertos de la época.

fuera el caso de Italia, el Goethe-Institut interpretó el fomento de las nuevas músicas como una manera de fortalecer una actitud democrática en Chile. Por constituir un pequeño espacio ‘extranjero’ dentro de Santiago de Chile, las actividades de este instituto estaban menos sujetas a la vigilancia de agentes estatales, y así en el instituto se realizaban funciones de cine censurado, de jazz y de música contemporánea, mientras que sus pasillos y patio constituían lugares protegidos para discusiones políticas. Una función similar cumplieron los Institutos Goethe de Buenos Aires y Montevideo durante las respectivas dictaduras militares de Argentina y Uruguay, apoyando por ejemplo la realización de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea (CLAMC)²¹.

Fue en gran parte al alero de este espacio que pudieron realizarse dos proyectos dedicados a la difusión de la música contemporánea chilena y latinoamericana. En 1981 se fundó el Ensemble Bartok, quinteto conformado por Carmen Luisa Letelier (contralto), Valene Georges (clarinete), Eduardo Salgado (cello), Cirilo Vila (piano), Patricio Cádiz (violín), el que en su larga existencia fue cambiando a algunos de sus integrantes, siendo Valene Georges su principal gestora.

El ensamble organizó conciertos en los que se estrenaron numerosas obras chilenas y latinoamericanas, y desde fines de la década de 1980 realizó en el Goethe-Institut y en otros espacios, como la Sala Arrau del Teatro Municipal de Santiago, un festival anual de música contemporánea²².

Por su parte, la Agrupación Musical Anacrusa fue creada en 1984 por un grupo de intérpretes, compositores y musicólogos formados en la Universidad de Chile, que por entonces rondaban los 30 años de edad. Dados mis trabajos previos sobre esta agrupación, que se han basado en entrevistas con sus integrantes y la investigación de fuentes archivísticas, y constatando la inexistencia de estudios similares sobre el Ensemble Bartok, los conciertos de música contemporánea en la Pontificia Universidad Católica u otras iniciativas realizadas en Chile durante la década de 1980, es que dedicaré las siguientes consideraciones al proyecto de Anacrusa.

En una conformación flexible y cambiante con los años, se puede nombrar entre los principales gestores de Anacrusa al compositor Eduardo Cáceres (*1955), que tuvo a su cargo la organización general de los conciertos y encuentros, y la pianista Cecilia Plaza (*1954) como gestora y una de las intérpretes más

²¹ Sobre las relaciones la diplomacia cultural y sus objetivos reflejados en la labor del Goethe-Institut Santiago, véase; Fugellie, Daniela (2020). “*Ausentes presentes*. Art music from the Chilean exile in Anacrusa’s festivals at the Goethe-Institut Santiago (1985–1989)”, *Twentieth-Century Music*, 17, 3, pp. 361-380.

²² Observaciones basadas en mi estudio de programas de conciertos de la época.

activas en los conciertos de la agrupación. Otros miembros que tuvieron una participación activa a lo largo de los años fueron los musicólogos Carmen Peña (*1953), Denise Sargent, Rodrigo Torres y Juan Pablo González (*1956), la compositora Cecilia Cordero (*1945), los cellistas Clara Jury y Rodrigo Díaz, el fagotista Pedro Sierra, el compositor y percusionista Guillermo Rifo (*1945) y el compositor y pianista Cirilo Vila (1937-2015).

Este último fue profesor de los restantes miembros de Anacrusa en la Universidad de Chile y constituyó una figura influyente e inspiradora para el movimiento²³. Como puede observarse, esta lista refleja una proporción bastante paritaria entre integrantes mujeres y hombres, y si bien como principal gestor destacó Eduardo Cáceres, las mujeres también ocuparon lugares de liderazgo, como trataré más adelante.

La iniciativa de Anacrusa tenía como punto de partida la sensación de aislamiento cultural en el que estaba inmersa la escena musical chilena, causada por el exilio y la falta de apoyos estatales a la cultura. A modo de manifiesto, el programa del primer “Encuentro de Música Contemporánea. Compositores Chilenos” realizado en 1985 se inauguraba denunciando:

“Los músicos chilenos están hoy dispersos por el mundo. Quienes permanecemos en Chile, a veces también dispersos, hemos querido juntarnos para hacer algo por una música desarraigada de su pueblo. [...] Creemos que no han existido ni la suficiente preocupación ni las condiciones básicas para producir dicha presencia [de un arte nacional] en nuestro medio”²⁴.

Para lograr el objetivo de difundir y fomentar la creación nacional, la agrupación organizó diversos conciertos entre 1985 y 1994, siendo las actividades más prominentes cuatro grandes encuentros realizados en 1985, 1987, 1989 y 1994 en el Goethe-Institut Santiago y complementados con talleres y cursos en la Universidad de Chile, además de un extenso curso de verano que congregó a varios centenares de estudiantes y docentes en ciudad de La Serena en el verano de 1992²⁵. Mientras que el encuentro de 1985 estuvo dedicado a los creadores chilenos, en 1987 el foco se amplió al Cono Sur con participantes de Argentina, Uruguay y Paraguay. En 1989, el Tercer Encuentro se amplió a toda América

²³ Cabe acotar que el nivel de dedicación de los miembros de Anacrusa fue cambiante, de acuerdo a circunstancias personales. Así, por ejemplo, Juan Pablo González realizó su doctorado en California y solamente participó personalmente del primer y último encuentros. Otras personas no mencionadas en el artículo también participaron de Anacrusa en períodos específicos.

²⁴ Agrupación Musical Anacrusa, “Presentación”, en: *Encuentro de Música Contemporánea. Compositores Chilenos*, Goethe-Institut Santiago, 1-5 Octubre 1985. Programa, Fondo Documental Anacrusa, Archivo de Música, Biblioteca Nacional de Chile.

²⁵ Cuarto Encuentro de Música Contemporánea. La Serena. Cursos y Talleres Latinoamericanos, 3 al 16 de febrero de 1992, Universidad de La Serena.

Latina, con participantes y obras desde México hasta el Cono Sur. Por su parte, el encuentro de 1994 volvió a su foco en la música nacional, combinando esta vez la estética de la música contemporánea con la música popular de carácter experimental, en un fructífero cruce de estilos que ya había sido explorado en los cursos de La Serena. A través de estos eventos, que contaron con la participación de numerosos compositores e intérpretes chilenos y latinoamericanos y de una audiencia siempre numerosa, como lo demuestran fotografías y videos conservados en el Fondo Documental Anacrusa, se fortalecieron redes de conocimiento y colaboración chilenas y latinoamericanas que efectivamente contribuyeron a contrarrestar la situación de aislamiento en la que se reconocía el medio musical chileno, en un espacio determinado por la autogestión²⁶.

Mujeres en torno a las actividades de la Agrupación Musical Anacrusa

Para observar en términos generales cómo fue la participación de las mujeres en los encuentros organizados por la Anacrusa, tomaré como referencia los programas de los cuatro grandes encuentros de 1985, 1987, 1989 y 1994²⁷. No incluyo en estas consideraciones los cursos de verano de 1992, los cuales, por su carácter de talleres, serían objeto de otro tipo de análisis, dentro del cual sin duda sería interesante adentrarse en la visión de quienes fueron alumnos de los cursos y la manera en la que esta experiencia influyó su consiguiente trayectoria artística.

Así, por ejemplo, la pianista María Paz Santibáñez recuerda el curso sobre repertorio contemporáneo (europeo y latinoamericano) para piano, dictado en La Serena por Cecilia Plaza y al que ella asistiera como alumna, como una experiencia crucial, a partir de la cual descubrió a la música contemporánea como lenguaje, constituyendo así el punto de partida de su ya larga trayectoria dedicada a la interpretación y estreno de obras de los siglos XX y XXI²⁸. Por su parte, Gabriela Olivares reflexionaba que estos cursos, en los que se combinó la interpretación y análisis de la música contemporánea con el teatro musical experimental a cargo de Gilberto Mendes, además de cursos y conferencias con representantes de la música popular de raíz folklórica, entre ellos José Seves, le amplió la visión de lo que podría ser un intérprete, en su caso cellista, visibilizando la posibilidad de desempeñarse en diversos ámbitos musicales a la vez, algo que fue influyente para su trayectoria, que al momento de esta experiencia se encontraba recién comenzando²⁹.

²⁶ Véase Fugellie (2020); y Cáceres, Eduardo (1990), "La Agrupación Musical Anacrusa y los encuentros de música contemporánea", *Revista Musical Chilena*, 174, pp. 57-110.

²⁷ Realizados entre el 1 y el 5 de octubre de 1985; entre el 29 de septiembre y el 4 de octubre de 1987; entre el 12 y el 21 de octubre de 1989; y entre el 14 y el 19 de noviembre de 1994. Todos los conciertos se realizaron en el Goethe-Institut Santiago, mientras que la Universidad de Chile fue sede de talleres y cursos en 1987 y 1989. Los programas se conservan en el Fondo Documental Anacrusa.

²⁸ María Paz Santibáñez, pianista, entrevista con la autora vía Zoom, 29/08/2020.

²⁹ María Gabriela Olivares, cellista, entrevista con la autora vía Zoom, 29/08/2020.

Al enfocarme en las mujeres que participaron en los encuentros en el Goethe-Institut, no sólo me referiré a compositoras, sino también a mujeres intérpretes y musicólogas. Mientras que un topos de la musicología feminista ha sido reconocer la invisibilización de las compositoras a lo largo de la historia, redescubriendo la creación musical femenina, dicha invisibilización sin duda se hace extensiva a la escasa atención que la musicología histórica tradicionalmente ha prestado a los ejecutantes, sean estos hombres o mujeres, en comparación con el énfasis puesto en los compositores y sus obras. Como señalara Pilar Ramos:

“Si la musicología positivista, pretendidamente objetiva y neutra, no se ha ocupado de los ejecutantes no ha sido por falta de datos, ni por falta de relevancia social en otras épocas, sino por el peso del paradigma de la obra de arte. Al fin y al cabo, la idea moderna del intérprete, como mero altavoz de las ideas expresadas en la obra por el creador, no es sino otro de los correlatos del concepto de la música autónoma y absoluta como elemento racional y mental”³⁰.

En su ya clásica introducción a la musicología feminista, *Feminismo y música*, Ramos presenta una lectura con perspectiva de género del rol secundario de los intérpretes han tenido en la historiografía musical, argumentando que mientras el ámbito de la composición ha sido connotado como eminentemente masculino, el ámbito de la interpretación podría haberse infravalorado justamente por ser este el ámbito musical que históricamente ha sido ocupado por las mujeres, un argumento ya expresado por Suzanne Cusick³¹.

En su artículo “Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem”, Cusick analiza las relaciones de poder que impregnan las asimetrías en la escritura sobre composición e interpretación musical a partir del binomio “mente/cuerpo”, argumentando que la composición ha sido connotada como actividad racional y por ende masculina, mientras que la eminentemente corporal actividad de la ejecución musical ha sido estampada como propia de lo femenino. Esto habría influenciado una narrativa musical centrada en aspectos estructurales y conceptuales de la composición, invisibilizando a los cuerpos que tienen a su cargo que la música efectivamente se haga presente³².

Al observar la labor tanto de mujeres compositoras como de intérpretes o también investigadoras en el ámbito de la música contemporánea, partiré de la premisa de que todas ellas actuaron como creadoras, en cuanto transformadoras activas de la vida musical chilena de ese período. Por otra parte, será interesante reflexionar sobre las posibilidades que el espacio de la música contemporánea

³⁰ Ramos López, Pilar (2017). [2003] *Feminismo y música. Introducción crítica*, Madrid: Narcea, p. 69.

³¹ Ramos (2017). [2003], *Feminismo y música...*, p. 71.

³² Cusick, Suzanne (1994). “Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem”, *Perspectives of New Music*, 32, N. 1, pp. 8-27.

les ofreció a las diversas profesiones musicales y si estas fueron propicias para que las mujeres asumieran posiciones de liderazgo. Evidentemente, para profundizar en este segundo aspecto sería necesario analizar y comparar la presencia de las mujeres en otros espacios y escenas musicales del mismo período, un objetivo que excedería los límites de este artículo, si bien es posible exponer algunas consideraciones generales.

Así, en el caso de las intérpretes de música docta, se puede afirmar que las mujeres han estado asociadas a instrumentos vinculados al ámbito privado y burgués, como lo son el piano y también el canto, mientras que su desempeño en las orquestas se ha visto limitado a nivel internacional, ya que solamente tras el término de la Segunda Guerra Mundial las intérpretes femeninas fueron aceptadas con mayor libertad en este espacio, anteriormente reservado exclusivamente a las arpistas³³. Pese a esta transformación, investigaciones actuales demuestran que la paridad de género dista mucho de haber sido alcanzada en el ámbito orquestal. Como referencia, la siguiente tabla ilustra las proporciones de intérpretes mujeres y hombres en algunas de las principales orquestas de Europa, con datos recopilados en enero del 2015 por la musicóloga Melanie Unseld³⁴.

Tabla 1: Proporción de intérpretes mujeres y hombres en orquestas europeas (2015)

	Mujeres	Hombres
Filarmónica de Berlín	19	109
Gewandhausorchester Leipzig	45	127
Filarmónica de Munich	32	88
Filarmónica de Viena	12	127
Orquesta de París	37	82
Orquesta del Concertgebouw	46	67

Estas proporciones son similares a las cifras chilenas, donde los datos entregados en las páginas web de las dos principales orquestas de nuestro país dan cuenta de una proporción similar en el año 2020 (tabla 2)³⁵:

³³ Pilar Ramos aborda esta temática de manera panorámica en el capítulo; “Mujeres instrumentistas y directoras”, en: **Feminismo y música**, pp. 69-80.

³⁴ Unseld, Melanie (2015). “Exklusiver Geniekult. Ein Gang durch die weibliche Musikgeschichte”, *Frauen in der Klassik. Der lange Weg zur Anerkennung*. 128. *Das Magazin der Berliner Philharmoniker*, 1, pp. 30-37, datos en p. 32.

³⁵ Fuentes: <https://sinfonicanacional.cl/integrantes/>; <http://www.municipal.cl/page/integrantes-orquesta-filarmonica> Consultado el 14 de octubre del 2020.

Tabla 2: Proporción de intérpretes mujeres y hombres en orquestas chilenas (2020)

	Mujeres	Hombres
Orquesta Sinfónica Nacional de Chile	19	71
Orquesta Filarmónica de Santiago	19	58

En el caso de las orquestas chilenas, se mantiene la clásica preponderancia de las intérpretes femeninas en el arpa y los instrumentos de cuerdas, mientras que ninguna mujer figura en las filas de los bronce y la percusión. En ambas orquestas, la Orquesta Sinfónica y la Orquesta Filarmónica, los pianistas contratados son hombres, una situación curiosa si se considera que el piano ha sido uno de los ámbitos de mayor desarrollo de las intérpretes chilenas, que cuenta con numerosas pianistas destacadas en una continuidad que se remonta a Rosita Renard (1894-1949), Herminia Raccagni (1912-1994), Flora Guerra (1918-1993), Elvira Savi (1921-2013), Frida Conn (1937), Elisa Alsina (1940) y María Iris Radrigán (1944), todas ellas estudiadas por Raquel Bustos en su libro *Presencia de la mujer en la música chilena* (2015)³⁶. Cabe destacar que todas estas intérpretes contribuyeron a la difusión de la música chilena para piano.

Retomando el entorno de Anacrusa, podemos observar que las mujeres que fueron miembros de la agrupación se desempeñaron en labores tradicionalmente asociadas al ámbito musical 'femenino' en Chile, como lo son el piano (Cecilia Plaza), el cello (Clara Jury) y la musicología (Carmen Peña y Denise Sargent), a las que se suma Cecilia Cordero desde el rol menos común de compositora. Plaza tuvo a su cargo numerosos estrenos chilenos y mundiales de obras solísticas y de cámara. Su especialización en la interpretación del repertorio contemporáneo, perfeccionada en Alemania el año 1988 con el pianista Aloys Kontarsky, emblemático intérprete de música contemporánea durante la segunda mitad del siglo XX, motivó que se le dedicaran numerosas obras, que a veces fueron encargadas por ella misma³⁷.

Por su parte, la musicóloga Carmen Peña, más allá de haber participado en la redacción del pamphleto/manifiesto de la agrupación "Bach nuestro contemporáneo"³⁸ y de haber dedicado una investigación profunda, en el marco de los objetivos de la agrupación, al trabajo del compositor chileno Gabriel Matthey³⁹, tuvo a su cargo una importante labor que, por su carácter

³⁶ Bustos Valderrama, Raquel (2015). *Presencia de la mujer en la música chilena*. Versión digital. LibrosEnRed. <https://www.librosenred.com/libros/presenciadelamujerenlamusicachilena.html> Consultado el 11 de noviembre del 2020.

³⁷ Cecilia Plaza, entrevista con la autora, Santiago, 1/9/2020.

³⁸ Agrupación Musical Anacrusa (1985). "Bach nuestro contemporáneo", *Revista Musical Chilena*, 164, pp. 112-116.

³⁹ Peña, Carmen (1984). "Gabriel Matthey Correa: Un joven compositor chileno", *Revista Musical Chilena*, 162, pp. 69-85.

efímero, está menos documentada en las fuentes sobre Anacrusa: La confección de pósters elaborados artesanalmente, que presentaban retratos de todos los compositores representados en los encuentros junto a reseñas de sus obras y datos biográficos.

La exposición de estos pósters de gran formato en el foyer del Goethe-Institut era parte del concepto de los encuentros, donde junto a la interpretación de la música, se buscaba acercar al numeroso público, dentro del cual se encontraban muchos asistentes jóvenes, a los creadores contemporáneos, chilenos y latinoamericanos, y sus individuales poéticas. Conscientemente, la agrupación contaba con que esta exposición fuera lo primero que los asistentes vieran, antes de ingresar a la sala de conciertos en el segundo piso.

La tarea de confeccionar los pósters suponía un intenso trabajo, que involucraba el envío de textos por parte de los propios compositores, la investigación de datos faltantes, la redacción de los textos a ser expuestos y su confección, que se hacía manualmente sacando fotocopias y escribiendo con plumones en grandes cartulinas. Para esta tarea, bastante intensa si se piensa que para el encuentro de 1985 se presentaron alrededor de 30 obras, para llegar a alrededor de 60 en 1989, Carmen Peña contó con el apoyo de Denise Sargent, de la entonces estudiante de la Universidad Católica Inés Santamaría, y de la compositora Cecilia Cordero⁴⁰. En una entrevista con Carmen Peña, la musicóloga y académica de la Universidad Católica sostenía que esta experiencia fue enriquecedora no sólo por haberle permitido ahondar en la creación chilena y latinoamericana de su época, sino también porque le abrió a ella y los otros miembros de la agrupación un espacio de autogestión. En sus palabras: “también nos permitió, te diría yo, hacer nosotros nuestras cosas solos y rasguñar, por aquí y por allá, sin tener que darle cuenta a nadie, pero al mismo tiempo tratando de integrar a un montón de gente”, algo que dentro de la rigidez de una institución en particular hubiera sido más difícil de realizar.

Junto a la labor de las mujeres que fueron miembros de Anacrusa en la concepción y organización de los eventos, en base a los programas de los encuentros de 1985, 1987, 1989 y 1994 es posible comparar la presencia femenina y masculina en términos estadísticos⁴¹. En cuanto a la composición (tabla 3), se puede observar que la interpretación de obras de compositoras mujeres fue minoritaria en todos los encuentros.

⁴⁰ Carmen Peña, entrevista con la autora, Santiago, 13/03/2020.

⁴¹ La fuente para realizar las siguientes estadísticas fueron los programas de los conciertos de los encuentros. Si bien es posible que la programación haya tenido algunos cambios de último minuto, estas fuentes cumplen la función de ofrecer una referencia numérica general entre participantes mujeres y hombres.

Tabla 3: Compositoras y compositores en los encuentros de Anacrusa

	Chilenas	Chilenos	Extranjeras	Extranjeros	Total mujeres	Total hombres
1985	2	27	-	-	2	27
1987	1	22	4	16	5	38
1989	-	16	5	42	5	58
1994	3	29	-	-	3	29

En el caso de las compositoras chilenas, en 1985 se interpretaron obras de Cecilia Cordero y de Leni Alexander (1924-2005), que bien podría ser denominada como la compositora chilena de la segunda mitad del siglo XX que mayor difusión ha tenido en la escena de la música contemporánea chilena. Obras de Alexander fueron interpretadas también en 1987 y en 1994; en esta última ocasión figuraron también obras de Carmen Aguilera (*1969) y Francesca Ancarola (*1968), dos representantes de una generación más joven y que paulatinamente se abocarían al jazz y a la música popular, respectivamente, como compositoras e intérpretes.

En cuanto a las compositoras extranjeras, destaca la presencia de compositoras argentinas. En 1987, Alicia Terzian (*1934) fue invitada a dictar una charla en el encuentro dedicado al Cono Sur, en el que se interpretaron también obras de Diana Rud (*1940), María Eugenia Luc (*1958), de Terzian y de la compositora argentina residente en Uruguay Graciela Paraskevaídis (1940-2017). En 1989, el encuentro dedicado a América Latina contó con obras de la brasilera Daniele Marcondes Gugelmo (*1967) y las argentinas Stella Perales (*1944), Elsa Justel (*1944), Paraskevaídis, y de María Teresa Luengo (*1940), quien además dictó un “Taller de Iniciación a la Creación Musical” en el marco de este encuentro. La desproporción entre compositoras y compositores obedece probablemente a diversos factores, entre ellos la existencia de un número inferior de mujeres dedicadas a la composición en Chile y América Latina en este período. Por otra parte, ya que las obras se seleccionaban en base a las propuestas recibidas en convocatoria abierta, se podría especular sobre las razones por las que otras mujeres no enviaron obras a dicha convocatoria, por ejemplo, a raíz de no pertenecer a las redes que se crearon en torno a estos encuentros, las que a su vez se relacionaban con las redes ya establecidas en los CLAMC.

Por otra parte, la colección de partituras conservadas en el Fondo Documental Anacrusa incluye algunas obras de compositoras –Jimena Andonie, Silvia Astuni, Estela Cabezas, Graciela Castillo, Beatriz Lockhart, entre otras– que no fueron interpretadas en los encuentros, algo que podría tener diversas causas, entre ellas, que las obras hayan sido recibidas en un momento inadecuado para incluirlas en los encuentros, sus dificultades técnicas, la imposibilidad de conformar el ensamble requerido, entre otras, algo que también sucedió con obras de compositores hombres que no fueron seleccionadas.

A efectos de cuantificar la participación de intérpretes mujeres y hombres, en la siguiente tabla (tabla 4) cada interpretación de una obra en un concierto se contó como una unidad, por lo que el número entregado no corresponde a la cantidad de intérpretes que participaron en cada encuentro, sino a la cantidad de veces que mujeres y hombres interpretaron obras en el escenario. De esta cuantificación se desprende que mientras que el número de hombres en escena creció desde el segundo encuentro, con la incorporación de obras que demandaban nuevos instrumentos, como percusión o bronces, el número de interpretaciones por mujeres se mantuvo bastante parejo en los cuatro encuentros.

Tabla 4: Interpretaciones de obras por mujeres y hombres en los encuentros de Anacrusa

	Mujeres	Hombres
1985 (tres conciertos)	23	26
1987 (cuatro conciertos)	28	82
1989 (seis conciertos y una audición electroacústica)	32	107
1994 (cuatro conciertos)	27	70

Nuevamente, se puede observar que las intérpretes se desempeñaron en las funciones tradicionalmente asociadas al mundo femenino, destacando como pianistas y cantantes. Entre las principales intérpretes se puede mencionar, junto a Cecilia Plaza, a las pianistas Karina Glasinovic, Deborah Singer, Luz Manríquez, María Paz Santibáñez y Ana María Cvitanic. Entre las cantantes, junto a Gabriela Lehmann y Francesa Ancarola, destaca Carmen Luisa Letelier, quien fuera también una de las intérpretes del Ensemble Bartok, al igual que la clarinetista Valene Georges, que también destaca en los programas. Otras intérpretes que con frecuencia se encuentran en los conciertos de Anacrusa fueron la cellista Clara Jury, ya mencionada como miembro de Anacrusa, la violista Alejandra Mahave, la flautista Soledad Jaramillo y la violinista Carmen Gloria Palma.

Observando estos datos, podríamos concluir que en la escena de la música contemporánea se mantienen los patrones ya observados para las orquestas profesionales. Así, se podría afirmar que la escena de la música contemporánea no constituyó un espacio que haya propiciado masivamente la participación femenina, como tampoco el surgimiento de grupos o discursos cercanos al feminismo.

Pese a esto, se puede afirmar que esta escena fue propicia para el desarrollo de las trayectorias de algunas mujeres, que en este espacio pudieron desplegar su creatividad y ejercer la autogestión, como en los ya señalados casos de Cecilia

Plaza y Carmen Peña. Por su parte, pianistas como María Paz Santibáñez, Karina Glasinovic y Ana María Cvitanic, que no fueron miembros de Anacrusa, igualmente encontraron en este proyecto un espacio para desarrollarse como pianistas de música contemporánea, un interés que tanto Plaza como Cvitanic vinculan a su profesor en la Universidad de Chile, el también compositor Carlos Botto, que les habría inculcado el interés en el repertorio contemporáneo⁴². Con ellas y otras intérpretes, se extiende la ya larga lista de pianistas chilenas interesadas en difundir el repertorio chileno, una temática que podría ser investigada en profundidad y hacerse también extensiva a intérpretes de otros instrumentos.

A continuación, me enfocaré en un ejemplo que tematiza puntualmente el interés por las discusiones en torno al género en una obra interpretada en el encuentro de Anacrusa en 1987, la que a su vez servirá de punto de partida para ahondar en el rol complementario de compositoras e intérpretes como creadoras.

Cecilia Plaza interpreta a Graciela Paraskevaídis (1987)

Resulta interesante observar que la compositora Graciela Paraskevaídis puso en discusión aspectos de género al enviar su obra *un lado, otro lado* (1984) para piano, para ser interpretada por Cecilia Plaza en el encuentro de 1987⁴³. Como a cada compositor se le pedían reflexiones sobre su obra, en base a las cuales Carmen Peña y su equipo producían la ya mencionada exposición de pósters, Paraskevaídis envió su artículo "Acerca de las mujeres que, además de ser mujeres, componen"⁴⁴, comentando en su carta dirigida a Eduardo Cáceres:

"Aprovecho esta ocasión para solicitar información sobre jóvenes compositoras chilenas y sus obras, agradeciendo desde ya materiales que contribuyan a ampliar y enriquecer este tema, objeto mío de estudio desde hace tiempo, referido especialmente a la creadora latinoamericana y su problemática"⁴⁵.

La lista de publicaciones de Paraskevaídis presentada por Omar Corrado en el volumen *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídis* (2014) demuestra que durante la década de 1980 la compositora publicó diversos

⁴² Comunicación de Ana María Cvitanic, por correo electrónico, 26/09/2020; entrevista con Cecilia Plaza, 1/09/2020.

⁴³ El video de esta interpretación se puede consultar en: <https://www.youtube.com/watch?v=QJSOMw7YOf0> Consultado el 14 de octubre del 2020.

⁴⁴ Paraskevaídis, Graciela (1986). "Acerca de las mujeres que, además de ser mujeres, componen", *La del taller*, 5/6/1986. Existe una versión previa publicada en: *Pauta*, 17 (1985), pp. 54-60.

⁴⁵ Graciela Paraskevaídis, carta a Eduardo Cáceres, Montevideo, 15 de abril de 1987, Fondo Documental Anacrusa, Archivo de Música, Biblioteca Nacional de Chile.

trabajos mayormente breves sobre la mujer compositora latinoamericana, en revistas y libros de Alemania, México y Uruguay⁴⁶. El artículo “Acerca de las mujeres que, además de ser mujeres, componen” publicado originalmente en 1985, no solamente destaca por constituir una reflexión pionera sobre esta temática en América Latina, sino también por basarse, como lo demuestra la lista de referencias presentada al final del artículo, en sólida bibliografía de las pioneras de la musicología feminista, entre ellas Sophie Drinker, Eva Rieger y Eva Weissweiler, publicada en Francia, Alemania, Italia y España mayormente entre la década de 1970 y mediados de la de 1980.

El acceso a la literatura europea posiblemente se relacione con el hecho de que Graciela Paraskevaídís residió el año 1984 en Berlín formando parte del Programa de Artistas en Residencia del DAAD, siendo una de las escasas compositoras mujeres que obtuvieron este reconocimiento, en cuyo marco además compuso su obra *un lado, otro lado*⁴⁷.

En su artículo enviado a Anacrusa, Paraskevaídís plantea que la mujer compositora sería vista como una “especie inferior” en el marco del paternalismo machista, lo que la autora entiende como una herencia más del colonialismo. Así, mientras las mujeres han sido aceptadas como educadoras, cantantes o instrumentistas, las compositoras, que no caben en estos roles tradicionales, quedarían relegadas en guetos femeninos, donde se interpreta música de mujeres por mujeres y para públicos de mujeres. La autora también se plantea la pregunta sobre la posible existencia de una música específicamente femenina, para constatar que recién desde la década de 1960 las compositoras latinoamericanas estarían transmitiendo “expresividad propia”, entre cuyas representantes nombra a Hilda Dianda, Esther Scliar, Nelly Moretto y Jacqueline Nova. El artículo termina dejando la pregunta abierta, sobre si esta situación de inferioridad de las compositoras realmente se estaría transformando⁴⁸.

⁴⁶ Véanse las publicaciones de Graciela Paraskevaídís: “Die komponierende Frau in Lateinamerika”, *Neue Musik aus Lateinamerika*, Berlin 1984, pp. 29-31; “Acerca de las mujeres que, además de ser mujeres, componen”, *Pauta*, 17, (1985), pp. 54-60; “La creación musical femenina” (en el centenario de Carmen Barradas), *Brecha* (1988), p. 21; “Creación de la tierra: Die kolumbianische Komponistin Jacqueline Nova”, *MusikTexte*, 43, (1992), pp. 16-18; “Über Geschlechter, Ghettos und Komponieren”, *MusikTexte*, 76/77 (1998), pp. 30-33; “On women and composing in Latin America. An Approach”, *Komponieren heute / Composing today*, ed. Martina Homma, Colonia 2000, pp. 127-133. También se pueden mencionar trabajos dedicados a la compositora Jacqueline Nova y una dedicatoria a la pianista Beatriz Balzi: “Jacqueline Nova en el contexto latinoamericano de su generación”, en: *A contratiempo*, 12, (2002), pp. 19-27; “Aproximación analítica a los Doce móviles para conjunto de cámara de Jacqueline Nova”, *A contratiempo*, 12, (2002), pp. 58-63 y www.latinoamerica-musica.net; “Para Jacqueline Nova”, *A contratiempo*, 12, (2002), p. 14; “Beatriz Balzi. Entrega como intérprete”, en: *Brasiliana*, 10, (2002), p. 46.

⁴⁷ Véase: Schmidt, Dörte (2020). “In Between: Cultural Exchange and Competing Systems”, *Twentieth-Century Music*, 17/3, pp. 347-360.

⁴⁸ “Cabría suponer entonces que la situación está cambiando y que el cambio estaría ayudando también a la extinción del sospechosamente célebre machismo latinoamericano (justo allí, donde dicen que nació). ¿También en la música?” Paraskevaídís, Graciela (1986), “Acerca de las mujeres que, además de ser mujeres, componen”, *La del taller*, 5/6/1986. La versión conservada en el archivo, no contiene los números de página.

Ya que la compositora envió este trabajo como complemento a su obra *un lado, otro lado*, cabe preguntarnos sobre las posibles conexiones entre dicha obra y la temática de la mujer compositora. La obra, cuya partitura se encuentra disponible en el sitio web de Paraskevaídis⁴⁹, se articula en torno a la contraposición entre dos materiales sonoros, identificados con los dos registros extremos del piano. El registro agudo es rico en trinos, apoyaturas y trémolos, los que de acuerdo a la partitura deben ser “muy brutales y agresivos”. Al contrario, el registro grave se basa en un cluster que es apenas variado, sostenido en notas largas que se presentan ligadas, a veces a lo largo de varios compases, que se contraponen a los breves trinos y apoyaturas del material agudo.

A nivel dinámico, la obra contrasta constantemente el piano y pianissimo, con el forte y fortissimo. Investigadores previos ya han señalado que el gran tema de la obra es la oposición entre estos dos extremos que nunca se tocan, así, Max Nyffeler señala que “los dos estratos sonoros de esta pieza para piano se *aponen* en extremos inflexiblemente contrarios. Cualquier acercamiento parece impensable, la *oposición* tiene algo de predestinación fatalista y genera un aura oscuramente agresiva, casi mágica”⁵⁰. Por su parte, Thomas Beimel afirma: “En *un lado, otro lado*, se torna explícita como tema de la composición la inmanente y eficaz relación dialéctica entre estatismo exterior y movilidad interior”⁵¹.

En la entrevista realizada con Cecilia Plaza, la pianista afirmaba que esta obra, de gran nivel de exigencia para un intérprete, sólo puede ser bien lograda si le consigue mantener la tensión necesaria para lograr una conexión intensa con la audiencia. Plaza reconoció en la entrevista que uno de sus méritos al interpretar esta obra en particular, y en general en su trayectoria como intérprete, fue saber crear esta conexión, algo nada fácil en una obra en que se evita todo gesto melódico y se omite por completo el registro medio del piano. Efectivamente, el ambiente de tensión y atención de la audiencia puede percibirse en el video de la interpretación de esta obra por Cecilia Plaza en el encuentro de 1987, el cual muestra en diversos momentos a la audiencia⁵². La pianista también recordaba que encarnar, como en el caso de esta obra, gestos de brutalidad y agresividad, fue algo muy demandante emocionalmente, ya que como intérprete tenía que saber apropiarse físicamente de la brutalidad y agresividad que pedía la obra y que ella interpretaba como propia del tiempo oscuro que se vivía en Chile y América Latina en aquel entonces⁵³.

⁴⁹ Véase: http://www.gp-magma.net/pdf/partituras/un_lado_otro_lado.pdf Consultado el 14 de octubre del 2020.

⁵⁰ Nyffeler, Max (2014). “Entre lo propio y lo ajeno. La compositora latinoamericana Graciela Paraskevaídis”, Omar Corrado (editor), *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídis*. Buenos Aires: Gourmet Musical, pp. 19-29.

⁵¹ Beimel, Thomas (2014). “Símbolo y Resistencia: el trabajo compositivo de Graciela Paraskevaídis”, *Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídis*, pp. 31-53.

⁵² Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=QJSOMw7YOf0> Consultado el 14 de octubre del 2020.

⁵³ Cecilia Plaza, entrevista, 1/9/2020.

Retomando la idea de Cusick de incorporar la perspectiva corporal de la interpretación en el estudio de las obras musicales, el video de la interpretación da cuenta de la manera en que Plaza encarna el gesto agresivo pedido por la compositora para los trinos, que logra inclinando su cuerpo en completa tensión sobre el extremo agudo del piano. Al cambiar al registro grave, la pianista prácticamente salta al tener que desplazar su cuerpo al extremo opuesto, yendo repentinamente de “un lado” a “otro lado”, como indica el título de la obra. La segunda parte de la obra, que parte en la p. 6 pidiendo “il più *ppp* possibile e sempre uguale”, es interpretado por Plaza con un carácter meditativo que recuerda la observación de Beimel en cuanto al contraste entre estatismo y movilidad.

Más allá del contexto político de las dictaduras latinoamericanas del período que Plaza conectaba con la agresividad intrínseca de esta obra, y considerando que *un lado, otro lado* fue compuesta por Paraskevaídis durante su estadía en Berlín de 1984, contemporánea a sus reflexiones sobre el lugar de la compositora latinoamericana, bien podríamos afirmar que el gran tema de la obra es explorar hasta el límite las posibilidades de una concepción binaria, en este caso del sonido a través de la exploración de los registros extremos del piano, lo que podría ser extrapolado a una concepción binaria de la sociedad, y por qué no, del género.

Al omitir todo el registro intermedio, los extremos del piano se presentan de una manera artificialmente polarizada, inconciliables y distantes, y la compositora explora esta contradicción prácticamente hasta los límites de sus posibilidades, logrando con virtuosismo que el resultado de esta exploración sea una obra musical interesante y coherente. Una interpretación feminista de esta obra podría considerar el contraste entre el material sonoro agudo, brutal y agresivo, y el ‘status quo’ de un registro grave de escaso movimiento, como representantes de la construcción polarizada del género en nuestras sociedades. Esta lectura se ve reforzada por el clima de tensión dialéctica que se produce entre ambos extremos y que se encarna físicamente en la interpretación de Plaza en 1987.

Perspectivas

A través del estudio de la presencia de compositoras, intérpretes y musicólogas en torno a los encuentros de la Agrupación Musical Anacrusa, se abren diversas perspectivas a partir de las cuales podríamos profundizar en el lugar de las mujeres en la música chilena en la segunda mitad del siglo XX. Como ya mencioné, el espacio de la autogestión fue fructífero para que

algunas mujeres desarrollaran su liderazgo, formando y gestionando proyectos independientes. Este aspecto sin duda sería interesante de abordar para otros proyectos, como el Ensemble Bartok, cuya principal gestora Valene Georges falleciera hace pocos meses⁵⁴.

El ejemplo de la obra de Paraskevaïdis, por su parte, abre una ventana a las posibles aproximaciones a la obra de compositoras mujeres, sus conexiones discursivas y sus vínculos directos o indirectos con el lugar de sus creaciones como representantes de un grupo aún minoritario en la composición docto, las cuales podrían ser analizadas para enriquecer así las perspectivas de la creación musical por mujeres. Sin duda, el estudio de la labor y aportes de las intérpretes durante el siglo XX está conformado de grandes vacíos, algunos de los cuales han sido mencionados en este artículo.

Así, por ejemplo, sería interesante estudiar a las pianistas chilenas, tanto por la internacionalmente reconocida excelencia de varias de ellas, como por la dedicación de varias de ellas al repertorio chileno contemporáneo. Si bien esta observación podría hacerse extensiva a pianistas hombres, es posible que existan intereses transmitidos de profesoras a alumnas o entre mujeres de generaciones cercanas, como se observó en este artículo a partir de la influencia de Cecilia Plaza en la trayectoria de María Paz Santibáñez. Santibáñez casi perdió la vida cuando fue víctima de un disparo en la cabeza por un oficial de policía, en 1987, en el marco de una protesta, y tuvo un largo camino de recuperación que la llevó a Europa⁵⁵.

Fue en el curso de Plaza, de vuelta en Chile, donde descubrió el repertorio contemporáneo, del que recuerda: "Entonces de alguna manera fue una ventana que me permitió continuar creando, como intérprete." El concierto final de este curso constituyó la primera vez que se subió al escenario tras su traumática experiencia, lo que le permitió avanzar en reencontrar su sonido propio⁵⁶.

Por otra parte, en torno a Cecilia Plaza se observaron diversos aspectos que podrían ampliar una visión de los intérpretes como meros 'reproductores' de la obra de arte. En su condición de pianista virtuosa para el repertorio contemporáneo, Plaza se aleja de la concepción tradicional de la 'señorita pianista' del ámbito burgués. El mismo repertorio contemporáneo latinoamericano condicionó que en el escenario tuviera que encarnar gestos

⁵⁴ Véase por ejemplo: Academia Chilena de Bellas Artes, "Valene Georges Larsen (1940-2020)", en: <https://www.academiachilenadebellasartes.cl/2020/07/07/valene-georges-larsen-1940-2020/> Consultado el 14 de octubre del 2020.

⁵⁵ Véase su biografía en: <https://mariapazsantibanez.com/biographie/biografia-es/> Consultado el 14 de octubre del 2020.

⁵⁶ María Paz Santibáñez, entrevista, 29/08/2020.

brutales, violentos y contraponer a la audiencia con sonoridades alejadas de una concepción tradicional de belleza musical. Su virtuosismo motivó que se le dedicaran muchas obras y ella misma las encargó para proyectos tales como conciertos dedicados a Liszt y a Mozart⁵⁷, animando así la creación de otras y otros y posibilitando que un numeroso volumen de obras latinoamericanas para piano viera su estreno chileno o su estreno absoluto en Chile.

Por sus propios nexos con el Instituto Goethe, ella fue también una figura clave para la continuidad de los conciertos en este espacio. Por todo esto, se puede considerar que Plaza fue una importante transformadora de la vida musical chilena de la década de 1980. Para Cecilia Plaza, el sentido profundo de su participación en Anacrusa tenía que ver con la idea de pertenencia a una cofradía o fraternidad artística, donde le fue posible estar en estrecho contacto con sus pares chilenos y latinoamericanos, quienes vivieron experiencias similares a las suyas y supieron volcarlas en el lenguaje musical. Hacia fines de la década de 1980, razones de salud hicieron que Plaza paulatinamente dejara su carrera como pianista, abocándose a la docencia en estrecho vínculo con la antroposofía. Su visión humanista de la música, sin duda afín a la antroposofía, seguiría siendo importante en sus nuevas labores. Para efectos de su participación en la vida musical chilena, nos quedan los documentos de su intensa actividad de aquel entonces y la labor aún pendiente de poner en relevancia su importancia. Sin duda, un estudio similar enfocado en otras intérpretes –cantantes e instrumentistas– enriquecería nuestro conocimiento sobre la vida musical chilena de las décadas de 1980 y 1990 desde la perspectiva de sus actoras mujeres, lo que constituiría un primer paso para incluirlas en una narrativa general (y no exclusivamente femenina) de la historia de la música chilena.

⁵⁷ Por ejemplo en los programas interpretados por Plaza: “Homenaje a Franz Liszt” (18/11/1986) y “Mozart y los compositores chilenos” (1/10/1991), ambos con estrenos de obras para piano de compositores chilenos.

BIBLIOGRAFÍA

- Agrupación Musical Anacrusa (1985). "Bach nuestro contemporáneo", *Revista Musical Chilena*, 164, pp. 112-116.
- Barrientos, Lina, editora (2010). *Revista Musical Chilena* 213 (2010), pp. 5-115.
- Beimel, Thomas (2014). "Símbolo y Resistencia: el trabajo compositivo de Graciela Paraskevaídís". Omar Corrado (editor), **Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís**. Buenos Aires: Gourmet Musical, pp. 31-53.
- Bustos Valderrama, Raquel (2015). **Presencia de la mujer en la música chilena**. Versión digital. LibrosEnRed.
<https://www.librosenred.com/libros/presenciadelamujerenlamusicachilena.html>
- Bustos Valderrama, Raquel (2012). **La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno**. Santiago: Ediciones UC.
<https://search.library.utoronto.ca/details?9127366&uuiid=c67a09fc-e4dc-414d-9f10-666e7aaa6465>
- Cáceres, Eduardo (1990). "La Agrupación Musical Anacrusa y los encuentros de música contemporánea", *Revista Musical Chilena*, 174, pp. 57-110.
- Claro, Samuel y Jorge Urrutia Blondel (1973). **Historia de la Música en Chile**. Santiago: Orbe.
- Cordero, Cecilia (1999). "Taller 666. Una Academia de Arte y Cultura", *Resonancias*, 3, N. 5, pp. 20-25.
- Corrado, Omar (editor), **Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídís**. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Cusick, Suzanne (1994). "Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem", *Perspectives of New Music*, 32, N. 1, pp. 8-27.
- Díaz Inostroza, Patricia (2017). **Clara Oyuela y el arte del cantar**. Santiago: Memoriarte.
- Fugellie, Daniela (2020). "Ausentes presentes. Art music from the Chilean exile in Anacrusa's festivals at the Goethe-Institut Santiago (1985-1989)", *Twentieth-Century Music*, 17, 3, pp. 361-380.

- Fugellie, Daniela (2017). “Leni Alexander o la migración perpetua”. **Música y mujer en Iberoamérica. Haciendo música desde la condición de género. Actas del III Coloquio Ibermúsicas sobre investigación musical.** Juan Pablo González (editor), Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura, pp. 76–91.
- Gómez Gálvez, Mauricio (2017). *Les formes d’appropriation dans la musique savante chilienne, XXe-XXIe siècles: transfert culturel, acculturation, métissage*, tesis doctoral, Université Paris-Sorbonne.
- González, Juan Pablo, editor (2017). **Música y mujer en Iberoamérica. Haciendo música desde la condición de género. Actas del III Coloquio Ibermúsicas sobre investigación musical.** Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura, https://www.segib.org/wp-content/uploads/Libro_de_Actas_3--Coloquio_de_Investigacio--n_Musical.pdf.
- González, Juan Pablo (2017). **Des/encuentros de la música popular chilena (1970-1990).** Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Merino, Luis (2003). “1973-2003: Treinta años”, *Revista Musical Chilena*, 199, pp. 39-56.
- Nyffeler, Max (2014). “Entre lo propio y lo ajeno. La compositora latinoamericana Graciela Paraskevaídis”, en: Omar Corrado (editor), **Estudios sobre la obra musical de Graciela Paraskevaídis.** Buenos Aires: Gourmet Musical, pp. 19-29.
- Paraskevaídis, Graciela (5/6/1986). “Acerca de las mujeres que, además de ser mujeres, componen”, *La del taller*, s/p.
- Peña, Carmen (1984), “Gabriel Matthey Correa: Un joven compositor chileno”, *Revista Musical Chilena*, 162, pp. 69-85.
- Peña, Carmen. “Curso Anual de Composición del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile”, *Revista Musical Chilena*, 162, pp. 132-138.
- Ramos López, Pilar (2017) [2003]. **Feminismo y música. Introducción crítica.** Madrid: Narcea.
- Schmidt, Dörte (2020). “In Between: Cultural Exchange and Competing Systems”, *Twentieth-Century Music*, 17, 3, pp. 347-360.

Sentis, Catalina (2020). *La compositora chilena María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1958). Discursos historiográficos, exoneración y feminismo*. Tesis de Magíster en Artes, Mención Música, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Unsel, Melanie (2015). "Exklusiver Geniekult. Ein Gang durch die weibliche Musikgeschichte", *Frauen in der Klassik. Der lange Weg zur Anerkennung*. 128. *Das Magazin der Berliner Philharmoniker*, 1, pp. 30-37.

Entrevistas

Carmen Peña, musicóloga, Santiago, 13/03/2020.

María Paz Santibáñez, pianista, París, entrevista con la autora vía Zoom, 29/08/2020.

María Gabriela Olivares, cellista, Santiago, entrevista con la autora vía Zoom, 29/08/2020.

Cecilia Plaza, pianista, Santiago, 1/9/2020.

Ana María Cvitanic, pianista, comunicación por correo electrónico, 26/09/2020.

Prensa

Academia Chilena de Bellas Artes, "Valene Georges Larsen (1940-2020)", en: <https://www.academiachilenadebellasartes.cl/2020/07/07/valene-georges-larsen-1940-2020/> Consultado el 14 de octubre del 2020.

de la Sotta, Romina. "Premio Nacional de Música: ¿Un coro sin todas las voces?", *La Tercera*, 5/08/2020.

Díaz, Iñigo. "Comienzan a aparecer los candidatos al Premio Nacional de Música", *El Mercurio*, 17/07/2020, A6.

Díaz, Iñigo. "Mujeres equilibran la balanza en el Premio Nacional de Música", *El Mercurio*, 11/08/2020, A6.

Páginas y sitios web

<https://www.resonanciafemenina.com/441423251>

<https://sinfonicanacional.cl/integrantes/>

<http://www.municipal.cl/page/integrantes-orquesta-filarmonica>

<https://www.youtube.com/watch?v=QJSOMw7YOf0>

http://www.gp-magma.net/pdf/partituras/un_lado_otro_lado.pdf

<https://mariapazsantibanez.com/biographie/biografia-es/>

Archivos

Fondo Documental Anacrusa, Archivo de Música, Biblioteca Nacional de Chile.