

## RESUMEN

*El presente artículo busca dar cuenta de la trayectoria vital de la compositora y música chilena María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1957) a partir de su condición sexo-biológica y su construcción de género. A partir de las bibliografías que contienen los rastros de su “memoria” y de su legado creativo, proponemos hacer una relectura crítica que la reposicione a partir de la agencia que desarrolló a lo largo de toda su vida. Teniendo en cuenta la “emocionalidad” que portan los relatos escritos, en este caso la bibliografía en torno a ella, invitamos a liberarla de dichas cargas subjetivas, para comprender y sopesar de mejor manera su carrera profesional y aporte a la escena musical chilena de la primera mitad del siglo XX. Esta relectura, que no pretende ser un estudio acabado en torno a su figura, aporta también un análisis a partir de herramientas etnográficas de su “presencia presente” en la escena chilena de música académica.*

*Palabras clave: María Luisa Sepúlveda, mujeres compositoras, memoria, emocionalidad de los textos, etnografía digital.*

## ABSTRACT

*This article seeks to give an account of the life trajectory of Chilean musician and composer María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1957) on the basis of her sexual-biological condition and her gender construction. Drawing from bibliographies that contain traces of her “memory” and creative legacy, we propose a critical re-reading that repositions her based on the agency she developed during her life. Taking into account the “emotionality” carried by written narratives, in this case, the bibliography centered around her, we make an invitation to free her from these subjective loads in order to better comprehend and examine both her career and her contribution to the Chilean music scene of the first half of the 20th Century. This re-reading does not pretend to be a completed study regarding her figure, but rather it contributes an analysis of her “present presence” on the Chilean academic music scene based on ethnographic tools.*

*Keywords: María Luisa Sepúlveda, Women Compositors, memory, emotionality of the texts, digital ethnography.*

**María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1957). Desde el “Desvanecimiento Historiográfico” hasta la presencia actual de una compositora y Música Chilena.**

María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1957). From the “Historiographical Fading” to the current presence of a Chilean composer and musician.  
pp. 40 a 77

**MARÍA LUISA SEPÚLVEDA MAIRA (1883-1957). DESDE EL  
“DESVANECIMIENTO HISTORIOGRÁFICO” HASTA LA PRESENCIA  
ACTUAL DE UNA COMPOSITORA Y MÚSICA CHILENA.**

MARÍA LUISA SEPÚLVEDA MAIRA (1883-1957). FROM THE  
“HISTORIOGRAPHICAL FADING” TO THE CURRENT PRESENCE OF A  
CHILEAN COMPOSER AND MUSICIAN.

*Dra. © Fernanda Vera Malhue  
Universidad de Chile  
Chile*

*Dania Sánchez Hernández  
Investigadora independiente  
Chile*

*Mg. Isidora Mora Salas  
Universidad de Santiago de Chile  
Chile\**

## **Introducción**

Si bien aún no existe en Chile una tradición de investigaciones musicológicas con un enfoque de género que dé cuenta de las mujeres músicas, en tanto intérpretes, creadoras, gestoras y pedagogas chilenas; tampoco las historias de la música en nuestro medio han tenido al género como una categoría útil para el análisis crítico de los fenómenos, prácticas, creaciones, escenas y géneros que han involucrado musicalmente a las mujeres<sup>1</sup>.

---

\* Correos electrónicos fernanda.veramalhue@gmail.com; dacashe@gmail.com; ibmora@uc.cl Artículo recibido el 25/10/2020 y aprobado por el comité editorial el 20/11/2020

<sup>1</sup> El presente artículo es fruto del proyecto “Pedagogía, creación, interpretación. Investigando en torno a la figura de María Luisa Sepúlveda Maira, mujer música de principios del siglo XX”, Folio N° 540780 del fondo de la música en la línea de Investigación y Registro de la Música Nacional.

María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1957) fue una mujer música. La práctica, la creación y la docencia musical definieron su memoria y su legado. Si bien no tenemos antecedentes ciertos en cuanto a su posicionamiento político, ni podemos tener su testimonio a partir de su propio relato, podemos inferir la relevancia de su aporte a partir de las distintas iniciativas en las cuales participó, muchas de ellas en calidad de “pionera”. A diferencia de otras mujeres de su época, María Luisa Sepúlveda llevó su quehacer musical al límite de lo posible en ese momento según su condición y calidad. Así aparece, en distintos momentos, como “la primera compositora titulada”, la “primera directora de orquesta”, o destaca entre las “primeras recopiladoras de folklore”, por mencionar algunos. Esta condición de iniciadora de actividades será un rasgo característico de su quehacer y también constituye una de las razones por la cual es interesante destacar y reivindicar su trayectoria vital, su legado y su presencia actual.

En el presente artículo buscamos, mediante el despliegue de un breve estado del arte, analizar críticamente los discursos y juicios contenidos en dichos textos. Nos interesa destacar algunos aspectos de su legado creativo y su capacidad de agencia, en relación con su trayectoria vital. Esto con el fin de interpretar estos textos en base a la “emocionalidad” vertida en ellos. Proponemos que estas cargas emocionales y subjetivas incidieron en la configuración de memoria en torno a María Luisa Sepúlveda, impidiendo considerarla en su justa medida y acorde con las acciones objetivas que emprendió. Finalmente, cerraremos el escrito con algunas referencias en torno a la “presencia presente” de la compositora.

### **Algunos antecedentes en torno a su figura y legado**

María Luisa Sepúlveda no es una desconocida en la historiografía de la música en Chile. Su presencia dejó rastros de memoria en escritos de distinto carácter, como crónicas de prensa, revistas de música, libros y revistas académicas especializadas. Dentro de ellos, es necesario hacer una distinción entre aquellos escritos contemporáneos a la compositora, de aquellos posteriores. Y también es necesario distinguir entre los escritos de carácter institucional afines a la Sociedad Bach de otros no institucionales a dicho proyecto.

Si tomamos como punto de partida que los textos portan las herramientas mentales de los autores, sus afinidades, ideologías y deseos, no son del todo imparciales ni inocentes. Al mismo tiempo, también denotan la capacidad de un determinado sujeto, o grupo de sujetos, para ejercer la palabra públicamente. Así, esta posibilidad es, en sí, un ejercicio de poder y agencia que tendrá consecuencias e implicancias.

En primer lugar, mencionaremos los principales aportes que mencionan a

**María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1957). Desde el “Desvanecimiento Historiográfico” hasta la presencia actual de una compositora y Música Chilena.**

María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1957). From the “Historiographical Fading” to the current presence of a Chilean composer and musician.

---

María Luisa Sepúlveda, dentro de los escritos de carácter institucional<sup>2</sup>. En *La Creación Musical en Chile 1900-1951*, de Vicente Salas Viu<sup>3</sup> y publicado en 1952, aparece una entrada formando parte de aquella sección del libro que constituye una especie de diccionario biográfico de los compositores activos en la escena de la música de tradición escrita. El autor menciona algunos aspectos de su vida, incluye un catálogo actualizado de sus obras hasta ese momento y emite algunos juicios estéticos sobre su quehacer musical y su creación<sup>4</sup>.

La segunda entrada, dentro de este mismo ámbito, es una muy acotada mención sobre ella en la *Historia de la Música en Chile (1850-1900)* de Eugenio Pereira, quien señala:

“El Conservatorio albergó en su seno en esta época, alumnos de significativa importancia que van a animar los cuadros artísticos de comienzos del siglo XX. Citaremos tan sólo, a guisa de ejemplos comprobatorios los nombres relevantes de Javier Rengifo, María Luisa Sepúlveda, Aníbal Aracena y Juan Rafael Allende en la composición, (...)”<sup>5</sup>.

La siguiente referencia de carácter institucional fue una nota necrológica de autoría de Eugenio Pereira Salas titulada “María Luisa Sepúlveda”. Es interesante reparar que la nota no aparece en una sección aparte como necrología o como *in memoriam*, sino que aparece casi colgando al final de la sección Notas del extranjero<sup>6</sup>. Posteriormente, se presentan dos breves alusiones en *Historia de la Música en Chile* de Samuel Claro y Jorge Urrutia<sup>7</sup>.

La última mención es el artículo “María Luisa Sepúlveda Maira (1892-1958)” de Raquel Bustos publicado en 1981 en la *Revista Musical Chilena*. En este escrito

---

<sup>2</sup> Consideramos como escritos de carácter institucionalizante, aquellos textos generados por autores que dependían económicamente, o que se encontraban en situación de subordinación laboral de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Consideramos que dicha situación de dependencia, junto con la afinidad al proyecto impulsado por la Sociedad Bach, implicó la alineación orgánica al proyecto impulsado por esa casa de estudios. En cuanto a la denominación de María Luisa Sepúlveda como “compositora” hemos decidido utilizarla por cuanto ella misma se auto identifica como tal y cumple además con los criterios que Marcia Citron menciona como necesarios para considerar a un profesional en la materia: Citron, Marcia (1990). “Gender, professionalism and the musical canon”, *The Journal of Musicology*, Vol 8, N°1, pp. 102-117.

<sup>3</sup> Salas Viu, Vicente (1952). *La Creación Musical en Chile 1900-1951*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, pp. 423-426.

<sup>4</sup> Vicente Salas Viu recibió el encargo de escribir *La creación musical en Chile* de parte de la Asociación de Compositores de Chile. Una cuestión interesante es que incluyan a María Luisa, lo que hace pensar que algo había en su quehacer y labor que impedía que fuese ignorada. Así, necesariamente era incluida, pero la categorizaban y juzgaban de manera peyorativa.

<sup>5</sup> Pereira, Eugenio (1957). *Historia de la Música en Chile (1850-1900)*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile, p. 267.

<sup>6</sup> Pereira, Eugenio (1958). “María Luisa Sepúlveda” [Necrología], *Revista Musical Chilena*, 12, (60), pp. 160-161. Nos llama la atención que pasa casi desapercibida, si no fuese porque el buscador arroja el resultado, jamás la habríamos encontrado siguiendo el índice. Consultado el 09 de abril de 2020 en; <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12549/12858>

<sup>7</sup> Claro, Samuel y Jorge Urrutia (1973). *Historia de la Música en Chile*. Santiago: Editorial Orbe, p. 166.

la autora, que ha realizado uno de los mayores aportes en torno a la compositora, da cuenta de manera sistemática y organizada, de todas las fuentes que refieren a María Luisa Sepúlveda hasta ese momento<sup>8</sup>. Posteriormente, en 2012 en su libro *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno* también incluyó también una entrada sobre ella<sup>9</sup>. Una reedición de estos dos escritos fue incluida en una publicación en la *Revista Quinchamali* “María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1958), Primera compositora titulada en Chile y precursora en la recopilación de la música vernácula chilena”<sup>10</sup>.

Dentro de los escritos de carácter no institucional que la mencionan, existen diversos aportes que podemos dividir en libros y notas de prensa. Entre los libros están aquellos de tipo crónica que incluyen informaciones con apreciaciones de carácter personal y otros escritos que pueden caer dentro de la categoría de musicología histórica. Dentro de los primeros, y en orden cronológico, una entrada principal para conocer la opinión contemporánea en torno a María Luisa Sepúlveda es el libro con carácter de crónica, *Músicos Chilenos contemporáneos*, del ecuatoriano Emilio Uzcátegui<sup>11</sup>.

Otros libros que han incluido menciones a María Luisa fueron *Músicos sin pasado* de Roberto Escobar<sup>12</sup> y su catálogo *Música compuesta en Chile 1900-1968* publicado en coautoría con Renato Yrarrázabal<sup>13</sup>.

En *Mi vida en la música*, de Domingo Santa Cruz, con edición de Raquel Bustos, existen varias menciones sobre María Luisa Sepúlveda que terminan por configurar y delimitar aún más la memoria general en torno a ella<sup>14</sup>.

Además de los ámbitos de su quehacer mencionados, en su calidad de recopiladora del folklore fue mencionada por Juan Pablo González y Claudio Rolle en su *Historia Social de la Música Popular en Chile*<sup>15</sup>. Finalmente, y como

---

<sup>8</sup> Bustos, Raquel (1981). “María Luisa Sepúlveda Maira (1892-1958)”, *Revista Musical Chilena*, 35, (153), pp. 117-140. Consultado el 20 de agosto de 2020.

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/630/532>

<sup>9</sup> Bustos, Raquel (2012). *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, pp. 70-86.

<sup>10</sup> Bustos, Raquel (2014). “María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1958), Primera compositora titulada en Chile y precursora en la recopilación de la música vernácula chilena”. *Revista Quinchamali. Artes, Letras, Sociedad*, 12, pp. 24-37.

<sup>11</sup> Uzcátegui, Emilio (1919). *Músicos chilenos contemporáneos*. Santiago: Imp. y Enc. América, pp. 75-80. La relevancia de dicho aporte ha sido reconocida por la reciente tesis de Catalina Sentis.

<sup>12</sup> Escobar, Roberto (1971). *Músicos sin pasado. Composición y compositores de Chile*. Barcelona: Editorial Pomaire.

<sup>13</sup> Escobar, Roberto y Renato Yrarrázabal (1969). *Música compuesta en Chile 1900-1968*. Santiago: Ediciones de la Biblioteca Nacional.

<sup>14</sup> Santa Cruz, Domingo (2008). *Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Edición y revisión musicológica de Raquel Bustos. Santiago: Ediciones UC.

<sup>15</sup> González, Juan Pablo y Claudio Rolle (2005). *Historia Social de la música popular en Chile (1890-1949)*. Santiago: Ediciones UC, pp. 374, 385 y 412.

**María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1957). Desde el “Desvanecimiento Historiográfico” hasta la presencia actual de una compositora y Música Chilena.**

María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1957). From the “Historiographical Fading” to the current presence of a Chilean composer and musician.

---

el aporte más extenso, aparece la reciente tesis de magister de Catalina Sentis titulada “La compositora chilena María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1958). Discursos historiográficos, exoneración y feminismo”<sup>16</sup>.

Otro tipo de fuente que ayuda a configurar la memoria en torno a su figura, son las notas y crónicas de prensa contemporáneas a su vida que van desde 1905 hasta 1945 aproximadamente. El tono de dichas notas llama la atención porque son totalmente laudatorias y dan cuenta de la recepción de su quehacer en sus contemporáneos. El contenido textual de estas notas se contraponen totalmente a las menciones que recibió de parte de la institucionalidad musical post-reforma del Conservatorio y es un asunto en el que profundizaremos más adelante<sup>17</sup>.

### **Posicionamiento y metodología**

Nuestro actual contexto de COVID-19, nos llevó a desarrollar parte importante de la investigación de fichaje bibliográfico y hemerográfico desde la propuesta metodológica de la “Historia Digital”. Entendemos por ésta el “uso de las fuentes que utiliza la tecnología informática, las bases de datos, la hipertextualidad y las redes para crear y compartir conocimiento histórico”<sup>18</sup>. Por esto, los sitios de *Biblioteca Nacional Digital y Memoria Chilena* constituyeron las principales plataformas de acceso a nuestras fuentes, en conjunto con la búsqueda en diversos repositorios web de distintas instituciones y archivos<sup>19</sup>. Finalmente, también utilizamos las bases de datos de *Family search* para así poder cotejar algunos datos fehacientes en torno a su vida<sup>20</sup>.

Nuestra investigación proponía inicialmente la revisión de su legado y su trayectoria musical en conjunto con el análisis de los catálogos de su obra y su cotejo con las partituras que realmente se conservan en los repositorios. Esto con el fin de realizar un análisis musical de su obra para permitir la formación de nuestro propio juicio estético al respecto y compararlo con las opiniones que plantea las fuentes sobre el legado de María Luisa Sepúlveda. Además, tenía un

---

<sup>16</sup> Sentis, Catalina (2020). *La compositora María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1958): Discursos historiográficos, exoneración y feminismo*. Tesis para optar al grado de Magister en Artes, mención Música. Pontificia Universidad Católica de Chile.

<sup>17</sup> Las revistas *Zig-Zag* y *Revista Música* en Chile, y la *Revista Ritmo* de España, publicaron notas alusivas a su labor como intérprete, compositora y docente. La *Revista Ritmo* nombró a María Luisa Sepúlveda como corresponsal para su sección “Crónicas y Noticias de Londres, Viena, Estrasburgo, Buenos Aires, Colombia, Chile, Uruguay”.

<sup>18</sup> Center for History and New Media. Citado en Prades, Mario (2016). “Escritura, fuentes y demostración en la Historia Digital: Problemas y retos actuales”, *Revista de Humanidades*, 34, p. 227. Consultado el 10 de junio de 2020 en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321249341009>

<sup>19</sup> En ese sentido, las palabras claves de búsqueda y los documentos que ofrezcan los catálogos dependen de los conocimientos previos del investigador. Brasil, Eric y Leonardo Fernandes Nascimento (2020). “História Digital: reflexões a partir da Hemeroteca Digital Brasileira e do uso de CAQDAS na reelaboração da pesquisa histórica”. *Revista Estudos Históricos*, 33, (69), p. 203.

<sup>20</sup> <https://www.familysearch.org/es/> Consultado el 11 de noviembre del 2020.

fin práctico, conformar un acervo de partituras para su posterior digitalización y democratización. Sin embargo, las actuales condiciones han impedido realizar dichas actividades. Por otra parte, según tenemos noticia, no existen grabaciones profesionales de sus creaciones, y la mayoría de las versiones de alguno de sus repertorios que se encuentran en *Youtube* son de tipo doméstico.

La educación femenina durante el último cuarto del siglo XIX y principios del siglo XX presentó ciertos rasgos comunes. La formación secundaria en establecimientos educacionales de tipo público fue considerada como el máximo ideal para las mujeres ilustradas pertenecientes a las burguesías profesionales<sup>21</sup>.

Entre las profesiones permitidas y aceptadas socialmente para ellas destacó la dedicación a la docencia bajo la formación de las “Escuelas Normales”. A fines del siglo XIX, y durante las dos primeras décadas del siglo XX, la dedicación profesional de las mujeres a la docencia en música fue en aumento. A nuestro juicio en esto influyó la común afición musical y el prestigio y difusión que había alcanzado el “Conservatorio Nacional de Música y Declamación”<sup>22</sup>.

En esa escena musical es donde se insertó como intérprete, compositora, recopiladora, transcriptora y arregladora María Luisa Sepúlveda. Hija de un profesor normalista de Chillán, Bernardo Sepúlveda, y de una mujer aficionada a la literatura, Mercedes Maira, recibió también la influencia de su hermana, también profesora y aficionada al piano, Mercedes Moreno<sup>23</sup>.

Haber incluido en este escrito un breve y acotado estado del arte no fue una decisión inocente<sup>24</sup>. Lo que queremos mostrar es quiénes han podido ejercer la palabra sobre Sepúlveda y en cuántos de esos discursos se aprecia una organicidad institucional. Una de las hipótesis es que quiénes han tenido ese poder han terminado por configurar una “memoria” en torno a ella sin tomar en cuenta las acciones “objetivas” o los “hechos reales” que vivió. Pensamos que dichos relatos no le hicieron justicia ni dimensionaron la relevancia que sus acciones y legado tienen hoy para otros músicos.

---

<sup>21</sup> Labarca, Amanda (1939). **Historia de la enseñanza en Chile**. Santiago: Imprenta Universitaria.

<sup>22</sup> En la **Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación** de Luis Sandoval se compara la presencia de hombres y mujeres en el conservatorio desde 1849 hasta 1911. Se aprecia que las mujeres desde el comienzo y hasta casi 1890 son casi el doble de los hombres, pero en dicho año la proporción de mujeres se dispara y duplica, y hasta a veces triplica, la presencia masculina. Sandoval, Luis (1911). **Reseña Histórica del Conservatorio Nacional de Música y Declamación**. Santiago: Imprenta Gutenberg, p. 34.

<sup>23</sup> Esta información la obtuvimos del discurso pronunciado por Oreste Plath en torno a la presentación en público de un grupo de canciones recopiladas por María Luisa Sepúlveda durante la “Semana del folklore” en ca. 1945. El repertorio fue interpretado por Estela Loyola. Plath, Oreste (ca. 1945). “Discurso en la Semana del Folklore” Consultado en abril de 2020 en:

<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:329868>

<sup>24</sup> Para una revisión completa y exhaustiva del estado del arte, revítese la tesis ya mencionada de Catalina Sentis.



El presente texto es una invitación a mirar y releer la bibliografía sobre esta compositora desde una posición que tenga en cuenta su condición de género, así como su trayectoria vital y legado porque creemos que su condición sexobiológica incidió en el proceso de construcción de memoria en torno a ella. Siguiendo a Butler postulamos que el uso del género como categoría analítica supone hacer inteligibles las prácticas sociales reguladas y las relaciones de poder productoras de identidades y cuerpos, así como atender a sus especificidades históricas y sociales, de este modo, propone eludir la homogeneización del término mujer mediante genealogías de la ontología de género, siempre situadas y limitadas. Estas categorías, con contenidos históricos naturalizados, dejan fuera un espacio abyecto e invisible en que se repudia a aquellos que subvierten o no se adecuan a tal ordenación discursiva y práctica<sup>25</sup>. A partir de ahí es que proponemos la lectura de María Luisa Sepúlveda como mujer música y compositora.

En la presente sección expondremos el tipo de juicios emitidos y el tono de ellos, para así abrir nuevas perspectivas en torno a su memoria. Para poder comprender las situaciones que debió enfrentar María Luisa durante su vida resumiremos algunos antecedentes biográficos. Según su acta de inscripción en el registro civil, realizada por su padre Bernardo Sepúlveda, nació en Chillán el 14 de agosto de 1883<sup>26</sup>. No existen datos ciertos en torno a dónde ni cuándo completó su educación primaria y secundaria. Según Luis Sandoval, ingresó al “Conservatorio Nacional de Música y Declamación” para estudiar piano con Bindo Paoli y violín con José Varalla en 1897<sup>27</sup>. En 1906, en la primera distribución de diplomas profesionales, recibió su diploma de piano<sup>28</sup>. En dicho lugar, y según los datos de prensa, María Luisa desempeñó siempre un papel protagónico y fue conocida por aventurarse en otros espacios y por ocupar espacios no comunes para la época según su condición de género y su sexo biológico<sup>29</sup>.

En 1916 fue la primera mujer en presentarse públicamente como una de las directoras musicales de una agrupación conformada exclusivamente por mujeres<sup>30</sup>:

---

<sup>25</sup> Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge: Londres. p. 10.

<sup>26</sup> “María Luisa Sepúlveda”, Family Search. Consultado el 21 de octubre a las 22:26 en: <https://www.familysearch.org/tree/person/details/LZ38-MDN>

<sup>27</sup> Sandoval (1911). *Reseña Histórica...*, p. 81.

<sup>28</sup> Sandoval (1911). *Reseña Histórica...*, p. 23.

<sup>29</sup> Existe una nota de prensa o bien publicitaria, titulada “Conservatorio Nacional de Música y Declamación” que data ca. 1906 (fecha vista en Catálogo Bibliográfico en Línea de Biblioteca Nacional). Allí se incluye una foto de María Luisa Sepúlveda y se le menciona como “Profesora del curso superior de piano, discípula de don Bindo Paoli”. Allí, la compositora debió haber contado con alrededor de 22 años. “Conservatorio Nacional de Música y Declamación Fundado en Santiago de Chile en el año 1849”, ca. 1906. Consultado el 15 de abril de 2020 en <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:329867>

<sup>30</sup> Uzcátegui (1919). *Músicos chilenos...*, p. 77.



“Un distinguido grupo de profesoras y alumnas del Conservatorio sorprendía al público de Santiago con un acto musical de bastante originalidad. Se trataba de un conjunto orquestal constituido exclusivamente por elemento femenino. La “White orchestra”: - así se llamaba tan simpático conjunto- obtuvo éxito y entre sus novedades presentó a la Srta. Sepúlveda como una de sus directoras de orquesta”<sup>31</sup>.

También se dedicó a la composición, cursó los estudios correspondientes y obtuvo su diploma profesional en 1918<sup>32</sup>. De acuerdo con sus datos de filiación, María Luisa Sepúlveda no pertenecía a una burguesía terrateniente, sino que a una clase media ilustrada que vivía de su trabajo<sup>33</sup>. A esto se suma que se mantuvo soltera y fue independiente toda su vida. Por esta razón, desde sus inicios profesionales generó ingresos para solventar sus gastos. Desde 1912 se desempeñó como profesora de piano del Conservatorio Nacional. A partir de su titulación como pianista, y luego en calidad de compositora, fue mencionada en distintos escritos de prensa de forma laudatoria y positiva y, hasta el momento de la reforma al “Conservatorio Nacional de Música”, su carrera había sido muy auspiciosa. Por ejemplo, Uzcátegui señala:

“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 sudamericanos- que ha tenido la honra de contar entre sus hijos una autora de varias obras musicales de mérito”<sup>34</sup>.

Otra mención positiva con respecto a la posición que ocupaba María Luisa Sepúlveda la podemos encontrar en el mismo libro, cuando el autor alaba las composiciones que ella había presentado a distintos concursos de composición:

“De sus composiciones, dos han sido presentadas a concursos musicales y han sido valorizadas en justicia. Son el Himno al Orfeo Catalán a gran orquesta sobre versos de Concha Castillo, presentado con el seudónimo “Un hombre chileno” y que en unión del de “Mapuche” correspondiente a Humberto Allende) fueron considerados como los mejores; y la “Bourrée” para piano que también con otra pieza de Allende obtuvo el primer premio al concurso musical abierto en 1916 por la empresa “Zig-Zag” y le valió el siguiente juicio del maestro Giarda: “La Bourrée” -dice- es bien armonizada, espontánea, pianística, inspirada y se encuadra perfectamente a la forma escogida”<sup>35</sup>.

---

<sup>31</sup> Uzcátegui (1919). *Músicos chilenos...*, p. 78.

<sup>32</sup> Uzcátegui (1919). *Músicos chilenos...*, pp. 76-77.

<sup>33</sup> Esta información de su pertenencia a una “clase media” también es reafirmada por Raquel Bustos que señala: “Fue miembro de la Asociación Folklórica de Chile y de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura, 1937-1940, creada entre estudiantes y profesionales de sectores medios”. Bustos (2012). *La mujer compositora...*, p. 75.

<sup>34</sup> Uzcátegui (1919). *Músicos chilenos...*, p. 76.

<sup>35</sup> Uzcátegui (1919). *Músicos chilenos...*, pp. 78-79. Es interesante destacar que María Luisa no se presenta con un seudónimo femenino, sino que con uno masculino.

La cita anterior menciona que María Luisa Sepúlveda tomó la decisión de utilizar un seudónimo masculino para presentar una obra suya a dicho concurso. Desconocemos las razones específicas que tuvo para ello, pero creemos que percibía los límites sociales impuestos para la incursión de la mujer en algunos ámbitos aspectos artísticos como, en este caso, la composición musical. Su decisión de ocultar a los jueces su condición sexo-biológica al parecer fue acertada, obtuvo el primer lugar, distinción que compartió con Pedro Humberto Allende. Este tipo de “tretas del débil” son estrategias que, desde el siglo anterior, debieron utilizar las mujeres para poder insertarse en el espacio sociocultural<sup>36</sup>.

### El peso de los cambios

Como vemos, durante la segunda década del siglo XX y aún casi durante toda la tercera década del siglo XX, la carrera de María Luisa Sepúlveda parecía muy auspiciosa. Fue mencionada en distintos medios de prensa en relación con su actividad como profesora y como compositora. En este último ámbito fue premiada y destacada en distintos concursos de composición<sup>37</sup>. Para considerarla como compositora, además de su autopercepción y del reconocimiento público, utilizamos el argumento planteado por Marcia Citron quien señala que para que una mujer pueda ser considerada profesionalmente como tal deben concurrir las siguientes condiciones, haber recibido una formación musical adecuada, que su obra sea publicada, que sea interpretada repetidas veces y que reciba una crítica de carácter público<sup>38</sup>. Todas estas condiciones fueron cumplidas por varias de las composiciones de María Luisa Sepúlveda.

En esa misma época comienza la articulación de la Sociedad Bach, que fue alcanzando una incidencia cada vez mayor en la sociedad y la cultura del período. María Luisa Sepúlveda, acorde con el lugar que ya ocupaba en la escena de la música académica de nuestro país, no se mantuvo al margen de dicho movimiento<sup>39</sup>.

---

<sup>36</sup> Marcia Citron señala que muchas mujeres compositoras se han sentido obligadas a ocultar su condición biológica y han debido asumir un nombre de autoría de una identidad masculina, lo que demuestra que los prejuicios de género han sido reales. p. 108; Citron, Marcia (1990). “Gender, professionalism and the musical canon”. *The Journal of Musicology*, Vol. 8, N° 1, pp. 102-117.

<sup>37</sup> Además de lo ya mencionado obtuvo “Premio en el Concurso del Ateneo de Valparaíso por Zamacueca, obra para canto y piano, con texto de Manuel Magallanes Moure; Premio de la Sociedad de Amigos del Arte, 1940, por Álbum de Navidad, para dos, tres y cuatro voces iguales y mixtas; Premio en el Concurso del Instituto de Extensión Musical de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, por los Cantos Escolares, para voces y piano con texto -entre otros- de Julio Barrenechea, Andrés Sabella, Gabriela Mistral, Óscar Jara, Pablo Neruda y Daniel de la Vega”. Bustos (2012). **La mujer compositora...**, pp. 75-76. Esta voluntad y decidida agencia de María Luisa Sepúlveda en el ámbito de la composición permiten en propiedad otorgarle dicha calidad.

<sup>38</sup> Citron (1990) “Gender, professionalism...”, pp. 102-117.

<sup>39</sup> En 1924 Pedro Humberto Allende le encargó la dirección del coro de mujeres de la Sociedad Bach. Santa Cruz (2008). **Mi vida en la Música...**, p. 149.

En 1925 la Sociedad Bach adquirió personalidad jurídica y desde ese momento su accionar fue más decidido e incidió en la enseñanza artística en general, y especialmente en la enseñanza musical<sup>40</sup>. El movimiento postulaba como argumentos principales el abandono estatal en que se encontraba el Conservatorio Nacional y enfatizaban la necesidad de profesionalizar la enseñanza de la música al alero de la universidad. Desde un punto de vista estético, rechazaban el estilo italianizante vigente hasta la época<sup>41</sup>. Por esto, el foco de su accionar estuvo puesto en lo que hasta ese momento encarnaba la institucionalidad musical chilena, es decir, el Teatro Municipal de Santiago, y el Conservatorio Nacional, como el espacio formativo de músicos para ese escenario<sup>42</sup>. Como menciona Carmen Peña, el movimiento “depurador” (palabras de Santa Cruz), no remitió a lo meramente musical, sino que atacó tanto “al plano ético y estético de compositores e intérpretes, como a la enseñanza y sus modelos, al público, a la programación oficial de conciertos y a los críticos”<sup>43</sup>.

Este modelo de reforma, que iba en contra del gusto generalizado de la población, y de la institucionalidad musical que lo encarnaba, terminó por elitizar y profesionalizar la formación y la escena nacional. Se puso un límite entre lo “tradicional”, encarnado por el Conservatorio y sus profesores (y el estilo lírico italiano), y lo “moderno”, encarnado por la Sociedad Bach y sus adherentes. Esta sociedad logró, mediante el impulso de algunos hitos de carácter legal, la creación de la institucionalidad musical al alero de la Universidad de Chile. En 1925 se promulgó el Decreto Ley 801 que estableció el “Consejo de Enseñanza Musical” de Chile<sup>44</sup>.

En 1928 con motivo de la reestructuración del Conservatorio, Enrique Soro fue impelido a dejar la dirección del establecimiento y se produjo un recambio casi completo del cuerpo docente. A partir de ese momento, la situación auspiciosa que auguraba el porvenir de María Luisa Sepúlveda se transformó y la situación comenzó a complicarse para ella.

¿Cuáles fueron las acciones de María Luisa que causaron tanta molestia para hacerla merecedora de duras críticas durante varios años? Como no hemos podido revisar ni analizar en detalle sus partituras, una de las respuestas más simples sería creer, a “primera vista”, en los juicios emitidos en la historiografía revisada. Inmediatamente surge la siguiente duda, ¿Por qué una compositora

---

<sup>40</sup> Vera, Fernanda (2015). *¿Músicos sin pasado? Construcción conceptual en la historiografía musical chilena*. Tesis para optar al grado de Magister en Artes con mención en Musicología. Universidad de Chile, p. 128.

<sup>41</sup> Vera (2015). *¿Músicos sin pasado?...*, p. 128.

<sup>42</sup> Vera (2015). *¿Músicos sin pasado?...*, p. 128.

<sup>43</sup> Peña, Carmen (2011). “Ópera decimonónica: al banquillo de los acusados”, *Resonancias*, 15, (29), p. 60. Consultado en septiembre de 2020 en <http://www.resonancias.uc.cl/pt/N-29/opera-decimononica-al-banquillo-de-los-acusados-pt.html>

<sup>44</sup> Santa Cruz (2008). *Mi vida en la Música...*, p. 29.

e intérprete catalogada como eficiente y prometedora de un momento a otro se transforma en una profesional incapaz? Esta duda razonable nos hizo revisar nuevamente, y de manera crítica, las fuentes y las bibliografías para así poder arrojar otras luces sobre la compositora. Una de las primeras hipótesis que presentamos en este sentido, es que su perseverancia por incursionar en espacios y roles que las mujeres no habían ocupado anteriormente causó resistencia. Allí aparece el componente de sexo y género. Según Marcia Citron el supuesto principal de la formación del canon musical presenta en sus bases la idea de jerarquización de formas orquestales por sobre otras, de unos géneros sobre otros (los más amplios y públicos sobre los más pequeños y privados). Las mujeres, por estar unidas al espacio privado, fueron asociadas con las formas pequeñas. Siguiendo esa lógica, la incursión de María Luisa Sepúlveda era suficiente para causar incomodidad<sup>45</sup>.

Raquel Bustos señala: “Por motivos difíciles de precisar y entender, dado los antecedentes entregados por sus maestros, después de la reforma la compositora fue exonerada, en 1929, de la enseñanza oficial en el Conservatorio”<sup>46</sup>. Aún hoy los motivos específicos no nos quedan claros, y por esto compartimos la opinión de que es una decisión difícil de entender. Sin embargo, no compartimos la opinión de que los juicios para esa decisión fuesen de “sus maestros”, puesto que ella era profesora en propiedad desde 1912, es decir, había alcanzado la plena autonomía como mujer adulta, profesional e independiente. Esta necesidad de que haya un “otro”, varón, que deba justificar o dar fe de la labor profesional de una mujer, siendo que realmente eran colegas, es un ejercicio de agencia que, nuevamente, lleva implícito el peso de la condición biológica y de la construcción de género de la época.

Hay varios aspectos en torno a la figura de María Luisa Sepúlveda que nos interesa visibilizar. El primero de ellos es cómo se autoidentifica a sí misma como compositora y cómo ocupa dicho espacio públicamente a lo largo de toda su vida. En ese sentido es necesario destacar su capacidad de agencia para ser una sujeta autónoma e independiente que vivía de su trabajo, en una época donde eso no era común para las mujeres. Esta agencia la conectaría directamente con el elemento de “clase”, que pensamos también tuvo injerencia en los juicios que sobre ella se emitían. En esta calidad generó distintos tipos de publicaciones que la mantuvieron vigente en la escena musical nacional, alcanzando algunas de ellas circulación internacional<sup>47</sup>. Grosso modo, se pueden

---

<sup>45</sup> Citron (1990) “Gender, professionalism...” pp. 109-110.

<sup>46</sup> Bustos (2012). *La mujer compositora...*, p. 73.

<sup>47</sup> Raquel Bustos dice que “La obra de María Luisa Sepúlveda fue divulgada en Europa y Estados Unidos. Así lo hace Juan, a dos voces iguales, fue solicitado a la autora por M. John Beattle, de la School of Music de la Universidad de Northwestern, Evanston, Illinois, para ser incluida en el libro de cantos de dicho establecimiento”. Bustos (2012). *La mujer compositora...*, p. 75.

dividir en tres vertientes principales, sus creaciones musicales propiamente tales, sus creaciones con carácter pedagógico musical y su labor de recolección folklórica<sup>48</sup>.

Otro aspecto relevante de su trayectoria corresponde a la labor docente que fue una de las constantes en su quehacer, y cuya práctica se imbricaba también con su producción musical. Esta labor queda en evidencia en las notas de prensa que destacan su presencia en la escena musical que le permitió dejar huellas en diversos espacios y con estudiantes pertenecientes a distintas disciplinas<sup>49</sup>. Sus *Canciones Escolares* logran esta unión, y las críticas recibidas destacan que, sin perder su originalidad y pericia, eran bien recibidas por los jóvenes estudiantes: “Aída Beltrami, profesora de canto de la Escuela Normal Santa Teresa, anotó que pudo comprobar el entusiasmo e interés de las alumnas en su aprendizaje, que resultaba fácil y ameno por su ritmo y melodía”<sup>50</sup>. Su labor docente fue unida a sus actividades de trabajo de campo y de búsqueda de material etnográfico folklórico.

La compositora también desarrolló una presencia pública como sujeto de opinión y con capacidad de agencia, tanto en la prensa como en la bibliografía especializada. Se presentó como mujer profesional y ocupó un espacio público consecuente con dicha imagen. Hasta esa fecha, no tenemos noticias de otra mujer chilena que se hubiese dedicado profesionalmente, y de manera fecunda, al quehacer musical. Por ejemplo, y además de las actividades ya mencionadas, ca. 1916-1917, la empresa editora Zig-Zag organizó unas veladas denominadas “Conversaciones de arte” que adquirieron gran prestigio. De dichas reuniones surgió un primer concurso de composición de música para piano donde María Luisa obtuvo el primer premio junto con Pedro Humberto Allende<sup>51</sup>.

Pese a las críticas y adversidades que debió enfrentar por distintas circunstancias y que se vieron relacionadas estrechamente con su presencia en estos espacios, María Luisa Sepúlveda se mantuvo vigente. El peso de su prestigio y de su presencia pública, quedan en evidencia cuando el ministro Barrios decide crear una comisión con “personas de reconocida versación en materias artísticas a fin de estudiar mejoras para la enseñanza musical que el

---

<sup>48</sup> Bustos ha sido quien ha continuado la revisión del catálogo de composiciones de María Luisa Sepúlveda, publicándolo en su libro *La mujer compositora*, y en el anexo de la tesis de Catalina Sentis se puede encontrar una revisión de este con las partituras disponibles para consulta. Ver: Bustos (2012). *La mujer compositora...*, pp. 221-227; Sentis (2020). *María Luisa Sepúlveda...*, pp. 97-106.

<sup>49</sup> Una alumna notable de María Luisa Sepúlveda fue la guitarrista Liliana Pérez Corey. Sepúlveda fue su primera maestra y la guió por el camino de la guitarra, recomendándole que tomara clases con Antonio Alba. Varios autores (2001). “Liliana Pérez Corey (1917-1990). Pionera de la guitarra en Chile”, *Resonancias*, 5, (8), p. 32. Consultado en agosto de 2020 en <http://resonancias.uc.cl/es/N-8/liliana-perez-corey-1917-1990-pionera-en-la-ensenanza-de-la-guitarra-en-chile.html>

<sup>50</sup> Bustos (2012). *La mujer compositora...*, p. 79.

<sup>51</sup> Bustos (2012). *La mujer compositora...*, p. 73.

**María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1957). Desde el “Desvanecimiento Historiográfico” hasta la presencia actual de una compositora y Música Chilena.**

María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1957). From the “Historiographical Fading” to the current presence of a Chilean composer and musician.

---

Gobierno quería que fuesen lo más perfecto posible para nuestro ambiente y recursos<sup>52</sup>. Para esta comisión, creada particularmente para estudiar la futura reforma al Conservatorio, se le convocó en conjunto con otros representantes del Conservatorio Nacional y de la Sociedad Bach<sup>53</sup>.

Posteriormente, en 1931, fue nuevamente convocada, esta vez para participar del establecimiento de la “Sección Chilena de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea”<sup>54</sup>, lo que a nuestro juicio reafirma el reconocimiento público de su calidad de compositora. Domingo Santa Cruz describe la reunión de la siguiente forma: “El 17 de junio de 1931, [...], nos reunimos en la Sala de Profesores del Conservatorio Nacional de Música, un grupo de músicos, en su mayoría compositores”<sup>55</sup>.

La crisis que marcó la carrera profesional de María Luisa Sepúlveda toma un rumbo decisivo a partir de la reforma del Conservatorio Nacional de Música en 1928. Para dicha fecha, Sepúlveda llevaba al menos 16 años como profesora de piano de la institución, y había desarrollado lazos profesionales y de amistad con varios de sus colegas. Al año siguiente de producirse la reestructuración, y pese a haber participado de la comisión de reforma, fue separada de su puesto, tal como lo describe Domingo Santa Cruz:

“María Luisa Sepúlveda fue excluida del Conservatorio Nacional por supresión de su cargo a fines de 1929. Armando Carvajal ateniéndose al escaso resultado de su labor como profesora de piano, le ofreció una cátedra de armonía que ella no aceptó. Con influencias políticas bajo el primer gobierno de Ibáñez, logró ser repuesta, pasando así sobre la autoridad del Director y perjudicando el desarrollo de la Biblioteca con cuyos fondos se le contrató. Análogas deficiencias hicieron que Carvajal, al ser designado Decano en 1931, pidiera la separación de la profesora Sepúlveda, cosa que fue decretada el 16 de agosto por Decreto No 285. En 1932 volvió ella a pedir su reposición. Fue rechazada por Carvajal y su exclusión quedó a firme. [...] Nuevamente tentó la señorita Sepúlveda otra reclamación en 1933 que fue desestimada”<sup>56</sup>.

Las razones que se argumentan para su exoneración nos causan suspicacia. Sobre todo, teniendo en cuenta las opiniones anteriores y la carrera que ya había desarrollado la compositora. Sin embargo, hay un dato anterior que indicaba

---

<sup>52</sup> Santa Cruz (2008). *Mi vida en la Música...*, p. 264.

<sup>53</sup> Santa Cruz, Domingo (1950). “Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach”. *Revista Musical Chilena*, 40, p. 39. Consultado en junio de 2020 en: <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12022/12382>; Bustos (2012). *La mujer compositora...*, p. 73.

<sup>54</sup> Bustos (2012). *La mujer compositora...*, p. 74.

<sup>55</sup> Santa Cruz (2008). *Mi vida en la Música...*, p. 264.

<sup>56</sup> Santa Cruz (2008). *Mi vida en la Música...*, p. 260.

que María Luisa Sepúlveda ya había caído en desgracia ante Domingo Santa Cruz. En 1927, en la recientemente aparecida *Revista Marsyas*, Domingo Santa Cruz publicó una reseña poco amable sobre sus *Canciones Escolares*:

“Para nosotros que conocemos las obras verdaderamente personales de María Luisa Sepúlveda, las Canciones Escolares, debemos confesarlo, no nos revelan nada de ella [...]. Disentimos en su idea de que a los niños no se pueda hacer llegar una música más rica y de mejor calidad; la admirable poesía popular “Vamos jugando al hilo de oro” resulta cantada a enconrones con la prosodia y el himno último, perdónenos la autora que no se lo perdonemos”<sup>57</sup>.

La carga emocional que portaba dicho texto ya nos advierte del tono que adquirirán las futuras críticas sobre su labor creativa. Sin embargo, la opinión de la prensa disenta de aquella emitida por Santa Cruz. Esta evidencia nos impulsa aún más para realizar la revisión y análisis exhaustivo de sus creaciones musicales. En una crónica titulada “Una nueva obra de María Luisa Sepúlveda” indica:

“Esta distinguida compositora acaba de publicar la primera serie de sus “Canciones escolares”, obra musical que ha venido a llenar una necesidad en la enseñanza del canto en los colegios. Las canciones de la señorita Sepúlveda están llenas de frescura y poesía y con un criterio muy laudable su autora las ha construido dentro de una bella sencillez que está al alcance de las mentalidades infantiles”<sup>58</sup>.

Para el año de 1928, en *Mi vida en la música...* Domingo Santa Cruz ejemplifica con un comentario referido a la docencia impartida por María Luisa Sepúlveda, el estado de “atraso” en el que se encontraba el antiguo Conservatorio en el momento anterior a la reforma:

“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, muy difícilmente excluida más tarde por Carvajal, y debía estudiar partes del *Clavecín bien temperado* de Bach; su familia le obsequió la obra completa y la joven resolvió ejecutar alguno de los complicados preludios y fugas del segundo libro. La profesora Sepúlveda cuando trajo la lección aprendida, con tono de sorna y burla le dijo ante sus compañeras: *¿Así es que usted quiere competir con Arrau?*, y pretendió

---

<sup>57</sup> Santa Cruz, Domingo (1927). “Canciones escolares”. *Marsyas*, I/4 (junio de 1927), p. 139.

<sup>58</sup> “Una nueva obra de María Luisa Sepúlveda” (octubre de 1927). Consultado en abril de 2020 en [www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:154018](http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:154018)



volverla a las fugas iniciales de la obra de Bach, cosa que ella rechazó, esto le trajo complicaciones”<sup>59</sup>.

Este tipo de juicios fueron cimentando la memoria en torno a la compositora, pero no contaban con datos objetivos y fuentes, sino que sólo correspondían a opiniones sin fundamentos, emitidas por quién tenía la posibilidad de ejercer la palabra públicamente.

Para conseguir la primera exoneración de María Luisa Sepúlveda del Conservatorio en 1929, se le acusó de mala docente, de que sus alumnos tenían pobres resultados y también se juzgaron con dureza sus composiciones y sus acciones públicas. Sepúlveda apeló a dicha decisión, y logró ser repuesta en su cargo de profesora de piano. Según Santa Cruz, este accionar lo consiguió “perjudicando el desarrollo de la Biblioteca con cuyos fondos se le contrató”<sup>60</sup>. Sin embargo, su reposición no duró mucho. Armando Carvajal, ya elegido decano, logró su exoneración definitiva tal como lo prueba el siguiente documento:

“Santiago, 28 de Agosto de 1931.- N° 287. Visto el Oficio N° 140, de 26 del presente, del Decano de la Facultad de Bellas Artes y de acuerdo con lo dispuesto en el Art. 8, [...] Sepárase, a contar de esta fecha, a la señorita María Luisa Sepúlveda Maira, de su puesto de profesora de piano, con 4 horas en el Conservatorio Nacional de Música. Dése cuenta al H. Consejo Universitario, comuníquese y publíquese [...]”<sup>61</sup>.

Ahí hay un punto que es interesante de despejar. Santa Cruz apela que su contratación causó un desmedro en la actividad de la biblioteca, pero al revisar los anales de la Universidad, podemos ver que las horas que dejó vacante fueron destinadas poco tiempo después para el mismo fin de docencia:

“Santiago, 5 de Octubre de 1931. N° 364. De acuerdo con lo dispuesto en el Art. 8 (letra k), del Estatuto Orgánico de la Universidad, aprobado por decreto con fuerza de ley N° 280, de 20 de mayo último, DECRETO: Nómbrase, a contar del 1° del actual, a las siguientes personas para que sirvan en el Conservatorio Nacional de Música los puestos que se indican: Don Alberto Spikin Howard, para dos horas de piano, con la renta anual de \$1200. Doña Julia Pastén Pérez, para dos horas de piano, con la renta anual de \$1200. Este cargo se halla vacante por separación de la señorita María Luisa Sepúlveda Maira que lo servía, cuya separación fue aceptada por decreto N° 287, de 28 de agosto último, de esta Rectoría. El señor Spikin y la señorita Pasten desempeñan 8 horas cada uno de piano

---

<sup>59</sup> Santa Cruz (2008). *Mi vida en la Música...*, p. 234, nota al pie 104.

<sup>60</sup> Santa Cruz (2008). *Mi vida en la Música...*, p. 377, nota al pie 260.

<sup>61</sup> Universidad de Chile, A. (1931). “Decretos de la rectoría”, *Anales de la Universidad de Chile*, Boletín 12, p. 433. Consultado en septiembre de 2020 en: <https://anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/53900>

en el Conservatorio Nacional de Música, con la renta anual de \$4800. Dése cuenta al H. Consejo Universitario, comuníquese y publíquese [...]”<sup>62</sup>.

Evidentemente, los recursos con que se pagaba a María Luisa Sepúlveda tenían una proveniencia distinta de los fondos mencionados por Santa Cruz, ya que fueron reasignados para exactamente el mismo fin, la docencia del piano. Por eso, nos llama la atención el tono y la carga que se agrega al comentario. ¿Era necesario señalar en una publicación que ese dinero debía destinarse a otro fin, que de algún modo María Luisa al luchar por su puesto causaba deterioro al buen curso de la institución?

Además de la lucha que inició María Luisa por ser repuesta en su cargo, debió seguir cargando con las opiniones y juicios que sobre ella emitía Domingo Santa Cruz. A fines de 1931:

“Circulaba ya por los Ministerios y oficinas del Gobierno unipersonal de Dávila aquel raro grupo de gente resentida, parapetados en la peculiar Sociedad de Compositores Chilenos; a ellos se había añadido Juan Casanova Vicuña, el presbítero Pedro Valenzuela [sic] Courbis y la ex profesora del Conservatorio María Luisa Sepúlveda. Los capitaneaba Melo Cruz. Fuera del clérigo, que uno no lo entendía bien como adversario y la señorita Sepúlveda, agraviada por su exoneración de la enseñanza oficial, los restantes eran movidos sólo por el deseo de figurar y se tenían por capaces directores de orquesta”<sup>63</sup>.

Según el propio Santa Cruz, los artistas plásticos “estéticamente reaccionarios” se unieron con los miembros de la Sociedad de Compositores Chilenos, a quienes denominó como “pobre ficción legal detrás de cuya sombra se cobijan los amargados y venidos a menos”<sup>64</sup>. Este es el tipo de epíteto con el que se le describía y cómo se calificaron algunas de sus iniciativas y nuevamente aparece la variante estética que no podemos despejar aún. Sin embargo, la capacidad de emitir juicios corresponde a quienes conforman el canon y claramente, las creaciones musicales de María Luisa Sepúlveda quedaban excluidas<sup>65</sup>. No tenemos noticia de que otra mujer música en Chile hubiese recibido este tipo de críticas, pero podemos imaginar el peso que estos dichos ejercieron sobre ella. Santa Cruz siguió y decidió burlarse y criticar un concierto organizado por esta sociedad: “Todo esto movió a la risa y las cosas habrían debido quedar ahí. Pero los vientos eran de guerra y yo, novel y vehemente Decano, propietario fundador de la revista *Aulos*, publiqué una cantilina que debió enloquecer a los atacados”<sup>66</sup>. Allí se nota el poder que se ejercía, no era la mera opinión de otro

---

<sup>62</sup> Universidad de Chile, A. (1931). “Decretos de la rectoría...”, p. 449.

<sup>63</sup> Santa Cruz (2008). *Mi vida en la Música...*, p. 356.

<sup>64</sup> Santa Cruz (2008). *Mi vida en la Música...*, p. 398.

<sup>65</sup> Citron (1990). “Gender, professionalism...”, pp. 109-110.

<sup>66</sup> Santa Cruz (2008). *Mi vida en la Música...*, p. 399.

**María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1957). Desde el “Desvanecimiento Historiográfico” hasta la presencia actual de una compositora y Música Chilena.**

María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1957). From the “Historiographical Fading” to the current presence of a Chilean composer and musician.

---

colega, sino que era el decano, y además el propietario de la revista, quién podía juzgar las creaciones y actividades musicales de otros.

En 1932 Domingo Santa Cruz, nuevamente a través de la revista *Aulos*, publicó un pequeño escrito titulado “Incultura” en la sección “La vida musical del presente”. Allí se expresa de la siguiente forma de la “Sociedad de Compositores Chilenos”<sup>67</sup>:

“La Sociedad de Compositores acusa...” timbrado en forma oficial por la institución que dirigen los señores Rengifo, Soro, Melo Cruz, Valencia Courbis y la Srta. Sepúlveda. La publicación pertenece a lo más soez y bajo que ha visto la luz en estos tiempos de licencias y diatribas personales: Grosera en su lenguaje redactada en un mal vizcaíno que ignora lo elemental de la gramática, torpe e inculta en sus calumniosas aseveraciones, el pasquín nos muestra que no andábamos errados cuando afirmábamos que la “Sociedad de compositores chilenos” carecía de vergüenza”<sup>68</sup>.

A nuestro juicio, a esas alturas los dichos de Santa Cruz son cada vez más duros. Sin embargo, María Luisa fue una mujer perseverante y luchadora. Dejó un rastro escrito que pone en evidencia cuánto le afectó su exoneración y el maltrato. El 9 de enero de 1939 escribió una carta a Gabriela Mistral, que en esos momentos se encontraba en La Habana. Allí, desplegando una voz autoral se presentó desde su calidad de compositora y declaró la circulación de su obra, aún fuera de Chile. Le comentó a Mistral sobre sus rondas infantiles que ella había musicalizado y comentó su intención de seguir trabajando con otras de sus poesías. Finalmente agrega: “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”<sup>69</sup>.

María Luisa Sepúlveda no pide venganza, sólo aboga y alude directamente por la justicia. No pide nada en exceso, sino que le devuelvan lo que ella siente le corresponde. Es interesante ver que es capaz de desplegar una red de contactos para acceder a la poetisa<sup>70</sup>, reconociendo la posición que Mistral había alcanzado.

---

<sup>67</sup> La Sociedad de Compositores Chilenos fue fundada el 14 de octubre de 1920, y en su primera directiva, María Luisa Sepúlveda se desempeñó como tesorera de la institución. Otros músicos de la época que formaron parte de esta fueron Aníbal Aracena Infanta (director de la *Revista Musical*), y Humberto Pedro Allende. *Música*, 1/12 (diciembre, 1920), pp. 7-8. No se debe confundir con la Asociación Nacional de Compositores (ANC), fundada por Domingo Santa Cruz en 1937.

<sup>68</sup> Santa Cruz, Domingo (1932). “La vida musical del presente” [Incultura]. *Aulos. Revista Musical*, 3, p. 22. Consultado en abril de 2020 en: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:79450>

<sup>69</sup> “[Carta] 1939 ene. 9, Santiago, Chile [a] Gabriela Mistral, La Habana, [Cuba] [manuscrito]”, (09 enero 1939). Segunda plana. Consultado en abril de 2020 en: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:135286>

<sup>70</sup> Apela a Arnaldo Tapia Caballero como contacto para acceder a Gabriela Mistral. “[Carta] 1939 ene. 9, Santiago, Chile [a] Gabriela Mistral, La Habana, [Cuba] [manuscrito]”, Primera plana.

También apunta a la percepción de la existencia de redes de contacto y apoyo entre mujeres literatas y artistas presentes en la escena pública. La dignidad que emanan sus palabras, a casi 9 años de su exoneración, es evidencia de su perseverancia y su capacidad de agencia. Finalmente, se despide con sentidas palabras que dejan traslucir su admiración por Mistral: “Reciba un deferente saludo de esta modesta maestra, que es una de sus admiradoras más constantes y entusiasta”<sup>71</sup>.

Pese a que jamás le fue repuesta su antigua posición laboral, María Luisa Sepúlveda no desapareció ni abandonó la escena musical. De manera perseverante, y con dignidad, generó nuevos medios de subsistencia e intentó incansablemente desarrollar su carrera de la mejor manera posible. Gracias a un discurso de Oreste Plath con motivo de la “Semana del folklore” podemos saber que María Luisa Sepúlveda se dedicó desde 1937 a la recopilación folclórica en la provincia del Ñuble y Chillán<sup>72</sup>. En este contexto, destaca su labor recopiladora de todo tipo de repertorios, pone en valor su labor pedagógica, destaca su aporte como compositora, y la fineza que despliega en su trabajo: “¡Bella obra la de esta compiladora e investigadora, de pasar la memoria al impreso, la canción popular infantil!”<sup>73</sup>.

De una u otra manera, María Luisa Sepúlveda se vio empujada a ocupar espacios más “apropiados” según la construcción de género de la época, es decir, espacios menores y formas pequeñas<sup>74</sup>. Ya no participará de la escena musical institucional en calidad de compositora, pero sí podrá seguir ejerciendo labores consideradas como “femeninas” como la docencia, la creación de repertorios para niños o la recopilación folclórica. Esta última labor es interesante, porque ya desde la segunda mitad del siglo XIX se realiza una asociación entre mujer y naturaleza, que posiciona a la mujer en un espacio de mayor cercanía a la tierra. Por ejemplo, la siguiente reseña de autoría de Jacobo Danke enfatiza ese tipo de asociación: “Hemos de esperar confiadamente en que será reconocida como se merece la labor de esta infatigable compiladora de melodías campestres, de esta artista que comprende tan a fondo las cosas sencillas y sentimentales de la expresión campesina, en la cual, las tórtolas, los chirigües, los jilgueros y los tordos, parecen armonizar las fibras de las notas [...]”<sup>75</sup>.

Las últimas noticias aparecidas en la prensa sobre María Luisa Sepúlveda corresponden a una nota publicada en *La Opinión* que da cuenta de su labor

---

<sup>71</sup> “[Carta] 1939 ene. 9, Santiago, Chile [a] Gabriela Mistral, La Habana, [Cuba] [manuscrito]”, Tercera plana.

<sup>72</sup> Plath (ca. 1945). “Discurso en la Semana del Folklore”.

<sup>73</sup> Plath (ca. 1945). “Discurso en la Semana del Folklore”.

<sup>74</sup> Citron (1990). “Gender, professionalism...”, pp. 109-110.

<sup>75</sup> Danke, Jacobo. “El Cancionero Chileno de María Luisa Sepúlveda”, *La Opinión* (10 de diciembre de 1945). Consultado en mayo de 2020 en: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:153679>

**María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1957). Desde el “Desvanecimiento Historiográfico” hasta la presencia actual de una compositora y Música Chilena.**

María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1957). From the “Historiographical Fading” to the current presence of a Chilean composer and musician.

---

como recopiladora y armonizadora. Se hace referencia a sus orígenes en provincia y se menciona la circulación de su obra. Dicha nota es interesante porque señala que a esa fecha: “Actualmente enseña en la Escuela Popular de Cultura Artística, guitarra y canciones chilenas, americanas con un cariño y sencillez que emociona”<sup>76</sup>. La última mención bibliográfica apareció en 1950, y corresponde a una reseña de sus “pregones” aparecida en el *Journal of the International Folk Music Council*<sup>77</sup> que mencionaremos más adelante y la ya mencionada entrada en el libro de Salas Viu de 1952. Según Raquel Bustos, indica que el mismo año de 1951 fue diplomada por la International Folk Music Council de Londres y pasó a formar parte de la Asociación de Compositores de Londres<sup>78</sup>.

### **La emocionalidad de los textos**

En el presente artículo planteamos que las bibliografías revisadas, en cuanto contenidos textuales, portan y configuran memorias e imaginarios históricos que han perfilado la memoria de María Luisa Sepúlveda a través del tiempo. Si bien Sepúlveda vivió entre 1883 y 1957, los relatos escritos en torno a ella han perdurado hasta hoy. El contenido de estos textos, que configuran su memoria, denota la historicidad de la época, y portan configuraciones ideológicas y epistemológicas que es necesario identificar para poder resituar su trayectoria vital, así como profesional y creativa.

En esta sección proponemos analizar críticamente su rol como mujer música y el peso que su propia construcción de subjetividad tuvo en la representación historiográfica que se hizo de ella. Para esto, proponemos que existe un vínculo que permanece en el tiempo, entre la representación contenida en los textos y la persona representada, y que este vínculo es capaz de traspasar su trayectoria vital. Tomando lo anterior como punto de partida, proponemos nuevas consideraciones desde la relectura crítica de la bibliografía y referencias de prensa, teniendo en cuenta el cómo, y desde qué lugar, los distintos autores participaron de la construcción de la memoria de María Luisa Sepúlveda.

La inexistencia de rastros de su historia desde su propia voz nos hacen conocerla a través de estas otras voces. Mostraremos cómo los distintos

---

<sup>76</sup> “María Luisa Sepúlveda: Recopiladora y armonizadora” (18 de noviembre de 1945). Consultado en mayo de 2020 en <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:153676>. Para el transcurso del año 1951, Salas Viu indica que María Luisa Sepúlveda se desempeñaba como profesora de armonía y folklore de la Escuela Vocacional de Educación Artística de Santiago. Salas Viu (1952). *La Creación Musical...*, p. 423.

<sup>77</sup> N. F. (1950). “La Voz del Pasado by María Luisa Sepúlveda: Cancionero Chileno by María Luisa Sepúlveda”, *Journal of the International Folk Music Council*, 2, p. 72. Consultado en junio de 2020 en: <http://www.jstor.com/stable/835713>

<sup>78</sup> Bustos (2012). *La mujer compositora...*, p. 75.

relatos en torno a ella, de carácter fuertemente canónico, se *atan* y se *pegan*<sup>79</sup> a la verdadera María Luisa Sepúlveda, en tanto mujer música, compositora y pedagoga chilena.

Siguiendo a Sara Ahmed, esta “pegajosidad” se refiere a la capacidad de la relación entre objetos, cuerpos y subjetividades que entran en contacto, se afectan y se agencian entre sí<sup>80</sup>. Pensamos las representaciones textuales desde su potencialidad de afectación como subjetividades puestas en discursos. Proponemos que, al circular y difundirse en un contexto determinado, y al tomar contacto con una subjetividad, dan lugar a la configuración de una memoria que persiste. Esta nueva presencia, aunque ausente físicamente, persiste a través del contenido de los textos, en forma de memoria y como representación de su trayectoria y obra. Podemos entonces comprender la potencia y la fuerza que tienen estos textos sobre la construcción de memoria, imagen y conocimiento en torno a una persona, y como terminan unidos a ella de manera prácticamente indisoluble.

A nuestro juicio, es ineludible reflexionar en torno al poder que despliegan estas representaciones y que se encarnan en los textos, así como también, analizar como se despliega el poder que ejercen sobre aquel o aquello que representan y personifican. Siguiendo a Rubinstein, un determinado juicio, opinión o comentario se vuelve un acto que configura al otro/a representado y el discurso producido (el texto historiográfico) termina siendo productor de verdad<sup>81</sup>. En consecuencia, estas representaciones fueron capaces de generar un relato con “contenido de verdad” sobre la compositora, configurando el imaginario que se concreta en la memoria cultural<sup>82</sup>. Esta es la memoria cultural que buscamos cuestionar y resituar.

Los textos analizados entregan un relato sobre la vida, la subjetividad y la carrera profesional de María Luisa Sepúlveda que terminó por crear un vínculo que afectó y cubrió -y aún recubre- su memoria pública. Son estos mismos relatos, las vías principales a través de las cuales hoy podemos “acceder” y “conocer” su vida y obra. A modo de ejemplo, Raquel Bustos se refiere de la siguiente forma a la trayectoria vital de la compositora:

---

<sup>79</sup> La palabra “pegar” es definida por el diccionario de la “Real Academia Española” como: unir una cosa con otra mediante alguna sustancia; unir o juntar una cosa con otra, atándola, cosiéndola o encadenándola con ella. Consultado en octubre de 2020 en: <http://www.rae.es/dpd/pegar>

<sup>80</sup> Ahmed, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM, pp. 105-159.

<sup>81</sup> Rubenstein, Steven L. (2004). “Fieldwork and the erotic economy on the colonial frontier”, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 29, (4), pp. 1041-1071.

<sup>82</sup> Assmann, Jan y John Czaplicka (1995). “Memoria colectiva e identidad cultural”. *Nueva Crítica Alemana*, (65), pp. 125-133.



La vida y obra de María Luisa Sepúlveda se desvanece en la Historia de la Música Chilena; sus partituras despiertan, a veces, la curiosidad de los jóvenes estudiantes de piano y algunos docentes las incluyen en los programas de estudio; aunque el contacto con su obra sea muy tenue, aún persiste con la juventud chilena que siempre quiso formar musicalmente<sup>83</sup>.

Si la historia y vida de la compositora se *desvanecen* tal como señala la autora, nos preguntamos el por qué de esa situación, y si hubo intención en ello<sup>84</sup>. Teniendo en cuenta los espacios que las mujeres ocupaban en la sociedad, y viendo los hechos objetivos de la trayectoria musical y profesional de María Luisa Sepúlveda, y acorde con la bibliografía revisada, nos permitimos pensar en un “desvanecimiento intencionado”. Este accionar fue propiciado por la institucionalidad musical patriarcal del ambiente y período en que desarrolló su carrera, así como por el momento de quiebre institucional que le tocó vivir.

De manera general, el discurso histórico tiene el poder de hacer presente el relato contenido en sus páginas y difundirlo hasta la actualidad, al mismo tiempo que nos lleva a pensar en la imagen de lo ausente, de aquellos y/o aquellas personas que no se encuentran en el relato y el por qué de esto<sup>85</sup>. El caso de la configuración de la memoria artística y profesional en torno a María Luisa Sepúlveda es un ejemplo de esto. Vicente Salas Viu al referirse al grupo de compositores donde la clasifica, señala:

“Apenas presentan una leve fisonomía de creadores musicales, sea por la endebles de su formación técnica o por su esporádica producción, más bien de aficionados que, de verdaderos compositores, Celerino Pereira, Pedro Valencia Courbis, Aníbal Aracena, Javier Rengifo, Carlos Lavín, Marta Canales, **María Luisa Sepúlveda**, Héctor Melo Gorigoitia y Pablo Garrido”<sup>86</sup>.

Proponemos que la emocionalidad en los textos, es una carga subjetiva que implica juicios de valor y de gusto sobre algo o alguien, como en el ejemplo recién citado. Esto evidencia que las valoraciones no sólo responden al momento histórico, social y cultural en el cual se encontraban insertos las y los autores, sino que también portaban sus propias cargas subjetivas hacia el trabajo, vida y obra de María Luisa Sepúlveda.

La emocionalidad de los textos percibida en las citas expuestas, hablan del quehacer y la obra creativa de María Luisa Sepúlveda desde un sesgo que la

---

<sup>83</sup> Bustos (1981). “María Luisa Sepúlveda Maira...”, p. 119.

<sup>84</sup> Las cursivas son nuestras. Entendemos “desvanecer”, según la RAE, que la define como anular, deshacer, disgregar algo y también como quitar de la mente un recuerdo o una idea. Definiciones de desvanecer de la Real Academia Española. Consultado el 10 de septiembre 2020, <https://dle.rae.es/desvanecer>

<sup>85</sup> Hernández Sampieri, Roberto, Carlos Fernández Collado, Pilar Baptista Lucio (2010). **Metodología de la investigación**, Vol. 3. México: McGraw-Hill, pp. 585-751; Ricoeur, Paul (2000). “Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado”. *Annales, Historie. Sciences Sociales*, 55, (4), pp. 731-747.



minimiza, que la pone en su lugar, en el espacio que realmente “le corresponde”. Esto ya lo evidenciamos en la cita de Domingo Santa Cruz donde se refirió a una publicación de la Sociedad de Compositores como “(...) lo más soez y bajo que ha visto la luz en estos tiempos de licencia y de diatribas personales: Grosera en su lenguaje redactada en un mal vizcaíno que ignora lo elemental de la gramática, torpe e inculta en sus calumniosas aseveraciones, (...)”<sup>87</sup>. De la cita se desprende el desdén, menosprecio e invalidación de una acción en la que participó María Luisa Sepúlveda, y tales aseveraciones, nos atraviesan con firmeza y “verdad”. La *pegajosidad* se encuentra en cómo lo expuesto por Santa Cruz, no responde a una crítica objetiva del trabajo creativo de Sepúlveda, sino más bien, es un reflejo de sus emociones. Esto articula un relato, que surge desde una voz masculina posicionada institucionalmente, para terminar, posicionando social, cultural y subjetivamente un juicio en torno a ella como mujer compositora en la escena de la música académica en Chile.

Según José Manuel Izquierdo, esta construcción de memorias de otras personas realizada por Santa Cruz llega a un punto cúlmine con la publicación de sus memorias pues:

“(...) la situación no sólo no se zanja, sino que se agudiza a un nivel alarmante, en un poderoso gesto post mortem por desdibujar y hacer desaparecer o ridiculizar del todo a aquellos que no se sumaron a tan portentoso proyecto: Luigi Stefano Giarda, Raúl Hügel, Celerino Pereira, Aníbal Aracena Infanta, María Luisa Sepúlveda, el mismo Enrique Soro, entre otros; todos profesores del extinto Conservatorio Nacional de Música y Declamación”<sup>88</sup>.

La idea de poner a María Luisa Sepúlveda en una especie de “lugar apropiado”, y además femenino, minimizando sus condiciones, formación y capacidades, en relación con su condición sexo-biológica, es recurrente. Por ejemplo, la siguiente cita de Raquel Bustos sigue esa línea:

“En la trayectoria creativa de María Luisa Sepúlveda podemos diferenciar en primer lugar los aspectos positivos y relevantes. Hay una evidente honestidad profesional en el sentido de dedicarse a cultivar casi exclusivamente los géneros que domina; no se tienta con las grandes formas orquestales que requieren gran sentido reflexivo, poder de abstracción y visión de conjunto final”<sup>89</sup>.

---

<sup>86</sup> Salas Viu (1952). *La Creación Musical...*, p. 102. El destacado es nuestro.

<sup>87</sup> Santa Cruz (1932). “La vida musical del presente...”, p. 22.

<sup>88</sup> Izquierdo, José Manuel (2011). “Prólogo”, *Palabra de Soro*. Recopilación, transcripción y notas de Roberto Doniez Soro. Santiago: Ediciones Altazor, p. 16.

<sup>89</sup> Bustos (1981). “María Luisa Sepúlveda Maira...”, p. 126. Desde el siglo XIX es frecuente la separación de las cualidades femeninas y masculinas acorde con la construcción de género. Así, ciertas características como la sencillez, la modestia, el amor a los hijos, fueron consideradas como femeninas. En cambio, la capacidad de abstracción, reflexión, racionalidad y manejo del espacio fueron consideradas eminentemente masculinas.

Los adjetivos que utiliza la autora para calificar a María Luisa Sepúlveda constituyen juicios y apreciaciones en torno a la pericia y dominio profesional de la compositora que, según nuestra comprensión, presentan un sesgo de incapacidad. En la misma cita observamos también una tensión que va desde lo laudatorio a lo peyorativo. ¿Desde qué argumento “válido” u “objetivo” se podría plantear algo así? Dudamos totalmente de la objetividad de su afirmación, puesto que ya en 1940 había presentado obras para orquesta. Más bien creemos que María Luisa Sepúlveda privilegiaba los formatos instrumentales a los cuales tenía acceso, para así posibilitar de que su música realmente pudiese sonar. ¿De qué le serviría componer para grandes formatos orquestales si no tendría ni la más mínima posibilidad de escuchar su obra?

Volviendo a la idea de situar a cada quién en el lugar que le corresponde, Vicente Salas Viu señala lo siguiente en torno a María Luisa Sepúlveda:

“Lo más valioso de su contribución reside en las piezas sobre temas folklóricos. Utiliza las melodías populares tal cual son y las armoniza con sencillez, sin pretensiones de nacionalismo estilizado. Es lástima que la pobreza de recursos técnicos no le permitan logros equivalentes en “Trutuka” o “Canción de las Corhuillas” para orquestas. [...] La autora logra que el nervio de sus composiciones resida en algo más que en el lúgubre sentimentalismo romántico”<sup>90</sup>.

Nuevamente se sitúa el trabajo y obra de la compositora en un lugar de carencia y limitación y se le relaciona con lo folklórico (¿o con lo “natural?”). Alude al “nervio” de sus composiciones, otro resabio decimonónico en torno a la concepción de las mujeres y sus espacios, para hacer un juicio sobre algunas de sus creaciones. Feminiza su creación, juzgándola otra vez desde la autoridad patriarcal. Pareciera que lo sencillo está más vinculado a lo básico, a lo menos complejo, ¿nuevamente a lo femenino? En consecuencia, nos volvemos a encontrar con un párrafo que, en un mismo espacio, tensiona la validación de la compositora al mismo tiempo que la desprestigia.

Finalmente, queremos compartir una cita en torno a la última publicación académica que consideramos interesante por cuanto insiste, nuevamente, en la misma posición de ejercicio de poder sobre un otro:

“María Luisa Sepúlveda no fue tan acertada en sus dos primeros volúmenes de su Cancionero Chileno. Nuevamente estamos agradecidos de que ella preserve estas antiguas canciones populares para nosotros, ¿Pero necesitábamos que los arreglos fueran tan trillados? Los acompañamientos de la guitarra son indignos de una música del calibre de la señorita

---

<sup>90</sup> Salas Viu (1952). *La Creación Musical...*, p. 425.

Sepúlveda. Esperamos que en los subsecuentes volúmenes ella pueda dar rienda suelta a su gusto y musicalidad”<sup>91</sup>.

Las palabras anteriores, cuya dureza sorprende hasta hoy, no sólo denotan que no era suficiente su labor de recuperación folklórica, sino que debía además presentarlas de una manera más “digna” y acorde con determinadas expectativas.

Siguiendo a Sara Ahmed<sup>92</sup> entendemos que las emociones son elementos que estructuran y dan forma a nuestro vivir y habitar en el mundo, por lo tanto, además de la información objetiva vertida en los textos sobre María Luisa Sepúlveda, notamos una carga emocional respecto de ella, su trabajo y su rol como *mujer compositora*. En ese sentido, Fernanda Vera ha planteado que, para el caso chileno, las “historias de la música nacionales” aunque pretendan y se revistan de un ideario de “objetividad”, están cargadas de opiniones y juicios de valor propios de la construcción de subjetividad del autor o autora que les da vida<sup>93</sup>. Negar esas cargas emocionales emitidas desde voces masculinas (o de carácter patriarcal) en posiciones orgánicas a espacios de poder institucional, sería ingenuo.

### María Luisa Sepúlveda en la actualidad

La necesidad de pensar a María Luisa Sepúlveda desde la presencia de su obra creativa en la escena actual de la música académica surge de la reflexión ya expuesta sobre la carga emocional que portan los textos que construyeron su memoria. La pregunta que guió nuestro trabajo y dio vida a este apartado fue ¿Cómo adquiere significado la obra de María Luisa Sepúlveda a través de sus presencias actuales? Para dar respuesta a esta inquietud nos basamos en que el “conocer” a alguien ocurre en el marco de la experiencia cotidiana, como fruto de la relación entre las personas y ese “otro” que se desea conocer. La presencia de ese “otro” puede ser física, o bien, estar mediada por su representación en los textos y discursos que lo consignan.

Consideramos los relatos historiográficos como “herencias que desempeñan un papel central en las sociedades contemporáneas”, que surgen en un contexto determinado, entregan definiciones y aportan a las construcciones identitarias actuales<sup>94</sup>. Este posicionamiento conceptual nos permite abrir la posibilidad de re-evaluar los contenidos textuales historiográficos a partir de una resignificación y de una nueva construcción de sentido crítico que considere

---

<sup>91</sup> N. F. (1950). “La Voz del Pasado by María Luisa Sepúlveda...”, p. 72. Traducción propia.

<sup>92</sup> Ahmed, Sara (2015). *La política cultural...*, pp. 105-287.

<sup>93</sup> Vera (2015). *¿Músicos sin pasado?...*, pp. 61-62.

<sup>94</sup> Sorensen, Marie Louise Stig y John Carman (Eds.) (2009). *Estudios patrimoniales: métodos y enfoques*. Londres y Nueva York: Routledge, p. 12.

las emocionalidades y juicios de valor que portan<sup>95</sup>. De este modo, realizamos una relectura de los discursos que configuraron la memoria sobre María Luisa Sepúlveda para prestar atención a las cargas emocionales que portan y que se han *pegado* a su trayectoria vital.

La presencia actual de María Luisa Sepúlveda, no la encontramos sólo en los textos, sino que también se posiciona en el *habitar* y en las interacciones cotidianas de estudiantes de música y profesionales de la música, quienes interpretan algunas de sus obras y manifiestan interés en saber más sobre ella. Para este escrito, entenderemos el *habitar* siguiendo a Ingold<sup>96</sup> quien lo define como una forma de ser en el mundo y de cómo nos relacionamos con éste. Así, es un lugar, en el presente, en donde ocurren acciones en las cuales se entrelazan espacios y emociones. Se mueve con el mundo y las acciones de las personas provocan transformaciones en éste y en la cultura<sup>97</sup>.

Por esto, la presencia de María Luisa Sepúlveda habita en el hoy, a través de las acciones y vinculaciones que realizan aquellas personas en relación con su obra y memoria. De manera específica, esto ocurre mediante la interpretación de sus obras en conciertos, mediante el estudio de alguna de sus piezas para piano, realizando una audición de alguno de sus repertorios o, a través de la elaboración de discursos en torno al porqué de incluirla en un repertorio o no.

Para observar este *habitar*, utilizaremos una aproximación metodológica desde la etnografía<sup>98</sup>. El actual contexto de COVID-19 nos llevó a considerar indagar en los medios digitales, generando un escenario etnográfico e investigativo pertinente, adoptando un abordaje propio de la etnografía digital<sup>99</sup>. En vez de

---

<sup>95</sup> En el caso chileno, se estaría hablando de una “auto-canonización sonora” en la que el canon chileno fue construido desde los mismos compositores y “desde arriba”, es decir, desde músicos que ostentaron puestos de poder en universidades, o redes de contactos institucionales (ministeriales o privadas). Esto, necesariamente, plantea el desafío de re-evaluar los textos historiográficos. González, Juan Pablo (2013). “Construcción sonora de la nación”. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Juan Pablo González (editor). Santiago: Universidad Alberto Hurtado, p. 284.

<sup>96</sup> Ingold, Tim (2000). “Culture, nature, environment. Steps to an ecology of life”. *The perception of the environment*. London: Routledge, pp. 13-26.

<sup>97</sup> Skewes, Juan Carlos, Felipe Trujillo y Debbie Guerra (2017). “Traer el bosque a sus domicilios. Transformaciones de los modos de significar el espacio habitado”, *Revista INVI*, 32 (91), pp. 23-64. <http://revistainvi.uchile.cl/index.php/INVI/article/view/1224>. Ingold, Tim (2000). “Culture, nature, environment...”, pp. 13-26.

<sup>98</sup> Entenderemos la etnografía como una imbricación en la intimidad de la cotidianidad de aquello que se observa. Es de carácter iterativo e inductivo. Ver: Razeto, Jorge, Juan Carlos Skewes y Emilia Catalán (2019). “Prácticas de conservación, sistemas naturales y procesos culturales: apuntes para una reflexión crítica desde la etnografía”, *Naturaleza en Sociedad: una mirada a la dimensión humana de la conservación de la biodiversidad*. Claudia Cerda, Eduardo Silva-Rodríguez y Cristóbal Briceño (editores). Santiago: Ocho Libros, pp. 75-106; O’Reilly, Karen (2012). *Métodos etnográficos*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 62-179.

<sup>99</sup> La etnografía digital, entiende a la web, como un nuevo espacio en donde ocurren interacciones sociales. Allí se despliegan valores, opiniones e intereses culturales, configurando un espacio más en el que habita nuestra sociedad. El foco de la investigación está en observar cómo las personas significan su día a día y desarrollan sus prácticas por medio de lo digital, surgiendo así nuevas formas de interacciones que se materializan a través del internet. Ver: Miller, Daniel y Don Slater (2000). *The internet: an ethnographic approach*. Oxford: Berg, pp. 1-17.

pensar en las limitaciones del actual contexto, pensamos en sus posibilidades en tanto:

“(…) esboza una aproximación al trabajo etnográfico en el mundo actual. Invita a las y los investigadores a considerar cómo vivimos e investigamos en un entorno digital, material y sensorial. No es un mundo o un entorno estático. Al contrario, es un mundo en el que hemos de saber cómo investigar a medida que avanza y cambia”<sup>100</sup>.

La autora en la cita nos invita a abrimos a nuevas experiencias sensoriales, comprensivas y afectivas al momento de investigar. Por esto proponemos no reducir la investigación historiográfica sólo a los espacios de revisión de archivos y prensa presenciales de larga tradición, sino que, abrir las investigaciones de manera interdisciplinar y considerar nuevos espacios y plataformas para este fin. En este caso, lo digital fue el espacio en el cual pudimos desarrollar esta propuesta, y que nos permitió evidenciar las interacciones y dinámicas sociales, que se encuentran comunicando saberes y valores en relación a María Luisa Sepúlveda.

Utilizamos dos técnicas de levantamiento de información, la primera fue la indagación de archivos y contenidos que circulan en el espacio digital sobre la compositora, considerando redes sociales (Facebook, Instagram, Twitter) y la plataforma de YouTube. La segunda técnica utilizada fue la realización de entrevistas estructuradas abiertas vía Zoom<sup>101</sup>. La muestra de las entrevistas se determinó por medio de la técnica “bola de nieve”<sup>102</sup>. Nos interesaba saber qué información en torno a su vida y obra circulaban y también identificar qué repertorios suyos se interpretaban. Consideramos atingente realizar entrevistas en tanto buscan la comprensión de las perspectivas que tienen la y los interlocutores entrevistados respecto a su trayectoria profesional y el posible

---

<sup>100</sup> Pink, Sarah, Heather Horst, John Postill, Larissa Hjorth, Tania Lewis y Jo Tacchi (2019). **Etnografía digital: Principios y práctica**. España: Ediciones Morata, p. 17.

<sup>101</sup> Este tipo de entrevistas consiste en una conversación a partir de una pauta temática previamente establecida. Constituye una técnica que busca obtener que una persona transmita en la conversación al entrevistador, su definición personal de la situación a la cual se hace referencia, considerando principalmente la trayectoria de la persona y su vínculo y cercanía con los temas preguntados. Hernández Sampieri, Roberto, Carlos Fernández Collado y Pilar Baptista Lucio (2010). **Metodología de la investigación**, Vol. 3. México: McGraw-Hill, pp. 585-751.

<sup>102</sup> La muestra fue seleccionada según tres criterios, el primero de ellos obedecía la necesidad de identificar a quiénes, en su calidad de músicos profesionales, hubiesen interpretado en el último tiempo una o más de sus obras. El segundo criterio fue identificar a quienes hubiesen tenido algún contacto con María Luisa Sepúlveda y su obra mediante la audición en un concierto público de una o más de sus obras. El tercer criterio, correspondía a quiénes hubiesen propiciado de manera activa la difusión y circulación de las obras de María Luisa Sepúlveda en espacios presenciales y digitales. El análisis de las entrevistas se desarrolló por medio de la teoría fundamentada (Ver: Glaser, B. & A. Strauss (1967). **The discovery of grounded research: strategies for qualitative research**. New Brunswick and London: Aldine Transaction; Gibson, B., J. Gregory & P. Robinson (2005). “The intersection between Systems Theory and Grounded. Theory: The Emergence of the Grounded Systems Observer”, *Qualitative Sociology Review*, 1, (2), pp. 3-21. La técnica “bola de nieve” consiste en la selección de ciertos interlocutores claves que luego conducirán a la aproximación de otros actores.

**María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1957). Desde el “Desvanecimiento Historiográfico” hasta la presencia actual de una compositora y Música Chilena.**

María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1957). From the “Historiographical Fading” to the current presence of a Chilean composer and musician.

---

vínculo de estos con las obras y vida de María Luisa Sepúlveda. También nos interesaba poner un énfasis en el por qué de su interés por la compositora y obtener sus apreciaciones sobre su rol en la escena musical chilena. Propiciando así, desde la propia comprensión de los entrevistados, un espacio de reflexión crítica sobre la obra y vida de María Luisa Sepúlveda.

La presencia actual de María Luisa Sepúlveda se observa en los relatos de las entrevistas realizadas. Nos preguntamos cómo nuestros interlocutores llegaron a conocerla.

“Eso fue exactamente en un concierto en la Biblioteca Nacional en el año 2017, porque yo, en clases, hasta el momento, no la he visto, nunca ha sido materia de estudio [...] En el cual [este concierto] sólo tocaron la obra *L’angelus* fechada en 1920, fue la única obra que tocaron de ella y con la que cerraron<sup>103</sup>.

El concierto al que se hace referencia corresponde al titulado “La canción docta en Chile y Francia de *La Belle Epoque*” realizado en la Sala América de la Biblioteca Nacional en 2017<sup>104</sup>.

Por otro lado, nuestra segunda entrevistada relata que la obra de la compositora que más conoce e interpreta es el “Preludio para Arpa” de María Luisa Sepúlveda, “es como el himno nacional de nosotras las arpistas, porque hay pocas obras de ese período para arpa, entonces para nosotras, está en el repertorio obligado”<sup>105</sup>. El último entrevistado, señala que “es muy difícil el acceso a su obra, yo la encontré por casualidad en una revista musical”<sup>106</sup>.

De sus palabras se desprende que, conocer el legado creativo de María Luisa Sepúlveda no ocurre de manera formal, sino que por casualidad, o por una motivación personal. Sus creaciones no son de fácil acceso, ni se encuentran disponibles digitalmente y tampoco forman parte de los repertorios obligatorios de examen para los estudiantes de música en Chile. Esta situación nos lleva a preguntarnos ¿Cuáles son las motivaciones que tienen los músicos para interpretar piezas musicales de María Luisa Sepúlveda, pese a que no es obligatorio, ni aparece de manera frecuente en los programas de concierto?

“En el verano me plantearon tocar en el día de la mujer y de la equidad de género, en la Universidad de Concepción, y yo quise tocar María Luisa

---

<sup>103</sup> Álvaro Cruz, estudiante de Licenciatura en música, septiembre del 2020.

<sup>104</sup> Posteriormente en el año 2019, se realizó en la Sala Isidora Zegers del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, un segundo concierto titulado “Pioneras: Mujeres de la Música Chilena”. Allí se interpretó “El afilador”, “El prelude” y la “Ciacona”.

<sup>105</sup> Patricia Reyes, intérprete y concertista en arpa, agosto del 2020.

<sup>106</sup> Gonzalo Cuadra, cantante lírico, septiembre del 2020.

Sepúlveda, porque sé quién es y lo que representa. Es una mujer a la que no se le ha dado el lugar que tiene que tener, es la primera mujer de Chile graduada de compositora y bueno, yo hice énfasis en eso, ese día. Toqué el Preludio, una obra muy conocida, quise darle importancia como compositora, porque nadie sabe mucho de ella”<sup>107</sup>.

¿Qué es lo que representa la compositora? La representación de María Luisa Sepúlveda se encuentra más bien en disputa por otorgarle el espacio que le corresponde, pero ¿cuál es ese espacio? Según las palabras anteriores es posible interpretar la necesidad de esta intérprete por otorgarle un lugar en el espacio público y académico. El objetivo es que la compositora sea visibilizada, conocida y reconocida, por esto escoge esta instancia del día de la mujer del presente año 2020 para hablar de ella e interpretar su obra. No es casualidad que sea en un acto con enfoque de género y de reivindicación de los derechos de la mujer. Esta interpretación fue grabada y circuló digitalmente, teniendo gran cantidad de visitas. La actividad llevaba por título “Recorridos y proyecciones de los derechos de las mujeres”<sup>108</sup>. La entrevistada enfatizó la necesidad que la impulsó a hablar de la compositora en esta instancia, “creo que hay que darle importancia a todo lo que se hizo en esa época que debe estar aún muy oculto”<sup>109</sup>.

Lo oculto, como aquello que no podemos apreciar en su justa medida, en este caso sería el legado de María Luisa Sepúlveda. Lo que lo cubre, y que en este caso también lo oculta, serían los juicios emitidos en el relato historiográfico aquí analizado. Situar a la compositora en el debate público y en contexto académico, propio de la escena musical a la cual tributaba, no sólo es un acto de reconocimiento, sino también un acto reivindicatorio y de difusión de su legado creativo. Difundirlo y resituar sus logros como compositora y mujer, se vuelve también una decisión política.

“Yo recuerdo que el cantante hizo una breve reseña de la compositora, diciendo que fue la primera licenciada en composición en Chile y que, además, su estudio estuvo sujeto a burlas de partes de compañeros, que era común en la época y desde ahí, en base a esos datos, me surgió la curiosidad por conocer la música de la compositora. Y ahí comencé a buscar información y me topé [con] que en internet la información suele ser insuficiente, y como yo soy estudiante de piano he buscado partituras, pero no he encontrado, es difícil”<sup>110</sup>.

---

<sup>107</sup> Patricia Reyes, intérprete y concertista en arpa, agosto del 2020.

<sup>108</sup> Para mayor información, revisar los sitios web en donde se visibilizan las actividades desarrolladas en el día de la mujer este 8 de marzo de 2020. Consultado en marzo 2020 en: <https://www.corcudec.cl/integrantes-de-orquesta-sinfonica-participan-de-acto-conmemorativo-por-dia-internacional-de-la-mujer/>; <https://twitter.com/PauPazRincon/status/1237390496030429184>

<sup>109</sup> Patricia Reyes, intérprete y concertista en arpa, agosto del 2020.

<sup>110</sup> Álvaro Cruz, estudiante de licenciatura en música, septiembre del 2020.



Gonzalo Cuadra, que tomó la decisión de difundir la obra de la María Luisa Sepúlveda, y llevó a cabo el concierto anteriormente mencionado, nos comentó sus motivaciones:

“Como yo soy docente de canto, empecé a ver repertorios de canciones y encontré varias obras en revistas y ahí ubiqué algunas de María Luisa Sepúlveda. Me gustaba buscar donde no hay mucho y me gustaba buscar repertorios de aquellos que fueron dejados de lado por la institucionalidad de la Universidad de Chile post Domingo Santa Cruz y ahí encontré a María Luisa Sepúlveda y empecé a rescatar música vocal de ella, no la música folklórica de ella, porque mi ámbito es el docto, así que lo centré y realicé dos conciertos en la Biblioteca Nacional con música de mujeres compositoras chilenas”<sup>111</sup>.

Es interesante destacar que el cantante da cuenta de un manejo bastante asertivo del proceso histórico y social que debió vivir María Luisa Sepúlveda. Las razones que esgrime, son tanto más interesantes, porque, en un acto de justicia artística, posiciona su obra en un contexto propio de la música académica. De este modo, también presenta un fuerte carácter reivindicatorio y de puesta en valor. La manifestación artística, a partir de la propia agencia del cantante es, en sí misma, una respuesta clara ante el ejercicio de poder que la excluyó.

“Dentro de la música docta chilena hay compositores destacados y los puedes elegir como cualquier otro repertorio y pasa que afuera hay una protección a su propio repertorio y nosotros tenemos acá un stock de repertorios que no se hacen y no se hacen por muchas razones. La música docta vocal Santacruziana y post Santacruziana, Facultad de Artes, esa es la música que, si se difunde, ha sido impresa y reimpressa, hay un acceso a esa música, pero a los otros músicos, como María Luisa Sepúlveda es muy difícil el acceso”<sup>112</sup>.

La decisión de otorgarle un espacio en el presente, genera una transmisión de un nuevo valor otorgado a sus creaciones y a su vida. Posibilita también acciones que inscriben y reconfiguran la memoria de María Luisa Sepúlveda. Los movilizadores tras las decisiones de situarla y hacerla presente, son la insistencia en el desconocimiento de su legado, no sólo en la escena musical chilena de tradición escrita, sino también en el circuito cotidiano, público, en el día a día. Nos llama la atención este punto en común, que todos ellos insisten, finalmente, en que merece estar presente, que su trayectoria vital y su creación artística requieren de un espacio entre nosotros. “El resto de mi mundo clásico no la conoce, no es conocida para nada. Igual hay otros compositores de la

---

<sup>111</sup> Gonzalo Cuadra, cantante Lírico, septiembre del 2020.

<sup>112</sup> Gonzalo Cuadra, cantante lírico, septiembre 2020.

misma época de María Luisa que son desconocidos, hay ciertos compositores que quedaron por ahí en el olvido y yo no sé por qué razones”<sup>113</sup>.

El desconocimiento, contribuye a la perpetuación de una forma de representación con la cual ha cargado el legado de María Luisa Sepúlveda, que no le ha permitido constituirse como una mujer compositora relevante dentro de la historia de la música en Chile. Según Ricoeur, la experiencia del reconocimiento aparece bajo la forma de un juicio declarativo<sup>114</sup>, sin embargo, los juicios declarativos pasados la han negado, minimizado, juzgado y caricaturizado. Los presentes relatos y acciones analizados, como actos de enunciación, despliegan poder y se vuelven constitutivos del sujeto, en este caso de María Luisa Sepúlveda<sup>115</sup>. Constituyen actos mediante los cuales se trae a la compositora al presente, evidenciando el carácter relacional de las prácticas culturales, provocando nuevas lecturas del pasado y resituando críticamente la memoria y vida de María Luisa Sepúlveda.

La constante problemática del acceso a las partituras de las composiciones de María Luisa Sepúlveda aparece en los relatos más de una vez. “El Afilador”, es la obra que más circula en el espacio digital, así como también es la que más se interpreta. “Creo que es una de las obras que más se conoce de la compositora. Hay una persona que lo toca en Youtube, pero no sé si está completa [su versión]. Entonces, quedé con curiosidad, ya que me gustaría verlo en el papel. Como compositora de música docta en esos años, lo que ella podría escribir en el papel, musicalmente, es valioso”<sup>116</sup>.

El valor de difundir la obra y vida de María Luisa Sepúlveda, es relevante no sólo por poner en valor su trayectoria, sino porque dialoga con el análisis crítico de la construcción y revisión del pasado musical chileno desde el presente. Así, la revisión y análisis crítico de fuentes históricas aquí planteadas se realiza a la luz del interés, de la presencia y de la circulación actual de sus repertorios. Sin dejar de lado una visión que da cuenta de la historicidad de su vida, tomamos con medida los juicios de valor considerándolos como respuestas emocionales a un momento y contexto histórico específico. El valor y el rol de la obra y vida de María Luisa Sepúlveda, desde una mirada presente, generan la necesidad de repensarla, reposicionarla y re-conocerla.

---

<sup>113</sup> Patricia Reyes, intérprete y concertista en arpa, agosto del 2020.

<sup>114</sup> Ricoeur, Paul (2000). “Historia y Memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado”. *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 55, (4), pp. 731-747.

<sup>115</sup> Abu-Lughod, Lila (2012). “Escribir contra la cultura”. *Andamios*, 9, (19), pp. 129-157.

<sup>116</sup> Álvaro Cruz, estudiante de licenciatura en música, septiembre del 2020.

## Reflexiones finales

Los textos, poseen siempre una emocionalidad que queda plasmada en los juicios de valor y opiniones de los autores que los emiten. Los relatos orgánicos a la institucionalidad musical que configuraron la memoria de María Luisa Sepúlveda tuvieron consecuencias e implicancias para la consideración de la obra y trayectoria musical de la compositora en cuanto terminaron por “pegarse” a su memoria. Al no poder revisar las partituras ni contar con grabaciones de muchas de sus obras no podemos aún emitir un juicio estético sobre su legado creativo pero, a nuestro juicio, las cargas emocionales vertidas en los textos, impidieron valorar su legado con justicia, en tanto intérprete, compositora, pedagoga, recopiladora y armonizadora.

Pensamos que las críticas estaban relacionadas con su condición sexobiológica, su construcción de género, su subjetividad y su adscripción de clase, es decir, quién era ella. No sabemos cuál de estos elementos fue el más gravitante, o si bien la conjunción de ellos condicionó estos juicios, pero evidentemente la agencia de María Luisa Sepúlveda por ocupar un espacio que no había sido común para una mujer de su época causó molestias en el círculo musical predominante. Pese a lo ya expuesto hoy se han configurado otros relatos fuera del espacio institucional, en donde se difunde su obra, permitiendo que la memoria de la compositora se configure actualmente y se resignifique.

Nuestro análisis en torno a la relectura de la bibliografía en torno a María Luisa Sepúlveda parte de la necesidad de introducir fisuras en el dominio discursivo académico oficial<sup>117</sup>. Ajenas a los juicios canónicos de valor impuestos por la institucionalidad de la música académica de mediados del siglo XX, esta relectura busca relacionar y poner en contacto lo que realmente hizo María Luisa Sepúlveda. Mediante el juicio y la opinión de distintos músicos y personas relacionadas con la práctica musical, buscamos destacar cómo es valorada y resignificada hoy. De este modo, propiciamos nuevas lecturas críticas en torno a su calidad de *mujer compositora*, permitiendo notar y destacar los márgenes en los cuáles tuvo que desarrollar su legado creativo. Dentro de las proyecciones de este artículo postulamos la necesidad de llevar los argumentos a otro nivel de discusión. Si bien no podemos cambiar las actitudes y los eventos del pasado y, en consecuencia, tampoco podemos cambiar la realidad del “desvanecimiento” y crítica negativa hacia las compositoras. Para lidiar hoy con esta situación Necesitamos hacer las preguntas correctas y enfrentar los problemas expuestos con aparatos teóricos y bibliografías que nos permitan embarcarnos en una musicología verdaderamente feminista y restituir la validación, la voz y la autoridad.

---

<sup>117</sup> Guerra, Debbie y Juan Carlos Skewes (1999). “La historia de vida como contradiscurso: pliegues y repliegues de una mujer”. *Revista Proposiciones*, 19, pp. 1-20.  
[http://www.sitiosur.cl/publicaciones/Revista\\_Proposiciones/PR-0029-3265.pdf](http://www.sitiosur.cl/publicaciones/Revista_Proposiciones/PR-0029-3265.pdf)

## BIBLIOGRAFÍA

### Correspondencia:

“[Carta] 1939 ene. 9, Santiago, Chile [a] Gabriela Mistral, La Habana, [Cuba] [manuscrito]” (09 enero 1939). Consultado en abril de 2020 en <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:135286>

### Hemerográficas:

*Revista Aulos* (1932-1934). Consultada en: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:79450>

*Revista Marsyas* (1927-1928). Consultada en <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0033027.pdf>

*Revista Música* (1920-1924). Consultada en: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:79450>

### Libros:

Ahmed, Sara (2015). **La política cultural de las emociones**. México: Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM.

Bustos, Raquel (2012). **La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno**. Santiago: Ediciones UC.

Claro, Samuel y Jorge Urrutia (1973). **Historia de la Música en Chile**. Santiago: Editorial Orbe.

Escobar, Roberto (1971). **Músicos sin pasado. Composición y compositores de Chile**. Barcelona: Editorial Pomaire.

Escobar, Roberto y Renato Irarrázabal (1969). **Música compuesta en Chile 1900-1968**. Santiago: Ediciones de la Biblioteca Nacional.

Glaser, Barney G. y Anselm L. Strauss (1967). **The discovery of grounded research: strategies for qualitative research**. New Brunswick and London: Aldine Transaction.

González, Juan Pablo y Claudio Rolle (2005). **Historia Social de la música popular en Chile (1890-1949)**. Santiago: Ediciones UC.

Hernández Sampieri, Roberto, Carlos Fernández Collado, Pilar Baptista Lucio (2010). **Metodología de la investigación, Vol. 3**. México: McGraw-Hill.

María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1957). Desde el "Desvanecimiento Historiográfico" hasta la presencia actual de una compositora y Música Chilena.

María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1957). From the "Historiographical Fading" to the current presence of a Chilean composer and musician.

---

Hine, Christine (2011). **Etnografía virtual**. Barcelona: Editorial UOC.

Labarca, Amanda (1939). **Historia de la enseñanza en Chile**. Santiago: Imprenta Universitaria.

Miller, Daniel y Don Slater (2000). **The internet: an ethnographic approach**. Oxford: Berg.

O'Reilly, Karen (2012). **Métodos etnográficos**. Londres y Nueva York: Routledge.

Pereira, Eugenio (1957). **Historia de la Música en Chile (1850-1900)**. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile.

Pink, Sarah, Heather Horst, John Postill, Larissa Hjorth, Tania Lewis y Jo Tacchi (2019). **Etnografía digital: Principios y práctica**. España: Ediciones Morata

Salas Viu, Vicente (1952). **La Creación Musical en Chile 1900-1951**. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

Sandoval **Declamación**. Santiago: Imprenta Gutenberg.

Santa Cruz, Domingo (2008). **Mi vida en la Música. Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX**. Edición y revisión musicológica de Raquel Bustos. Santiago: Ediciones UC.

Sørensen, Marie Louise Stig y John Carman (Eds.) (2009). **Estudios patrimoniales: métodos y enfoques**. Londres y Nueva York: Routledge.

Uzcátegui, Emilio (1919). **Músicos chilenos contemporáneos**. Santiago: Imp. y Enc. América.

### Capítulo de Libros:

González, Juan Pablo (2013). "Construcción sonora de la nación". **Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes**. Juan Pablo González (editor). Santiago: Universidad Alberto Hurtado, pp. 279-300.

Ingold, Tim (2000). "Culture, nature, environment. Steps to an ecology of life". **The perception of the environment**. London: Routledge, pp. 13-26.

Izquierdo, José Manuel (2011). "Prólogo", **Palabra de Soro**. Recopilación, transcripción y notas de Roberto Doniez Soro. Santiago: Ediciones Altazor, pp. 15-19.

Razeto, Jorge, Juan Carlos Skewes y Emilia Catalán (2019). "Prácticas de conservación, sistemas naturales y procesos culturales: apuntes para una reflexión crítica desde la etnografía". **Naturaleza en Sociedad: Una mirada a la dimensión humana de la conservación de la biodiversidad**. Claudia Cerda, Eduardo Silva-Rodríguez y Cristóbal Briceño (editores). Ocho Libros, Santiago, Chile, pp. 75-106, en: [https://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:\\_KEIzAm6D4IJ:scholar.google.com/&hl=es&as\\_sdt=0,5](https://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:_KEIzAm6D4IJ:scholar.google.com/&hl=es&as_sdt=0,5)

### Artículos:

Abu-Lughod, Lila (2012). "Escribir contra la cultura". *Andamios*, 9, (19), pp. 129-157.

Assmann, Jan y John Czaplicka (1995). "Memoria colectiva e identidad cultural". *Nueva Crítica Alemana*, (65), pp. 125-133.

Brasil, Eric y Leonardo Fernandes Nascimento (2020). "História Digital: reflexões a partir da Hemeroteca Digital Brasileira e do uso de CAQDAS na reelaboração da pesquisa histórica". *Revista Estudos Históricos*, 33, (69), pp. 196-219. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S2178-14942020000100011>

Bustos, Raquel (1981). "María Luisa Sepúlveda Maira (1892-1958)", *Revista Musical Chilena*, 35, (153), pp. 117-140. Consultado de <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/630/532>

Bustos, Raquel (2014). "María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1958), Primera compositora titulada en Chile y precursora en la recopilación de la música vernácula chilena". *Revista Quinchamalí. Artes, letras, sociedad*, 12, pp. 24-37.

Butler, Judit (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, Londres. Vol 3, pp. 1-25.

Citron, Marcia (1990). "Gender, professionalism and the musical canon". *The Journal of Musicology*, Vol 8, N°1, pp. 102-117.

Gibson, Barry John y Peter Gregory Robinson (2005). "The intersection between Systems Theory and Grounded. Theory: The Emergence of the Grounded Systems Observer", *Qualitative Sociology Review*, 1, (2), pp. 3-21. [https://www.researchgate.net/publication/236325251\\_The\\_intersection\\_between\\_systems\\_theory\\_and\\_grounding\\_theory\\_the\\_emergence\\_of\\_the\\_grounding\\_systems\\_observer](https://www.researchgate.net/publication/236325251_The_intersection_between_systems_theory_and_grounding_theory_the_emergence_of_the_grounding_systems_observer)

**María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1957). Desde el “Desvanecimiento Historiográfico” hasta la presencia actual de una compositora y Música Chilena.**

María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1957). From the “Historiographical Fading” to the current presence of a Chilean composer and musician.

---

- Guerra, Debbie y Juan Carlos Skewes (1999). “La historia de vida como contradiscurso: pliegues y repliegues de una mujer”. *Revista Proposiciones*, 19, pp. 1-20.  
[http://www.sitiosur.cl/publicaciones/Revista\\_Proposiciones/PR-0029-3265.pdf](http://www.sitiosur.cl/publicaciones/Revista_Proposiciones/PR-0029-3265.pdf)
- N. F. (1950). “La Voz del Pasado by Maria Luisa Sepúlveda: Cancionero Chileno by Maria Luisa Sepúlveda”, *Journal of the International Folk Music Council*, 2, p. 72. Consultado en junio de 2020 en <http://www.jstor.com/stable/835713>
- Peña, Carmen (2011). “Ópera decimonónica: al banquillo de los acusados”, *Resonancias*, 15 (29), pp. 57-71. Consultado en septiembre de 2020 en [http://resonancias.uc.cl/images/PDF\\_Anteriores/Separatas\\_n29/Carmen\\_Peña.pdf](http://resonancias.uc.cl/images/PDF_Anteriores/Separatas_n29/Carmen_Peña.pdf)
- Pereira, Eugenio (1958). “Maria Luisa Sepúlveda [Necrología]”, *Revista Musical Chilena*, 12 (60), pp. 160-161. Consultado el 09 de abril de 2020.  
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12549/12858>
- Prades, Mario (2016). “Escritura, fuentes y demostración en la Historia Digital: Problemas y retos actuales”, *Revista de Humanidades*, 34, pp. 225-259. Consultado el 10 de junio de 2020 en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321249341009>
- Ricoeur, Paul (2000). “Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado”. *Annales, Historie. Sciences Sociales*, 55, (4), pp. 731-747.
- Rubenstein, Steven L. (2004). “Fieldwork and the erotic economy on the colonial frontier”, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 29, (4), pp. 1041-1071.
- Santa Cruz, Domingo (1927). “Canciones escolares”. *Marsyas*, I/4 (junio de 1927), p. 139.
- Santa Cruz, Domingo (1932). “La vida musical del presente” (Incultura). *Aulos, Revista Musical*, 3, pp.16-23. Consultado en abril de 2020.  
<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:79450>
- Santa Cruz, Domingo (1950). “Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach”. *Revista Musical Chilena* 40, pp. 8-62. Consultado en junio de 2020  
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12022/12382>



Skewes, Juan Carlos y Felipe Trujillo, y Debbie Guerra (2017). "Traer el bosque a sus domicilios. Transformaciones de los modos de significar el espacio habitado", *Revista INVI*, 32 (91), pp. 23-64. <http://revistainvi.uchile.cl/index.php/INVI/article/view/1224>

Universidad de Chile, (1931). "Decretos de la rectoría", *Anales de la Universidad de Chile*, Boletín 12, pp. 413-478. Consultado en septiembre de 2020 en: <https://anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/53900>

Varios autores (2001). "Liliana Pérez Corey (1917-1990). Pionera de la guitarra en Chile", *Resonancias*, 5, (8), pp. 31-43. Consultado en agosto de 2020 en <http://resonancias.uc.cl/es/N-8/liliana-perez-corey-1917-1990-pionera-en-la-ensenanza-de-la-guitarra-en-chile.html>

### Tesis

Sentis, Catalina (2020). *La compositora María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1958): Discursos historiográficos, exoneración y feminismo*. Tesis para optar al grado de Magister en Artes, mención Música. Pontificia Universidad Católica de Chile.

[https://repositorio.uc.cl/xmlui/bitstream/handle/11534/38494/Sentis%20Acuña-LA%20COMPOSITORA%20CHILENA%20MARÍA%20LUIZA%20SEPÚLVEDA%20MAIRA%20\(1883-1958\).pdf](https://repositorio.uc.cl/xmlui/bitstream/handle/11534/38494/Sentis%20Acuña-LA%20COMPOSITORA%20CHILENA%20MARÍA%20LUIZA%20SEPÚLVEDA%20MAIRA%20(1883-1958).pdf) Consultado el 24 de noviembre del 2020.

Vera, Fernanda (2015). *¿Músicos sin pasado? Construcción conceptual en la historiografía musical chilena*. Tesis para optar al grado de Magister en Artes con mención en Musicología. Universidad de Chile.

<http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/136749/vera-f-tesis.pdf?sequence=1>

Consultado el 24 de noviembre del 2020.

### Recursos electrónicos y documentos PDF

"Conservatorio Nacional de Música y Declamación Fundado en Santiago de Chile en el año 1849" (ca. 1906). Consultado el 15 de abril de 2020.

<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:329867>

Danke, Jacobo. "El Cancionero Chileno de María Luisa Sepúlveda", *La Opinión*, (10 de diciembre de 1945). Consultado en mayo de 2020.

<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:153679>

**María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1957). Desde el “Desvanecimiento Historiográfico” hasta la presencia actual de una compositora y Música Chilena.**

María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1957). From the “Historiographical Fading” to the current presence of a Chilean composer and musician.

---

“María Luisa Sepúlveda”, Family Search. Consultado el 21 de octubre a las 22:26 en: <https://www.familysearch.org/tree/person/details/LZ38-MDN>

Plath, Oreste (ca. 1945). “Discurso en la Semana del Folklore”. Consultado en abril de 2020 en: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:329868>

“Una nueva obra de María Luisa Sepúlveda” (octubre de 1927). Consultado en abril de 2020 en [www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:154018](http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:154018)