



Universidad Alberto Hurtado

Facultad de Filosofía y Humanidades

**Desarrollo profesional de la mujer intérprete en Chile durante las
últimas décadas del siglo XX**

Tesis para optar al grado de Magister en Musicología Latinoamericana

Autora: Daniela Nieto Olguín

Profesor Guía: Dra. Daniela Fugellie

Santiago, Chile

2023

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación no hubiese sido posible sin el apoyo y colaboración de muchas personas importantes para el desarrollo de esta. Se agradece a la directora de tesis, por su gran paciencia, por compartir sus conocimientos, el acompañamiento constante y los consejos necesarios para el desarrollo de la tesis. También se agradece a la familia de la tesista, por no dejarla bajar los brazos en los momentos más difíciles. A los profesores que estuvieron presentes y preocupados por el desarrollo del trabajo, a los amigos, amigas, compañeros y compañeras que siempre tuvieron una palabra de apoyo, una reflexión o un consejo, ya que sin estos la investigación no sería el mismo. Finalmente, a todos los que se dieron el tiempo de leer el trabajo compartiendo su opinión y aportando con su propia reflexión.

A todos ustedes, gracias.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN.....	5
INTRODUCCIÓN.....	6
Planteamiento del problema y justificación de la investigación.....	6
Preguntas y objetivos de la investigación.....	10
Estado del Arte.....	11
CAPITULO 1	
Marco teórico. Género, intérpretes femeninas y biografía para el estudio del siglo XX chileno.....	17
1. Género.....	18
1.2. Construcción de género.....	19
1.3. Estereotipos de género.....	20
2. Mujeres intérpretes del siglo XX en Chile.....	20
2.1. Canon.....	21
2.2. Intérpretes musicales.....	22
2.3. Intérpretes mujeres.....	23
2.4. La obra de arte y el intérprete.....	23
3. La biografía como fuente para el estudio musicológico	27
Metodología.....	28
CAPITULO 2	
Agrupaciones musicales.....	32
2.1. Agrupación Musical Anacrusa.....	35
2.2. Ensemble Bartok Chile.....	38

2.3. Participación Femenina.....	43
CAPITULO 3	
Estudio casos y análisis de los resultados.....	48
3.1. Cecilia Plaza.....	48
3.2. María Paz Santibáñez.....	54
3.3. Valene Georges.....	61
3.4. Carmen Luisa Letelier.....	66
CAPITULO 4	
Trayectoria profesional y aportes de las intérpretes chilenas y factores que propician su invisibilización.....	72
4.1. Factores que propician la invisibilización de la intérprete en la historia.....	72
4.2. Trayectoria profesional de las intérpretes y su aporte a la vida musical chilena.....	74
Conclusiones.....	77
5.1. Estrategias de acción de las intérpretes chilenas para la difusión y desarrollo de la música contemporánea.....	77
5.2. Conclusiones finales.....	80
BIBLIOGRAFÍA.....	83
ENTREVISTAS.....	87
VIDEOS.....	87
PAGINAS WEB Y ENLACES.....	87
ARCHIVOS.....	88
ANEXOS.....	89

RESUMEN

El principal objetivo de este trabajo es explorar la presencia de mujeres intérpretes en la vida musical chilena de las décadas de 1980 y 1990, comprendiendo tanto su aporte al desarrollo de la música chilena como también cuestionando de qué manera su condición femenina determinó sus trayectorias artísticas.

Se indagó en la forma en que se construye el género y los estereotipos, también cómo estos han afectado en la visión que se tenía de la labor de las mujeres en la música además de su rol de las intérpretes durante el siglo XX, indagando también de dónde provienen las ideas del genio creador que, sumado a la concepción del canon dentro de la música docta y la condición sociocultural de la mujer, las ha dejado invisibilizadas dentro de la historiografía y las investigaciones musicológicas.

Como metodología de investigación se utilizó un enfoque cualitativo, interpretando los datos recopilados por medio de la revisión de archivos, documentos y las entrevistas semiestructuradas realizadas a las intérpretes estudiadas o a familiares de estas, para lograr desarrollar las biografías de cuatro mujeres intérpretes: Cecilia Plaza (1954), María Paz Santibáñez (1968), Valene Georges (1940-2020) y Carmen Luisa Letelier (1943), quienes participaron en agrupaciones musicales independientes durante el periodo de los años 80 y 90 en Chile. De este modo se contextualizó y analizó la función que cumplió cada intérprete dentro de la Agrupación Musical Anacrusa y el Ensamble Bartok Chile, así mismo sus proyectos personales y trayectoria profesional.

Así, en primer lugar, se puede decir que se definieron algunos factores que propiciaron la invisibilización de las intérpretes en la historia. En segundo lugar, se determinó la trayectoria y el rol que tuvieron las intérpretes femeninas, además de su aporte a la vida musical chilena, y, finalmente, las estrategias de acción que utilizaron las intérpretes para la difusión y desarrollo de la música contemporánea chilena y latinoamericana.

Palabras clave: Intérpretes mujeres; Agrupación Musical Anacrusa; Ensemble Bartok; rol de la intérprete; música chilena del siglo XX.

INTRODUCCIÓN

Planteamiento del problema y justificación de la investigación: La parte invisibilizada de la historia

La historia de la sociedad se ha construido a partir de visiones masculinas o a través de los logros del hombre, es decir, una historia antropocentrista masculina, que deja de lado o no considera los logros y avances femeninos. En palabras de la autora Carmen García (2016), “la historia de las mujeres es también la historia de la otra mitad de la humanidad” (p.39). De acuerdo con García, existe una mitad oculta de la historia, que a pesar de los prejuicios siempre ha sido parte de la cultura de la sociedad. Del mismo modo, la historia de la música no queda exenta de esta visión antropocéntrica y masculina, al contrario, se ha logrado evidenciar que esta parte invisible de la historia, la historiografía femenina, también está fragmentada o apartada en la historia musical de Chile, tal como fue demostrado en el III Coloquio de Ibermúsicas sobre investigación musical, que abordó espacios musicales en los que las mujeres han sido tradicionalmente invisibilizadas:

Los problemas abordados tienen que ver con la invisibilización de la mujer creadora en ambientes fuertemente masculinizantes como lo son los de la composición en la música clásica o la interpretación en el rock, con cánones preestablecidos donde la mujer no ha tenido cabida (González, 2017, p.9).

Esto genera que hasta el día de hoy se identifique a la mujer con labores de reproducción, como la docencia, y al hombre en labores de producción, como la composición (Arce, 2015). La invisibilización de la figura femenina en la historia también tiene como consecuencia que toda mujer que desee progresar en la profesión musical deberá luchar contra diversos prejuicios. En palabras de Arce: “Toda mujer que desee caminar por las vías de la creación musical, deberá hacer frente a una serie de prejuicios, comentarios, carencias y recortes en su historia” (2015, p.34). Esto evidencia que la invisibilización de la mujer en la historia de la música ha influenciado también en su labor profesional.

En definitiva, se logran evidenciar dos grandes problemáticas. En primer lugar, la invisibilización de la mujer tanto en la historia de la humanidad, como en la historia de la música, donde aquellas mujeres que han sido parte de la creación, composición e interpretación profesional en la carrera musical y han resaltado en estas áreas, no han logrado

el reconocimiento merecido de su trabajo. En segundo lugar, nos encontramos con la problemática del desarrollo profesional de las mujeres en la música, pues debido a la invisibilización y al ambiente generalmente masculinizado, se ha dificultado la apertura de espacios donde las mujeres puedan participar libres de los prejuicios y cánones instaurados.

En virtud de lo anterior, surge “la necesidad de estudiar a las mujeres como objeto y sujeto histórico, así como el papel que ha tenido el género en la historia y en la historiografía” (Ramos, 2010, p.8).

Durante la segunda década del siglo XXI crece el interés de la musicología por estudiar a la mujer y su papel en el desarrollo de la música. Las investigaciones existentes evidencian la desigualdad y segregación de las mujeres en relación a su lugar en una profesión concreta, lo que les impide acceder a puestos de trabajo mejor posicionados (Ramos, 2010). De aquí surge una serie de problemas al intentar fomentar la participación de la mujer en la profesión musical, y también en el conocimiento que existe acerca de las músicas del siglo XX. En el marco de estos vacíos en la investigación musical, la presente investigación se propone identificar a las intérpretes que promovieron y difundieron la música docta durante las últimas dos décadas del siglo XX chileno, esto con el fin de hacerlas parte de la historia de la sociedad. Así mismo, entender cómo las intérpretes se abren su propio camino en la historia mediante la creación y la autogestión para ser parte de la historiografía femenina y, finalmente, cómo se introducen en una historia escrita generalmente por hombres, creando nuevos espacios y fomentando el desarrollo de la cultura constantemente.

Actualmente, como se evidenciará en el Estado del arte, podemos encontrar investigaciones musicológicas recientes relacionadas al género y la participación musical femenina. Sin embargo, estas en su mayoría se dedican al estudio de la mujer en el ámbito de la educación y la composición, dejando de lado la interpretación. Esta situación se repite dentro de los estudios musicológicos en general, pues se ha privilegiado el estudio de los compositores, debido a la tradición eurocéntrica que se concentra en estudiar al genio compositor y su obra, pero no a quien posibilita la difusión del trabajo de los creadores. Tal como nos dice Castillo (2010):

Los ejecutantes, a pesar de ser el vínculo esencial entre la creación musical y los auditores de esta, a pesar de que son quienes dan vida sonora real a lo que estuvo en la mente del compositor y que queda después estampado en un papel, son muy pocos los favorecidos con estudios musicológicos (p.44-45).

Por este motivo, la importancia de esta investigación radica en que, en la actualidad, es difícil encontrar estudios que nos hablen del trabajo de las intérpretes chilenas. Esto deja varios vacíos en la historia de la música, incluso para efectos del entendimiento de la creación musical, ya que los intérpretes son quienes nos ayudan a conocer la música de diferentes compositores, pues “la música, en su más amplio sentido, es un acto de comunicación en el cual el creador dialoga con el intérprete (en el caso de los creadores-intérpretes este es un diálogo interno), quien finalmente, entrega el mensaje al público” (Díaz, 2017, p.6). En efecto, son las y los intérpretes los encargados de difundir la música de las y los creadores. En segundo lugar, debido a que no hay suficiente información acerca de las intérpretes, es difícil saber quiénes fueron aquellas que tuvieron un rol importante a lo largo del siglo XX. Por lo mismo se propone acotar esta investigación a las décadas de 1980 y 1990, durante las cuales mis trabajos previos me han permitido identificar el protagonismo de algunas mujeres intérpretes, específicamente en el ámbito de la música contemporánea. El rol destacado de las intérpretes femeninas podría vincularse con las especificidades del medio de la música contemporánea, conjeturando que en este ambiente más ‘alternativo’ o autogestionado, las mujeres han desarrollado estrategias de acción diferentes a las de ambientes más institucionalizados, como lo es por ejemplo el mundo de las orquestas profesionales.

A consecuencia de todo lo descrito anteriormente, se ha decidido abordar como estudios de caso a cuatro intérpretes chilenas que tuvieron una actividad relevante en el período a estudiar: Cecilia Plaza (n. 1954), María Paz Santibáñez (n. 1968), Carmen Luisa Letelier (n. 1943) y Valene Georges (1940-2020), quienes a su vez se relacionan a la actividad de dos agrupaciones chilenas: La Agrupación Musical Anacrusa en el caso de Plaza y Santibáñez, y el Ensemble Bartok Chile en el caso de Letelier y Georges. Con respecto a Anacrusa, contamos con el Fondo Documental Anacrusa, catalogado y donado al Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile en el marco del proyecto Fondecyt 11170844, “Espacios alternativos de la música contemporánea en Chile (1945-1995)”, a cargo de Daniela Fugellie como investigadora responsable.

La Agrupación Musical Anacrusa, además de formarse dentro de las décadas en las que se desea acotar la investigación, se desarrolló en un periodo de dictadura, donde existía un gran sentimiento de aislamiento y decadencia de la vida musical chilena, por lo que su difusión de la música contemporánea se vinculó con la intención de otorgar un espacio libre de opresión en el que resurge la actividad musical contemporánea (Fugellie, 2020). Gracias a mi propio trabajo en la inventarización de este Fondo Documental¹, logré identificar en el archivo a diferentes intérpretes mujeres que fueron importantes al momento de fomentar la música contemporánea del siglo XX, pero de las cuales no se contaba con investigaciones publicadas, como es el caso de la pianista Cecilia Plaza, quien fue una figura central en el marco del proyecto de Anacrusa.

Por otro lado, el Ensemble Bartok fue también creado en 1981, es decir, dentro los años correspondientes al periodo en que se acota esta investigación. Esta agrupación de música de cámara se dedicó a promover y fomentar la creación y desarrollo de la música contemporánea chilena. Además, cabe destacar que el proyecto fue fundado y dirigido por la intérprete norteamericana nacionalizada chilena Valene Georges, y junto a Georges participó Carmen Luisa Letelier, una de las cantantes líricas chilena más reconocidas de su generación, siendo así un espacio donde el trabajo de las mujeres intérpretes chilenas fue central para el desarrollo de la música contemporánea. Al contrario que el caso de Anacrusa, las fuentes documentales correspondientes a este proyecto se encuentran en posesión de la familia Goldenberg-Georges y de Carmen Luisa Letelier, por lo cual para realizar esta investigación fue central el contacto directo con Letelier y con Valene Goldenberg, hija de Valene Georges. La consulta de materiales archivísticos se complementa con entrevistas con las mismas intérpretes y sus familiares, las que fueron centrales para acceder a testimonios personales.

Por medio de este trabajo se busca dar a conocer a intérpretes que trabajaron y promovieron la música contemporánea latinoamericana durante las décadas de 1980 y 1990 en Chile, profundizando en sus ámbitos de acción y sus aportes específicos a la vida musical chilena. También se pretende ahondar en los eventuales estereotipos de género que dificultaron su labor como profesionales de la música. Finalmente, esta investigación nos

¹ Trabajo de investigación realizado en la Biblioteca Nacional con el Archivo Anacrusa durante el año 2019.

ayudará a identificar ciertas tendencias ligadas al género presentes en la profesión musical, observando por ejemplo si es que hacia finales del siglo XX las mujeres logran conquistar nuevos ámbitos de la interpretación, o si su rol sigue supeditado a los que desde el siglo XIX han sido sus ámbitos de desarrollo, como lo son el cultivo del piano y el canto lírico.

Preguntas de investigación

- 1.- ¿Cuál fue el aporte de las mujeres intérpretes a la vida musical chilena durante las últimas dos décadas del siglo XX?
- 2.- ¿Cómo ayudaron las intérpretes a fomentar la música del siglo XX, especialmente el repertorio chileno y latinoamericano?
- 3.- ¿De qué manera su pertenencia al género femenino determinó su trayectoria profesional?

Objetivo general

A partir de cuatro estudios de caso, explorar la presencia de las mujeres intérpretes en la vida musical chilena de las décadas de 1980 y 1990, comprendiendo tanto su aporte al desarrollo de la música chilena, como también cuestionando de qué manera su condición femenina determinó sus trayectorias artísticas.

Objetivos específicos

- A partir de cuatro estudios de caso, describir y analizar la trayectoria profesional y el aporte a la vida musical chilena de intérpretes femeninas.
- Analizar la contribución de las intérpretes chilenas a la difusión y desarrollo de la música contemporánea, especialmente chilena y latinoamericana.
- Determinar de qué manera aspectos de género han afectado en las trayectorias artísticas de las intérpretes de las décadas de 1980 y 1990.

Estado del arte

Dentro de las décadas que se desea estudiar, 1980 y 1990, se puede ver un resurgimiento de la vida musical chilena, la cual había sido abruptamente afectada debido al Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. El año 2003, Luis Merino Montero publica en la *Revista Musical Chilena* un ensayo sobre los treinta años después del golpe militar, donde se mencionan las consecuencias inmediatas que sufrió el ámbito musical luego de este fuerte evento y la consiguiente Dictadura Militar, que causó gran impacto social (Merino 2003). En este artículo, en primer lugar, Merino menciona cómo fue el desarrollo de la música durante los años previos a la dictadura y cómo el crecimiento del movimiento musical del siglo XX, que se mantuvo constante entre los años 1940 y 1973, se vio afectado inmediatamente luego del Golpe de Estado con las nuevas medidas de seguridad del estado que incluyeron un sistema autoritario que afectó directamente la cultura del país. Así, si en el período comprendido entre 1940 y 1973 se habían creado los principales organismos de la enseñanza y difusión de la música docta chilena (la Orquesta Sinfónica de Chile, el Instituto de Extensión Musical, los Festivales de Música Chilena, entre otros), el período que comienza en 1973 se vio marcado por el exilio de compositores e intérpretes. En segundo lugar, Merino habla de las consecuencias inmediatas de la dictadura, donde se aborda la reducción de los recursos y aporte estatal a diversas instituciones, lo que afectó directamente el impulso de la vida musical que se desarrollaba principalmente en la Universidad de Chile. Este quiebre fue compensado, en parte, con otras instituciones y agrupaciones que fomentaron la difusión y creación musical, por ejemplo, los ya mencionados proyectos de la Agrupación Musical Anacrusa y el Ensamble Bartok Chile. Además, Merino analiza cómo la música chilena se incorpora al proceso de la globalización, el cual fue fortalecido por el exilio de numerosos músicos y artistas chilenos. Finalmente, el autor hace una síntesis dando las bases de lo que faltaría por estudiar en base a los nuevos cambios producto de la globalización.

Cabe señalar que el artículo de Luis Merino (2003) se enfoca principalmente en el trabajo de diferentes compositores entre los años 1973 y 2003, que en su gran mayoría fueron hombres ligados a la música docta, dejando de lado la labor de intérpretes, profesores y musicólogos que también aportaron a la cultura durante estos años. El autor tampoco

profundiza en la labor de las mujeres en la profesión musical. También podemos constatar que, si bien estudia las décadas de 1980 y 1990, este artículo no ahonda en los hechos históricos musicales de estos años, más bien da una visión general y panorámica de lo que sucede con la música, que debiera ser profundizada desde perspectivas más específicas.

Con respecto a los aportes surgidos desde otras disciplinas sobre este período en particular, el año 2009 Luis Hernán Errázuriz publica el artículo “Dictadura militar en Chile: antecedentes del golpe estético-cultural” en *Latin American Research Review*. Aquí se nos habla sobre las causas y consecuencias de la dictadura militar en Chile y se menciona cómo fue el desarrollo cultural durante los años que se mantuvo el régimen militar, con un enfoque estético-sociológico. Se profundiza en los cambios que se produjeron en el ámbito cultural después del golpe militar y aquellas manifestaciones artísticas que fueron promovidas durante los años que duró la dictadura, que generaron una carga simbólica por medio de la intervención y eliminación de proyectos establecidos por la Unidad Popular. Al igual que Merino, Errázuriz aborda los cambios producidos durante la dictadura militar, sin embargo, se enfoca más en contar cómo fue la operación limpieza y de corte de lo relacionado con la Unidad Popular y la recuperación de una idea de "chilenidad" y de patrimonio cultural que buscaba la junta militar, ejemplificándolo con la música, ya sea docta, popular o tradicional, las editoriales y la función de la bandera. En este sentido faltaría investigar cómo se relacionan estos hechos con las diversas instituciones a la vida musical chilena, la cual habría sido afectada por la dictadura y la disminución de recursos que describe Merino.

Asimismo, el año 2019 Karen Donoso publica el libro *Cultura y dictadura: Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*, una investigación político-cultural sobre la dictadura chilena, que define y describe la censura que existió durante este periodo, la que produjo el así llamado “apagón cultural” en las diversas áreas artísticas, entre estas, la musical. Así, con respecto al ámbito musical, nos describe cómo se produjo la censura y la autocensura durante estos años, en primer lugar, mediante las medidas de opresión y limpieza por medio del exilio y asesinato de grandes músicos chilenos, como lo fueron el asesinato de Víctor Jara o el exilio de Gustavo Becerra-Schmidt, y en segundo lugar, por la intervención de la junta militar a diversas instituciones como la Universidad de

Chile, describiendo de esta manera cómo fue el desarrollo musical durante estos años y cómo funcionó el apagón cultural señalado por la autora.

Donoso (2019) describe cómo la censura se produjo, en primer lugar, por parte de los sistemas de represión de exilio, asesinato y amedrentamiento de los artistas reconocidos, pues aquellos que seguían las ideas de la Unidad Popular eran perseguidos, generando así también la autocensura de muchos ciudadanos, en especial de aquellos artistas que participaban en el sector público. En segundo lugar, la autora señala que, durante la dictadura, la dirección de establecimientos públicos fue entregada a militares, quienes se encargarían de mantener el control de los proyectos institucionales, además de manejar los financiamientos de estos. De esta manera, se instauran políticas y normas que propician el control y la censura, que se convierten en un apagón cultural que afectó directamente el desarrollo de la música, pues solo podía desarrollarse públicamente dentro de Chile aquella música que estuviera relacionada con los ideales de la junta militar, ya sea docta o popular. Así se nos da una perspectiva de cómo fue el periodo de los años estudiados en esta investigación, y las pautas de cómo pudo darse un resurgimiento musical, además de sus retos y dificultades.

Por otro lado, con respecto a una musicología con enfoque de género, podemos mencionar que, en el año 2010, la *Revista Musical Chilena* dedicó un volumen completo, editado por Lina Barrientos, a textos escritos a partir de una conferencia realizada durante el año 2007 sobre música y mujer, la cual tuvo lugar en Chile². En este volumen podemos encontrar diversos artículos, uno de ellos es el artículo realizado por la española Pilar Ramos (2010), titulado “Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música”, en el que se habla del peso que conlleva ser mujer en la carrera musical, destacando los temas de discriminación de género, pero también los aportes de las investigaciones y estudios feministas y los aportes de las compositoras de música contemporánea. De la misma autora, Pilar Ramos, podemos destacar su libro *Feminismo y música: introducción crítica* (2003), el cual además de realizar una síntesis de los trabajos que tienen relación con la musicología feminista, pone en diálogo, critica y cuestiona conceptos de la musicología, posmodernismo, feminismo, musicología y musicología feminista, presentando su definición, problemáticas

² Lina Barrientos (ed.), “Música y mujer: una mirada interdisciplinaria”, *Revista Musical Chilena*. Vol.64 Núm. 213, pp. 5-115.

y críticas. Ramos además describe y problematiza la presencia de la mujer en campos como la composición y la interpretación, donde nos relata cómo ha sido el proceso de formación de la mujer intérprete y compositora.

A partir del año 2012 podemos mencionar los libros de la musicóloga chilena Raquel Bustos, autora de los trabajos más extensos que se hayan realizado en Chile sobre las mujeres en la música docta del siglo XX. En primer lugar, el año 2012 se lanza el libro *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*, una investigación donde podemos encontrar el contexto histórico y de composición a través de estudios de diversas mujeres chilenas. En segundo lugar, en el 2015, Bustos presenta *Presencia de la mujer en la música chilena*, donde aborda el rol de la mujer en diferentes ámbitos musicales y ya no solo en la composición. Aquí en primer lugar se abordan las problemáticas de la educación general femenina, desde la educación básica hasta la educación académica; en segundo lugar, se presenta la enseñanza y el estudio de diversas disciplinas, como lo son el canto, el piano, el arpa clásica, el violín y la guitarra clásica, a través de maestras e intérpretes destacadas del siglo XX, como Carmen Luisa Letelier y Teresa Tixier. Finalmente, la autora se enfoca en mencionar y describir el trabajo y desarrollo de mujeres destacadas en diferentes profesiones y ámbitos musicales, como pedagogas, organizadoras, directoras y musicólogas. Ambos libros poseen un enfoque enciclopédico, donde se reúnen los casos de grandes compositoras e intérpretes relatando su vida y obra, constituyendo sin duda un fundamental punto de partida para investigaciones más específicas.

También se puede mencionar el libro editado por Juan Pablo González el año 2017, *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género*, correspondiente a las actas del III Coloquio de Ibermúsicas sobre investigación musical, donde se revisan casos de mujeres profesionales en la música contemporánea y la música popular. Las publicaciones que podemos encontrar dentro de las actas vinculadas con Chile son “Leni Alexander (1924-2005) o la migración perpetua” de Daniela Fugellie, “Género, música e inmigración: narrativas de mujeres migrantes latinoamericanas en Chile” de Marisol Facuse y Carolina Franch, y “Creación musical femenina en Chile: canon, estereotipos y autorías” de Lorena Valdebenito.

Finalmente, el año 2020 se publica un dossier dedicado a los estudios de género y editado por Lorena Valdebenito en la revista *Neuma*³. Aquí podemos encontrar diferentes publicaciones relacionadas con el desarrollo de la mujer en la música, entre ellas el artículo “Mujeres intérpretes, compositoras y musicólogas en los encuentros de la Agrupación Musical Anacrusa (1985-1994)” de Daniela Fugellie, el cual será comentado dentro de la tesis puesto que analiza la importancia de la participación femenina dentro del desarrollo de la música contemporánea entre los años 1985 y 1994. Si bien este artículo visibiliza la participación de las mujeres en la Agrupación Musical Anacrusa, no profundiza en casos específicos de mujeres que permitieron el desarrollo de la música contemporánea con su trabajo en las diferentes agrupaciones musicales y tampoco aborda el caso del Ensemble Bartok Chile.

En el mismo dossier, el artículo “María Luisa Sepúlveda Maira (1883-1957): Desde el ‘Desvanecimiento Historiográfico’ hasta la presencia actual de una compositora y Música Chilena” de Fernanda Vera, Isidora Mora y Dania Sánchez, presenta un análisis crítico de la trayectoria como músico y compositora de Sepúlveda, dando énfasis en su condición femenina y construcción de género. En tercer lugar, el trabajo “Proyecto Paz Miranda: Fusión y música independiente en Valparaíso” de Gabriela Goñi y Benjamín López, presenta el caso de la cantautora Paz Miranda y su proyecto desde la perspectiva de la música popular en Chile, que nos acerca al género de fusión en Valparaíso. El texto “Paco España y el Travestismo Escénico durante la transición” de Julio Arce analiza el travestismo escénico musical en el cine español de la transición, a partir de la imagen de Paco España dando énfasis en la performance, la identidad de género y el orden político. En quinto lugar, “La Mujer en la historia musical académico educativa Venezolana: Un estudio de género” de Susana Riascos, busca visibilizar la labor de la mujer en el aporte educativo en Venezuela, enfatizando en el contexto histórico, social, musical y educativo. En sexto lugar “Primera serie criolla de Isabel Aretz: La creación artística femenina en la construcción de conocimiento científico” de Romina Dezillio enfatiza en el análisis del trabajo de investigación realizado por Isabel Aretz desde una perspectiva feminista. Finalmente nos encontramos con el artículo “No todos los días aparece, en el mundo, una mujer bonita que

³ Lorena Valdebenito (ed.), “Dossier sobre música y género”, *Neuma* Año 13. Vol. 2, 2020, pp. 9-12.

sepa escribir: Consonancias y disonancias en la prensa musical brasileña (1896-1960)” de Nayive Ananías, el cual busca visibilizar el trabajo de investigadoras musicales en Brasil y evidenciar su aporte como reporteras, investigadoras y críticas musicales.

Como pudimos evidenciar, en la actualidad ha crecido el interés por estudiar y visibilizar el trabajo de la mujer y su rol en el campo de la profesión musical. Es en este contexto que en 2018 surge el libro *Mujeres en la música chilena: la invisibilización de un legado* de la autora Yasna Rodríguez Soto, el cual aborda tanto la invisibilización de la mujer en la profesión musical enfocándose en la música popular del siglo XX y XXI, como su rol en el desarrollo de la sociedad y en la música chilena. De este modo contextualiza la participación femenina en el campo del rock y el folclor, enfatizando en las problemáticas que han debido enfrentar las mujeres, generados por los estereotipos de género y la forma en que contrarrestan con su trabajo las condiciones históricas y sociales que han influenciado en su desarrollo profesional. Si bien este trabajo de investigación aborda casos específicos de intérpretes y compositoras destacadas que ha sido referentes importantes para el desarrollo de la música popular, este no se enfoca en el trabajo de las mujeres intérpretes en la música docta y su importancia en la creación musical contemporánea.

En este sentido, podemos constatar que, principalmente, falta bibliografía acerca de la vida musical chilena durante las décadas de 1980 y 1990, ya que podemos encontrar escritos acerca de cuáles son las tareas de la musicología (Merino 2003), sin embargo, falta realizarlas. Por otro lado, si bien existe bibliografía acerca del trabajo de las mujeres en la música, lo poco que se ha escrito evoca mayoritariamente al campo de la composición y no al de las intérpretes, de las que solo podemos encontrar algunos estudios de caso. Debido a esto, surgen las interrogantes: ¿Qué sabemos realmente del aporte de las mujeres intérpretes chilenas? ¿Cuáles son los estereotipos que promueven la invisibilización de la mujer en la música durante el siglo XX y por qué aún se mantienen? De estas preguntas se desprenden el enfoque y los estudios de caso elegidos para la presente investigación.

CAPITULO 1: Marco teórico. Género, intérpretes femeninas y biografía para el estudio del siglo XX chileno

El primer concepto que debemos abordar para poder llevar a cabo esta investigación es el de género. Para identificar cómo este se construye podemos basarnos en el libro *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual* editado por Marta Lamas el año 1996, en el cual encontramos autores como Jill Conway, Susan Bourque, Joan Scott, Gayle Rubin, entre otras/os. En el libro se nos da una noción de cómo se construyó y teorizó el género para ser utilizado como un argumento político, siendo luego utilizado en los estudios sociales y culturales. En este sentido Marta Lamas (1996), basándose en los dichos de Simone de Beauvoir⁴, nos da una “aguda formulación sobre el género en donde plantea que las características humanas consideradas como femeninas son adquiridas por las mujeres mediante un complejo proceso individual y social, en vez de derivarse naturalmente de su sexo” (p.9).

En segundo lugar, para hablar de estereotipos de géneros, podemos remitirnos al libro de Judith Butler *Gender Trouble: Feminism and the subversión of identity* (1990), en el cual se mencionan los discursos regulativos que determinan qué formas de comportamiento le corresponderían a cada sexo, partiendo de la base de que el reconocimiento de dichas determinantes constituye un punto de partida para poder subvertirlas. Además, entre los estudios que relacionan el género con la música, podemos mencionar en Chile el texto de Lorena Valdebenito (2017), “Creación musical femenina en Chile: canon, estereotipos y autorías”, en el que encontramos una reflexión sobre la creación femenina y algunos problemas relacionados con la formación del canon o cánones femeninos. Al respecto, la autora nos dice que uno de los aspectos que “parece problemático para ser discutido es la crítica al canon hegemónico que se advierte en la exclusión de las mujeres de los relatos musicales” (p.112).

El segundo concepto que se deberá abordar es el de las mujeres intérpretes. Para esto, profundizaremos sobre las mujeres que se dedican a la promoción y a la difusión de la música del siglo XX por medio del ya mencionado libro de Raquel Bustos (2015), *Presencia de la*

⁴ En *El segundo sexo*, 1962. Siglo veinte.

mujer en la música chilena. También podemos mencionar el artículo de Miguel Castillo (2010) “Clara Schumann, Teresa Carreño, Rosita Renard: la condición de mujer en sus carreras musicales”, donde podemos apreciar cómo la labor de algunas mujeres intérpretes es influenciada y marcada por su condición de género.

1.- Género

En el marco de esta investigación centrada en el desarrollo profesional de las mujeres intérpretes chilenas, es necesario tener una definición de género y nociones de cómo este se construye y qué estereotipos pueden generarse por medio de esta construcción, que podrían afectar e influenciar la labor e inserción de las instrumentistas en la profesión musical.

Los autores de los ensayos presentes en el libro *El género, la construcción cultural de la diferencia sexual*, entienden el género como una construcción que se establece a partir de las características biológicas que diferencian el sexo masculino y femenino, y además como producto de las normas culturales creadas a partir de los comportamientos de hombres y mujeres, que son medidos e influenciados por diversas instituciones como las políticas, religiosas y económicas (Lamas, 1996).

Del mismo modo, Judith Butler nos sugiere que el género es una norma, lo que implica que ésta influenciaría en el estándar de la sociedad, en lo que se espera tanto del género masculino como del femenino, en palabras de la autora: “el género es el aparato mediante el cual tiene lugar la producción y la normalización de lo masculino y lo femenino, junto con las formas intersticiales hormonal, cromosómica, psíquica y performativa que el género asume” (Butler, 1990, p.11). Así, podemos decir que el género no solo se produce por medio de normas sociales, sino que también puede ser una norma y además producirlas, lo que da cuenta de que tal como las concepciones y normas a partir del género pueden construirse, éstas pueden también cambiar y deconstruirse.

Así, se da cuenta de que la definición de género está influenciada por dos factores diferentes, el biológico y el cultural. Este último, aplicado dentro de una sociedad con instituciones políticas y religiosas, y según cómo estas actúan dentro de una comunidad, podrían generar diferencias o dominio de un género por sobre otro, lo cual al mismo tiempo influenciaría el comportamiento y el desarrollo personal, social y laboral de hombres y

mujeres. A partir de lo anterior, cabe preguntarse desde cuándo se fueron formando y forjando estas normas culturales que, dentro de nuestra sociedad, han dejado a las mujeres invisibilizadas bajo la imagen del hombre, y sometidas a ciertas actividades supuestamente apropiadas a sus características femeninas, en otras palabras, es importante cuestionarnos cómo fue y es construido el género.

1.2. Construcción de género

Como bien se ha mencionado anteriormente, dentro de nuestra sociedad se han normalizado ciertas conductas sociales, donde se ha estandarizado las características que debiese tener cada género. En este sentido se puede evidenciar que existe una subordinación de un sexo por sobre otro, donde la imagen del hombre ha sido más visible que la de la mujer, es decir, ser mujer dentro de nuestra sociedad condiciona nuestra existencia. En palabras de Martínez:

Sabemos que tener cuerpo de mujer permea nuestra presencia (o ausencia) social. Y que la experiencia anclada en la cotidianeidad propia de las mujeres conforma una mirada en la cual se entrelazan, irremediamente, lo subjetivo y lo objetivo, el tiempo diario y el histórico, las necesidades de la vida cotidiana y sociales, el poder para y el tener poder (1992, 68).

Esto puede deberse a diferentes razones, en primer lugar, a que la sociedad se rige por leyes y normas que generan un discurso disciplinario que modela y maneja la forma de actuar de las personas insertas en estas (Butler, 2004), reguladas por factores políticos, religiosos y culturales, las que han configurado nuestra sociedad en un modelo patriarcal que ha dejado invisibilizada la imagen de la mujer. En segundo lugar, puede deberse a que la mujer “hasta el momento, ha sido definida por el hombre y por tanto en contraposición (o complementariedad) a su propia imagen. La mujer fue pensada como otro” (Martínez, 1992, 69). Esto trae consigo una serie de consecuencias, por un lado, que lo masculino tome preponderancia y que obtenga mayor visibilidad, dejando a la mujer más que nada como a una compañera. Por otro lado, que la imagen de la mujer no fuese considerada como un igual a la del hombre, lo que generaría relaciones asimétricas que impedirían que ejerciera ciertas acciones, profesiones o decisiones.

1.3 Estereotipos de género

Según el tipo ideal históricamente gestado, la mujer, toda mujer auténtica, está adornada de unas características que la distinguen del varón: es dulce y tierna, cotilla y astuta, preocupada por lo concreto, incapaz de interesarse por cuestiones universales, sentimental intuitiva, irreflexiva y visceral (Fisas, 1998, citado en: Colás y Villaciervos, 2007, p.37).

Como refleja la anterior cita, la forma en que se representa cada género es por medio de estereotipos, los que atribuyen ciertas características y habilidades para hombres o mujeres determinados por sus rasgos biológicos, así se crean manifestaciones culturales de género que se exteriorizan a través de los estereotipos (Colás, Villaciervos, 2007), esto dependerá de la cultura que se genera históricamente dentro de una sociedad. En otras palabras:

Los estereotipos de género son las características, los rasgos y las cualidades que se otorgan a las personas según su sexo. Estas características se asignan a cada sexo en base a los roles e identidades que socialmente se han venido asignando a los hombres y a las mujeres (Amurrio, et al, 2009, p.228).

Es de esta manera, al configurarse una sociedad con sus ideas y cultura pueden generarse estereotipos de género que influirán en el comportamiento y las decisiones personales, sociales y profesionales de las personas que se desarrollan dentro de esta. Así, “las personas se convierten en hombres y mujeres en función del aprendizaje de representaciones culturales de género que rigen no solo su constitución genérica, sino también, el carácter de las relaciones que, unos y otros mantienen en diferentes esferas sociales” (Colás, Villaceros, 2007, p.38), es así que a lo largo de los años se ha podido observar que la configuración cultural en la que nos encontramos, le ha otorgado ciertas características a la mujer, expresada a través de estereotipos, que la ha dejado invisibilizada o ligada a labores específicas dentro de la sociedad.

2. Mujeres intérpretes del Siglo XX en Chile

Dentro de la profesión musical, se pueden ver reflejados los diferentes problemas relacionados con la construcción de género, los estereotipos y la invisibilización que han afectado directamente en el desarrollo profesional de las mujeres en la música. Existen, además, factores que propiciaron estas problemáticas, los que provienen de períodos históricos anteriores que, si bien han ido cambiando con el tiempo, dejaron huellas y demuestran cómo los estereotipos de género afectan directamente a la mujer en diferentes

labores. Es así como en la música las mujeres se encuentran en desventaja debido a la dificultad para acceder a los espacios de entrenamiento musical (Citrón, 1990). Junto a esto, nos encontramos con la concepción del “canon”, el cual ha estado tradicionalmente asociado a la esfera masculina.

2.1. Canon

Cuando hablamos de canon nos referimos a obras o emblemas que deben seguir un modelo establecido o perfecto con el fin de ser representativo dentro de una sociedad, tal como lo define Luis Merino (2006):

El canon se puede entender como el resultado de un proceso: el acto de canonizar. Este último se puede definir como una instancia de valorización desde un presente, con el propósito de establecer un repertorio que se invoque como representativo por un grupo humano o estrato portador (p.27).

En definitiva, se puede entender como el desarrollo o creación de la estética o ideal de un patrón a seguir, el que se establece como referente dentro de la sociedad, con el fin de mantener un estatus o identidad. Así mismo, se puede considerar como creador de cultura.

Si bien podríamos decir que el canon ha contribuido a la conformación y promoción de una identidad cultural tradicional, esta ha sido altamente juzgada pues, según Corrado, hay “quienes reclaman por las minorías que no solo no se sienten representadas por el canon dominante, sino excluidas del mismo por razones que no tienen que ver (o no necesariamente), con cuestiones de valor intrínseco” (2004- 2005, p.24). En definitiva, en el caso de la música docta el canon es criticado debido a que no integra géneros musicales ni grupos que no pertenezcan a la estética establecida por la academia centroeuropea donde es conformado, los cuales podrían ser importantes para la conformación de la identidad cultural de una sociedad.

En el caso de las mujeres compositores, estas han quedado excluidas del canon debido a la poca valorización de su trabajo y sus composiciones musicales, como dice Ramos (2003): “Si nadie recuerda una compositora brillante no es porque no la hubiera, como está demostrando la historiografía en las últimas décadas, sino justamente, porque no han formado parte del canon” (p.65). Antiguamente no pudieron acceder a una educación musical integral en las instituciones por las ideas de género que las ligaban a otro tipo de labores apropiadas

para su clase social y género. A esto se suma la idea estereotipada de que las mujeres estaban influidas por su femineidad y sus rasgos, que eran expresados mediante su música, por la cual sus composiciones no lograban adquirir el nivel necesario para entrar en el canon (Citron, 1990). Esta realidad social dificultó y dificulta el desarrollo y valorización de las mujeres en la carrera musical, pues al no estar incluidas dentro del canon, muchas veces su trabajo no es valorado, por lo que cabe preguntarse ¿el canon les ha quitado relevancia a los intérpretes?

2.2. Intérpretes musicales

Hoy en día sabemos que, a pesar de la importancia de los intérpretes como transmisores de la música, no han tenido la atención que se merecen por parte de la musicología (Castillo 2010), pese a que, sin ellos y ellas, no sería posible comunicar la música al público. Tal como dice Pilar Ramos (2017), los intérpretes son entendidos como “neutros y fieles transmisores entre el compositor y su público [...], como mero altavoz de las ideas expresadas en la obra por el creador” (p.69). Sin embargo, los intérpretes también pueden ser entendidos como creadores, pues son ellos los que materializan lo que se escribe en el papel en forma de sonido.

El intérprete musical es ciertamente un creador, pues sin su apronte vivo la música sencillamente no existe en la realidad, sino que solo en el papel. Un perfecto ejemplo de interpretación se obtiene mediante el contraste de dos versiones de una misma obra, en manos de artistas distintos. A veces las diferencias pueden ser siderales, a veces no tanto. El hecho es que no hay ni habrá dos versiones iguales. En la interpretación musical, como en la actuación teatral, es el ser humano o el grupo de ellos los que hacen esa única versión de una obra (Orlandini, 2012, p.79).

De esta forma, es el intérprete el encargado de dar vida, expresar los sentimientos y melodías que fueron escritas por el compositor, siendo creadores del sonido que llega al espectador. Así, cada intérprete debe intentar expresar fielmente las ideas del compositor, sin embargo, cada interprete creará o interpretará su propia versión, siendo esta única, en palabras de Ramos (2003):

El disco ha convertido de hecho a los intérpretes en autores de versiones, acabando con el concepto de ejecución como un acontecimiento irreplicable y efímero. Ya no se compra la *Tercera sinfonía* de Beethoven, sino la *Tercera* de Toscanini, de Fürtwangler, de Karajan, o

de Harnocourt. Lo que supone al mismo tiempo que las versiones no se relacionan en vertical con la obra o texto original, [...], sino en horizontal con las demás versiones y con la partitura (p.70).

Esto da cuenta de la importancia que ha adquirido el intérprete para el espectador oyente, y que pone a este como parte de la creación musical al realizar su versión que será diferente a cualquier otra, a pesar de estar siendo fiel a la partitura. Así, si observamos los estrenos de la música docta y la música contemporánea, podemos decir que el intérprete se hace parte de la creación de la obra musical, pues es el primero en descifrar la partitura y proponer una versión particular.

2.3. Intérpretes mujeres

El libro anteriormente mencionado, *Feminismo y música: introducción crítica* (2003) de Pilar Ramos, no solo es uno de los primeros libros introductorios sobre mujeres y género en la música e investigaciones musicológicas en idioma español, sino que además dedica un capítulo a las mujeres instrumentistas, donde se describe cómo ha sido su desarrollo a lo largo de la historia, cómo ha sido su acceso a los estudios musicales y la recepción que han tenido frente al público y la crítica. La autora señala que, si bien las mujeres han tenido gran influencia en la carrera de interpretación debido a las condiciones sociales, esta carrera ha sido infravalorada por el hecho de ser desarrollada en gran parte por mujeres, siendo los historiadores y musicólogos los que han dejado de lado a los músicos prácticos en la historiografía musical, privilegiando a los creadores (Ramos, 2003). Es así que “el mayor acceso de la mujer al campo interpretativo ha supuesto en nuestra época una infravaloración de esta actividad, tal y como suele suceder con las actividades realizadas por mujeres” (Ramos, 2017, p.71).

La profesión de intérprete musical para las mujeres siempre ha estado cargada de prejuicios y estereotipos que han dificultado su desarrollo profesional. Si bien hay intérpretes muy reconocidas y valoradas por su labor, estas siguen siendo menos apreciadas que los intérpretes varones y que la labor de compositor. Desde un punto de vista histórico, Ramos comenta que la primera oportunidad que tuvieron las mujeres para estudiar e interpretar música fue dentro de los conventos, centros que poseían un muy buen nivel musical, en los

cuales las mujeres podían desarrollar su carrera como música, donde eran necesarias y valoradas. Por otro lado, el desarrollo de la actividad musical femenina estaba relacionado con estrictos códigos morales, a esto se suman las creencias de que la música ejecutada o compuesta por mujeres era de menor complejidad y valor (Ramos, 2017). Todo lo anterior generaba una limitación en el desarrollo profesional de las mujeres como intérpretes, las que se desenvolvían mayoritariamente en los conventos y dentro de sus hogares, antes del matrimonio que también limitaba sus posibilidades profesionales.

Si bien los accesos a la educación musical para mujeres se han ampliado con los años, en un principio con su admisión en los centros de estudios y conservatorios en el siglo XIX las posicionó separadas de los hombres y con diferentes repertorios, debido a la creencia de su inferioridad y de que estas podían corromperse. En la misma línea, se crean orquestas femeninas y paulatinamente se va abriendo el acceso de las mujeres a las orquestas y/o agrupaciones musicales masculinas, siendo su posibilidad de acceso a estas bastante baja (Ramos, 2017). En el siglo XX, las mujeres siguen desempeñándose como intérpretes en instrumentos establecidos por los estereotipos heredados de la sociedad del siglo XIX, como lo son el piano, el arpa y el canto, debido a la dificultad que existe para acceder a los estudios y al campo laboral de otros instrumentos como los bronceos o las percusiones. Esto se puede ver reflejado en el libro de Raquel Bustos (2015), donde los estudios de caso de mujeres intérpretes del siglo XX son principalmente de cantantes, pianistas, arpistas, algunas violinistas y solo dos guitarristas.

Todo lo descrito anteriormente también se puede evidenciar en el artículo “Mujeres intérpretes, compositoras y musicólogas en los encuentros de la Agrupación Musical Anacrusa (1985-1994)” de Daniela Fugellie (2020), donde se muestra una proporción más actual de la participación femenina dentro de las orquestas europeas y chilenas. Esta demuestra la diferencia entre la cantidad de hombres y mujeres que tocan en orquestas profesionales, siendo la participación masculina considerablemente mayor en comparación a la participación femenina, tal como se muestra en las tablas presentes dentro del artículo.

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

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

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

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

(Fugellie, 2020, p.25-26)

Cabe destacar que, dentro de la escena musical contemporánea chilena, la interpretación femenina aún está mayormente relacionada con los instrumentos musicales que se aprendían dentro de las casas burguesas, como el piano y el canto. Esto nos lleva a preguntarnos cuáles son los estereotipos que aún se mantienen dentro de las décadas de 1980 y 1990.

2.4. La obra de arte y el intérprete

“El posmodernismo ha supuesto el cuestionamiento de varias nociones tradicionales para la musicología” (Ramos, 2003, 37), entre estos se encuentra la idea de la “obra de arte”, la cual al ser aplicada a la música ha sido problemática, debido a que esta no es un objeto físico ni tangible, sino que audible, lo que implica que para ser llevado al espectador se necesita la labor del intérprete. Esto ha derivado diferentes cuestionamientos sobre cuál sería finalmente la obra musical; para muchos musicólogos esto recaería en la partitura, lo que facilitaría su estudio en términos musicales (Ramos, 2003), lo cual ha propiciado el establecimiento de la idea del genio compositor que es el creador de la obra del arte, y la creación del canon que hoy en día también ha sido cuestionado.

Es así como en 2008 Becker publica *Los mundos del arte*, libro en el cual se plantea que “al igual que toda actividad humana, todo trabajo artístico comprende la actividad conjunta de una serie – con frecuencia numerosa – de personas” (Becker, 2018, 17), de este modo la creación o producción de la obra de arte va a depender del trabajo de un conjunto de personas, lo que denominará como “los mundos del arte”, mediante un vínculo cooperativo donde el artista se apoya en otros para el desarrollo de su trabajo. Así, propone que la obra de arte es el producto de la colaboración de distintos agentes que propician que esta exista, mediante la división del trabajo. Consecuentemente, para crear la obra de arte existirá un grupo de personas que realizarán diferentes actividades necesarias para su desarrollo y producción. Así, según Becker (2008), podemos encontrarnos con las siguientes actividades: el desarrollo de la idea, la producción y fabricación de los materiales, del equipo, de los medios y recursos, y actividades de apoyo. En efecto, “Cada tipo de persona que participa en la producción de obras de arte, por lo tanto, tiene un conjunto específico de tareas a su cargo” (Becker, 2008, 29).

En la música docta se puede evidenciar más claramente esta división del trabajo, en especial en la formación de los músicos, al respecto Becker nos dice:

Quienes ingresan a la Escuela de Juilliard de Música para estudiar composición por lo general ya son intérpretes competentes de algún instrumento cuando entran. Una vez que ingresan, sin embargo, dedican más tiempo a componer y menos a su instrumento, mientras que los que se especializan en interpretación siguen dedicándose de lleno a tocar. Pronto los especialistas en instrumentos tocan mejor que los futuros compositores, lo que lleva a éstos a dejar de tocar: pueden componer piezas que a los intérpretes les resultan fáciles de tocar pero que ellos mismos no pueden interpretar (Becker, 2008, p.28).

En efecto, en la música docta resalta esta división que es natural de la profesión, donde el compositor se encarga de la idea y de la partitura, y el intérprete se encarga de la reproducción de esta y de su difusión. De este modo se produce un vínculo cooperativo entre el compositor y el intérprete, en donde para que exista la obra de arte dependen el uno del otro. Si bien es claro que ambos son importantes para el resultado final, el trabajo del intérprete se invisibiliza o ha quedado por debajo de la labor del compositor, ya que su trabajo se toma como un deber, como algo natural de la profesión, sumándose a esto todas las ideas y concepciones del canon y el compositor ya descritas anteriormente.

Es importante destacar que no siempre el trabajo de compositor e intérprete está dividido, pues el creador puede ejecutar su propia obra o viceversa, sin embargo, esto limitaría las opciones y no podría crearse otros tipos de música, como por ejemplo la música de cámara u orquesta, además siempre se necesitará la cooperación de otros para que la obra pueda ser difundida y presentada a los oyentes.

3. La biografía como fuente para el estudio musicológico

El método biográfico designa un amplio conjunto de procedimientos para la producción de datos empíricos relativos al estudio de la vida de los individuos que informa el paso del tiempo. Es por esto mismo que las biografías reconstruyen hechos, lo que ocurrió en la vida de la persona, y experiencias (Liska, 2021, p. 113).

La biografía ha estado presente de manera constante en las humanidades y en las ciencias sociales, sin embargo, ha sido criticada por su carácter subjetivo y considerada como un actor secundario en los campos de investigación (Madrid, 2021). A pesar de esto, la musicología se ha servido de la biografía como herramienta para la investigación musical y la construcción de la historia. Es por medio de la biografía musical que se logró formar la historia musical y consolidar la idea del genio compositor, en palabras de Escudero (2021), “desde los estudios de patrimonio musical, los biografiados son los documentos y es su testimonio el que va revelando el camino a seguir para construir aproximativamente el contexto de la obra musical” (p.47). Esto puede verse en diferentes libros tanto de estética como de historia musical, puesto que para explicar o definir diferentes conceptos o ideas, lo hacen por medio de la biografía del compositor, tal como lo hace Fubini (2005), al describir el momento en que la figura del músico comienza a adquirir mayor importancia y movilidad social:

Al margen de los demás, Beethoven merece un puesto señero: su obra, su vida, su destino desafortunado, se han transformado en símbolos del romanticismo y han alimentado una vasta literatura que a menudo, ha mitificado su figura. El ideal de la música y el músico románticos hallan en Beethoven el modelo más perfecto, habiendo sido catalogado su arte, a lo largo de muchas décadas, como cenit de la historia de la música (p.291).

De esta forma, por medio de la historia y la creación del compositor es que se explica el inicio y transformación de periodos históricos, como lo es el romanticismo y su estética musical. Si bien, estos estudios que utilizan la biografía como herramienta han sido un gran

aporte para posicionar a la música como una disciplina trascendental para el desarrollo de la cultura, esta es criticada ya que “suelen estar basados en bosquejos autobiográficos que no pocas veces son tomados de manera acrítica” (Madrid, 2021, p.24).

En definitiva, la biografía le dio relevancia al compositor al enfocarse en su creación artística, dejándolo como un genio, sin embargo, esto podría haber aportado a la falta de estudio de diferentes actores y factores sociales, como por ejemplo la profesión y el rol de los y las intérpretes quienes, al no ser el genio creador de la obra, no han sido de importancia para la investigación.

Si bien la biografía ha sido criticada tanto por las ciencias sociales como musicales, ya existen trabajos con el objetivo de “explorar la relevancia actual y la viabilidad futura de la biografía musical como una intervención crítica que ayude a poner en diálogo a la musicología con otros campos” (Madrid, 2021, p.15). La realización de biografías será de vital importancia en este trabajo, ya que permitirá reconstruir una historia invisibilizada, utilizando las biografías de las intérpretes del siglo XX como fuentes de estudio y análisis, considerando que estas han sido invisibilizadas dentro de la historia debido a las condiciones sociales y de género. Del mismo modo, la aproximación biográfica permitirá analizar su rol y trabajo en el desarrollo y difusión de la música contemporánea.

Metodología

La presente investigación posee una orientación metodológica de tipo cualitativo, en la cual se “utiliza la recopilación y análisis de los datos para afinar las preguntas de investigación o revelar nuevas interrogantes en el proceso de interpretación” (Hernández Sampieri, et al, 2014, p.7), en otras palabras, expone situaciones que afectan de diversas formas en contextos definidos, además posibilitan la construcción de nuevos conocimientos. En definitiva, esta investigación buscó reconocer cómo las intérpretes chilenas se introducen en una historia que las ha invisibilizado, generando espacios y fomentando el desarrollo de la cultura por medio de la creación musical y la autogestión, siendo de vital importancia para la historiografía femenina. Además, busco determinar cuáles son los factores que han propiciado su invisibilización.

Para lograr esto se pretendió reconstruir un contexto histórico en el cual podamos visibilizar cuál fue el rol de la mujer en la música docta chilena durante las décadas de 1980 y 1990, y con el cual pudimos interpretar el contexto cultural en el que se encontraban insertas. En este sentido, debemos construir un relato. Es por esto que la investigación es no experimental, lo que “podría definirse como la investigación que se realiza sin manipular deliberadamente las variables” (Hernández Sampieri, et al 2014, p.152), es decir, es aquella en la que no existe intervención sobre las variables, sino que solo indagación. Para efectos de acotar la muestra, he decidido profundizar en la presencia de las mujeres intérpretes en dos proyectos relevantes de las décadas de 1980 y 1990, la Agrupación Musical Anacrusa y el Ensemble Bartok, considerando que en ambos proyectos existieron mujeres que ocuparon posiciones de liderazgo. El estudio de ambas agrupaciones se llevó a cabo por medio de la observación y el análisis del Fondo Documental Anacrusa, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Chile, dentro del Archivo de Música y por medio de la recolección de datos y archivos sobre la agrupación musical Ensemble Bartok Chile, lo que se complementó con entrevistas con participantes de dichos proyectos.

En el Fondo Documental Anacrusa pudimos encontrar diferentes materiales, como videos, partituras, cartas, audios, entre otros, de las actividades realizadas por la Agrupación Musical Anacrusa, grupo que se creó en 1984 y que reúne a una gran variedad de compositores, intérpretes y musicólogos, que se dedican a crear y difundir la música contemporánea, no solo chilena, sino que latinoamericana del siglo XX. También, se logró recopilar informaciones y fuentes, como programas de conciertos, reseñas o artículos, sobre el Ensemble Bartok Chile, que fue fundado en el año 1981 promoviendo y difundiendo la música del siglo XX. Además, se reunieron materiales archivísticos que las intérpretes de estas agrupaciones pudieron facilitar.

La muestra de esta investigación fue de tipo no probabilístico, el que “se caracteriza por la presencia del juicio personal del muestrista en la estrategia de selección de elementos” (Canales, 2006, p.145), ya que fue la persona que investiga quien decidió el objeto o muestra de estudio sin dejar datos al azar. Por lo tanto, la muestra fue de tipo intencionada porque todos los criterios y variables fueron escogidos por la persona que realizó el estudio. En este sentido, se observó y analizó a las intérpretes Cecilia Plaza, María Paz Santibáñez, Valene

Georges y Carmen Luisa Letelier, quienes participaron en los diferentes encuentros de música contemporánea que organizaron la Agrupación Musical Anacrusa y el Ensemble Bartok Chile.

Los métodos de recolección de datos que se utilizaron fueron, en primer lugar, entrevistas semiestructuradas en profundidad, que según Taylor y Bogdan (1992) son “Reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras” (p.100).

En otras palabras, la entrevista estuvo orientada a que el investigador lograra entender la visión que poseen las personas estudiadas sobre las situaciones que experimentaron por medio de una conversación más que por preguntas o respuestas. En este sentido se intentó llevar una conversación guiada, que ayudarnos a recolectar datos acerca de la experiencia de las intérpretes dentro del contexto de la Agrupación Musical Anacrusa y del Ensemble Bartok Chile que nos permitió identificar estereotipos o factores de género que están presente en la profesión musical y que pudiesen haber afectado en el desarrollo de su trabajo o en la invisibilización de este.

En segundo lugar, se utilizó como instrumento de recolección de datos las reflexiones de campo, puesto que se analizaron datos de archivos, es decir, “se realizan fuera de campo. Con apoyo de las notas, el diario y los registros” (López-Cano, San Cristóbal, 2013, p.110). Estos registros se obtuvieron por medio de la observación externa, que se da, según los autores, “cuando la actividad que deseamos estudiar no la observamos presencialmente sino a través del relato verbal, escrito o mediatizado” (p.111), es decir se observaron los registros, ya sean videos, audios, cartas, entre otros, pertenecientes al Fondo Documental Anacrusa y en los documentos del Ensemble Bartok Chile, con el fin de analizarlos y reflexionar sobre la contribución de las intérpretes chilenas del siglo XX.

En tercer lugar, se estudió la cantidad de participantes femenina y sus cargos dentro de las agrupaciones musicales independientes de 1980 y 1990, y específicamente, en qué instrumentos se especializaban, con el fin de identificar a las intérpretes chilenas más reconocidas del siglo XX. En resumen, se recolectaron datos por medio del trabajo

archivístico, de la entrevista semiestructurada, la observación externa y las reflexiones de campo, con el fin de identificar aspectos culturales, sucesos históricos y el rol que tuvieron las mujeres en el desarrollo de estos aspectos. Finalmente, este trabajo se enfocó en la construcción de trayectorias biográficas, con el fin de analizar la labor de la intérprete musical y reconocer estereotipos de género que promueven la invisibilización de las mujeres en el campo profesional de la música.

Cabe destacar que esta tesis se encuentra vinculada al proyecto Fondo de la Música 583750, “Biografías de intérpretes chilenos de música docta (1945-1995). Investigación y difusión de su aporte a la vida musical chilena” (investigadora responsable Daniela Fugellie), del que participé elaborando las biografías de las intérpretes Valene Georges, Carmen Luisa Letelier, Cecilia Plaza y María Paz Santibáñez y del Ensemble Bartok Chile, las cuales sirvieron de insumo para esta investigación y se utilizan previo al análisis, mientras que otros datos recopilados para dicho proyecto se presentan como Anexo al final de esta tesis. Dichas entradas biográficas se encuentran publicadas.⁵

⁵ Daniela Nieto Olguín, “Letelier, Carmen Luisa”, en: Intérpretes y Conciertos Doctos en Chile, <http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/bio/42> (Última actualización 10/01/2023)

CAPÍTULO 2: AGRUPACIONES MUSICALES

A comienzos del siglo XX en Chile se logra ver un aumento en la actividad musical, siendo un periodo en el cual se realizaron diferentes actividades como la creación de agrupaciones e instituciones que fomentaron el desarrollo musical y educativo en nuestro país. Es de esta manera que el año 1912 fue fundada la Sociedad Orquestal de Chile, que a su vez creó el periódico *La Orquesta*. Además, se formó la Sociedad Musical Santa Cecilia. Tal como nos cuentan Claro y Urrutia (1973):

Se estrenaron algunas obras de Juan Sebastián Bach, los valores nacionales recibieron estímulo por primera vez y se cultivó la música polifónica en tertulias de creciente influencia. En casa de la familia Canales nació la Sociedad Musical Santa Cecilia que en ciertos aspectos, anuncia lo que llevaría a cabo, con mayor amplitud, la Sociedad Bach desde 1924 (p.122).

Así se evidencia un crecimiento de la actividad musical que propició, entre los años 1916 y 1917 la fundación del Grupo de Los Diez, un grupo de intelectuales especializados en literatura, poesía, música y arte, y la Sociedad Bach fundada en 1924. Ambas agrupaciones hicieron grandes aportes para el desarrollo de la actividad musical en Chile. La Sociedad Bach se inspiró en las actividades musicales del grupo de Los Diez y se propuso:

Fiscalizar el movimiento musical de Chile y auspiciar la formación de un cuarteto, una orquesta y la creación de una revista musical; es decir, la Sociedad Bach contribuiría al desarrollo y correcto desenvolvimiento de la cultura musical en Chile e iniciaría una campaña depuradora, encauzadora y organizadora de nuestro ambiente musical (Claro, Urrutia. 1973, p.123).

Ya en 1929 se crea la Facultad de Bellas Artes gestionada por la Universidad de Chile, reuniendo a las artes plásticas y la música, representada por el Conservatorio Nacional. De esta manera, la Universidad de Chile pasa a estar a cargo de la formación, educación y fomento de las artes, promoviendo la creación de la *Revista de Arte* en 1934 y la actividad musical al crear cursos de composición, organizar una discoteca y biblioteca musical y difundir por diversos medios las composiciones chilenas (Claro, Urrutia, 1973). Cabe destacar la fundación de la Asociación Nacional de Compositores en 1936 y la organización de conciertos que propiciaron la formación de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, que con su conjunto orquestal facilitó la difusión de obras musicales chilenas desconocidas. Esta asociación fue antecesora del Instituto de Extensión Musical (IEM), creado en 1940 (Claro, Urrutia, 1973).

Los principales objetivos del IEM eran impulsar el desarrollo de actividades musicales, facilitar los medios y materiales para tener presentaciones constantes de diferentes espectáculos musicales, promover la composición y difusión por medio de la creación de concursos y subvencionar iniciativas musicales nacionales (Claro, Urrutia, 1973). De este modo, en 1941 el IEM crea la Orquesta Sinfónica de Chile y en 1945 se funda la *Revista musical chilena* y se crean el Coro de la Universidad de Chile y el Ballet Nacional Chileno. En 1947, el Instituto de Extensión Musical, con el objetivo de motivar la creación musical chilena, crea el Premios por Obras y en 1948 organiza el primer Festival de Música Chilena (Claro, Urrutia, 1973).

Los Festivales de Música Chilena consistían en “conciertos de música sinfónica y de cámara, programados sobre la base de las obras seleccionadas por un jurado de admisión, y composiciones galardonadas con Premios por Obra en el lapso comprendido entre un festival y otro” (Merino, 1980, p.81). Así, entre 1948 y 1969 fueron realizados once festivales organizados por el IEM en el que podían participar chilenos y extranjeros con residencia de al menos cinco años en Chile. Cabe destacar que fuera del IEM, entre 1940 y 1971 continuó el desarrollo de actividades musicales y la formación de agrupaciones, entre las que destacan la creación de sociedades musicales, orquestas y coros de diferentes universidades y ciudades del país. Además, se funda el grupo Tonus especializado en música contemporánea en 1953 y en 1954 se crea el Conjunto de Música Antigua que se incorpora al Departamento de Música de la Universidad Católica en 1959 (Claro, Urrutia, 1973).

Si bien durante los años 1948-1973 existió un gran movimiento y actividad musical donde se realizan conciertos, festivales y premios que propiciaron el desarrollo de diferentes géneros musicales, como la música de cámara, la música sinfónica y música contemporánea, entre otros (Merino, 2003), esto se ve interrumpido por la dictadura en Chile el año 1973, donde las fuerzas armadas toman el poder, según ellos, con la finalidad de liberar al país de las fuerzas de izquierda y comunistas. En palabras de Errázuriz (2009), para “reestablecer el alma nacional, amenazada por los políticos y el marxismo internacional” (p.147).

Junto con esto se generan medidas de censura en los espacios sociales y culturales, originando un periodo de oscuridad denominado y abordado por algunos autores como Karen

Donoso (2013) como "apagón cultural", en el cual el ambiente artístico se ve limitado y restringido impidiendo la libertad de expresión.

De esta manera, el desarrollo de la actividad musical contemporánea del siglo XX, principalmente concentrada en la Universidad de Chile, se ve afectada por las diferentes medidas del régimen militar, pues con el exilio y desaparición de ciudadanas/os, más las reducciones del presupuesto estatal otorgado a las instituciones (Merino, 2003), se produce una crisis estructural que afectó tanto la actividad musical como a los compositores que fomentaban el desarrollo de la música contemporánea.

Durante la Dictadura, la dirección de establecimientos públicos fue entregada a militares, quienes se encargarían de mantener el control de los proyectos institucionales, además de manejar los financiamientos de estos. En el caso de la Universidad de Chile, al asignarle rectores y directivos nombrados por la junta militar, perdió su autonomía (Fugellie, 2020). Como afirma Donoso en *Cultura y dictadura*:

Por distintos ámbitos se logró la desmovilización social y establecer un control total sobre la producción artística y cultural durante los primeros meses del régimen, el que luego de difundir el terror masivo entre la población, hacia 1974 buscaría institucionalizar los procedimientos de control y censura. (Donoso, 2019, p.53).

De esta manera, se instauran políticas y normas que propician el control y la censura, para un sector de la población chilena. En palabras de Riesco, son muchas las “agrupaciones creadas y organizadas de tiempo en tiempo, con el exclusivo propósito de encarar, desinteresadamente y en forma particular, las múltiples dificultades que han debido afrontar los músicos de nuestra tierra a cada paso del devenir histórico” (Riesco, 1986, p.85). Es en este contexto que surgen las agrupaciones musicales Ensemble Bartok en 1981 y Agrupación Musical Anacrusa en 1984, ambos proyectos realizados al margen de la Universidad de Chile y de manera en autogestionada, gracias a los cuales se comienza a reactivar la actividad musical contemporánea, que había sido afectada por las reformas y censura impuestas por la dictadura.

2.1 Agrupación Musical Anacrusa

La Agrupación Musical Anacrusa surge en el año 1984 con la intención de fomentar el desarrollo de la música contemporánea a través de diversos proyectos que incluían festivales, encuentros, conciertos, talleres, entre otros, en los que participaban compositores, intérpretes y musicólogos de Chile y Latinoamérica, dentro del periodo de dictadura, en el cual la actividad cultural y musical se había visto interrumpida debido a las medidas de control y censura implementadas.

Esta iniciativa nace de la necesidad de conocer y explorar las músicas y enseñanzas de las cuales el país había quedado aislado y desinformado. En palabras de Cáceres (1990):

La verdad estaba a la vista; poco sabíamos del trabajo de nuestros iguales, y cuando apareció el tema de Latinoamérica, descubrimos, avergonzados, que nada sabíamos. Parece que cuando el aislamiento va de la mano con la ignorancia, éste no nos reclama nada. Era evidente que en el resto de las personas, escuelas y países pasaban cosas y muchas, y el público chileno (todos nosotros), nos estábamos quedando fuera de ellas (p.58)

Por consiguiente, el proyecto surge como respuesta a este periodo de oscuridad con el fin de difundir las músicas que habían sido prohibidas. Así, un gran grupo de músicos comienza a reunirse para hacer frente a esta situación, propiciando los espacios para la creación y difusión de la música contemporánea chilena y latinoamericana. En 1985 la Agrupación Musical Anacrusa llega a su comisión permanente, la que fue mutando con los años, y en sus comienzos estuvo a cargo de organizar las diferentes actividades musicales. Entre las/los miembros de la agrupación encontramos a los compositores Eduardo Cáceres, Rolando Cori, Gabriel Matthey y Cirilo Vila, la compositora Cecilia Cordero, a los musicólogos Juan Pablo González y Rodrigo Torres, las musicólogas Carmen Peña y Denise Sargent, el cellista Rodrigo Díaz, el guitarrista Luis Orlandini y la pianista Cecilia Plaza (Cáceres, 1990; Fugellie, 2022).

Entre las actividades más destacadas realizadas por la Agrupación Musical Anacrusa se encuentran los Encuentros de Música Contemporánea realizados entre los años 1985 y 1994. El “Primer Encuentro de Música Contemporánea. Compositores Chilenos” en el Goethe-Institut se realizó desde el 1 al 5 de octubre de 1985 con la participación de 53 intérpretes y un coro mixto, 22 compositores chilenos y la presentación de 29 obras de las cuales cinco fueron estrenos en Chile, nueve estrenos mundiales y dos homenajes a los

compositores Pedro Humberto Allende y Gustavo Becerra-Schmidt. Los resultados de este encuentro incluyeron la edición de cassettes difundidos por radios latinoamericanas y europeas, y la creación de un archivo de las obras compuestas entre los años 1980 y 1985 (Cáceres, 1990).

El año 1987, entre el 29 de septiembre y 4 de octubre, se organiza el “Segundo Encuentro de Música Contemporánea. Compositores Latinoamericanos del Cono Sur”. Para este, se envió la convocatoria a Argentina, Uruguay y Paraguay. De este modo, con la ayuda de otras sedes del Goethe-Institut del Cono sur, llegaron a Chile los compositores Óscar Bazán (Argentina), Gerardo Gandini (Argentina), Alicia Terzián (Argentina), Luis Szarán (Paraguay) y Coriún Aharonián (Uruguay), quienes estuvieron a cargo de realizar un ciclo de conferencias, charlas y talleres. Además, este encuentro contó con talleres de instrumentos enfocados en la interpretación de música contemporánea a cargo de experimentados intérpretes chilenos, entre los que podemos mencionar a Edward Brown, Edgard Fischer, Cecilia Plaza, Luis Orlandini, Guillermo Rifo, Hanns Stein y Alejandro Lavanderos. Asimismo, se realizaron cinco conferencias, un foro-debate y siete talleres de instrumento. Cabe destacar que se presentaron 43 obras de 42 compositores chilenos, argentinos, uruguayos, paraguayos y brasileños. Gracias a la realización de este, se logró la edición y publicación de cassettes y artículos y las obras del encuentro se difundieron en diferentes ciudades de Chile y Latinoamérica (Cáceres, 1990; Fugellie, 2022).

El “Tercer Encuentro de Música Contemporánea. Compositores Latinoamericanos” fue realizado entre el 12 al 21 de octubre de 1989, para este fueron invitados a participar músicos de toda Latinoamérica, recibiendo como respuesta “300 obras latinoamericanas, de las cuales seleccionamos un total de 60, sumada al gran interés de muchos compositores por visitar nuestro país durante la realización del evento” (Cáceres, 1990, p.74). De este modo, el encuentro contó con un Foro-debate, 26 cursos y conferencias, y siete conciertos en los que se presentaron 61 obras de compositores provenientes de Argentina, Brasil, Chile, Uruguay, Ecuador, México, Bolivia, Colombia, Paraguay, Perú, Puerto Rico y Venezuela. Cabe destacar que este encuentro contó con 40 estrenos en Chile, 19 mundiales y tres homenajes dedicados a Acario Cotapos (Chile), Lindembergue Cardoso (Brasil) y Claudio Santoro (Brasil). Al igual que los encuentros anteriores, a partir del tercer encuentro se

escribieron diferentes artículos y se lanzó la “Tercera Edición de Cassettes” con obras presentadas en el encuentro. Gracias a la participación de compositores provenientes del extranjero se produjo un gran intercambio de materiales, como partituras, libros, discos, cassettes, etc.

Entre el 3 y 16 de febrero del año 1992 se realizó el “Cuarto encuentro de Música Contemporánea. Cursos y Talleres Latinoamericanos”, en la Escuela de Música de la Universidad de la Serena, en el cual se cambia de formato y se centra en realizar talleres y cursos de música contemporánea, partiendo de la idea de que en Chile el estudio de esta música era deficiente en la educación formal dentro de universidades y academias. De este modo se realizaron diferentes cursos y talleres enfocados a la composición docta y además popular, interpretación de varios instrumentos, investigación, música de cámara, talleres de fusión, dirección, entre otros. Los cursos estuvieron a cargo de profesores con una amplia trayectoria, de los que 31 fueron chilenos, muchos de ellos participantes habituales dentro de la Agrupación como Cecilia Plaza, Cirilo Vila, Juan Pablo González, Eduardo Cáceres, entre otros, e invitados extranjeros: Mariano Etkin (Argentina), Gilberto Méndez (Brasil) y Coriún Aharonian (Uruguay). Finalmente, entre el 14 y el 19 de noviembre de 1994 se realizó el último encuentro organizado por la Agrupación Musical Anacrusa, titulado “Quinto Encuentro de Música Contemporánea. Compositores Chilenos. Música docta, popular y electroacústica”, el cual tuvo la participación de 32 compositores chilenos que presentaron obras de vanguardia tanto docta como popular de carácter experimental (Fugellie, 2022).

Los diferentes encuentros organizados por la Agrupación Musical Anacrusa se realizaban generalmente en el Goethe-Institut Santiago, que ofrecía un espacio protegido por la diplomacia cultural y permitió la realización de los diferentes eventos otorgando un lugar para la libertad de expresión amenazada por las normas y medidas implementadas por la dictadura (Fugellie, 2020). De esta forma queda en evidencia cómo la Agrupación Musical Anacrusa permite el desarrollo de la música contemporánea, otorgando un sector de libertad compositiva e interpretativa, ayudando así mismo a la difusión de la música contemporánea, propagando obras y conocimientos, no solo de artistas chilenos, sino que latinoamericanos. Cabe mencionar que esta agrupación musical otorgó un espacio de encuentro entre aquellos artistas que habían sido exiliados y los residentes del país, pues en

este lugar protegido del Goethe-Institut fue posible presentar obras de los compositores residentes en el exilio (Fugellie, 2020). Del mismo modo, debemos mencionar que muchas veces la agrupación contó con las salas de la Universidad de Chile para realizar los talleres de instrumentos y teóricos, y contó con la colaboración de estudiantes de música de la Facultad de Artes de esta misma institución para la organización y montaje de los eventos. (Cáceres, 1990; Fugellie, 2022).

De esta forma la agrupación ayudó a combatir las consecuencias de la dictadura, permitiendo el desarrollo y circulación de la música contemporánea, que, al mismo tiempo, favoreció un desarrollo cultural que había quedado oscurecido o prohibido debido al régimen militar, pues permitió que aquellas personas que habían sufrido la autocensura por la persecución política pudieran desenvolverse en estos encuentros de forma libre, expresando sus sentimientos, conocimientos e ideologías. En segundo lugar, la colaboración del Goethe-Institut Santiago otorgó un nuevo espacio en el cual se pudiese trabajar, estudiar y componer libremente música contemporánea. En tercer lugar, gracias a todos los eventos realizados por la Agrupación Musical Anacrusa, se generó una variedad de testimonios y documentos que permitieron la realización de un archivo documental, del cual podemos extraer las memorias de los participantes.

2.2 Ensemble Bartok Chile⁶

El Ensemble Bartok Chile fue fundado en 1981 por la destacada clarinetista norteamericana radicada en Chile, Valene Georges. Su nombre se inspiró en la visión del compositor e investigador húngaro Béla Bartók, quien proponía la posibilidad de una unión y hermandad de los pueblos por medio de la música. El ensamble tuvo como principal objetivo estimular y contribuir a la creación musical chilena y latinoamericana, propiciando los espacios para el desarrollo y difusión de la actividad musical. Esta agrupación de cámara

⁶ Este relato fue construido a partir de la recopilación de documentos que fueron facilitados por Valene Goldenberg y Carmen Luisa Letelier y las entrevistas realizadas a estas intérpretes, ya que no existían hasta ahora publicaciones extensas dedicadas a la agrupación. Una versión preliminar de este relato fue publicada en: Daniela Nieto Olgún, “Ensemble Bartok Chile”, en: *Intérpretes y Conciertos Doctos en Chile*, http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/bio_ensemble/10 (Última actualización 27/02/2023).

se fundó como un trio compuesto por Valene Georges en clarinete, junto a la pianista Elma Miranda y el violinista Hernán Jara González, para posteriormente desde 1983 ir mutando hasta llegar a la formación de quinteto que mantuvo a lo largo de varias décadas. Esta contó con la misma Valene Georges como clarinetista, la pianista Elvira Savi, la contralto Carmen Luisa Letelier, el violinista Patricio Cádiz y el cellista Eduardo Salgado. Tiempo después, con la salida de algunos integrantes, se incorporan Jaime Mansilla en el violín y Cirilo Vila al piano. Este último sería reemplazado el año 1994 por Karina Glasinovic, del mismo modo que la cantante Carolina Muñoz tomaría el lugar de Carmen Luisa Letelier el año 2012. Esta última continuaría participando como recitante y conferencista.

Gestionado y liderado por Valene Georges, este ensamble tuvo una intensa actividad musical nacional e internacional. Su particular conformación como quinteto le permitió abordar un repertorio inusual y diverso, que incluyó un gran número de obras latinoamericanas –principalmente chilenas– compuestas especialmente para su formación, como también obras de compositores europeos, desde Bach hasta Béla Bartók. Entre sus numerosas iniciativas destacan cinco festivales internacionales de música contemporánea realizados en Chile y 30 giras internacionales donde presentó música chilena en diferentes países y en algunas de las salas de conciertos más famosas del mundo, como el Carnegie Hall de Nueva York, el Mozarteum de Salzburgo, el Museo de Literatura Polaca de Varsovia, la Sala Filarmónica de Vilnius, entre muchas otras. Además, en Chile lanzó cuatro discos y organizó numerosas temporadas de cámara.

El año 1985 la agrupación realiza una de sus primeras giras internacionales, la que comienza en Washington D.C. con un programa que constaba de obras de compositores chilenos y extranjeros, como Guillermo Rifo (Chile), Marlos Nobre (Brasil), Miguel Letelier (Chile), Eduardo Alemann (Argentina), Ástor Piazzolla (Argentina) y Manuel de Falla (España), entre otros. Durante esta gira, el ensamble se presentó, entre otros lugares, en la Universidad de Indiana, en la Universidad Estatal de Memphis y en Salt Lake City. Además de sus conciertos, durante la gira el Ensamble Bartok Chile se presentó en el marco de diversos eventos, entre los que destaca un concierto homenaje al compositor chileno Alfonso Letelier realizado en The Catholic University of America con el auspicio del Consejo Interamericano de la Música (CIDEM) y el Latin-American Center for Graduate Music

Studies. Este mismo año, el ensamble participa en el proyecto organizado por la Embajada Israelí y la Facultad de Artes de la Universidad de Chile titulado “Chile canta a Israel”, el que consistió en la musicalización, por parte de compositores chilenos, de poemas de autores de dicha nación.

En 1986 el ensamble organiza en Chile su primer Festival Internacional de Música Contemporánea, recibiendo elogiosos comentarios de la crítica especializada. En 1988, la agrupación recibe el premio del Círculo de Críticos Chile como grupo musical destacado del año, con mención especial por la organización del Segundo Festival Internacional de Música Contemporánea realizado en agosto de ese año. El festival contó con estrenos mundiales y primeras audiciones de obras para Chile, todas interpretadas por el Ensemble Bartok Chile. Durante el año 1992, el conjunto es invitado por el gobierno español para participar en las celebraciones del 500º aniversario del descubrimiento de América y realiza una gira por Alicante, Victoria, Gijón y Lérida, invitado por el Centro de Difusión de la Música Contemporánea del Ministerio de Cultura de España. Durante estos viajes, el Ensemble Bartok Chile participa en el Ciclo de Cámara '92 - Música Contemporánea, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. En este concierto el Ensemble Bartok Chile participa con obras escritas para la agrupación de los compositores Guillermo Rifo (Chile), Federico Heinlein (Chile), Alfonso Letelier (Chile), Edward Brown (Estados Unidos), Henry Wolking (Estados Unidos), Santiago Vera (Chile) y Eduardo Cáceres (Chile).

Entre 1992 y 1993, el ensamble ofrece un ciclo de siete conciertos de música de cámara en el Teatro Municipal de Santiago y participa en un concierto en el Salón Weill del prestigioso Carnegie Hall de Nueva York, donde se incluyen obras dedicadas al ensamble. Algunas de estas son Cherished Waters de Federico Heinlein, Yellow spring de Samuel Adler (Estados Unidos), Dramatic polimaniquexixe de Jorge Antúnez (Brasil), Passion and Death de Fernando García (Chile) y Canzona Nº IV for peace de Edward Brown. Entre el 31 de mayo y el 16 de julio de 1993 organiza el Cuarto Festival Internacional de Música Contemporánea, el que incluye cinco conciertos en la Sala Arrau del Teatro Municipal de Santiago, donde se estrenan doce obras encargadas para este festival. Junto con esto, se ofrecen cursos internacionales dictados por Robert Freeman, Samuel Adler, Emily Freeman

y Odaline de la Martínez. Este mismo año la agrupación recibe el Premio SCD por su aporte al repertorio de música docta chilena.

En el mes de agosto de 1995, el ensamble organiza su Quinto Festival Internacional de Música Contemporánea, el que fue dedicado a la memoria del compositor Alfonso Letelier. Este festival contó con diferentes patrocinios y auspicios y fueron organizados cinco conciertos en la Sala Arrau del Teatro Municipal, donde se presentaron diecisiete estrenos mundiales encargados por el Ensemble Bartok Chile, además de clases magistrales y conferencias dictadas por profesores extranjeros invitados, entre los que encontramos a Jan Václav, Richard Felciano, Henry Wolking, Robert Henderson, Jorge Lebrouve y Mathias Kriesberg. Del mismo modo, la agrupación realiza una gira por Estados Unidos, presentándose en Washington D.C., San Francisco y Salt Lake City, entre otras ciudades. El 22 de noviembre, de vuelta en Santiago de Chile, el ensamble presenta el estreno mundial de la obra Chile para cinco solistas y orquesta, la que fue encargada a cinco compositores chilenos: Gustavo Becerra-Schmidt, Fernando García, Miguel Letelier, Santiago Vera y Andrés Maupoint.

En torno a 1996, el Ensemble Bartok Chile acompaña a la primera dama de la nación, Marta Larraechea, para realizar un concierto en la Isla de Pascua, y organiza una gira internacional donde interpreta obras dedicadas al ensamble por Marta Lambertini (Argentina), Richard Felciano (Estados Unidos) y los chilenos Andrés Maupoint, Fernando García, Alfonso Letelier, Santiago Vera y Eduardo Cáceres. A fines de 1997 la agrupación realiza una nueva gira internacional por Estados Unidos y Canadá, presentándose en Los Ángeles, Vancouver, Toronto, Ottawa y Montreal, entre otras ciudades.

En octubre de 1999, el Ensemble Bartok Chile viaja a la República Checa y Austria, presentándose en el Mozarteum de Salzburgo con un programa de música latinoamericana contemporánea. El año 2000, la agrupación ofrece recitales en Varsovia, Cracovia, Zywiex, Budapest, Praga, y París. El punto más alto de esta gira fue un recital en el Salón de Mármol de la Radio Béla Bartók en Budapest, ya que esta grabación en vivo desembocó en el disco Ensemble Bartok Chile en Budapest, publicado el año 2006. En octubre del 2000, el grupo realiza una nueva gira a Europa, presentando una serie de conciertos en Lituania, en las ciudades de Vilnius, Alytus y Kaunas. En esta gira se presenta el estreno mundial de una

obra encargada al compositor chileno residente en Alemania Ramón Gorigoitia, titulada *Indómito* y dedicada a Ignacio Domeyko, investigador y científico polaco que se radicó en Chile en el siglo XIX.

En 2005, el Ensemble Bartok se presenta nuevamente en los Estados Unidos. Durante el 2006 ofrece numerosos conciertos en Chile y el extranjero, incluyendo las ciudades de Buenos Aires y Córdoba, en Argentina. Además, el 8 de noviembre del 2006 realiza su concierto conmemorando su 25° aniversario en el Teatro Oriente. Durante el evento el Embajador de Hungría otorgó la medalla Béla Bartók al conjunto “con motivo de 25 años de su fundación y como expresión de su alta estima de sus logros profesionales dentro y fuera de su país”. Unos años más tarde, en 2012, realiza una gira a México invitado por el Festival Internacional Cervantino. La agrupación ofreció tres conciertos en León, Guanajuato y Villa Hermosa. En enero del 2013 el quinteto inauguró el Festival Internacional de Música Contemporánea de la Universidad de Chile con un estreno mundial póstumo del compositor Federico Heinlein, *Oda al Día Feliz*. En octubre de ese año participa en el Festival Internacional de Música Contemporánea de Lima con el programa “Voces de América”, que constó de ocho obras de compositores chilenos.

En mayo de 2015, el Ensemble Bartok Chile fue invitado a China para participar en el Festival “Meet me in Beijing”. La agrupación presentó el programa “Chile Ventana al Universo”, con ocho obras de compositores chilenos dedicadas a los centros astronómicos del norte de Chile. El concierto se presentó también en Jinan, Seúl, Londres, Cambridge y Marbella. En noviembre del mismo año, el conjunto lanzó un documental sobre su trayectoria. En 2016, el ensemble tiene una amplia actividad musical en la que destaca su participación en el cierre del Festival de Música Contemporánea de la Universidad de Chile en el Teatro Baquedano, presentando una obra del fallecido colega y miembro del Ensemble Bartok Chile durante 23 años, Cirilo Vila. A esto se suma su participación en un homenaje al fallecido compositor Miguel Letelier en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, con la presentación de la última obra, *Chajnantor*, dedicada al Ensemble Bartok Chile. En noviembre de 2017, el conjunto realiza una donación de partituras, fotos, grabaciones y afiches, entre otros, a la Biblioteca Nacional de Chile, para su preservación como patrimonio

cultural. Finalmente, en mayo de 2019, el ensamble participa en el Festival de Música Contemporánea de Valdivia.

El Ensemble Bartok Chile se mantuvo activo hasta el año 2020, durante el cual fallece su directora Valene Georges. A lo largo de su destacada trayectoria obtiene diversos reconocimientos, entre ellos nominaciones al Premio Interamericano de Cultura de la OEA (1988 y 1991), a los premios A.P.E.S (1992 y 1999) y a los Latin Grammy (2000 y 2007). Asimismo, recibe el premio del Círculo de Críticos y el Premio Domingo Santa Cruz de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile por su contribución al conocimiento y a la difusión de la música chilena en 1988. El año 2000, el ensamble recibe el Premio Altazor de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor por su álbum *América en Vanguardia*. El 2006 se le otorga la Medalla Béla Bartók, entregada por el embajador de Hungría. Para el periodo 2007-2008 el ensamble es nombrado Embajador Cultural de la Universidad de Chile por el rector Víctor Pérez. En 2011 obtiene el Premio de la Crítica de la Quinta Región como mejor artista nacional y un año más tarde, en 2012, es nombrado Conjunto en Residencia de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

De esta manera se convirtió en una de las agrupaciones chilenas que más ha propiciado el desarrollo y circulación de la música del siglo XX, especialmente la creación musical chilena y latinoamericana, participando en festivales y gestionando sus propios ciclos, realizando numerosas giras y estrenos mundiales, en un periodo en el que esta música careció de una política de fomento estatal. Cabe destacar que, a diferencia de la Agrupación Musical Anacrusa, el Ensemble Bartok Chile no tenía como objetivo hacerle frente a la dictadura, sino que se conforma por integrantes de diferentes pensamientos y sectores políticos que se reúnen en la búsqueda de potenciar y fomentar la creación musical contemporánea.

2.3 Participación femenina

Como ya se planteó en el marco teórico, históricamente se ha evidenciado la baja presencia de la mujer en espacios profesionales musicales formales, ya sea en el campo de la composición o la interpretación, que han estado fuertemente masculinizados, debido a las

condiciones sociales y culturales que han invisibilizado su presencia e importancia en el desarrollo de la historia y de la construcción de la identidad cultural. En lo que concierne a esta investigación, es de vital importancia analizar la participación femenina y los roles que cumplen las profesionales de la música en las agrupaciones musicales independientes.

Tanto en la Agrupación Musical Anacrusa como en el Ensemble Bartok Chile se puede evidenciar la participación de mujeres en el campo de la composición, la interpretación y la investigación, sin embargo, cabe preguntarse, más allá de cuantificar la presencia femenina, cuál era la función que cumplían las mujeres dentro de las agrupaciones para el desarrollo y difusión de la música contemporánea chilena y latinoamericana. Para analizar la participación musical femenina nos basaremos en el estudio realizado por Daniela Fugellie (2021) sobre la presencia femenina en la Agrupación musical Anacrusa, y en el Fondo Documental Anacrusa. Del mismo modo, se utilizará el archivo recuperado del Ensemble Bartok Chile, el que cuenta con programas de concierto, prensa y curriculums vitae de Georges y Letelier⁷.

En cuanto a la composición de estas agrupaciones, podemos observar por un lado, que los principales actores de la Agrupación musical Anacrusa son Eduardo Cáceres (1984-1995, compositor y gestor), Cecilia Plaza (pianista y gestora), Cirilo Vila (compositor y pianista), Guillermo Rifo (compositor), Gabriel Matthey (compositor), Cecilia Cordero (compositora), Carmen Peña (musicóloga), Juan Pablo González (musicólogo), Rodrigo Torres (musicólogo), Rodrigo Díaz (cellista), Francesca Ancarola (compositora y asistente de producción), Clara Jury (cellista), Denise Sargent (musicóloga), Rolando Cori (compositor) y Pedro Sierra (fagotista). En palabras de Fugellie (2021), “como puede observarse, esta lista refleja una proporción bastante paritaria entre integrantes mujeres y hombres” (p.22), así mismo, también se logra observar paridad entre compositores, intérpretes y musicólogos.

Por otro lado, al observar los integrantes que componen el Ensemble Bartok Chile encontramos el quinteto original compuesto por Valene Georges (clarinete), Carmen Luisa Letelier (voz), Patricio Cádiz (violín), Eduardo Salgado (cello) y Cirilo Vila (piano), además de otros integrantes que también pasaron por el conjunto, como los y las intérpretes Elma

⁷ Recuperado del archivo personal de Carmen Luisa Letelier y Valene Georges.

Miranda (piano), Hernán Jara (violín), Elvira Savi (piano), Jaime Mansilla (violín), Karina Glasinovic (piano) y Carolina Muñoz (voz). Al igual que en la Agrupación Musical Anacrusa, se observa que existe paridad entre los integrantes. Si bien todos son intérpretes, nos encontramos con el caso de Carmen Luisa Letelier, que además de participar como contralto, también es conferencista y recitante, y el caso de Valene Georges, que participa como gestora y directora, cumpliendo un rol protagónico dentro del proyecto.

En cuanto a la instrumentación, podemos observar que en el Ensemble Bartok Chile predomina la presencia femenina en el piano y la voz, especialidades que históricamente se han ligado a la mujer, debido al contexto histórico y social heredado del siglo XIX que vinculaba a las mujeres con instrumentos de práctica privada y al canto, privilegiando su interpretación en el espacio privado. Con respecto a las intérpretes que participan en los diferentes encuentros organizados por la Agrupación Musical Anacrusa, Fugellie (2021), basándose en la cuantificación de intérpretes hombres y mujeres⁸, nos dice:

De esta cuantificación se desprende que mientras que el número de hombres en escena creció desde el segundo encuentro, con la incorporación de obras que demanden nuevos instrumentos, como percusión o bronces, el número de interpretaciones por mujeres se mantuvo bastante parejo en los cuatro encuentros.

Nuevamente se puede observar que las intérpretes se desempeñaron en las funciones tradicionalmente asociadas al mundo femenino, destacando como pianistas y cantantes (p.29).

Del artículo se desprende que el promedio de participación femenina en el escenario durante los cuatro encuentros es de 27.5, mientras que la participación masculina es de 71.25. Se hace evidente que la participación masculina es considerablemente mayor y que, al igual que en el Ensemble Bartok Chile, las intérpretes se especializan mayormente en el piano y la voz. Sin embargo, su labor va más allá, como lo es el caso de Cecilia Plaza, quien también actúa como gestora y organizadora. Asimismo, la figura de Valene Georges como clarinetista constituye sin duda un ejemplo excepcional, por no ser el clarinete un instrumento tradicionalmente connotado como femenino.

⁸ Revisar Tabla 4 en Fugellie (2021), p. 29.

En relación con la participación de compositores en los encuentros de Anacrusa, se nos presenta el siguiente cuadro de análisis:

Tabla 3: Compositoras y compositores en los encuentros de Anacrusa

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

(Fugellie, 2021, p.28)

Se logra observar que la presentación de obras compuestas por mujeres tiene un promedio de 3.75, mientras que el de obras compuestas por hombres es de 38, siendo considerablemente mayor su participación en comparación con la composición femenina. Del mismo modo, si tomamos como referencia lo escrito en el currículum del Ensemble Bartok Chile, escrito por Valene Georges (s/f)⁹, este nos dice:

Muchas obras han sido especialmente escrita para el Ensemble Bartok Chile, e incorporadas en su ya extenso repertorio, incluyendo compositores como los chilenos Eduardo Cáceres, Boris Alvarado, Ramón Gorigoitia, Cirilo Vila, Francesca Ancarola, Miguel Letelier, Guillermo Rifo, Miguel Chuaqui, Alfonso Letelier, Fernando García, Nino García, Juan Lemann, Federico Heinlein, y muchos otros, y así mismo los argentinos Jorge Labrouve, Eduardo Alemann, Marta Lambertini, Gerardo Gandini, el checo Jan Vicar, la inglesa Rhian Samuel, el danés Lars Graugaard, y los norteamericanos Samuel Adler, Richard Felciano, Edward Brown, Henry Wolking, Jeff Manookian y Ann Hankinson (p.1).

Dentro de la lista se menciona a los compositores y compositoras nacionales e internacionales que dedicaron obras al Ensemble Bartok Chile, y que fueron incluidas en sus programas de concierto. Se puede observar que existe una presencia femenina considerablemente inferior en las creaciones dedicada a la agrupación musical, por ende, su presencia fue menor en los diferentes conciertos realizados por el quinteto.

⁹ Recuperado del archivo personal de Valene Geoges, específicamente del “Curriculum Vitae de Ensemble Bartok Chile”.

En definitiva, se logra evidenciar una baja presencia femenina en general, en cuanto a la interpretación, donde principalmente destaca la participación de mujeres en instrumentos como el piano y la voz, y la composición, constituyendo el clarinete y la dirección encarnados en la figura de Georges una excepción. Esto podría deberse a la cantidad de mujeres que se dedican profesionalmente a la música en Latinoamérica, lo que produce una baja participación en encuentros o festivales, lo que a su vez generaría invisibilización al momento de crear redes de contacto que les permita tanto enviar sus obras a las agrupaciones, como integrarse en las diferentes actividades musicales organizadas por estas. Sin embargo, resalta la participación de las intérpretes en otros ámbitos, ya que en ambas agrupaciones mujeres como Plaza y Georges son las encargadas de propiciar los diferentes espacios, conseguir los contactos y los medios para lograr realizar las diferentes actividades que promueven el desarrollo de la música contemporánea. A lo largo de su extensa trayectoria, estas y otras mujeres como Letelier y Santibáñez no solamente logran una gran experticia técnica para la interpretación y la capacidad de enfrentar el repertorio contemporáneo, sino que también logran generar redes que facilitan su acceso a espacios de difusión y desarrollo de este tipo de música.

En otras palabras, las intérpretes femeninas del Ensemble Bartok Chile y la Agrupación Musical Anacrusa aportaron al desarrollo de la creación contemporánea, ya que además de motivar la creación en compositores que buscaban ver representadas sus obras por ellas, dedicándoles sus piezas, son las encargadas de gestionar y organizar las actividades en las que se compartirá esta música, propiciando el desarrollo de la música contemporánea y la creación de una identidad cultural latinoamericana, al llevar este repertorio a diferentes lugares de todo el mundo.

CAPITULO 3: ESTUDIOS DE CASO Y ANÁLISIS DE LOS DATOS

Como se pudo evidenciar anteriormente, el trabajo de las intérpretes dentro de la Agrupación Musical Anacrusa y el Ensemble Bartok Chile, no se limita a la reproducción en el instrumento de lo que se encuentra escrito en la partitura, sino que cumplieron un rol muy relevante en fomentar la difusión y creación de la música contemporánea, y como gestoras de proyectos que permiten el desarrollo histórico cultural tanto de nuestro país como de Latinoamérica. Por ende, este capítulo se centrará en visibilizar y describir la vida y trayectoria profesional de cuatro intérpretes que fueron fundamentales para la formación y organización de las agrupaciones.

Las biografías que se presentan a continuación fueron realizadas en base al análisis de las entrevistas realizadas a las intérpretes y sus familiares, complementadas con programas de concierto, prensa y curriculum vitae presentes en sus archivos personales, o página web en el caso de María Paz Santibáñez.¹⁰ Cabe destacar que a partir de esta investigación se publicaron a su vez biografías en la base de datos Intérpretes y Conciertos Doctos en Chile.

3.1. Cecilia Plaza¹¹

El 2 de diciembre de 1954 nace la pianista Cecilia Plaza en Santiago de Chile, siendo la última hija de Eva Matilde Schuller y Víctor Plaza, quienes tuvieron cuatro hijos. Al igual que el resto de su familia, Cecilia siempre estuvo ligada a la música, por lo que le resultó natural comenzar a tocar piano desde muy pequeña. Aproximadamente a los cuatro años comienza a tomar clases particulares de piano con el compositor y profesor Juan Lémann (1928-1998). Entre los años 1959 y 1971 realiza sus estudios escolares en el Liceo Experimental Manuel de Salas, al mismo tiempo cursa el ciclo básico de interpretación en piano en el Conservatorio Nacional de la Universidad de Chile entre los años 1962 y 1971 con la profesora Arabella Plaza y más tarde con el destacado pianista y profesor Rudolph Lehmann con quien estudia el repertorio clásico y romántico. Durante el año 1972 comienza

¹⁰ Los detalles de la fecha de entrevistas y materiales de archivos se encuentran en el Anexo.

¹¹ Revisar en Daniela Nieto Olgún, “Plaza, Cecilia”, en: Intérpretes y Conciertos Doctos en Chile, <http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/bio/43> (Última actualización 22/01/2023).

a estudiar el ciclo superior de interpretación en piano con Rudolph Lehmann, quien fallece sorpresivamente en 1975, por lo que continúa sus estudios con el profesor y compositor Carlos Botto, con quien trabaja el periodo moderno a través del repertorio de compositores tales como A. Schoenberg y A. Berg. Además, complementa sus conocimientos con estudios de musicología y composición.

En septiembre de 1977 es contratada por el Ballet Municipal de la Corporación de Santiago como pianista acompañante, cargo al que renuncia en marzo de 1978 para poder dedicarse por completo a la preparación de conciertos y a dar clases particulares. En julio de 1978 ingresa a trabajar en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile como profesora ayudante en el curso de música de cámara del profesor Federico Heinlein y como pianista acompañante en el curso de canto de la profesora Mary Ann Fones. En 1979 la Universidad de Chile le otorga el título de Licenciada en Interpretación Superior mención piano, siendo aprobado con máxima distinción.

Durante sus años de estudio de interpretación en piano, participa en diferentes agrupaciones musicales, entre ellas se puede mencionar una agrupación de música antigua entre los años 1970, la agrupación musical Canto Nuevo en 1976, el que crea obras musicales que integran elementos compositivos complejos con el canto popular de contenido social. Además, el año 1978 en conjunto con la violinista Frida Ansaldi y el cellista Carlos Dourthé, crean un trío de cámara conocido como Trio Joven o Trio Juventud, que a comienzos de 1979 recibe un premio de la Agrupación Beethoven consistente en una beca anual. Así mismo, participa en diversos concursos y seminarios, a través de los cuales integra conjuntos musicales diversos y también interpreta como solista junto a diferentes orquestas. De este modo es elegida para actuar como solista en conjunto con la Orquesta Regional de Concepción, la Orquesta Filarmónica de Chile y Orquesta Sinfónica de Chile.

Cabe destacar que aproximadamente desde el año 1976 es invitada a participar en diferentes conciertos organizados por la Corporación de Amigos del Arte, la que tiene como objetivo organizar, impulsar y difundir actividades culturales y artísticas, colaborando a su vez con el Goethe-Institut. Así en 1978 obtiene el primer lugar en el concurso “Franz Schubert”, y en 1981 obtiene una beca por parte de la Corporación Amigos del Arte, lo que

le permite tener mayor tiempo de perfeccionamiento en el piano y participar en diferentes conciertos, concursos y actividades.

Alrededor de 1981 obtiene la beca DAAD otorgada por el gobierno de Alemania Federal, por lo que en 1983 viaja junto al compositor chileno Eduardo Cáceres, para realizar estudios de postgrado en piano en la Hochschule für Musik und Tanz de Colonia. Durante su estadía estudia y perfecciona el repertorio clásico-romántico y participa en diferentes conciertos, a la vez, junto con Cáceres organiza conciertos de música contemporánea, lo que les permitió establecer conexiones entre compositores e intérpretes alemanes y chilenos, lo que más tarde los ayudaría a la creación de un nuevo proyecto.

Cuando Cecilia Plaza y Eduardo Cáceres regresan a Chile el año 1984, animan la creación de la Agrupación Musical Anacrusa en conjunto con un gran grupo de músicos ya mencionado. Como ya se señaló, dentro de la agrupación, Cecilia Plaza tuvo un rol destacado no solamente como intérprete en gran parte de los conciertos, en los que sobresale por su experiencia en la interpretación del repertorio contemporáneo, pero también como gestora y organizadora. Gracias a su trayectoria logró establecer redes y contactos para conseguir los espacios necesarios para las diferentes actividades, también motiva la composición de diferentes obras y participa como profesora en diferentes talleres, charlas, conferencias y cursos de piano enfocados a la música contemporánea organizados por Anacrusa.

Además de lo ya mencionado, tras su regreso a Chile acepta el cargo de profesora de piano del Colegio Giordano Bruno y a través de esta experiencia adquiere sus primeros conocimientos de la antroposofía y la pedagogía Waldorf. Además, entre los años 1984 y 1987 participa diversos conciertos, actividades de extensión y proyectos, invitada por la Embajada de Austria, la Embajada de Alemania y la Corporación Arrau, entre otras instituciones. A finales de 1987 Cecilia Plaza vuelve a viajar a Alemania con una beca del DAAD para realizar estudios de perfeccionamiento en piano en la Hochschule für Musik und Tanz de Colonia, esta vez profundizando en la música contemporánea europea con el profesor y pianista Aloys Kontarsky. Durante ese viaje realiza conciertos y talleres en diferentes ciudades de Alemania, incorporando la interpretación de obras contemporáneas chilenas y latinoamericanas. Retorna a Chile en 1988 y realiza conciertos como solista en las ciudades de Temuco, Concepción, La Serena, Valparaíso, Viña del Mar y Santiago. Además,

es invitada a realizar conciertos y cursos de interpretación pianística en Argentina, Uruguay y Paraguay, todo esto enfocado en música contemporánea tanto europea como latinoamericana.

A finales de la década de 1980, Cecilia Plaza disminuye su participación en conciertos, debido a un daño en un túnel carpiano de sus manos, a lo que se suma su interés por ahondar en otras ramas de la música, que la llevan a abrirse camino en otros campos. Los años 1988 y 1989 realiza el seminario pedagógico de antroposofía en la Sociedad Antroposófica de Chile para obtener formación como pedagoga. Así, en el año 1990 comienza a trabajar en el Colegio Miguel Arcángel, en el cual aplica el sistema Waldorf y la pedagogía antroposófica para niños con necesidades educativas especiales. En este periodo de su vida comienza a interesarse por la musicoterapia, por lo que postula y obtiene nuevamente la beca del DAAD, viajando a Alemania el año 1993 para estudiar musicoterapia en un instituto de Berlín ligado a la antroposofía. En 1994 debe volver a Chile, por lo que sus estudios quedan inconclusos.

Al regresar retoma las clases con Carlos Botto, esta vez de composición y compone diversas obras. Algunas de sus composiciones fueron estrenadas por Carmen Luisa Letelier (contralto) y Elvira Savi (pianista), y también por el cellista Celso López, quien interpreta su obra *Crisol* para cello solo. Entre 1995 y 1996 se opera sus manos, por lo que puede retomar el piano, si bien a un nivel menos exigente. Hoy en día continúa realizando presentaciones de piano en el Colegio Miguel Arcángel y junto a un colega, profundiza en su instrumento el cultivo de tan majestuoso arte.

Rol como intérprete y gestora para el desarrollo musical y cultural

Es evidente que en los diferentes encuentros de música contemporánea organizados por la Agrupación musical Anacrusa, Cecilia Plaza destaca por ser una de las intérpretes con mayor presencia en los programas de concierto, estrenando obras de compositores contemporáneos, tanto chilenos como latinoamericanos. Sin embargo, su interés por la música contemporánea se remonta a 1975 cuando comienza sus clases con Carlos Botto, quien la introduce en el periodo moderno. Además, se va perfeccionando en la música

contemporánea tocando en diferentes conciertos organizados por diferentes instituciones, entre ellas la Corporación de Amigos del Arte, la Escuela Moderna de Música y el Instituto Chileno-Británico de Cultura, donde presenta obras de compositores modernos y contemporáneos. De este modo, va incorporando un numeroso repertorio de música contemporánea chilena, británica y latinoamericana, siendo la encargada de interpretar y difundir dentro del país la música contemporánea.

Esta difusión de música contemporánea chilena y latinoamericana se expande a Europa en 1983, con su viaje a Alemania, ya que además de perfeccionar su técnica, en conjunto con Eduardo Cáceres, difunde en Europa la obra de compositores chilenos y latinoamericanos, algunos de los cuales se encontraban en el extranjero, realizando conciertos de música contemporánea. Así lo menciona la intérprete:

(...) y a la vez comenzaron los contactos con músicos, estaba Becerra en Alemania también entonces, también hicimos conciertos [...] de música latinoamericana, yo ya había tocado... obras de Guarello, Alcalde, Eduardo [Cáceres], de Cirilo, tenía un programa entero de puros chilenos y un par de latinos (Plaza, entrevista con la autora, 2023).

De este modo, toca música chilena en otras partes del mundo, pero también toma contacto con chilenos que se encontraban fuera de Chile, ya sea por el contexto político u otras razones, y llevando esta música a los diferentes lugares donde se presenta.

Cabe destacar que, en su segundo viaje a Alemania, además de ser invitada por diferentes instituciones a interpretar sus programas de música contemporánea latinoamericana, se perfecciona en la música contemporánea, aprendiendo técnicas de la tendencia vanguardista europea que la ayudaran en la interpretación de las obras chilenas y latinoamericanas y además, que podrá enseñar en los diferentes cursos y talleres que realiza a lo largo de su carrera sobre música contemporánea, partiendo por los encuentros de Anacrusa de 1989 y 1992. De esta manera aporta al perfeccionamiento de otros pianistas en el repertorio latinoamericano y ofrece a los compositores la posibilidad de dedicarle obras de gran virtuosismo, que podían ser interpretadas por una pianista de su calidad y experiencia.

Gracias a su amplia trayectoria profesional en la interpretación y trabajo con la música contemporánea es que logra impulsar y participar en diferentes proyectos, que a su vez motivan la composición contemporánea chilena y latinoamericana. En cuanto a su participación como intérprete en Anacrusa, Cecilia Plaza nos menciona:

De manera muy fluida y sin gran dificultad, yo tenía el vínculo con el repertorio, con este tipo de expresión que era de nuestro tiempo, además con Carlos Botto habíamos trabajado con mucho repertorio moderno, entonces esa capacidad de abarcar la obra, de comprensión musical, a veces mayor afinidad, a veces menos [...], y era como si yo misma lo estaba creando (Plaza, 2023).

En definitiva, tenía la técnica necesaria para poder interpretar este tipo de repertorio de gran dificultad. Es importante resaltar que, al existir composiciones creadas por encargo o dedicadas a la intérprete, participa activamente en la creación de estas, al realizar su propia visión de las partituras en la interpretación, pues:

(...) la gran mayoría, no había tanto tiempo, en general era rico, ‘a ver, ven a escuchar que te parece lo que estoy haciendo’, con los que estaban, pero había muchas obras que no A veces yo había hecho cambios sin querer, entonces ‘oye, pero que bueno, dejemos eso mejor’, si en lo posible contrastábamos con el compositor mismo y la versión que yo tenía, pero había una espontaneidad y un fluir (Plaza, 2023).

De este modo, no solo se encarga de la reproducción de las obras, sino que también se vuelve parte de la inspiración y del proceso creativo propiamente tal.

En cuanto a su labor como gestora de proyectos dentro de la Agrupación Musical Anacrusa, la pianista nos dice:

Yo venía de siempre tocando en el Goethe, mi profe que era alemán, o sea desde muy joven empecé a tocar en el Goethe, entonces conocía a la secretaria, a las chiquillas, a los distintos directores muy bien. Me sentía muy en casa, el piano era exquisito, de los mejores que hay en Chile [...], entonces cuando ya entro como parte del Anacrusa soy de la casa, en ese sentido yo tenía mucho recorrido que Eduardo no, entonces fue una buena complementación, porque él es muy bueno para organizar, para armar los contactos, yo más estudiando las obras, pero ya con los vínculos, ¿te fijas?, los espacios ya conocidos para mí, las personas (Plaza, 2023).

Además de lo anterior, la intérprete también nos comenta que, como parte de la agrupación, participaba en las actividades de promoción de los conciertos, los encuentros, las grabaciones, entre otros. En este sentido, el rol de Cecilia Plaza dentro de la agrupación es de vital importancia pues su intenso trabajo con la música contemporánea le permitió generar los lazos y las redes que le permitirían a la agrupación conseguir los espacios y los apoyos de las instituciones y las personas que apoyaron el proyecto y la iniciativa. Del mismo modo, gracias a los estudios y aprendizajes adquiridos a lo largo de su trabajo con la música contemporánea, pudo aportar en el desarrollo de clases y talleres de música contemporánea,

lo que ayudó a motivar a otros y otras intérpretes a trabajar con este repertorio y así perpetuar el desarrollo de la música contemporánea latinoamericana y al desarrollo cultural de nuestro país. Una de las pianistas que participó en sus talleres de música contemporánea latinoamericana fue María Paz Santibáñez.

3.2. María Paz Santibáñez¹²

La destacada pianista chilena María Paz Santibáñez nace el 21 de agosto de 1968 en la ciudad de Viña del Mar. Sus inicios en la música se remontan a la edad de cuatro años, puesto que al crecer viendo a sus hermanos estudiar música se le hizo natural aprender a tocar el piano, imitando e intentando reproducir las obras que interpretaba su hermano mayor (Edgardo Santibáñez). Es así como descubre su pasión por el piano, sabiendo desde los cuatro años que quería ser pianista. Desde los siete años comienza a estudiar, lo que en palabras de la intérprete limitó sus aprendizajes de música popular en el piano, debido a que todo lo que tenía que ver con este tipo de música lo llevaba a la guitarra, dejando el repertorio de música docta para ser interpretado en el piano. Alcanza a estudiar guitarra clásica por alrededor de un año, mientras se dedica de forma autodidacta al piano, hasta que un día su hermano mayor la lleva con quien sería su primer profesor de piano, Galvarino Mendoza, reconocido pianista y profesor chileno, quien la intérprete designa como su padre musical.

En torno al año 1986 continúa sus estudios de concertista en piano en la Universidad de Chile, siendo al mismo tiempo militante por el retorno de la democracia en Chile. El día 24 de septiembre de 1987 Santibáñez se encontraba en una manifestación pacífica fuera del Teatro Municipal de Santiago contra el rector designado por Augusto Pinochet en la Universidad de Chile, José Luis Federici, quien amenazaba con reducir las áreas de estudio artístico. Es en este contexto que María Paz recibe un disparo en la cabeza por parte del carabinero Orlando Tomás Sotomayor Zúñiga. Como consecuencia del disparo, la pianista pierde la movilidad de todo el lado izquierdo de su cuerpo. Gracias al apoyo de familiares,

¹² Realizado a partir de entrevistas con la pianista, su página web, entre otros (Los detalles de la fecha de entrevistas y materiales de archivos se encuentran en el Anexo). Revisar biografía en: Daniela Nieto Olguín, “Santibáñez, María Paz”, en: Intérpretes y Conciertos Doctos en Chile, <http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/bio/45> (Última actualización 20/02/2023).

amigos y compañeros comienza a trabajar para mejorar su parálisis y poder volver a tocar. No obstante, después del disparo tanto ella como su familia sufren persecución política; a esto se suma su expulsión de la universidad por inasistencia y la falta de apoyo de la institución, por lo que se ve obligada a exiliarse en Praga, República Checa, el año 1988. Allí continúa con su proceso de recuperación y sigue sus estudios en piano con el profesor Jaromir Kriz en la Academia de Música de Praga.

Tras regresar a Chile en 1991, en el verano de 1992 participa en el “Cuarto Encuentro de Música Contemporánea. Cursos y Talleres” de la Agrupación Musical Anacrusa, realizado en la ciudad de La Serena, donde participa en los talleres de piano de Cecilia Plaza. En este encuentro se presenta frente al público por primera vez luego de los acontecimientos de 1987, participando en la interpretación de las obras *Y ahora...* del compositor uruguayo Coriún Aharonián y *Fantasías rítmicas Corcheas-Blancas-Seisillo sencillo-Saltirraspa-Contratiempo* del chileno Eduardo Cáceres. Luego de esto pasa a ser una de las intérpretes frecuentes de Anacrusa y comienza su contacto con compositores contemporáneos, que mantiene hasta la actualidad. En esta línea, el año 1993 se adjudica el proyecto del Fondo de la Música “Piano Joven”, que tenía como principal objetivo fomentar la composición de obras para piano, encargando obras a compositores chilenos para que los estudiantes de interpretación en piano pudiesen interpretarlas. Alrededor del año 1994 se reencuentra con la pianista Karina Glasinovic cuando les piden participar del Quinto Encuentro de Música Contemporánea de Anacrusa, donde presentan una pieza del compositor Boris Alvarado titulada *Monderiv para dos pianos frente a frente*. La presentación tiene gran éxito, recibiendo muy buenas críticas. A partir de esta presentación ambas continúan tocando juntas, formando el Dúo Amarhina de piano a cuatro manos y a dos pianos. Con la ayuda de Glasinovic prepara sus exámenes para terminar su carrera de concertista en piano, titulándose el año 1998.

Tras su regreso a Chile retoma también las clases con Galvarino Mendoza, con quien preparara los concursos para ingresar a estudiar piano a la Ecole Normale de musique de París. Con el apoyo de su primer profesor, que recordaba su forma de tocar el piano desde pequeña, logra reencontrarse paulatinamente con su sonido. A esto se suma su desempeño en el ámbito de la música contemporánea, el cual fue fundamental a la hora de encontrar su

propia identidad como pianista por su potencial de exploración y creatividad. En 1999 llega a estudiar piano a Francia, integrándose a las clases de Odile Delangle y asistiendo a cursos de perfeccionamiento con destacados pianistas como Claude Helffe, Yvonne Loriod-Messiaen, Roger Muraro, Jean François Antonioli y Bruce Brubaker. Durante el año 2001 obtiene el Diplôme d'Exécution en la Ecole Normale de Musique Alfred Cortot de París. Inspirada por el trabajo realizado en conjunto con el maestro Claude Helffer, quien influyó considerablemente en su carrera, construye la idea de “memoria y futuro”, concepto que la lleva a integrar en sus conciertos obras del pasado y del presente, las que además se conciben como herramientas para construir el futuro. De este modo sus programas de concierto suelen proponer un diálogo entre lo contemporáneo y lo clásico-romántico. El año 2002 lanza su primer álbum *Piano-piano* con obras de compositores chilenos e internacionales como Andrés Alcalde, Alejandro Guarello, Pablo Aranda, Celso Garrido-Lecca, Eduardo Cáceres, Alicia Terzian y Yoshihisa Taira.

En Francia ha destacado por sus interpretaciones del repertorio de C. Debussy, recibiendo elogios de la crítica especializada y siendo nombrada como una “Debussysta por excelencia” que propone una interpretación única y expresiva. Además, bajo el concepto de “memoria y futuro” crea en sus conciertos una línea de tiempo histórico-musical donde compositores europeos como Debussy o Bela Bartók se contraponen a compositores chilenos como Miguel Farías, Boris Alvarado, Cirilo Vila, etc. generando una experiencia en la que se encuentran diferentes sonidos y sus cambios a través del tiempo.

Con la muerte de Claude Helffer el año 2004, María Paz Santibáñez se hace cargo de sus archivos, lo que le permite estudiar los cuadernos de análisis y diarios de vida, que le fueron confiados por su viuda Mireille Helffer. A partir de estos 25 cuadernos de análisis y sus 10 cuadernos personales propone un proyecto de inventario, digitalización y estudio en el marco de una tesis doctoral en la Unidad de Musicología de la Universidad de Paris-Sorbonne, titulada “El análisis para la interpretación basado en los cuadernos de análisis inéditos de Claude Helffer”. Resultados parciales de esta investigación aún en curso han sido publicados en forma de artículos, capítulos de libros, actas de coloquios y ponencias universitarias, los que se presentan en la página web de la pianista. Su trayectoria como docente y académica comienza poco después de llegar a Francia. Luego de dictar clases en

diversas instituciones, el año 2019 es nombrada profesora titular en el Conservatorio Claude Debussy de Paris 17. Junto con el repertorio europeo, suele enseñar piezas chilenas a sus estudiantes, como por ejemplo *Contratiempos* de Eduardo Cáceres. En Chile, el año 2014 se desempeñó como concertista e investigadora en la Universidad ARCIS.

El trabajo realizado por la intérprete la ha hecho merecedora de diversos premios y distinciones, como el “Clef ResMusica” y “4 diapasones” otorgados a su álbum *Estudios de Interpretación de Maurice Ohana* (2010) y el premio “Disco del Verano” de Piano Bleu por su álbum *La caja mágica* (2013), que reúne obras de compositores latinoamericanos. El 2013 recibe el premio “Víctor Jara” de la Asociación de Productores y Agentes Musicales del Estado de Sao Paulo en Brasil (APACESP). Finalmente, a su cuarto álbum *Echos y Résonances* (2016) con obras de Claude Debussy y Miguel Farías se le otorga la distinción “5 estrellas” de Melómano en España.

El año 2014, Santibáñez fue nombrada agregada cultural de la Embajada de Chile en Francia. Los principales objetivos de esta labor fueron fortalecer la presencia cultural chilena en el país europeo, reconocer y apoyar proyectos de chilenos, formar redes de apoyo entre actores culturales chilenos en Francia y establecer medios de cooperación cultural entre Chile y Francia. Dentro de las acciones más destacadas dentro de este periodo, se encuentran la firma de una carta de intenciones en materia cultural que es la acción previa para hacer un acuerdo de colaboración, donde ambos países se comprometen a continuar colaborando para llegar algún día a un acuerdo de cooperación cultural. Además, sobresalen diversos proyectos destinados a fomentar la música, literatura, cine y cultura chilenas y su difusión en Francia. Entre muchas otras actividades, se puede mencionar el concierto “Chile, patrimonio, memoria y futuro” con obras chilenas interpretadas por músicos chilenos y franceses (2015), la exposición de fotografía chilena “Facetas ocultas” que además se presentó en Cádiz, España y en Roma, Italia (2016), la presentación de una retrospectiva de la obra del cineasta Raúl Ruiz (2016), la organización de una exposición fotográfica y de investigación etnobotánica Mapuche en tierra Lafkenche (2017) y el Foro IRCAM en Chile, “Música y ciencias” (2017). La pianista desempeñó este cargo hasta el año 2018, en que finaliza el mandato de Michelle Bachelet (véase Santibáñez, *Memoria agregada cultural en Francia 2014-2018*).

Dentro de sus iniciativas recientes se encuentra la creación de la asociación multidisciplinaria “Impact Chili, Arts en résistance” a fines del 2019, la cual se vinculó al despertar social del 18 de octubre del año 2019, donde se unen las pasiones de María Paz: su amor por la música y la defensa de los derechos humanos. Desde el 2020, “Impact Chili” devino en el proyecto “Resistencia femenina”. Este proyecto tiene como objetivo reunir a compositoras y compositores que combinen la creación con el compromiso y el respeto a los derechos humanos, integrando elementos performativos con los sonidos de la protesta chilena durante el estallido social. Así, han sido estrenadas diversas obras, entre ellas *Vendajes (el violador es... eres... eras...)* de la chilena Valeria Valle, basado en la performance del colectivo Las Tesis *Un violador en tu camino* e *Impacto para piano y cacerolas* creada con la colaboración de catorce compositores europeos y latinoamericanos. Además, el proyecto refleja el concepto de “memoria y futuro”, al estar incorporadas en los conciertos obras de Debussy y de Bartók junto a las obras contemporáneas y proyecciones multimedia. Todo lo descrito anteriormente ha suscitado el interés de la prensa y la crítica, como se puede apreciar en la página web del proyecto.¹³

Actualmente Santibáñez realiza una intensa actividad de conciertos y clases magistrales en diferentes países, vinculándose con compositores, intérpretes y músicos en general. Su página web personal constituye una relevante fuente archivística donde se puede acceder a programas de conciertos, prensa, artículos, publicaciones, álbumes, videos, etc., lo que da cuenta de su amplia trayectoria profesional tanto de pianista como de investigadora y gestora cultural.

Rol como intérprete y gestora para el desarrollo musical y cultural

Las primeras experiencias que tuvo la pianista con la música contemporánea chilena y latinoamericana son a través de la Agrupación Musical Anacrusa el año 1992, cuando participa del Cuarto Encuentro de Música Contemporánea en los talleres que dictó Cecilia Plaza. La música contemporánea adquiere desde entonces un rol importante en su vida pues, en palabras de María Paz Santibáñez:

¹³ <https://mariapazsantibanez.com/resistencia-femenina/>.

La música contemporánea fue fundamental, porque yo tocaba Chopin, Beethoven, etcétera, pero peleaba para encontrar mi sonido y no lo encontraba, en cambio, la música contemporánea, yo no tenía ningún a priori y de alguna manera iba inventando mi sonido (Santibáñez, entrevista con la autora, fecha 2022).

De este modo es que María Paz establece su relación con la música contemporánea, que la nutre a la vez que ella aporta a su difusión y desarrollo. Desde este punto comienza a trabajar con las obras contemporáneas de diferentes compositores chilenos y latinoamericanos, incorporando este repertorio a sus programas de concierto y generando diferentes proyectos con los cuales fomentar la difusión de música contemporánea, partiendo por el proyecto Fondo de la Música “Piano Joven”.

Su interés por este repertorio también permitió que desarrollara posteriormente en Francia el concepto de “memoria y futuro”, con el cual crea una línea de tiempo dentro de sus programas de conciertos, donde propone un diálogo entre lo contemporáneo y lo clásico-romántico. De este modo interpreta repertorio contemporáneo chileno y latinoamericano en los conciertos que realiza en diversos países, cumpliendo la importante labor de difundir y mostrar la música chilena del siglo XX, siendo este un gran aporte para el desarrollo cultural del país. Otra de las formas en que María Paz Santibáñez promueve la difusión de la música contemporánea latinoamericana, es por medio de su trayectoria como profesora de piano en Francia, puesto que incorpora repertorio chileno a las piezas de piano que serán interpretadas por sus estudiantes, entre ellas *Contra tiempo* de Eduardo Cáceres. De esta forma logra dar a conocer la cultura chilena y promover el interés de profesionales internacionales hacia la música contemporánea chilena.

Dentro de las labores importantes que ha realizado, destacan la organización de numerosos proyectos que fomentan la difusión de la música, por medio de su gestión. Un ejemplo de esto es el proyecto “Resistencia Femenina” que en palabras de Santibáñez, “es un proyecto que nació de la revuelta del 19, que fue tan impactante que yo llamé a amigos compositores y les dije ‘por favor, envíame piezas para piano y cacerola’” (Santibáñez, 2022), así es que la pianista encarga a destacados compositores obras que tengan relación con situaciones del estallido social, lo que la hace parte de la creación, puesto que es quien se inspira y pide la obra según la idea que nace desde el estallido social, en otras palabras, es María Paz Santibáñez la creadora de la temática que tendrá la obra musical o lo que esta

buscará expresar, siendo parte de la creación y no solamente la reproductora de la idea de un compositor.

Dentro del mismo proyecto, la intérprete crea un colectivo de diferentes profesionales de las artes bajo el nombre “Impact Chili, Arts en résistance”, donde utiliza el siguiente criterio:

Si es chileno tiene que ser algo que vaya a un escenario donde podamos garantizar por lo menos prensa, y si no, como el tema es la penetración cultural, yo prefiero que sean franceses que hagan arte chileno, es decir, franceses que toquen música chilena, también chilenos que vengan de gira, pero me interesa mucho cómo se implementa y cómo se impregna (Santibáñez, 2022).

De este modo crea una performance integral donde reúne diferentes ramas de las artes visuales y musicales, del cual se deja registro en la página creada por la misma intérprete “Resistencia femenina”, por lo que podrá perdurar en el tiempo. En este sentido, se pueden observar diferentes acciones que tienen gran relevancia social y cultural, entre estas, buscar las formas de garantizar prensa para el evento, con lo cual podrá promocionarlo y difundirlo para que llegue a la mayor cantidad de personas posible, también promueve la relación e integración entre países mediante la invitación de músicos extranjeros a tocar composiciones chilenas y finalmente la creación de la página web que funciona como un archivo del evento con videos, artículos y prensa, el cual puede ser consultado desde cualquier país, por lo que puede propiciar la presencia de Chile en otros países.

Todo lo descrito anteriormente da cuenta de la importancia que ha tenido la intérprete en promover y motivar la creación contemporánea mediante diferentes proyectos que han permitido la creación de espacios para que las y los compositores puedan desenvolverse y desarrollar su arte, generando los espacios necesarios para que su obra sea conocida y no quede solo en la partitura. Más allá de eso, se evidencia su rol de creadora dentro de estos proyectos, ya que la concepción de los mismos ha nacido de ella y no de los compositores, también resalta que ha trabajado sus proyectos con compositoras mujeres como Valeria Valle con la obra inspirada en las tesis, otorgando espacios de visibilización para las mujeres.

3.3. Valene Georges¹⁴

La clarinetista Valene Georges nace el 5 de diciembre de 1940 en Utah, Estados Unidos; sus padres fueron Samuel Georges y Elizabeth Larsen. Es en su país natal y en el estado de Utah donde tiene sus primeros acercamientos con la música, integrándose en orquestas, coros y bandas escolares. Su etapa universitaria la realiza en la Universidad de California Berkeley, donde se titula como germanista, además de estudiar canto en el Conservatorio de Oberlin, Ohio. Por medio de una Beca Fulbright realiza una estadía en Alemania, a través de la cual perfecciona sus conocimientos del idioma. Durante sus estudios en la Universidad de California Berkeley conoce al que será su esposo, el chileno Tomás Goldenberg, con quien se casa en el año 1965 y se muda a Chile el año 1966.

Alrededor de 1971 se traslada junto a su familia a Argentina, donde retoma el clarinete y toma clases de música de cámara con el destacado violinista y profesor Ljerkó Spiller, entre otros. En estas clases conoce a la pianista Susana Szlukier, con quien forma el Dúo Andino, conjunto de piano y clarinete que el año 2007 lanza un disco con obras chilenas y argentinas escritas especialmente para estas intérpretes. En torno a 1974 crea el ensamble de cámara Trío Siglo XX, el que el año 1978 obtiene el premio nacional “Estímulo Cultural” como mejor conjunto de cámara argentino. Con ambas agrupaciones comienza su larga y activa relación con la música de cámara y la música contemporánea, que desde sus comienzos incluyó el contacto y trabajo directo con diversos compositores. Esto la llevó a presentarse en diferentes ciudades y salas de conciertos de Argentina.

Tras residir ocho años en Argentina, la familia regresa a Chile en 1979, una vez que Georges se adjudicara el puesto de asistente de Solista en Clarinete, en la Orquesta Sinfónica de Chile, agrupación en la que trabajó durante una década. En 1989 vuelve a su país natal a realizar un máster en clarinete en la Universidad de Utah. Luego de su regreso a Chile, se desempeña en diferentes actividades académicas, participando en seminarios, charlas y

¹⁴ Realizado a partir de entrevistas, revisión de documentos y programas de conciertos, entre otros (Los detalles de la fecha de entrevistas y materiales de archivos se encuentran en el Anexo). También se publicó una biografía en: Daniela Nieto Olgún, “Georges, Valene”, en: Intérpretes y Conciertos Doctos en Chile <http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/bio/44> (Última actualización 20/02/2023)

talleres. Durante 1993 representa a Latinoamérica en el Seminario Internacional de Música de Salzburgo en Austria, donde dicta una charla sobre el “Apoyo económico a las artes en el Cono Sur”. El año 1997, en el marco del mismo seminario, presenta una charla titulada “Cómo salvar a la música clásica”. Además, realiza clases magistrales sobre música contemporánea latinoamericana y talleres de clarinete en diferentes universidades y escuelas, entre ellas la Eastman School of Music en Rochester, el Mozarteum de Salzburgo, la Brigham Young University de Utah y Wichita State University de Kansas, Estados Unidos.

En paralelo a su actividad orquestal, en 1981 funda el Trio Bartok, un conjunto instrumental que se dedica a promover y difundir la creación musical contemporánea chilena y latinoamericana. Este trío de cámara estaba conformado por la clarinetista, junto a la pianista Elma Miranda y el violinista Hernán Jara, para posteriormente ir mutando hasta llegar en 1984 a la formación de quinteto Ensemble Bartok Chile ya mencionada en el capítulo anterior. Gestionado y liderado por Valene Georges, el ensamble tuvo una intensa actividad musical nacional e internacional. Además, en Chile la agrupación lanza discos y organiza numerosas temporadas de cámara como los “Clásicos del Siglo XX” en 1988 con *La Historia del Soldado* de Igor Stravinsky y el *Cuarteto Para el Fin de los Tiempos* de Olivier Messiaen junto a la compañía de Mimos de Noisvander, y un ciclo histórico-didáctico titulado “De Bach a Bartok” en la Universidad Nacional Andrés Bello y el Instituto Cultural de Providencia. El año 1998 la agrupación actúa con la Orquesta Sinfónica de Chile en el estreno mundial de la obra *Chile* para cinco solistas y orquesta, la que había sido encargada por el Ensemble Bartok Chile a cinco compositores chilenos: Gustavo Becerra-Schmidt, Fernando García, Miguel Letelier, Santiago Vera y Andrés Maupoint.

En su intensa trayectoria de 38 años, Valene Georges actuó no solamente como intérprete y gestora, sino también como directora musical del Ensemble Bartok, buscando traducir correctamente la escritura de las obras contemporáneas para ser fiel a la idea de los compositores. Entre 2012 y 2020 Valene Georges, en conjunto con el Ensemble Bartok, trabaja en la creación de las memorias tituladas “Las Aventuras Musicales del Ensemble Bartok”, proyecto que queda inconcluso y permanece inédito. Toda la trayectoria descrita anteriormente fue posible gracias a las gestiones realizadas por Georges, ya que su pasión por la música chilena la llevó a buscar los medios para poder difundir la música

contemporánea, consiguiendo auspicios, gestionando espacios y cultivando las relaciones necesarias para propiciar el desarrollo de la cultura musical chilena y latinoamericana. Cabe destacar que al ser estadounidense y tener buenas relaciones con la embajada norteamericana, establece contactos a través de los cuales logra recibir el apoyo de instituciones norteamericanas para diversos proyectos.

Como gestora cultural, además de fundar y organizar el Ensemble Bartok, también participa y propicia el desarrollo de diversos eventos internacionales. De este modo, en 1993 organiza el Primer Seminario Internacional sobre Gestión Cultural en Chile, donde participan destacadas figuras internacionales. También gestiona y participa en la primera presentación en Chile de la obra inglesa *Ocho canciones para un rey loco* de Peter Maxwell Davies en una coproducción con el prestigioso Centro de Experimentación del Teatro Colón (CETC) de Buenos Aires y en la segunda presentación en Chile del *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg bajo la dirección del estadounidense Samuel Adler.

Del mismo modo, en 1998, con motivo de la realización de la Cumbre de las Américas, organiza el musical “Estrellas de Broadway”. Ese mismo año gestiona la realización de “Una Noche Sinfónica en el Cine” con la Orquesta Sinfónica de Chile. Durante el año 2001 gestiona el proyecto “Caminando Juntos, Cultura y Empresa”, el cual buscaba establecer una alianza entre la Universidad de Chile, la SOFOFA y la Asociación Chilena de Seguridad. Con este proyecto obtiene donaciones de fondos y equipos de computación para el CEAC de la Universidad de Chile. También conforma un portafolio con el fin de que empresas privadas conocieran y apoyaran sus actividades. El año 2003 participa en el Clarinet Fest organizado por la International Clarinet Association (ICA), donde interpretó obras dedicadas a ella de los compositores Eduardo Cáceres y Fernando García, entre otros.

Su amplia trayectoria musical en conjunto con sus grandes aportes a la creación y difusión de la música contemporánea chilena y latinoamericana la hicieron merecedora de diversos premios y distinciones. El año 2008 obtiene el Premio Domingo Santa Cruz otorgado por la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, por su contribución y difusión de las artes musicales chilenas. El año 2013 es nombrada Miembro Correspondiente de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, mientras que el año 2017 se aprueba la ley N° 20.995, cuyo único artículo declara: “Concédese la nacionalidad chilena,

por especial gracia, a la ciudadana estadounidense señora Valene Leah Georges Larsen”, ley que reconoce su gran entrega y aporte al desarrollo cultural del país. La destacada clarinetista y gestora cultural fallece el 4 de julio del año 2020, dejando un gran legado que no debemos olvidar.

Rol como intérprete y gestora para el desarrollo musical y cultural

“No se daba por vencida nunca, le decían que no, no importaba, buscaba otra manera de hacerlo, pero jamás se daba por vencida” (Valene Goldenberg, entrevista con la autora, fecha 2021).

Es durante su estadía en Argentina que Valene Georges tiene sus primeros acercamientos con la música contemporánea, formando el Dúo Andino y el Trio Siglo XX, introduciéndose con ambos conjuntos en la música cámara. De este modo comienza su amplia trayectoria con la música contemporánea, la que desembocaría en la creación del Ensemble Bartok Chile, conjunto con el que difundió la música contemporánea chilena y latinoamericana alrededor de todo el mundo. En palabras de la propia Valene Georges:

Al llegar a América Latina, se impresionó con el talento de los compositores y la falta de oportunidad para presentar sus obras en conciertos. En el año 1974 en Argentina, y luego en Chile, empezó una cruzada personal para rectificar la situación, y, por lo tanto, ha sido responsable por la creación de más de 100 obras nuevas que incluyen el clarinete en la instrumentación.¹⁵

De este modo la destacada clarinetista inicia sus aportes a la música contemporánea en Chile. Por un lado, es la responsable de encargar y motivar la composición de más de 100 obras originales de compositores chilenos y latinoamericanos, tanto para el Ensemble Bartok Chile, como para ella como clarinetista, con lo que posibilita ampliar el repertorio de música contemporánea para clarinete, al igual que el repertorio de música de cámara chilena, el que puede ser estudiado, analizado e interpretado. Por otro lado, mediante la creación y gestión del Ensemble Bartok, logra impulsar el desarrollo de la música del siglo XX, el cual se encontraba limitado por el clima adverso que experimentaba el país.

¹⁵ Recuperado del Curriculum vitae de Valene Georges, s/f, conservado en el archivo personal de su familia.

Como líder del Ensemble Bartok, Georges logra gestionar y organizar cinco festivales internacionales de música contemporánea, la grabación de cinco discos y más de 30 giras internacionales, logrando llevar la música contemporánea de cámara chilena y latinoamericana alrededor de todo el mundo. Esto es posible gracias a que la intérprete lograba gestionar y:

Conseguir auspicios, porque en realidad ninguno de los miembros del Bartok tenía recursos como para pagarse un pasaje a Alemania ni hacer un tour ni nada, entonces tenía que conseguirse invitaciones y después que la línea aérea le diera los pasajes... Muchas veces se conseguía auspicios, pero no les pagaban nada, entonces les pagaban los pasajes y el hotel (Valene Goldenberg y Tomás Goldenberg, entrevista con la autora, fecha 2021).

En definitiva, se vuelve evidente la importancia que tuvo Valene Georges en la organización del conjunto y las numerosas actividades que realizaron, puesto que de forma independiente logra conseguir los contactos y los auspicios que le permitieron viajar por todo el mundo a difundir la música contemporánea. Es gracias a esta intérprete que la música contemporánea chilena encuentra nuevos caminos para su desarrollo y propagación internacional.

Cabe mencionar que muchas veces las obras que eran entregadas al Ensemble Bartok Chile, muchas veces, además de ser de gran dificultad, también podían contener diferentes símbolos que debían descifrarse, por lo que Valene comienza a tomar el rol de directora del conjunto encargándose de que la obra sea interpretada correctamente, expresando de mejor manera lo que el compositor escribía en la partitura. Tanto su rol como clarinetista como el de directora, tal como vimos en secciones anteriores, son funciones atípicas para una mujer en la música chilena, por lo que también destaca por promover y visibilizar a la mujer en áreas en las que históricamente no ha sido reconocida.

Dentro de las últimas acciones que realizó y organizó con respecto al Ensemble Bartok Chile, estuvo la recopilación de material para la creación de las memorias del conjunto musical, por lo que además de haber cumplido con el rol de intérprete y de gestora cultural, también cumple el rol de archivera e investigadora, reuniendo el material necesario para que el amplio y destacado trabajo realizado en conjunto con el Ensemble Bartok, quede en la memoria histórica de Chile y se reconozca el relevante rol que tuvo tanto la clarinetista como la agrupación en el desarrollo y difusión de la cultura chilena.

Sin duda, se logra evidenciar la relevancia cultural que tuvo Valene Georges en la historia de la música en Chile, pues con sus incansables ganas y pasión por la música chilena, logró reactivar la composición contemporánea, además de compartir su descubrimiento de esta cultura llevando este repertorio a distintos países.

3.4. Carmen Luisa Letelier¹⁶

Carmen Luisa Letelier nace el 20 de noviembre de 1943 en Santiago de Chile. Sus padres fueron el compositor Alfonso Letelier y la cantante Margarita Valdés. Al pertenecer a una familia de músicos, estuvo siempre ligada a la música, estudiando desde muy pequeña piano con la profesora Judith Aldunate y teoría con la profesora Angela Dondini. Más cercana a su juventud se introduce en la música popular desarrollando los que eran sus géneros musicales favoritos: el jazz y la música folklórica. Así, llegó a cantar en el Club de Jazz de Santiago y a tener clases con la cantautora chilena Violeta Parra por aproximadamente dos años, con quien aprendió canto y la guitarra traspuesta.

Al concluir sus estudios primarios y secundarios en el Colegio Santa Úrsula, decide ligar sus estudios profesionales con sus gustos por la literatura y la lengua castellana, entrando a estudiar en el año 1962 la carrera de Pedagogía en Castellano en el Instituto Pedagógico de la Pontificia Universidad Católica de Chile, recibiendo su título de Profesora de Estado en Castellano el año 1967. Entre los años 1967 y 1969 trabaja como docente de castellano en el Colegio Santa Úrsula de Santiago. Al querer mejorar el uso y cuidado de su voz para desempeñar de mejor manera su carrera de profesora, sus padres le recomiendan estudiar canto; así, el año 1966 ingresa al Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, específicamente a la cátedra de canto de la profesora Lila Cerda, donde también recibe clases con Clara Oyuela, Federico Heinlein, Elvira Savi y Hernán Wurth.

¹⁶ Realizado a partir de entrevistas, revisión de documentos, curriculum y programas de conciertos, entre otros (Los detalles de la fecha de entrevistas y materiales de archivos se encuentran en el Anexo). También se publicó una biografía en : Daniela Nieto Olgún, “Letelier, Carmen Luisa”, en: Intérpretes y Conciertos Doctos en Chile <http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/bio/42> (Última actualización 10/01/2023)

Tras desarrollar sus habilidades como contralto decide participar en el concurso de canto CRAV (Compañía de Refinería de Azúcar de Viña del Mar), donde consigue obtener la Mención Honrosa en el año 1966. En este contexto descubre su amor por el canto y decide dedicarse por completo a su carrera musical, obteniendo el título de Intérprete Superior con mención en Canto el año 1978 en el Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

La cantante realiza su primera presentación como solista en 1967 con la Orquesta Filarmónica del Teatro Municipal de Santiago en el *Te Deum* de Marc-Antoine Charpentier, dirigida por el músico y director Mario Baeza. Comienza su carrera como solista, demostrando una sólida técnica vocal que le permite actuar dentro de Chile con las Orquestas Sinfónicas y Filarmónicas de Santiago, La Serena, Osorno, Antofagasta, Valparaíso, Orquesta de Cámara de la Universidad Católica y Orquesta Clásica de la USACH. Fuera de Chile ha actuado con la Orquesta del Teatro Colón de Buenos Aires, Orquesta del SODRE en Uruguay, Orquesta Santa Cecilia de Pamplona (España), Orquesta Sinfónica de Mendoza, Orquesta Sinfónica de Lima, Orquesta Sinfónica de Bogotá, Orquesta Sinfónica de la Ciudad de México, Filarmónica Municipal del Teatro Municipal de Río de Janeiro y la Orquesta de Cámara del Teatro Teresa Carreño de Caracas. Además, ha realizado giras de conciertos nacionales e internacionales en países como Perú, Ecuador, Venezuela, México, Colombia, Argentina, Brasil, Canadá, Estados Unidos, España, Francia, Polonia, Hungría, República Checa y Austria, desarrollándose en diferentes géneros musicales como la ópera, la música antigua, la música de cámara, el lied, el oratorio y la música contemporánea, preocupándose siempre de interpretar y difundir la música chilena.

Es importante destacar su trabajo en el campo de la ópera, donde tuvo gran éxito y aceptación de la crítica y el público interpretando diversos roles. Su carrera en la ópera comienza el año 1969 en el Teatro Municipal de Santiago con el rol de Emilia en *Otello* de Giuseppe Verdi. En 1969 Carmen Luisa Letelier comienza a dedicarse de lleno al canto y entra a la Universidad Católica como profesora de canto del Instituto de Música, donde desempeñó su labor por nueve años. Al mismo tiempo que ingresa a la Universidad Católica comienza a incursionar en la música de cámara con su participación como contralto en el Conjunto de Música Antigua UC, donde destaca como una gran liederista y en el que

permanece por aproximadamente 20 años. Es con este conjunto que realiza su primera gira internacional a Estados Unidos el año 1970, en 1975 realiza giras a Brasil y en Perú.

Tras su destacada participación en el conjunto de música antigua, en 1983 ingresa al Ensemble Bartok como contralto, que como ya se mencionó anteriormente fue fundada por Valene Georges el año 1981. Letelier participa en el ensamble durante muchos años, dentro de los cuales pudo estrenar más de 80 obras compuestas exclusivamente para ser interpretadas por el ensamble, y con el cual realizó numerosas giras internacionales. En el marco de una planificada gira con el ensamble a México durante el año 2012, le descubren un cáncer a la garganta, por lo que no puede viajar y comienza a disminuir su participación en este conjunto.

La pedagogía y el canto se combinan cuando inicia su carrera como profesora de canto en la Universidad Católica, donde permanece entre 1969 y 1978. En 1979 comienza a dar clases de canto en el Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, llegando a ser profesora de fonética para cantantes y profesora titular de canto el año 1980. Dentro de la Universidad de Chile, también se desempeñó en diferentes cargos, siendo elegida en 1998 como consejera de la Facultad de Artes, cargo que ejerció hasta el año 2003. Además, durante su trabajo en la facultad, fue nombrada miembro de la Comisión Superior de Evaluación el año 2000. Esto demuestra la importancia que tuvo la intérprete, no tan solo en la formación de cantantes, sino también en la gestión académica. Gracias a su labor como profesora de canto, Chile ha logrado contar con destacado y destacadas cantantes que se han distinguido tanto en el país como en el extranjero, demostrando una sólida técnica musical adquirida en sus clases, tal como es el caso de Carolina Muñoz Coloma y Evelyn Ramírez. Del mismo modo se logra evidenciar cómo, por medio de los diferentes cargos en los que se ha desempeñado, logró fomentar el desarrollo y difusión de la cultura chilena, lo que la hizo merecedora de numerosos premios y distinciones.

Tras años de desempeñarse como cantante y profesora, el 2010 se le otorga la mayor distinción a la música chilena: el Premio Nacional de Artes Musicales, siendo escogida de forma unánime por el jurado integrado por el Ministro de Educación Joaquín Lavín, el Rector de la Universidad de Chile Víctor Pérez Vera, el músico Américo Giusti como representante de la Universidad de Talca y el musicólogo Luis Merino por la Academia de Bellas Artes del

Instituto de Chile, quienes destacaron su gran labor en la educación de jóvenes cantante y la difusión e impulso de la creación chilena y latinoamericana.

Rol como intérprete y gestora para el desarrollo musical y cultural

Dentro de los programas de conciertos de Carmen Luisa Letelier, podemos encontrar una amplia trayectoria, en la que incursionó en numerosos y diversos repertorios, dentro del que sobresale la música chilena, en sus palabras: “Canté mucho concierto, mucho recital, muchas giras fuera, en las giras siempre procuraba yo hacer música chilena, en todos los programas ponía música chilena” (Letelier, entrevista con la autora, fecha 2022). Se hace evidente su aporte a la cultura y al desarrollo musical chileno, debido a que siempre buscó difundir la obra de los compositores del siglo XX en sus conciertos, pues para ella es una importante labor dar a conocer la cultura del país por medio de la música, con lo cual lograba difundir la cultura chilena a diferentes regiones del país y del mundo.

Todo su trabajo le fue brindando la experiencia y los conocimientos necesarios para ser un aporte en el desarrollo de la música contemporánea. Así se demuestra con su participación en el Ensemble Bartok Chile, con el cual trabajó por más de 30 años en paralelo a todas sus actividades de extensión y docencia. Aquí, además de interpretar las diversas obras del repertorio del conjunto de cámara, trabajaba directamente con los compositores, al respecto nos dice:

Era tal el gusto de recibir una obra desconocida, llegar con el compositor, llegar con su obra, estudiarla con él, hacerla, y para qué te digo, la experiencia de hacer música chilena fuera en la radio Bela Bartók de Budapest, por ejemplo, hacer un concierto entero de música chilena (Letelier, 2022).

En este sentido, Carmen Luisa Letelier cumplía dos funciones relevantes. En primer lugar, trabajar la obra en conjunto con el compositor, traduciendo las ideas que están plasmadas en las partituras, modificando aquello que no es posible realizar y hasta sugerir cambios constructivos para la obra. En segundo lugar, llevar esta obra, en conjunto con el ensamble, a teatros, radios, salas de concierto, entre otros, logrando llevar las tendencias musicales chilenas o diferentes países (Letelier, 2022).

De este modo, se evidencia de qué manera la cantante es partícipe del proceso de creación de la obra musical, por un lado, siendo quien aterriza la idea del compositor a las posibilidades del instrumento, en su caso la voz. Gracias a su sólida técnica vocal y experiencia, es capaz de ejecutar partituras de gran dificultad, logrando expresar la idea del compositor. Por otra parte, logra que la obra no se quede solo en la interpretación, ya que la difunde por Latinoamérica y otros continentes, dando la posibilidad al compositor de darse a conocer, aportando así a su carrera musical, del mismo modo que da la posibilidad de que la música chilena, sus técnicas y tendencias, sean reconocidas mundialmente, para que sean estudiadas y analizadas por expertos, aportando de forma directa al desarrollo cultural de Chile.

Asimismo, destaca su labor como docente en la Universidad de Chile, donde ha formado a numerosos cantantes que seguirán expandiendo los conocimientos de la música chilena al mundo, este es el caso de Carolina Muñoz, quien toma su lugar en el Ensemble Bartok Chile el año 2012, cuando ella ya no puede seguir, abriendo las posibilidades a nuevos intérpretes para que sigan cumpliendo con la importante labor de difundir la música y cultura chilena. Formar nuevos músicos y cantantes es algo que la propia Letelier designa como “una experiencia maravillosa” (Letelier, 2022), una forma de perpetuar y propagar sus conocimientos sobre la música chilena de todos los tiempos y también la contemporánea.

En el marco de su función como docente cumple también una labor como gestora de proyectos, pues crea un curso de música chilena donde da a conocer el trabajo de diferentes compositores chilenos de todos los tiempos. Así, en conjunto con la profesora Patricia Castro, además de impartir el curso y realizar conciertos, les surge la siguiente idea:

Hagamos un libro, mandamos a copiar todas las partituras, mandamos a hacer un libro para que esto se difunda, [...], y hacemos unas grabaciones y le metemos un disco al libro para que esto se reparta [...], Luis Merino nos dijo, [...], ‘hagan una página web (Letelier, 2022).

De esta forma gestionan y crean una página web¹⁷ donde se encuentran tanto las partituras como las grabaciones de las obras de diferentes y destacados compositores chilenos. Aquí no solo cumple la función de gestionar el proyecto, sino que también se

¹⁷ Antología de la Música Vocal Chilena en los siglos XIX, XX y XXI en <https://www.academiachilenadebellasartes.cl/antologia-de-la-musica-vocal-chilena-en-los-siglos-xix-xx-xxi/>

encarga de la recolección de las partituras, la enseñanza a los estudiantes y la grabación de las obras por medio de ellos, lo que además de servir como difusión de la música chilena, también funciona como archivo que cuida el legado de la cultura de nuestro país y material tanto de estudio como de investigación.

CAPITULO 4: TRAYECTORIA PROFESIONAL Y APORTES DE LAS INTÉRPRETES CHILENAS Y LOS FACTORES QUE PROPICIAN SU INVISIBILIZACIÓN

4.1 Factores que propician la invisibilización de la intérprete en la historia

En relación con este ámbito, si bien no se visibilizaron estereotipos de género que hayan frenado o afectado la trayectoria profesional de las intérpretes estudiadas, sí nos encontramos con factores vinculados al contexto sociocultural en el que nos encontramos, los que han invisibilizado su labor creadora y gestora, más allá del rol de ejecutante de un determinado repertorio. Sobre estas limitaciones Santibáñez nos menciona:

No lo sentí, pero sí sé que ha existido, cuando lo pude observar probablemente como en comentarios [...]. Me sorprende, no sé, por ejemplo, que una persona como Karina Glasinovic, tremenda pianista, no tenga un lugar ya muy de honor en todo lo que ha sido la creación contemporánea y lo que es el desarrollo de la música chilena (Santibáñez, 2022).

Se hace evidente que actualmente el problema no es la existencia de estereotipos de género, ya que las intérpretes logran desarrollar exitosamente sus carreras a pesar de estos, más bien, se trataría de la invisibilización que han generado estos estereotipos a lo largo del tiempo, ante el trabajo de la mujer, asimismo, las influencias que han ejercido a la hora de elegir la profesión musical o la especialidad en este campo.

Recordemos que los estereotipos de género se definen como:

(...) las características, los rasgos y las cualidades que se otorgan a las personas según su sexo. Estas características se asignan a cada sexo en base a los roles e identidades que socialmente se han venido asignando a los hombres y a las mujeres (Amurrio, et al, 2009, p.228).

Dentro de una sociedad con sus propias ideas y cultura, se pueden crear estereotipos de género que influyen la construcción de la historia y las decisiones y comportamientos de las personas insertas en esta sociedad. Al revisar la participación femenina dentro de las agrupaciones, se pudieron evidenciar estereotipos de género que han perdurado a través del tiempo, como lo es la elección de instrumento, pues tanto en el Ensemble Bartok como en la Agrupación Anacrusa predomina la especialización de mujeres en instrumentos como el piano y la voz, sin embargo, esto no afectó su desarrollo profesional.

También, anteriormente se planteó que por medio de los estereotipos de género que han perdurado con el tiempo, las mujeres se encuentran en desventaja debido a la dificultad para acceder a los espacios de entrenamiento musical (Citrón, 1990), esto se ve evidenciado en el estudio, puesto que, si bien la participación de determinadas mujeres dentro de las agrupaciones musicales es de vital importancia para su desarrollo, la presencia es en términos generales menor a la masculina. Esto se atribuye a la baja cantidad de mujeres que ingresan a los estudios formales de música y que posteriormente trabajan en este ámbito, especialmente en la composición y en instrumentos tradicionalmente connotados como masculinos.

Con el estudio realizado, también se puede dar cuenta de que aquellas mujeres que acceden a estudios musicales, en su mayoría son aquellas que crecieron en un ambiente sociocultural específico, ya que al hacer un análisis de las biografías de las mujeres que participan en agrupaciones musicales independientes, tanto las desarrolladas en este trabajo de investigación como otras presentes en los programas de conciertos estudiados, en su mayoría son mujeres que desde su nacimiento han estado ligadas a la música, ya sea porque sus padres o familiares son músicos, o porque provienen de familias con un nivel cultural elevado que da importancia al cultivo de las artes. Así, Letelier es hija de una cantante lírica y un reconocido compositor, mientras que Georges creció en Estados Unidos, donde la música fue parte de su educación escolar. En el caso de Santibáñez, creció viendo a sus hermanos mayores tomar clases de música, mientras que Plaza, de familia de descendientes alemanes por el lado materno, fue apoyada por su familia desde su primera infancia en sus estudios de piano.

En resumen, podemos concluir que el factor de género que históricamente ha mantenido ligada a las mujeres a ciertos instrumentos se puede ver reflejado en este estudio, con excepción de Valene Georges, que se desarrolla como clarinetista y directora musical. Sin embargo, esto no tiene mayor influencia en la trayectoria profesional de las intérpretes estudiadas, pues mediante los instrumentos elegidos han logrado destacar. Por otra parte, la concepción que tenemos del canon y la creencia de que la música ejecutada o compuesta por mujeres sería de menor complejidad y valor (Ramos, 2017), generó la exclusión de la mujer intérprete de los estudios musicológicos, convirtiéndose en un factor invisibilizador. Esto se

constata en el caso de las intérpretes estudiadas, ya que a lo largo de la investigación se encontraron pocos estudios dedicados a estas y otras intérpretes femeninas de música docta en la segunda mitad del siglo XX.

Además, también se puede observar que las cuatro intérpretes estudiadas se desenvuelven, en su mayoría, dentro de espacios creados o gestionados por ellas mismas, en definitiva, fueron ellas las encargadas de crear los proyectos necesarios para desarrollar su profesión y desarrollar aquellas músicas que eran de su interés, así mismo otorgando espacios para la creación musical. Si bien una parte de su labor se desarrolla dentro de las instituciones formales como en el caso de Carmen Luisa Letelier dentro de la Universidad de Chile, o Valene Georges con su trabajo en la sinfónica, la gran parte de la información recopilada sobre estas mujeres, se encontró gracias a los archivos personales reunidos por ellas mismas, de sus participaciones en las agrupaciones o proyectos gestionados y creados por ellas, haciendo posible este trabajo de investigación, así mismo, los que se puedan realizar a través de estos archivos, propiciando también la investigación de la música chilena del siglo XX.

4.2 Trayectoria profesional de las intérpretes y su aporte a la vida musical chilena

Resultan evidentes los aportes de las intérpretes chilenas al desarrollo social y cultural de la historia del país entre las décadas del 80 y 90. Esto se puede evidenciar al estudiar su presencia en la vida musical contemporánea dentro de las agrupaciones musicales independientes, como lo son la Agrupación Musical Anacrusa y el Ensemble Bartok Chile, ya que en estas existe una activa participación de mujeres que cumplen diferentes labores. En este sentido vemos que las intérpretes no solo se desempeñan como ejecutantes de repertorio, sino que también son parte de la inspiración, creación, organización y dirección musical de estos grupos. Las trayectorias profesionales de las cuatro intérpretes estudiadas fueron relevantes tanto para las agrupaciones en las que participaron y fomentaron la actividad musical contemporánea. Estas cuatro mujeres realizan una trayectoria relevante, donde destaca el interés por incorporar repertorio chileno del siglo XX en sus programas de concierto, adquiriendo experiencia y conocimiento que les permitirá aportar al desarrollo cultural y musical contemporáneo.

Lejos de la visión de los intérpretes como meros reproductores de la música, el estudio de la trayectoria de estas cuatro exponentes evidencia la función de creadoras que tienen, la que va más allá de la creación mediante la aplicación de sus conocimientos y experiencia a la ejecución de la obra. Sabemos que la trayectoria profesional de las intérpretes incluye la participación en conciertos de música docta, y que, en el caso de las mujeres estudiadas, todas destacan en sus carreras por incluir la música chilena en su repertorio y programas de concierto, la que llevan a diversas partes del mundo. En palabras de Carmen Luisa Letelier “era una dimensión de la cultura chilena que tú la mostrabas afuera y eso era muy emocionante, una labor que yo considero que todos deberíamos hacer” (2021), en efecto, una de las labores más importantes que cumplieron las intérpretes fue llevar una cultura desconocida a otros lugares del mundo para que así esta pueda ser apreciada y valorada.

Sin embargo, este no fue el único rol que cumplieron las intérpretes dentro de su amplia trayectoria profesional, puesto que nos encontramos con diferentes formas que tuvieron para aportar a la vida musical chilena. En primer lugar, podemos mencionar la labor como docentes, en el caso de María Paz Santibáñez y Carmen Luisa Letelier dentro de universidades, y en el caso de Cecilia Plaza y Valene Georges dentro de clases magistrales y talleres. Por medio de esta labor, logran difundir sus conocimientos sobre la música contemporánea y promover su interpretación en espacios académicos e independientes, como se ve en los encuentros de Anacrusa y los festivales del Ensemble Bartok, despertando el interés de otros músicos. En resumen, por medio de su rol como profesoras de la música promueven la difusión y apreciación del repertorio chileno. En segundo lugar, podemos mencionar su rol como gestoras de proyectos, pues mediante estos logran tanto motivar la creación musical chilena y latinoamericana, como propiciar los espacios para el desarrollo y difusión de las obras creadas y la música contemporánea.

En definitiva, por medio de su trayectoria profesional, podemos evidenciar que son creadoras en muchos sentidos que aportan a la cultura musical y social, ya que además de ser las encargadas de reproducir la música al oyente, son quienes se encargan de propiciar los lugares de presentación y de que esta obra exista dentro y fuera de Chile. Las intérpretes estudiadas han sido capaces de crear sus propios conceptos y su propio sello para ser reconocidas, un ejemplo de esto es María Paz Santibáñez al crear e implementar el concepto

de memoria y futuro, que aplica en sus conciertos y por el cual puede ser reconocida. Del mismo modo, el virtuosismo y personalidad única de Cecilia Plaza lograron imprimir su propio estilo a su interpretación, generando un sello propio y personal.

Asimismo, todas son capaces de crear proyectos y abrir los espacios que sean necesarios para promover y desarrollar la música nacional, tal como lo hizo Valene Georges al momento de crear el Ensemble Bartok Chile, generando los medios y consiguiendo los espacios mediante la autogestión y la pasión por la música de cámara y contemporánea, tal como nos menciona Letelier (2022): “Nunca tuvimos un apoyo institucional de nadie , nunca nadie nos pagó, de repente la Facultad nos conseguía, nos prestaban una sala (...) pero la Valene era el motor que nos empujaba y empujaba”. Esto también se evidencia con Carmen Luisa Letelier, ya que logra crear espacios de estudios de la música chilena dentro de las universidades, generando un espacio de desarrollo, aprendizaje y promoción de la cultura musical chilena.

CONCLUSIONES

5.1 Estrategias de acción de las intérpretes chilenas para la difusión y desarrollo de la música contemporánea

En suma, las intérpretes estudiadas han realizado diferentes aportes y contribuciones para el desarrollo y difusión de la música contemporánea. Para lograr esto han generado diferentes estrategias que les han permitido propiciar los espacios, los medios y la motivación para la creación contemporánea, y al mismo tiempo, visibilizar su trabajo y la importancia de este. En primer lugar, como ya vimos anteriormente, podemos resaltar la creación y participación en las agrupaciones musicales o ensambles independientes, esto lo podemos evidenciar en el caso de Valene Georges, quien, al no encontrar un espacio institucional para el estudio o desarrollo de la música de su interés, sumado al reconocimiento del talento musical chileno que no contaba con espacios para la composición y difusión, decide enfrentar esta situación organizando la creación del Ensemble Bartok Chile, con el cual, sin duda logró su cometido, al abrir nuevos espacios y medios para la creación de la música del siglo XX.

Del mismo modo se puede mencionar el caso de Cecilia Plaza, que gracias a su trayectoria de trabajo con la música contemporánea y a su participación constante en la Agrupación Musical Anacrusa como intérprete y gestora, logró visibilizar la música contemporánea, motivando e inspirando la creación en compositores que esperaban que sus obras fueran interpretadas por ella, componiendo piezas musicales dedicadas a la pianista. Esto se debe también a que logró posicionarse desde su experiencia, técnica y virtuosismo en este tipo de música. De este modo Plaza fomentó la composición musical chilena y su difusión, formando parte de la creación de la obra de arte pues, como dice Becker (2008), se crea un vínculo cooperativo entre el intérprete y el compositor, donde ambos realizan las tareas necesarias para lograr la creación. Así se puede observar con las siguientes imágenes de obras dedicadas a la intérprete.

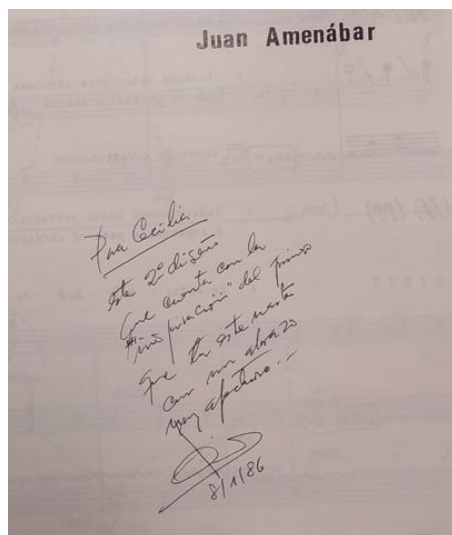


Imagen 1: Dedicatoria a Cecilia Plaza de Juan Amenábar en su obra *Preludio*¹⁸

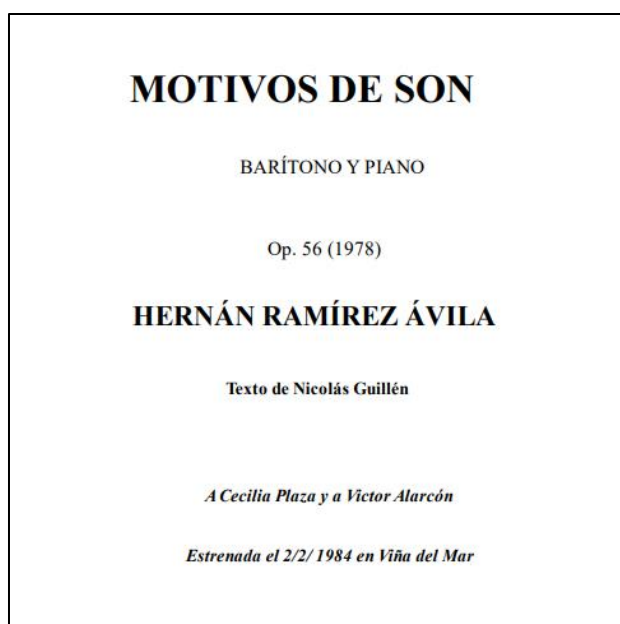


Imagen 2: Dedicatoria a Cecilia Plaza y Víctor Alarcón por Hernán Ramírez en *Motivos de Son*¹⁹

En segundo lugar, podemos mencionar la estrategia de la creación y gestión de proyectos, ya sea por medio de las agrupaciones o de forma independiente, como lo hace la

¹⁸ Recuperado del Fondo Documental Anacrusa.

¹⁹ Recuperado del Fondo Documental Anacrusa.

intérprete María Paz Santibáñez, puesto que a través de su concepto “memoria y futuro” ha logrado difundir y desarrollar la música contemporánea, creando diferentes proyectos y conciertos que contemplan el encargo de obras para incluir en sus programas, como es el caso de su reciente proyecto Resistencia Femenina. También podemos observar esto en el caso de Carmen Luisa Letelier, quien por medio de su labor y rol como profesora de canto busca estrategias para difundir y perpetuar el legado de la música contemporánea chilena, gestionando la creación de una página web donde podemos encontrar las partituras de diferentes compositores chilenos con material audiovisual grabado por sus estudiantes.

Todo lo descrito anteriormente nos lleva a concluir que las mujeres estudiadas han sido parte de la creación de la “Obra de Arte”, que en este caso sería la creación musical contemporánea, formando parte de los “mundos del arte” propuestos por Becker (2008), que se refiere a “todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo, y tal vez también otros, definen como arte” (p.54). En definitiva, se hacen parte de la creación cumpliendo diferentes funciones en la división de tareas mediante su rol como intérpretes y gestoras de proyectos, pues no solo han cumplido con la función de reproducir la partitura, sino que también de modificarla según lo que consideren pertinente para aportar y enriquecer la obra. Además, son quienes consiguen los auspicios por medio de la creación de redes de contacto, sin los cuales no sería posible la presentación de la obra al oyente. Son también las intérpretes quienes llevan la música contemporánea chilena alrededor del mundo, organizando giras de conciertos donde permiten la difusión y reconocimiento de la obra musical de los diferentes compositores.

Finalmente, cabe destacar que han logrado visibilizar su carrera como intérpretes utilizando como estrategia la autogestión y creación de archivos personales, espacios de memoria y recolección del material que han utilizado a lo largo de su profesión. Esto se puede evidenciar en el caso de Carmen Luisa Letelier y Valene Georges, quienes en conjunto con los participantes del Ensemble Bartok Chile, comienzan a escribir las memorias de la agrupación y reúnen numerosos materiales conservados por Letelier y por la familia Goldenberg-Georges. Algo similar sucede con la página web personal de María Paz Santibáñez, la cual tiene la descripción de todo su trabajo y recorrido profesional. Por último, también Cecilia Plaza conserva un archivo personal que recopila materiales de su vida

musical. Sin la existencia de todos estos archivos, no hubiese sido posible realizar esta investigación.

5.2. Conclusiones finales

A lo largo de la investigación, conseguimos identificar ciertos estereotipos de género presentes en la profesión musical, los que se relacionan con el contexto socio-cultural e histórico en el que se han desarrollado las intérpretes. El principal objetivo de este trabajo era, a partir de cuatro estudios de caso, explorar la presencia de las mujeres intérpretes en la vida musical chilena de las décadas de 1980 y 1990, comprendiendo tanto su aporte al desarrollo de la música chilena, como también cuestionando de qué manera su condición femenina determinó sus trayectorias artísticas.

También logramos observar que factores ligados al género y heredados de siglos anteriores al XX se han mantenido. No obstante, se determinó que estos factores no han afectado el desarrollo profesional de las mujeres que logran ingresar a las carreras musicales, sino que más bien, han llevado a la invisibilización del trabajo y el rol de las intérpretes en el desarrollo y difusión de la música chilena del siglo XX. En este sentido, las mujeres han logrado desarrollar grandes trayectorias como intérpretes, cumpliendo un rol fundamental en la escena musical chilena del periodo mencionado, pero este trabajo no ha sido valorado o estudiado aún, debido a los paradigmas que se podían encontrar con la antigua musicología, que orbitaban en torno a la figura del creador, promoviendo la invisibilización de otros actores de la vida musical.

A partir del estudio de la trayectoria biográfica y musical de Cecilia Plaza, María Paz Santibáñez, Valene Georges y Carmen Luisa Letelier logramos reconstruir una parte de la historia de Chile que había sido invisibilizada y que es de vital importancia para comprender cómo se impulsó el desarrollo, la difusión y la creación de la música contemporánea en Chile en las décadas de 1980 y 1990, en un periodo en que la actividad musical contemporánea se encontraba limitada, debido a las consecuencias de la dictadura militar instaurada en 1973.

Por medio de la construcción de las biografías de las intérpretes se consiguió describir y analizar su trayectoria profesional y su aporte a la vida musical chilena. También mediante

el análisis de estas, se logró identificar cuál fue su contribución a la difusión y desarrollo de la música contemporánea. Finalmente, logramos determinar que los aspectos de género no han afectado en las trayectorias artísticas de las intérpretes, pero si se ha invisibilizado su rol como creadoras.

Por consiguiente, logramos concluir en primer lugar que las intérpretes en la música son creadoras en diferentes aspectos, pues la obra o pieza musical docta es el resultado del diálogo que se establece entre el intérprete y el compositor. Aunque este último no esté necesariamente presente, se valen el uno del otro, es un trabajo colaborativo entre el que escribe la obra, el que la reproduce y el que propicia el espacio de su presentación. Estas observaciones invitan a deconstruir el paradigma del genio compositor y a valorar el rol que cumple el intérprete para el desarrollo cultural y musical. Como se pudo evidenciar, los intérpretes no solo reproducen la música, sino que propician los espacios de difusión de la misma mediante la gestión y la organización de proyectos.

Es importante destacar que la invisibilización de la mujer implica también la invisibilización de su función como creadora, no solo como arreglista o ejecutora de versiones, sino que también como creadora de ideas conceptuales para conciertos, gestora de proyectos musicales o difusora de la música chilena y latinoamericana alrededor del mundo. Por otro lado, ha tendido a quedar fuera del análisis de la creación de la “Obra de Arte”, que como ya se describió con anterioridad, es posible solamente por medio del vínculo cooperativo.

En definitiva, durante el trabajo de investigación se logró describir la trayectoria profesional de cuatro de las intérpretes más destacadas del periodo estudiado, creando una biografía que muestra sus aportes a la música del siglo XX. También se logró identificar que, si bien existen estereotipos de género, estos no afectan a su trayectoria profesional, sin embargo, si propician la invisibilización y escaso estudio de su trabajo. Finalmente, se logró realizar un análisis del aporte específico que hacen las intérpretes chilenas a la difusión y desarrollo de la música contemporánea, identificando sus estrategias de acción para la difusión y desarrollo de la música contemporánea, de las que podemos destacar su aporte creativo en la propuesta conceptual de programas de conciertos, la autogestión, la creación de archivos personales y páginas web, la creación de redes de contacto, entre otros.

En conclusión, se puede constatar que se logró estudiar la presencia de mujeres intérpretes en la vida musical chilena de las décadas de 1980 y 1990, comprendiendo las especificidades de su aporte al desarrollo de la música chilena y cuestionando de qué manera su condición femenina invisibilizó sus trayectorias artísticas.

BIBLIOGRAFIA

- Abu-Lughod, Lila. 1991. "Escribir contra la cultura". *Andamios. Revista de investigación social* 9 (19): 129-57.
- Arce, Leonardo. 2015. "Compositoras en Chile: Una historia recortada". *Revista Contenido. Cultura y Ciencias Sociales* 6: 32-44.
- Banderas, Daniela. 2007. "Música de concierto chilena y Argentina. CD". *Revista Musical Chilena* 61 (208): 103-4.
- Baptista, Pilar, Fernández, Carlos y Hernández, Roberto. 2014. *Metodologías de la investigación*. México D.F: Megraw-Hill/ Interamericana.
- Beauvoir, Simone. 1962. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo XX.
- Becker, Howard. 2008. *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bustos Valderrama, Raquel. 2012. *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*. Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- . 2015. *Presencia de la mujer en la música chilena*. Buenos Aires: Libros en red.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble, Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- Canales, Manuel. 2006. *Metodologías de investigación social*. Santiago: LOM.
- Castillo, Miguel. 2010. "Clara Schumann, Teresa Carreño, Rosita Renard: la condición de mujer en sus carreras musicales". *Revista musical chilena* 64 (213): 44-52.
- Colás, Patricia, y Patricia Villaciervos. 2007. "La interiorización de los estereotipos de género en jóvenes y adolescentes". *Revista de investigación educativa* 25 (1): 35-58.
- Díaz, José. 2017. "Prólogo". En *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. Actas del III Coloquio de Ibermúsicas sobre la investigación musical*, editado por Juan Pablo Gonzáles, 6-7. Santiago: Ibermúsicas y CNCA.
- Dragan, A. 2014. "Mujeres en la pianística del siglo XX en el noreste mexicano". *Revista Pensamiento americano* 7 (12): 151-63.
- Errázuriz, Luis. 2009. "Dictadura militar en Chile: Antecedentes del golpe estético-cultural". *Latin American Research Review* 44 (2): 136-57.
- Escudero, Miriam. 2021. "Sobre un oficio solemne en la Catedral de México, un insurrecto navarro y la partitura perdida de un catalán radicado en La Habana colonial. Pretexto para un

- relato auto-etnográfico y la biografía de un documento musical”. *Revista Argentina de Musicología* 22 (1): 45-76.
- Everett, Fred. 2013. “Sexo, sexualidad en la música americana”. En *Oxford Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257260>
- Facuse, Marisol. 2017. “Género, música e inmigración: narrativas de mujeres migrantes latinoamericanas en Chile”. En *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. Actas del III Coloquio de Ibermúsicas sobre la investigación musical*, editado por Juan Pablo González, 148-65. Santiago: Ibermúsicas y CNCA.
- Fubini, Enrico. 2005. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza editorial.
- Fugellie, Daniela. 2017. “Leni Alexander (1924-2005) o la migración perpetua”. En *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. Actas del III Coloquio de Ibermúsicas sobre la investigación musical*, editado por Juan Pablo González, 76-91. Santiago: Ibermúsicas y CNCA.
- . 2020. “Ausentes presentes. Art Music from the chilean exile in the Anacrusa Festival at the Goethe-Institute Santiago (1985-89)”. *Twentieth-Century Music* 17 (3): 361-80.
- . 2021. “Mujeres intérpretes, compositoras y musicólogas en los encuentros de la Agrupación Musical Anacrusa (1985- 1994)”. *Neuma* 2: 14-39. <https://doi.org/10.4067/S0719-53892020000200014>.
- . 2022. “Agrupación Musical Anacrusa”. En *Intérpretes y Conciertos Doctos en Chile*. http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/bio_ensemble/4.
- García, Carmen. 2016. “Mujeres e Historia. Cuestionando la invisibilidad y tornándonos visibles”. *Procesos históricos* 29: 36-44.
- Geertz, Clifford. 1973. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa; New York: Basic Books.
- Georges, Valene. 2012. “Diva. Carmen Luisa Letelier Valdés, contralto”. *Revista Musical Chilena* 66 (217): 17-19.
- González, Juan Pablo. 2017. “Introducción”. En *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. Actas del III Coloquio de Ibermúsicas sobre la investigación musical*, editado por Juan Pablo González, 8-21. Santiago: Ibermúsicas y CNCA.

- Green, Lucy. 2001. *Música, género y educación*. Madrid: Morata.
- Lamas, Marta. ed. 2013. *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Liska, Mercedes. 2021. “Se dice de “ella”. Sentido de género en los discursos biográficos sobre Tita Marelló”. *Revista Argentina de Musicología* 22 (1): 101-44.
- López-Cano, Rubén, y Úrsula San Cristóbal. 2014. *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Esmuc.
- Madrid, Alejandro. 2021a. “Entre/tejiendo vidas y discursos: Notas y reflexiones en torno a la biografía y la anti-biografía musical”. *Revista Argentina de Musicología* 22 (1): 19-43.
- . 2021b. “Presentación”. *Revista Argentina de Musicología* 22 (1): 13-18.
- Merino, Luis. 2003. “1973-2003: treinta años”. *Revista Musical Chilena* 199: 39-56.
- . 2012. “Carmen Luisa Letelier Valdés: su versátil contribución a la comunicación de la música chilena en el país y en el extranjero”. *Revista Musical Chilena* 66 (217): 6-11.
- . 2017. “El cultivo de la música docta en Chile como una práctica histórico-social. La comunicación, circulación y recepción de tres obras sinfónicas pioneras en dos espacios institucionales: 1918-1923 y 1928-1950”. *Resonancias* 21 (40): 47-70. <https://doi.org/DOI:https://doi.org/10.7764/res.2017.40.4>.
- Merriam, Alan. 1977. “Definiciones de musicología comparada y etnomusicología: una perspectiva histórica-teórica”. En *Las culturas musicales*, de Cruces. Madrid: Trotta, S.A.
- Millán de Benavides, Carmen, y Alejandra Quintana Martínez. 2012. *Mujeres en la música en Colombia: El género de los géneros*. 1.^a ed. Pontificia Universidad Javeriana.
- Morgan, Robert P. 1994. *La música del Siglo XX*. Akal.
- Nieto, Daniela. 2023a. “Letelier, Carmen Luisa”. En *Intérpretes y Conciertos Doctos en Chile*. <http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/bio/42>.
- . 2023b. “Plaza, Cecilia”. En *Intérpretes y Conciertos Doctos en Chile*. <http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/bio/43>.
- . 2023c. “Georges, Valene”. En *Intérpretes y Conciertos Doctos en Chile*. <http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/bio/44>.
- . 2023d. “Santibáñez, María Paz”. En *Intérpretes y Conciertos Doctos en Chile*. <http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/bio/45>.

- . 2023e. “Ensemble Bartok Chile”. En *Intérpretes y Conciertos Doctos en Chile*. http://basedeconciertos.uahurtado.cl/public/bio_ensemble/10.
- Orrego-Salas, Juan. 2001. “Santiago”. En *Oxford Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24538>
- Orrego-Salas, Juan, y María Ester Grebe. 2001. “Chile (Sp. República de Chile)”. En *Oxford Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05587>.
- Pajón Fernández, A. 2019. “Mujer, música y Transición. Una perspectiva desde el diario El País”. *Revista de Estudios de Comunicación* 24 (46): 253-68.
- Ramos, Pilar. 2003. *Feminismo y música: introducción crítica*. Madrid. España: Narcea.
- . 2010. “Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música”. *Revista musical chilena* 64 (213): 7-25.
- Résistance féminine, 2022, dossier “Resistencia Femenina: Concierto con cacerolas, proyección, vídeo y más”. https://resistancefeminine.com/resistancefeminine/wp-content/uploads/2022/08/1-ES_Re%CC%81sistance-Fe%CC%81minine.pdf
- Rice, Thimoty. 1987. “Hacia la remodelación de la etnomusicología”. En *Las culturas musicales*, de Cruces. Madrid: Trotta.
- Riesco, Carlos. 1986. ““Anacrusa”, una nueva agrupación musical”. *Revista musical chilena* 40 (165): 85-94.
- Rodríguez Soto, Yasna. 2018. *Mujeres en la música chilena: la invisibilización de un legado*. Primera edición. Chile: Facultad de comunicaciones y artes, Universidad de las Américas.
- Samuel Claro, y Jorge Urrutia. 1973. *Historia de la música en Chile*. Santiago: Orbe.
- Santibáñez, María Paz. 2018. “Claude Helffer, ou l’intelligence sensible”. En *De la Libération au Domaine musical Dix ans de musique en France (1944-1954)*. Librairie Philosophique J. Vrin.
- Taylor, S.J, y R Bogdan. 1992. *Introducción a los métodos cualitativos en investigación. La búsqueda de los significados*. España: Paidós.
- Thomas, Susan. 2011. “Música latinoamericana”. En *Oxford Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2093315>.
- Tick, Judith, Margaret Ericson, y Ellen Koskoff. 2001. “Mujeres en la música”. En *Oxford Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52554>.

Valdebenito, Lorena. 2013. “Educación musical y género: una perspectiva inclusiva desde el currículum de aula”. *Revista Neuma* 2 (6): 58-66.

———. 2017. “Creación musical femenina en Chile: canon, estereotipos y autorías”. En *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. Actas del III Coloquio de IberoMúsicas sobre la investigación musical*, 112-23. Santiago: IberoMúsicas y CNCA.

Varios autores. 1999. “Taller 666. Una academia de arte y cultura”. *Resonancias* 3 (5): 20-25.

Vera, Santiago. 2020. “Muere la clarinetista Valene Georges”. Publicado en https://www.svrproducciones.cl/index.php?main_page=article&p=22&language=es.

ENTREVISTAS

Daniela Nieto Olgún, entrevistas con Valene Goldenberg y Tomás Goldenberg, Santiago de Chile, 30/07/2021.

Daniela Nieto Olgún, entrevistas con Carmen Luisa, Santiago de Chile, 03/05/2022 y 06/05/2022.

Daniela Nieto Olgún, entrevistas con Cecilia Plaza, Santiago de Chile, 11/01/2023 y 15/01/2023

Daniela Nieto Olgún, entrevista online con María Paz Santibáñez, Santiago de Chile, 26/06/2022.

VIDEOS

Conversatorio, 2021. *Conversando sobre el Ensemble Bartok*. Archivo de Música, Biblioteca Nacional de Chile.

https://www.youtube.com/watch?v=1aSHY7f6X6s&t=1144s&ab_channel=ArchivodeM%C3%BAAsica%2CBibliotecaNacionaldeChile.

Filarmonía TV, 2012. *Entrevista a la pianista chilena María Paz Santibáñez*.

https://www.youtube.com/watch?v=KlgVPWWNvZs&ab_channel=FilarmoniaTV.

PAGINAS WEB Y ENLACES

Anacrusa: Música de compositores chilenos y latinoamericanos, 2022, en Proyecto Φ (Fi) Editorial y Productora de la Carrera Pedagogía en Artes Musicales de la Universidad Mayor, recuperado de <https://sites.google.com/view/umayor-proyecto-fi/inicio/proyectos/anacrusa-m%C3%BAAsica-de-compositores-chilenos-y-latinoamericanos>

Antología de la Música Vocal Chilena en los siglos XIX, XX y XXI.
<https://www.academiachilenadebellasartes.cl/antologia-de-la-musica-vocal-chilena-en-los-siglos-xix-xx-xxi/>

María Paz Santibáñez, Mémoire Attachée culturelle en France 2014-2018: Action culturelle 2014-2018 de l'Ambassade du Chili en France, 2018. <https://mariapazsantibanez.com/gestion-culturelle/memoire-attachee-culturelle-en-france-2014-2018/>

Página web oficial de María Paz Santibáñez.
<https://mariapazsantibanez.com/biographie/biografia-es/>

Proyecto de Ley: Concede la nacionalidad chilena, por especial gracia, a la ciudadana estadounidense señora Valene Leah Georges Larsen. Cámara de diputados y diputadas.
<https://www.camara.cl/legislacion/ProyectosDeLey/tramitacion.aspx?prmID=10803&prmBOLETIN=10382-17>

ARCHIVOS

Archivo personal de Carmen Luisa Letelier. Contiene documentos biográficos, curriculum vitae y programas de conciertos, entre otros.

Archivo personal de Cecilia Plaza. Contiene documentos biográficos, curriculum vitae y programas de conciertos, entre otros.

Archivo personal de Valene Georges, conservado por su familia en Santiago de Chile. Incluye Curriculum Vitae de Valene Georges y del Ensemble Bartok Chile.

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

ANEXOS

Anexo 1: Cecilia Plaza Schuller

Datos personales	
Nombre completo	Cecilia Plaza Schuller
Fecha y lugar de nacimiento	02/12/1954, Santiago de Chile
Informaciones familiares	Hija de Víctor Plaza y Eva Matilde Schuller
Profesión	Pianista, docente, concertista
Instrumento / registro vocal / otros	Piano
Estudios	1990 Estudios de musicoterapia, Musiktherapeutische Arbeitsstätte e. V., Berlín 1988-1989 Seminario pedagógico de antroposofía en la Sociedad Antroposófica de Chile 1987 Estudios de Posgrado (piano), Hochschule für Musik und Tanz Köln, Colonia, Alemania 1983 Estudios de Posgrado (piano), Hochschule für Musik und Tanz, Colonia, Alemania 1977 Licenciatura en interpretación superior en piano, Universidad de Chile
Lugar/es de trabajo y años correspondientes	1990 Profesora de piano, Colegio Miguel Arcángel, Santiago 1984 Profesora de Piano, Colegio Giordano Bruno, Santiago 1978 Profesora ayudante en el curso de cámara del profesor Federico Heinlein y pianista acompañante en el curso de canto de la profesora Mary Ann Fones, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Universidad de Chile 1977 Ballet Municipal de la Corporación de Santiago, pianista acompañante 1975 Profesora particular de piano
Participación en ensambles y otros proyectos independientes	1985-1992 Agrupación Musical Anacrusa, pianista y gestora 1979- 1982 Trío Joven Ca. 1976-1980 Agrupación musical Canto Nuevo
Premios y distinciones	Becas de intercambio del DAAD los años 1985, 1987 y 1990, para estudios de perfeccionamiento en Alemania

	<p>1979 Agrupación Beethoven, Beca para participar en las actividades organizadas por la agrupación</p> <p>1978 Primer lugar en el concurso “Franz Schubert”, organizado por el Goethe-Institut y la Corporación Amigos del Arte</p> <p>1976 Seleccionada en el Concurso de Jóvenes Valores, organizado por la Corporación Cultural de la Municipalidad de Santiago</p> <p>1976 Primer lugar en el Concurso para Jóvenes Instrumentistas, de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile</p>
Discografía	<p>Álbum <i>Anacrusa: Obras chilenas y latinoamericanas para piano</i>, Cecilia Plaza, Proyecto Fi, 2022. https://www.youtube.com/channel/UC1rOxeu1LD8KcK9fLtAwD-A/featured</p> <p>Álbum <i>Anacrusa: Música de compositores chilenos contemporáneos</i>, Cecilia Plaza y Víctor Alarcón, Proyecto Fi, 2022. https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_nBFKEL41MJ0kbf8ApMBSqzCtsjQDKki98</p> <p>CD <i>Eduardo Cáceres: Música en la frontera de la música</i>, Sello SVR 1999.</p> <p>CD <i>Piano chileno de ayer y hoy</i>, en “Tres temporarias”, “Preludio” y “Seco, fantasmal y vertiginoso”, Sello SVR, 1994.</p> <p>Cassette doble Agrupación Musical Anacrusa, 3er Encuentro de Música Contemporánea. Compositores Chilenos, sello Anacrusa 1989. I. Obras de Eduardo Cáceres, Vladimir Wistuba, Fernando García, José Vicente Asuar, Patricio Wang, Alejandro Guarello y Boris Alvarado. II. Obras de Guillermo Rifo, Carlos Silva, Rolando Cori, Ramón Gorigoitia, Juan Amenábar, Leonardo García, Sergio Cornejo y Acario Cotapos.</p> <p>Casete doble Agrupación Musical Anacrusa, 2º Encuentro de Música Contemporánea. Compositores Chilenos, EMI 1988. I. Obras de Eduardo Cáceres, Hernán Ramírez, José Miguel Tobar, Guillermo Rifo, Alejandro Guarello, Juan Amenábar, Renán Cortés y Federico Heinlein. II. Obras de Carlos Botto, Fernando Antireno, José Miguel Miranda, Rolando Cori, Cirilo Vila, Sergio Ortega, Pablo Aranda y Andrés Alcalde.</p> <p>Casete doble Agrupación Musical Anacrusa, Encuentro de Música Contemporánea. Compositores Chilenos, sello A.M.A. 1985. I. Obras de Carlos Botto, Miguel Letelier, Pedro Núñez Navarrete, Cecilia Cordero, José Vicente Asuar, Alejandro Guarello y Juan Orrego-Salas. II. Obras de Federico Heinlein, Carlos Riesco, Santiago Vera, Gustavo Becerra-Schmidt, Cirilo Vila, Guillermo Rifo, Juan Amenábar y Eduardo Cáceres.</p> <p>Cintas del Fondo Documental Anacrusa, Archivo de Música, Biblioteca Nacional de Chile, Cecilia Plaza en: Cinta 01 Segundo Encuentro de Música Contemporánea, 1987. https://www.youtube.com/watch?v=zmX9JiX7JjA&t=388s&ab_channel=M%C3%BAsticaChilena</p>

	<p>Cinta 01 Tercer Encuentro de Música Contemporánea, 1989. https://www.youtube.com/watch?v=tcwmZSae-2Y&ab_channel=M%C3%BAAsicaChilena</p> <p>Cinta 02 Tercer Encuentro de Música Contemporánea, 1989. https://www.youtube.com/watch?v=-kcSeEjBZYw&ab_channel=M%C3%BAAsicaChilena</p> <p>Cinta 03 Tercer Encuentro de Música Contemporánea, 1989. https://www.youtube.com/watch?v=ldqZ8Wdj14U&ab_channel=M%C3%BAAsicaChilena</p> <p>Cinta 07 Tercer Encuentro de Música Contemporánea, 1989. https://www.youtube.com/watch?v=bXHI8yB96vo&ab_channel=M%C3%BAAsicaChilena</p> <p>Video Anacrusa, Cuarto Encuentro, 1992. https://www.youtube.com/watch?v=Ez0mQfhRhfw&ab_channel=M%C3%BAAsicaChilena</p>
Bibliografía	<p>Daniela Fugellie, “Mujeres intérpretes, compositoras y musicólogas en los encuentros de la Agrupación Musical Anacrusa (1985-1994)”, en: <i>Neuma</i> 2 (2021), pp. 14–39. https://doi.org/10.4067/S0719-53892020000200014</p> <p>Varios autores, “Taller 666. Una academia de arte y cultura”, en: <i>Resonancias</i> 3/5 (1999), pp. 20-25.</p> <p>Daniela Nieto Olguín, entrevistas con Cecilia Plaza, Santiago de Chile, 11/01/2023 y 15/01/2023.</p>
Archivos	<p>Archivo personal de Cecilia Plaza. Contiene documentos biográficos, curriculum vitae y programas de conciertos, entre otros.</p>
Links de interés	<p>Anacrusa: Música de compositores chilenos y latinoamericanos, 2022, en Proyecto Φ (Fi) Editorial y Productora de la Carrera Pedagogía en Artes Musicales de la Universidad Mayor, recuperado de https://sites.google.com/view/umayor-proyecto-fi/inicio/proyectos/anacrusa-m%C3%BAAsica-de-compositores-chilenos-y-latinoamericanos</p>

Anexo 2: María Paz Santibáñez

Datos personales	
Nombre completo	María Paz Santibáñez Viani
Fecha y lugar de nacimiento y muerte, si corresponde	21/08/1968 Viña del Mar, Chile

Informaciones familiares, si corresponde (ej. cónyuge, hijos/as, etc.)	Madre: Eliana Viani Padre: Edgardo Santibáñez Hijo: Cristian (*1988) Hermanos: Eliana, Edgardo, María Paulina, Tomás, Ana María, Daniel †
Profesión	Pianista, profesora de piano, investigadora, gestora cultural, diplomática
Instrumento / registro vocal	Piano
Lugar/es de estudio y años correspondientes	2001 Diplôme d'Exécution, Ecole Normale de Musique Alfred Cortot de París 1998 Intérprete musical mención piano, Universidad de Chile Candidata a Doctora en Musicología en la Universidad de Paris-Sorbonne
Estudios informales	Ca. 1988 Estudios en piano con el profesor Jaromir Kriz en la Academia de Música de Praga
Lugar/es de trabajo y años correspondientes	2018 en adelante Profesora titular en el Conservatorio Claude Debussy, París 17 2014-2018 Agregada Cultural, Embajada de Chile en Francia 2014 Trabajo de extensión como concertista e investigadora, Universidad ARCIS, Chile 2000 en adelante Profesora de piano en conservatorios de París y periferia
Participación en ensambles y otros proyectos independientes	Desde 2019 Association "Impact Chili", que el 2020 da lugar al proyecto "Resistencia femenina" Desde 2006 fundadora Asociación "Echos et résonances" y creación del premio Claude Helffer para el Concurso internacional de Piano del siglo XX de Orléans Desde 2002 fundadora de la Asociación "Leopaz" 1992-1994 Participación en los encuentros de la Agrupación Musical Anacrusa 1993 Proyecto "Piano joven", Fondo de la Música, Chile 1994 Dúo Amarhina
Premios, distinciones	2016 Distinción "5 estrellas" de Melómano en España por su álbum <i>Echos y Résonances</i> 2013 Premio Víctor Jara, Asociación de Productores y agentes culturales del Estado de Sao Paulo, Brasil (APACESP) 2013 Premio "Disco del Verano" de Piano Bleu por su álbum <i>La caja mágica</i>

	<p>2010 Premios Clef ResMusica y Cuatro diapasones por su álbum <i>Estudios de Interpretación de Maurice Ohana</i></p>
<p>Publicaciones de textos, grabaciones de audio o audiovisuales</p>	<p>CD doble María Paz Santibáñez, Svetlana Kotova y Armand Abols (piano), <i>Enrique Soro. Integral de las tres sonatas para piano</i>, SVR 2019.</p> <p>CD María Paz Santibáñez, Piano. <i>Echos et résonances. Hommage a Claude Helffer</i>, SVR / La Mà de Guido, 2016.</p> <p>CD María Paz Santibáñez, Piano. <i>La caja mágica</i>, Ars Harmonica, La Mà de Guido, 2013.</p> <p>CD Eduardo Cáceres (compositor), <i>Azul y otros puertos músicas contemporáneas 2010-2010</i>, edición apoyada por el FONDART, 2011. Incluye: María Paz Santibáñez, <i>Fantasia araucánica</i> (1984).</p> <p>CD Maurice Ohana (compositor), María Paz Santibáñez, Piano, <i>Etudes D'interpretation</i>, U. ARCIS, La Má de Guido, 2010.</p> <p>CD <i>Piano piano</i>, María Paz Santibáñez y Remi Masunaga, pianistas. Obras de compositores chilenos y otros. Santiago: Ministerio de Educación, Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), 2002.</p> <p>CD <i>Música Chilena del siglo XX, volumen I</i>, Sello SVR, 1996.</p> <p>CD Marian Borkowski, <i>The New Polish Music Panorama 6</i>, Acte prealable, 2018.</p> <p>Cassette <i>Obras para orquesta, cámara y solistas. Música chilena del siglo XX</i>, vol. I. Asociación Nacional de Compositores de Chile (ANC), Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART), ANC 6003-1/SVR 1996. Incluye obras de Isamitt, Cotapos, Aguilar, Campbell, González, Cortés, Solovera, Escobedo, Mora y Lefever.</p> <p>Publicaciones:</p> <p>María Paz Santibáñez, 2018, <i>Agregado Cultural de la Memoria en Francia 2014-2018: 2014-2018 Acción Cultural de la Embajada de Chile en Francia</i>. Recuperado de: https://mariapazsantibanez.com/gestion-culturelle/memoire-attachee-culturelle-en-france-2014-2018/</p> <p>María Paz Santibáñez, “La musique au Chili, expérience et réflexions d’une pianist”. OMF, Universidad Paris-Sorbonne.</p> <p>María Paz Santibáñez, s/f, “Cahiers d’analyse inéditos de Claude Helffer (1922-2004): Análisis para la interpretación”, en: <i>Mariapazsantibanes.com</i>. https://mariapazsantibanez.com/claude-helffer/articles-articles/les-cahiers-danalyse-inedits/</p>

María Paz Santibáñez, “Claude Helffer, ou l’intelligence sensible”, en: *De la Libération au Domaine musical Dix ans de musique en France (1944-1954)*. Librairie Philosophique J. Vrin, 2018.

María Paz Santibáñez, s/f, “Descripción de los Cuadernos de Análisis: Descripción de los archivos manuscritos dejados por Claude Helffer (1922-2004)”, en: *Mariapazsantibanez.com*. <https://mariapazsantibanez.com/claude-helffer/descriptif/>

María Paz Santibáñez, s/f, “Resistencia femenina, cacerolas y más”, *Mariapazsantibanez.com*. <https://mariapazsantibanez.com/resistencia-femenina/>

Videos:

Maurice Ohana étude "Troisième pédale". Maria-Paz Santibanez, Salle Cortot de Paris, octobre 2018.
https://www.youtube.com/watch?v=PNmJDOzo7yQ&ab_channel=MariaPazSantibanez

Toccata Newén, de Esteban Benzecry. Maria-Paz Santibanez, piano, 2017.
https://www.youtube.com/watch?v=zv17P17VW70&ab_channel=MariaPazSantibanez

Concerto Enrique Soro ONSCH Sept 2018. Piano: Maria-Paz Santibanez.
https://www.youtube.com/watch?v=4bExfKATQDw&ab_channel=MariaPazSantibanez

Karlheinz Stockhausen, "Klavierstück IX", Maria-Paz Santibáñez, 2017.
https://www.youtube.com/watch?v=nlt7LN0dCCU&ab_channel=MariaPazSantibanez

Suite „H“, Miguel Farias, 2017.
https://www.youtube.com/watch?v=Mc0b7Dyssh4&ab_channel=MariaPazSantibanez

Claude Debussy, "La terrasse des audiences du clair de lune", Maria-Paz Santibáñez, 2017.
https://www.youtube.com/watch?v=Ke4qGWQZ784&ab_channel=MariaPazSantibanez

Miguel Farías, Étude XII , Maria-Paz Santibáñez, 2017.
https://www.youtube.com/watch?v=pIQ4SpODeBA&ab_channel=MariaPazSantibanez

Béla Bartok "En plein air II" Outdoors II", Maria-Paz Santibáñez, 2017.
https://www.youtube.com/watch?v=HPEKqcwG60c&ab_channel=MariaPazSantibanez

Video promo CD "La caja magica" de Maria-Paz Santibáñez, 2013.
https://www.youtube.com/watch?v=ITMtLFmpXc4&ab_channel=mariapazsantibanez

	<p>María Paz Santibáñez en concert. Béla Bartok "En plein air" "Outdoors", 2012. https://www.youtube.com/watch?v=C-3Jm1PHMbM&ab_channel=mariapazsantibanez</p> <p>Maria-Paz Santibáñez en concert. C. Debussy, Préludes, 2012. https://www.youtube.com/watch?v=JqvKKIQXzPs&ab_channel=mariapazsantibanez</p> <p>Maria-Paz Santibáñez en concert. C. Debussy, "Hommage à Rameau", 2012. https://www.youtube.com/watch?v=UpvtGUMiFbU&ab_channel=mariapazsantibanez</p> <p>Maria-Paz Santibáñez en concert. C. Debussy "Reflets dans l'eau", 2012. https://www.youtube.com/watch?v=MA0XHVRKoE4&ab_channel=mariapazsantibanez</p> <p>Moscou kultura, Maria Paz Santibáñez (presse). Concert Moscou 17 aout 2012 Tchaikovsky Conservatoire. https://www.youtube.com/watch?v=B_Fn98HQn40&ab_channel=mariapazsantibanez</p> <p>Maria Paz Santibáñez - Klavierstück IX de Stockhausen, Paris juin 2012. https://www.youtube.com/watch?v=vz0mZX43Gi0&ab_channel=mariapazsantibanez</p> <p>Maria Paz Santibáñez - Maurice Ohana, Étude 3e pédale live, 2012. https://www.youtube.com/watch?v=S8vaytg-Y-E&ab_channel=mariapazsantibanez</p> <p>Yoshihisa Taïra Sonomorphie 1, 2e mouvement "Elans" Maria Paz Santibáñez, Piano, 2001- 2002. https://www.youtube.com/watch?v=YCakJm_1RuM&ab_channel=mariapazsantibanez</p> <p>Enrique Iturriaga "Pregon y Danza" Maria Paz Santibáñez, piano. Video filmado en concierto, Los Andes, Chile, enero de 2012, por fin producciones. www punto fin punto cl, Homenaje a Patricio Manzano, fech 1985. https://www.youtube.com/watch?v=C5OZ-8qPIHE&ab_channel=mariapazsantibanez</p> <p>Maria Paz Santibáñez en concert: Vers la flamme de Alexandre Scriabine, 2010. https://www.youtube.com/watch?v=LIVUzjuI9bA&ab_channel=mariapazsantibanez</p> <p>Maria Paz Santibáñez en concierto: La caja mágica de Mauricio Arenas Fuentes, 2010. https://www.youtube.com/watch?v=sgbly4-OJ0s&ab_channel=mariapazsantibanez</p> <p>Maria Paz Santibáñez, Fantasía araucánica de Eduardo Cáceres, Obra compuesta en 1982 por Eduardo Cáceres, inspirada de ritmos y melodías mapuche; el título de la</p>
--	---

	<p>obra homenajea la Mazúrquica moderna de Violeta Parra. Se encuentra en el cd "piano-piano" de María Paz Santibáñez, 2010. https://www.youtube.com/watch?v=_NpUzvKIR7w&ab_channel=mariapazsantibanez</p> <p>María Paz Santibanez, Yoshihisa Taira: Sonomorphie I. "Résonances" 2010. https://www.youtube.com/watch?v=9PbMe2fxDk&ab_channel=mariapazsantibanez</p> <p>Danzas Argentinas: Danza del Gaucho Matrero · Alberto Ginastera · María Paz Santibáñez, La caja mágica, 2014. https://www.youtube.com/watch?v=TDMY8Td1vY&ab_channel=Mar%C3%ADaPazSantib%C3%A1%C3%B1ez-Topic</p> <p>María-Paz Santibáñez. Echos et résonances, 2016. https://www.youtube.com/watch?v=HIQryK6TzuE&ab_channel=LaM%C3%A0deGuido</p> <p>Cuarto Efecto, 2013, Streaming Concierto de piano María Paz Santibáñez -Part1. https://www.youtube.com/watch?v=T9ddfuzFZm4&ab_channel=CuartoEfecto</p> <p>Cuarto Efecto, 2013, Streaming Concierto de piano María Paz Santibáñez -Part2. https://www.youtube.com/watch?v=HmTLGQSZxbU&ab_channel=CuartoEfecto</p> <p>Universidad de Chile, 2017, 29 de Octubre de 1987: Una lección de autonomía universitaria. https://www.youtube.com/watch?v=GhPwsPB3UmA&ab_channel=UniversidaddeChile</p> <p>Universidad de Chile, 2018, U. de Chile entregó títulos póstumos y simbólicos a desaparecidos y ejecutados por la dictadura. https://www.youtube.com/watch?v=mZ3EeFdbme8&ab_channel=UniversidaddeChile</p> <p>Tesaref Marimaur, 2015, "Variaciones sobre Gracias a la Vida" de M. Arenas Fuentes. https://www.youtube.com/watch?v=0aNqNhoW3Rg&ab_channel=TesarefMarimaur</p>
Bibliografía	<p>Daniela Nieto Olguín, entrevista online con María Paz Santibáñez, Santiago de Chile, 26/06/2022.</p> <p>María Paz Santibáñez, <i>Mémoire Attachée culturelle en France 2014-2018: Action culturelle 2014-2018 de l'Ambassade du Chili en France</i>, 2018. https://mariapazsantibanez.com/gestion-culturelle/memoire-attachee-culturelle-en-france-2014-2018/</p> <p>Página web oficial de María Paz Santibáñez. https://mariapazsantibanez.com/biographie/biografia-es/</p>

	<p>Résistance féminine, 2022, dossier, <i>Resistencia Femenina: Concierto con cacerolas, proyección, vídeo y más.</i> https://resistancefeminine.com/resistancefeminine/wp-content/uploads/2022/08/1-ES_Re%CC%81sistance-Fe%CC%81minine.pdf</p> <p>Filarmonia TV, 2012, Entrevista a la pianista chilena María Paz Santibáñez. https://www.youtube.com/watch?v=KlgVPWWNvZs&ab_channel=FilarmoniaTV</p>
Links de interés	<p>Bruno Serrou, 2012, Pour son «Concerts Chez Moi», Maria-Paz Santibáñez a rendu un chaleureux hommage à son maître, le pianiste Claude Helffer, qui aurait eu 90 ans le 18 juin. Recuperado en: http://brunoserrou.blogspot.com/2012/06/pour-son-concerts-chez-moi-maria-paz.html</p>

Anexo 3: Valene Georges

Datos personales	
Nombre completo	Valene Leah Georges Larsen
Fecha y lugar de nacimiento o y muerte, si corresponde	5/12/1940, Spanish Fork, Utah, Estados Unidos 4/07/2020, Santiago de Chile
Informaciones familiares, si corresponde (ej. cónyuge, hijos/as, etc.)	Casada con Tomás Alberto Goldenberg Montt Hijos: Maria Valene Goldenberg Erik Alberto Goldenberg Elisabeth Eugenia Goldenberg
Profesión	Intérprete de clarinete, directora musical, gestora de proyectos, intérprete simultánea inglés/ español/alemán
Instrumento / registro vocal / otros	Clarinete, piano, canto (soprano)
Lugar/es de estudio y años correspondientes	1989 Master in Clarinet Performance, Universidad de Utah, Estados Unidos Licenciatura con mención en clarinete, Universidad de Chile Ca. 1971-1979 Certificado de intérprete simultáneo, Lingua Lab, Buenos Aires Bachelor en Germanística, Universidad de California Berkeley
Lugar/es de trabajo	1981-2020 Ensemble Bartok Chile

y años correspondientes	1979-1989 Asistente de Solista en Clarinete, Orquesta Sinfónica de Chile
Participación en ensambles y otros proyectos independientes	1981-2020 Ensemble Bartok Chile Desde ca. 1971 Dúo Andino Desde ca. 1974 Trío Siglo XX
Premios, distinciones	2013 Miembro Correspondiente de la Academia Chilena de Bellas Artes, Instituto de Chile 2012 Nombramiento del Ensemble Bartok Chile como Conjunto en Residencia, Facultad de Artes, Universidad de Chile 2011 Premio a la Crítica para el Ensemble Bartok Chile, Valparaíso 2008 Premio Domingo Santa Cruz de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile “a Valene Georges por su contribución y difusión de las Artes Musicales Chilenas” 2007 Nominación del Ensemble Bartok Chile al Latin American Grammy 2006 Medalla Bela Bartók, otorgada por el embajador de Hungría, Dr. József Kosárka, “al Ensemble Bartok Chile con motivo de 25 años de su fundación y como expresión de su alta estima de sus logros profesionales dentro y fuera de su país” 2006-2007 Nombramiento del Ensemble Bartok Chile como Embajador Cultural, Universidad de Chile 2000 Premio “Altazor” de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) al Ensemble Bartok Chile 2000 Nominación del Ensemble Bartok Chile al Latin American Grammy 1999 Nominación del Ensemble Bartok Chile al Premio A.P.E.S. al mejor aporte musical 1998 Nominación del Ensemble Bartok Chile al Premio A.P.E.S. al mejor evento musical 1998 Premio Domingo Santa Cruz de la Academia de Bellas Artes de Chile “al Ensemble Bartok Chile por su destacada trayectoria y contribución al conocimiento y a la difusión de la música chilena” 1992 Nominación del Ensemble Bartok Chile al Premio A.P.E.S. por el mejor conjunto 1991 Nominación del Ensemble Bartok Chile al Premio Interamericano de Cultura, OEA

	<p>1988 Premio del Ensemble Bartok Chile del Círculo de Críticos</p> <p>1988 Nominación del Ensemble Bartok Chile al Premio Interamericano de Cultura, OEA</p> <p>1978 Premio nacional “Estímulo Cultural” para el Trío Siglo XX como mejor conjunto de cámara de Argentina</p>
<p>Publicaciones de textos, grabaciones de audio o audiovisuales</p>	<p>CD <i>Santiago Vera-Rivera: Música para un Nuevo Siglo</i>, Sello SVR 2010. Ensemble Bartok en “Silogistika II” y “Silogistika III”.</p> <p>CD <i>Eduardo Cáceres: Azul y otros puertos</i>, Sello SVR 2010. Ensemble Bartok en “Suite Pewenche”.</p> <p>CD <i>Música de Concierto Chilena y Argentina</i>. Santiago: Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile / SVR Producciones 2006. Composiciones de Fernando García, Sergio Hualpa, Carlos Riesco, Gonzalo Martínez y Carlos Guastavino. Dúo Andino (Valene Georges, clarinete; Susana Szlukier, piano). Santiago: Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, SVR Producciones, ABA-SVR-900000-8, 2006.</p> <p>CD Carmen Luisa Letelier (contralto), Elvira Savi (piano) y Ensemble Bartok, <i>Federico Heinlein. compositor chileno. Obras de cámara</i>, Sello SVR y Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, 1999.</p> <p>CD <i>Eduardo Cáceres: Música en la Frontera de la Música</i>, Sello SVR 1999.</p> <p>CD Ensemble Bartok, <i>America en Vanguardia</i>, Sello Alerce 1999. Con obras de compositores chilenos (Botto, Heinlein, García, Lemann, Advis, Letelier, Vera).</p> <p>CD <i>Chile Contemporáneo en el Sonido de Ensemble Bartok</i>, Sello SVR 1998. Con obras de Federico Heinlein, Carlos Botto, Luis Advis, Miguel Letelier, Santiago Vera, Alfonso Letelier, Gonzalo Martínez y Fernando García.</p> <p>CD Ensemble Bartok, <i>Chile Contemporáneo en el Sonido de Ensemble Bartok</i>, Sello SVR 1997. Con obras de Letelier, Cáceres, Ancarola, Botto, Vera y Vila.</p> <p>CD <i>Música para fin de siglo: Obras de Santiago Vera</i>, Sello SVR 1997. Ensemble Bartok en “Silogistika II”.</p> <p>Doble-cassette Ensemble Bartok, <i>Música Contemporánea Latinoamericana</i>, Sello SVR 1991. Con obras de Leo Brouwer (Cuba); Blas Emilio Atehortua (Colombia); Guillermo Graetzer, Alicia Terzian, Salvador Ranieri y Eduardo Alemann (Argentina); y los chilenos Federico Heinlein, Juan Lemann, Darwin Vargas, Miguel Letelier, Guillermo Rifo y Edward Brown.</p> <p>Publicaciones</p> <p>Valene Georges, “Gerardo Gandini (1936-2013). Mi Amigo Murió”, en: <i>Revista Musical Chilena</i> 220 (2013), pp. 127-128. https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/30702.</p>

	<p>Valene Georges, “Diva. Carmen Luisa Letelier Valdés, Contralto”, en: <i>Revista Musical Chilena</i> 217 (2012), pp. 17-19. https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/20259.</p> <p>Valene Georges, “Creación Musical Chilena: Ensamble Bartók y el génesis de la obra Chile”, en: <i>Revista Musical Chilena</i> 191 (1999), pp. 88-89. https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1059.</p> <p>Videos</p> <p>Santiago Vera Rivera, 1991, <i>Silogística II</i>, Ensemble Bartok. https://www.youtube.com/watch?v=qP2yMq1e3QQ&ab_channel=Caminodeita</p> <p>Alfonso Letelier, <i>Nocturno</i>, Ensemble Bartok Chile. https://www.youtube.com/watch?v=tXqztMxI_go&ab_channel=ValeneGeorges</p> <p>Ramón Gorigoitia, 2003, <i>Indómito</i>, Ensemble Bartok Chile. https://www.youtube.com/watch?v=aiuZzd_gVL8&ab_channel=ViolinoScordato</p> <p>Fernando García. <i>Pasión y Muerte</i>. Ensemble Bartok. https://www.youtube.com/watch?v=TYKsiJs-JUo&ab_channel=Caminodeita</p>
Bibliografía	<p>Daniela Banderas, “Música de concierto chilena y Argentina. CD”, en: <i>Revista Musical Chilena</i> 208 (2007), pp. 103-104. https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11911.</p> <p>Santiago Vera, “Muere la clarinetista Valene Georges” (2020), publicado online en https://www.svrproducciones.cl/index.php?main_page=article&p=22&language=es</p> <p>Daniela Nieto Olguín, entrevistas con Carmen Luisa Letelier, Santiago de Chile, 03/05/2022 y 06/05/2022.</p> <p>Daniela Nieto Olguín, entrevistas con Valene Goldeberg y Tomás Goldenberg, Santiago de Chile, 30/07/2021.</p> <p>Conversatorio “Conversando sobre el Ensemble Bartok”, Archivo de música, Biblioteca Nacional de Chile, 2021. https://www.youtube.com/watch?v=1aSHY7f6X6s&t=1144s&ab_channel=Archivo deM%C3%BAAsica%2CBibliotecaNacionaldeChile</p>
Archivos	<p>Archivo personal de Valene Georges, conservado por su familia en Santiago de Chile. Incluye Curriculum Vitae de Valene Georges y del Ensamble Bartok Chile.</p>
Links de interés	<p>Proyecto de Ley: Concede la nacionalidad chilena, por especial gracia, a la ciudadana estadounidense señora Valene Leah Georges Larsen. Cámara de diputados y diputadas. https://www.camara.cl/legislacion/ProyectosDeLey/tramitacion.aspx?prmID=10803&prmBOLETIN=10382-17</p>

Anexo 4: Carmen Luisa Letelier

Datos personales	
Nombre completo	Carmen Luisa Letelier Valdés

Fecha y lugar de nacimiento	20/11/1943, Santiago de Chile
Informaciones familiares	Hija de Alfonso Letelier (compositor, 1912-1994) y Margarita Valdés (cantante lírica) Hermana de Miguel Letelier (compositor), Juan José y Francisco Esposo: Pablo Domeyko Hijos: Miguel, Antonia, Pablo, Alfonso y Sebastián
Profesión	Profesora, cantante lírica, académica
Registro vocal	Contralto
Lugar/es de estudio y años correspondientes	1978 Licenciada en interpretación superior mención canto. Departamento de Música, Facultad de Artes Musicales de la Universidad de Chile 1967 Profesora de estado: Castellano. Instituto Pedagógico, P. Universidad Católica de Chile Estudios primarios y secundarios en el colegio Santa Úrsula
Lugar/es de trabajo y años correspondientes	2000 Miembro de la Comisión Superior de Evaluación de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile 1998-2003 Miembro del Consejo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile Desde 1980 Profesora titular Universidad de Chile Desde 1979 Profesora de canto y de fonética para cantantes en italiano, inglés, francés y alemán, en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile 1969-1978 Profesora del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile
Participación en ensambles y proyectos independientes	1983 en adelante Ensemble Bartók Desde 1969 Conjunto de Música Antigua UC
Premios y distinciones	2010 Premio Nacional de Artes Musicales 2002 Reconocimiento a una Vida Profesional por parte de la Orquesta Sinfónica de Chile 2001 Premio del Círculo de Críticos de Arte de la Quinta Región 2001 Premio Altazor por su participación en la ópera <i>Madame Butterfly</i> de G. Puccini 2000 Miembro del directorio del Teatro Municipal de Santiago 2000 Premio Altazor para el Ensemble Bartók

	<p>1999 Premio Domingo Santa Cruz de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile, para el Ensemble Bartók</p> <p>1995 Miembro de número de la Academia Chilena de Bellas Artes del Instituto de Chile</p> <p>1990 Premio del Círculo de Críticos de Arte, mención Ópera</p> <p>1989 Medalla “Mujer Destacada”, Gobierno de Chile</p> <p>1982 Premio del Círculo de Críticos de Arte, mención música</p> <p>1978 Premio de la crítica de Uruguay por su interpretación de <i>Das Lied von der Erde</i> de Gustav Mahler</p> <p>1978 Condecoración de la embajada de Austria por homenaje a Franz Schubert en su 150º aniversario</p> <p>1976 Premio APES al mejor disco de música popular con el Quinteto Hindemith</p> <p>1966 Mención honrosa en el concurso de canto CRAV</p>
Discografía	<p>CD <i>Santiago Vera-Rivera: Música para un Nuevo Siglo</i>, en “Silogística II”, “Silogística III”, Sello SVR 2010.</p> <p>CD <i>Rolando Cori: La Ciudad Hermosa: Canciones al comenzar un milenio Para contralto y tenor, guitarra y multimedia</i>, Sello SVR 2008.</p> <p>CD Carmen Luisa Letelier y Elvira Savi, <i>Música de concierto chilena: Obras para voz y piano. Domingo Santa Cruz</i>, Sello SVR y Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, 2007.</p> <p>CD Carmen Luisa Letelier (contralto), Elvira Savi (piano) y Ensemble Bartók, <i>Federico Heinlein. compositor chileno. Obras de cámara</i>, Sello SVR y Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, 1999.</p> <p>CD Ensemble Bartók, <i>America en Vanguardia</i>, Sello Alerce 1999. Con obras de compositores chilenos (Botto, Heinlein, García, Lemann, Advis, Letelier, Vera).</p> <p>CD <i>Eduardo Cáceres: Música en la Frontera de la Música</i>, Sello SVR 1999.</p> <p>CD <i>Música para el Fin de Siglo: Obras de Santiago Vera-Rivera</i>, en “Silogística II”, Sello SVR 1997.</p>

	<p>CD Ensemble Bartók, <i>Chile Contemporáneo en el Sonido de Ensemble Bartok</i>, Sello SVR 1997. Con obras de Letelier, Cáceres, Ancarola, Botto, Vera y Vila.</p> <p>CD <i>Alfonso Letelier: Una Luz del Tiempo y del Espacio</i>, Sello SVR 1996.</p> <p>Cassette <i>Cantos de amor mistraliano canciones sobre poemas de Gabriela Mistral [compositores chilenos]</i>. Santiago: Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 1992. Con obras de autores chilenos con textos de Gabriela Mistral (Letelier, Heinlein, Ema Ortiz, Hernán Ramírez, Leng, Edgardo Cantón).</p> <p>Cassette <i>Alfonso Letelier Llona- Música Contemporánea</i>, en “Canciones antiguas para voz y piano”, Sello SVR 1989.</p> <p>LP <i>Torkanowsky. Canciones. Meditaciones para violonchelo / Trío '79</i>, Orion Master Recordings 1982.</p> <p>LP Sexteto Hindemith 76, <i>El cantar de America</i>, EMI Odeon 1975.</p> <p>LP Alfonso Letelier. <i>Diez lieder/ Sonatas Nr 1 y Nr 2</i>, Edición de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 1974.</p> <p>LP <i>Alfonso Letelier, Juan Amenabar y Hernan Ramírez- Concierto de Cámara</i>, Philips – 6599 474, 1973.</p> <p>CD junto a la pianista Elvira Savi, con obras de músicos chilenos del S. XIX, y especialmente dedicado a la obra de Isidora Zegers, edición Facultad de Artes U. de Chile, s/f.</p> <p>Grabación para la ORTF de París con obras de alumnos de composición del maestro Max Deutsch, 1968.</p>
Bibliografía	<p>Valene Georges, “Diva. Carmen Luisa Letelier Valdés, contralto”, en: <i>Revista Musical Chilena</i> 217 (2012), pp. 17–19.</p> <p>Luis Merino Montero, “Carmen Luisa Letelier Valdés: su versátil contribución a la comunicación de la música chilena en el país y en el extranjero”, en: <i>Revista Musical Chilena</i> 217 (2012), pp. 6–11.</p> <p>Daniela Nieto Olguín, entrevistas con Carmen Luisa Letelier, Santiago de Chile, 03/05/2022 y 06/05/2022.</p>
Archivos	<p>Archivo personal de Carmen Luisa Letelier. Contiene documentos biográficos, curriculum vitae y programas de conciertos, entre otros.</p>

Anexo 5

Datos

Nombre	Ensemble Bartok Chile
Fecha de fundación:	1981
Fecha de término:	2020
Tipo de ensamble o agrupación:	Ensamble de música de cámara
Integrantes:	Valene Georges (clarinete, directora musical y gestora) Elma Miranda (piano) Hernán Jara (violín) Elvira Savi (Piano) Carmen Luisa Letelier (contralto) Patricio Cádiz Eduardo Salgado (cello) Jaime Mansilla (violín) Cirilo Vila (piano) Karina Glasinovic (piano) Carolina Muñoz (cantante)
Repertorio:	Música de cámara del siglo XX
Premios, distinciones	2012 Nombramiento como Conjunto en Residencia, Facultad de Artes de la Universidad de Chile 2011 Premio de la Crítica, Valparaíso 2007 Nominación al Latin American Grammy 2006 Medalla Bela Bartók, otorgada por el embajador de Hungría, Dr. József Kosárka, “al Ensemble Bartok Chile con motivo de 25 años de su fundación y como expresión de su alta estima de sus logros profesionales dentro y fuera de su país” 2006-2007 Nombramiento como Embajador Cultural, Universidad de Chile 2000 Premio “Altazor” de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) 2000 Nominación al Latin American Grammy 1999 Nominación al Premio A.P.E.S. al mejor aporte musical 1998 Nominación al Premio A.P.E.S. al mejor evento musical 1998 Premio Domingo Santa Cruz de la Academia de Bellas Artes de Chile “al Ensemble Bartok Chile por su destacada trayectoria y contribución al conocimiento y a la difusión de la música chilena” 1993 Premio SCD por su Aporte al Repertorio de Música Docta Chilena. 1992 Nominación al Premio A.P.E.S. por el mejor conjunto 1991 Nominación al Premio Interamericano de Cultura, OEA

	<p>1988 Premio del Círculo de Críticos</p> <p>1988 Nominación al Premio Interamericano de Cultura, OEA</p>
Bibliografía	<p>Valene Georges, “Creación Musical Chilena: Ensamble Bartók y el génesis de la obra Chile”, en: <i>Revista Musical Chilena</i> 191 (1999), pp. 88-89. https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/1059.</p> <p>Daniela Nieto Olgún, entrevistas con Carmen Luisa Letelier, Santiago de Chile, 03/05/2022 y 06/05/2022.</p> <p>Daniela Nieto Olgún, entrevistas con Valene Goldeberg y Tomás Goldenberg, Santiago de Chile, 30/07/2021.</p> <p>Conversatorio “Conversando sobre el Ensamble Bartok”, Archivo de música Biblioteca Nacional, 04/08/2021. https://www.youtube.com/watch?v=1aSHY7f6X6s&t=1144s&ab_channel=ArchivodeM%C3%BAstica%2CBibliotecaNacionaldeChile</p>
Archivos	<p>Archivo personal de Valene Georges, conservado por su familia en Santiago de Chile. Incluye Curriculum Vitae, programas de conciertos y otros documentos relativos a Valene Georges y el Ensamble Bartok Chile.</p> <p>Archivo personal de Carmen Luisa Letelier. Contiene documentos biográficos, curriculum vitae y programas de conciertos, entre otros.</p>
Discografía	<p>CD <i>Santiago Vera-Rivera: Música para un Nuevo Siglo</i>, Sello SVR 2010. Ensamble Bartok en “Silogistika II” y “Silogistika III”.</p> <p>CD <i>Eduardo Cáceres: Azul y otros puertos</i>, Sello SVR 2010. Ensamble Bartok en “Suite Pewenche”.</p> <p>CD <i>Ensamble Bartok Chile – En Budapest</i>, Ed. CHI, 2006.</p> <p>CD Carmen Luisa Letelier (contralto), Elvira Savi (piano) y Ensamble Bartok, <i>Federico Heinlein. compositor chileno. Obras de cámara</i>, Sello SVR y Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, 1999.</p> <p>CD <i>Eduardo Cáceres: Música en la Frontera de la Música</i>, Sello SVR 1999.</p> <p>CD Ensamble Bartok, <i>América en Vanguardia</i>, Sello Alerce 1999. Con obras de compositores chilenos (Botto, Heinlein, García, Lemann, Advis, Letelier, Vera).</p> <p>CD <i>Chile Contemporáneo en el Sonido de Ensamble Bartok</i>, Sello SVR 1998. Con obras de Federico Heinlein, Carlos Botto, Luis Advis,</p>

	<p>Miguel Letelier, Santiago Vera, Alfonso Letelier, Gonzalo Martínez y Fernando García.</p> <p>CD Ensemble Bartok, <i>Chile Contemporáneo en el Sonido de Ensemble Bartok</i>, Sello SVR 1997. Con obras de Letelier, Cáceres, Ancarola, Botto, Vera y Vila.</p> <p>CD <i>Música para fin de siglo: Obras de Santiago Vera</i>, Sello SVR 1997. Ensemble Bartok en “Silogistika II”.</p> <p>Doble-cassette Ensemble Bartok, <i>Música Contemporánea Latinoamericana</i>, Sello SVR 1991. Con obras de Leo Brouwer (Cuba); Blas Emilio Atehortua (Colombia); Guillermo Graetzer, Alicia Terzian, Salvador Ranieri y Eduardo Alemann (Argentina); y los chilenos Federico Heinlein, Juan Lemann, Darwin Vargas, Miguel Letelier, Guillermo Rifo y Edward Brown.</p> <p>Videos</p> <p>Santiago Vera Rivera, 1991, <i>Silogística II</i>, Ensemble Bartok. https://www.youtube.com/watch?v=qP2yMq1e3QQ&ab_channel=Caminodeita</p> <p>Alfonso Letelier, <i>Nocturno</i>, Ensemble Bartok Chile. https://www.youtube.com/watch?v=tXqztMxIgo&ab_channel=ValeneGeorges</p> <p>Ramón Gorioitia, 2003, <i>Indómito</i>, Ensemble Bartók Chile. https://www.youtube.com/watch?v=aiuZzd_gVL8&ab_channel=ViolinoScordato</p> <p>Fernando García. <i>Pasión y Muerte</i>. Ensemble Bartók. https://www.youtube.com/watch?v=TYKsiJs-JUo&ab_channel=Caminodeita</p>
--	---