

# ARTÍCULO

## ARTÍCULO

### ARTÍCULO

#### ARTÍCULO

## La educación musical femenina en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX, mitos y resabios

Fernanda Vera Malhue

*No se espera otra cosa de ellas sino que  
respondan al llamado de su corazón  
(Graciela Batticuore)*

### Resumen

El presente artículo da cuenta de cómo la afición musical en Chile a mediados del siglo XIX adoptó un carácter eminentemente femenino. Propongo como hipótesis la existencia de una serie de argumentos de distinta índole que terminaron por cimentar una ideología que asociaba a las mujeres con el ámbito de los sentimientos y la sensibilidad. En ese sentido, la práctica musical pasó a ser un pasatiempo apropiado para las mujeres por la conexión entre música y emoción, y también porque podía ser practicado en el espacio privado del hogar, resguardando así el honor familiar.

### Palabras clave

Mujer, educación, siglo XIX.

### Abstract

This article gives an account of how the musical fondness in Chile in the mid-nineteenth century adopted an eminently feminine character. I propose as hypothesis the existence of a series of arguments of different kinds that ended up cementing an ideology that associated women with the field of feelings and sensitivity. In that sense, the musical practice became an appropriate pastime for women because of the connection between music and emotion, and because it also could be practiced in the private space of the home, thus protecting the family honor.

### Keywords

Woman, Education, Nineteenth century.

## Introducción

En Latinoamérica la educación general solo constituyó un asunto relevante ya entrada la primera mitad del siglo XIX y en ese contexto adquirió preponderancia la lectoescritura como un medio para salir del “atraso y la barbarie”. Por esta razón, fue un área marginal y secundaria. A medida que se estabilizó la situación política tomaron impulso, por su relación con el ideario de progreso propio de la ilustración y la modernidad, la enseñanza del dibujo para los varones y de la música para las damas<sup>1</sup>. Esta asociación no fue por azar. Según las teorías y corrientes tanto religiosas, como científicas, médicas y filosóficas de la época, las mujeres presentaban ciertas características cerebrales compatibles con la enseñanza y práctica de la música, y en el caso de los varones la formación en dibujo técnico aportaba competencias útiles para propender al desarrollo en áreas tan variadas como el dibujo de máquinas y herramientas, el dibujo topográfico, y también como una herramienta para el diseño arquitectónico y de planificación urbana.

En el presente artículo describiré el ambiente sociocultural en el que se insertó el aprendizaje musical, los argumentos que presentaron la práctica musical en contexto doméstico como un ámbito femenino, describiré las características más relevantes de esa formación y finalmente, cerraré con algunas conclusiones con respecto a cómo se produjo la formación de una ideología que hasta el día de hoy tiene repercusiones en cuanto a la consideración de la creación y del quehacer musical femenino en nuestro medio. Este ideario se basaba en argumentos seudocientíficos provenientes tanto de la teoría darwiniana como de la frenología, y de incipientes estudios neurológicos y psicológicos. Dentro de este sustrato se relacionó el quehacer musical con ciertas características asociadas a la construcción sexo-género de las mujeres difundiendo el aprendizaje musical como un ámbito propiamente femenino apto para desenvolverse en el espacio privado del hogar. Finalmente, me interesa plantear algunas hipótesis en torno a cómo estos argumentos seudocientíficos se convirtieron en ideologías que perduraron en las opiniones generales en torno a la práctica y el quehacer musical de mujeres de élite y burguesas en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX y hasta las tres primeras décadas del siglo XX.

## El discurso ilustrado en torno a las mujeres

Los cambios propiciados por el movimiento ilustrado en las naciones latinoamericanas desde fines del siglo XVIII generaron nuevas formas de actuar en las mujeres de la oligarquía terrateniente. El rol de estas mujeres en sociedad y su formación intelectual se vieron afectadas tanto por el aumento del comercio con Europa propio de la ideología liberal, así como por la llegada de numerosos artistas e intelectuales extranjeros. Este rico sustrato ideológico y cultural permite comprender las características de los primeros intentos de intervención sociocultural femenina a principios del siglo XIX.

A partir de esta matriz de pensamiento ilustrado y liberal, desde donde se construye la nación, emergen como territorios anclares de enunciación los ámbitos político, literario, historiográfico y social (Arcos, 2009, p. 11). Como correlato artístico, tanto plástico como sonoro, en el mismo período podemos hallar el origen de los relatos en torno a lo nacional. En el campo de la música esto se expresará mediante la creación y difusión de distintos himnos de corte político patriótico, junto con “danzas de la tierra”, que constituirán los gérmenes de las futuras “músicas nacionales”.

---

<sup>1</sup>La inestabilidad política se debía a los conflictos bélicos propios de los procesos independentistas latinoamericanos.

Este discurso ilustrado definía el hogar familiar como un espacio privado, femenino por antonomasia. Este mismo espacio, presidido por las mujeres del hogar, constituyó el núcleo central para el ejercicio y desarrollo de la práctica ilustrada de la tertulia, las veladas literarias y los salones (Arcos, 2009, p. 7). A partir del siglo XIX, y acorde con los procesos emancipatorios en curso, estos espacios de sociabilidad adquirieron una relevancia mayor. Las competencias femeninas relacionadas con el manejo de la conversación ilustrada fueron definidas por Graciela Batticuore (2005) como *Cultura del Trato*, posteriormente esta práctica se amplió e incluyó la escritura de cartas y la práctica musical (Salomone y Arcos, 2013). Estos espacios constituían el objetivo final para la socialización de las habilidades artístico-musicales. Operaban a modo de taller, donde las mujeres aprendían literatura, arte y música, discutían sus lecturas y mostraban sus propias creaciones artísticas.

Dentro de ese nuevo contexto con ideales civilizatorios y acorde con el modelo hegemónico republicano, los letrados liberales, en oposición a las narrativas tradicionales que asignaban a las mujeres un rol asociado a la religiosidad y la devoción, les otorgaron un nuevo papel en la república. Este nuevo rol, siempre dentro del hogar, en un espacio liminar y despojado de institucionalidad y derechos de igualdad, estuvo enfocado en la formación de competencias para lograr el desarrollo de una maternidad cívica, donde ellas podían apuntar al cambio social mediante la entrega de amor maternal y patriótico (Arcos, 2016, pp. 53-54). Así, las nuevas personalidades femeninas, modernas, ilustradas y burguesas se construirán en un espacio intersticial entre los roles familiares (madre, esposa) y por otro lado, la patria y la sociedad (Arcos, 2009, p. 8).

### **El ideario seudocientífico**

La consideración social de la época tuvo como fundamentos para la educación femenina una serie de argumentos de distinta procedencia. De manera genérica se asoció a la mujer con el ámbito de los sentimientos y a los varones con la racionalidad. En Europa y Latinoamérica se incluyó también dentro de esta asociación mujer-sentimientos-sensibilidad, la relación entre mujeres y música. Por ejemplo, para el caso venezolano la relevancia de la formación musical queda muy clara con la siguiente cita:

La mujer, por su condición de ser más sensible que racional, tenía la doble misión de ser artista y madre, es decir, la doble vertiente de la creación, pues sólo pueden crear, decían muy dentro del espíritu romántico, las almas sensibles. Tanto como cultora de la música y la escritura como por su condición maternal, estaba llamada a convertirse en la modeladora de la conducta colectiva (Alcibíades, 1996, p. 110, en Palacios, 2015, p. 88).

Para Chile tenemos el siguiente ejemplo aparecido en el periódico *El Progreso* (1842) publicitando la reciente aparición de un álbum musical:

Ahora hai otra novedad albúmica que en el país hace ciertamente época. Tenemos por ahí anunciado un album musical, compuesto por el Sr. Lanza. Eso sí que es progreso, difusión de las luces y adelanto no como quiera. Eso sí; los jóvenes sabrán lo que quieran en, materia de letras, pero en cuanto a lo musical no somos capaces de comprender ni el chirrido de una carreta. Eso es en Chile el dominio exclusivo de las bellas (diciembre).

Eso deja en claro que había una autorización para la práctica musical femenina y una consiguiente aceptación social, pero ¿de dónde proviene la asociación de las mujeres con los sentimientos y la música?

Ya señalé que cultural y socialmente había un consenso en cuanto a la sujeción de las mujeres a la autoridad masculina, como a designar el hogar como el espacio femenino. Sin embargo, estas afirmaciones se sustentaban en distintas teorías y argumentos de carácter religioso, científico, político y filosófico de proveniencia europea. De manera general, estos argumentos alcanzaron su apogeo en la segunda mitad del siglo XIX, afirmaban una supuesta inferioridad biológica, psicológica e intelectual de las mujeres, terminando por definir la “naturaleza femenina”. Acorde con esta “naturaleza” se les asoció con la maternidad, la sensibilidad y el sufrimiento (Araya, 2006, p. 6). Otro fundamento de estos argumentos se basó en la teoría de la evolución de las especies de Charles Darwin que señalaba que en el área frontal del cerebro residían las funciones superiores relacionadas con la abstracción y el pensamiento racional. Se concluyó que, en consecuencia, debían tener un tamaño mayor en los hombres que en las mujeres. Posteriormente, se comprobó que dichas funciones no residían allí y que tampoco existía una gran diferencia de tamaño cerebral en hombres y mujeres. Pese a esto y siguiendo a Foucault, las teorías se convirtieron en ideologías y preservaron una realidad amparándose en argumentos de origen científico, y pese a que fueron desmentidas posteriormente de manera empírica y científica, la creencia ya estaba fuertemente asentada (Araya, 2006, p. 7).

Otra doctrina que influyó en la consideración del rol de la mujer en sociedad fue la frenología. Esta pseudoteoría sostenía que todas las cualidades humanas, intelectuales, motoras, espirituales y morales, tenían una ubicación específica dentro del cerebro, que su desarrollo era distinto dependiendo del sexo y que podían determinarse mediante la observación craneal. Importantes médicos de la época concluyeron que, de manera general y por conformación cerebral, las mujeres tenían más desarrollada la *adhesividad*, la *conyugatividad*, la *amatividad* y la *filoproletividad*, cualidades que evidentemente debían orientarse al cuidado familiar (Araya, 2006, p. 15).

También hubo estudios médicos que relacionaron –y terminaron por confundir–, lo fisiológico con lo patológico en la mujer. Se asociaron los procesos biológicos y fisiológicos femeninos como la menstruación, el embarazo, la lactancia y la menopausia, por nombrar algunos, con trastornos que nada tenían de fisiológicos como la enajenación mental. Una de las asociaciones más dañinas fue la que vinculó distintos rasgos de trastornos mentales y el útero, señalando conexiones entre este y la histeria<sup>2</sup>, entre el útero y todo tipo de alteraciones nerviosas, e incluso entre el útero y la epilepsia (Araya, 2006, p. 12). De hecho, el doctor Orrego Luco, eminencia médica en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX, señalaba que la histeria era “patrimonio de la mujer elegante, coqueta y hermosa” (Araya, 2006, p. 13).

La última influencia relevante en la conformación de la opinión general en torno a las mujeres fue la del médico y criminólogo César Lombroso (1835-1909) quien, inspirado en los trabajos del neurólogo Paul Möbius y tomando insumos de la frenología, afirmaba que el cerebro de la mujer era más pequeño que el del hombre, lo que se evidenciaba en una menor habilidad para los trabajos manuales y en un razonamiento débil influenciado por los sentimientos.

---

<sup>2</sup>La palabra histeria proviene del griego *hyster* que quiere decir útero.

Todas estas teorías, de distinto origen, explican el andamiaje que sustentó una idea de la inferioridad biológica y psicológica de la mujer. En este sentido, cualquier disciplina que sirviese para reafirmar los postulados que la ciencia y la heteronorma indicaban como ámbitos femeninos fueron denodadamente impulsados y desarrollados, sobre todo si su práctica se podía llevar a cabo en el espacio privado del hogar. Como las teorías médicas señalaban a la inactividad como una de las causas de la histeria, la necesidad de contar con aficiones acordes con el ideario femenino impuesto por la sociedad, impulsó el fomento por la práctica musical.

### La educación musical femenina

Estos nuevos insumos de tendencia positivista reafirmaron la relación entre mujer, sentimientos y sensibilidad. Posicionaron a las mujeres en una situación de subordinación y las conminaron al espacio privado. Sin embargo, si bien la asociación música y mujer era más antigua, en el siglo XIX se relacionó a la mujer con los sentimientos, la sensibilidad, los afectos y la música.

La popularidad de la práctica musical femenina dentro de los círculos burgueses y de élite cobró mayor impulso y difusión gracias a los manuales de señoritas que, acordes con los ideales ilustrados y las creencias que promovían la música como un pasatiempo adecuado para las mujeres, acorde también con los lineamientos generales de los ideales civilizatorios, ilustrados y de progreso.

Un ejemplo relevante para Latinoamérica por su circulación en diversos países constituyó el libro *Cartas sobre la educación del bello sexo por una Señora Americana*, editado en Londres por Ackerman en 1828 y "dedicado a las Señoras de la Sociedad de Beneficencia Pública de Buenos Aires". En este libro se señala la gran importancia de la música en la formación de las niñas. El objetivo de la educación para la mujer era formar:

Una mujer amable, templada, modesta, que inspecciona, y dirige todas las operaciones de su familia, que educa a sus hijos, y hace feliz al compañero de su suerte, si además de estas prendas esenciales, sabe tomar parte en una conversación interesante, dibujar con gusto y corrección, cantar con alma y método, y descifrar en el piano una sonata, reúne todo cuanto puede atraerle el respeto, y el cariño; todo lo que satisface al alma y recrea, y distrae la imaginación. Con esta variedad de recursos puede aligerar el peso de sus males, suavizar el rigor de las obligaciones, dar nuevos atractivos a la vida doméstica, y hacer durable e irresistible su imperio (p. 74).

Esta difusión de la enseñanza de la música para las mujeres también tuvo eco en la prensa Latinoamericana. Por ejemplo, la revista literaria mexicana *El Iris*, en 1826 afirmaba "La música es sin duda uno de los adornos más bellos que pueden acompañar la educación de una señorita. Ella refina y perfecciona aquella dulzura de genio, buen gusto y sensibilidad que la caracteriza, y que formado el consuelo de la casa paterna acaba por ser la delicia de un esposo". (*El Iris* en Bitrán, 2013, pp. 115-116). Y existieron también reglamentos que apoyaron su realización, como el decreto emitido en 1848 en el Distrito Federal de ciudad de México que señalaba:

Ésta se arreglará a su sexo, y nada se omitirá para que sea aún más completa que la que se da en los mejores establecimientos de Europa, pues comprenderá un gran número de oficios mecánicos tan agradables como lucrativos. La enseñanza de la lengua francesa, del dibujo y de la música vocal e instrumental entrará como parte precisa, en el plan de la educación de las niñas” (Bitrán, 2013, p. 116).

De manera general, los objetivos para la educación femenina se podían resumir en inspirar el amor por la religión, comunicar sentimientos generosos y elevados, adornar el espíritu con conocimientos variados y útiles y realizar dicha instrucción con las artes de agrado entre las cuales se encontraba la música (Stuven, 2011, p. 322). Esta formación se impartía en el hogar o en colegios de señoritas y se resumía principalmente en el aprendizaje de la música, de labores de mano e idiomas, y algunas de ellas también recibían algún tipo de formación en catecismo, literatura, gramática y aritmética (Arcos, 2016, pp. 60-61). Específicamente, la formación musical de las niñas y jóvenes requería solvencia económica de las familias, puesto que había que contratar maestros de música, generalmente extranjeros, que posibilitasen la formación especializada en la praxis y lectura de la música escrita y también debían adquirir objetos suntuarios y generalmente importados, como manuales, instrumentos y partituras que posibilitasen dicha práctica. En este sentido, los objetos musicales tenían un valor, más que como mercancías, como signos dentro de un “sistema de signos de status” (Appadurai, 1986, p. 65). Para el caso chileno Eugenio Pereira señala que:

El maestro de música fue un personaje obligado, a veces pintoresco en el seno de las familias aristocráticas. El buen tono de la sociabilidad exigía estos estudios como atributos indispensables de la educación femenina. Generalmente era un suplicio cotidiano de la rutina postescolar de la familia: tortura colectiva frente al instrumento elegido, para poder traspasar la etapa heroica del solfeo. Este tipo de enseñanza estaba destinado a una clase social restringida, pues el precio de los instrumentos exigía sacrificios económicos para su adquisición (1957, p. 103).

Dentro de la práctica musical decimonónica se distinguía tajantemente entre el profesional y el aficionado. Profesional era regularmente un varón quien, con fines de subsistencia, interpretaba diversos instrumentos, componía repertorio funcional, arreglaba música para diversos fines y para distintos formatos instrumentales, ejercía la docencia de manera particular o en establecimientos educacionales y participaba de conciertos públicos.

A diferencia del anterior, los aficionados, que superaban con creces el número de los profesionales, eran en su mayoría mujeres. Gracias a su formación, alcanzaba un nivel de desarrollo técnico variable. Realizaban la mayoría de las funciones del profesional, pero no requerían ni utilizaban dicha praxis para ganarse la vida, excepto en contadas excepciones donde la música servía para compensar una situación económica desventurada. De ahí la diferencia entre el aficionado y el profesional, puesto que “La música como carrera era para una clase social más baja: el músico profesional era un asalariado que enseñaba y tocaba en orquestas para ganarse la vida” (Bitrán, 2013, pp. 114-115).

Generalmente, la formación musical femenina estaba destinada para el agrado de su familia y para su propio goce. Pese a que el escenario habitual de las mujeres era el salón familiar, también se presentaban en conciertos pero solo con fines filantrópicos. La finalidad de esta praxis era, además de ser un símbolo de distinción y ser un medio de esparcimiento para las damas, animar y participar activamente de las veladas familiares, tertulias y salones. En este sentido, la praxis musical constituyó un medio de expresión “autorizado” para las mujeres en aquellas sociedades, por ser considerado dentro del campo propio de lo femenino y los sentimientos, como ya analizamos, junto con la función de “agrado”. Durante la segunda mitad del siglo XIX en Chile la asociación entre de sentimientos, sensibilidad y femineidad fue un asunto asumido por toda la sociedad. Las prácticas de la sociabilidad ilustrada como la lectura, la escritura y la interpretación musical a mediados del XIX comparten una serie de características comunes, en que cobran relevancia conceptos comunes como la “inspiración” el “anonimato” y la “emoción” (Batticuore, 2005, p. 113).

Con un criterio de género, la principal afición para las damas era el piano y el canto y para los varones el violín, la flauta y también el piano. El notable desarrollo de la práctica musical influyó en que un importante número de mujeres aficionadas se sintiese motivada por mostrar sus intereses y aptitudes musicales, llegando un número considerable de ellas a editar algunas de sus creaciones. A modo de ejemplo, Eugenio Pereira señala que “La enseñanza del canto alcanzó pareja difusión que la del piano en las altas clases sociales y unida al estudio de la teoría, produjo una curiosa generación de compositoras femeninas en Chile” (1957, p. 105).

La práctica de la música en el siglo XIX estaba basada en una formación musical integral que involucraba de manera conjunta la enseñanza de instrumentos (piano, arpa y violín principalmente), de canto, armonía, teoría y composición. Este tipo de enseñanza explica, en parte, el gran volumen de la edición nacional durante la segunda mitad del siglo XIX<sup>3</sup>.

Pese al incentivo que recibía la práctica musical femenina la exposición al público podía constituir una afrenta para el honor de la familia, y las convenciones sociales indicaban que las mujeres debían, a toda costa, mantener el pudor. Por esto, se preocuparon por minimizar las consecuencias que pudiese acarrear la exposición pública de sus trabajos creativos, sobre todo en el ámbito literario, para evitar grietas en el “ideal de la mujer doméstica” (Arcos, 2010, p. 35). En el ámbito específico de la composición musical, las mujeres utilizaron estrategias que les permitieron resguardar el honor familiar. Por esto publicaron mediante figuras de autoría velada, autoría furtiva, seudonimato y anonimato. Finalmente, la mayoría de estas creaciones fueron pensadas para ser compartidas en un círculo reducido de amigos y familiares.

Esta faceta como compositoras, al igual que en el campo literario, se puede relacionar con la inspiración y con los sentimientos, presupuestos románticos, que les quedaban muy bien a las mujeres literatas según Batticuore (2005), pero que concuerdan también con la creación musical femenina y con el uso de tópicos como medio de comunicación para la construcción de significados que pudieran ser recibidos por otras

---

<sup>3</sup> Un reciente proyecto de big data llevado a cabo por los musicólogos Fernanda Vera y José Manuel Izquierdo ha consignado en una sola base de datos toda la edición de música chilena de salón que se conserva en archivos y fondos nacionales de música, ha dado como resultado más de 1300 piezas de edición nacional desde 1839 hasta 1910. Este proyecto ha permitido manejar números objetivos en torno a este repertorio y el posterior análisis con un software especializado de manejo de big data ha permitido ver una cantidad de variables que antes no se conocían.

mujeres. Este uso de tópicos en los títulos y paratextos, así como el empleo del melodismo romántico como principales herramientas compositivas, constituirán las principales herramientas utilizadas por las mujeres compositoras de la segunda mitad del siglo XIX en Chile. Por estas razones las mujeres utilizaron este medio creativo para expresarse mediante un medio que les estaba permitido y así, por ejemplo, manifestaron opiniones políticas a través de los títulos y los paratextos incluidos en las partituras. Este mismo modo de expresión servía también para que pudiesen enviar mensajes a posibles receptores y para adoptar un posicionamiento claro.

Esta necesidad de resguardar la felicidad familiar y la armonía doméstica fue lo que, mayormente, limitó a la mujer letrada y por extensión, a la mujer compositora. Como ejemplo podemos mencionar una cita de Flora Tupper, hija de Isidora Zegers, refiriéndose a las creaciones musicales de su madre:

Estuvo pensada para su propio uso y goce y, posiblemente, para ser compartida con sus más cercanos, ligados a ella por lazos de parentesco y amistad. Por ello, la preservación de su obra musical fue un asunto de familia, no un tema público (Flora Tupper, en Merino, 2010, p. 54).

Evidentemente, para Tupper existía un espacio muy delimitado entre la acción de su madre como tal y su posible exposición pública como compositora musical, sin embargo, es evidente en el comentario la consideración social del rol de la mujer músico de la época.

Un ejemplo de la relevancia de la actividad musical femenina en la segunda mitad del siglo XIX lo constituye la construcción de género que realizó Alberto Blest Gana para el personaje de Leonor en *Martín Rivas*, sobre la cual Carmen Peña (2010) señala: “Leonor habla de música, lee música escrita, memoriza piezas y domina el instrumento. Incluso, como se verá, simultáneamente puede conversar y dar vuelta las páginas de la partitura que tiene a la vista, equivocándose sólo en una oportunidad.” (p. 23).

Otra forma de inserción sociocultural dentro del ámbito musical fue la utilización de la prensa como un medio de difusión de su labor artístico-musical, sobre todo mediante la publicidad de conciertos y ediciones musicales, y también mediante la publicación de partituras como suplementos dentro de los periódicos. También ejercieron su acción mediante la gestión y dirección como fue el caso de Isidora Zegers y su relación con el *Semanario Musical*.

Finalmente, otro riesgo que acarrea el exceso de afición a la música era el descuido de su formación moral, así como de las labores que le correspondían en el hogar. Este temor ya estaba presente en Chile durante la primera mitad del siglo y lo menciona de manera directa Mercedes Marín (1892) en su Plan de estudios para una niña donde señala:

El aprendizaje de la música o del dibujo debe entrar como un bello adorno en la educación. Es preciso observar la disposición de la niña en la elección de la habilidad que deba adquirir, i mirar que la excesiva afición a estas cosas no la distraiga de otras mas importantes, ni perjudique su moral, inspirándole las pretensiones de la vanidad. No obstante, un talento músico bien adquirido i llevado a la perfección suele ser un recurso en una situación triste; i por tanto no se debe omitir perfeccionarlo cuando hai medios i disposiciones aventajadas” (p. 515).

Como ejemplo de un caso nicaragüense, el médico Ignacio Vado y Lugo señala que “aun cuando se logra el resultado que se propone el que se dedica a ella, de divertír y arrancar algunos aplausos al capricho de los

oyentes, ¡Ah, qué efímeros y pasajeros son éstos, y a costa de cuántos trabajos se consiguen, desatendiendo muchas veces otros aprendizajes...” (Vado, 1850, p. 177, en Palacios, 2015, p. 97).

Por su parte, las mexicanas con excesiva afición a la música recibían la denominación de “filarmónicas” pues no hablaban “de cosas de cocina ni de aptitud doméstica, porque es forzoso descuidar todo lo que no tiene que ver con la solfa [ ... ]” (Bitrán, 2013, p. 128). Esta definición concordaría con la descripción que hace Flora Tupper de su madre, Isidora Zegers:

En cuanto a costura, cocina, no solo carecía mi madre hasta de la menor noción de esa clase de trabajos tan necesarios en la mujer, sinó que se oponía a que sus hijas las aprendieran y se incomodaba cuando oía alabar alguna otra mujer de diestra de manos para la aguja y sobre todo para la cocina o repostería, que ella calificaba de trabajos vulgares y solo capaces de entretener a tontas y golosas amigas de comistrajos (Merino, 2010, p. 55).

### **A modo de cierre**

La construcción de las subjetividades femeninas, en su condición de subalternas, se desarrolló mediante modos de enunciación a partir del sistema patriarcal en el que se veían inmersas. Si bien los discursos teológicos, médicos, filosóficos, políticos y científicos apoyaron la idea de la inferioridad biológica, psicológica e intelectual de la mujer, éstas, desde los espacios autorizados como la práctica musical, fueron capaces de emitir su propia voz, sin contravenir el orden cristiano tradicional en el que habían nacido. De este modo, además de la inserción sociocultural femenina mediante la palabra escrita, la interpretación y la creación musical constituyeron nuevos espacios de enunciación y participación en la producción cultural chilena del siglo XIX.

Las mujeres burguesas y de élite, por lo general, se sintieron muy marcadas por el autorreconocimiento del lugar que ocupaban en la sociedad, siendo primero madres y luego sujetos, pero nunca autónomas. El camino que iniciaron, desde la subalternidad y a partir de un espacio de seguridad que les dio la música y su escritura como modo de expresión de la creatividad, puede relacionarse tanto con el afán de libertad que buscan como con el momento histórico-social que les toca vivir.

Durante las tres primeras décadas del siglo XX la práctica femenina de la música aún continúa, pese a que pierde relevancia por distintas razones. La llegada de aparatos reproductores de audio, el cine, la modernización del hogar familiar, y el cambio en los modelos de enseñanza de la música, junto con la implementación de un nuevo modelo de arte y del artista con formación universitaria constituyeron el fin de este modelo de aprendizaje y práctica musical femenina.

Desde ahora en adelante, el músico será profesional y de formación académica, de preferencia universitaria. No trabajará con la inspiración ni con el sentimiento, sino que dominará las técnicas modernas de composición, y sus creaciones, racionales, constituirán la vanguardia de la creación artística chilena. Esto evidentemente se contrapuso con el modelo de práctica musical femenina decimonónica, y mediante juicios de gusto y valor pasó al olvido casi un siglo de práctica y creación musical en nuestro medio.

**Bibliografía**

- Appadurai, A. (1986). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Mexico: Grijalbo.
- Araya, C. (2006). La construcción de una imagen femenina a través del discurso médico ilustrado. Chile en el siglo XIX. *Historia*, 1 (39), 5-22.
- Arcos, C. (2009). Musas del hogar y la fe: la escritura pública de Rosario Orrego de Uribe. *Revista Chilena de Literatura* (74), 5-28.
- (2010). Novelas-folletín y la autoría femenina en la segunda mitad del segunda mitad del siglo XIX en Chile". *Revista Chilena de Literatura* (76), 27-42.
- (2016). Figuraciones autoriales: La escritura de mujeres chilena en el siglo XIX (1840-1890). *Revista Iberoamericana* (254), 45-69.
- Arcos, C. y Salomone, A. (2013). Mujeres e Independencia en Chile. La cultura del trato y la escritura de cartas. *Teresa Revista de Literatura Brasileira*, 205-221.
- Batticuore, G. (2005). *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires: Edhasa.
- Bitrán, Y. (2013). La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente. En *La música en los siglos XIX y XX* (Ed. Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013) (pp. 115-157) México.
- Marín, M. (1892). Plan de estudios para una niña. En M. Amunátegui (ed.), *La Alborada Poética en Chile después del 18 de setiembre de 1810*. Santiago: Imprenta Nacional.
- Merino, L. (2010). Los inicios de la circulación pública de la creación musical escrita por mujeres en Chile". *Revista Musical Chilena* (213), 53-76.
- Palacios, M. (2015). La música y la educación femenina en la Venezuela del siglo XIX. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer* (45), 87-103.
- Peña, C. (2010). El piano de Leonor. Una mirada a la interpretación musical de la heroína de Martín Rivas, *Resonancias* (26), 21-39.
- Pereira, E. (1957). *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile
- Stuven, A. (2011). La educación de la mujer y su acceso a la universidad: un desafío republicano. En Stuven, A. y Fernandois, J. (eds). *Historia de las mujeres en Chile*, Tomo I. Santiago: Aguilar.

Fernanda Vera Malhue  
Fernanda.veramalhue@gmail.com  
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación