

ARTÍCULO

Gestión de redes y espacios desde la marginalidad: el caso de Marta Canales

Management of networks and spaces from the margins: the case of Marta Canales

Por **Carla Molina Acevedo**
c.molina.acevedo@gmail.com

RESUMEN

Poco se sabe sobre el quehacer de la compositora e intérprete Marta Canales Pizarro. Sin embargo, gracias a estudios recientes sobre su figura, se ha logrado ampliar su margen de acción, reconociendo en su labor diferentes actividades relacionadas con la música. En esta ocasión, me propongo destacar las instancias y espacios que Marta Canales gestionó en relación con la práctica musical, poniendo especial atención en el trabajo desarrollado a través de la Sociedad Protectora de Ciegos Santa Lucía, ya que este ha sido un aspecto ignorado de su quehacer. Además de realizar un análisis historiográfico de estas instancias, propongo un enfoque desde los estudios de género que considere las implicancias de este en la proyección de dichas iniciativas. Por otro lado, me interesa reflexionar sobre la relevancia de sus acciones tanto para la escena nacional como para quienes formaron parte de los proyectos. Finalmente, busco valorar su gestión y reivindicar un quehacer invisibilizado por la historiografía de la música académica en Chile.

PALABRAS CLAVE

Género, música, agencia, siglo XX.

ABSTRACT

Little is known about the work of the composer and performer Marta Canales Pizarro. However, thanks to recent studies on his figure, it has been possible to expand his scope of action, recognizing in his work different music-related activities. On this occasion, I intend to highlight the instances and spaces that Marta Canales managed in relation to musical practice, paying particular

attention to the work developed through the Santa Lucia Protective Society for the Blind since this has been an ignored aspect of her work. In addition to carrying out a historiographic analysis of these instances, I propose an approach from gender studies that considers its implications in the projection of said initiatives. On the other hand, I am interested in reflecting on the relevance of their actions both for the national scene and for those who were part of the projects. Finally, I seek to value his management and vindicate a task made invisible by the historiography of academic music in Chile.

KEYWORDS

Gender, music, agency, 20th century.

INTRODUCCIÓN

No es una novedad ni un hecho no estudiado la ausencia de referentes femeninos en las historias, ya sean políticas, sociales, económicas, culturales, generales o temáticas. En las últimas décadas, muchos estudios se han enfocado en remediar, criticar, comprender y/o analizar esta negación del quehacer femenino, ofreciéndonos nuevas formas de entender y observar aquel pasado negado.

En el campo particular de la música académica en Chile, la situación no es diferente. Un sinnúmero de mujeres intérpretes, compositoras, profesoras y gestoras han quedado fuera de los relatos, volviéndose imperceptibles a los ojos de quienes recorren la historiografía nacional. Gracias a los diversos aportes de investigadoras e investigadores, esta brecha se ha ido acortando, con estudios que plantean una mirada contributiva, así como propuestas que incorporan una postura crítica desde los estudios de género.

El quehacer de Marta Canales Pizarro es uno de esos que ha sido opacado y relegado dentro de la historiografía tradicional. A pesar de su diligencia y dedicación a la música, su figura ocupa un espacio reducido en el imaginario musical de Chile en el siglo XX; sólo estudios recientes han permitido conocer y reconocer su verdadera labor, ampliando así su universo de acción¹. Este artículo busca contribuir en esa dirección. Me interesa profundizar en su gestión de espacios destinados a la formación y práctica musical, con especial énfasis en el trabajo realizado por Canales en la Sociedad Protectora de Ciegos Santa Lucía, un aspecto de su labor que ha sido poco estudiado. También deseo reflexionar sobre su rol en estas instancias, considerando su condición de género y las implicancias de esta en su contexto sociocultural. Asimismo, me interesa indagar en el impacto que estas iniciativas pudieron tener tanto en la escena nacional como en los sujetos que participaron en ellas.

Marta Canales Pizarro fue una mujer música que se desarrolló en las diferentes áreas que involucra este concepto, ejerció como compositora e intérprete, fue profesora y gestora de diversos espacios destinados en su mayoría a la música y, cuando no lo fueron, se encargó de incorporarla.

BREVE RECORRIDO POR SU LEGADO

Nacida en 1889, formó parte de una generación que vivió principalmente durante el siglo XX, pero que heredó diversos aspectos culturales del siglo anterior. La situación económica ventajosa de su familia influyó en sus posibilidades dentro de la música; Canales tuvo acceso a una educación musical privada con los mismos profesores que ejercían en el Conservatorio Nacional, un aspecto característico de la formación femenina en familias de clase alta en esa época (Vera, 2018). Un ejemplo de esto fue la formación que recibió del maestro Juan Gervino, quien fue su profesor de violín durante la niñez y también enseñaba en el Conservatorio Nacional. Su juventud estuvo marcada por su vínculo con este instrumento, y a través de la prensa local es posible rastrear esta faceta como intérprete. En varias notas de prensa,

1 La tesis de pregrado de la autora de este artículo "Marta Canales Pizarro (1889–1986)" aborda en manera profunda el quehacer de esta música, proponiendo un análisis desde los estudios de género, y una relectura crítica del relato historiográfico y la caracterización propuesta por este sobre su figura.

se la menciona en eventos sociales realizados tanto en espacios públicos como privados, pero siempre con fines recreativos. La imagen que se presenta a continuación forma parte de la sección “Vida Social” de la revista Zig-Zag de 1917, donde se menciona la intervención de Canales en una serie de representaciones llamadas “Santiago Antiguo”, en las que los asistentes podían recrear una reunión social de la época colonial, incluyendo comidas típicas, bailes y música para amenizar la velada.



Ilustración 1: Imagen de Marta Canales en sección “Vida Social” de la revista ZIG-ZAG / Colección Revistas Biblioteca Nacional de Chile.

Otras referencias —algo insistentes— sobre su figura incluyen las tertulias musicales que se realizaron en su hogar paterno durante las primeras décadas del siglo XX (Santa Cruz, 2007; Bustos, 1982).

Además del violín, Canales recibió formación en composición bajo la tutela del maestro italiano Luigi Stefano Giarda, quien también era profesor en el Conservatorio Nacional. Aunque este aspecto de su trabajo se presenta de manera parcial en la historiografía tradicional,

y a menudo se la considera una compositora aficionada u ocasional, las fuentes testimoniales y hemerográficas de la época retratan a Marta Canales como una figura activa en la escena nacional con sus creaciones. Su catálogo actual incluye alrededor de 40 obras para diversas formaciones, tales como estudios para instrumentos solistas, dúos, música coral, orquesta de cuerdas y piezas sinfónico-corales².

La música coral fue otro ámbito al que Canales se dedicó con entusiasmo. A lo largo de su vida, fundó tres espacios destinados a esta actividad: la Sociedad Coral Santa Cecilia, el coro Amalia Errázuriz (1933) y el coro Ana Magdalena Bach (1944). Además de promover la práctica coral, estos espacios sirvieron como plataformas de formación musical para sus integrantes. Fuera del ámbito plenamente musical se encuentra la labor realizada por Canales en la Sociedad Protectora de Ciegos Santa Lucía, institución fundada por un grupo de mujeres jóvenes de clase alta con el fin de asistir a personas ciegas que se encontraran en situaciones desventajosas.

La revisión de fuentes no historiográficas ha permitido descubrir a mujeres en roles y espacios que se pensaban ajenos a su condición de género. Estas fuentes han revelado cómo Canales utilizó la palabra para expresar sus ideas y opiniones, a través de diversos escritos de su autoría, como reseñas sobre músicos de la época, notas sobre actividades sociales y reflexiones religiosas.

La dedicación de Canales a la música fue constante, reflejándose a lo largo de su vida y en sus diversos intereses. Este breve resumen busca ofrecer una visión general de su extensa labor y versatilidad, y servir de contexto para las instancias que se explorarán más adelante.

CÓMO LA CONSTRUCCIÓN DE GÉNERO PERMEA CADA ACCIÓN

No es de mi interés tan sólo enumerar las instancias que gestionó Marta Canales; me interesa comprenderlas desde el género, me interesa profundizar en cómo la idea de feminidad en aquella época permeó sus acciones como también de otras mujeres músicas, y, por último, me interesa reflexionar en cómo estas cuestiones afectaron a la realización de sus proyectos.

Las primeras décadas del siglo XX se destacan como un período lleno de cambios que no sólo afectaron los ámbitos político y económico, sino también las estructuras sociales heredadas del siglo anterior. En relación con las mujeres, estos cambios implicaron la obtención de derechos civiles y una mayor apertura a espacios públicos previamente reservados para los hombres. Para lograr estos avances, diversas agrupaciones de mujeres se movilizaron en torno a estas demandas, con orígenes, ideologías e intereses variados (Lavrin, 2005)³.

2 El catálogo realizado por la musicóloga Raquel Bustos en el artículo "Marta Canales Pizarro (1895 -)" es el más completo hasta el momento, incorporando detalles sobre publicación, estreno, instrumentación y custodia de las obras. En el marco de la investigación para mi tesis "Marta Canales Pizarro (1889–1986)", encontré referencias a dos piezas nuevas que fueron incorporadas en una actualización del catálogo.

3 En el contexto nacional, se pueden identificar al menos tres grandes corrientes de movimientos femeninos a inicios del siglo XX, definidos por sus orígenes. Primero, los movimientos de mujeres obreras, que lucharon por la mejora de sus condiciones laborales. Segundo, el movimiento feminista de clase media, integrado por mujeres que accedieron a una educación superior y que apelaron principalmente a la obtención de derechos civiles en igualdad con los hombres. Finalmente, los movimientos de mujeres de clases altas, que en su mayoría estaban vinculados a la Iglesia católica y a una postura moralista; sin embargo, al igual que los otros movimientos, también abogaron por la mejora de las condiciones y derechos de las mujeres trabajadoras.

Aun cuando los distintos movimientos femeninos gestados en Chile surgieron de clases sociales diferentes y con motivaciones puntuales distintas, compartieron aspectos en común. Todos abogaron por la mejora de las condiciones de las mujeres, señalando su situación desventajosa y desigual en comparación con los hombres. Además, hubo un rechazo generalizado hacia el feminismo radical como el que se veía en EE. UU. e Inglaterra, proponiendo en su lugar un feminismo que no presentara a hombres y mujeres como antagonistas (Lavrin, 52-59). Parte de este rechazo a tal postura incluyó un posicionamiento frente al concepto de feminidad, aceptando la idea que vincula a las mujeres con el hogar y la maternidad. Incluso, como justificación a las demandas del movimiento obrero y de clases medias, postularon que la mejora en la educación y condición de vida de las mujeres favorecería el desarrollo de las futuras generaciones (2014, p. 327-328)⁴.

Aunque existió una conciencia sobre las dificultades de las mujeres y sus desventajas frente a hombres, la construcción de género vigente y la concepción de lo femenino estaba instaurada y naturalizada, por lo que no se cuestionó en aspectos esenciales. Esta naturalización de la idea de feminidad en base a la diferencia sexual implicó que recayera una carga moral sobre las mujeres y sobre la autopercepción de sí mismas (García, 2019, p. 46). En este sentido creo que, además de la negación sistematizada de los espacios públicos y de poder, debieron luchar contra una limitación autoimpuesta y condicionada por la construcción de género. Esta situación no fue propia del ámbito político y social, sino que de cada espacio de los cuales las mujeres han formado parte, incluyendo la música. La elección de repertorio, ámbitos de estudio, instrumentos para interpretar y los espacios por los que han circulado las mujeres músicas han estado condicionados por el género.

Me interesa analizar, bajo esta premisa, los espacios que Marta Canales creó y por los que circuló, reflexionando sobre cómo la construcción de género vigente se puede apreciar a través de sus subjetividades, y cómo estas se despliegan en su actuar⁵.

LA GESTIÓN DESDE SU POSICIÓN

En este punto, me detendré en todas aquellas instancias gestionadas por Canales, las cuales sirvieron como plataformas de formación y espacios de sociabilidad musical. Estas no serán presentadas de manera cronológica, sino que acorde a la génesis de cada una, comenzando por aquellas con un origen plenamente musical para concluir con instancias que nacen como actividades secundarias con un propósito inicial diferente.

La primera instancia es también la primera agrupación que Canales lideró formalmente fuera de su hogar: la Sociedad Coral Santa Cecilia. En 1922, la revista *Música* publicó una nota sobre la conformación oficial de esta sociedad, en la que se incluyó una declaración de objetivos fundamentales y una lista de sus integrantes. En esta y otras fuentes, se describe

4 Otras autoras proponen que esta fue una estrategia utilizada por los movimientos pro-emancipación femenina con la intención de presentar demandas de manera mesurada (Kirkwood, 1986, p. 86).

5 Entenderemos el concepto de subjetividades a partir de la definición propuesta por la investigadora Emma Ruiz en su artículo "Subjetividad Femenina" (1998). Ahí plantea que la subjetividad de cada individuo delata su pertenencia social, en tanto estamos fuertemente influenciados por los vínculos e instituciones sociales; a su vez, plantea que la subjetividad es también la expresión única de cada sujeto. En consecuencia, propone que la subjetividad de un individuo se expresará como "el mejor equilibrio posible entre la expresión de nuestra individualidad y la pertenencia a nuestra sociedad".

este espacio como destinado al estudio de la música coral y a la formación musical de sus miembros, donde Canales desempeñó el rol de organizadora, directora del coro y profesora.

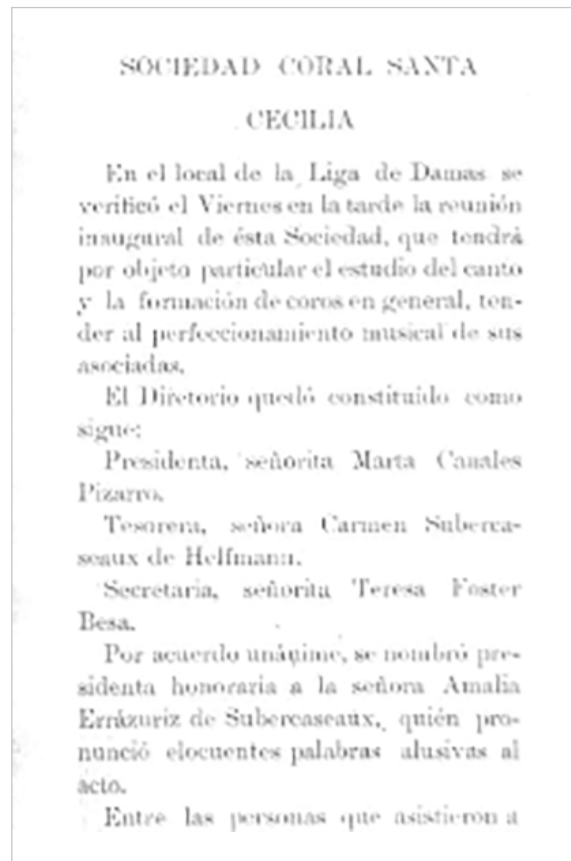


Ilustración 2: Nota en revista *Música* sobre la instauración de la Sociedad Coral Santa Cecilia / Revista *Música*. Año III n°4. 1922.

Aun cuando su conformación oficial se acredita en 1922, existen antecedentes que evidencian la actividad de esta agrupación en años anteriores. En las actas del Congreso Mariano, celebrado en 1918, se menciona la participación de la 'Sociedad Santa Cecilia' en el montaje de la misa interpretada para la ocasión (Congreso Mariano, 1918, p. xiii)⁶.

El relato historiográfico institucionalizado ha vinculado fuertemente esta instancia con el devenir de Domingo Santa Cruz, ya que él participó en las reuniones musicales realizadas en el hogar de la familia Canales Pizarro, espacio donde se plantea que surgieron los primeros indicios de esta sociedad.

Casi una década más tarde, en 1933, Marta Canales fundó el coro Amalia Errázuriz. En vista de los pocos antecedentes respecto a esta agrupación, proseguiré a la siguiente instancia gestada en esta misma línea, la creación del coro Ana Magdalena Bach en 1944. Ambas

⁶ En este documento no se individualiza la dirección del ensamble de músicos, sin embargo, en las memorias de Amalia Errázuriz se menciona que fue Marta Canales quien trabajó con la agrupación para el montaje de la obra (Subercaseaux, 1934, p. 265).

agrupaciones fueron instancias destinadas a mujeres, donde además del trabajo coral habitual las integrantes fueron formadas en el ámbito del lenguaje, al igual que en la Sociedad Coral Santa Cecilia.

El coro Ana Magdalena Bach tuvo sin duda un mayor impacto en la escena musical nacional. Durante la década del 40', posterior a su conformación, el coro realizó conciertos anuales en el Teatro Municipal de Santiago; en 1947 realizaron dos conciertos en Buenos Aires, Argentina, uno en el Palacio San Martín mientras que el segundo se realizó en el Teatro Colón (Ministerio de Relaciones Exteriores y culto de la nación argentina, 1947, p. 66–67). El mismo año actuaron en conjunto con la Orquesta Sinfónica de Chile en un concierto de la temporada de invierno del Instituto de Extensión Musical. Incluso este coro grabó dos obras para la Dirección General de Informaciones y Cultura (DIC), una composición original y una armonización de la compositora.



Ilustración 3: Programa de concierto / Base de datos "Intérpretes y Conciertos doctos en Chile". <https://basedeconciertos.uahurtado.cl>

Otro aspecto interesante es el número de integrantes de esta agrupación. Algunas fuentes mencionan que eran 180 voces, mientras que otras indican 150 (Diccionario Biográfico, 1953, p. 218; Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la Nación Argentina, 1947, pp. 66–67). Aunque podría parecer una exageración para un coro aficionado compuesto exclusivamente por voces femeninas, fue posible corroborar su magnitud gracias a la mención de 165 coristas en un programa de concierto de 1946.

A pesar del camino y destino diferente de ambos coros, me detendré en dos puntos en que se encontraron y que, a mi parecer, dan cuenta de las subjetividades femeninas y de cómo el género condicionó el quehacer de esta música. El primero es que ambas agrupaciones fueron creadas como espacios de sociabilidad musical para mujeres donde sus integrantes se podían formar y obtener experiencia musical, pero siempre planteadas como una actividad de carácter recreativa, sin fines profesionalizantes. La mayor parte de los conciertos realizados por el coro Ana Magdalena Bach fueron a beneficio de obras de caridad, posicionando a esta agrupación en el ámbito de la acción social, un espacio tradicionalmente vinculado al quehacer femenino (Olivares, 2019, p. 89). Aunque se constituyó como una agrupación estable, con presentaciones en teatros importantes y actuaciones conjuntas con la Orquesta Sinfónica de Chile, el coro quedó relegado a la marginalidad, sin ser considerado un espacio relevante para la sociabilidad coral por la historiografía tradicional. Creo que las características mencionadas son aspectos importantes al momento de analizar esta relegación.

El segundo punto es que, en ambos casos, las agrupaciones adoptaron el nombre de dos mujeres relevantes en sus respectivos ámbitos. Amalia Errázuriz fue una de las fundadoras de la Liga de Damas y promotora de la acción social en favor del bienestar femenino, mientras que Ana Magdalena Bach fue una cantante y compositora del siglo XVIII, comúnmente conocida por ser la esposa de Johann Sebastian Bach. A mi parecer, la elección de estos nombres denota un interés por destacar el quehacer de otras mujeres.

Fuera del ámbito estrictamente musical, se encuentran las clases de canto gregoriano que Canales impartió para las Academias Musicales, conformadas por la Asociación de la Juventud Católica Femenina de Chile (AJCFC). Aunque existen pocos antecedentes sobre esta instancia, es un ejemplo de cómo Canales vinculó su condición de música y sus conocimientos con los espacios que frecuentaba y sus intereses personales. Esta asociación tenía objetivos en dos líneas diferentes: primero, como institución católica, buscaba unir a las jóvenes para la defensa de los ideales cristianos, y en segundo lugar, como institución femenina, se proponía ‘trabajar para el mejoramiento de la condición de la mujer’ (Guerin, 1928, p. 602). El actuar de esta agrupación refleja la instauración de la necesidad de mejorar la condición de vida de las mujeres durante el siglo XX, pero también cómo la agencia femenina se vio permeada por la construcción de género vigente.

El último caso que presentaré, y en el cual me interesa profundizar, son las clases de música realizadas en el marco de los talleres ofrecidos por la Sociedad Protectora de Ciegos Santa Lucía. Como mencioné anteriormente, esta agrupación surgió como una instancia asistencialista que buscaba brindar ayuda a personas ciegas en situaciones de vulnerabilidad. La sociedad se oficializó con la obtención de su personalidad jurídica en 1924, aunque ya venían desarrollando actividades desde el año anterior. Marta Canales no formó parte del directorio inicial, pero en 1927, Sara Guerín la menciona en el libro *Actividades Femeninas* como

presidenta de la agrupación (p. 558). Se mantuvo en este rol por al menos una década, ya que fue bajo su dirección que se inauguró el Hogar de Ciegos Santa Lucía, ubicado en la comuna de San Miguel, en 1936. En la novena edición del *Diccionario Biográfico de Chile* se menciona que ejerció este cargo durante 13 años (p. 218).

El sistema de ayudas planteado en los albores de esta sociedad corresponde al modelo del asistencialismo⁷. Mientras que a los niños se les protegía entregándoles cuidados y educación básica, a los adultos se les capacitaba en diversos oficios que les permitiera subsistir. En esta línea fue que se incorporaron los talleres de música dirigidos por Marta y su hermana María Canales.

Los cursos se dividieron en un grupo de principiantes, donde se les enseñaba a jóvenes a tocar instrumentos como el piano, violín o guitarra, y un grupo de adultos con conocimientos previos que formaron la Orquesta Santa Lucía (Guerin, 1928, p. 560). En 1943 el directorio de la sociedad publicó el libro *Historia del Hogar del Ciego*, en el que se comenta el gran éxito que tuvo la orquesta, y que uno de sus integrantes, Ramón Leiva, solía mencionar con orgullo que él había sido “el primer ciego del mundo” en dominar el jazz (p.6). Si bien esta afirmación puede sonar algo anticipada, habla de una realidad nacional respecto a la música, donde sujetos subalternos como personas ciegas sin ayuda estatal no formaban parte siquiera del imaginario musical. Otras referencias sobre la orquesta la ubican principalmente en espacios destinados a la sociabilidad y recreación, presentándose en reuniones privadas, a beneficio, e incluso se menciona su constante participación en reuniones celebradas en el Club de la Unión (Guerin, 1928, p. 702).

Reconstruir el devenir de instancias o agrupaciones que no forman parte de la institucionalidad musical y que han quedado fuera del proceso de historización del devenir musical del siglo XX siempre presenta un desafío. En este sentido, no fue posible establecer los años exactos en que funcionaron estas instancias, tanto la orquesta como las clases de música. Sin embargo, las referencias encontradas atribuyen claramente el origen de ambas a Marta Canales (Guerin, 1928; Diccionario Bibliográfico, 1953; Mendoza, 2004). En cuanto a la disolución de la orquesta, el documento *Historia del Hogar del Ciego* permite inferir que ya se encontraba inactiva para 1943, aspecto que coincide con el cese de funciones de Canales como presidenta de la agrupación. Teniendo estos antecedentes en consideración se podría suponer que la orquesta funcionó en tanto Canales dirigía el lugar. Por otro lado, en el mismo documento se mencionan las clases de música como parte del quehacer habitual del hogar, por lo que estimo que seguían funcionando en ese período (pp. 5, 7).

7 La investigadora Valeria Olivares-Olivares en su artículo “En defensa de las trabajadoras. Católicas y obreras organizadas en Chile desde fines del siglo XIX hasta 1930” presenta un completo panorama de cómo las agrupaciones de clase alta vinculadas a la iglesia católica tomaron la acción social y el asistencialismo como una manera de organizarse e incorporarse a la vida pública.



Ilustración 4: Fotografía incluida en libro *Historia del Hogar del Ciego* (1943) / Biblioteca del Congreso Nacional de Chile https://www.bcn.cl/catalogo/detalle_libro?bib=253640

Posterior a una profunda reestructuración que sufrió la Sociedad Protectora en 1950 y, por lo tanto, también el Hogar de Ciegos, las clases de música finalmente dejaron de formar parte de sus actividades. El periodista Héctor Mendoza en su tesis sobre el devenir de esta institución, “Camino a la esperanza. Historia del Hogar de Ciegos Santa Lucía (1924–2004)”, comenta que al ser consultada Susana Errazuriz —hija de Alicia Cañas, directora de la Sociedad posterior a la reforma— sobre las actividades musicales, ella manifestó que jamás tuvo información o noticias respecto a ellas o la conformación de una orquesta, y que incluso dudaba de que hubieran existido (p. 102)⁸.

Al igual que en los casos ya mencionados, estas iniciativas se vincularon con el ámbito de lo femenino, en tanto, nacieron de un proyecto vinculado a la acción social. A pesar del origen asistencialista, la incorporación de la música se convirtió en un aspecto relevante y generó instancias inéditas para la época, como la conformación de la Orquesta Santa Lucía. Este es otro ejemplo de cómo Canales integró la música en los diversos espacios en los que participó, evidenciando su capacidad de agencia y la tensión que genera con la construcción de género vigente en su época. Canales gestionó, lideró y dirigió, es decir, asumió roles culturalmente asociados al ámbito masculino, pero desde los espacios habilitados socialmente para las mujeres.

⁸ Fuera de las referencias hemerográficas y testimoniales de la época, este reportaje es la única fuente reciente respecto a la historia de la Sociedad y donde se mencione el funcionamiento de la Orquesta Santa Lucía. Un aspecto que enriquece este aporte es que cuenta con entrevistas realizadas a personas que habitaron el Hogar de Ciegos desde sus primeros años, y que por ende, han formado parte de la historia de la institución.

A pesar de su capacidad de agencia y del impacto que pudieron tener las iniciativas que emprendió, todas carecieron de proyección duradera. La Sociedad Coral Santa Cecilia se reconoce por su vínculo con los inicios de Domingo Santa Cruz; el coro Ana Magdalena Bach se menciona de manera anecdótica en la descripción de su quehacer; y la Orquesta Santa Lucía ni siquiera es mencionada en la historiografía de la música en Chile, tanto en el ámbito académico como popular.

Para concluir con este punto, creo interesante mencionar que la labor de la Sociedad Protectora del Ciego Santa Lucía logró trascender a lo largo del tiempo. En la actualidad siguen trabajando, ahora bajo el nombre de Fundación Luz, cumpliendo este año un centenio desde su fundación. A lo largo de este periodo fundaron el primer colegio para personas ciegas avalado por el Ministerio de Educación en 1947, pasaron por cambios de directivas y reestructuraciones, e incluso volvieron a incorporar la música como una de sus actividades habituales, formando la orquesta Sonidos de Luz en 2004.

REFLEXIONES FINALES

Al observar el pasado tal cual lo presenta la historiografía, sin una reflexión más profunda, veremos una versión superficial de los acontecimientos, perdiendo una gran cantidad de capas que se esconden detrás de los relatos oficiales. Las mujeres y su actuar se encuentran en esas capas internas, en espacios no mencionados y en actividades poco relevantes para el devenir nacional. Marta Canales, al no formar parte de los espacios oficiales e institucionalizados del quehacer musical, hizo suyos los espacios que habitó y los utilizó como plataforma para desarrollar su oficio: la música. En este sentido, los puntos expuestos a lo largo de este escrito dan cuenta de su capacidad de agencia, y demuestran como sus iniciativas se instauraron en la escena nacional y se visibilizaron en los espacios públicos. Sin embargo, al surgir desde ámbitos reservados al actuar femenino, quedaron marginalizadas en la historiografía y, en consecuencia, se convirtieron en instancias poco reconocidas de su quehacer en la actualidad.

Me parece relevante destacar que todas estas instancias fueron destinadas a sujetos subalternos. Aunque el círculo de mujeres que frecuentó Canales pertenecía a clases altas, su condición sexo-biológica las limitó igualmente en cuanto a su actuación, restringiéndolas tanto política como socialmente. En el caso de la Orquesta Santa Lucía, aunque estaba conformada por varones, la condición de cieguera también los situaba en el panorama de la subalternidad, sobre todo en un período donde el Estado no garantizaba las condiciones mínimas de subsistencia para aquella población. Todos los aspectos mencionados, en conjunto, han propiciado la invisibilización de las diferentes instancias gestionadas por Canales a lo largo de su vida.

Al analizar el quehacer de las mujeres desde un enfoque de género es posible comprender su actuar, y por, sobre todo, nos hace mirar y buscarlas desde otros espacios y vínculos. Así como se logró reconstruir el quehacer de Marta Canales mediante la investigación en espacios alternos, también es posible reconstruir el quehacer de músicas aún desconocidas.

BIBLIOGRAFÍA

- Boletín del Ministerio de Relaciones Exteriores y culto de la nación argentina. (1947). "Un acto de confraternidad argentino-chilena realizose en la cancillería". (Abril) pp. 66–67.
- Bustos, Raquel. (1982). "Marta Canales Pizarro (1895 -)". *Revista Musical Chilena*. (Enero – junio), pp. 40–64.
- Edwards, Rafael. (1918). "La preparación y labor del Congreso Mariano Femenino". *Congreso Mariano Femenino 1918*. Santiago, pp. xiii.
- Empresa periodística Chile. (1953–1955). "Canales Pizarro, Marta". *Diccionario Biográfico de Chile*, 9na ed., pp. 217–218.
- Errázuriz, Javiera. (2014). "La prensa obrera femenina y la construcción de identidad de género". *Historia de las mujeres en Chile. Tomo 2*. Ed. Ana María Stuvan et al. Santiago: Taurus, pp. 314–340.
- García Canal, María. (2019). "Entre memoria o historia de mujeres y de género". *Mujeres y política. Siglo XIX y XX*. Ed. Rolando Álvarez et al. Santiago: Ariadna Ediciones, pp. 43–56.
- Guerin de Elgueta, Sara. (1928). *Actividades femeninas en Chile*. Santiago: Imprenta y litografía La Ilustración.
- Kirkwood, Julieta. (1986). *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*. Santiago: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Lavrin, Asunción. (2005). *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay*. Santiago: Centro de investigaciones Diego Barros Arana.
- Mendoza, Héctor. (2004). "Camino a la esperanza. Historia del hogar de ciegos Santa Lucia (1924–2004)". Tesis. Universidad de Arte y Ciencias Sociales. Digital
- Olivares-Olivares, Valeria. (2019). "En defensa de las trabajadoras. Católicas y obreras organizadas en Chile desde fines del siglo XIX hasta 1930". *Mujeres y política. Siglo XIX y XX*. Ed. Rolando Álvarez et al. Santiago: Ariadna Ediciones, pp. 81–118.
- Ruiz Martín, Emma. (1998). "Subjetividad femenina". *Espiral*. (Septiembre – diciembre), pp.143–160.
- Santa Cruz, Domingo. (2008). *Mi vida en la música: Contribución al estudio de la vida musical chilena durante el siglo XX*. Ed. Raquel Bustos. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Serret, Estela. (1990). "La subjetividad femenina en la cultura occidental moderna". *Sociológica*. Revista del Departamento de Sociología, Universidad Autónoma Metropolitana. (Septiembre-diciembre), pp. 155–169.
- Sin datos. (1917). "Vida Social". *ZIG-ZAG*. Año XIII. No. 653 (agosto), pp. 37.
- Sin datos. (1922). "Señorita Marta Canales Pizarro (Del libro Músicos Chilenos Contemporáneos, de E. Uzcátegui publicado en 1919)". *Música*. (Abril) pp. 1–3.
- Sin datos. (1943). *Historia del Hogar del Ciego*.
- Subercaseaux, Blanca. (1934). *Amalia Errázuriz de Subercaseaux*. Padre las casas, Chile: Imprenta y Editorial San Francisco.
- Vera, Fernanda. (2018). "La educación musical femenina en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX, mitos y resabios". *Revista Atemus*. (Diciembre), pp. 8–17.