

# UC Riverside

## Diagonal: An Ibero-American Music Review

### Title

Haciendo música moderna en la Alemania nazi. La experiencia migratoria de la compositora chilena Carmela Mackenna Subercaseaux revisada a través del estudio de “Musique pour deux pianos” (1936)

### Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/1gn3c40d>

### Journal

Diagonal: An Ibero-American Music Review, 10(2)

### Author

Arrano Astete, Constanza

### Publication Date

2025

### DOI

10.5070/D810265544

### Copyright Information

Copyright 2025 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed



## Haciendo música moderna en la Alemania nazi. La experiencia migratoria de la compositora chilena Carmela Mackenna Subercaseaux revisada a través del estudio de *Musique pour deux pianos* (1936)

CONSTANZA ARRAÑO ASTETE  
Pontificia Universidad Católica de Chile

### Resumen

Carmela Mackenna Subercaseaux (1879-1962) fue una pianista y compositora chilena de la *élite*. Realizó estudios privados de piano, y luego, en su juventud, utilizó sus habilidades musicales en el ejercicio de sus funciones como esposa de un diplomático. Tras vivir en varias ciudades, en 1926 Mackenna se instaló en el Berlín de entreguerras, donde residió durante más de una década. Allí continuó sus estudios de interpretación y tomó clases de composición en el estilo de la *Neue Musik*. El objetivo de este artículo es ofrecer una aproximación a la vida de Mackenna como mujer música a partir del estudio de tres momentos: su trayectoria como pianista en Chile, sus inicios en la composición en la República de Weimar y su consagración como compositora en el Tercer Reich. Estos dos últimos periodos serán revisados mediante el análisis de su obra *Musique pour deux pianos* (1936), debido a su relación con las políticas estéticas y propagandísticas impuestas por la Reichskulturkammer. De este estudio se extraen dos conclusiones: primero, que Mackenna estableció su agencia en la sociedad por medio de su trabajo musical, y segundo, que los contextos —territorios y épocas— en que estuvo inmersa impactaron críticamente en su producción.

**Palabras clave:** mujeres compositoras, música y género, República de Weimar, Alemania nazi, nueva música, dúo de pianos

### Abstract

Carmela Mackenna Subercaseaux (1879-1962) was an elite Chilean pianist and composer. She studied piano privately, and later, in her youth, used her musical skills in the exercise of her duties as the wife of a diplomat. After living in various cities, in 1926 Mackenna settled in inter-war Berlin, where she resided for more than a decade. There she continued her performance studies and took composition lessons in the style of the *Neue Musik*. The aim of this article is to offer an approach to Mackenna's life as a woman musician through the study of three moments: her career as a pianist in Chile, her beginnings as a composer in the Weimar Republic, and her consecration as a composer in the Third Reich. These last two periods will be reviewed through the analysis of her work *Musique pour deux pianos* (1936), due to its relationship with the aesthetic and propagandistic policies imposed by the Reichskulturkammer. Two conclusions will be drawn from this study: first, that Mackenna established her agency in society through her musical work, and second, that the contexts —territories and times— in which she was immersed critically impacted her production.

**Keywords:** women composers, music and gender, Weimar Republic, Nazi Germany, new music, piano duo

Hace algunos años, cuando la pandemia de COVID-19 aún regulaba la movilidad en las ciudades, me vi ante la urgencia de encontrar un facsímil de una partitura latinoamericana para piano a cuatro manos. Imposibilitada de acceder a centros de documentación o archivos musicales, recordé que la

Biblioteca Nacional de Chile tiene partituras digitalizadas,<sup>1</sup> por lo que busqué alguna obra que se ajustara a mis requerimientos. Aunque no encontré la instrumentación que quería, sí hallé una pequeña pieza titulada *Musique pour deux pianos*, escrita por una compositora llamada Carmela Mackenna cerca de 1936.

En ese entonces, Mackenna me era absolutamente desconocida, pero vi en esta *Musique pour deux pianos* la oportunidad de trabajar con una obra parecida a lo que buscaba. Leí lo que encontré sobre Mackenna y me enteré de que fue una mujer perteneciente a la oligarquía chilena del cambio de siglo que escribió cerca de cuarenta obras, que fue amiga de Claudio Arrau y que era bastante desconocida en Chile porque había vivido gran parte de su vida fuera del país. Mi sorpresa fue grande al notar que uno de esos periodos de permanencia en el extranjero había sido en Berlín entre 1926 y 1940; sin embargo, la sorpresa mutó a extrañeza cuando me di cuenta de que, pese a la evidente problemática historiográfica y musicológica que representaba una experiencia migratoria en un contexto semejante, nadie había hablado públicamente de la vida de Mackenna en la República de Weimar y la Alemania nazi.

Al intentar averiguar más sobre ella, pude comprobar que los únicos estudios completos que se habían hecho sobre su vida eran dos breves biografías escritas por la musicóloga chilena Raquel Bustos; una publicada en la *Revista Musical Chilena* en 1983 y otra publicada en un libro sobre mujeres compositoras en Chile editado el 2012.<sup>2</sup> Ambos textos correspondían a la misma investigación y contenían casi la misma información, y al contrastarlos con otras lecturas de carácter divulgativo — por ejemplo, una entrada de Wikipedia, una monografía del sitio web Memoria Chilena o incluso algunos programas de concierto—, noté que el trabajo de Bustos había sido prácticamente la única fuente consultada para nutrir cualquier acercamiento a Mackenna.

A la vista de estos antecedentes, me pregunté cómo era posible que esta mujer excepcional, creadora de obras sinfónicas, residente en Berlín durante el ascenso del nazismo y amiga de algunas importantes figuras chilenas hubiese pasado desapercibida durante tanto tiempo. Sobre todo, me lo he cuestionado porque sus partituras están disponibles en la Biblioteca Nacional desde 1970,<sup>3</sup> y aun así no han atraído la atención de más investigadores que Raquel Bustos. Pese a que las razones que han motivado este olvido aún constituyen una interrogante para mí,<sup>4</sup> me propuse como objetivo contribuir al redescubrimiento de esta compositora como una forma de reparar la invisibilización en

---

Este artículo presenta parte de los resultados del proyecto «Revalorización de la compositora chilena Carmela Mackenna Subercaseaux (1879-1962)», financiado por el Fondo de la Música, convocatoria 2022, del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, folio 616256. Asimismo, se enmarca en los estudios de postgrado de la autora, financiados por ANID-Subdirección de Capital Humano/Doctorado Nacional/2022-21220455.

<sup>1</sup> Biblioteca Nacional Digital (<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl>) es una plataforma virtual de la Biblioteca Nacional de Chile que reúne documentos de las colecciones de la institución, lo que permite la consulta remota de sus contenidos.

<sup>2</sup> Raquel Bustos Valderrama, «Carmela Mackenna Subercaseaux», *Revista Musical Chilena* 37, n.º 159 (1983): 50-75; Raquel Bustos Valderrama, *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno* (Santiago de Chile: Ediciones UC, 2012).

<sup>3</sup> El Fondo Documental de Carmela Mackenna está conformado por cerca de 213 partituras contenidas en dieciocho cajas libres de ácido. Las obras corresponden a manuscritos hológrafos, copias profesionales y multicopias. La mayoría está en buen estado, sin rastros de deterioro.

<sup>4</sup> Del trabajo de Bustos se puede inferir que, por un lado, la prolongada ausencia de Mackenna del país, y por otro, su reticencia a unirse a la vida musical chilena una vez que retornó a Chile podrían haberse convertido en factores determinantes para caer en el olvido. No obstante, creo que la respuesta va mucho más allá de un par de hechos puntuales, y es que la historiografía de la música docta chilena, particularmente la del siglo XX, se ha concentrado fuertemente en la vida institucional del Conservatorio Nacional en desmedro de historias de la música locales y transnacionales, las que solo durante las últimas décadas han encontrado un desarrollo paulatino pero sostenido.

que ha caído. Con este fin, decidí construir una historia acerca de su vida y su obra, atendiendo a los distintos contextos sociales, políticos y culturales en que ella estuvo inmersa y que influyeron tanto en su identidad como en su música.

En este artículo ofrezco una primera aproximación a la vida de Carmela Mackenna desde una perspectiva que da énfasis a su rol como mujer y música en tres contextos: la sociedad oligárquica chilena de principios del siglo XX, la República de Weimar en la década de 1920 y la Alemania nazi en la década de 1930, todos mirados desde las prácticas musicales. El último momento será revisado mediante el estudio de *Musique pour deux pianos*, pieza que, dentro de la extensa producción de la autora, sirve como un testimonio del trabajo que realizó en Berlín durante el periodo de entreguerras. Las fuentes consultadas corresponden a manuscritos del Fondo Documental de Carmela Mackenna; prensa de Valparaíso (1907-1922); actas de matrimonios y nacimientos, y abundante bibliografía sobre música alemana.

### **Ser mujer en la sociedad oligárquica chilena: el dominio del arte como marca de la élite**

Carmela Mackenna Subercaseaux, una pianista y compositora chilena nacida en julio de 1879, el mismo año en que se declaró la Guerra del Pacífico, fue una de las pocas figuras musicales de fines del siglo XIX cuya carrera se consagró internacionalmente. Pese a no haber estudiado en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, la única institución formativa oficial en el Santiago de la época, Mackenna fue capaz de llevar a cabo una educación privada que la facultó en el conocimiento de las sonoridades tradicionales y modernas de la música docta y que la llevó a ser programada en conciertos realizados tanto en Chile como en Europa en las décadas de 1930 y 1940. Mackenna provenía de una de las familias más ricas y poderosas de la sociedad criolla. Dentro de sus antepasados se encontraban el general Juan Mackenna O'Reilly (1771-1814), bisabuelo paterno, que ejerció como gobernador de Osorno y Valparaíso en los tiempos del virreinato y la independencia chilena; y el comerciante Ramón Subercaseaux Mercado (1790-1859), abuelo materno, que fue senador durante casi dos décadas, desde 1840 hasta 1859. Además de ellos, en la familia de Mackenna abundaban los políticos, intelectuales y artistas, como su primo Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886), historiador; su tío Ramón Subercaseaux Vicuña (1854-1937), pintor; su también primo Juan Casanova Vicuña (1894-1976), compositor; o su propio hermano, Alberto Mackenna Subercaseaux (1875-1952), quien fuera intendente de Santiago a principios del siglo XX.<sup>5</sup>

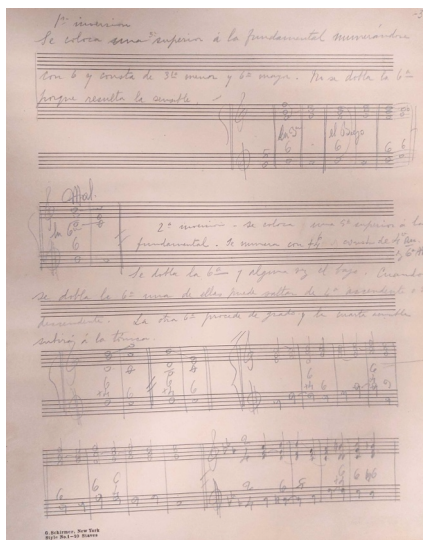
Tanto la condición de género como el ambiente social en el que se vio envuelta Carmela Mackenna desde su nacimiento fueron determinantes en el tipo de educación que recibió, pues la instrucción de una niña de clase alta debía seguir ciertos lineamientos en el Santiago decimonónico: dominio de idiomas, conocimientos de etiqueta y una formación acabada en artes y humanidades.<sup>6</sup> Para Mackenna, esto último se tradujo en la práctica del piano, instrumento que aprendió con el maestro italiano Bindo Paoli, profesor del Conservatorio Nacional,<sup>7</sup> quien le daba lecciones privadas de interpretación, contrapunto y armonía.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> La genealogía de Mackenna ha sido trabajada a partir de fuentes disponibles en la base de datos Family Search.

<sup>6</sup> Maríantonía Palacios, «La música y la educación femenina en la Venezuela del siglo XIX», *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer* 20, n.º 45 (2015): 87-103; Fernanda Vera Malhue, «La educación musical femenina en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX, mitos y resabios», *Revista Átemus* 3, n.º 6 (2018): 8-17.

<sup>7</sup> De formación alemana, Paoli habría llegado a Chile en 1889 con el Trío Melani. Esto implica que Mackenna tendría al menos diez años cuando comenzó sus estudios con él, luego de haber cursado estudios iniciales con una profesora desconocida. Luis Merino Montero, «Claudio Arrau en la historia de la música chilena», *Revista Musical Chilena* 38, n.º 161 (1984), 5.

<sup>8</sup> En el Fondo Documental Carmela Mackenna se preservan varias partituras catalogadas como obras para piano que en realidad corresponden a cuadernos de estudio de contrapunto y armonía. Esto es evidente por el tipo de anotaciones que contienen: reglas



**Ilustración 1.** Cuaderno de Mackenna durante sus años de estudio con Paoli, sin fecha. La página corresponde a una clase de armonía cuyo contenido es la primera inversión, explicada verbalmente y con ejemplos de buena y mala conducción de las voces.<sup>9</sup>

Desarrollar una carrera como concertista no era una decisión que se ajustara con propiedad a las expectativas sociales y profesionales que se tenían de Mackenna, de quien se esperaba que mantuviera los bienes y el poder de la familia intactos a través de un matrimonio oligárquicamente estratégico. Quizás por esta razón, en mayo de 1902, Mackenna contrajo nupcias con Enrique Cuevas Bartholín, un joven dentista que también provenía de una familia con conexiones importantes, pues su padre, Eduardo Cuevas Avaria (1821-1897), fue militar, intendente, cónsul, diputado y senador de la República.<sup>10</sup>

Siguiendo los pasos de su padre, Cuevas ocupó cargos políticos de nombramiento directo, primero como intendente de Valdivia (1907-1909),<sup>11</sup> luego como secretario de la Legación en Gran Bretaña (1909),<sup>12</sup> después como encargado de negocios en Estocolmo (1914)<sup>13</sup> y finalmente como ministro de Uruguay y Paraguay (1917-1926),<sup>14</sup> todo esto durante el parlamentarismo chileno y bajo la

---

de conducción de voces y ejercicios para desarrollar la escritura sobre bajos dados. No hay hasta ahora motivos para pensar que estos documentos hayan sido intervenidos por alguien distinto a Paoli, ya que es el único profesor de música de quien se conoce un vínculo con Mackenna durante la juventud.

<sup>9</sup> Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile (Santiago), Fondo Documental Carmela Mackenna.

<sup>10</sup> Family Search (en línea). “1902.- Registro de matrimonios en la circunscripción de Santiago” [sic], foja 65; Virgilio Figueroa, *Diccionario histórico, biográfico y bibliográfico de Chile. Tomo II. 1800-1928* (Santiago de Chile: Establecimientos Gráficos Balcells & Co., 1928), 514; Tomás Thayer Ojeda, «La familia del conquistador Juan de Cuevas», *Boletín de la Academia Chilena de Historia* 8, n.º 16 (1941), 169, 170.

<sup>11</sup> Fernando Guarda Geywitz, *Historia de Valdivia 1552-1952* (Santiago: Imprenta Cultura, 1953), 338-339.

<sup>12</sup> MINREL, *Memoria del Ministerio de Relaciones Exteriores, Culto y Colonización. Octubre de 1911 – julio de 1914* (Santiago: Imprenta, Litografía y Encuadernadora Fiscal de la Penitenciaría, 1917), 379.

<sup>13</sup> «En la diplomacia». *El Mercurio*. Santiago, 6 de noviembre de 1914.

<sup>14</sup> «El Ministro de Chile en Uruguay». *La Nación*. Santiago, 27 de diciembre de 1917.

presidencia de gobiernos liberales.<sup>15</sup> De esta manera, el casamiento con el dentista fue para Mackenna una ratificación de sus roles como mujer de la *élite*, puesto que ejerció como anfitriona de eventos sociales derivados de la vida diplomática de su marido. Por ejemplo, durante su estancia en Montevideo, ofreció una reunión a personas de su núcleo con muy buena recepción, como se puede apreciar en esta nota social publicada en 1921:

La esposa del ministro Plenipotenciario y Enviado Extraordinario de Chile en el Uruguay, señora Carmela Mackenna Subercaseaux de Cuevas, reunió en su residencia [...] a tomar el té a un núcleo de distinguidas personas de su amistad. Como todas las reuniones realizadas en esta casa, fue la de ayer una nota social elegantísima, desarrollada dentro de un ambiente selecto y agradable. Se hizo buena música, pasándose agradables horas de sociabilidad.<sup>16</sup>

No obstante, esta dedicación al oficio de esposa no representó una supresión de su actividad musical; por el contrario, pareciera ser que se articuló como un complemento. En las páginas sociales de la época, hay dos apariciones importantes de Mackenna como anfitriona de otros pianistas que estaban de gira en Chile: la italiana María Carreras (1877-1966) y el polaco Arthur Rubinstein (1887-1982), a quienes recibió en reuniones privadas realizadas en su honor:

El señor Enrique Cuevas y señora Carmela Mackenna de Cuevas ofrecieron anteayer una interesante y agradable reunión musical en honor de María Carreras. Asistió a ella un selecto y numeroso grupo de las relaciones de los dueños de casa.<sup>17</sup>

El señor don Enrique Cuevas y señora Carmela Mackenna de Cuevas ofrecieron el domingo en su residencia de la capital una comida en honor del señor Arturo Rubinstein. [...] Después de la comida, se siguió una agradable reunión: el distinguido pianista ejecutó algunos trozos de música con el talento que lo caracteriza.<sup>18</sup>

Asimismo, existen algunos registros de la actividad musical de Mackenna como pianista. La primera corresponde a un concierto a beneficio que organizó en la ciudad de Valdivia en 1907, en el Teatro Club Alemán Unión. Allí habría tocado piano en un programa que incluía dos obras de considerable dificultad: un arreglo para piano a cuatro manos de la obertura de *Tannhäuser* de Richard Wagner —ejecutado con Luisa Holzapfel de Exss—, y la sonata *Appassionata* de Ludwig van Beethoven.<sup>19</sup> También habría tocado dicha sonata en un programa de 1917, durante una velada musical realizada en la casa de Gabriela Sánchez de Valdés.<sup>20</sup> Sin embargo, la mención de mayor relevancia hallada hasta ahora es una breve crítica publicada luego un concierto de estudiantes de Paoli —entre quienes se encontraba Wanda Morla Lynch, futura esposa de Domingo Santa Cruz—

<sup>15</sup> Los presidentes de esta época fueron Pedro Montt (1906-1910), del Partido Nacional, perteneciente a la Alianza Liberal; Ramón Barros Luco (1910-1915), del Partido Liberal; Juan Luis Sanfuentes (1915-1920), del Partido Liberal Democrático; Arturo Alessandri Palma (1920-1925), del Partido Liberal; y Emiliano Figueroa (1925-1927), del Partido Liberal Democrático. Luego de este gobierno, vino un breve periodo dictatorial presidido por Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931), durante el cual se consolidó el cese de funciones de Cuevas, pues, hasta donde se sabe, no volvió a trabajar para el Estado.

<sup>16</sup> “De Montevideo”. 1921. *La Estrella de Valparaíso*, 28 de enero.

<sup>17</sup> “Reunión musical”. 1916. *El Mercurio de Valparaíso*, 17 de noviembre.

<sup>18</sup> “En honor de Arturo Rubinstein”. 1917. *El Mercurio de Valparaíso*, 4 de septiembre.

<sup>19</sup> Esta información estará publicada en la edición del 12 de julio de 1907 del diario *El Correo de Valdivia* (Bustos 1983, 50; Bustos 2012, 60).

<sup>20</sup> “En casa de la señora Gabriela Sánchez de Valdés”. 1917. *El Mercurio de Valparaíso*, 13 de febrero.

realizado en el Club de Señoras, en el que Mackenna interpretó *Soirées de Vienne* de Franz Liszt. La reseña, escrito por uno de los principales críticos musicales de los medios de la época, decía lo siguiente:

Es indudablemente la señora Cuevas una de las mejores pianistas de nuestra sociedad. No solamente tiene una gran técnica, sino que también tiene alma de artista. Sus ejecuciones llevan el sello de una personalidad bien definida y de gran valor.<sup>21</sup>

Aunque no hay mucha más información acerca de estos recitales, su ejecución deja ver algunos aspectos que resultarán fundamentales en la comprensión de Mackenna en sus facetas de mujer, pianista y compositora. El primero es que ella hizo de sus habilidades en el piano una herramienta de consolidación de sí misma como sujeto social, es decir, usó sus facultades como intérprete para convertirse en una actora importante de su círculo y causar un impacto en la comunidad local. El segundo es que su nivel de piano era muy superior al esperable de una dama de la oligarquía —incluso aunque esta hubiese sido instruida desde la infancia—, pues el piano enseñado en dicha época —conocido como “piano para señoritas”— tenía como finalidad amenizar fiestas con danzas y canciones populares, o bien con arias, preludios y *études*, mas no habilitar en la ejecución de complejos repertorios de concierto. Y el tercero es que Mackenna logró establecer conexiones con la cultura alemana desde antes de su migración a Europa, pues Valdivia era en ese entonces una ciudad en la que habitaba una fortalecida colonia germana que mantuvo sus costumbres y tradiciones en el suelo chileno.<sup>22</sup> En suma, aunque la identidad de Mackenna se forjó desde su nacimiento en relación con determinados roles asociados a su clase y género, su decisión de formarse como pianista le proveyó de una agencia en la vida pública que era excepcional para mujeres como ella.

### **En búsqueda de la profesionalización musical en la Alemania de Weimar: creación de redes y círculos de artistas**

Tras cumplir casi dos décadas sirviendo al Estado como intendente y diplomático, en 1926 Cuevas fue retirado de su cargo de ministro de Uruguay y Paraguay.<sup>23</sup> Mackenna tenía entonces casi cuarenta y siete años, en contraposición a los cincuenta que ostentaba su esposo. No tenían hijos, pero sí un cuantioso patrimonio económico, lo que les permitía contar con cierta libertad en la elección de sus próximos destinos. Decidieron mudarse a Berlín.

La ciudad a la que arribó el matrimonio de Cuevas y Mackenna aún delataba la profunda crisis producida por la Gran Guerra. La economía estaba fuertemente resentida y las tensiones políticas dividían a la población entre movimientos extremistas de izquierda y derecha, lo que causaba una intensa y generalizada inestabilidad en Alemania.<sup>24</sup> El Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán, fundado en 1920 sobre una ideología abiertamente anticomunista y antisemita, adquirió poder a tal punto que sus miembros intentaron un golpe de Estado en noviembre de 1923, sin éxito. Aunque varios de sus líderes, incluido Adolf Hitler, fueron encarcelados por la sublevación, esto no impidió

<sup>21</sup> Valsy. 1917. “En el Club de Señoras: la presentación de alumnas del maestro Bindo Paoli”. *El Mercurio de Valparaíso*, 2 de agosto.

<sup>22</sup> José Manuel Izquierdo König, *Cuando el río suena... Una historia de la música en Valdivia* (Valdivia: Fondo Conarte de la Corporación Cultural Municipal de Valdivia, 2008).

<sup>23</sup> MINREL, *Memoria del Ministerio de Relaciones Exteriores. Junio de 1923 a diciembre de 1926* (Santiago: Establecimientos Gráficos Balcells & Co., [1927]), 40.

<sup>24</sup> Eric D. Weitz, *Weimar Germany. Promise and Tragedy* (Nueva Jersey: Princeton University Press, 2009).

que el partido se refundara en 1925, ni que se publicara el manifiesto nacionalsocialista *Mein Kampf* apenas unos meses después.

Paradójicamente, durante este periodo de entreguerras —conocido como República de Weimar—, al mismo tiempo que la crisis azotaba a la sociedad civil, las expresiones artísticas encontraron un suelo fértil para desplegarse de formas creativas e innovadoras, lo que repercutió positivamente en el desarrollo de la *Neue Musik*. Así, como consecuencia de la práctica de los distintos estilos de vanguardia, durante la década de 1920 la capital germana se convertiría progresivamente en la nueva capital musical de Europa. Esto facilitó la circulación de diversas estéticas sonoras dentro de Berlín, como la *Neue Sachlichkeit*, la atonalidad, el dodecafonismo, el serialismo, el teatro musical y el jazz, así como también de las músicas de reconocidos compositores locales y extranjeros nacidos, en su mayoría, a fines del siglo XIX. Entre estos se destacaron, sobre todo, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Maurice Ravel, Béla Bartók, Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, Paul Hindemith y Kurt Weill.<sup>25</sup>

En este escenario berlinés, Mackenna tomó clases de instrumento y composición.<sup>26</sup> Su maestro de piano fue Conrad Ansoerge (1862-1930), un concertista y compositor alemán formado en el Conservatorio de Leipzig, conocido por haber sido alumno de Franz Liszt en la ciudad de Weimar en 1885. Famoso por su interpretación de la música de Beethoven, durante su juventud Ansoerge realizó varias giras en Europa y América, mientras que en sus años de madurez trabajó como docente en el Klindworth-Scharwenka-Konservatorium de Berlín (1898-1903) y en la recién fundada Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst de Praga (1920).<sup>27</sup> Sus piezas reflejan una intensa adopción de estéticas románticas y posrománticas, lo que se evidencia tanto en las relaciones armónicas y los requerimientos expresivos de la partitura, como en la avanzada técnica pianística que exige agilidad y dominio del mecanismo del piano.

En contraste, el maestro de composición de Mackenna fue Hans Mersmann (1891-1971), un joven musicólogo especialista en teoría de la música, vanguardias y folklore. Tras doctorarse con solo veintitrés años en 1914, Mersmann trabajó en varias instituciones como investigador y divulgador durante y después de la Gran Guerra: realizó catalogación de archivos para la Universidad de Berlín (1915-1917), dirigió el Musikarchiv Deutscher Volkslieder (1917-1934), completó una habilitación para ejercer docencia en la Technische Hochschule zu Berlin (1921), fue director de la revista *Melos* (1924-1934) y dirigió el departamento de música de la estación radial Deutschlandsender (1932). Su afinidad y defensa de la *Neue Musik* lo llevó a ser proscrito de los espacios públicos tras la consolidación del Reich, lo que lo empujó a subsistir por medio de la enseñanza privada hasta la caída del régimen. Recién tras la Segunda Guerra pudo retomar la docencia universitaria, dictando clases en la Musikhochschule München (1946) y en la Hochschule für Musik Köln (1947-1958). Algunas de sus investigaciones más destacadas de principios del siglo XX son *Angewandte Musikästhetik* (1926) y *Eine deutsche Musikgeschichte* (1934), dos libros en los que incorpora obras estrenadas pocos años antes.<sup>28</sup>

La elección de estos músicos para continuar su formación como pianista y compositora sugiere que Mackenna concentraba un interés sostenido en perfeccionarse en el oficio musical, en una búsqueda probablemente orientada hacia la profesionalización. En otras palabras, la

<sup>25</sup> Erik Levi, *Music in the Third Reich* (Nueva York: Palgrave Macmillan, 1994).

<sup>26</sup> Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel, *Historia de la música en Chile* (Santiago de Chile: Editorial Orbe, 1973), 158.

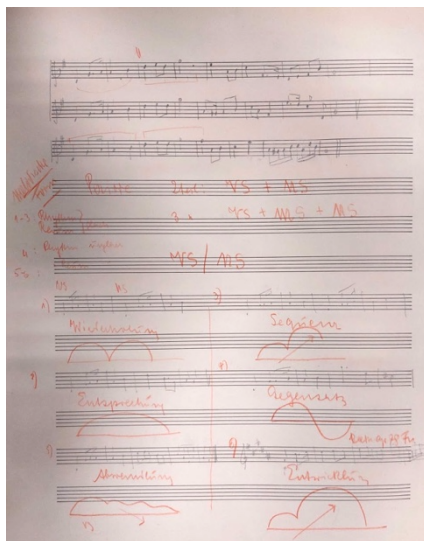
<sup>27</sup> Ronald Kinloch Anderson y James Methuen-Campbell, «Ansoerge, Conrad», en *Grove Music Online*, 2001.

<sup>28</sup> Thomas M. Langner, «Mersmann, Hans», en *Grove Music Online*, 2001.

contratación de un par de maestros tan reputados en la sociedad alemana como Mersmann y Ansorge para darle lecciones privadas a una mujer que carecía de estudios formales de música parece reflejar no solo que su nivel de “aficionada” era, por el contrario, equiparable al de una concertista, sino además que sus expectativas como música estaban lejos de verse satisfechas con el nivel alcanzado hasta ese momento.

### Del modernismo de Weimar a la degeneración en el Reich: música y propaganda, censura y poder

Las clases con Mersmann produjeron en Mackenna un profundo impacto. Antes de su llegada a Berlín, la chilena solo había escrito unas cuantas pequeñas piezas para piano,<sup>29</sup> pero no fue sino hasta que cursó estudios más avanzados en composición que comenzó a desarrollar la que sería su obra.



**Ilustración 2.** Cuaderno de estudio de Mackenna durante sus estudios con Mersmann, c1929. En esta página se trabajan formas melódicas, con diferentes variaciones realizadas sobre un mismo motivo. La parte superior de la hoja parece tener algunos ejercicios desarrollados.<sup>30</sup>

Entre 1929 y 1933, las obras que Mackenna escribió correspondieron, en su mayoría, a piezas para piano solo y dúos y tríos con piano —la composición para este instrumento fue una constante a lo largo de su vida—. Pero luego de la creación del *Klavierkonzert* en 1933, cuyo estreno se realizó al año siguiente en Berlín y Santiago, la producción de Mackenna se complejizó considerablemente: escribió un par de misas, estudios orquestales, y tríos y cuartetos de cuerdas, entre otros múltiples formatos de cámara. Es más, recibió un reconocimiento oficial como compositora luego de ganar un premio en un concurso de música realizado en Frankfurt en 1936.<sup>31</sup>

De alguna forma, el desarrollo de la obra de Mackenna estuvo rodeado por eventos que resultaron determinantes en el destino de Alemania y el mundo. Para comenzar, la crisis económica de 1929, conocida como Gran Depresión, causó efectos devastadores en la sociedad germana, ya abatida por los efectos del Tratado de Versalles. La escasez de trabajo provocó un intenso malestar

<sup>29</sup> Hasta ahora solo se han identificado tres: una *Música* para piano, escrita en Valdivia en 1909; una *Marcha militar* para piano, compuesta en 1914, quizás en Estocolmo; y unas *Melodías* para canto y piano, realizadas en Montevideo en 1920. Bustos, «Carmela Mackenna Subercaseaux», 68; Bustos, *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*, 217.

<sup>30</sup> Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile (Santiago), Fondo Documental Carmela Mackenna.

<sup>31</sup> MINREL, *Memoria del Ministerio de Relaciones Exteriores y Comercio correspondiente al año 1936* (Santiago: Imprenta Chile, 1937), 553.

social al que el Partido Nazi pudo dar respuesta a través de propuestas populistas orientadas a la reactivación de la economía y la recuperación del esplendor alemán perdido tras la Gran Guerra. De esta manera, los nazis fueron concentrando poder paulatinamente, hasta que cosecharon una notable victoria en las elecciones parlamentarias de 1932. Con ello, pudieron presionar al presidente de la República de Weimar, Paul von Hindenburg, para designar canciller a Hitler en enero de 1933, el mismo año en que Mackenna completó su primer y único concierto.

Apenas unas semanas después de la designación de Hitler y como consecuencia de una crisis política causada por un incendio en el parlamento, Hindenburg promulgó el Reichstagsbrandverordnung, un decreto que restringió varios derechos fundamentales y libertades civiles consagrados en la Constitución de Weimar, que los nazis utilizaron para apresar a opositores y militantes comunistas. Con el poder político diezmado, un mes más tarde se aprobó la ley Gesetz zur Behebung der Not von Volk und Reich con la que se desarticuló la separación de los poderes del Estado para concentrarlos todos en Hitler. Esto, sumado a la ilegalización de todos los partidos que no fueran el Nazi, significó el inicio del totalitarismo en Alemania, que se consolidó tras la muerte de Hindenburg en agosto de 1934 y la ratificación de Hitler como Führer.<sup>32</sup>

El ascenso del nazismo tuvo diversos efectos en la sociedad germana, particularmente a partir del trabajo propagandístico llevado a cabo por Joseph Goebbels, el fortalecimiento de la policía nazi (SS) y la creación de la Gestapo. En pocas palabras, se implantó una ideología supremacista de gran popularidad frente a la cual los disidentes —judíos, afrodescendientes, simpatizantes de izquierda, entre otros— eran perseguidos. Pese a que se desconoce hasta ahora la postura que Mackenna mantuvo hacia el régimen, las decisiones de la dictadura afectaron su trabajo musical más allá de cualquier duda; primero, por la situación diezmada de su maestro de composición, desplazado de su labor docente en la universidad, y luego, por las políticas promovidas por la Reichskulturkammer.

Esta institución, fundada en septiembre de 1933 por iniciativa de Goebbels, entendía el arte como un instrumento “para adoctrinar y controlar a la nación alemana con una ideología de superioridad nacional, supresión y odio racial”,<sup>33</sup> razón por la cual buscaba alinear las diversas expresiones artísticas producidas en Alemania con los principios de la ideología nazi. En este sentido, la finalidad de la censura hacia las vanguardias era fortalecer la supremacía racial de la dictadura, como lo explica el historiador Richard Evans:

Lo que realmente contaba era, en primer lugar, la filiación racial de un compositor determinado, vivo o muerto. Los judíos, según el precepto nazi, eran superficiales, imitativos, incapaces de creatividad genuina; peor aún, eran subversivos, degenerados, destructores de la verdadera música en la tradición alemana. El compositor Felix Mendelssohn, por ejemplo, era un imitador exitoso de la música alemana genuina, no de la verdadera; Gustav Mahler era el compositor de la degeneración y la decadencia; la música atonal de Arnold Schönberg, con su disonancia, desbarataba la idea de una comunidad racial alemana armoniosa.<sup>34</sup>

Con el fin de orientar el uso de las artes como propaganda, dentro de la Reichskulturkammer se formaron siete departamentos, entre los que se encontraba la Reichsmusikkammer, creada en noviembre de 1933 bajo la presidencia del compositor Richard Strauss y la vicepresidencia del conductor Wilhelm Furtwängler. Para el Reich la música era una de las artes más importantes en la

<sup>32</sup> Richard J. Evans, *The Third Reich in Power. 1933-1939* (Nueva York: The Penguin Press, 2005), 22-37.

<sup>33</sup> Mark Ludwig, «Silenced Voices: Music in the Third Reich», *Religion and the Artes* 4, n.º 1 (2000), 96.

<sup>34</sup> Evans, *The Third Reich in Power. 1933-1939*, 190-191.

propaganda, pues era vista como una herramienta comunicativa que, a través de melodías agradables, permitía transmitir discursos políticos y facilitar el adoctrinamiento, ya que “con un amplio repertorio musical, era fácil ganar aceptación creando la atmósfera emotiva adecuada a través de la música”.<sup>35</sup>

Siguiendo las directrices de Goebbels, una de las medidas fundamentales instauradas por esta división fue censurar la música moderna y/o de origen judío, designada por el totalitarismo como *Entartete Musik* (música degenerada) debido a su “deterioro moral y espiritual”.<sup>36</sup> Esto se hizo con el objetivo político de establecer una valoración negativa de la producción artística vanguardista que facilitara la exaltación de los estilos conservadores —representados por la música de Richard Wagner, Ludwig van Beethoven o Anton Bruckner— que se pudieran vincular directamente con la pureza de la raza aria y la antigua gloria germana.<sup>37</sup>

Si bien nunca hubo un consenso absoluto sobre qué obras calificaban de degeneradas, en términos generales esta categoría incluyó los trabajos de compositores vanguardistas —o judíos— como Schönberg, Webern, Stravinsky, Weill y Hindemith; géneros y lenguajes musicales como el jazz y la atonalidad, respectivamente, y publicaciones escritas como las revistas *Anbruch* y *Melos*.<sup>38</sup> Precisamente, estas músicas degeneradas se correspondían con la estética que Mackenna había incorporado en sus partituras bajo la guía de Mersmann, quien, a causa de su trabajo divulgativo sobre la música nueva, fue removido de todas sus labores —incluida la dirección de *Melos*— en algún momento de 1933.<sup>39</sup> La expansión totalitaria del pensamiento nazi a todas las esferas de la vida pública y privada en Alemania —sin considerar la invasión, ocupación y anexión de otros territorios desde 1935— no parece haber mermado el interés de Mackenna por explorar la *avant-garde* que conoció en sus días de Weimar, pues tanto su música estrenada como la que permaneció inédita continuaron demostrando la influencia de la *Neue Sachlichkeit*, el neoclasicismo y el jazz.<sup>40</sup>

### **Musique pour deux pianos: la partitura como fuente historiográfica en el estudio del nazismo musical transnacional**

Durante 1936, mientras se celebraban los controvertidos Juegos Olímpicos de Berlín, Mackenna completó la creación de *Musique pour deux pianos*, según consta en las portadas de las partituras y en los catálogos de su obra.<sup>41</sup> Aunque hay indicios de que la compositora pudo haber tocado esta pieza con Arrau en su domicilio,<sup>42</sup> el estreno público de esta pieza no habría sido en Berlín, sino en un

<sup>35</sup> Lynn E. Moller, «Music in Germany during the Third Reich: The Use of Music for Propaganda», *Music Editors Journal*, 1980, 44.

<sup>36</sup> Erik Levi, «Entartete Musik», en *Grove Music Online*, 2001, 1.

<sup>37</sup> Ludwig, «Silenced Voices: Music in the Third Reich», 97.

<sup>38</sup> Levi, «Entartete Musik».

<sup>39</sup> Langner, «Mersmann, Hans».

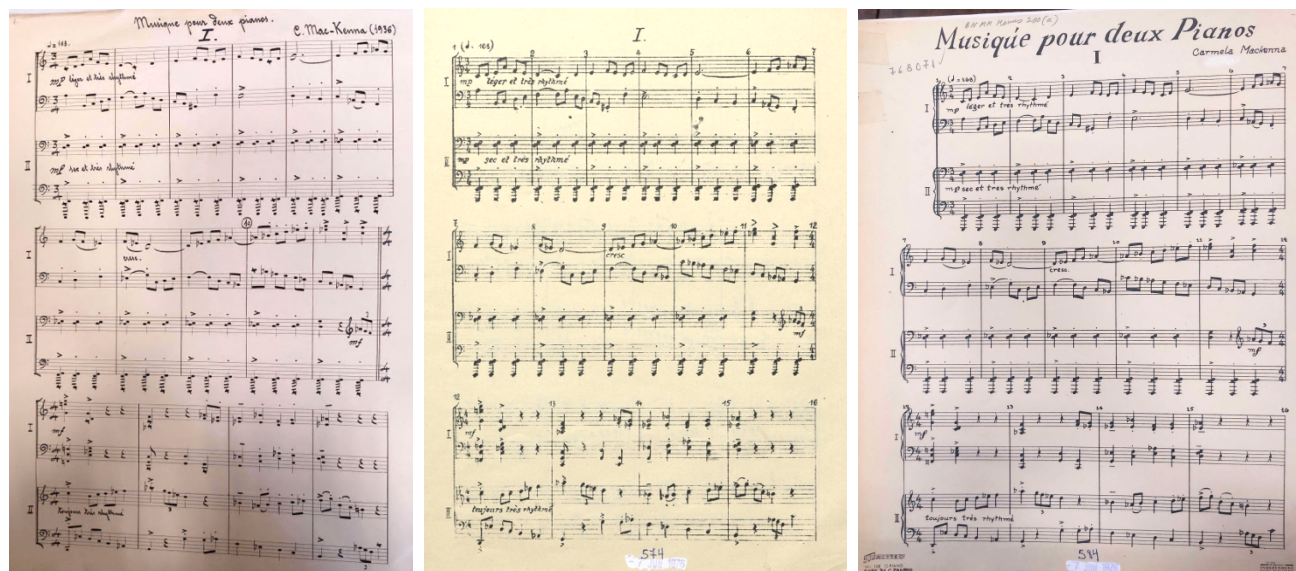
<sup>40</sup> Tal fue el caso del *Klavierkonzert*, cuyas rítmicas fueron descritas en distintas reseñas como representativas del jazz.

<sup>41</sup> Para construir los catálogos, Bustos revisó las partituras depositadas en el entonces Archivo del Compositor de la Biblioteca Nacional —hoy Archivo de Música— por Alfonso Letelier en 1970 y los programas de conciertos del Archivo Santa Cruz Wilson. También hay, en la actualidad, algunos catálogos realizados por Ruby Reid, pero estos no están publicados y se mantienen en la colección de registros del Archivo de Música.

<sup>42</sup> Bustos, *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*, 61.

concierto del Círculo Femenino Musical Santa Cecilia<sup>43</sup> realizado en la ciudad de Buenos Aires en julio de 1948, interpretado por las pianistas argentinas Dora Castro y Sofía Cymes.<sup>44</sup>

En el fondo documental de la compositora se conservan varias versiones de la obra: cinco borradores a lápiz grafito, tres copias profesionales y algunas multicopias de las copias profesionales. Adicionalmente, existe una versión orquestada, sin fecha, cuya autoría correspondería al compositor catalán Jaume Pahissa (1880-1969), de acuerdo con algunas inscripciones presentes en la portada.<sup>45</sup> La instrumentación de esta versión corresponde a dos flautas, dos oboes, dos clarinetes en si bemol, dos fagotes, cuatro cornos en fa, tres trompetas en do, tres trombones, una tuba, timbales y sección de cuerdas. De esta orquestación se preservan la partitura general o score y cincuenta y nueve copias de las partes orquestales o *particellas* de los distintos instrumentos. La pieza lleva como título *Música para un “ballet”* [sic].



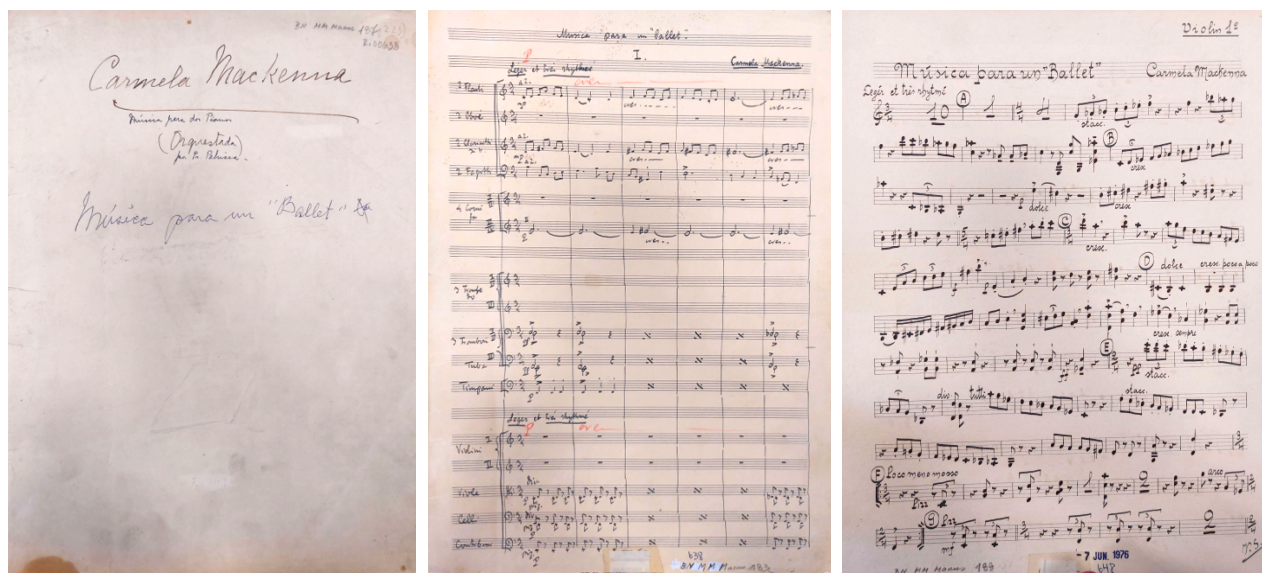
**Ilustración 3.** Primera página de las tres ediciones disponibles de *Musique pour deux pianos*. Cada una fue copiada de forma distinta: la primera está escrita en tinta, la segunda fue reproducida con un opalógrafo y la tercera corresponde a una multicopia impresa.<sup>46</sup>

<sup>43</sup> Fundada en noviembre de 1944, esta agrupación fue presidida por Zulema Rosés Lacoigne y tenía por objetivo “difundir la obra de las compositoras del mundo entero”, haciendo énfasis en creadoras argentinas y latinoamericanas (Dezillio 2011, 72). Para pertenecer a este Círculo, era requisito contar con “una especialización notoria en cualquiera de las ramas musicales” (Dezillio 2011, 73), dado que se buscaba promover la música interpretada y creada por mujeres.

<sup>44</sup> Bustos, *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*, 219.

<sup>45</sup> En la portada de la versión orquestada hay varios textos escritos con tres lápices y caligrafías distintas, pero superpuestos. El primero dice: “Carmela Mackenna | (orquestada)”; el segundo, “música para dos pianos | por Pr. Pahissa” y el tercero, “Música para un ‘ballet’”. Con la superposición de textos, se lee en orden “Carmela Mackenna | Música para dos pianos | (orquestada) | por Pr. Pahissa | Música para un ‘ballet’” (ilustración 4).

<sup>46</sup> De izquierda a derecha, las partituras han sido identificadas como “MS.78”, “MS.79” y “MS.200(a)”. Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile (Santiago), Fondo Documental Carmela Mackenna.



**Ilustración 4 .**Portada, primera página y *particella* de violín de la versión orquestada de *Musique pour deux pianos*, renombrada como *Música para un “ballet”*.<sup>47</sup>

El vínculo con Pahissa reviste un especial interés en términos de la experiencia internacional de Mackenna, puesto que él mismo vivió una particular historia de migración. Luego de haber desarrollado una intensa carrera como pedagogo y compositor en España, su pensamiento político republicano lo forzó a salir al exilio tras el estallido de la Guerra Civil. De esta forma, en agosto de 1937 tomó la opción de desplazarse a Argentina tras recibir una invitación a dirigir conciertos con la Radio El Mundo de Buenos Aires, y aunque pretendía que este viaje fuera temporal, terminó radicándose allí definitivamente.<sup>48</sup>

Con cincuenta y siete años, una familia de cinco que dependía de él y una situación económica menos holgada que en su tierra natal, Pahissa decidió orientar su actividad profesional hacia la docencia y la dirección —oficios, quizás, más prácticos que la creación—, por lo que sus trabajos como compositor se adecuaron a las posibilidades técnicas con las que contaba en la realidad: pequeños grupos de cámara, factibles de convocar y ensamblar para conciertos.<sup>49</sup> Probablemente, guiado por este pensamiento vio también en las orquestaciones una oportunidad para continuar haciendo música sinfónica, sobre todo porque tenía acceso a varias agrupaciones prestigiosas, como la Orquesta Sinfónica del SODRE, que lideró en 1942 y 1943, o la Orquesta de la Municipalidad de Buenos Aires, en la que fue nombrado director en 1947.<sup>50</sup>

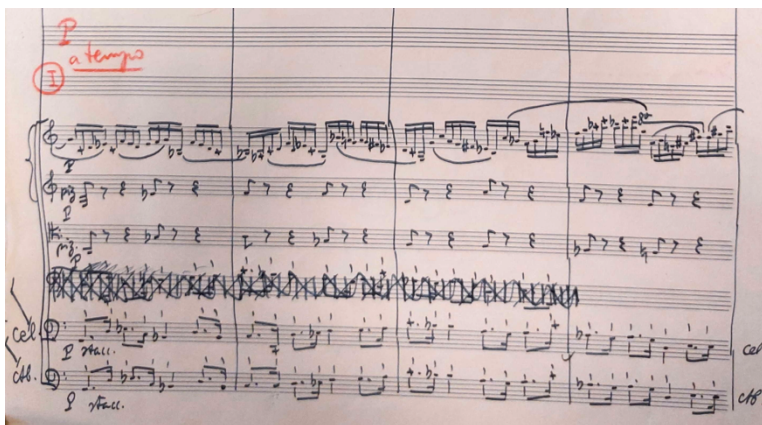
<sup>47</sup> Las dos primeras imágenes corresponden a la partitura catalogada como “MS.187”, y la tercera, al “MS.188”. Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile (Santiago), Fondo Documental Carmela Mackenna.

<sup>48</sup> Alejandro Fernández, «La veritable unió. El exilio republicano y los ámbitos públicos del catalanismo de Buenos Aires», *Signos Históricos*, n.º 35 (2016), 17.

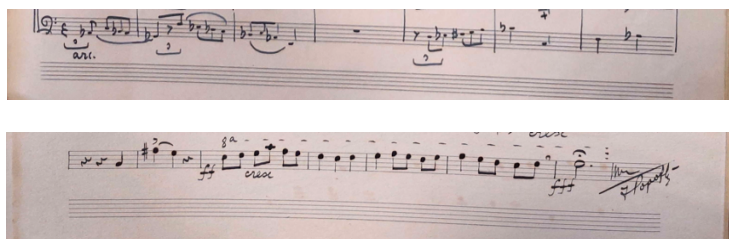
<sup>49</sup> Xosé Aviñoa, «De l'èxit internacional a l'aventura americana», en *Jaume Pahissa. 1880-1969. Vint-i-cinquè aniversari de la seva mort* (Barcelona: Palau de la Generalitat, 1994), 5; Emilio Casares Rodicio, «Pahissa, Jaume», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, ed. Emilio Casares Rodicio ([Madrid]: Sociedad General de Autores y Editores, 2000), 537.

<sup>50</sup> Aviñoa, «De l'èxit internacional a l'aventura americana», 8.

Pese a que se desconoce cómo *Musique pour deux pianos* llegó a ser orquestada por Pahissa, su historia migratoria, sumada a la información que brindan las fuentes, permite establecer algunas posibles conexiones entre ambas versiones. La partitura general de *Música para un “ballet”* corresponde a un manuscrito original escrito en tinta que, sin embargo, no parece ser una copia profesional, pues la pluma es algo descuidada y tiene algunas correcciones (ilustración 5). Lo singular de esta fuente es que está hecha en un papel con pentagramas que lleva las inscripciones “Rieles – Industria argentina” y “H. Colom – B. Aires”. Por su parte, las *particellas*, que sí parecen estar escritas por un copista profesional, fueron hechas en un papel que dice: “J. Lanzilotta” y “Montevideo” (ilustración 6).



**Ilustración 5.** Línea de cello tachada en la partitura general y corregida en el pentagrama inferior, sección I, p. 43, s/f.<sup>51</sup>



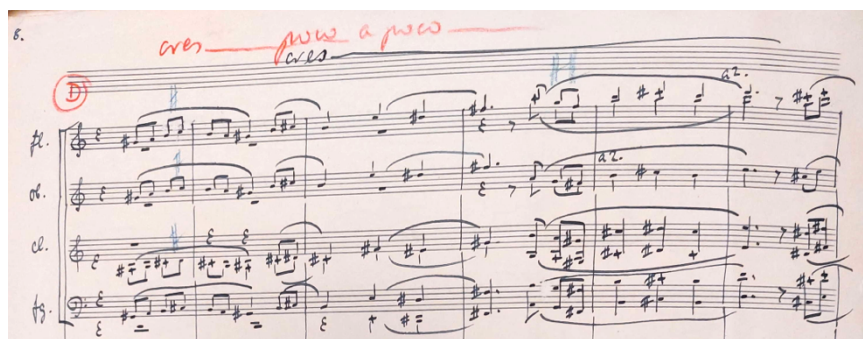
**Ilustración 6.** Inscripciones de marca en el borde inferior de *Música para un “ballet”*. Arriba se encuentra la partitura general, p. 17, s/f. Abajo está la *particella* de la segunda flauta, p. 4, s/f.<sup>52</sup>

Sin ahondar en la historia de la producción y circulación del papel de partituras en América, de estas inscripciones que denotan el origen del material se puede inferir, a lo menos, que la orquestación de Pahissa efectivamente se realizó cuando él ya vivía en Argentina. Si bien se podría conjeturar que existe la posibilidad de que haya conocido la obra en Europa y que la haya orquestado allá, esto no parece probable debido a las condiciones forzadas del viaje y la caligrafía desaliñada del score, que sugiere que la copia del director se hizo rápido y sin copista, seguramente para tener la música pronta tanto para el estudio como para hacer el encargo de las partes orquestales.

<sup>51</sup> Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile (Santiago), Fondo Documental Carmela Mackenna.

<sup>52</sup> Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile (Santiago), Fondo Documental Carmela Mackenna.

Ahora bien, la escritura refinada de las *particellas*, efectuada en el papel montevideano, insinúa casi sin ninguna duda que estas copias fueron realizadas en alguna de las dos capitales que bordean el Río de la Plata. Más aún, el número de estas, diferenciado para cada instrumento, permite deducir que esta pieza fue ensayada, debido a que las copias son proporcionales a los atriles de una orquesta. Por ejemplo, los bronce y las maderas tienen una copia para cada línea melódica, mientras que en la sección de cuerdas hay múltiples copias para cada instrumento (cuatro de violines primero, seis de violines segundo, cinco de violas, una de cello y tres de contrabajo). Es importante notar que cada una de las copias fue hecha a mano, lo que supone un gasto de recursos económicos y temporales de consideración que solo se justifica en la medida en que resultaba necesario contar con tal cantidad de partituras. En adición, el score para el director tiene numerosas marcas manuscritas a color que evidencian su uso en ensayo, tales como la delimitación de secciones con letras, la adición de alteraciones de cortesía y el refuerzo de indicaciones de dinámicas que ya están en el facsímil, pero que funcionan como recordatorio para su interpretación (ilustración 7).



**Ilustración 7.** Fragmento de la partitura orquestal de *Música para un “ballet”*, con indicaciones manuscritas de ensayo, sección D, p, 8, s/f.<sup>53</sup>

Aunque hasta ahora no se han encontrado evidencias de que haya sido Mackenna quien encargó la orquestación de su *Musique pour deux pianos*, no deja de llamar la atención que la obra haya sido renombrada como un ballet, dadas sus características y su contexto de creación. De hecho, la original *Musique pour deux pianos* contiene algunos elementos que recuerdan a algunos pasajes de *Le Sacre du printemps* (1913) de Stravinsky, que había circulado en Alemania desde la década de 1920. Resulta casi seguro afirmar que Mackenna conocía esta obra, pues Mersmann mismo era especialista en *Neue Musik* y había estudiado al compositor ruso. Es más, en 1925, antes de conocer a la chilena, el musicólogo había presentado en el Deutsche Nationaltheater de Weimar una charla-concierto sobre música de cámara de vanguardia titulada *Einführender Bortrag über Ravel und Stravinsky*.<sup>54</sup> Dadas las repercusiones que el ballet tuvo en la música europea, es de toda lógica afirmar que Mersmann tenía un conocimiento cercano hacia la obra y sus particularidades sonoras.

En la República de Weimar, el ballet de Stravinsky había causado gran revuelo y era muy conocido por músicos y bailarines. De acuerdo con el catálogo razonado hecho por Joan Acocella y Lynn Garafola en 1987 sobre las representaciones de *Le Sacre du printemps*, su estreno germano fue en la Berlin's International Society for New Music el 19 de noviembre de 1922, donde fue dirigido por

<sup>53</sup> Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile (Santiago), Fondo Documental Carmela Mackenna.

<sup>54</sup> Landesarchiv Thüringen (Weimar), vol. 77, n.º 321, folio 4. “Stravinsky-Ravel-Abend”. Documento disponible en la Deutsche Digitale Bibliothek.

Ernest Ansermet, conductor de los ballets rusos de Diaghilev desde 1915. La obra se interpretó reiteradamente en distintas ciudades alemanas, por lo que su música era popular entre el público cuando fue prohibida por el gobierno de Hitler en 1933 por ser considerada “un ejemplo negativo del ‘modernismo decadente’”.<sup>55</sup> De hecho, aunque la música de Stravinsky no habría sido oficialmente vetada sino hasta 1940,<sup>56</sup> al compositor ruso se le dedicó un pabellón exclusivo en la exhibición de *Entartete Musik* que organizó Hans Ziegler en Düsseldorf en mayo de 1938. Más aún, *Le Sacre du printemps* representó en Alemania no solo la lucha entre la nueva música y la antigua, sino también entre la danza clásica y la *Ausdruckstanz*, cuestión que, si bien fue puesta en pausa durante el periodo del régimen nazi, fue retomada tras la caída del Reich en 1945.<sup>57</sup>

Las conexiones de Mersmann con la música moderna en general y stravinskiana en particular hacen altamente probable que su pupila conociera de cerca la partitura de esta obra, sobre todo porque circulaba en Europa una edición para piano a cuatro manos adaptada por el propio compositor en 1913. En efecto, el primer movimiento de *Musique pour deux pianos* presenta, al comienzo, una considerable similitud con el fragmento “Les Augures printaniers, danses des adolescentes” de *Le Sacre du printemps*, tanto en términos rítmicos —métrica y articulaciones— como de alturas, lo que se puede resumir en cuatro aspectos.



**Ilustración 8.** Extracto inicial de “Les Augures printaniers”, sección 13, versión facsimilar para orquesta, 1913.<sup>58</sup>

<sup>55</sup> Susan Manning, «German Rites: A History of *Le Sacre du printemps* on the German Stage», *Dance Chronicle* 14, n.º 2-3 (1991), 130.

<sup>56</sup> Erik Levi, «Atonality, 12-Tone Music and the Third Reich», *Tempo*, n.º 178 (1991), 17.

<sup>57</sup> Susan Manning, «German Rites Revisited: An Addendum to a History of *Le Sacre du printemps* on the German Stage», *Dance Chronicle* 16, n.º 1 (1993): 115-20.

<sup>58</sup> Igor Stravinsky, *Le Sacre du printemps. Autograph Full Score* (Nueva York: Boosey & Hawkes, 2013).



Ilustración 9. Extracto inicial del primer movimiento de *Música para un “ballet”*, sección de cuerdas de la orquestación de Pahissa, compases 1-6, c1937.<sup>59</sup>

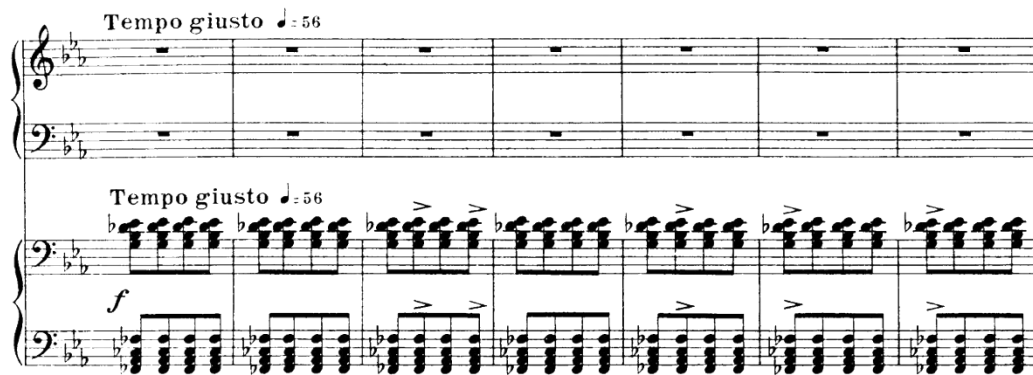


Ilustración 10. Extracto inicial de “Les Augures printaniers”, sección 13, versión para piano a cuatro manos,<sup>60</sup> 1913.<sup>61</sup>

<sup>59</sup> Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile (Santiago), Fondo Documental Carmela Mackenna.

<sup>60</sup> Cabe notar que en esta edición la indicación de tempo tiene un error, ya que la rapidez es blanca=56, y no negra.

<sup>61</sup> Igor Stravinsky, *Le Sacre du printemps* [reducción para piano a cuatro manos] (Berlín: Editions Russes de Musique, 1913).

**Ilustración 11.** Extracto inicial del primer movimiento de *Musique pour deux pianos*, pianos I y II, compases 1-6, 1936.<sup>62</sup>

En primer lugar, en la obra de Mackenna y en el comienzo de “Les Augures printaniers” se observa un uso similar de la sonoridad, mensurable en la articulación de los acordes y la disonancia armónica de ellos. Esto se hace aún más notorio al comparar la versión original de *Le Sacre du printemps* (ilustración 8) con *Música para un “ballet”* (ilustración 9), ambas para orquesta, o bien, al contrastar la reducción a cuatro manos de la obra francesa (ilustración 10) con *Musique pour deux pianos* (ilustración 11).

Para ambas obras, ya sea en el registro grave del piano o en la sección de cuerdas de la orquesta, los acordes son ejecutados con un sonido seco, corto y acentuado que, en el caso particular de Mackenna, sirve de sustento rítmico para la melodía de las voces superiores. En cuanto al uso de alturas, en Stravinsky se aprecian dos acordes superpuestos —fa bemol mayor y mi bemol mayor con séptima menor—, mientras que en la chilena las notas se distancian por intervalos de séptima y segunda —mi, fa y re al principio, y fa, sol, re y mi bemol después—, en una organización de alturas estructuralmente similar en ambas danzas.

En segundo lugar, el manuscrito de “Les Augures printaniers” tiene una indicación agógica de *tempo giusto* con 56 blancas por minuto en un metro de 2/4. Por su parte, el primer movimiento de Mackenna, pese a carecer de una indicación verbal de tiempo, sí tiene un indicador metronómico que instruye un tempo de 168 negras por minuto en una métrica de 3/4. Esta equivalencia del tempo musical lleva a que, en ambos casos, el compás tenga la misma velocidad: mientras que en la obra rusa este se divide en cuatro acordes de corchea, en la chilena esta división es en tres acordes de negra. La relación entre ambos tempi, además de servir como una vinculación literal entre la pieza de Mackenna y la de Stravinsky, funciona como una definición rítmica de movimiento, métrica y acento para la danza, aspecto común entre ambas obras.<sup>63</sup>

En tercer lugar, otro aspecto destacable de la obra es, precisamente, su rítmica. La organización del tiempo en figuras rítmicas atresilladas y secas ya había sido utilizada en una obra previa, específicamente, en el cuarto movimiento de la *Suite chilena* escrita en 1935, que hace uso de recursos muy similares a los aquí descritos. Tal como en la suite, en el primer movimiento de *Musique*

<sup>62</sup> Las transcripciones de este y los siguientes ejemplos fueron realizadas por mí.

<sup>63</sup> David J. Code, «The Synthesis of Rhythms: Form, Ideology, and the “Augurs of Spring”», *The Journal of Musicology* 24, n.º 1 (2007), 118.

pour deux pianos, la velocidad rápida representa una gran desafío para la ejecución en el piano debido a las figuras breves, las articulaciones, las heterometrías, los silencios y las escalas y acordes, que requieren de una avanzada técnica para su ejecución. No obstante, en la sección lenta de este movimiento existe una dificultad adicional a lo ya mencionado, puesto que la melodía está escrita en tresillos cuyos sonidos y silencios están ordenados de forma tal que la resultante auditiva es que los acentos quedan desplazados del lugar que les corresponde por escritura (ilustración 12).

The image shows a musical score for two pianos, labeled 'I' and 'II'. The tempo is 'Poco meno mosso' with a metronome marking of quarter note = 92. The score is in 3/4 time. It features complex rhythmic patterns with triplets and accents. The first piano part (I) starts with a piano (*p*) dynamic. The second piano part (II) starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and is marked 'léger et bien rythmé'. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings.

Ilustración 12. Sección lenta del primer movimiento de *Musique pour deux pianos*, pianos I y II, compases 65-74, 1936.

Por último, además de los componentes rítmicos, tanto si *Musique pour deux pianos* fue influenciada por *Le Sacre du printemps* como si no lo fue, aún guarda otra similitud con la obra rusa que bien podría ser casual, pero que se origina, de cualquier modo, en el manejo melódico, contrapuntístico y sonoro de Mackenna. Construido sobre escalas post-tonales y continuas sucesiones de acordes cuartales, el dúo presenta ricas melodías en los registros grave y agudo de ambos pianos que se expresan, sobre todo, en los pasajes lentos de la pieza. Esto se observa particularmente en los temas al inicio del primer y segundo movimiento (ilustración 13), y luego de forma reiterada durante el resto de la obra, aun en aquellos momentos en que cambia la armonización de estos pasajes.

The image shows a musical score for solo piano I, labeled '4'. The tempo is 'espressivo e molto legato' with a metronome marking of quarter note = 52. The score is in 4/4 time. It features a melodic line with triplets and dynamic markings like *p* and *mp*. The score includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings.

Ilustración 13. Fragmento inicial del segundo movimiento de *Musique pour deux pianos*, solo piano I, compases 1-7, 1936.

El lirismo de estos fragmentos, contrastante con las complejas ejecuciones de ritmos irracionales solicitadas en los pentagramas simultáneos del piano que acompaña, se corresponde con las tendencias modernas de la música europea de las primeras décadas del siglo que eran estudiadas y adoptadas por Mackenna. Esta situación se desprende de los rasgos estilísticos de su obra, pues en las piezas impresionistas, neoclásicas y aun expresionistas de ese tiempo se fomentó la experimentación tímbrica, rítmica y armónica como un recurso en la búsqueda de carácter, expresividad u objetividad. Aquello se refleja con mucha claridad en la música de la chilena que, a diferencia de otros compositores nacionales radicados en Chile, no se encuentra en una exploración incipiente de prueba y error, sino en una creación expansiva sobre un lenguaje ya dominado: su experimentación es, entonces, creativa y no formativa.

### Reflexiones finales

Una de las principales dificultades con las que me he topado al historizar a Mackenna tiene que ver con las fuentes. En principio me llamó la atención que, aunque su fondo documental está completo y se encuentra depositado en una institución estatal —y, más aún, muchas de sus obras están digitalizadas y disponibles en internet—, solo Bustos se ha interesado en investigar su vida. Cuando yo misma inicié este estudio, impulsada por un descubrimiento casual, pensé que estas fuentes serían suficientes para armar un esbozo de su trayectoria desde el cual comenzar a profundizar, pero no ha sido así.

Aunque las partituras sí funcionan como huellas de su trabajo como creadora, ofrecen muy pocas pistas sobre qué hacía ella o qué pensaba. Del mismo modo, tampoco he encontrado hasta ahora, más allá de algunas salvedades, un acervo de sus documentos personales. Esto ha significado que he tenido que reevaluar varias veces qué tipo de fuente constituye la música para una investigación que tiene como objetivo dar a conocer la obra y la vida de una compositora excepcional que ha sido invisibilizada en la historia de la música docta chilena, y, en consecuencia, reflexionar, entonces, acerca de cuáles métodos permiten, efectivamente, construir su biografía.

Como se ha podido observar en este artículo, mi opción se ha concentrado en tres ámbitos: el estudio de los contextos culturales, sociales y políticos que la rodearon; la valorización de sus vínculos con personas del mundo político y artístico; y, finalmente, el análisis de su producción musical desde enfoques historiográficos y musicológicos. Estos tres ámbitos han servido para determinar, por un lado, la agencia de Mackenna como mujer, intérprete y creadora en cada uno de ellos, y por otro, la influencia que dichos contextos tuvieron en ella.

En el caso del contexto oligárquico, se puede concluir que su condición de heredera de una familia de *élite* fue categórica en los roles que desempeñó a futuro, puesto que dicha condición se articuló como el origen de su matrimonio con Enrique Cuevas y los subsecuentes viajes y experiencias que vivieron juntos. En este contexto, su habilidad para interpretar piano se convirtió en un instrumento de participación social que le dio renombre entre su círculo y que facilitó el contacto con distinguidos artistas extranjeros que estaban de visita en Chile.

En el caso de su residencia en la República de Weimar, el estudio de los actores musicales que nutrían la vida musical de Berlín posibilita una comprensión nueva de la educación de Mackenna, lo que se puede examinar, sobre todo, desde las trayectorias como compositores —y pianista y musicólogo, respectivamente— de Ansorge y Mersmann. Asimismo, se puede ver cómo el contexto político comienza a adquirir especial relevancia con la refundación del Partido Nacionalista Obrero el año anterior a su llegada a Alemania, situación que impactará fuertemente la producción musical germana en la siguiente década.

En este sentido, la observación de las políticas de propaganda aplicadas a la música en el Reich ofrece una perspectiva de análisis de la obra de Mackenna que no ha sido aplicada antes, y que se relaciona con su adopción de las estéticas propias de la *Neue Musik* y la *Entartete Musik* y sus repercusiones en la Alemania nazi. Si tenemos en cuenta que, tras gozar de una instrucción musical privilegiada durante los últimos años de la República de Weimar, su producción más significativa se concentró en la década de 1930, podemos establecer un vínculo de temporalidad asincrónico con la música de su época que fue causado por cuestiones políticas y no por el desarrollo continuo de nuevos lenguajes, como había sido hasta entonces. En otras palabras, en la medida en que el Partido Nacionalsocialista determinó un relato identitario que negaba la modernidad de la década anterior en aras de construir una identidad nueva cimentada en la gloria de un pasado alemán ario representado en Wagner y Bruckner, se forjó una representación histórica que pretendía hacer de la música decimonónica un arte del presente que en la realidad no era tal. De esta forma, las vanguardias, que fueron prohibidas o eliminadas por la oficialidad, se convirtieron en una memoria de la marginalidad, ya fuese que se adoptaran por un gusto estético o como una forma de resistencia al nazismo. ¿Qué llevó a Mackenna a escribir música moderna en la Alemania nazi? Por ahora, es imposible saberlo. Pero el estudio de cada una de sus obras desde las perspectivas que he propuesto aquí podría dar luces al respecto.

Finalmente, he expuesto un breve análisis de *Musique pour deux pianos*, la obra que dio origen a esta investigación, con la finalidad de presentar el uso de esta fuente como testimonio del impacto que el contexto —para este caso, República de Weimar y Alemania nazi— tuvo en la obra de Mackenna. Este análisis incluyó el examen de aspectos históricos y musicales que relacionaron el paisaje sonoro de Berlín en la década de 1920 con la exclusión que la *Neue Musik* sufrió durante el ascenso del nazismo, además de algunos elementos relativos a su circulación como obra orquestal. A partir de esto, he propuesto una interpretación de la música de la autora en tanto fuente para la historización de su vida. Los enfoques planteados en este artículo no solo representan un aporte significativo para el estudio de la biografía y la producción de Mackenna, sino que también lo son para el estudio de la música latinoamericana; primero, porque los vínculos trasatlánticos de este periodo han sido poco abordados en la región, y segundo, porque la literatura sobre música nazi es extremadamente escasa en español.

## Bibliografía

Anderson, Ronald Kinloch, y James Methuen-Campbell. «Ansorge, Conrad». En *Grove Music Online*, 2001.

Aviñoa, Xosé. «De l'èxit internacional a l'aventura americana». En *Jaume Pahissa. 1880-1969. Vint-i-cinquè aniversari de la seva mort*. Barcelona: Palau de la Generalitat, 1994.

Bustos Valderrama, Raquel. «Carmela Mackenna Subercaseaux». *Revista Musical Chilena* 37, n.º 159 (1983): 50-75.

———. *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*. Santiago de Chile: Ediciones UC, 2012.

Casares Rodicio, Emilio. «Pahissa, Jaume». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, editado por Emilio Casares Rodicio, 353-58. [Madrid]: Sociedad General de Autores y Editores, 2000.

Claro Valdés, Samuel, y Jorge Urrutia Blondel. *Historia de la música en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Orbe, 1973.

Code, David J. «The Synthesis of Rhythms: Form, Ideology, and the “Augurs of Spring”». *The Journal of Musicology* 24, n.º 1 (2007): 112-66.

Evans, Richard J. *The Third Reich in Power. 1933-1939*. Nueva York: The Penguin Press, 2005.

Fernández, Alejandro. «La veritable unió. El exilio republicano y los ámbitos públicos del catalanismo de Buenos Aires». *Signos Históricos*, n.º 35 (2016): 12-35.

Figueroa, Virgilio. *Diccionario histórico, biográfico y bibliográfico de Chile. Tomo II. 1800-1928*. Santiago de Chile: Establecimientos Gráficos Balcells & Co., 1928.

Izquierdo König, José Manuel. *Cuando el río suena... Una historia de la música en Valdivia*. Valdivia: Fondo Conarte de la Corporación Cultural Municipal de Valdivia, 2008.

Langner, Thomas M. «Mersmann, Hans». En *Grove Music Online*, 2001.

Levi, Erik. «Atonality, 12-Tone Music and the Third Reich». *Tempo*, n.º 178 (1991): 17-21.

———. «Entartete Musik». En *Grove Music Online*, 2001.

———. *Music in the Third Reich*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 1994.

Ludwig, Mark. «Silenced Voices: Music in the Third Reich». *Religion and the Artes* 4, n.º 1 (2000): 96-112.

Manning, Susan. «German Rites: A History of Le Sacre du printemps on the German Stage». *Dance Chronicle* 14, n.º 2-3 (1991): 129-58.

———. «German Rites Revisited: An Addendum to a History of Le Sacre du printemps on the German Stage». *Dance Chronicle* 16, n.º 1 (1993): 115-20.

Merino Montero, Luis. «Claudio Arrau en la historia de la música chilena». *Revista Musical Chilena* 38, n.º 161 (1984): 5-34.

Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile. *Memoria del Ministerio de Relaciones Exteriores y Comercio correspondiente al año 1936*. Santiago de Chile: Imprenta Chile, 1937.

Moller, Lynn E. «Music in Germany during the Third Reich: The Use of Music for Propaganda». *Music Editors Journal*, 1980.

Palacios, Mariantonia. «La música y la educación femenina en la Venezuela del siglo XIX». *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer* 20, n.º 45 (2015): 87-103.

Stravinsky, Igor. *Le Sacre du printemps. Autograph Full Score*. Nueva York: Boosey & Hawkes, 2013.  
———. *Le Sacre du printemps [reducción para piano a cuatro manos]*. Berlín: Editions Russes de Musique, 1913.

Vera Malhue, Fernanda. «La educación musical femenina en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX, mitos y resabios». *Revista Átemus* 3, n.º 6 (2018): 8-17.

Weitz, Eric D. *Weimar Germany. Promise and Tragedy*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 2009.

Arraño Astete, Constanza. «Haciendo música moderna en la Alemania nazi. La experiencia migratoria de la compositora chilena Carmela Mackenna Subercaseaux revisada a través del estudio de *Musique pour deux pianos* (1936).» *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 10, no. 2 (2025): 40-61.