CUADERNOS DE MÚSICA IBEROAMERICANA. Vol. 37
enero-diciembre 2024, 339-368
ISSN: 1136-5536
ISSN-e: 2530-9900

https://dx.doi.org/10.5209/cmib.94066

José Manuel Izquierdo König
https://orcid.org/0000-0003-1671-6364
juizquie@uc.cl
Pontificia Universidad Católica de Chile

Una virtuosa viajera sudamericana a mediados del siglo XIX: la pianista-violinista chilena Josefina Filomeno y sus años en Estados Unidos (1865-1875)*

A South American Travelling Female Virtuoso During the Mid-nineteenth Century: The Chilean Pianist-violinist Josefina Filomeno and her Time in the United States (1865-1875)

En los últimos años se ha dado un creciente interés por estudiar las carreras de músicos itinerantes en el eje Atlántico norte del siglo XIX. Pero se ha hablado mucho menos sobre músicos viajeros a lo largo del eje de las Américas (norte-sur), una dirección menos explorada y peligrosa. En este artículo reviso los años en Estados Unidos de Josefina Filomeno, pianista y violinista de Valparaíso. Filomeno sirve como excelente ejemplo para ampliar nuestra comprensión de la situación de la mujer intérprete-compositora proveniente de Sudamérica como viajera. Fue recibida en las principales ciudades de Estados Unidos como niña prodigio. Su valoración y recepción estuvieron marcados por muchas capas fuera de su control: del exotismo al erotismo, del público rural al metropolitano, del repertorio medio al clásico, de un instrumento a otro. La carrera de Filomeno plantea nuevos problemas y nos ayuda a repensar el precio de este tipo de carrera para los músicos jóvenes (particularmente para las mujeres) y sus familias.

Palabras clave: virtuosa, pianista, circulación, mujer compositora, violinista

In recent years there has been growing interest in studying the careers of itinerant musicians from the North Atlantic axis during the nineteenth century. But much less has been said about travelling musicians between North and South America, a less explored and dangerous direction. This article reviews the years Josefina Filomeno, a pianist and violinist from Valparaíso, spent in the United States. Filomeno serves as an excellent example to broaden our understanding of the plight of women composers-musicians from South America as travellers. She was acclaimed as a child prodigy in the

* Este artículo ha sido posible gracias a los proyectos del Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico, Fondecyt, 1210151, 2021; y "Música chilena de arte como patrimonio", Anillo de Investigación ANIMUPA, financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile (ANID), ATE2220041.

major cities of the United States. The popularity and reception of her concerts were shaped by many layers beyond her control: from exoticism to eroticism, rural to metropolitan audiences, the mainstream to the classical repertoire, and from one instrument to another. Filomeno's career raises new issues and helps us to reconsider the costs of a career of this kind for young musicians (particularly for women) and their families.

Keywords: female virtuosos, pianists, mobility, women composers, violinists.

El creciente interés por los estudios transatlánticos en las últimas décadas ha generado perspectivas nuevas sobre las formas en que los músicos se mueven de un continente a otro a lo largo del Atlántico norte. En particular, la noción del *piano à vapeur* explorada por Allen Lott, del músico-virtuoso viajero que recorre las llanuras del "Nuevo Mundo", no solo remite al creciente interés por los viajes que permite el ferrocarril, sino que también a las oportunidades de cruzar los océanos en tiempos más cortos que nunca durante el siglo XIX (Lott 2003). Sin embargo, la perspectiva que crea esta nueva noción es casi siempre la misma: la de europeos virtuosos y cosmopolitas que vinieron del este al oeste, dando forma o remodelando las relaciones centro-periferia, con la expansión de un modelo cultural europeo hacia una economía transatlántica. Sin embargo, como es bien sabido, pero rara vez explorado, hubo otros modelos de circulación en el período, ampliados y alentados por los cambios en las tecnologías y las redes (Scherer 2018, 142-145); tal vez, un ejemplo famoso sería el de Louis Moreau Gottschalk, cruzando de oeste a este, y luego de norte a sur. Teresa Carreño es otro caso interesante y bien considerado, que va de sur a norte, y luego hacia Europa, redefiniendo los límites de las posibilidades de una pianista viajera sudamericana de aquellos años.

Este artículo presenta un estudio de caso particular, y mayormente desconocido: el de la pianista chilena Josefina Filomeno, quien dejó su país en 1865, regresando una década más tarde. Si bien visitó otros países, la mayor parte del tiempo lo pasó en Estados Unidos, en una época en que aún muy pocas y pocos artistas sudamericanos podían permitirse un viaje al norte, o la realización de una gira como artistas de música: pienso en otros casos excepcionales, como el de Carlos Gomes, Federico Guzmán o Teresa Carreño, todos mucho más conocidos hoy. El caso particular de Filomeno es importante por diversas razones, pero en primer lugar porque abre varias preguntas: ¿qué hacía falta para que un o una pianista se hiciera un nombre en los Estados Unidos en las décadas de 1860 y 1870? ¿La acogida fue diferente para quienes venían de Europa, de otras ciudades del mismo país o de América del Sur? ¿Qué dice su carrera sobre las crecientes oportunidades globales (o la falta de ellas) para los artistas de todo el mundo? ¿Qué pasó con los que no triunfaron, no causaron impacto, que, muy probablemente, fueron la

mayoría de los músicos, y trataron de ganar dinero y un nombre, emprendiendo viajes peligrosos en una época en la que las comunicaciones estaban cambiando tan rápidamente?

Para entender el caso de Filomeno, primero hay que entender lo que era común a la mayoría de los virtuosos viajeros, como la compleja organización de los recitales en función de recorridos estandarizados, repensar los repertorios en relación con el público, afrontar la promoción en prensa tanto anticipada como retrospectiva, etc. Por decirlo suavemente, virtuosos como Filomeno eran una forma de mercancía, utilizando las redes, puertos y medios de otras formas de mercancías más tradicionales. También hacían parte de esta circulación las fotografías, las reseñas de sus actuaciones, los anuncios y la música que imprimían: en tal sentido, ser autor o autora era clave en la estructura promocional de dicho virtuosismo. Todos los virtuosos dependían de cierto modelo económico "industrializado" que les permitía sostener una carrera independiente (Meyer 2003, 170). A esto debemos sumar aquellos elementos específicos de ser artista mujer: requerir de un chaperón, lo que aumenta los costos de movilidad y alojamiento, así como el mayor tamaño de baúles y equipaje para albergar los vestidos propios de la época, que además debían cambiarse constantemente (Borchard 2003, 174).

Por supuesto, las diferencias también se sustentan en el origen de estos músicos, así como en la dirección de su movilidad. Los europeos que se trasladaron a las Américas sustentaron su éxito en el deseo no solo de diversión, sino también de educación y "civilización" de las clases medias (Lott 2003, 101), aspiración no necesariamente realizable para los artistas de otras regiones que se hacían un nombre en Estados Unidos. Al menos en teoría, uno podría sospechar una recepción diferente, incluso si los músicos interpretaban repertorios muy similares. Y, de hecho, los repertorios podrían haber sido un problema: mientras que los músicos latinoamericanos posteriores utilizaron piezas exóticas para ingresar a los mercados extranjeros, los virtuosos sudamericanos de mediados del siglo XIX parecen haberse retratado a sí mismos como ciudadanos "civilizados" y cosmopolitas a través de su selección de música (principalmente clásicos europeos). Sin embargo, no siempre la prensa los vio de la misma manera. En el caso de Filomeno, su nombre, su color (proveniente de una familia de orígenes afroamericanos) y su género chocaban con la noción más aceptada para la época: la de pianista virtuoso como hombre europeo.

Como mujer sudamericana, Filomeno tuvo que competir con quienes automáticamente eran asumidos como personas musicales, cultas y civilizadas. Proveniente de una familia de músicos de clase trabajadora, su familia parece haber dependido en esos años del éxito económico que ella pudiera conseguir con sus presentaciones. Como mujer en una carrera dominada

y juzgada por hombres, tuvo que demostrar su valía de maneras específicas que la hicieran competitiva sin perder la feminidad. En un mundo victoriano de géneros delimitados, por supuesto, esto era de suma importancia (Ellis 1997, 353-385). Como ha estudiado Amelia Anderson (2017, 8), el material iconográfico, de *marketing* y discursivo en torno al piano a mediados del siglo XIX establecía claras diferencias, en particular en cuanto a la libertad creativa y los límites físicos esperados y permitidos para una mujer pianista, que además se vinculaba en particular al piano vertical y al hogar. A esto debemos sumar lo que ya escribió Manuel Antonio Carreño (el padre de Teresa) en 1853 en su muy influyente *Manual de urbanidad* –que moldeó los comportamientos de generaciones de latinoamericanos burgueses–: "La mujer tendrá por seguro norte que las reglas de la urbanidad adquieren respecto de su sexo mayor grado de severidad que cuando se aplican a los hombres" (1853, 39)[1].

Lo que aquí se aplicaba a las costumbres urbanas, también se refería a la música. Siguiendo a Carreño en la misma discusión de su *Manual*: "La mujer que tomara el aire desembarazado del hombre, aparecería inmodesta y descomedida". ¿Cómo influye tal juicio, entonces, en una mujer que toma una carrera de hombre (de pianista y compositor virtuoso), como hizo la propia hija de Carreño, Teresa, o la misma Josefina Filomeno? Existen muchas similitudes entre ambas intérpretes: el abuelo de María Teresa, Cayetano Carreño, había sido el maestro de capilla de la Catedral de Caracas. La familia de Filomeno estaba relacionada con la orquesta de la catedral tanto en Lima, Perú[2], como en Santiago de Chile[3]. Además, ambas jóvenes pianistas contaron con el apoyo de Louis Moreau Gottschalk, un aspecto de la carrera de Filomeno que analizaré más adelante. Pero también hay múltiples diferencias, aparte del simple hecho de que Carreño tuvo una carrera mucho más exitosa y valorada que Filomeno. A diferencia de Filomeno, Carreño tenía conexiones importantes por ser hija de un destacado político y diplomático.

Este artículo, entonces, está definido por dos objetivos centrales, que articulan sus dos grandes secciones. Dado que no existe bibliografía sobre Josefina Filomeno, la primera parte del artículo tiene por objeto darla a conocer y compartir datos históricos sobre su carrera, y en particular de su gira al extranjero en la década previamente mencionada, iniciando en 1865. La segunda parte del artículo toma el mismo periodo y las mismas fuentes para reflexionar sobre aspectos de lo que implicó para ella ser pianista,

[1] Número XXXIV según el índice.

[2] Quien más ha escrito sobre los Filomenos es Andrés Sas en su libro *La Música en la Catedral de Lima durante el Virreinato* (1972).

[3] Su vida en Santiago de Chile ha sido poco explorada y se podría hacer más, considerando que algunas de sus composiciones se encuentran disponibles en el archivo de la Catedral de Santiago de Chile.

virtuosa y sudamericana en este periodo, en términos de género, de percepciones propias y ajenas, de repertorios, relaciones familiares, y las percepciones de la crítica y cómo las mismas van construyendo, o deconstruyendo, su carrera a través de los años.

El artículo utiliza como fuentes principales las de prensa, obtenidas gracias a repositorios internacionales como Gallica, Readex y la hemeroteca de la Library of Congress. Si bien realicé investigación de archivo en diversas ciudades de Estados Unidos, así como también en Europa, Perú y Chile, las fuentes obtenidas son mucho menores a aquellas recibidas de la prensa. Por tanto, el análisis discursivo, a partir de cómo "otros" (principalmente hombres) ven a Filomeno, y describen su carrera, es la metodología central que permitió llevar a cabo este trabajo, y determina su construcción formal, los aportes, las deficiencias y las conclusiones del mismo.

Josefina Filomeno y sus años fuera de Chile (1865-1875)

Josefina Filomeno nació en Valparaíso, Chile, un 14 de septiembre de 1853[4]. Provenía de una familia peruana que se mudó a Chile en la década de 1820, haciendo música en las iglesias y teatros de Santiago, Concepción y Valparaíso. Eran tres músicos, hermanos, Ramón, José María y Bartolomé, este último abuelo de Josefina. Su hijo, Miguel, nació en Chile en 1826, hijo del matrimonio de este con la chilena María del Carmen Escobar[5]. La bibliografía y los periódicos de la época tienden a definir a los Filomeno como peruanos o chilenos, indistintamente, pero lo cierto es que la mayoría volvió a Perú en la década de 1840, cuando una crisis importante afectó a la capilla de música de la Catedral de Santiago (Izquierdo 2013). Miguel, sin embargo, se quedó en Chile, y parece haberse definido principalmente como chileno, su país natal. Es significativo que décadas después, en la guerra contra el Perú, organizara conciertos en pro de los soldados chilenos, como si afirmara o al menos probara públicamente su nacionalidad (Hernández 1928, 327).

Josefina, su hija, también habló de Chile como "mi país natal" en una carta al periódico local de Valparaíso en 1874, unos años antes de la guerra (Hernández 1928, 297). La confusión sobre si Josefina es o no chilena, que

[4] "This wonderfully gifted young lady […] was born in Valparaiso, Chili, September 14th, 1853. She is the only child of Senor Miguel Filomeno, a professor of music of that city, who carefully fostered the marvellous instinct for music, which his little daughter displayed at a very tender age. He may be said to have been her only teacher, with the exceptions of […] a few friendly lessons from Gottschalk, whose opinions of her talents are of the most flattering description". *Watson's Weekly Art Journal,* 13 de febrero de 1869, 203. Las traducciones, a menos que se indique lo contrario, son del autor.

[5] Información sobre Miguel Filomeno se puede encontrar en "Miguel Filomeno, 1826", Chile, bautismos, 1585-1932. *FamilySearch*, https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:FJXH-1LX.

aparece tanto en la prensa de la época como en otras fuentes posteriores, puede deberse también a la única obra de su pluma que conservamos: se trata de una polka titulada *El monitor peruano*, en referencia al Huáscar, el barco más poderoso de la armada peruana, que fue capturado por los chilenos en 1883 y aún se conserva como pieza de museo en el puerto de Talcahuano. Como desconocemos la fecha de la pieza, en principio no queda claro si la obra promueve la capacidad naval peruana o la victoria chilena, pero el lugar de publicación (Chile), parece apuntar a esto último, lo cual se condice con sus propios esfuerzos como pianista durante la guerra.

Ilustración 1. Portada de "El monitor peruano", polka de Josefina Filomeno, litografía de Iácobsen Hermanos, Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile

El primer relato público que he encontrado de la habilidad musical de Josefina aparece en un concierto del guitarrista Pedro Dorrego en Valparaíso en 1861, en el que –presentada como "la niña Filomeno"– tocó dos piezas en el piano. La primera fue una fantasía sobre *La Sonnambula* de "Leibacch" (muy probablemente Ignaz Leybach), y un trío concertante

sobre *Norma*, en el que estaba acompañada por su padre y un "joven artista" anónimo[6]. Quizás fue por los talentos de su hija que Miguel decidió abandonar Valparaíso rumbo al Perú en 1865, llegando en agosto de ese año a la antigua capital virreinal, donde vivían sus tíos y primos. En Lima, Josefina interpretó fantasías operísticas similares, ahora no solo con el piano, sino también con el violín y la guitarra, pero su temporada allí se vio abruptamente interrumpida por una revolución en la capital. Louis Moreau Gottschalk, que llegó de Estados Unidos unos meses más tarde, en octubre de 1865, escribió en sus diarios que "parece claramente que no podría haber elegido un momento más inoportuno para dar conciertos" (Gottschalk 2006, 339).

Ciertamente no era el mejor momento para estar en el Pacífico Sur. Mientras Ecuador y Perú se rebelaban, Chile acababa de declarar la guerra a España. Gottschalk también escribió sobre otros problemas que afectaron a sus conciertos en Lima, incluidas multitudes ruidosas y un pequeño terremoto que destruyó parte del teatro local (Starr 1995, 388). Sin embargo, como lo hizo en otras ciudades, en Lima, Gottschalk apoyó a artistas locales, entre ellos a Guillermo Tate y la propia Josefina Filomeno. Gottschalk, de hecho, prestó su propio piano –un piano de cola Chickering– a Filomeno, quien, en enero, realizó un recital solista a beneficio de las víctimas de la guerra (Starr 1995, 389). Filomeno solicitó al ayuntamiento que subiera el precio estándar de todos los conciertos de piano, ya que el dinero iba a ser enviado a Chile a través de la embajada[7]. Entre las piezas que interpretó se encontraba *El banjo* de Gottschalk (Barbacci 1949, 454), pieza que seguro debió estudiar con él, pasando a formar parte de su repertorio en los años siguientes.

Cabe destacar la influencia de Louis Moreau Gottschalk en las carreras de músicos latinoamericanos, desde los ya mencionados Teresa Carreño y Federico Guzmán, o el cubano José White, hasta muchos otros músicos menos conocidos. No solo los ayudó con consejos o dinero, sino que también interpretó algunas de sus obras, como *La Victoriosa* de Federico Guzmán (Starr 1995, 394). No sabemos en qué medida Gottschalk influyó directamente en Filomeno, pero apoyarla públicamente durante un concierto –con su presencia y con ella interpretando sus obras frente a él y en su piano– sin duda debió ser un impulso para su renombre en Lima. ¿Fue él quien le recomendó que fuera más al norte, como hizo con Guzmán? No está claro, pero es tentador pensar que así fue, y hay varias pistas de ello, como veremos más adelante.

---

[6] *El Mercurio de Valparaíso,* 13 de diciembre de 1861. Se mencionan los números de página solo en las referencias a prensa que sean mayores al pliego de 2 a 4 folios, propio de los periódicos de la época, en los cuales es fácil encontrar la información.

[7] Archivo Municipal de Lima, "Comisión de Teatros", Fn9 p.152.

Un mes después, Josefina Filomeno ofreció un recital de despedida anunciando sus planes de partir a París (Barbacci 1949, 454). Según los documentos originales del vapor Arizona, realizó el viaje con su padre Miguel (descrito como un hombre de 39 años y músico), y su madre M[aría] Filomeno (30, su esposa)[8]. La familia, tras atravesar Panamá, llegó a Nueva York el 18 de julio y, una semana después, presentaban a Filomeno como una niña de "trece años" de Valparaíso, Chile: "es una virtuosa del piano y el violín y actuará aquí varias veces antes; ella se muda a París en otoño"[9]. Este detalle demuestra que el plan era ir directamente a París, y que Nueva York era solo una escala hacia Europa.

Filomeno, o sus padres, parecen haber tenido intenciones de realizar una breve serie de conciertos antes de partir hacia París. Esa misma fecha, el 26 de julio, otro periódico –el *American Art Journal*– hablaba de su presentación en la tienda local de Chickering, muy probablemente a través de un contacto que le facilitó el propio Gottschalk[10]. El *New Albany Daily Tribune* mencionó la noticia de su llegada a Nueva York diciendo que está "en camino a París, Francia. Tiene la intención de dar algunos conciertos en nuestros principales lugares de verano antes de partir hacia Europa"[11]. Sin embargo, 1866 pudo haber sido un año muy malo para los recitales en Estados Unidos. La era de la Reconstrucción estuvo marcada por las dificultades económicas de la posguerra y el asesinato del mismo presidente que había acogido en su casa a Teresa Carreño solo unos años antes. Filomeno aparentemente no dio muchos recitales y la revista *American Art* mencionó que, dado que "la temporada es tan desfavorable, […] ha abandonado la idea [de una gira]"[12]. Por tanto, cuál fue el plan original, y como se modificó, no es del todo evidente.

Hacia principios de 1867, Josefina partió con sus padres a París. Dado el peso emocional y cultural que París ejerció en la mente de la mayoría de los occidentales en el siglo XIX, y especialmente de aquellos con algún interés musical, no es difícil imaginar su entusiasmo. No muchos músicos latinoamericanos habían logrado ir a Europa a estas alturas, y Josefina debía haber estado siguiendo los pasos de Teresa Carreño, quien se había mudado a Europa solo unos meses antes. "Teresita Carreño" había cautivado con razón al público parisino, "la perla de Venezuela", como decía *Le Moniteur*

[8] La lista de pasajeros se puede encontrar en "New York Passenger Lists, 1820-1891", *FamilySearch*, https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:939V-5P4D-C?cc=1849782&wc=MX6L-SM9%3A165818401. 269, 18 de julio de 1866-2 de agosto de 1866. Imagen 127 de 459. microfilm M237, National Archives and Records Administration (NARA) Washington D. C.

[9] *New-Yorker Staats-Zeitung,* 26 de julio de 1866.

[10] *The American Art Journal,* 26 de julio de 1866.

[11] *New Albany Daily Tribune,* 1 de agosto de 1866.

[12] *The American Art Journal,* 26 de julio de 1866. El periódico afirma que Nashville era su opción (p. 211).

de l'Exposition Universelle de 1867 el 10 de junio de 1866. *Le Ménestrel* elogiaba constantemente a Carreño y mencionaba cómo aparecían las críticas en cada ciudad; toda Francia parecía estar de acuerdo con París en que su talento era enorme[13]. Carreño había sido también una exótica sorpresa americana, una niña "de unos 12 años y de una belleza ideal"[14], y que recorría los salones franceses, alabada incluso por el propio Rossini[15].

Filomeno llegó segunda. A diferencia de Carreño, en el mismo año de 1867 casi no hay comentarios sobre ella en los periódicos parisinos. *Le Tèmps* comenta su llegada en mayo de 1867: "Mlle Filomeno es una joven pianista de casi 14 años. Llegó de Chile, tiene buen mecanismo, su juego es firme y claro y dada su edad pronto adquirirá las cualidades que aún le faltan"[16]. Dio una serie de recitales en la Salle Herz, el primero de los cuales fue anunciado en la *Revue et Gazette Musicale de Paris* el 14 de abril de 1867, para el lunes siguiente. La Salle Herz era una de las salas de recitales locales preferidas, construida en 1842 por Henri Herz (quien luego visitaría Chile y Perú) en la Rue de la Victoire. Algunos de los fragmentos de los periódicos parisinos fueron enviados a Chile, y reimpresos en Valparaíso en el periódico local *El Mercurio* en noviembre de 1867. Uno de ellos hablaba de "una muchacha del Nuevo Mundo, demostrando a Francia que hay temperamento musical en todas las latitudes"[17], frase que debió ser leída con orgullo por la burguesía local.

El motivo de Filomeno para ir a París parece haber sido estudiar en el célebre Conservatorio. Estudió violín con Jean-Delphin Alard (1815-1888), a quien se menciona entre sus "otros maestros célebres" en una de sus posteriores reseñas de Nueva York[18]. Seguiría tocando piezas de Alard en muchos de sus recitales de violín posteriores[19]. De Filomeno en la capital francesa tenemos una imagen un poco más personal gracias a una carta que otro pianista chileno, Federico Guzmán, envió a sus padres en septiembre de 1867, y que fue reimpresa en el diario de Valparaíso. Guzmán menciona que él y Miguel Filomeno, el padre de Josefina, habían coincidido, después de escuchar a muchos pianistas en Europa, en que la idea popular en Sudamérica de que allí eran "muy comunes los artistas del mérito de Gottschalk" eran unas "ideas erróneas". Y continúa:

---

[13] *Le Ménestrel,* París, 5 de agosto de 1866; ver también 24 de junio.

[14] *Le Ménestrel,* París, 13 de mayo de 1866.

[15] *Le Ménestrel,* París, 27 de mayo de 1866.

[16] "Mlle Filomeno; jeune pianiste âgée de moins de quatorze ans, arrivant du Chili, possédant un bon mécanisme, un jeu net et ferme, et qui, l'âge aidant, ne tardera pas à acquérir quelques qualités qui lui manquent encore". *Le Temps,* París, 28 de mayo de 1867.

[17] *El Mercurio de Valparaíso,* 1 de noviembre de 1867.

[18] *New-York Daily Tribune,* 17 de febrero de 1869.

[19] *Dwight's Journal of Music,* Boston, 7 de noviembre de 1868.

> La misma observación ha hecho Filomeno, quien habiendo llegado antes que nosotros a París, ha tenido la oportunidad de oír a muchos de los principales pianistas. [Filomeno] ha partido uno de estos días con su hija, donde dará uno o dos conciertos, y enseguida embarcará para Estados Unidos. Esta niña, de un gran talento musical, dio una *soirée* musical en el salón de Érard, donde fue muy aplaudida, y enseguida entró al conservatorio imperial, donde ha tomado lecciones de violín. Antes de salir para Burdeos, vino Filomeno con su hija a nuestra habitación para que la oyéramos tocar el violín y puedo asegurarte que me dejó admirado su ejecución, su gusto, expresión, su seguridad de arco, y sobre todo, su perfecta afinación[20].

Sin embargo, eran años difíciles para hacerse un nombre en París. La competencia era mucho más feroz que en Sudamérica o incluso que en la costa este de los Estados Unidos (Lott 2003, 5). Como ha estudiado Katharine Ellis, las décadas previas a la llegada de Filomeno a París habían visto la explosión de pianistas solistas, "territorio inexplorado" para los críticos y el público en la década de 1830, pero extremadamente común en la década de 1860 (Ellis 1997, 355). El año 1867 fue solo una versión más extrema de esto, dado que era el año de la Exposición Universal y todo el mundo musical europeo parece haberse reunido en París, incluidos muchos pianistas. Filomeno actuó en la Exposición solo como una entre los muchos que demostraron la calidad de los pianos Chickering, los medallistas de oro como fabricantes de pianos[21], junto con Krebs, Stoeger, Boscowitz, Ketten y Quidant[22]. Había demasiados músicos: el mes de mayo en que Filomeno empezó a actuar en París, *Le Monde Illustré* escribió sobre los nuevos "nombres" de la temporada, una lista larguísima de pianistas virtuosos que incluye a Filomeno entre casi veinte nombres más, entre ellos Blind Tom Wiggins y, nada menos, Camille Saint-Saëns[23].

¿Qué hubiera pasado si hubiera llegado antes o después de ese año loco? ¿O, más aún, si hubiera llegado antes que Carreño, en 1865? No tenemos manera de saberlo fuera de la especulación. Lo que sí sabemos es que luego de meses de estudio y la experiencia de ser una virtuosa solista en París, Filomeno regresó a América a través de Nueva Orleans –desde Burdeos– en enero de 1868[24]. Todavía estaban con ella sus padres,

---

[20] *El Mercurio de Valparaíso,* 14 de noviembre de 1867.

[21] *The New York Tribune,* 12 de junio de 1867.

[22] *Revue et Gazette Musicale de París,* 12 de mayo de 1867.

[23] *Le Monde Illustré,* París, 18 de mayo de 1867. Otros pianistas enumerados allí eran Blind Tom, Bonnias, Desormaux, Roubaud de Courand, Dombrowski, Sowinski, Staps, Wekerlin, Lamoureux, Jacobi, Dancla, Saint-Saëns, Filomeno, Skiwa y Rose Desnoyers.

[24] "Louisiana, New Orleans Passenger Lists, 1820-1945", *FamilySearch*, https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:33SQ-G5JP-92NB?cc=1916009&wc=MFVK-DWL%3A1029673801%2C1029686301. 052, 1 de marzo 1867-29 de febrero de 1868. Imagen 599 de 689; microfilm M259 y T905, NARA, Washington, D. C.

que por aquel entonces deberían tener, aproximadamente, 40 años cada uno, mientras Josefina había alcanzado, según los documentos del barco, la edad de 18 años. Sabemos que las edades en los registros de barcos son muy flexibles, pero que pudiera pasar por una joven de dieciocho años significa que probablemente ya no había ninguna posibilidad de ser observada como una niña prodigio, algo que afectaría profundamente a los próximos años de su carrera.

Filomeno apareció por primera vez en el escenario de Nueva Orleans el 6 de febrero y, al día siguiente, se publicó una reseña entusiasta: "una sorpresa inicial y muy agradable […] la audiencia estaba compuesta en gran parte por algunos de nuestros aficionados musicales más talentosos y los jueces más exigentes, quienes apoyaron enfáticamente el notable talento de M'lle Filomeno […]; el oyente recordaba constantemente las excelencias del pequeño Paul Julien, e incluso del propio Ole Bull"[25]. Elogios similares se repitieron en las semanas siguientes:

> Por primera vez en esta ciudad fue recibida por un gran público [el 6 de marzo, un mes después], que fue movido repetidamente por la más entusiasta admiración y aplausos […]. Un caballero en el público de anoche, quien, aunque había escuchado a Vieuxtemps y a Ole Bull, declaró a Filomeno la mejor violinista que jamás había escuchado[26].

Pero lo más probable es que Filomeno ya tuviera planes de seguir adelante, después de la serie de recitales en el Teatro Alemán. Ofreció una última velada de entretenimiento "antes de partir" para ayudar al "pueblo sufriente de Prusia Oriental"[27], esta vez en uno de los más prestigiosos recintos de la ciudad, la Nueva Ópera[28]. El resto de abril se dedicó a recitales benéficos, considerados entonces una ocasión aceptable para ver a mujeres adultas actuando en público, como, por ejemplo, aquel para el Hogar de Huérfanos de la calle Séptima[29].

En junio visitó St. Louis, donde estuvo

---

[25] "[…] was a startling and most agreeable surprise to those present. The audience was largely composed of some of our most talented musical amateurs and most discriminating judged, who gave their emphatic indorsement of the remarkable talent of M'lle Filomeno […] constantly reminded of the excellencies of little Paul Julien, even of Ole Bull himself". *The New Orleans Crescent,* 7 de febrero de 1868.

[26] "For the first time in this city she was met by a large audience, which was repeatedly moved to the most enthusiastic adoration and applause. […] we quote the remark of a gentleman in the audience las t evening, who, although having listened to Vieuxtemps and Ole Bull, declared Filomeno the greatest violinist he had ever heard". *The New Orleans Crescent,* 7 de marzo de 1868.

[27] *The New Orleans Crescent,* 31 de marzo de 1868.

[28] *The New Orleans Republican,* 3 de abril de 1868.

[29] *The New Orleans Crescent,* 22 de abril de 1868.

> deleitando a nuestro mundo musical durante la semana pasada con su maravillosa interpretación del piano y el violín. Ella solo tiene quince años [de nuevo, la edad y la prensa…]. Los veteranos musicales, que han escuchado a todos los grandes intérpretes de la generación actual, aquí y en el extranjero, profetizan que esta pequeña sudamericana, con el nombre musical, algún día los superará a todos, cuando el tiempo haya desarrollado aún más sus maravillosos poderes[30].

Otro periódico, de Indianápolis, comentó sobre sus recitales en St. Louis (ahora diciendo que solo tiene catorce años) y que sus planes eran ir a Chicago, Cincinnati y Louisville. Un periódico de Chicago también comentó sus planes tras su visita a la ciudad del norte –donde ofreció dos conciertos de salón– y fue recibida calurosamente:

> su forma de tocar, tanto en violín como en piano, es notable, interpretando las composiciones más difíciles de los mejores maestros con maravillosa facilidad y precisión. Su especialidad parece ser el violín, mientras que al piano también se siente como en casa. Entendemos que está contemplando una gira por Estados Unidos. Aconsejamos a todos los amantes de la buena música que no pierdan la oportunidad de escuchar a esta talentosa artista[31].

Evidentemente, esta publicidad constante de ella en los periódicos locales, antes de su visita, aseguraría un buen nivel de promoción. Desde allí continuó hasta Boston, donde su recepción fue, nuevamente, bastante acogedora. Su llegada a la ciudad fue anunciada por el *Boston Post* el 24 de agosto de ese año, mencionando que toca junto a su padre y que "Miss Josephine tiene una gran reputación como violinista y pianista"[32]. La reseña más larga en el mismo *Boston Post* llegó una semana después, con una larga disculpa porque, aunque había "atraído a un público muy bueno, incluido el mejor apreciado de la ciudad y sus alrededores", la cantidad de noticias había impedido un aviso más largo. En la reseña, salta a la vista que para considerar sus habilidades se tiene en cuenta, nuevamente, la edad:

---

[30] "A young Chilian girl, bearing the euphonious name of 'Josefina Filomena', has been surprising and delighting our musical world during the past week by her marvellous playing on the piano and violin. She is but fifteen years of age […] Musical veterans, who have listened to all the great performers of the present generation, here and abroad, prophesy that this little South American with the musical name, will one day outrank them all, when time shall have farther developed her wonderful powers". *Dwight's Journal of Music,* Boston, 20 de junio de 1868, 264.

[31] "Her playing, both upon the violin and piano, is remarkable, performing the most difficult compositions of the best masters with wonderful ease and precision. Her specialty seems to be the violin, while upon the piano she is also quite at home. We understand she is contemplating a tour through the United States. We would advise all lovers of hearing this gifted artist". *The Song Messenger of the Northwest,* Chicago, agosto de 1868, 120.

[32] *Boston Post,* 24 de agosto de 1868.

> hace con mucho lo atractivo y meritorio; y, si se tiene en cuenta su edad, se la puede considerar una intérprete realmente notable. Si bien le falta un remate completo, como es indiscutible, ciertamente da amplias muestras de potencia, originalidad y vigor, que seguramente con el tiempo evocarán todos los requisitos de una pianista de primer nivel[33].

Filomeno dejaría Boston con el aprecio de esa ciudad, ganándose "la admiración del Boston musical"[34]. Continuó su gira por Bedford[35] y Portland, donde el público se rio de ella porque sus guantes se volvieron "muy adhesivos" justo antes de quitárselos para actuar: "Filomeno sacudió los dedos perversos con tanto descaro, que tuvo que girarse al público. Ella, con una sonrisa tan alegre ante su propia perplejidad, que el público se alegró y le dedicó una pequeña ronda de felicitaciones"[36]. En febrero de 1869 se anunciaron por primera vez sus conciertos en Nueva York, bajo el nombre de "Josefina Filomeno, la maravillosa violinista y pianista de la corte imperial de París"[37]. Sin embargo, y repitiéndose los problemas de Boston, la competencia en Nueva York fue feroz. Como mencionó el *New-York Tribune*, le resultaría difícil establecerse en la ciudad, dado el actual "mecenazgo limitado otorgado […] a los artistas de la sala de conciertos" y las "atracciones rivales" en la ciudad, que provocaron una escasa asistencia[38]. El *New York Herald* también mencionaba a finales de ese año que "las violinistas están abundando. Tenemos aquí a Camille Urso, Matilda Toedt, Josefina Filomeno y las Hermanas Franko"[39]. En estas grandes ciudades existía verdadera hambre de músicos y músicas jóvenes, hermosos y talentosos, particularmente violinistas y pianistas.

Quizás fue entonces cuando Filomeno se dio cuenta de que tenía más posibilidades de hacer carrera si se limitaba a otras regiones del país, más allá de la concurrida costa este. En ese sentido, resulta interesante que el *Herald* la anuncie el 14 de febrero ya como "una joven pianista y violinista de fama rural"[40]. En las semanas siguientes, su número de conciertos en Nueva York disminuyó y la mayoría de las veces no se le ve en recitales en solitario, sino como parte de conciertos más variados en su contenido. En abril de 1870, la *Estrella de Panamá* hizo una mención de pasada de ella

---

[33] "she does with much that is attractive and meritorious; and, when her age is considered, she may be called a really remarkable player. If she lacks in thorough finish, as she unquestionably does, she certainly gives ample evidence of power, originality and vigor, which are sure in time to evoke all the requisites of a first-class player". *Boston Post,* 2 de octubre de 1868.

[34] *Boston Post*, 19 de octubre de 1868.

[35] *The New York Herald,* 8 de noviembre de 1868.

[36] *The New Orleans Crescent,* 17 de diciembre de 1868.

[37] *The New York Herald,* 9 de febrero de 1869.

[38] *New-York Daily Tribune,* 17 de febrero de 1869.

[39] *The New York Herald,* 17 de noviembre de 1869.

[40] "a young pianist and violinist of rural fame". *The New York Herald,* 14 de febrero de 1869.

–¿quizás porque ya tocó allí en 1866?–, diciendo que "ha hecho furor en los estados del sur de Estados Unidos. Dio dos conciertos por semana en 1868 después de regresar de París"[41]. De algún modo, el perfil de Filomeno estaba cambiando: una pianista de mayor éxito en el sur y en zonas rurales, que en las grandes ciudades de la costa este, donde la competencia era demasiada.

Un evento en el que estuvo involucrada durante su año en Nueva York fue el concierto para "el socorro de los patriotas cubanos" en el Steinway Hall el 19 de septiembre[42]. Escribió una marcha militar dedicada a los soldados y a Carlos Manuel de Céspedes, el líder de la revolución, y ella misma dirigió la pieza. La guerra de los Diez Años fue una lucha por la independencia de Cuba contra España entre 1868 y 1878, que involucró a Estados Unidos al final de la misma; uno puede ver fácilmente el papel político de Filomeno en la extensión de la independencia estadounidense a Cuba. Pero tal vez hubo otros aspectos en su participación en este evento. Debió ser por estas fechas cuando conoció a su futuro esposo, Juan E. Salcedo, "el distinguido cornetista cubano"[43]. Salcedo llevaba algún tiempo tocando en Nueva York, presentándose en pequeños conciertos de *varieté* como corneta solista[44]. En uno de sus primeros conciertos juntos, en Bloomington en enero de 1870 (antes de casarse), se menciona a Salcedo como alguien que "recién llegó a este país desde Cuba"[45]. Se casaron en Nueva Orleans el 28 de mayo, un sábado al mediodía[46]. La revista *Boston Folio Magazine* comentó sobre la boda[47], señal de su renombre en algunas ciudades. Parece que fue un matrimonio por amor, no aceptado por su padre quien, según un periódico de Nueva Orleans "es bien sabido que el anciano se oponía al matrimonio entre el señor Juan y la señora Josefina, pero nos alegra saber que se realizó, y que les envió su perdón en una carta"[48].

La segunda temporada en Nueva Orleans fue tan exitosa como la primera. Su primera reseña, del 4 de marzo, comentaba el concierto en el Lyceum Hall como un "raro placer musical", aunque con un público bas-

[41] *La Estrella de Panamá,* 25 de abril de 1870.

[42] *The New York Herald,* 19 de septiembre de 1869.

[43] *The New Orleans Republican,* 1 de marzo de 1870.

[44] *The New-York Times,* 2 de diciembre de 1867.

[45] *Bloomington Daily Leader,* 18 de enero de 1870.

[46] *The Times-Picayune,* 29 de mayo de 1870. "Louisiana Parish Marriages, 1837-1957", *FamilySearch*, https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:33S7-9BSC-ZVZ?cc=1807364. Imagen 1 de 1, juzgados parroquiales, Louisiana.

[47] *Folio Magazine,* Boston, agosto de 1871.

[48] "it is well known that the old gentleman was opposed to the marriage between Senor Juan and Senora Josefina, but we are happy to learn that he sent his forgiveness in a letter". *New Orleans Republican*, 26 de junio de 1870.

tante reducido[49]. Para fomentar la asistencia, el *New Orleans Crescent* publicó al día siguiente una reseña de una de sus recientes actuaciones en Nueva York, donde la habían llamado el

> fenómeno Filomeno […] fue extraordinario, y casi emocionante, ver a su vasto público permanecer como hechizado durante un segundo, en un asombro silencioso y sin aliento, y luego, como si estuvieran de acuerdo, estallan con el más salvaje aplauso y entusiasmo[50].

Salcedo, su marido, también tuvo un concierto en mayo, en el que interpretó solo dos piezas[51].Y el 18 de mayo se organizó un nuevo concierto en ayuda de los patriotas cubanos, en el que Filomeno dirigió la orquesta, actuó junto a Rudolph Sipp a cuatro manos y dirigió la *Obertura clásica* del virtuoso alemán[52]. Sipp viajaría a Chile y Perú, tal vez –se podría adivinar– siguiendo estos contactos trazados entonces en Estados Unidos.

Si bien Filomeno mantuvo un repertorio de obras virtuosas como las de Gottschalk y Thalberg, también incluyó en sus conciertos obras de "maestros alemanes" más antiguos, un repertorio leído por aquel entonces mayormente como "masculino" en la lucha entre la preeminencia de un "pasado clásico" o un repertorio virtuoso "moderno" en las salas de conciertos (Ellis 1997, 362). Eran años en que había una evidente tendencia a juzgar a los virtuosos ya no solo por su habilidad técnica, sino por comparaciones en la interpretación de obras clásicas reconocidas. Federico Guzmán ya lo decía en su carta desde París: una sorpresa para él fue verse "entregado completamente al estudio de la música clásica, que es la música que, desde hace algún tiempo acá, está de moda en Inglaterra, en Francia, en Alemania y en toda Europa"[53]. Ese mismo giro, claramente, afectó el gusto y la programación en los recitales de Filomeno.

Los conciertos de Beethoven y Mendelssohn, para violín y piano respectivamente, pasaron a formar parte de sus conciertos en Nueva Orleans, y seguiría tocando estas piezas durante los años siguientes. Es particularmente destacable en esto el rol de Filomeno, quien en diversos lugares estrenó estas obras, siendo entonces una figura clave en la transformación del gusto y la experiencia de la sala de conciertos para parte del público norteamericano. Por ejemplo, en el Turner Hall interpretó "el célebre concierto de Beethoven, con orquesta completa, que nunca se había interpretado

[49] *New Orleans Republican*, 4 de marzo de 1870.

[50] "Filomeno phenomenon […] it was remarkable, and almost thrilling to see her vast audience remain as if spell-bound for some second, in breathless and silent wonder, and then, as if of one accord, break out with the wildest applause and enthusiasm". *New Orleans Crescent*, 5 de marzo de 1870.

[51] *New Orleans Republican*, 15 de mayo de 1870.

[52] *Ibid.*, 17 de mayo de 1870.

[53] *El Mercurio de Valparaíso*, 14 de noviembre de 1867.

en esta ciudad. Además, el concierto de Mendelssohn-Bartholdy, para piano, con acompañamiento orquestal completo"[54]. De algún modo, al menos en el sur de Estados Unidos, Filomeno servía en la verdadera vanguardia por el gusto por un repertorio clásico estandarizado.

Filomeno partió camino al norte a principios de junio, primero hacia Memphis con su marido –el padre se quedó atrás–[55], anunciada entonces como "Josefina Filomeno, la mayor MARAVILLA musical DE NUESTROS TIEMPOS"[56]. Allí fue comparada desde el primer día con François Prume, a quien, según la reseña, superó sellando "un veredicto ya unánime por parte del público de que ella es efectivamente una maravilla, un prodigio de la música"[57]. Llegó a Nueva York a finales de 1871, pero su carrera evidentemente había cambiado para entonces, remodelada por las circunstancias. Para entender este último año en Estados Unidos, cabe destacar que había pasado de ser celebrada –y contratada– como una niña prodigio de más o menos quince años, a una mujer adulta en torno a los veinte. Esto significa que los conceptos bajo los cuales era evaluada por sus críticos habían cambiado: ya no junto a los niños, sino frente a artistas que tenían una carrera desarrollada. El *New York Times* habló de "Mme. Filomeno Salcedo, que últimamente era un joven violinista de primera, pero ahora es casi un gran artista"[58]. Esto de "casi" es conmovedor, cercano a una declaración de la forma en que sería percibida a partir de ahora.

Pudo haber habido otros factores también en la remodelación de su recepción y carrera en esta época, ya que la familia la había cambiado: Salcedo es quien más tocaba en 1871[59], y la "compañía" ahora tenía un miembro extra, al menos según la lista de pasajeros del vapor Merrimack partiendo de Nueva York (hacia Sudamérica) el 24 de abril de 1872: "Señor Miguel Filomeno y esposa. Señor JE Salcedo, esposa e infante"[60]. Todo esto influyó en los últimos meses. No da más conciertos en los que ella sea la protagonista de la velada, ni recitales en solitario, sino que su nombre aparece siempre al final del cartel en espectáculos de variedades. En noviembre de 1871 actuó, por ejemplo, en una sesión de matiné familiar que se celebraba todos los sábados a las 2 en el St. James Theatre, junto a artistas desconocidos como E. D. Davies, Susan Galton y una compañía de opereta[61]. En marzo de 1872 fue vista junto a la "Banda del Noveno Regimiento" y

[54] *New Orleans Republican*, 5 de junio de 1870.

[55] *Ibid.*, 26 de junio de 1870.

[56] *The Memphis Daily Appeal,* 29 de junio de 1870.

[57] *Ibid.*

[58] "Mme. Filomeno Salcedo, who was lately a young violinist of prime, but is now almost a great artist". *The New York Times*, 8 de diciembre de 1870.

[59] *The New York Times*, 6 de enero de 1872; también 23 de abril de 1872.

[60] *Ibid.*, 24 de abril de 1872.

[61] *The New York Times*, 10 de noviembre de 1871.

varios otros pianistas, violinistas y cantantes, estando efectivamente al final del cartel[62]. Sus últimas actuaciones en Nueva York fueron sorprendentemente dos en un solo día: a primera hora de la tarde junto a Imogen Brown, Sarah Barron, George Simpson y J. W. Morgan (en el Association Hall); y en la noche con Nellie Collins, Clementine Lasar y W. J. Hills, en el mismo Chickering Hall en el que tocó cuando llegó por primera vez a Estados Unidos en 1866[63].

El viaje de regreso a Sudamérica estuvo marcado por diversas paradas artísticas. A Barbados, Filomeno llegó justo a tiempo para cerrar la temporada, con un recital el 5 de julio en "Mrs. Cumberbatch's Hall", muy esperado dados los múltiples relatos de sus éxitos en Estados Unidos: "Si hay alguna virtud en los superlativos, nos reserva un regalo muy rico. Los términos tan elogiosos con los que se describe a la artista en las notas editoriales en América nos hacen esperar un gran placer"[64]. Como siempre, una cuidadosa selección de reseñas (en este caso de Nueva Orleans) fue clave para crear el revuelo necesario que garantizara el lleno total. Actuó solo junto a su padre (en el violonchelo) y su marido, pero se la presenta como la estrella, "la célebre y encantadora violinista y pianista"[65]. Los recitales en Barbardos debieron parecer aire fresco, un regreso al pasado, con su nombre en el centro de un programa completo, anunciado en letras grandes en el periódico.

Desde Barbados parece haber hecho al menos un desvío hacia Surinam[66]. Su última aparición en ese lado del Caribe fue en Barbados, en el St. Leonard's School Room el 7 de marzo de 1873[67]. Ese año actuó en Caracas (Milanca 1995, 97), antes de trasladarse a las Antillas Holandesas[68] y a Panamá, donde tocó en el Club Social, gracias al apoyo de su vicepresidente, el cónsul peruano Aníbal Villegas[69]. En Lima ofreció siete conciertos entre octubre y diciembre, en los que se había consolidado la tendencia de presentarse más como violinista que como pianista (Barbacci 1949, 454-455). Allí se reencontró con Federico Guzmán, quien vivió en Lima entre 1872 y 1879 (cuando comenzó la guerra con Chile). Las carreras entrelazadas

[62] *Ibid.*, 17 de marzo de 1872.

[63] *The New York Times,* 15 de abril de 1872. Pablo Sarasate y Carlotta Patti regresaban esos días de su gira sudamericana, que incluyó una famosa presentación en Santiago en la que la ópera nacional, el Teatro Municipal, se quemó por culpa de la iluminación.

[64] "If there is any virtue in superlatives, there is in store for us a very rich treat. The highly complementary terms in which the company is described in the Editorial notices in America leads us to expect a great deal of pleasure". *Barbados Globe*, 4 de julio de 1872.

[65] *Barbados Agricultural Reporter*, 2 de julio de 1872.

[66] *Surinaamsche Courant,* 17 de septiembre de 1872.

[67] *Barbados Agricultural Reporter*, 4 de marzo de 1873.

[68] *Curacaosche Courant,* 2 de abril de 1874; ver también 21 de marzo de 1874.

[69] *Panama Star and Herald,* 30 de mayo de 1874.

de los dos músicos chilenos –ambos provenientes de familias que solo un par de generaciones antes eran personas africanas esclavizadas, y cuyos padres y abuelos habían trabajado como inmigrantes en las iglesias y teatros de Chile–, ciertamente estaban regresando a una especie de reencuentro. Guzmán, eso sí, volvió a París en la década de 1880, donde moriría en 1885. Siendo hija de Valparaíso, Filomeno fue recibida con los brazos abiertos en el teatro local, el viejo Victoria. Llegó a principios de 1875, casi exactamente diez años después de su salida de la ciudad. Un escritor local mencionó los recuerdos que la gente tenía de la "niña Filomeno" y cómo venían siguiendo las novedades de su carrera en Estados Unidos y Europa. Cuando empezó a tocar en el teatro, por primera vez en su ciudad natal después de una década de viajes y ausencia, "estábamos convencidos de que los numerosos elogios que recibió en el extranjero estaban justificados" (Hernández 1928, 298).

Filomeno en perspectiva

La recepción de Josefina Filomeno no fue nunca homogénea, ni estandarizada, y evidencia diferencias regionales, estéticas y de concepción del rol de ser pianista, virtuosa, mujer y sudamericana. Sin embargo, es evidente ya desde sus primeras críticas que la apreciación a su trabajo fue dedicada, especializada, y que apuntaba a aspectos específicos de su interpretación, que puede ser descrita de varias formas. Por ejemplo, la primera vez que Filomeno salió de Nueva Orleans, el *Crescent* publicó un largo artículo que sirvió como resumen de la evaluación que había recibido allí hasta entonces, aún siendo una niña.

Ilustración. 2. Retrato de Josefina Filomeno[70]

[70] En Eugenio Pereira Salas. 1957. *Historia de la música en Chile.* Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile, p. 321.

Se le describe como particularmente excelente en obras virtuosas para piano, como las de Liszt y Thalberg, pero por encima de ellas "parece sobresalir en las composiciones de Gottschalk. Toca con gran delicadeza, gracia y expresión; su tacto es uniforme, claro y musical; sus tonos son redondos, distintos y bien separados; su gran fuerte es la concepción correcta y artística de la composición de cada autor"[71]. Su enfoque en la estructura y "poesía" de la composición también fue mencionado por el *Memphis Appeal*, donde se dice que si bien quizás menos hábil en el violín que Prume "en método, estilo o acabado", es en poesía donde siempre gana[72]. Las representaciones de ella en los años siguientes intentaron capturar ese enfoque romántico:

> Hay en su tacto esa inspiración evidente que se estremece en los ecos de los sonidos que sus dedos han evocado. Su mirada absorta mientras escucha y espera con interés el desarrollo del tema que tiene ante sí, la reverencia poco ambiciosa con la que reconoce tranquilamente el homenaje que se le rinde con aplausos, pero inmediatamente recurre a su música, demuestra que es genio y no mera cultura, que ha convertido a la Niña Sudamericana en una reina entre los intérpretes instrumentales, y que la música la posee[73].

Sin duda, estas primeras críticas auguraban una carrera brillante que, como he señalado previamente, fue transformándose con el tiempo por razones ajenas al trabajo, la técnica o los intereses de la propia Filomeno. En parte, esto se debió a la complejidad de su recepción, evidente a través de los años. Una de las primeras críticas que Filomeno recibe en Estados Unidos, por ejemplo, ya tensiona algunos aspectos que se volverían clave con los años: por un lado, hay una descripción que instala valores que, para la época, eran normados como masculinos en el tocar el piano: "Posee poderes notables. Su toque es excelente; su ejecución es rápida y bastante brillante; sus notas repetidas y octavas son claras y agudas, y su fuerza es muy grande. Tiene un dominio audaz y fuerte del piano […] su tendencia parece ser romántica y

---

[71] "she seems to excel in Gottschalk's compositions. She plays with great delicacy, gracefulness and expression; her touch is even, clear and musical; her tones are round, distinct and well separated; her great forte is the correct and artistic *conception* of every author's composition". *New Orleans Crescent*, 10 de mayo de 1868.

[72] *The Memphis Daily Appeal,* 28 de junio de 1870.

[73] "There is in her touch that evident inspiration which thrills in the echoes of the sounds her fingers have evoked. Her rapt gaze as she listens and looks forward to the development of the theme before her, the unambitious bow with which she quietly acknowledges the homage paid her in applause, but immediately recurs to her music, shows that It is genius, and not mere culture, that has made the South American Girl a Queen among instrumental performers, and that music possesses her". *New Albany Daily Ledger,* 22 de julio de 1870.

sensacional". Lo que para algunos era una fortaleza, para otros quizás era una tensión compleja, que podía quebrar valores de lo esperado para una niña, y una "señorita".

Esto es evidente durante su paso por Boston. Allí fue atacada duramente por el crítico –y "predicador" musical– más influyente de la época, John Sullivan Dwight, y su *Journal of Music*. Dwight, como ha estudiado Laura Moore, puede entenderse como una figura influyente en la formación del gusto de la época. Las ideas de Dwight eran "evaluar el valor intrínseco de las composiciones musicales" y oponer "obras maestras clásicas versus virtuosismo vacío" (Moore 2007, 28, 68), un modelo de crítica que habría atacado directamente la carrera, el estilo y los valores de Filomeno. Después de sus tres primeros conciertos, Dwight la calificó como una "doncella de quince años":

> [ella tiene] más talento que el común, [pero] ¿hay *genio* detrás de ello? Esa es una pregunta que solo el tiempo podrá responder. [Sería, sin embargo,] inútil buscar aquí el fin, el matiz sutil, la profundidad del sentimiento, la unidad de la concepción, el trasfondo que responde a la experiencia mental y espiritual[74].

Su Gran Concierto Sagrado del 25 de octubre tuvo una gran asistencia de público, pero la reseña de Dwight tampoco fue amable con ella:

> La interpretación infantil de una obra, de la cual un artista maduro nunca siente que ha sacado a relucir todo su significado, no puede satisfacer bien el deseo musical como tal; ni puede ser la propia interpretación del niño; en gran medida debe haber sido aprendido mecánicamente de otros[75].

En esto, Filomeno no estaba lejos de Carreño, quien había sido elogiada de niña por Dwight como un "regalo de Dios", pero criticada posteriormente de estar "prostituida, tocando por mera ganancia"; una "pequeña maga que acuña muchos billetes y dólares" (Milinowski 1940, 44-45).

Estas descripciones, que tienen un evidente sesgo de género que Dwight no achaca a pianistas hombres del periodo, se ven aumentadas por dos elementos que también transpiran en varias de las críticas: una tendencia a describir en forma exótica sus rasgos físicos, que a veces bordea en fantasías eróticas sublimadas en medio de la crítica musical. Como señala un artículo:

---

[74] "[she has] more than common talent, [but] is there *genius* behind it? That is a question which only time can answer. [It would be, however,] idle to seek here the finish, the fine shading, the depth of feeling, the unity of conception, the answering background of mental and spiritual experience". *Dwight's Journal of Music,* Boston, 10 de octubre de 1868, 327.

[75] "A child's interpretation of a work, of which a mature artist never feels that he has quite brought out all its meaning, cannot well satisfy the musical desire as such; nor can it be the child's own interpretation; it must in a great measure have been learned mechanically from others". *Dwight's Journal of Music,* Boston, 7 de noviembre de 1868, 342.

> Es bastante joven, apenas tiene trece años; pero como todos los nativos de ese ardiente clima sureño, su forma está mucho más desarrollada de lo que sus años justificarían. Tiene el tinte oscuro del soleado sur y grandes ojos luminosos, cuyo destello sería peligroso para las naturalezas inflamables[76].

Incluso *The Musical World* de Londres comentó sobre esta tendencia a la recepción de Filomeno, de manera irónica, en un artículo de 1869:

> A los periódicos americanos les gustan los detalles sobre mujeres bonitas [como este:] "Filomeno, pianista y violinista chilena, parece una niña dulce y sencilla, de casi quince años de edad, con una constitución física fuerte. Su cabello es negro y rizado, y su tez es la de una morena antillana. La frente, la nariz, las mejillas y el mentón denotan puro sentido común. Los labios carnosos y los contornos de la boca expresan una combinación y, a su vez, una intensidad de energía masculina y ternura femenina. Los grandes ojos oscuros, que lanzan de vez en cuando miradas sibilinas, arriba, abajo y alrededor, suelen mantener su luz etérea medio oculta por párpados lánguidos y sombreada por la franja de pestañas exuberantes"[77].

Esta tendencia, si bien cambia con los años, nunca desaparece del todo. Por ejemplo, creo que es significativo que mientras al inicio de su carrera, especialmente en muchos de los pueblos pequeños de Estados Unidos y a finales de la década de 1860 la llamaban "miss" o "m'lle", en su último año en Nueva York la llamaban principalmente "señorita", utilizando el término en español, una descripción obviamente exótica y, hasta cierto punto, erótica. ¿La propia Filomeno –o su familia– eligió esta descripción como herramienta de *marketing*?

Señalo esto porque la complejidad de estas descripciones también se amplía por el rol de Filomeno como una mercancía, un sujeto en el mercado comercial y la circulación de artistas del periodo. ¿Cuánto fueron aprobadas o, de hecho, quizás promocionadas por ella o por su padre este tipo de noticias que servían de diferenciador para Josefina Filomeno en un mercado complejo y competitivo como el de la costa este y el sur de Estados Unidos? La combinación de lo "erótico", lo exótico y lo artístico aparece desde su primera reseña, por lo que debe considerarse como un elemento importante en su recepción. Incluso antes de tocar públicamente para dichos críticos, ya tenía una enorme carga que llevar al escenario, una

---

[76] *The Americana Art Journal,* 26 de julio de 1866.

[77] The American newspapers are fond of details about pretty women [like this:] "Filomeno, the Chilian pianist and violinist, looks like a gentle and artless child, nearly fifteen years of age, with a strong physical constitution. Her hair is black and curling, and her complexion is that of a West Indian brunette. The forehead, nose, cheeks, and chin denote plain common sense. The full lips and outlines of the mouth express a combination, and by turns an intensity of masculine energy and feminine tenderness. The large dark eyes casting sybiline glances, now and then, above, below and around, usually keep their etherial light half hid by languid lids, and shaded by the fringe of luxuriant lashes". *The Musical World,* 6 de marzo de 1869.

carga que moldeó la forma en que los demás la escuchaban y veían como intérprete. Filomeno, como intérprete, se transforma en sí misma en una mercancía musical, ya en el marco de su primera infancia y adolescencia, definida por la economía de atención y celebridad donde dicha mercancía puede ser transaccionada.

En dicho marco, también, podemos entender mejor las complejidades de la recepción de su trabajo a través de los años. Un aspecto importante es el hecho de que Filomeno tocaba tanto el violín como el piano. Por un lado, esto era una característica atractiva para los críticos, especialmente como niña; por otro, creo que ese mismo elemento pudo haber dañado su carrera a largo plazo. La mayoría de los virtuosos de la época eran valorados por un solo instrumento, mientras que este modelo de multiinstrumentista parece encajar mejor en un teatro de variedades que en una sala de conciertos. De hecho, parece haber una tendencia por parte de Filomeno en sus últimos años en Estados Unidos –y ciertamente en su carrera posterior en Chile y Perú– a centrarse más en el violín, que fue el instrumento que estudió en París, que en el piano.

Los críticos parecen tener dudas constantes sobre cuál de los dos instrumentos debería ser el "preferido" por la audiencia y por ella. Algunos se inclinaban por su forma de tocar el piano y decían que "como violinista es menos satisfactoria porque su tono es fino y a veces entrecortado"[78], mientras que otros sostenían que "es extremadamente raro que una persona esté dotada de talentos tan marcados en una doble dirección como lo muestra esta joven. Creemos, sin embargo, que muestra más habilidad con el piano que con el violín. Sus esfuerzos con el violín exhiben fuerza y poder más que finura"[79]. Otros decían que "su interpretación en el piano fue solo un poco menos notable que su manejo del violín"[80], y aún otro podría mencionar que "ella es una intérprete sumamente inteligente tanto en el piano como en el violín, aunque más allá, sin duda el violín es su *fuerte* particular"[81].

Sobre su técnica al piano, la prensa tenía mucho que valorar: "Su digitación de las teclas y la manera tranquila con la que interpretaba los pasajes más difíciles de la música evidenciaban un profundo conocimiento del instrumento y justifican su título como pianista, pianista de rara

[78] *Dwight's Journal of Music,* 24 de abril de 1869, 21. Concierto en Nueva York.

[79] "it is extremely rare that one person is gifted with talents so very marked in a double direction as is displayed by this young lady. We think, however, that she displays more skill upon the piano than upon the violin. Her efforts upon the violin exhibit force and power rather than finish". *Boston Post,* 2 de octubre de 1868.

[80] *The New Orleans Crescent,* 7 de febrero de 1868.

[81] Las cursivas están presentes en el original: "she is an exceedingly clever performer upon both the pianoforte and violin, though beyond a doubt the violin is her particular *forte*". *The New York Herald,* 14 de febrero de 1869.

habilidad"[82]. Tocaba "principalmente con las muñecas, donde parece centrada su fuerza; pero su toque, aunque maravillosamente fino, no iguala su delicadeza de raspado –para usar un término expresivo, aunque quizás no técnico"[83]. Esa delicada cualidad se menciona muchas veces, así como su "hermoso toque, mucha rapidez en los dedos, […] rapidez y brío"[84]. Esa facilidad con la que tocaba fue reseñada con entusiasmo: "su forma de tocar se caracteriza por una perfecta facilidad, una gracia y un sentimiento consumados, acompañados por una precisión de toque que rara vez se encuentra en los exponentes de esta escuela de música"[85].

Pero en el violín era igualmente virtuosa, con preferencia por Paganini y Vieuxtemps, además de las obras de su propio maestro Alard. Muchos notaron su extraordinaria memoria para su edad. "En los distintos conciertos que aquí se han dado ha interpretado al menos treinta piezas, sin la partitura, con la mayor precisión"[86]. En Boston esto se extendió aún más: "Ella interpreta, aparentemente con la mayor facilidad, casi ciento cincuenta composiciones solistas elaboradas de memoria, sin utilizar nunca música impresa en absoluto. No es maravilloso que en una sola velada pueda interpretar seis piezas largas sin el error de una sola nota"[87]. El mismo Dwight, tan crítico en otras ocasiones, mencionaría en la misma ciudad de Boston que "uno no podía dejar de maravillarse ante la manera correcta, uniforme y casi fácil en la que realizó los tres largos y difíciles movimientos [del *Concierto para violín* de Mendelssohn], sin errores ni vacilaciones, siempre en buena forma, con melodía, y enteramente de memoria"[88].

Sin embargo, el mismo Dwight pone en cuestión esto en otro artículo, reflejando la tensión producida por los dos instrumentos. Dwight consideró que Filomeno "deleitó a un gran público con su excelente pianismo y

---

[82] *The New York Herald,* 14 de febrero de 1869.

[83] El concierto fue en San Luis: "mainly with her wrists, where her strength seems centered; but her touch, although marvelously fine, does not equal her delicacy of scrape to use an expressive though perhaps not a technical term". *Dwight's Journal of Music,* 20 de junio de 1868, 264.

[84] *Dwight's Journal of Music,* 24 de abril de 1869, 21.

[85] "her playing is characterized by a perfect ease, consummate grace and sentiment, accompanied by a precision of touch seldom found in the exponents of this school of music". *New-York Daily Tribune,* 17 de febrero de 1869.

[86] "She has executed at the several concerts given here at least thirty pieces, without the music, with the utmost accuracy". *New Orleans Crescent*, 10 de mayo de 1868.

[87] "She performs with seemingly the utmost ease, nearly one hundred and fifty elaborate solo compositions through memory, never using any printed music whatsoever. It is not a little wonderful that during a single evening she should perform six long pieces without the error of a solitary note". *Boston Post,* 2 de octubre de 1868.

[88] Concierto en Boston: "one could not but feel wonder at the correct, even, almost easy manner in which she went through the whole three difficult long movements [of Mendelssohn's violin concerto], without a mistake or faltering, always in good tune, and entirely from memory". *Dwight's Journal of Music*, 7 de noviembre de 1868, 342.

mucho menos excelente interpretación del violín"[89]. Filomeno fue presentándose cada vez más como violinista, pero también fue cada vez más criticada específicamente por su técnica en el violín. A juicio de Dwight hay en su técnica una problemática "falta de potencia; el tono era a menudo débil, de modo que el oído tenía que confiar a los ojos muchas frases o pasajes rápidos que apenas podía escuchar; aunque todas las partes de la obra estaban allí, estaban dibujadas de manera muy tenue". Como mencionó el *New Albany Ledger* después de escucharla:

> Filomeno es una violinista muy buena, pero no tan buena como nos habían hecho esperar. No se la puede comparar con Camilla Urso u Ole Bull en cuanto a ejecución y expresión al violín. Como pianista está por encima de la media de los intérpretes profesionales y ejecutó unos movimientos muy brillantes[90].

"Muy bien" y "por encima del promedio" no son en ninguna parte expresiones de profunda apreciación artística, y esta tensión se ve reforzada por la enorme competencia que aparece a fines de la década de 1860 en violinistas circulando por Estados Unidos. Camilla Urso (1840-1902), otra joven violinista de extrema popularidad –aunque para entonces ya no era, tampoco, una niña prodigio–, también actuaba en Boston en ese momento. De hecho, Urso, Olle Bull y Josefina Filomeno compartieron al menos un concierto en la ciudad[91]. Urso también había estudiado en París, pero en el Conservatorio, y estos conciertos en Boston llegaron tras una gira por Canadá y un segundo viaje a París. Filomeno fue comparada con Urso en más de una ocasión, unas veces en positivo y otras en negativo. Por tomar una reseña positiva, y no quedarnos solo en el espíritu de Dwight, en Memphis se decía de Filomeno que "nunca desde que escuchamos a Camille Urso habíamos escuchado nada parecido a su interpretación en el violín. En sus manos casi deja de ser un mero instrumento para convertirse en alma, espíritu"[92].

La comparación con Urso es importante por varias razones: en primer lugar, porque hacia mediados del siglo XIX la construcción de la violinista como virtuosa se va delineando de un modo distinto al de la pianista: con mayor espacio para el virtuosismo, para cierta espectacularidad, y para un repertorio más "clásico", algo que es evidente también en lo que ocurre con Josefina Filomeno (Powell 2021, 241-249). En segundo lugar, porque

[89] *Dwight's Journal of Music*, 24 de abril de 1869, 21.

[90] "Filomeno is a very fine violinist, but not as good as we had been led to expect. She is not to be compared to Camilla Urso or Ole Bull in execution, and expression on the violin. As a pianist she is above the average of professional performers, and she executed some very brilliant movements". *New Albany Daily Ledger*, 26 de julio de 1870.

[91] *The New Orleans Crescent*, 6 de octubre de 1868.

[92] "never since we heard Camille Urso have we listened to anything like her performance on the violin. In her hands it almost ceases to be a mere instrument, it becomes a soul, a spirit". *Memphis Appeal*, 27 de junio de 1870.

en la carrera de Filomeno se ve una similar transición a la que ocurre en Urso, y que ha sido descrita por Maeve Nagel-Frazel: de repertorios de variaciones y fantasías cuando niña, a obras clásicas como conciertos, que tenían un prestigio distinto, y una técnica en el escenario también distinta (Nagel-Frazel 2021, 3). Más difícil, sin embargo, es decir si dichos cambios en el repertorio de Filomeno son por influencia de Urso, o si ambas se influyen mutuamente, o las dos recogen cambios de gusto durante su paso por París el mismo año de 1866. Lo que es cierto, es que para 1869 ambas habían incorporado ya conciertos, o movimientos de conciertos, para violín de Beethoven y Mendelssohn a su repertorio con orquesta y como solista con piano (Kagan 1977, 727-734).

Dado que no tenemos más información de la propia Filomeno, sus opiniones, cartas u otros elementos similares, vale la pena reseñar las palabras de Camilla Urso, leídas durante un discurso en Chicago en 1893 y que, de algún modo, recogen su sentir y el de su generación sobre ser intérprete mujer al violín en aquellos años:

> Por años se pensó que una mujer al violín faltaba en gracia de apariencia y movimientos, hasta que el público empezó a ver mujeres en el escenario y notaron el absurdo de esto; un público admirado se dio cuenta, que una mujer bella, bien vestida, con brazos y hombros descubiertos, violín y arco en la mano, ofrece más atracción que cualquier intérprete hombre vestido con su traje ocasional. Hay razones de sobra para que el violín sea preferido sobre otros instrumentos por mujeres ansiosas de desarrollar talento musical: primero, su ligereza y gracia [...] Segundo, es fácil y liviano de llevar. [...] En cambio, los pianistas atacan su instrumento, lo golpean, se glorían de quebrarlo; nosotras, en cambio, amamos nuestro violín, lo cuidamos, le hablamos, y lo guardamos en la más suave de las sedas al irse a dormir (Kagan 1977, 733).

Quizás visiones similares, que además probablemente pudieron conversar con Urso en una de las muchas ocasiones en que se encontraron, pudieron llevar a Filomeno a preferir progresivamente el violín sobre el piano. Como fuera, lo cierto es que esa transición chocó con una tercera, y quizás aún más difícil, situación en su vida como música. La transición de niña o niño virtuoso a artista adulto es históricamente compleja, pues implica un cambio de perspectiva, criterios de recepción y validación por parte del público y la crítica. No solo en expectativas técnicas, sino también sociales, culturales y morales. Como señala Candance Bailey, cuando una niña virtuosa pasaba a ser una adulta virtuosa debía enfrentarse a un público de mujeres que, si bien eran *amateur* y tocaban en un contexto privado, podían ser tan capaces técnicamente como ella (Bailey 2008).

Como señalé previamente, el propio *Manual* de Carreño ya reforzaba este punto: una mujer es juzgada el doble que cualquier hombre. Katharine Ellis describió en 1997 cómo los críticos masculinos en París culpaban a las

mujeres que aspiraban a la fama sin "una sana autocrítica que llevara al autoconocimiento y a la comprensión de que es mejor mantener la mediocridad artística en privado" (Ellis 1994, 353). ¿Cómo hacerse, entonces, un nombre como artista profesional? La comparación aquí con Teresa Carreño es ciertamente fructífera. Carreño no triunfó solo gracias a sus, aparentemente, habilidades mucho mayores, como a veces se ha imaginado. En realidad, su triunfo y consagración fueron complejos, y sus primeros años como mujer adulta fueron, también, algunos de los más difíciles de su vida en cuanto a su recepción como artista. Pasaron años antes de ser aceptada como compositora y pianista adulta. Carreño, por así decirlo, cruzó la desértica zona de transición de niña prodigio a profesional, y logró sobreponerse entre Europa y Estados Unidos los años suficientes para retornar a los escenarios. Filomeno, viviendo aquel mismo desierto, decidió regresar a Chile para no volver a salir nunca más de Sudamérica, mientras que Carreño permaneció en los circuitos transatlánticos del norte (con algunas excursiones prolongadas a Australia) por mucho más tiempo, para regresar solo una vez –y por un breve período– a su natal Caracas, en 1885.

Finalmente, cabe decir que las propias decisiones personales de Filomeno afectaron a su carrera. Como bien lo sabía Carreño, ser mujer y pianista viajera en aquellos años no era fácil, y menos aún casada y con hijos. Casarse y tener un hijo le pesó a Filomeno como pianista y violinista, sobre todo en cuanto a sus itinerarios, así como probablemente también en los costos. También es posible que la sola presencia de su marido, rechazado inicialmente por Miguel, padre de Josefina, afectara su presencia como artista en el escenario. Juan Salcedo nunca fue un solista célebre ni tuvo la fama de Josefina, y parece haber aprovechado la oportunidad de casarse para utilizarla y "trepar" en sus conciertos. Sin embargo, desde temprano –justo después de su matrimonio– hay indicios de que la relación estaba arruinando la carrera de Filomeno. El *New Albany Daily,* en el comentario más específico que encontré sobre esto, menciona que, si bien Filomeno era una gran artista, el "deseo de Salcedo de conseguir el aplauso del público era tan manifiesto que no se lo concedieron […] y dio lugar a que no concedieran más expresiones de aprobación a su favor"[93].

Hasta donde sabemos, tras su regreso a Chile, Filomeno no volvió a salir de Sudamérica, y es probable que la decisión de volver a su país natal y radicarse allí afectara de forma significativa sus posibilidades de ser recordada. Pasó por Lima (1886) y Guayaquil (1894), así como por Uruguay y Brasil en 1875, donde fue muy elogiada por el Emperador –quien le regaló un brazalete de diamantes–[94]. En Chile, además, la llegada cada

[93] *New Albany Daily Ledger*, 26 de julio de 1870.
[94] *El Mercurio de Valparaíso,* 18 y 24 de noviembre de 1875.

vez más frecuente de "nuevos" virtuosos viajeros daría lugar a comparaciones con ella, como fue el caso de la visita del gran violinista cubano José White (Merino 1990, 65-113). Filomeno sostuvo una carrera posterior como profesora (de canto, piano, guitarra y violín) en Valparaíso, en la calle Independencia, la misma donde habían vivido su padre y Federico Guzmán (Merino 1990, 40).

En sus giras por Sudamérica, así como sus últimos recitales en Chile, también vemos un último cambio importante en su trayectoria. Su repertorio clásico, central a sus últimos años en Estados Unidos, va dando paso a un repertorio de gusto local en la región, donde hay predominancia de piezas locales: cuecas, fantasías sobre temas nacionales (peruanos o chilenos) o piezas igualmente "exóticas" que la perfilaron como sudamericana, y que están totalmente ausentes durante sus años en Estados Unidos. Además, la proporción de obras propias en sus recitales pasó a ser, también, cada vez menor con el paso de los años, aunque debe señalarse que, con la excepción particular de conciertos benéficos, nunca incorporó muchas de ellas en sus programas. Es posible, de hecho, que el volumen de su obra haya sido relativamente menor y no un aspecto central a cómo se definía ella como artista.

Filomeno no fue la primera ni la última joven prodigio musical en viajar como virtuosa por Estados Unidos durante el siglo XIX, pero sí una de las pocas que lo hizo procedente de Sudamérica. En una época en la que el concepto de América "Latina" aún estaba en desarrollo y en que el público angloamericano no había desarrollado un conjunto de rasgos exóticos para esa marca, Filomeno sostuvo una carrera que no estuvo marcada por su "diferencia" en el repertorio, aunque sí, al menos en parte, en su apariencia física, que fue relevante para ciertos críticos masculinos. Si bien su carrera decae durante sus últimos dos años en Estados Unidos, esto parece ser causado por sus relaciones familiares, prejuicios sobre la edad, su condición de mujer, más que por apreciaciones de su arte o técnica. En ese sentido, la gira de Filomeno muestra interesantes capas de posibilidades para los músicos en los Estados Unidos en los años posteriores a la Guerra Civil estadounidense, analizando la variedad de recepciones, la división entre ciudades grandes y pequeñas, la costa Este y las áreas rurales, la norte y sur de Estados Unidos, y los diferentes criterios que se aplican en cada ciudad para valorar a jóvenes prodigios, números de *varietés*, músicos virtuosos, extranjeros, mujeres y "artistas" consagrados. Sin duda, Filomeno vivió todas las complejidades de ser definida, una y otra vez, en las tensiones que se producen entre todos aquellos conceptos y las expectativas que sostienen.

Apéndice

Itinerario provisional de los viajes de Josefina Filomeno (1865-1875)[95]

Lima: agosto de 1865-febrero de 1866
Nueva York: julio de 1866-diciembre de 1866
París: enero de 1867-diciembre de 1868
Nueva Orleans: enero de 1868
San Luis: mayo-junio de 1868
Chicago: agosto de 1868
Boston: agosto de 1868-diciembre de 1868
Portland, Oregón: diciembre de 1868
Nueva York: febrero de 1869-noviembre de 1869
Bloomington, Illinois: enero de 1870
Nueva Orleans: febrero-marzo de 1870
Líbano, Indiana: junio de 1870
New Albany, Indiana: julio de 1870
Louisville: julio de 1870
Cincinnati: agosto de 1870
Boston: diciembre de 1870-enero de 1871
Lafayette: julio de 1871
Nueva York: febrero de 1872
Barbados e islas del Caribe: 1872-marzo de 1873
Caracas: 1873
Lima: 1874
Valparaíso: enero de 1875

[95] Este itinerario, lo he calificado como "provisional" pues ha sido creado mediante el estudio de la prensa contemporánea, la misma reseñada (parcialmente) en este artículo. Esto permite observar ciertas fechas límites, así como algunas estadías más largas, pero no permite asegurar que el itinerario esté completo. De hecho, lo más posible es que hubiese muchas otras ciudades visitadas por Filomeno, tanto en Francia como Estados Unidos, que no fueron identificadas correctamente. De todas maneras, el ejercicio me parece útil para entender las líneas generales de sus viajes entre los años 1865 y 1875.

Bibliografía

Además de los textos aquí reseñados, quisiera señalar que la revisión de prensa se hizo tanto en forma digital como presencial. En tal sentido, agradezco a la Biblioteca Nacional de Chile, Biblioteca Nacional del Perú, Archivo Municipal de Lima, la New York Public Library, y reconozco la revisión mediante palabras claves o "keyword" tanto en Gallica como Chronicling America de la Library of Congress de Estados Unidos.

Anderson, Amelia. 2017. "Performing upon her painted piano: The Burne-Jones pianos and the Victorian Female Gender Performance". Trabajo de fin de máster. University of Oregon.

Bailey, Candance. 2008. "The Antebellum 'Piano Girl' in the American South". *Performance Practice Review* 13, n.º 1: 1. DOI: 10.5642/perfpr.200813.01.01.

Barbacci, Rodolfo. 1949. "Apuntes para un diccionario biográfico musical peruano". *Revista Fénix* II, n.os 5-6: 414-510.

Borchard, Beatrix. 2003. "Die Regel und die Ausnahmen. Reisende Musikerinnen im 19. Jahrhundert". En *Le Musicien et ses voyages: pratiques, réseaux et représentations*, ed. por Christian Meyer, 173-202. Berlín: Berliner Wissenschafts-Verlag.

Carreño, Manuel Antonio. 1853. *Manual de urbanidad y buenas maneras*. Caracas: Imprenta de Hermanos Carreño.

Ellis, Katharine. 1997. "Female Pianists and their Male Critics in Nineteenth-Century Paris". *Journal of the American Musicological Society* 50: 353-385.

Gottschalk, Louis Moreau. 2006. *Notes of a Pianist: The Chronicles of a New Orleans Music Legend*. Princeton: Princeton University Press.

Hernández, Roberto. 1928. *Los primeros teatros de Valparaíso*. Valparaíso: Imprenta San Rafael.

Izquierdo, José Manuel. 2013. *El gran órgano de la Catedral de Santiago de Chile*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Kagan, Susan. 1977. "Camilla Urso: A Nineteenth-Century Violinist's View". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 2, n.º 3: 727-734.

Lott, Allen R. 2003. *From Paris to Peoria: How European Piano Virtuosos Brought Classical Music to the American Heartland*. Oxford: Oxford University Press.

Merino, Luis. 1990. "Repercusiones nacionales e internacionales de la visita a Chile de José White". *Revista Musical Chilena* XLIV, n.º 173: 65-113.

Meyer, Christian. 2003. *Le Musicien et ses voyages: pratiques, réseaux et représentations.* Berlín: Berliner Wissenschafts-Verlag.

Milanca, Mario. 1995. *La música en el tiempo histórico de Cipriano Castro (Caracas, 1899-1908).* Caracas: Biblioteca de autores y temas tachirenses.

Milinowski, Marta. 1940. *Teresa Carreño: By the Grace of God*. New Haven: Yale University Press.

Moore, Laura. 2007. "Louis Moreau Gottschalk, John Sullivan Dwight, and the Development of Musical Culture in the United States, 1853–1865". Tesis doctoral. The Florida State University College of Music.

Nagel-Frazel, Maeve, Petra Meyer Frazier y Antonia Banducci. 2021. "Making the Violin Fashionable: Gender and Virtuosity in the Life of Camilla Urso". *DU Undergraduate Research Journal Archive* 2, n.º 1: 3. https://digitalcommons.du.edu/duurj/vol2/iss1/3.

Powell, Bella. 2021. "Notions of Virtuosity, Female Accomplishment, and the Violin as Forbidden Instrument in Early-Mid Nineteenth-Century England". En *The Routledge Handbook of Women's Work in Music*, ed. por Rhiannon Mathias, 241-249. Nueva York: Routledge.

Sas, Andrés. 1972. *La Música en la Catedral de Lima durante el Virreinato.* Lima: Universidad de San Marcos.

Scherer, F. M. 2018. *Quarter Notes and Bank Notes: The Economics of Music Composition in the Eighteenth and Nineteenth Centuries.* Princeton: Princeton University Press.

Starr, S. Frederick. 1995. *Bamboula!: The Life and Times of Louis Moreau Gottschalk*. Oxford: Oxford University Press.

Recibido: 13-2-2024
Aceptado: 26-3-2024