



# **LA MEMORIA DE UNA CIUDAD A TRAVÉS DE LAS COMPOSITORAS: UN PROYECTO PEDAGÓGICO EN SANTA CRUZ DE TENERIFE**

## **THE MEMORY OF THE CITY THROUGH FEMALE COMPOSERS: AN EDUCATIONAL PROJECT IN SANTA CRUZ DE TENERIFE**

**Eliana Cabrera Silvera \***

**Cómo citar este artículo/Citation:** Cabrera Silvera, E. (2017). La memoria de una ciudad a través de las compositoras: un proyecto pedagógico en Santa Cruz de Tenerife. *XXII Coloquio de Historia Canario-Americana* (2016), XXII-083. <http://coloquioscanariasmerica.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/10027>

**Resumen:** Esta propuesta recoge la experiencia pedagógica realizada en el Conservatorio Superior de Música de Canarias para crear una interrelación entre el proceso de enseñanza-aprendizaje, la reflexión metodológica sobre la historiografía y la actuación sobre el espacio público urbano. Durante el curso 2015-2016 se participó en una iniciativa pedagógica que preveía el análisis de la odonimia local y el lugar que en la misma ocupan las mujeres. Presentamos un proyecto de estudio de compositoras y una propuesta de reivindicación de las mismas en el espacio público. El proyecto supuso una reflexión en torno al criterio que rige la odonimia de una ciudad, que acaba convirtiéndose en metáfora del canon. Además del recorrido teórico, se fomentó un debate, tanto dentro del aula como en encuentros abiertos, propiciando un diálogo real entre centro educativo y ciudad, para integrar el estudio de la historia en los procesos sociales de construcción de la memoria colectiva.

**Palabras clave:** Ciudad; Pedagogía; Música; Mujeres; Espacio público; Odonimia; Memoria; Historia

**Abstract:** This proposal accounts for an educational experience at the Conservatorio Superior de Música de Canarias, whose aim was to create a relation between the teaching/learning process, the methodological reflection on historiography and the action on urban public space. During the 2015/2016 AY we took part in an international competition for education institutions which supposed the analysis of local odonyms and the assessment of how many of them bore women's names. We presented a study on different female composers and the proposal to lay claim on the public space to have them acknowledged. The project involved a reflection on the criteria which rule the allotment of odonyms in a city -in a sense, a metaphor of the canon. Besides theory, a debate was encouraged, both within the classroom and in public meetings, fostering an actual dialogue between the school and the city, in order to build the study of history into the social process of construction of collective memory.

**Keywords:** City; Education; Music; Women; Public space; odonyms; Memory; History

Esta comunicación<sup>1</sup>, originada a partir de una experiencia práctica en el ámbito de la didáctica, querría proponer algunas sugerencias teóricas alrededor del vínculo entre historiografía, didáctica y memoria colectiva, y el modo en que estas tres influyen en el reconocimiento de las compositoras en la historia, condicionando al mismo tiempo la trayectoria de las compositoras del futuro. Me voy a permitir la inserción en el texto de descripciones de mi propia vivencia que considero útiles para la valoración de una experiencia

---

\* Doctora en Musicología. Conservatorio Superior de Música de Canarias. C/ Pedro Suárez Hernández, 2. 38009. Santa Cruz de Tenerife. España. Teléfono: +34 922660600; Correo electrónico: eliana.cabrera@unibo.it

<sup>1</sup> Este texto, escrito íntegramente en lenguaje inclusivo sin discriminación de género, está dedicado a mis alumnos y alumnas de Historia de la Música I (curso académico 2015-2016), y a las futuras compositoras Raquel Blechmit, Irene Fariña y Candelaria Dorta. Expreso un agradecimiento a Nuria Delgada por haber apoyado este proyecto (sin saberlo) hace cinco años, y a María Pia Ercolini por haber promovido y su realización.



en la que participé en diferentes funciones, como investigadora, docente, música y mujer: en suma, como sujeto y como objeto de estudio.

#### EL CONCURSO

En septiembre de 2015 fui invitada a participar en un concurso italiano para docentes, *Sulle vie della parità* (“En las vías de la paridad”), organizado por la FNISM (Federazione Nazionale Insegnanti) y la asociación Toponomastica Femminile. Esta última fue creada en 2012 por Maria Pia Ercolini con la idea de “plantear investigaciones, publicar datos y presionar en cada territorio con el fin de que calles, plazas, jardines y lugares urbanos en general, se dediquen a las mujeres para compensar el evidente sexismo que caracteriza la actual odonimia”<sup>2</sup>. Es el interés por el reconocimiento de las mujeres en el espacio público lo que caracteriza al concurso organizado por dicha asociación. *Sulle vie della parità*, dirigido a todo tipo de centros educativos, plantea “a través de la observación de la ciudad, del barrio y de sus calles, de las áreas verdes, peatonales y ciclistas, de los museos, de los lugares públicos y compartidos [...] promover la investigación histórica local y el análisis del patrimonio cultural, ambiental y cívico del país, con la intención de devolver visibilidad a las mujeres que se distinguieron por la actividad literaria, artística y científica, por el compromiso humanitario y social o por otros méritos”<sup>3</sup>.

#### EL CONTEXTO: LA CLASE

Como profesora de Musicología en la sede tinerfeña del Conservatorio Superior de Música de Canarias, propuse participar en el concurso a los tres grupos de Historia de la Música I. Se trata de una asignatura dedicada a fomentar la verbalización sobre la música y la investigación sobre el patrimonio musical de la tradición occidental. La asignatura se ofrece en Tenerife a estudiantes del título superior de música en las especialidades de Interpretación y Composición (mientras que el alumnado de Musicología estudia la Historia de la Música a través de un recorrido específico). En el ámbito de la música de tradición clásica, que hasta hace poco era la única que se estudiaba en los conservatorios españoles y aún hoy es mayoritaria, la interpretación y la composición musical se entienden normalmente como actos separados. En general, la música estudiada en los conservatorios tiende a girar en torno a la recreación por parte de profesionales de la interpretación de textos escritos por profesionales de la composición. Por ello las asignaturas del bloque “Cultura, pensamiento e historia” son cruciales, ya que tratan uno de los pilares de la música clásica europea: la obra musical y el contexto histórico/estético que permite su recreación pertinente.

Tradicionalmente la asignatura de Historia de la Música ha implicado el estudio de los diversos estilos musicales a través de la audición y análisis de una serie de obras de compositores considerados representativos (quiero remarcar que cuando digo “compositores” me refiero solo a compositores varones: el uso habitual del masculino para referirse tanto a hombres como a mujeres hace que su empleo dentro de mi discurso resulte ambiguo e impreciso y se demuestra en contradicción con el tan cacareado principio de “economía del lenguaje”, puesto que me obliga a explicitar que se trata exclusivamente de hombres). Obviamente no hay ninguna prohibición al estudio de las compositoras, pero lo cierto es que

<sup>2</sup> Traducción propia del texto publicado en la página web de la asociación:

[http://www.toponomasticafemminile.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2&Itemid=306](http://www.toponomasticafemminile.com/index.php?option=com_content&view=article&id=2&Itemid=306) (consultado el 11 de septiembre de 2016).

<sup>3</sup> Traducción propia del texto publicado en la convocatoria del concurso en su edición 2015-2016:

<http://www.toponomasticafemminile.com/images/didattica/concorso2015/Bando-2015-16.compressed.pdf> (consultado el 11 de septiembre de 2016).

en las facultades europeas, al menos hasta hace poco tiempo (y no sé si todavía sigue siendo así), se podía estudiar durante años la historia occidental de la música sin que se citara un solo nombre de mujer, y sin que la cosa recibiese la mínima explicación ni suscitase debate.

Por este motivo, la inclusión de actividades relacionadas con la promoción de las compositoras en el ámbito de esta asignatura suponía un reto muy estimulante. Su estudio contribuía de manera particular al aprovechamiento de la asignatura ya que, precisamente, al tratar un tema del que se encuentra poca información o de más difícil acceso, suponía mayor esfuerzo en actividades relacionadas con la búsqueda, la investigación y la crítica, favoreciendo especialmente la adquisición de algunas de las competencias transversales y generales de la titulación<sup>4</sup>. Pero suponía también un esfuerzo de investigación docente, en relación a unos contenidos que no habían formado parte de los programas de la asignatura. ¿Qué compositoras elegir? ¿Cuáles son las obras más interesantes y representativas?

### EL CONCURSO APLICADO A LA ASIGNATURA

La participación al concurso italiano fue especialmente oportuna. Ahora me doy cuenta de que no sólo me dio una motivación particular para efectuar ese cambio, un cambio de conciencia que desde el punto de vista teórico yo ya había cumplido como musicóloga, pero que no me había atrevido a llevar a la práctica como enseñante de música. El concurso me sirvió también para motivar al alumnado, para justificar la realización de una actividad que estudiantes del perfil de nivel superior, mayores de edad y con estudios de bachillerato completos (o sea, con una identidad bien construida), podían considerar excesivamente ideológica (porque continuar un sistema donde solo se estudian y se interpretan compositores europeos se considera paradójicamente menos ideológico que modificar esa situación de desequilibrio). El concurso me servía, de hecho, para vencer los posibles prejuicios de un alumnado previsiblemente familiarizado con una terminología despectiva hacia el activismo de género, como “feminazi” o “hembrista”. En realidad durante el curso tuve ocasión de conocer opiniones en este sentido por parte de alumnado de otras asignaturas, pero el alumnado de Historia de la Música, el que participó en esta actividad, jamás se pronunció contra el proyecto e incluso muchos de los alumnos y de las alumnas (y particularmente estas últimas) manifestaron una adhesión muy activa, y personalmente motivada. De alguna manera, el concurso sirvió también para que yo superara mis propios temores y prejuicios así como una reticencia a someter a crítica (al menos en la práctica pedagógica) el modelo académico recibido.

### EL PROYECTO

---

<sup>4</sup> Entre las competencias transversales y generales de la titulación previstas por la normativa vigente (*Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación*) que la actividad potenciaría de manera particular, selecciono las siguientes:

- Recoger información significativa, analizarla, sintetizarla y gestionarla adecuadamente.
- Desarrollar razonada y críticamente ideas y argumentos.
- Desarrollar en la práctica laboral una ética profesional basada en la apreciación y sensibilidad estética, medioambiental y hacia la diversidad.
- Dominar la metodología de investigación en la generación de proyectos, ideas y soluciones viables.
- Contribuir con su actividad profesional a la sensibilización social de la importancia del patrimonio cultural, su incidencia en los diferentes ámbitos y su capacidad de generar valores significativos.
- Desarrollar capacidades para la autoformación a lo largo de su vida profesional.

Así pues, la actividad se formuló de la siguiente manera: el objetivo final del grupo debía consistir en proponer el nombre de una o varias compositoras, que decidiéramos entre todos los grupos, a la administración municipal (concretamente la de Santa Cruz de Tenerife, donde tiene sede el centro de estudios). La propuesta debía ser motivada y argumentada: esto implicaba un trabajo importante por parte del grupo.

Para ello cada estudiante se hacía cargo del estudio de una compositora. En primer lugar debían hacer una pequeña lista de nombres que consideraran significativos; y en un segundo momento debían seleccionar el nombre de una compositora que les interesara especialmente y sobre la que habrían tenido que profundizar, presentando los resultados a través de un trabajo escrito y una exposición al resto del grupo. En esta fase se intentó que los nombres de las compositoras fueran variados: que no fueran solo representativos de la creación clásica y europea, sino que incluyeran los nombres de algunas creadoras de “música popular”<sup>5</sup> (este trabajo, dedicado a Bessie Smith y Toshiko Akiyoshi, se atribuyó a un alumno de la especialidad de Bajo eléctrico, coherentemente con su recorrido de estudios) y también varias autoras de origen no europeo, intentando superar de este modo cualquier sesgo de eurocentrismo. Además, se seleccionaron varios nombres de compositoras canarias, para poder examinar la situación de las creadoras locales. Coherentemente con el planteamiento tradicional de la asignatura, se centró el estudio en el perfil de las compositoras y, salvo excepciones, se dejó de lado el estudio de las intérpretes (aunque este hecho se expuso y llevó a debate con el alumnado)<sup>6</sup>.

#### Los trabajos y las presentaciones

La primera cuestión que se planteó en el proyecto era la elección de las compositoras. Se realizó un primer trabajo de puesta en común, sacando esta investigación fuera del aula y haciendo partícipe de la misma a otros miembros del centro. Se imprimieron varios carteles en los que se proponía la siguiente pregunta: “¿qué compositoras conoces?” Las personas que libremente quisieran participar debían completar con sus respuestas un cuadro situado por debajo de la pregunta. El resultado fue muy interesante: los miembros del conservatorio que libremente quisieron participar, conocían un número respetable de compositoras, de las cuales una aplastante mayoría eran mujeres del siglo XX, muchas de ellas no europeas. Las respuestas fueron analizadas y publicadas en otro cartel que se colgó en varios puntos del centro que sirvió para dar a conocer nuestro proyecto:

Con la participación de todxs hemos recabado 32 nombres. De ellos, 22 eran de compositoras de los siglos XX y XXI. Sólo seis eran compositoras de los mil años que preceden nuestra historia moderna de la composición (o sea, aproximadamente, desde que la música se escribe).

Cuatro de ellas coinciden en apellido, significativamente, con los nombres estrella (masculinos) de la historia de la música: Maria Anna von Berchtold (que conocemos por su apellido de soltera, Mozart), Fanny Hensel (que conocemos por su apellido de soltera, Mendelssohn), Clara Wieck (que conocemos, en cambio, por el apellido de su marido, Schumann), y Alma Schindler (que conocemos por el apellido del primero de sus tres maridos, Mahler). ¿Cuánto

---

<sup>5</sup> Las etiquetas de “música clásica” y “música popular” implican complejos problemas teóricos que por razones de espacio no pueden ser profundizados: los utilizo en este texto porque es así como el centro y el alumnado (utilizando también con frecuencia el concepto “música moderna” como equivalente a música popular) clasifican en la práctica las distintas tradiciones y también identifican los distintos itinerarios de estudios.

<sup>6</sup> La crítica a la centralidad de la figura del compositor o compositora es uno de los temas de estudio de la Musicología, y más concretamente de la Musicología Feminista. No podemos tratar aquí esa cuestión por razones de espacio.

las conocemos por sus propios méritos y no por sus apellidos? ¿Cuántas que no tenían apellidos famosos hemos olvidado?

De las 22 compositoras contemporáneas, ocho no son europeas, y cinco están vinculadas a Canarias. De los 32 nombres citados, dos eran hombres (Antonín Dvořák y Hector Berlioz). ¿Qué habría pasado si en vez de por compositoras se hubiera preguntado por compositores? ¿Habría sido tan larga la lista de artistas del siglo XX o XXI en detrimento de las épocas anteriores? ¿Habría habido tantos artistas de fuera de Europa? ¿Habría habido tantos nombres de personas vivas y activas? ¿Habría habido tantos músicos canarios? Los errores cometidos nos hacen pensar que no (Dvořák y Berlioz, compositores europeos del siglo XIX). Reivindicar a las mujeres parece traernos al presente, nos pone en un mundo global, menos eurocéntrico y menos androcéntrico. Esta es la memoria que hemos podido reconstruir entre todos, aquí y ahora.

Sin embargo, creemos es posible hacer más por reconstruir una historia mutilada. Nuestra cultura ha quitado oportunidades a muchas mujeres; pero nuestra historia, además, olvida a las que efectivamente pudieron expresar su creatividad.

En marzo, en el curso de Historia de la Música I empezamos un recorrido por la historia de las compositoras. Cada semana y en cada grupo descubriremos una compositora de la historia. Antes del siglo XX había muchas, y muy buenas, por cierto, a pesar de las dificultades que debían afrontar para aprender, trabajar, publicar, interpretar. Cada semana publicaremos nuestros carteles para compartir con ustedes nuestros descubrimientos.

Nuestros objetivos: ganar un concurso; bautizar una calle de nuestra ciudad; pero sobre todo, cambiar la historia.

Efectivamente, el elenco sufría la falta de algunas compositoras excelentes de ese lapso de la historia musical que más tradicionalmente se ha estudiado y tocado en los conservatorios: aquella que se produjo entre los albores y el ocaso del paradigma tonal. Falta, por ejemplo, Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre. Faltan también Lili Boulanger y Germaine Tailleferre, entre otras.

La selección de las compositoras a estudiar fue otro de los puntos críticos. A estudiantes en el primer curso del grado superior difícilmente podía exigirse un verdadero trabajo de investigación. Por este motivo, aunque realmente habría sido muy interesante descubrir y explorar a través de fuentes primarias, consideré mucho más realista en este nivel de estudios trabajar principalmente a través de la búsqueda en fuentes secundarias, en la bibliografía a disposición del alumnado, ya suficientemente complicada por el hecho de tratarse de figuras relativamente poco exploradas (al menos en comparación con los compositores varones). Nuestra selección de las compositoras acabó dependiendo, pues, de la bibliografía disponible -en castellano (y en menor medida, en inglés)- gracias al trabajo investigador previo de musicólogas y musicólogos. En el contexto canario existían, gracias a la labor de la musicóloga Rosario Álvarez, textos fácilmente consultables sobre compositoras del siglo XX y XXI, así como grabaciones que permitieron la escucha de muchas de las obras de estas artistas. Este aspecto de la búsqueda me pareció representativo de la importancia del nexo que une o debería unir la investigación académica, la actividad didáctica y la elaboración de la memoria colectiva.

Los y las estudiantes debieron realizar, pues, una pequeña búsqueda, para la cual se les alentó a utilizar fuentes bibliográficas acreditadas (por ejemplo, diccionarios especializados), aunque se les permitió consultar puntualmente fuentes de internet, recomendando la debida prudencia en cuanto al uso de materiales sin autoría explícita. Los resultados debían recogerse en un trabajo escrito, junto a un breve comentario personal que podía incluir una propuesta de programa de sala que incluyese la obra de la autora seleccionada. Además, había una puesta en común a través de una presentación del tema que incluía, cuando era posible, audiciones musicales. Se sugirió al alumnado hacerse cargo, como intérpretes, de estas audiciones, pero ninguno de los estudiantes llegó a ejecutar personalmente las obras, limitándose en cambio a buscar grabaciones.

La exposición de cada estudiante era seguida de un debate y reflexión en grupo sobre el papel histórico de la compositora y la oportunidad de dignificar su nombre en el espacio público local. Estos debates dieron lugar a muy interesantes reflexiones en relación, por ejemplo, al papel de las mujeres como “musas” antes que como creadoras (o sea, como objetos de la mirada de otros, en lugar de como sujetos creadores), a los obstáculos que tuvieron que superar durante su formación etc.

#### La valoración histórica

Entre las actividades del proyecto se planteó la lectura de distintas fuentes escritas que revelaban la valoración que han recibido a lo largo de la historia algunas de estas compositoras. Varios de los textos eran críticas (Alejo Carpentier, Gerardo Diego) y otros eran libros de divulgación para la infancia. En ellos el alumnado, después de haber realizado sus propias investigaciones, ya era capaz de plantear una mirada analítica de los textos basada en el contraste con otros datos sobre las compositoras obtenidos durante la realización del trabajo: una especie de crítica de la crítica.

Por ejemplo, se planteó a un grupo de alumnos la lectura y comentario de la siguiente crítica de Alejo Carpentier<sup>7</sup>:

Si bien las mujeres descollaron a través de los siglos en la poesía, la novela, las artes y la interpretación musical, sabido es que, por un fenómeno que muchos no aciertan a explicarse, dieron muy poco, hasta ahora, en el dominio de la composición. Cada vez que, en una generación, apareció una mujer compositora, no tardó en verse sobrepasada, con enorme ventaja, por sus colegas masculinos. Tal fue el caso de una Lily [sic] Boulanger, cuyas obras no soportaban la comparación con las de Ravel o Debussy; o el de Germaine Tailleferre, integrada al grupo de *Los Seis*, y que fue incapaz de sobrellevar, por mucho tiempo, una convivencia creadora con Honegger y Milhaud.

El alumno que había realizado su investigación y elaboración escrita alrededor de la figura de Lili Boulanger percibió inmediatamente los problemas en el razonamiento de Carpentier, y en consecuencia, la distorsión operada por el gran escritor cubano sobre la realidad histórica: ninguna comparación sobre el recorrido de estos autores puede hacerse seriamente ante el hecho de que la prometedor carrera de Boulanger, primera mujer en ganar el famoso premio francés de composición “Prix de Rome”, fue malograda por su tempranísima muerte a veinticuatro años. ¿Qué sentido histórico tiene comparar su carrera con las de Ravel y Debussy? El alumno mismo lo calificó como “golpe bajo”.

En varias críticas publicadas en la selección de *Ese músico que llevo dentro*, Carpentier se basa en la supuesta inexistencia de compositoras -o en minimizar el valor de la obra de éstas- para sugerir que la composición es un campo vedado a las mujeres. Pero sus propias carencias en ese campo (ya que, por lo que vemos en esas críticas, desconocía muchos nombres clave de la composición femenina) y la operación de distorsión ideológica pueden ser percibidas por un alumnado que, tras haber estudiado autónomamente a diferentes compositoras, es capaz de plantear una mirada crítica y actualizada sobre la historiografía y los juicios estéticos.

#### El estudio del callejero

---

<sup>7</sup> Carpentier (1985), p. 276. Texto publicado originalmente en el periódico *El Nacional* de Caracas, el 23 de octubre de 1957.

El hecho de deber dedicar una calle a una compositora generó numerosos e interesantes debates: ¿era mejor proponer al Ayuntamiento una compositora de prestigio mundial o una compositora local aunque quizá de menor mérito artístico? En general el alumnado encontraba más práctico presentar una compositora local: veía en esa opción mayores posibilidades de defender ante la administración su propuesta. Pero esta cuestión no tenía por qué constituir una problemática: como comprobamos, en los nombres de las calles locales no se desdeña a las grandes figuras masculinas mundiales. En el callejero de Santa Cruz de Tenerife se puede encontrar desde el pintor valenciano Joaquín Sorolla, al militar y político venezolano Simón Bolívar, o el héroe indígena de la resistencia mapuche en el actual Chile, Caupolicán. Pareciera, en cambio, que las mujeres deben tener más méritos para insertarse en el callejero común: no sólo deben ser creadoras bien asentadas sino que también deben tener el mérito de pertenecer a la memoria local.

Por ello, una de las actividades de este proyecto consistió en la elaboración de un diagnóstico del callejero local por parte de algunos grupos de estudiantes. Se les facilitó una hoja en Excel con la lista de las calles, en la cual habrían tenido que identificarlas discriminando entre hombres y mujeres, insertando en algún caso algún comentario significativo (por ejemplo, si la mujer a la que se dedica una calle lo está por logros personales, o bien si se trata de figuras honradas por otros motivos, como santas, vírgenes o reinas, muy frecuentes en el callejero).

Esta parte de la actividad contribuyó a una conciencia de cómo el espacio público refleja la memoria colectiva seleccionando las figuras consideradas significativas a través de diferentes criterios no explicitados que convergen de diferentes maneras: la procedencia local o la incidencia en el ámbito local, los méritos reconocidos por la colectividad, el género... La sensación que se tiene es que las figuras femeninas, para ser consideradas acreedoras de esta dignidad, deben hacer converger en su figura por lo menos los méritos y la incidencia en lo local: no bastan los méritos por sí mismos. Por este motivo, músicos de importancia relativa desde un punto de vista meramente artístico a nivel global, como el músico y musicólogo catalán Felip Pedrell o el compositor canario Teobaldo Power, resultan tener más derecho que la italiana Barbara Strozzi o la alemana Clara Wieck-Schumann, compositoras e intérpretes excelentes de relevancia internacional; pero también tienen más derecho que la española Rosa García Ascot, pianista y compositora que ha dejado una obra escasa pero de gran interés; o Emma Martínez de la Torre, nacida en Cuba y naturalizada tinerfeña, pianista y compositora que contribuyó a la vida musical de la capital tinerfeña y fue una de las primeras profesoras del conservatorio local. Ninguna de las cuatro autoras mencionadas está presente en el callejero santacrucero, mientras sí lo están Felip Pedrell y Teobaldo Power. Incluso hay una calle dedicada a los *Cantos canarios*, obra de este último, muy famosa en Canarias (incluso una de sus melodías ha pasado a convertirse en himno de la región) pero comprensiblemente desconocida fuera del archipiélago.

En realidad, la decisión sobre los nombres de las calles puede obedecer a varios factores relacionados con el sucederse de las distintas administraciones que se hacen cargo de ello: es poco probable que existan criterios bien formalizados, y más bien lo que observamos es probablemente el resultado de convergencias más o menos casuales entre las diferentes maneras de valorizar las figuras históricas. Maneras obviamente influenciadas por la imperante ideología patriarcal. Pero más allá de esta constatación tristemente previsible, con este trabajo se consigue favorecer una reflexión en el alumnado sobre su propia escala de valores, como también sobre la naturaleza de sus propios conocimientos de historia, los cuales -descubrimos- pueden ser sometidos a una crítica fundamentada: reconocer la historia y el canon como una construcción activa en la que también ellos, como futuros profesionales de la música, pueden participar. Se trata de un descubrimiento que tiene unas implicaciones aún mayores al plantear cuestiones que afectan radicalmente a su profesionalidad como músicos y

músicas: ¿qué obras seleccionamos para tocar en un examen o en un concierto? ¿Nos limitamos a seguir el repertorio dado o nos planteamos activa y conscientemente la selección de las obras que ofreceremos a un público? ¿Como intérpretes somos meros “consumidores” y “consumidoras” de un repertorio decidido por otras personas, o artistas con autonomía capaces de inventar una línea artística propia? Y finalmente, ¿cuál es la incidencia de nuestro trabajo sobre la cultura que nos rodea? ¿Ofrece nuevas miradas o reitera ideas preestablecidas?

## CONCLUSIONES

El proyecto fue presentado en el concurso italiano y recibió la mención de “Premio internazionale”. Sin embargo, no consiguió uno de los objetivos más significativos: la propuesta real y práctica de llevar el nombre de una compositora elegida por los grupos de estudiantes al callejero local. En el intento, se entabló un fructífero diálogo con técnicas del ayuntamiento de Santa Cruz, pero finalmente no hubo suficiente tiempo durante el curso para cursar la solicitud. Yo atribuía a esta parte del proyecto mucho valor, al suponer una aportación del centro a la vida pública y a la memoria colectiva, y al demostrar al alumnado la posibilidad de vincular el trabajo académico con un compromiso cívico con resultados prácticos. De algún modo abría puentes entre el centro de enseñanza y la ciudadanía.

Pero el proyecto sí llevó a cabo todos sus objetivos académicos: la presentación por parte del alumnado de todos los trabajos y exposiciones, la realización de todas las actividades planteadas en grupo, y una puesta en común pública, que se hizo durante la Jornada de Puertas Abiertas del centro. Además del conocimiento que se adquirió sobre determinadas autoras, cuyos nombres eran del todo desconocidos para la mayoría del alumnado, creo que el proyecto pudo contribuir a fomentar el sentido crítico, mostrando la posibilidad de entablar un diálogo informado con las diversas fuentes (los manuales que invisibilizan a las compositoras, los textos de voces expertas como la de Alejo Carpentier...). Un sentido crítico que los futuros intérpretes pueden aplicar también a su propio concepto del repertorio.

En lo que se refiere a los futuros compositores y especialmente a las futuras compositoras, quisiera recordar en esta conclusión los datos traídos a colación por la musicóloga Pilar Ramos<sup>8</sup>, según los cuales solo dos de los 85 compositores de música clásica más reconocidos en Europa son mujeres: Kaaija Saariaho y Sofia Gubaidulina; parecidas proporciones entre compositores y compositoras se encuentran, al parecer, en otras áreas del mundo. Si no creemos, como Alejo Carpentier, que haya en las mujeres un impedimento biológico para la creación musical, entonces tenemos que concluir que algo las está obstaculizando a nivel social y cultural.

En su artículo, Pilar Ramos trae a colación una cita atribuida a Clara Wieck-Schumann que también llegamos a comentar en clase<sup>9</sup>:

Antes creía tener talento creativo, pero he abandonado esa idea; una mujer no debe desear componer -no hubo nunca ninguna capaz de hacerlo. ¿Y quiero ser yo la única? Creerlo sería arrogante. Eso fue algo que sólo mi padre intentó años atrás. Pero pronto dejé de creer en ello.

Estas palabras denotan la necesidad psicológica (antes que técnica) de respaldarse en una tradición; una tradición que sí existía, pero que la autora alemana no conocía. Creo que este fragmento debería iluminar a quienes tienen y tendrán la responsabilidad de dar a los

<sup>8</sup> Ramos (2010), p. 9.

<sup>9</sup> Ramos (2010), p. 12.



estudiantes de composición y, particularmente, las futuras compositoras una historia en la que reconocerse, capaz de superar las lagunas que hoy la afligen.

### BIBLIOGRAFÍA

- CARPENTIER, A. (1987). "Augusta Holmes". En *Ese músico que llevo dentro 1, vol X*. México: Siglo XXI editores.
- RAMOS, P. (2010). "Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música" en *Revista Musical Chilena*, año LXIV, n. 213, pp. 7-25.