

UC Riverside

Diagonal: An Ibero-American Music Review

Title

Mujeres-agua, mujeres-espejo y mujeres-puente en la creación y promoción de la canción artística latinoamericana e ibérica

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/90n5752x>

Journal

Diagonal: An Ibero-American Music Review, 8(2)

Author

Caicedo, Patricia

Publication Date

2023

DOI

10.5070/D88261449

Copyright Information

Copyright 2023 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed



Mujeres–agua, mujeres–espejo y mujeres–puente en la creación y promoción de la canción artística latinoamericana e ibérica

PATRICIA CAICEDO
Barcelona Festival of Song

Resumen

La contribución femenina al desarrollo del ecosistema musical en Iberoamérica ha sido abundante, sin embargo, no ha sido vista en su totalidad por hallarnos inmersos en una sociedad patriarcal que ha privilegiado el aporte masculino asociándolo al racionalismo ilustrado que favorece la razón, en detrimento de los saberes adquiridos a través de los sentidos y las emociones, formas denigradas, asociadas a sociedades premodernas y vinculadas con lo femenino. En este contexto, al estudiar el aporte de las mujeres a la música, la historiografía se ha centrado casi exclusivamente en el estudio de las compositoras —trabajo considerado intelectual— y su impacto en los espacios públicos —espacios de predominio masculino—, ignorando a las mecenas, maestras, intérpretes y audiencias, agentes decisivos para la transmisión y preservación de la música y de los valores asociados a ella, en espacios privados y públicos. Para entender el impacto de los diferentes agentes productores de significado en el género de canción artística, observaremos la trayectoria de una compositora, una poeta y una intérprete.

Palabras clave: canción artística latinoamericana, mujeres, compositoras, canción española, compositoras latinoamericanas, compositoras catalanas, Conxita Badía, Gabriela Mistral, Chiquinha Gonzaga

Abstract

Women's contribution to the development of the Ibero-American musical ecosystem has been abundant; however, it has not been appreciated as it should because we are immersed in a patriarchal society that has privileged the male contribution, associating it with enlightened rationalism that favors reason, to the detriment of the knowledge acquired through the senses and emotions, denigrated forms, related to pre-modern societies and linked to the feminine. In this context, when studying the contribution of women to music, historiography has focused almost exclusively on the study of female composers —considering hers as intellectual work— and their impact on public spaces —spaces dominated by men—ignoring women who were patrons, teachers, performers and audiences, decisive agents for the transmission and preservation of music and the values associated with it, in private and public spaces. To understand the impact of the different meaning-producing agents in the art-song genre in Latin America and the Iberian Peninsula, we will observe the trajectory of three women: one composer, one poet, and one performer.

Keywords: Latin American art song, women in music, women composers, Spanish song, Latin American women composers, Catalan women composers, Conxita Badía, Gabriela Mistral, Chiquinha Gonzaga

*Primero estaba el mar.
Todo estaba oscuro.*

*No había sol, ni luna,
ni gente, ni animales, ni plantas.*

Sólo el mar estaba en todas partes.

El mar era la madre.

*Ella era agua, era ríos, laguna,
quebrada y mar:
así, primero sólo estaba la madre.*

*La madre no era gente, ni nada,
ni cosa alguna.*

*Ella era el espíritu de lo que
iba a venir y ella era
pensamiento y memoria.*

*Así la Madre existió sólo en Aluna,
en el mundo más abajo.*

*Cosmogonía Kogui¹
(Reichel-Dolmatoff, 1996)*

Describir el papel de la mujer en la creación musical latinoamericana e ibérica es un reto difícil. Si nos enfocamos exclusivamente en el ámbito de la canción de cámara, son numerosas las poetisas, compositoras, intérpretes, docentes y mecenas que han contribuido a enriquecer el género, sin embargo, son pocas las conocidas o las que se han incluido en la historiografía musical de la región.

La creación musical femenina ha sido abundante a lo largo de la historia, sin embargo, al igual que el aporte femenino en la ciencia y en la sociedad en general, no ha sido visto ni valorado por hallarnos inmersos en una sociedad patriarcal que hasta hace poco ha privilegiado el aporte masculino asociándolo al racionalismo ilustrado que favorece la razón y el intelecto, en detrimento de los saberes adquiridos a través de los sentidos y las emociones, formas de conocer denigradas, asociadas a sociedades premodernas, primitivas y vinculadas con lo femenino. Este conjunto de valores, vigente en gran medida, ha permeado todos los aspectos de la sociedad, incluyendo las estructuras de poder e instituciones educativas.

Esta situación, añadida al hecho de que la mayoría de las mujeres, durante siglos, no tuvo el mismo acceso a la educación que los hombres, incluyendo la formación musical, contribuyó a reforzar la creencia de que las creaciones femeninas, cuando se producían, eran de calidad pobre,

¹ Los Kogui o Cogui o Kágaba, son un pueblo amerindio de Colombia, que habita en la vertiente norte de la Sierra Nevada de Santa Marta. Kogui significa jaguar.

porque se comparaban con la producción de los hombres que si tenían acceso a la formación y además se juzgaban con condescendencia. Hemos de notar que, en las clases altas, la formación musical de las mujeres igualaba a la de los hombres. (Bofill 2015, 21)

Así, en el periodo comprendido entre mediados del siglo XIX y mediados del XX, época en la que floreció la canción de cámara en la Península Ibérica y Latinoamérica, la mayor parte de las personas que tuvieron acceso a formación musical académica, pertenecían a las élites o a la iglesia, confinando la producción del género a un segmento muy específico de la sociedad.

Durante ese periodo, la sociedad dominada por hombres excluía a las mujeres de la vida política, artística y profesional (Millet 2016, 40). Se consideraba a las mujeres como niñas, apolíticas y preparadas únicamente para la maternidad y las tareas domésticas. (Schmidt 1976, 245) La formación musical de las mujeres se consideraba un adorno, no una profesión. En este contexto, seguir una carrera profesional en la música no era una opción para las mujeres, especialmente en el ámbito de la composición.

Sin ignorar la obvia disparidad entre las oportunidades de hombres y mujeres, esta interacción no estuvo exclusivamente dominada por los hombres. Las mujeres participaron y contribuyeron al desarrollo del ecosistema musical desde los espacios que tenían a su alcance, que fueron, además, espacios fundamentales para la sociedad.

Durante siglos la mayor parte de las mujeres que hicieron carrera en la música fueron intérpretes, profesoras o mecenas. Con pocas excepciones, los campos de la composición y la dirección estuvieron vedados para ellas. (Howe 1998, 99)

Es interesante notar como aún hoy en día nos esforzamos por encontrar la huella de las mujeres en la música buscando casi exclusivamente a las compositoras. Este interés denota también una deformación patriarcal racionalista, pues desde estos paradigmas se asigna más valor a la música notada que a la de tradición oral y se aprecia más el trabajo del compositor —trabajo considerado intelectual— que el del intérprete o músico amateur.

Esta visión deja por fuera, o en un nivel de menor importancia, a las muchas mujeres que desarrollaron carreras como intérpretes, maestras o mecenas, roles esenciales dentro del ecosistema musical.

Al asignar más importancia al trabajo compositivo, intrínsecamente ignoramos el hecho de que la música es un fenómeno social, posible gracias a la participación de numerosos agentes que producen significado cuyo aporte es interdependiente e igual de relevante. Sin intérpretes, maestros y audiencias, sólo por mencionar a algunos de los agentes productores de significado en la música, el trabajo de compositores y compositoras sería en vano.

Según el mismo paradigma, asignamos más valor a la música interpretada en espacios públicos que a la ejecutada en el ámbito doméstico o en espacios privados. Al hacerlo omitimos una parte importantísima de la escena musical, puesto que los salones y espacios domésticos, espacios de predominio femenino, fueron centrales en la socialización, construcción de valores, identidades y transmisión de la música entre los siglos XVII e inicios del XX. Espacios privados como el salón

constituyeron además ámbitos de libertad para las mujeres, lugares en donde podían expresar emociones e ideas no aceptadas en otros escenarios gracias a la unión de la poesía y la música que convergían en la canción.

Esta comprensión nos aboca a analizar y valorar el aporte femenino desde una óptica que integra a todos los agentes que intervienen en el hecho musical, tanto en espacios públicos como privados. Bajo esta óptica, su aporte se revela omnipresente.

Ya en la antigüedad, en diversas culturas, la música formó parte de rituales mágicos y de sanación en donde se cree que las mujeres eran protagonistas, en parte porque en los mitos originarios de numerosas culturas, la mujer, lo femenino, representaba el origen de la humanidad. (Riencourt 1974, 58)

Tal es el caso de numerosas cosmogonías indígenas americanas en donde el poder de la mujer y el control mágico sobre la naturaleza estaban íntimamente interrelacionados. En culturas como la *Wayuu* desde el mismo momento de la creación, la mujer ocupa un rol central en la identidad y organización societaria, por ser ésta de ascendencia matrilineal. (Paz Ipuana 1976, 24). La mujer, además de ser representada como madre y origen del universo, encarnaba la música. Pienso en las nanas, los arrullos que cantaban las indígenas a sus hijos, en los cantos rituales de las mujeres-medicina que se entonaban con propósitos mágicos y curativos.

El protagonismo femenino en los rituales y en la sociedad, paulatinamente se fue perdiendo e invisibilizando. En los inicios de la era cristiana, alrededor del siglo IV, hombres y mujeres participaban por igual del culto (Edwards, 1991). Llegada la Edad Media, el papel de las mujeres en el culto se había reducido casi totalmente, su voz expulsada de los templos por considerar que incitaba al pecado, quedando sólo pocos espacios para el aprendizaje y ejecución de la música. Uno de estos espacios fue el convento, en él, la formación de las novicias incluía estudios de literatura, teología y música. Allí podían cantar e incluso componer. (Bagnall 1987, 26-27).

También, en la medida en que determinados roles fueron ganando relevancia en la comunidad, estos fueron asumidos por hombres, dejando a las mujeres, oficios que desde el relato masculino carecían de importancia. Así, las oportunidades y derechos de la mujer en la sociedad se redujeron al ámbito de la familia y al cuidado del hogar y de los hijos, oficios fundamentales en el desarrollo de la sociedad y en la transmisión de valores y saberes, pero infravalorados según el orden social patriarcal.

En la España del siglo XIX las oportunidades para las mujeres eran tan limitadas que el único camino legítimo era el matrimonio. La mayoría de las mujeres tenían poco acceso a la educación. Según estadísticas, en 1878, sólo el 9.6% de las españolas sabía leer. (Bofill 2015, 189)

Sin embargo, eventos ocurridos en los Estados Unidos, como la famosa declaración de Seneca Falls de 1848 en pro de la paridad y derechos de las mujeres, tuvieron efecto en todo Europa, dando aire al movimiento sufragista que en España también se dejó sentir. En 1931, durante la

Segunda República, surgen figuras como la abogada, política, escritora y defensora de los derechos de las mujeres Clara Campoamor² (1888-1972), una de las impulsoras del sufragio femenino.

El movimiento en pro de los derechos de las mujeres se reflejó también en la aparición de publicaciones dirigidas al público femenino que tuvieron gran impacto también en la música.

En América Latina como en España, el acceso a la educación de las mujeres era restringido. Sólo las pertenecientes a la clase alta recibían instrucción y la mayoría de las veces diferente a la de los hombres. En México, por ejemplo, sólo hasta 1889 se unificó el curriculum de niños y niñas. Hasta ese momento, a las niñas no se les enseñaban ciencias, matemáticas o leyes. (Bitrán Goren 2012, 30)

Entre las mujeres de clase social alta surgieron sobre todo pianistas y cantantes, pero muy pocas compositoras. Para agravar la situación, cuando aparecían, al hacerlo en una sociedad patriarcal en la que imperaban los valores de la ilustración, sus composiciones eran atribuidas a su intuición natural, sensibilidad o emocionalidad, características que aparecían como opuestas a la racionalidad y al intelecto masculinos, sellos de legitimación de sus creaciones musicales. En este contexto, las composiciones femeninas siempre estaban bajo sospecha, intrínsecamente se consideraban de menor calidad.

A pesar de estos obstáculos, las mujeres desempeñaron un importante papel en espacios privados como el hogar y el salón, espacios esenciales para la transmisión y enseñanza de la música.

ALGUNAS COMpositoras DESTACADAS DE LA REGIÓN

Así, en **España**, entre las élites surgieron compositoras como Paulina Cabrero Martínez de Ahumada (1822-1901), Soledad Bengoechea (1849-1894), Ascensión Martínez Ramírez (1855-1934), María del Pilar Contreras y Alba (1861-1930), María Rodrigo (1888-1967), María Teresa Prieto (1896-1982), Emiliana Zubeldía (1888-1987), Rosa García Ascot (1902-2002), María del Carmen Figuerido Torija (1904-1988), Elena Romero (1907-1996) y la valenciana Matilde Salvador (1918-2007), compositora de numerosas canciones y de *Vinatea*, la primera ópera de autoría femenina producida por el Gran Teatro El Liceu de Barcelona en 1974.

En **Catalunya**, desde mediados del siglo XIX, entre la burguesía emergieron compositoras como Francisca Madriguera Rodón (1900-1965), más conocida como Paquita Madriguera. Figura destacada fue Carme Karr (1865-1943), lideresa que abogó por el derecho de las mujeres a la educación, quien además de compositora fue escritora, periodista y fundadora de la revista cultural *Feminal*, publicación de gran impacto en la que aparecieron las composiciones de varias mujeres incluyendo a Luisa Casagemas (1873-1942), Mercé Vila i Raventós (1902-?), destacada escritora y compositora, Montserrat Porta, Carmina Duran, Paquita Peñuelas, Mercedes Capsir Tanzi (1890-1969), Narcisa Freixas (1859-1926) e Isabel Güell (1872-1956), entre otras.

² https://elpais.com/diario/2006/01/20/andalucia/1137712949_850215.html

Feminal apareció como suplemento del periódico *La Il·lustració Catalana* desde abril de 1907 hasta diciembre de 1917. En sus páginas Karr armonizó sus dos pasiones, la reivindicación de la cultura catalana y de los derechos de las mujeres. (Muñoz, 2012, 3)

Así, en cada número, además de publicar temas de actualidad, opinión, moda, pintura, grabados y fotografías, la revista publicaba un *lied* en catalán de autoría femenina. Esta publicación surgió en Catalunya y no en otra región de España, por sus condiciones socioeconómicas. Comparada con el resto de España, Catalunya era una sociedad más abierta al extranjero, comerciaba con los Estados Unidos y gracias a su expansión comercial tenía una economía y una burguesía en ascenso. Esta situación sumada al reclamo social para valorizar la cultura y la lengua, dieron origen al florecimiento de la poesía en catalán, la arquitectura, la pintura y la música.

En Latinoamérica existieron publicaciones similares, como el *Jornal de Senhoras* publicado en 1852 en Rio de Janeiro, la revista *Renasçensa*, suplemento de periódico publicado en São Paulo y Rio de Janeiro en 1904 y el *Jornal das Moças*, revista similar a *Feminal* publicada en Rio de Janeiro en 1914. En estas revistas se publicaban temas de interés para las señoritas de la sociedad, incluyendo partituras para piano y canciones para voz y piano. (Pacheco, 2021)

La inclusión de partituras en las revistas indica que las mujeres de la sociedad practicaban la música en el hogar y eran consumidoras y ejecutantes de música. Su actividad tuvo gran impacto en la industria editorial musical que floreció en algunos lugares editando reducciones para voz y piano de las óperas en boga y canciones para el consumo femenino en espacios domésticos. (Bitrán Goren 2012)

En América Latina la situación no distaba mucho de lo que ocurría en España. Las mujeres que recibían formación musical pertenecían a las élites o a la iglesia, jugando un rol central en la enseñanza y socialización de la música.

Sin ánimo de hacer un inventario de todas las compositoras de la región, enunciaré a algunas compositoras activas en Latinoamérica entre los siglos XVII y XX, indicando, cuando sea posible, su fecha de nacimiento y muerte.

Ya en el siglo XVII, en **México**, la reconocida escritora Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) escribió *El caracol*, tratado musical para la enseñanza de la música en el convento. De la misma época conocemos las obras de la compositora Guadalupe Ortíz de Oaxaca (1688-1692).

A caballo entre los siglos XIX y XX surgen en México tres compositoras cuyas canciones se convirtieron en éxitos internacionales interpretadas por cantantes líricos y populares. Ellas fueron María Grever (1885-1951), quien creó un importante corpus de canciones para voz y piano, plenas de lirismo, casi siempre sobre textos propios, Consuelo Velázquez (1916-2005) y María Teresa Lara (1904-1984). Las obras de estas tres compositoras representan un punto de encuentro entre los diferentes tipos de canción, se resisten a ser clasificadas como académicas o populares. Al fin y al cabo, la división entre música académica, folclórica y popular es una construcción relativamente reciente surgida desde las élites ilustradas de centro Europa como una forma de clasificar a las músicas que se encontraban fuera de su eje. Felizmente, la canción latinoamericana permite la ruptura de estas categorías. Las canciones entonces se sitúan en uno u otro compartimiento

—popular, académico o folclórico—, de acuerdo con el contexto de ejecución, a su *performance practice*. (Caicedo, 2019). Este fenómeno lo encontraremos en toda la región.

Contemporánea de Grever, Velázquez y Lara fue Sofía Cancino de Cuevas (1897-1982), compositora de obras sinfónicas, música de cámara, y canciones y la primera mujer en dirigir una orquesta sinfónica en México. (Sosa, 2005)

En **Costa Rica** encontramos a Eulalia del Valle, Mercedes O'Leary Ramírez y Virginia Mata Alfaro (1915-?). (Campos Fonseca 2008).

En **Cuba** se destacan María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo (1789-1852), Concepción Cirártegui (1823-1900), Catalina Berroa (1849-1911), Cecilia Aritzi (1860-1930), Olga de Blanck (1916-1998), Ernestina Lecuona (1882-1951) y Gisela Hernández (1912-1971).

En **República Dominicana** se destacaron las pianistas y compositoras Ninón Lapeiretta de Brouwer (1907-1989) y Margarita Luna de Espaillat (1921-2016), quienes se desempeñaron también como pedagogas.

En **Haiti** se distinguió Lina Mathon-Blanchet (1903-1994), artista esencial en la historia de la música haitiana. Fue pianista, compositora y pedagoga y la primera directora del Conservatorio Nacional. Realizó una importante labor de recolección de melodías folclóricas, incluyendo la música de los rituales Vudu. Como directora coral, arregló estas piezas y las difundió en los Estados Unidos, siendo la primera vez que estas melodías salían de su contexto original. (Largey, 2006, 203). Mathon-Blanchet es ampliamente reconocida como una de las figuras más influyentes en el desarrollo de la música en Haití en el siglo XX. (Dirksen, 2016)

En **Venezuela** encontramos a personajes tan interesantes como la pianista, compositora y directora Teresa Carreño (1853-1917), las compositoras, escritoras y pedagogas Ana Mercedes Asuaje de Rugeles (1914-2012) y Flor Roffé de Estévez (1921-2004), la soprano, musicóloga, compositora y gestora cultural María Luisa González Gragirena (1898 -1985), la compositora Blanca Estrella (1910-1986), (Álvarez Pifano, 2013) y Modesta Bor (1910-1998), prolífica compositora de canciones para voz y piano y pedagoga.

En **Puerto Rico** se destacaron Ana Otero Hernández (1861-1905), pianista y compositora que desarrolló una exitosa carrera internacional (Callejo Ferrer, 1915), Frances Gotay (1865-1932), monja y compositora quien al tomar los votos y radicarse en New Orleans adoptó el nombre de Hermana Marie Seraphine, Ramona Sicardó Iser (1878-1950), pianista y compositora, Mercedes Arias (1863-1954) y Monsita Ferrer (1882-1966), compositora prolífica con un extenso catálogo que incluye numerosas canciones para voz y piano. En el ámbito de la canción popular se destacó Sylvia Rexach (1922–1961) creadora de conocidos boleros, canciones para voz y guitarra aclamadas internacionalmente. (Hernández Candelas, 2021).

En **Uruguay** encontramos a Jacinta Furriol (1806-?), María Felicia Antonia Galli Bagutti (1872-1960), Carmen Barradas (1888-1963), Elizabeth Saunders (1877-1951), compositora y directora de orquesta, Renée Pietrafesa Bonnet (1938 - 2022) y a Beatriz Lockhart (1944-2015).

En **Argentina**, estuvieron activas Eduarda García Mansilla (Argentina, 1834-1892), Celia Torrà (1884-1962), María Isabel Curubeto Godoy (1896-1959), Montserrat Campmany (1901-1995), Lita Spena (1904-1989), Irma Urteaga (1929-2022), compositora, pianista y docente, Lía Cimaglia Espinosa (1906-1998) concertista de piano que desarrolló una exitosa carrera internacional, además de ser compositora y pedagoga y Alicia Terzián (1934).

En **Brasil** encontramos a Maria Guilhermina de Noronha Castro (1820-1880), Luiza Leonardo (1859- 1926), Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Branca Bilhar (1886-1928), Dinorah de Carvalho (1895-1980), Maria Virginia Leão Velloso (1895-1921), Hortensia do Rio Branco, Jureima Oliva, Helza Cameu (1903-1995), Eunice Katunda (1915-1990), Lina Pires de Campos (1916-2003) y Kilza Setti (1932).

En **Chile** las compositoras Isidora Zegers (1803-1869), Lucila Céspedes (1902-1983), Carmela Mackenna (1879-1962), Ema Ortiz (1891-1974), Marta Canales (1895-1986) y María Luisa Sepúlveda (1892-1958), Ida Vivado (1913-1989), Estela Cabezas (1921-2011), Sylvia Soublette (1923-2020) y Leni Alexander (1924-2005).

Violeta Parra (1917-1967) se destacó en la canción popular y folclórica dejando profunda huella en toda América latina con sus canciones de contenido social gestadas dentro del movimiento denominado *nueva canción latinoamericana*, la materialización sonora de los profundos movimientos culturales y políticos que sucedieron en América Latina y en el mundo a finales de los 60s y durante los 70s. Al igual que en la canción artística, en la *Nueva canción* desempeña papel protagónico la simbiosis música-texto, así, sus textos, al igual que en la tradición juglaresca, describen los campos, los espacios urbanos, la soledad, el amor, la injusticia social y el dolor, logrando que millones de personas se identificaran con su mensaje. (Caicedo, 2019, 104)

En **Colombia** se destacaron Josefina Acosta de Barón (1897-1945?), Maruja Hinestrosa (1914-2002), Cecilia Pinzón Urrea (1927) y Jacqueline Nova (1935-1975). María Ruth Rojas de Polanco (1931-1921), Rita Fernández Padilla (1948) y Leonor Buenaventura de Valencia (1914-2007) se destacaron en el campo de la canción folclórica.

Figura central en el panorama musical del Perú fue la compositora y maestra de canto Rosa Mercedes Ayarza Morales (1881-1969). Además de destacarse como cantante, fundó la Escuela Nacional de Arte Lírico, la primera Sociedad Peruana de Autores y Compositores, recolectó y transcribió numerosas piezas folclóricas y compuso más de 300 obras. También se destacaron Clotilde Arias (1901-1959) y Olga Pozzi Escot (1933), ambas compositoras nacionalizadas estadounidenses. En el ámbito de la canción folclórica Chabuca Granda (1920-1983), como cantautora, compuso canciones que se convirtieron en símbolos identitarios nacionales del Perú que hoy en día son interpretadas por cantantes líricos y populares. A lo largo de su carrera incorporó en sus composiciones elementos de la música protesta, de la música afroperuana y de la llamada música criolla. Sus canciones han tenido gran impacto en toda América Latina. Su contemporánea Alicia Maguiña (1938-2020) también compuso aproximadamente 30 canciones folclóricas de gran popularidad.

Una de las precursoras de la composición en **Bolivia** fue Modesta Sanginés Uriarte (1832-1887) quien creó numerosas obras de cámara incluyendo canciones para voz y piano que ella misma

interpretaba. En el ámbito de la canción folclórica se destacó Asunta Limpias de Parada, (1915-1995), también escritora y cantante.

En **Ecuador** estuvieron activas Ana Villamil Icaza (1852-1916) compositora, y profesora de piano y canto y Luz Elisa Borja Martínez (1903–1927) poeta, pianista, pintora y escultora.

A lo largo del siglo XX, con el progresivo avance en el acceso a la educación de la mujer, empiezan a surgir compositoras que paulatinamente son legitimadas desde la academia, las instituciones educativas y la sociedad, sin embargo, tenemos que esperar al siglo XXI para que sus obras empiecen a ser reconocidas y valoradas.

Aún queda un largo camino para alcanzar el pleno reconocimiento e igualdad de oportunidades para las mujeres compositoras. Su reconocimiento pasa por la publicación y difusión de sus obras.

Este inventario de creadoras iberoamericanas, por supuesto incompleto, da una idea de la presencia e impacto de las mujeres en la música de la región en los siglos pasados. A continuación, y siendo coherente con la visión que otorga igual importancia a los diferentes agentes productores de significado en el campo de la música, presentaré a tres mujeres que contribuyeron a la construcción del género de canción desde diferentes ámbitos y contextos históricos. Metafóricamente las denominaré mujeres-agua, mujeres-espejo y mujeres-puente, aludiendo al poder del símbolo para llegar a niveles de comprensión que el puro intelecto no alcanza. Tal como expresó Tillich “el símbolo abre dimensiones y elementos de la realidad, que de otro modo permanecerían inaccesibles, y desbloquea dimensiones y elementos de nuestra alma que corresponden a las dimensiones y elementos de la realidad”. (Tillish, 1957)

Lakoff y Johnson aseguran que las metáforas son esenciales para el desarrollo social y personal. Afirman que “nuestro sistema conceptual ordinario, el que determina nuestras acciones y formas de pensar, es fundamentalmente metafórico por naturaleza” (Lakoff y Johnson, 1980).

Las expresiones metafóricas del lenguaje están ligadas a conceptos metafóricos que nos ayudan a entender la naturaleza y actividades humanas. (Smith, 2013)

MUJERES-AGUA

El agua, metáfora de la existencia humana que brota de la tierra y baja la montaña para regresar al mar, fundirse y renacer en forma de lluvia. El agua purifica, limpia. Junto a la tierra, en numerosas culturas simboliza lo femenino, la intuición y la pureza. (Rappenglück, 2014) La vida se aglutina alrededor del agua. Femenino eterno, el agua es subversiva, transgresora, penetra en los lugares más insospechados, adapta sus causas sin perder su pureza y naturaleza mutable. (Wessing, R., 2006)

En la cultura indígena americana Kogui, todo el cosmos fue creado en *Aluna*, espacio trascendental que significa pensamiento y océano y que representa el mundo de lo no visible, de lo espiritual, del puro pensamiento, de la idea pura. (Reichel-Dolmatoff, 1996)

Diversas culturas ancestrales tienen mitos de seres femeninos que nacen del agua y regresan a ella, mujeres-origen, mujeres-madre como Bachué³, Mama Ocllo⁴, Chía⁵, Coatlicue⁶, Afrodita⁷, Iemanjá⁸, las ninfas⁹, ondinas, náyades¹⁰, sirenas¹¹. Estos seres han sido fuente mítica de muchas formas de arte en distintos pueblos siendo comparadas con el mismo arte.¹²

Pienso en las compositoras como en mujeres-agua, que mezclan, transgreden, dan vida, crean. Ejemplo de mujer-agua fue la compositora y maestra carioca Francisca Hedwiges Gonzaga conocida como Chiquinha Gonzaga (1847-1935).

Eternizada por la marcha de carnaval *Ó Abre Alas*, pasó su vida enfrentado prejuicios. Por haber dedicado su vida a la música, actividad en ese tiempo exclusivamente masculina, y viviendo en Rio de Janeiro, la conservadora capital de mediados del siglo XIX tuvo una vida difícil en términos de aceptación social. Fue rechazada por sus padres, tuvo dos matrimonios “fracasados” según los valores de la época y fue víctima de sátiras y ridiculizaciones. Nacida en 1847, fue hija de un alto oficial militar y de doña Rosa Gonzaga, una de las figuras más activas de la sociedad imperial. Su

³ La Madre Bachué, o Batchue [*Bat (Digno) - chue (Pecho, alimento)*], es la madre primigenia del pueblo Muisca, pueblo indígena de la región andina de Colombia.

⁴ Mama Ocllo (en quechua Mama Uqllu) fue la esposa del inca Manco Cápac, primer gobernante de la cultura inca.

⁵ Chía o Chíe es la denominación en la religión y mitología de la Colombia precolombina de la luna, venerada como diosa. Chía, esposa del sol o Sué (Zhúa); era el símbolo de los placeres mundanos, siendo la protectora de la diversión, los bailes y las artes, representándola con forma de mujer.

⁶ Coatlicue (nahuatl) ‘la que tiene su falda de serpientes’ (cōātl, serpiente; ī-, su; cuē(itl), falda; -eh, que tiene) en la mitología Mexica es una diosa de la fertilidad.

⁷ Afrodita es la diosa griega del amor, el sexo y la belleza. Entre sus poderes están proteger a los esposos, fecundar los hogares y estar presente en los partos. Su equivalente en la cultura romana es Venus.

⁸ Yemayá, o Iemanjá, también llamada Yemanyá o Dona Janaína en Brasil, es la Orishá del pueblo egba, divinidad de la fertilidad de la mitología yoruba, originalmente asociada a los ríos y desembocaduras. Dona Janaína es madre y esposa, ama los hombres del mar y los protege.

⁹ En la mitología griega, una ninfa es una deidad menor femenina asociada a un lugar natural concreto, como puede ser un manantial, un arroyo, un monte, un mar o una arboleda. Diferentes de los dioses, las ninfas suelen considerarse espíritus divinos que animan la naturaleza, se representan en obras de arte como hermosas doncellas desnudas o semidesnudas, que aman, cantan y bailan.

¹⁰ En la mitología griega, las náyades eran las ninfas de los cuerpos de agua dulce y encarnaban la divinidad del curso de agua que habitaban, de la misma forma que las oceánidas eran las personificaciones divinas de los ríos.

¹¹ Las sirenas son criaturas marinas mitológicas, seres seductores híbridos de humano y pez. Se les atribuía una irresistible voz melodiosa con la que atraían a los marineros.

¹² E-mail de Eduardo Rueda Barrera a la autora. 15 de noviembre del 2006.

educación fue excelente, incluyendo además del estudio de la música, el latín, ciencias y religión, todo esto con tutores privados que asistían a su casa.

Desde temprana edad estudió piano con reconocidos maestros como Arthur Napoleão y el compositor Elias Álvares Lobo. Aunque su educación musical se centró en la música de cámara para piano, desde temprano se interesó por la ópera y la música dramática. Sus compositores predilectos fueron Puccini, Verdi, Leoncavallo y su compatriota Carlos Gomes quién en esa época era un exitoso compositor de óperas en Milán. A los once años escribió su primera obra titulada *Canção de pastores*, sobre texto de su hermano. (Diniz, 2009)

Su vida personal, fue la que más desafíos le deparó pues en la sociedad tradicional de mediados del siglo XIX, en donde el rol de la mujer estaba circunscrito a espacios muy concretos, rompió con todas las convenciones sociales. A los 13 años fue ofrecida en matrimonio, pocos años después se separa, provocando el rechazo de su familia. Después de su separación se integró al circuito bohemio, interactuando con el flautista y compositor Antonio da Silva Callado quien en aquel momento exploraba las nuevas técnicas de composición con motivos nacionalistas. Callado le dedicó la polca titulada *Querida por Todos*. En 1876 se casó de nuevo para separarse poco después, a partir de ese momento y hasta 1885, fue objeto de burlas y calumnias en los periódicos de la época.¹³

Su primera obra de estilo nacional data de 1877, la polca *Atraente*. A partir de 1885 su estilo empieza a mostrar de manera mas decisiva el estilo nacional y escribe la operetta *A corte na roça*, que incluye reminiscencias del *lundú* y la *modinha*, los dos pilares sobre los cuales se desarrolló la canción artística brasileira. Uno de sus *lundus* más exitosos fue *Para a cera do Santissimo*, de cuya partitura se vendieron 18.000 copias, apareciendo en numerosas colecciones de canciones.

A partir de 1885, inicia una fase de reconocimientos al ser la primera directora mujer de la Orquesta del Teatro Municipal y de la Banda militar. También dirigió la opereta *A filha do Guedes* en el Teatro Lírico, en una fiesta en su honor. (De Andrade, 1940) Su actividad como directora continuó en 1887 cuando se puso al frente de una orquesta de 100 guitarras en el Teatro São Pedro de Alcântara de Rio de Janeiro. (Freire y Portela, 2020)

Se mudó a Lisboa en 1906, en donde se unió afectivamente a quien sería conocido como João Batista Gonzaga, un hombre 16 años más joven que ella, con quien regresó a Río de Janeiro en 1909. Esta unión de nuevo conmocionó a la sociedad carioca. João Batista la acompañó hasta su muerte en 1935, mientras escribía su obra *Maria*. (Diniz, 2009)

Chiquinha Gonzaga fue pionera e innovadora en otros aspectos además de la música. Mantuvo públicamente posturas políticas progresistas, defendió la causa abolicionista y lideró la lucha por el reconocimiento de los derechos autorales siendo una de las fundadoras de la Sociedad Brasileira de Autores Teatrales en 1917. (Diniz, 2009)

¹³ <http://chiquinhagonzaga.com/wp/biografia/>

A pesar de sus numerosos logros, Chiquinha es hoy conocida por todos los brasileros debido a *O abre Alas*, piezaailable interpretada cada año en los carnavales; así Chiquinha escribió una pieza que se asoció con la identidad brasilera de una manera que ningún otro compositor había logrado hasta entonces. Su obra incluye música para más de 77 piezas teatrales, operettas y comedias, la mayoría sobre temas nacionales que mezclaban elementos de la música urbana popular. Su producción de danzas y canciones se ha estimado en aproximadamente dos mil piezas. Según palabras de la socióloga Edinha Diniz, "parecía inevitable que carnaval y música se encontraran en un momento determinado de sus desarrollos específicos para formar el gran espectáculo de la nacionalidad brasileña. Chiquinha fue apenas, la promotora de ese encuentro" (Diniz, 2009).

MUJERES-ESPEJO

El espejo es símbolo de la conciencia y de la memoria inconsciente, por lo que tradicionalmente se relaciona con la revelación de la verdad. Muchas veces tiene carácter mágico, como la puerta por la que el alma puede disociarse y pasar al otro lado. En la ceremonia de iniciación masónica, simboliza a la conciencia y al recuerdo de lo que hemos sido. En el budismo el espejo simboliza el alma pura, en la que se refleja la verdad del espíritu iluminado. (Cooper, 1978). Cuando el corazón se convierte en espejo puro, el mundo se refleja en él tal como es, sin las deformaciones del pensamiento pasional. Superficie capaz de reflejar la luz, el espejo simboliza la imaginación y la verdad. En él se refleja la realidad circundante.

Una mujer-espejo, que supo reflejar su realidad circundante, fue la poeta Gabriela Mistral (1889-1957). En su poesía reflejó la dolorosa y bella realidad de la mujer indígena, de los campesinos y de la infancia. Desde 1918 su obra impulsó profundos cambios en la música, invitando a los compositores a fijarse en los textos en castellano y a abogar por el canto en la propia lengua. (Torres Alvarado, 2009).

El compositor Jorge Urrutia Blondel dijo en un artículo que escribió a la muerte de Mistral:

Hilos milagrosos, afinidades indefinibles, matices inanalizables, sedujeron a los compositores chilenos. En forma insensible, fueron acercando cada vez más su tienda a la fuente de inspiración, escamoteando centímetros entre una y otra, como deseando ensoñar y laborar bajo la misma lámpara. Todo esto, casi sin que la Poetisa se percatase de ello. Podría decirse que Gabriela Mistral llegó casi a abismarse de que toda esa extraña gente, manejadora de sonidos, llegase a su huerta para cosechar el buen fruto, tibio aún, más por la llamarada de la creación que por el buen estío. Luego, los vería alejarse cantando... y dibujando signos, para ella cabalísticos, unidos a los del fruto poético; fruto casi robado, en jornada rapaz... El verso ya cantaba sin el canto, urgiendo al sonido, imponiendo acordes, exigiendo la garganta humana, para decir lo que allí latía y desbordaba potencialmente. ... Asimismo, en toda la producción musical de allende las fronteras, especialmente en Latinoamérica, está presente la llama animadora de nuestra poetisa. (Urrutia Blondel 1957, 22-25).

El uso de la poesía de Gabriela Mistral por compositores no solo chilenos sino de todo América Latina, con sus temas dedicados a la infancia, asociados a lo femenino y especialmente sus referencias a lo indoamericano y el uso de vocablos arcaicos vigentes en las zonas rurales, sugiere que los compositores se identificaban con la búsqueda de una voz americana y por consiguiente una búsqueda de identidad nacional. (Torres Alvarado, 2009)

Mistral habló de una infancia decididamente latinoamericana, describiendo la situación de pobreza y abandono de los niños de la calle como en su poema *piecesitos*, aunque también habló de la maternidad y su visión femenina conmovió a numerosos compositores latinoamericanos, la mayoría, hombres. En su poesía, transmitió un profundo americanismo en el que la cosmogonía indígena se expresó vivamente. (Torres Alvarado 1989, 42-65)

La poesía de Mistral de intimismo femenino y también la poesía del dolor, sacó a los compositores del eterno vínculo con el poema de amor modernista. Su poesía fue utilizada por compositores como: Lia Cimaglia de Espinosa (Argentina, 1906-1998), Carlos Guastavino (Argentina, 1912-2000), Alfonso Letelier (Chile, 1912-1994), Alfonso Leng (Chile, 1894-1974), Anibal Aracena Infanta (Chile, 1870-1951), Jorge Urrutia Blondel (Chile, 1903-1981), Domingo Santa Cruz (Chile,) Pedro Humberto Allende (Chile, 1885-1959), René Amengual (Chile, 1911-1954), Federico Heinlein (Chile, 1912-1999), Juan Allende-Blin (Chile, 1928), Andres Alcalde (Chile, 1952) y Luis Advis (Chile, 1935), solo por mencionar a algunos de los creadores y creadoras que se interesaron por su poesía. (Claro 1969, 47-63)

Nacida en 1889 en la población de Vicuña, Chile, Lucila Godoy Alcayaga, tuvo una niñez difícil en uno de los lugares más desolados de Chile. Sus mayores influencias las recibió de su abuela y de su hermanastra Emelina Molina Alcayaga, quien se encargó de su educación tras haber sido expulsada de la Escuela de Niñas. Fue en aquella época cuando se despertó su vocación docente. A los catorce años, empezó a trabajar de maestra para ayudar al sustento familiar y a los quince años comenzó a escribir, tanto en prosa como en verso, para el periódico *El Coquimbo*, lo que le costó que se le denegara el derecho a ejercer la docencia. Para combatir la situación, publicó con gran éxito, el artículo *La instrucción de la mujer*, en el que reivindicaba el derecho femenino a la educación.

En 1906 se enamoró de un modesto empleado de ferrocarriles, quien al poco tiempo se suicidó por causas desconocidas; de la enorme impresión surgieron sus primeros versos importantes. En 1910 obtuvo el título de maestra en Santiago, la capital de Chile y cuatro años más tarde se produjo su consagración poética en los Juegos florales de la capital de Chile; los versos ganadores- *Los sonetos de la muerte*- fueron publicados más tarde por el Instituto de las Españas de Nueva York en su libro *Desolación* (1922).

Entre 1925 y 1934 fue representante diplomática, viviendo en Francia, España e Italia. En 1945 recibió el Premio Nobel de literatura, siendo la primera latinoamericana en obtener este honor. En 1953 fue nombrada Cónsul de Chile en Nueva York en donde participó en la Asamblea de Las Naciones Unidas. Murió el 10 de enero de 1957 en Nueva York.

Gabriela Mistral, mujer-espejo, que refleja, intuye, capta lo insondable, presiente los misterios de las honduras humanas, sus soles y sus noches.

MUJERES-PUENTE

La mujer es puente hacia este mundo. La mujer nos trae al mundo. También, la mujer es puente hacia el otro mundo, hacia lo ignoto: las pitonisas,¹⁴ adivinas, quirománticas, brujas que poseen el conocimiento de otro mundo: seres féminos que viven generalmente más allá de un abismo, en un castillo, en una cueva, más allá del foso, y que son accesibles por un puente, por un pequeño camino tendido sobre el miedo. Mujeres que son puente y, a la vez, están más allá de un puente.

El puente es el paso sobre lo sobrecogedor hacia lo que es también sobrecogedor. La mujer-puente es a la vez lo sobrecogedor y a la vez el paso que conecta a este mundo con ello. El arte es también ambas cosas: algo que sobrecoge,¹⁵ algo sublime-siniestro, y a la vez, un puente que permite pasar de este mundo hacia aquello majestuoso, terrible, siniestro, atrayente y fascinador, hacia aquello que nunca ha sido dicho.

En el panorama de la canción podemos identificar a las cantantes como las mujeres-puente, mujeres que llevan en su voz el mensaje del corazón humano, mujeres que interpretan la emoción contenida en la música y la poesía y la comunican a la audiencia; instrumentos sin los cuales el mensaje musical y poético no puede ser comunicado; son mujeres esenciales.

En los siglos XIX y XX, la mayor parte de mujeres en la música eran maestras o intérpretes, especialmente pianistas y cantantes. Era aceptado que las mujeres practicaran la música en espacios privados y domésticos. Fueron excepcionales las que desarrollaron carreras profesionales como intérpretes o compositoras, sin embargo, la fuerza e importancia de las intérpretes en los ámbitos privados de las élites se ve reflejada en el hecho de que la mayor parte del repertorio de canción de cámara ibérica y latinoamericana está escrita para voces femeninas. Las intérpretes han sido esenciales para la difusión del género.

Mujer-puente, cuyo aporte a la difusión de la canción artística latinoamericana e ibérica fue fundamental a inicios del siglo XX fue Conxita Badía (1897-1975). Para Badía cantar era una necesidad, algo tan vital como respirar. Su necesidad de comunicar la llevó a compartir su arte con todo tipo de personas, fue también musa de compositores de España y América Latina que le dedicaron cientos de canciones.

Nacida en Barcelona en 1897, muy joven inició estudios de piano en la Academia Marshall dirigida por el compositor Enric Granados, allí el maestro descubrió fortuitamente su voz en un examen de solfeo. Mas tarde, Granados le dedicó varias de sus composiciones vocales, incluyendo algunas de sus *Tonadillas* y *Canciones Amatorias* que estrenó Conxita con el compositor al piano en 1915.

¹⁴ La pitonisa de Delfos era considerada una sacerdotisa del dios Apolo que tenía la capacidad de interpretar las respuestas sobre el futuro que entregaba el oráculo del templo de Delfos.

¹⁵ El temor en el sentido bíblico es la reacción ante el misterio de lo divino, que se presenta como algo potente, majestuoso y terrible, pero al mismo tiempo atrayente y fascinador.

Mas adelante trabajó con Pau Casals, participando en varios oratorios. Casals diría años más tarde que cuando Granados encontró a Conxita, “no solo encontró una voz inspirada, encontró la voz inspiradora”. (Manso, 1989)

Conxita estrenó obras de importantes compositores catalanes como Felip Pedrell (1841-1922), Francesc Alió (1862-1908), Enric Morera (1865-1942), Eduard Toldrà (1865-1991), Amadeo Vives (1871-1932), Joaquín Nin-Culmell (1908-2004), Jaume Pahissa (1880-1969), Apel·les Mestres (1854-1936) y Robert Gerhard (1896-1970) entre otros. (Manso 1989, 28)

En 1936, con el estallido de la Guerra Civil Española, gracias a la ayuda de su amigo, el Consejero de Cultura de la Generalitat Ventura i Gassol, Conxita se exilia en París junto a sus tres hijas. De allí parten a Brasil en donde las alcanza su esposo con quien parten a su destino final, Argentina.

Badía llega a la Argentina en 1938 en un momento en que reconocidos intelectuales españoles se encontraban exiliados allí, entre ellos el compositor Manuel de Falla (1876-1946), con quien mantenía relación epistolar desde 1916.

Fue recibida en Buenos Aires de manera entusiasta y de inmediato se integró en la vida musical relacionándose con los más importantes compositores de la época, entre ellos Juan José Castro (1895-1968), quien en 1955 le dedicó la partitura de su *Canción a la luna luna* diciendo: “Para Conxita Badía, que adivina lo que el músico ha pensado, y hasta lo que no ha pensado”. (Manso 1989, 62)

Los compositores argentinos le dedicaron varias obras. Carlos López Buchardo (1888-1941) por entonces presidente de la Asociación Wagneriana, le dedicó su *Copla criolla*, Lita Spena (1904-1989) sus *Coplas Jujeñas*, Gilardo Gilardi (1889-1963) sus coplas: *Para el amor que se vá*, *Para la herida reciente* y *Para tu boca*, Juan José Castro le dedicó *Romance de la luna, luna*, *Romance de la pena negra*, *Es verdad* y *La casada infiel* sobre poesía de Federico García Lorca; Alberto Ginastera (1916-1983) el ciclo *Las horas de una estancia* con versos de Silvina Ocampo (1903-1993); Montserrat Campmany (1901-1995) su *Canto de amor*; Carlos Guastavino (1912-2000) sus *Piecesitos* sobre poesía de Gabriela Mistral. Guastavino también agregó una vocalización final a la famosa canción *La rosa y el Sauce*, según sugerencia de Conxita Badía, como consta en la partitura impresa por Ricordi Americana.

En 1946 Conxita y su familia regresan a Barcelona en donde reinicio su actividad de conciertos y se incorporó como maestra de canto en la Escuela Municipal de Música hasta su muerte en 1975.

Conxita Badía desempeñó un papel relevante en la promoción de la canción artística de España en América Latina y de la canción Latinoamericana en España en sus facetas de intérprete y maestra. Su impacto en la difusión de la canción latinoamericana e ibérica durante sus años en Argentina no se debió únicamente a su calidad musical. Conxita pertenecía a las élites intelectuales de Barcelona, era europea. Ello representaba un valor añadido en una sociedad como la Argentina que desde mediados del siglo XIX había implementado políticas de “blanqueamiento racial”

buscando europeizar a la población, al tiempo que negaba la existencia y aporte de las poblaciones indígenas y negras. (Solomianski, 2003, 253)

En este contexto, para los compositores argentinos, ser interpretados por una cantante española representaba un sello de legitimidad. Desde los valores eurocéntricos de la sociedad del momento, lo producido en Europa tenía intrínsecamente más valor que lo producido fuera de ella. Así, los compositores latinoamericanos al situar a Europa en el centro se excluían a sí mismos, ubicándose automáticamente en un lugar de menor valor que les exigía una constante lucha por ser legitimados.

La dialéctica entre centro y periferia y el marco de pensamiento colonialista quedan fielmente reflejados en el texto escrito por el compositor catalán Xavier Montsalvatge en 1969 en el CD *Conchita Badía Canta Canciones Sudamericanas*:

Estas canciones de fuerte sabor localista y de evidente carácter colonial, -apenas diluido en algunas de ellas por esporádicos injertos de un mas antiguo folklore autóctono que no llega, empero, a desdibujar su delicioso perfil melódico impregnado de evanescentes aromas ibéricos, enriquecido por una gracia y una elegancia aportadas por el sentimiento lirico de una raza nueva y vieja a la vez.

...En este abanico de canciones americanas concurren por un igual las de prístino origen popular y aquellas que algunos compositores de refinada cultura adoptaron para manifestar con ellas su fidelidad a un nacionalismo estilístico en el que la musica europea encontró en una etapa de su proceso evolutivo la razón y el origen de su grandeza y de su mismo universalismo. Son, por ello, pequeñas piezas que juntas forman el mas sugestivo y colorido mosaico de una América que, a través de esta musica y de su viva y sincera interpretación, sentimos irreductiblemente nuestra.

...La canción brasileña *A casinha pequenina* atrae por su primario folklorismo. ... es una elemental realización de sabor popular, pero de un encanto dulce e irresistible que ha contribuido a que esta tonada alcanzara una amplísima difusión... (Badía y Vallribera, 1969)

Las palabras condescendientes de Montsalvatge exudan colonialismo. Llama la atención que al referirse a las canciones latinoamericanas use las palabras primitivo, elemental, localista, autóctono, folclórico, en contraste a los músicos que define como de refinada cultura y filiación europea, considerados por él universales.

Este texto nos da una idea de los prejuicios a los que han tenido que enfrentarse los compositores y compositoras latinoamericanos. También sugiere la trascendencia que pudo tener para los compositores argentinos el hecho de ser interpretados por una cantante proveniente de un lugar que ellos consideraban “central”.

Así, Badía —y lo que representaba—, jugó un papel importante en la promoción del repertorio español y catalán durante sus años en Argentina. Al regresar a Barcelona, promovió el repertorio aprendido en Argentina entre sus alumnos del Conservatorio Municipal de Música de Barcelona y entre los participantes de los Cursos Internacionales de Música Española «Música en Compostela» en Santiago de Compostela en donde enseñó durante veinte años.

Fuera de los años transcurridos en Argentina y de los conciertos que presentó en Brasil y Uruguay, Badía no pisó escenarios internacionales. Según el compositor Narcis Bonet (1933-2019):

“Vivió en una continua tensión entre su enorme humanidad de mujer y de madre y su vocación profesional de artista, tratando de armonizar ambas exigencias. Pero cuando la vocación profesional amenazaba alejarla de su imprescindible nido familiar, la artista cedía ante la mujer”. Esta afirmación deja patentes los valores de una sociedad en la que el lugar de la mujer debía ser la familia, a expensas de la carrera profesional.

Conxita Badía, encarna a la mujer-puente y al hacerlo representa a numerosas intérpretes de toda América Latina que a lo largo de la historia desempeñaron papeles iguales de importantes pero que por desarrollar su carrera desde las periferias de poder —las antiguas colonias—no han sido reconocidas ni valoradas en igual medida.

Las intérpretes, mujeres-puente, hilos que amorosamente comunican, llevan y traen mensajes de geografías distintas, puentes que unen mundos, que dicen verdades, que inspiran. Puentes entre los creadores y las audiencias.

CODA

En este breve escrito he querido documentar la importancia del aporte femenino al desarrollo del ecosistema musical en América Latina y la Península Ibérica, poniendo particular atención a las mujeres que han contribuido al desarrollo del género de canción artística. La observación de la trayectoria vital de tres mujeres pertenecientes a distintos ámbitos busca evidenciar la importancia e interacción de los diversos agentes productores de significado que contribuyen a constituir la obra de arte musical al tiempo que resalta la importancia del aporte femenino en estos procesos.

Bibliografía

Badía, Conxita y Vallribera, Pedro. 1969. *Conchita Badía canta canciones sudamericanas*. LP. Barcelona: Discos Vergara.

Bagnall Yardley, Anne. 1987. “Ful weel soong the service dyvyne” en *The Cloistered Musician in the Middle Ages*. En Jane Bowers and Judith Tick (Eds.) *Women Making Music. The Western Art Tradition*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press. 1987.

Bitrán Goren, Yael. 2012. “Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)” PhD diss., Royal Holloway, University of London.

Bofill, Anna. 2015. *Los sonidos del silencio, aproximación a la historia de la creación musical de las mujeres*. Barcelona: Editorial Aresta.

Caicedo, Patricia. 2019. *The Latin American Art Song, Sounds of the Imagined Nations*. Maryland: Lexington Press.

Caicedo, Patricia. 2020. *Latin American and Iberian Art Songs by Women Composers*. Barcelona: Mundoarts Publications.

Campos Fonseca, Susan. “Las mujeres en la práctica musical de Costa Rica entre 1790 y 1949”, 2008. Online en <https://bit.ly/3VE4ayj>. (Consultado julio 9, 2022).

Cernicchiaro, Vincenzo. 1926. *Storia della Musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni*. Milano: Fratelli Riccioni.

Claro, Samuel. 1969. “La música vocal de Alfonso Letelier”, *Revista Musical Chilena*, N. 106, enero-marzo. Santiago de Chile.

De Andrade, Mario. 1940. “Chiquinha Gonzaga”. *O estado de S. Paulo*. 19 de febrero, 1940: 2. <https://bit.ly/3H05uqt> (Consultado 9 de enero, 2023)

Ferrer Callejo, Fernando. 1915. *Música y músicos portorriqueños*. San Juan: Editores Cantero Fernández & Co.

Cooper, J. C. (1978). *An illustrated encyclopaedia of traditional symbols*. New York: Thames & Hudson.

Diniz, Edinha. 2009. *Chiquinha Gonzaga: Uma Historia de Vida*. Rio de Janeiro: Zahar. 2009.

Dirksen, Rebecca. 2016. “Blanchet, Lina Mathon (1903–1994), Haitian pianist, composer, folklorist, ethnographer, choreographer, and arts promoter”. en Knight, Franklin W.; Henry Louis Gates, Jr. (eds.). *Dictionary of Caribbean and Afro–Latin American Biography*. Oxford, England: Oxford University Press.

Edwards, Michele. 1991. "Women in Music to ca. 1450". Em Karin Pendle (ed) *Women & Music: a History*. Bloomington: Indiana University Press.

Ferrer, Claudio. 2012. "Las compositoras españolas de obras con guitarra". Online: <https://bit.ly/3iKbIGn> (Consultado diciembre, 2022).

Freire, Vanda y Portela, Angela. 2022. "Mulheres compositoras - da invisibilidade . projeção internacional". *Academia Online* en <https://bit.ly/3BgAcli> (Consultado julio, 2022).

Hernández Candelas, Ana María. 2022. "Compositoras puertorriqueñas de música clásica, desde el siglo XIX a mediados del XX". Online: <https://bit.ly/3UvL7EU> (Consultado diciembre, 2022).

Lakoff, George and Mark Johnson, 1980. *Metaphors We Live By*, Chicago, IL, University of Chicago Press.

Largey, Michael. 2006. *Vodou Nation: Haitian Art Music and Cultural Nationalism*. Chicago, Illinois: University of Chicago Press.

Manso, Carlos. 1989. *Conchita Badía en la Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Tres tiempos.

Millet, Kate. 2016. "Theory of Sexual Politics" in *Sexual Politics*. New York: Columbia University Press.

Muñoz, Anna. 2012. "La revista Feminal (1907-1917): Paradigma de la música de salón catalana de principios de siglo XX" en *Sinfonía Virtual*. Edición 23, Julio 2012. Online: <https://bit.ly/3VTKyG3> (Consultado diciembre, 2022).

National Museum of Women in the Arts. Capítulo Chileno. Online: <https://bit.ly/3Y2FpND> (Consultado diciembre, 2022).

Pacheco, Alberto José Vieira. 2021. *Guia musical dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional (1842-1922)*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional.

Paz Ipuana, Ramón. 1976. *Mitos, Leyendas y Cuentos Guajiros*. Caracas: Edic. IAN.

Pereira, Gustavo. 2014. *Historias del paraíso*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana. Online: <https://issuu.com/luispenalver3/docs/historiasdelparaiso2> (Consultado junio, 2022).

Rappenglück, Michael A.. 2014. "The Cosmic Deep Blue: The Significance of the Celestial Water World Sphere Across Cultures." En *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, Vol. 14, No 3: 293-305.

Reichel-Dolmatoff, Gerardo. 1996. *Los Kogi de Sierra Nevada*. Palma de Mallorca: Bitzoc.

Riencourt, Amaury. 1974. *La mujer y el Poder en la Historia*. Caracas: Monte Ávila.

Romero Pereira, Avelino. 2020. “A música de braço com a moda: mulheres compositoras na imprensa feminina (Rio de Janeiro, 1852-1902)”. *Dobras*, Vol. 14, N. 29, Maio-Agosto 2020. Online: <https://bit.ly/3F9bRpa> | e-ISSN 2358-0003. (Consultado diciembre, 2022)

Schmidt, Steffen. 1976-77. “Political Participation and Development the Role of Woman in Latin America”, *Journal of International Affairs* 20, N.2.

Smith, James. 2013. “Water as Medieval Intellectual Entity Case Studies in Twelfth-Century Western Monasticism”. PhD Diss., The University of Western Australia.

Solomianski, Alejandro 2003. *Identidades secretas: la negritud argentina*. Rosario, Argentina: B. Viterbo Editora.

Sosa, Octavio. 2005. *Diccionario de la ópera mexicana*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Tillich, Paul. 1957. *The dynamics of faith*. Harper & Row, New York, New York, USA.

Torres Alvarado, Rodrigo. 1989. “Gabriela Mistral y la creación musical de Chile”, *Revista Musical Chilena*, XLIII. N. 171, Enero-Junio. Santiago de Chile.

Urrutia Blondel, Jorge 1957. “Gabriela Mistral y los músicos chilenos”, *Revista Musical Chilena*, XI, N.52, Abril-Mayo 1957. Santiago de Chile.

Vermes, Mónica. 2022. “As mulheres como eixo de difusão musical no Rio de Janeiro da Belle Époque”. Online <https://bit.ly/3P91JkY> (Consultado julio, 2022).

Wieland Howe, Sondra. 1998. “Reconstructing the History of Music Education from a Feminist Perspective”, *Philosophy of Music Education Review* N.2.

Caicedo, Patricia. “Mujeres-agua, mujeres-espejo y mujeres-puente en la creación y promoción de la canción artística latinoamericana e ibérica.” *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 8, no. 2 (2023): 47–66.