

Margaret Bonds: una revisión crítica de su vida, obra y activismo

John Michael Cooper

Professor Emeritus of Music

Southwestern University

Traducción: Patricia Kleinman ¹

Abstract

African American composer, pianist, and teacher Margaret Bonds (1913-72) was one of the most unflaggingly original composers of the entire twentieth century – male or female, Black or white. By the time of her sudden death at age 59 she was internationally renowned as a *virtuosa* pianist, the composer of more than 400 works, and a musical activist whose portfolio of social-justice-related compositions was without peer. Yet even though the memory of her name was kept alive by a select group of *dévotés* and some of her compositions (such as the spiritual “He’s Got the Whole World in His Hand”) never lost their popularity, within a decade of her death Margaret Bonds had been marginalized to the point of obscurity in the eyes of the public as well as scholarly narratives – a casualty of the prejudice and the power of the white- and male-dominated industries of music publishing, musical performance, and academia. Her reputation has subsequently been further eroded in scholarly and popular literature alike by unfounded but ubiquitous sexist and racist stereotypes. This article offers a fresh look at the life and work of Margaret Bonds. To do so, it draws on extensive archival research and integrates representative musical compositions into a new narrative of her life that aspires to do justice to her inexhaustible genius and her tireless efforts to use her art for the betterment of society. A concluding section offers a glimpse of recent and forthcoming developments in Bonds performance and scholarship.

Keywords: Margaret Bonds; Langston Hughes; Harlem Renaissance; Chicago Black Renaissance; African American music; spirituals; piano music; orchestral music; biography; Civil Rights movement

¹ Esta es una traducción autorizada al español realizada por Patricia Kleinman. El texto corresponde al manuscrito inédito original en inglés “*Knowing Margaret Bonds today*”, propiedad de John Michael Cooper (2026).

Las siguientes páginas están dedicadas a una de las compositoras más notables de la música del siglo XX (ya sea negra o blanca, hombre o mujer), y de una originalidad inquebrantable: Margaret Jeanette (Allison) Bonds (1913-72).² Compositora, pianista, oradora y luchadora por la justicia social, muy conocida en su época, Bonds fue marginada hasta la invisibilización en las décadas posteriores a su muerte. En los últimos años se ha evidenciado un importante incremento del interés por su biografía y por su producción musical, tanto en el ambiente académico como entre el público en general: cabe destacar el capítulo que Helen Walker-Hill (2002) le dedicara en su libro *From Spirituals to Symphonies: African American Women Composers and Their Music* (no traducido aún al español), la publicación de varias disertaciones y tesis doctorales años más tarde,³ así como dos libros en inglés y numerosas grabaciones de algunas de sus obras, como el *spiritual* *He's Got the Whole World in His Hand*, el ciclo de canciones *Three Dream Portraits* (sobre textos de Langston Hughes), y el virtuoso *Troubled Water* para piano solo. El nombre de Margaret Bonds ya resulta conocido en varios círculos, al igual que algunas pocas de sus más de 450 obras.

Sin embargo, resta aún mucho trabajo por hacer para que Margaret Bonds logre la fama que merece, y que jamás se le habría negado si no fuera por su sexo y su raza. La tarea de restauración de su nombre y su música a la posición que merecen se puede analizar bajo tres facetas: (1) la publicación de sus cientos de obras aún inéditas en ediciones académicas rigurosas; (2) la integración de dichas obras en el repertorio habitual de músicos solistas y ensembles una vez que sus partituras estén publicadas y sean accesibles; y (3) el desarrollo de un *corpus* robusto de literatura académica, firmemente asentada en las abundantes pero aún bastante inexploradas fuentes primarias (cartas, diarios, programas, fotografías, rastros en la prensa de la época, y memorabilia) que documentan la vida, la obra y el compromiso social

²A pesar de que Margaret Bonds a veces firmaba e incluso registraba los derechos de autora de su música con el nombre “Margaret Allison Bonds” o “Margaret A. Bonds,” su segundo nombre (“Allison”) y su inicial carecen de fundamento legal, ya que su nombre de nacimiento era “Margaret Jeanette.” Es posible que Bonds adoptara este segundo nombre inventado (“Allison”) para continuar con la tradicional “Margaret A.” de su familia materna, reflejada tanto en el nombre de su abuela materna como en el de su tía materna (ambas llamadas “Margaret Ann Bonds”).

³ Ofrecer un inventario razonablemente completo de estas aportaciones académicas excedería las limitaciones de este estudio. La mayor parte de las partituras publicadas y disponibles de la música de Bonds están en los catálogos de ClarNan Editions, la Margaret Bonds Signature Series de Hildegard Publishing Company, Theodore Presser Music, y Videmus Music. Un recurso fundamental para los académicos, aunque algo desactualizado, es el capítulo sobre Bonds escrito por H. Walker-Hill (2002). Algunas publicaciones más recientes y suficientemente extensas son: J. M. Cooper (2023); J. M. Cooper (2025). El presente estudio abreva de material de estos dos libros. Otros recursos notables del ámbito académico incluyen las escritas por R. A. Dilworth (2003); A. N. Kilgore (2013); A. J. Jackson (2014); A. Harwell Celenza (2016); A. Martin (2019); S. Ege (2020); M. L. A. Garrett (2020); M. J. Merriweather (2020); S. Ege (2024) y J. Smith (2025).

de Margaret Bonds, así como la infinidad de personajes contemporáneos con los que interactuó.

Este artículo está dedicado a la tercera de las facetas enunciadas. El análisis se dividirá en dos secciones principales: en la primera se realiza un breve resumen de una serie de falsedades interconectadas, así como de otras ideas erróneas que circulan habitualmente y que, a fuerza de repetirse de manera constante a lo largo del tiempo, impiden que se produzcan avances significativos en el conocimiento veraz y fidedigno que tenemos de Margaret Bonds. La segunda sección ofrece un compendio de su vida y obra, utilizando algunas de sus composiciones más representativas como instantáneas musicales del capítulo biográfico al que pertenecen. Por último, en una breve sección final se sintetizan las principales enseñanzas que nos deja la trayectoria musical de Margaret Bonds.

I. Conocimiento convencional versus veracidad biográfica

Muchas de las interpretaciones académicas y divulgativas actuales sobre la biografía de Margaret Bonds siguen una narrativa que mezcla libremente hechos, ficción y estereotipos infundados. Esta narrativa se puede resumir de la siguiente manera:

La compositora afroamericana Margaret Bonds nació en la zona sur de Chicago de la época de la segregación racial y se transformó en el símbolo de la música clásica del Renacimiento Negro de esta ciudad. Sus padres se divorciaron cuando Bonds tenía cuatro años y fue criada por su madre en un hogar que funcionaba como punto de encuentro de artistas y otras personalidades de la cultura afroamericana. A los cinco años, Bonds ya había compuesto su primera canción, y su prodigioso talento le permitiría, más tarde, obtener una beca para estudiar en la Northwestern University, donde se graduó en Música en 1933 y donde obtuvo su Máster en Música en 1934. En esta Universidad teóricamente no segregada⁴ Bonds tuvo que enfrentar un gran racismo; por fortuna, durante el segundo año de carrera halló el poema *The Negro Speaks of Rivers* de Langston Hughes en el

⁴ Si bien Northwestern University nunca tuvo una política formal de segregación escrita en sus estatutos, implementó un sistema *de facto* que excluía sistemáticamente a los estudiantes afroamericanos de la vida universitaria. Así, la Universidad prohibía explícitamente a los estudiantes negros (especialmente a las mujeres) vivir en los dormitorios oficiales del campus, y fue cómplice en la aprobación de los pactos restrictivos de vivienda (*restrictive covenants*), que impedían a los afroamericanos alquilar apartamentos cerca del campus, obligándolos a confinarse en zonas segregadas de la ciudad o a largas horas de transporte diario. También existían restricciones en cuanto al acceso a áreas recreativas compartidas, incluyendo la prohibición estricta de entrar a las piscinas de la Universidad. (Stokes, s.f.)

sótano de la Evanston Public Library, y este hallazgo “la ayudó a salvarse”. Cuando conoció finalmente al poeta, en 1936, este la animó a mudarse a Nueva York, y ella siguió este consejo. En la primavera de 1940, el día en que cumplía veintisiete años, se casó con un agente del área de libertad condicional llamado Larry Richardson. Durante los siguientes veintiocho años, Bonds colaboró con Hughes en numerosos proyectos, como por ejemplo *The Ballad of the Brown King* (1954, revisada en 1960), *Three Dream Portraits* (1959), *Shakespeare in Harlem* (1960), y *Simon Bore the Cross* (1962-63). Cuando Hughes murió en 1967, la pérdida fue devastadora. Se dejó persuadir para mudarse a California, dejando atrás a su esposo y a su hija con una obstinada independencia, con la esperanza de lograr el acceso al mundo de la composición de música para cine en Hollywood. Estos planes nunca se concretaron, así que consiguió trabajo como profesora de piano en el Inner City Cultural Center de Los Ángeles. Sin embargo, su carismática personalidad tenía cierta tendencia a sufrir brotes de depresión, a la que sucumbió cada vez más a raíz de la muerte de Hughes. En sus últimos años Bonds, según esta narrativa, tuvo una existencia errática, cayó en la depresión y en la bebida y no compuso ninguna obra de importancia. Murió el 26 de abril de 1972 y su cuerpo fue encontrado en su apartamento dos días después.

Este relato biográfico contiene algunos datos verídicos, pero también está plagado de errores y tergiversaciones. Por ejemplo:

1. Margaret Bonds nació en 1913 y es cierto que fue fruto del emergente Renacimiento Negro de Chicago, pero emigró de esta ciudad con rumbo a Nueva York en octubre de 1939, y nunca volvió a vivir en su ciudad natal, ni consideró la posibilidad de volver a hacerlo. Solo visitó la ciudad cinco veces durante el resto de su vida (vivió treinta y tres años más), de las cuales actuó solamente en tres ocasiones. Por lo tanto, considerar a Margaret Bonds como la personificación del Renacimiento Negro de Chicago, cuando desarrolló su carrera entera en otros centros culturales de importancia (Nueva York y Los Ángeles) constituye una mala interpretación de la geografía de su obra.
2. Bonds fue criada por su madre, Estella Bonds, y es verdad que su hogar fue meca de las personalidades destacadas de la cultura negra. Sin embargo, Estella Bonds y el padre de Margaret, el Dr. Monroe Majors, anularon su matrimonio (en vez de divorciarse), cuando la futura compositora tenía seis

años. La narrativa habitual omite además casi por completo el rol del Dr. Majors en la vida de Bonds. Aunque no se puede afirmar que ambos tuvieran una relación cercana, Margaret Bonds aparentemente heredó de él al menos algo de su pasión por el activismo. Las cartas que se conservan sugieren que padre e hija tuvieron una relación cercana durante varios años, entre comienzos de la década de 1950 hasta mediados de esta misma década, y su sobrina nieta, Eleanor Boswell-Raine, atestigua que la personalidad de la compositora se parecía mucho a la del Dr. Majors, a pesar de que se veían poco.⁵

3. No hay evidencia de que Hughes⁶ le insistiera a Bonds para que se mudara a Nueva York: en realidad, en la época en que ella se mudó allí desde Chicago (octubre de 1939), él estaba viviendo en Los Ángeles y pasando bastante tiempo en Cleveland. Recién se enteró de su mudanza a Nueva York varios meses después.
4. A pesar de que Bonds y Hughes eran amigos y colaboradores cercanos, y de que ella quedó devastada por la muerte de él, la decisión de mudarse de Nueva York a Los Ángeles en noviembre de 1967 no tuvo nada que ver con la muerte de Hughes: en realidad Bonds comenzó, a principios de 1966 (más de un año antes de la muerte de Hughes) a aligerar la agenda de alumnos de piano, así como las numerosas obligaciones que suponía su cargo de Directora Musical de la New York's Mt. Calvary Baptist Church. Su motivación real para mudarse de Nueva York a Chicago en noviembre de 1967 no tuvo nada que ver ni con Hughes ni con cierta esperanza de trabajar en Hollywood, sino con la devastación que asoló Los Ángeles durante La Rebelión de Watts, la creación de una nueva e imponente institución interdisciplinaria en esa misma

⁵ Comunicación personal al autor, 19 de abril de 2026.

⁶ Langston Hughes (1902-1967) fue uno de los escritores más conocidos de Estados Unidos, asociado con el Renacimiento de Harlem, un movimiento que llevó la cultura afroamericana al centro de la vida cultural estadounidense. Comenzó su carrera como poeta en la década de 1920. Su novela *Not Without Laughter* (1930) ganó el Premio de Oro de Literatura de la Fundación Harmon, aunque sentía una mayor pasión por el teatro, donde escribió obras y musicales que desafiaban y transformaban las convenciones del género. La más famosa de estas obras, *Black Nativity*, se ha representado todos los años desde su estreno en 1961. Al mismo tiempo, Hughes creó el personaje de Jesse B. Semple, conocido como "Simple": un afroamericano común, emblemático, divertido y muy popular, cuyas aventuras y reflexiones revelan verdades fundamentales sobre la experiencia de los afroamericanos en Estados Unidos. Langston Hughes vivió lo suficiente para presenciar la aprobación de la Ley de Derechos Civiles de 1964 y es recordado como una voz influyente y destacada que contribuyó a dar visibilidad y reconocimiento a los intelectuales afroamericanos. (Official Langston Hughes, s.f.)

zona (el Inner City Cultural Center) y la vibrante vida cultural, sumada a la política progresista de California.

5. La afirmación, tan extendida, de que Bonds cayó cada vez más en el alcoholismo y la depresión durante sus últimos años en California carece de fundamento. Es cierto que una conocida de Bonds de aquellos años recuerda que “transmitía una sensación de tristeza”, derivada de su frustración por no recibir el reconocimiento que se merecía, y que en ocasiones bebía en exceso,⁷ Lo mismo podría decirse de muchísimas personas que no sufren depresión ni son alcohólicas. Más aún, la sobrina nieta de Bonds, Eleanor Boswell-Raine, que pasó mucho tiempo con ella durante aquellos años, niega rotundamente cualquier rastro de alcoholismo, y afirma que eso habría sido contradictorio con su personalidad. Por otra parte, tampoco existe constancia de comportamientos erráticos o depresivos, ya fuera en espacios públicos o privados. En definitiva, tanto el alcoholismo como la depresión constituyen afecciones de carácter médico y psiquiátrico; sin embargo, no se conoce ningún diagnóstico al respecto emitido por un profesional cualificado. De hecho, las decenas de cartas de Bonds que se han preservado de aquella época transmiten un ánimo alegre y optimista, y su gran productividad a lo largo de estos últimos años concuerda con la actitud positiva que se desprende de su correspondencia.
6. En definitiva, el último período californiano de Bonds no puede calificarse de falta de rumbo ni de artísticamente improductivo. Como veremos en cambio, fue el origen de nuevos proyectos y de creación musical de extraordinaria calidad, aunque es probable que la razón principal por la que dichos proyectos sigan siendo desconocidos es que las interpretaciones historiográficas predominantes sobre aquellos años hayan tendido a disuadir a los investigadores interesados en Bonds de tenerlos en cuenta.

Los últimos cuatro puntos también destacan otra cuestión importante que no puede ser soslayada: la narrativa tradicional de la vida y la obra de Margaret Bonds constituye un tropo recurrente de un modelo de construcción biográfica de las mujeres, que les niega iniciativa en

⁷ Comunicación personal al autor, diciembre de 2025. El anonimato de esta persona se mantiene a petición suya.

sus propias vidas, obra y destino, al acoplar su vida y obra a un hombre (preferiblemente famoso, en este caso, Langston Hughes).

Tales narrativas interpretan al hombre en cuestión como inspirador, mentor y guía, presentando aquello que queda fuera de la inspiración masculina como algo de menor importancia, o ignorándolo por completo, para luego relatar la triste historia de un declive creativo y profesional una vez que dicho hombre (por el motivo que fuera) abandona la vida de la mujer.

En definitiva, simulan ser biografías empáticas con un personaje femenino, cuando en realidad son todo lo contrario: retratos de mujeres como meros exponentes de los hombres, y por lo tanto, afirmaciones de la autonomía masculina y la dependencia femenina.

Lo que se expone a continuación demostrará que el sesgo a favor de los hombres en el que se basa esta narrativa tradicional ha oscurecido la visión histórica de una potencia creativa prodigiosamente original y de una enorme fuerza productiva en el ámbito de la música de mediados del siglo XX :una personalidad que trabajó asidua y exitosamente para utilizar lo que ella consideraba un talento otorgado por Dios, así como la oportunidad que le brindó la herencia matrilineal de (para usar sus propias palabras) “llegar más lejos” que aquellos que la habían precedido; para utilizar su arte como herramienta de celebración y defensa de las voces de aquellos oprimidos por el omnipresente racismo y sexismo de aquel mundo (y del nuestro); y, en cada una de sus obras, desde comienzos de la década de 1930 hasta su muerte en 1972, para desafiar las tradiciones que construyen muros invisibles, pero poderosos, entre las vidas y la experiencia, los miedos, las esperanzas y los sueños, y la expresión artística, cultivada y popular, de tanto hombres como mujeres a cada lado de los que W.E.B. Du Bois⁸ denominó “la línea mundial de color”. Si dejamos a un lado la narrativa

⁸ W. E. B. Du Bois (1868–1963) fue uno de los intelectuales afroamericanos más influyentes de la historia de Estados Unidos. Fue sociólogo, historiador, escritor, editor y activista por los derechos civiles. Nació en Great Barrington, Massachusetts; estudió en la Fisk University y posteriormente en Harvard, donde obtuvo una licenciatura, una maestría y un doctorado, convirtiéndose en uno de los primeros afroamericanos en lograr este nivel de formación académica. También estudió en la Universidad de Berlín, donde amplió sus conocimientos en historia, economía y ciencias sociales. Du Bois fue pionero de la sociología moderna. Su obra *The Philadelphia Negro* (1899) se considera uno de los primeros estudios científicos sobre la vida de la población afroamericana. A lo largo de su carrera combinó la investigación académica con el activismo político. Entre sus obras más importantes se encuentra *The Souls of Black Folk*, donde analizó la experiencia de los afroamericanos y criticó las políticas conciliadoras de Booker T. Washington. Du Bois defendía la igualdad plena de derechos civiles y políticos para la población negra. Fue uno de los fundadores de la National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) en 1909 y editor de su revista *The Crisis*, desde la cual promovió la lucha contra la segregación, el racismo y la discriminación. Además, fue una figura central del movimiento panafricanista, participando en numerosos congresos internacionales destinados a promover la unidad y la liberación de los pueblos africanos, así como de dicha diáspora. Se opuso al colonialismo y apoyó la independencia de los países de África. Con el tiempo, sus ideas evolucionaron hacia posiciones más radicales. Mostró interés por el marxismo y criticó el imperialismo y las desigualdades económicas. Durante la Guerra

tradicional, veremos que la perseverancia y la visión de Margaret Bonds a la hora de trabajar para dismantelar aquellas barreras no tienen igual en el mundo de la música clásica del siglo XX.

II. La vida y la música

La vida de Margaret Bonds se comprende mejor si se la aborda en cuatro períodos profesionales y creativos:

- (1) La etapa de Chicago (1913 – octubre de 1939);
- (2) Un nuevo comienzo, centrado en Nueva York (pero con una estadía importante en California del Sur) que se extendió desde octubre de 1939 hasta la finalización de la primera versión de su emblemática cantata navideña *The Ballad of the Brown King* en diciembre de 1954;
- (3) Una serie de proyectos y éxitos internacionales en diversos ámbitos, conseguidos mientras Bonds residía en Nueva York, entre enero de 1955 y noviembre de 1967; y
- (4) Un período final en California, breve pero muy fructífero e intenso, entre fines de noviembre de 1967 hasta su muerte a fines de abril de 1972.

Chicago, marzo de 1913 – octubre de 1939

Margaret Bonds nació en el seno de una familia ilustre (Fig. 1). Su padre, Monroe Alpheus Majors (1864-1960), nació en Waco, Texas, y era doctor en medicina, periodista, activista político y escritor; por ejemplo, del famoso libro *Noted Negro Women: Their Triumphs and Activities* (Chicago: Donohue & Henneberry, 1893). Se vio obligado a huir de Texas en más de una ocasión por haber sido víctima de grupos racistas. También fundó la primera asociación profesional para doctores negros en Texas (una institución necesaria ya que la Asociación Americana de Medicina no admitía doctores negros) y fue asimismo el primero

Fría fue vigilado y perseguido por sus vínculos con movimientos pacifistas y de izquierda. En 1961 se trasladó a Ghana por invitación de Kwame Nkrumah para dirigir el proyecto de la Encyclopedia Africana. Ese mismo año se afilió al Partido Comunista de Estados Unidos y más tarde adoptó la ciudadanía ghanesa. Du Bois murió en Accra, Ghana, el 27 de agosto de 1963, un día antes de la histórica *March on Washington for Jobs and Freedom*. Su legado transformó el estudio de la raza, la historia afroamericana y la lucha por los derechos civiles, convirtiéndolo a Du Bois en una de las figuras intelectuales más importantes del siglo XX. (The Hutchins Center for African & African American Research, s.f.)

médico negro en trabajar al oeste de las Montañas Rocosas. Tuvo una hija, Giorgia Anne (Georgeanne) Green, de su primer matrimonio con Georgette Green. Esta hija se convertirá en una aliada muy cercana a Margaret Bonds desde la década de 1940 en adelante.

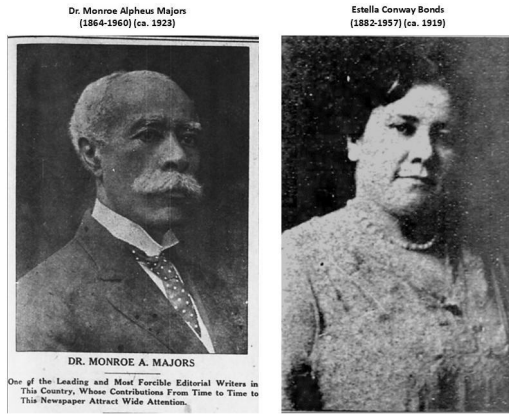


Figura 1. Los padres de Margaret Bonds: Dr. Monroe A. Majors (ca. 1923) y Estella Conway Bonds (ca. 1919).

En 1909, el Dr. Majors se casó con la persona que más tarde sería el ancla vital de Margaret Bonds hasta el fin de sus días: Estella Conway Bonds (1882-1957), una microscopista de origen neoyorquino residente en Chicago que había aprendido música con su propia madre, Margaret Ann Bonds (1860-1946). Hacia 1906, la vocación musical de Estella Bonds había prevalecido sobre su trabajo científico, y empezado a trabajar como organista y directora musical de la histórica Berean Baptist Church de Chicago, cargo que mantuvo durante la mayor parte del resto de su vida. Se casó con el Dr. Majors en 1909, y en 1913, el mismo año en que nació Margaret Bonds, ayudó a fundar la *Coleridge-Taylor Music School* de Chicago. También fue miembro fundador de la National Association of Negro Musicians (Asociación Nacional de Músicos Negros-NANM).

El matrimonio de Bonds y Majors no duró. Aunque a menudo se afirma erróneamente que la pareja se divorció cuando Margaret tenía cuatro años, en realidad el matrimonio terminó con una anulación (no un divorcio), y esto ocurrió a mediados de 1919, cuando Bonds tenía seis años. El 9 de junio de 1919, aproximadamente en la época de la anulación, la joven Margaret tocó en un recital de alumnos de Martha Broadus Anderson: fue su primera actuación pública de la que se tenga constancia. El semanario nacional afroamericano con sede en Chicago *The Broad Ax* le dedicó una mención especial en su reportaje sobre el evento:

La pequeña señorita Margaret Majors interpretó su parte extremadamente bien para su tierna edad y al terminar su actuación recibió un gran ramo de flores, de las cuales ofreció una hermosa flor a [quien] escribe. (*The Broad Ax*, 14 de junio de 1919)

Para Margaret Bond fue más importante que esta actuación, a largo plazo, otro suceso que tuvo lugar en 1919. Aquel verano, conocido como “Verano Rojo”, estuvo marcado por la violencia de blancos contra negros en los Estados Unidos. Entre esos actos de odio blanco tuvo lugar lo que luego se conocería como los “Disturbios raciales de Chicago”, que comenzaron el 27 de julio de 1919, cuando el joven Eugene Williams, de diecisiete años, ingresó en una zona reservada (de forma no oficial) a los blancos de la Playa de la Calle 31 del Lago Michigan, y murió ahogado luego de ser apedreado por blancos enfurecidos. La tensión fue en aumento y explotó en disturbios cuando los oficiales de policía blancos se negaron a arrestar a la persona que había arrojado las piedras que provocaron la muerte del joven. Dichos disturbios se saldaron con 87 muertos y 537 heridos durante los siguientes 13 días, dejando al menos a 1 000 familias negras sin hogar. Y se extendió por el barrio en el que estaba la vivienda familiar de los Bonds, por lo que Margaret Bonds, de 6 años, se vio expuesta (de no ser por la protección de su madre y su abuela materna) a un peligro racial que ningún niño debería vivir.

Además, el 29 de julio (es decir, dos días después del estallido de los disturbios) los músicos afroamericanos de todo el país se congregaron en ese mismo barrio para lo que se convertiría en el primer encuentro de la National Association of Negro Musicians (Asociación Nacional de Músicos Negros-NANM), y Estella Bonds era miembro de ese grupo fundacional. Dado que esta reunión histórica, a la que asistió su madre, tuvo lugar en medio de estos terribles disturbios, es muy probable que la joven Margaret Bonds oyera las conversaciones tensas y llenas de preocupación entre Estella Bonds y su abuela materna, y con toda seguridad tuvo consciencia del peligro afuera de su hogar. Más importante aún, la voluntad de su madre de enfrentarse a este grave peligro racial para contribuir a la fundación de la NANM le habría enseñado a Margaret Bonds que la NANM era una organización de vital importancia para la causa de la música negra, y que era fundamental asistir a sus reuniones, incluso si esto implicaba un gran sacrificio personal. Tal era la importancia del fomento y celebración de la música y los músicos negros que la sociedad blanca miraba con desdén.

Bonds compuso en aquella época sus primeras obras musicales. A pesar de que se repite con frecuencia que Margaret Bonds comenzó a componer alrededor de los 6 años, ella misma afirmó que empezó a escribir sus propias canciones a los 8 años (es decir, 2 años más tarde de lo que se afirma) y que comenzó a anotarlas unos 5 años después. (Bonds,

1935–1936; Fagans, 1964; Walker-Hill, 1993)⁹ En cualquier caso, a los 8 años también comenzó a tomar clases de piano en la Coleridge-Taylor Music School con Tom Theodore Taylor (1884 o 1885 –1965). Estella Bonds también se encargó, durante la década de 1920, de que su hija estudiara con William Levi Dawson (1899-1990), Florence B. Price (1887 o 1888 – 1953), y (algo especialmente importante en opinión de Bonds) con Will Marion Cook (1869-1944) y Abbie Mitchell (1884-1960).

Esta formación musical se combinó con una educación pública que le permitió a Bonds saltar dos cursos y entrar en 1926 a la Parker High School, una institución independiente y de pedagogía progresista. El anuario del último curso de esta joven de 16 años, muestra que estaba involucrada en el Club Femenino de Segundo Curso, el Club Femenino de Tercer Curso, el Club Femenino de Cuarto Curso, la Parker Civic League, el Song Committee, el club hípico, el club de francés y, por supuesto, la orquesta. Su foto de graduación lleva el lema “Me quito el sombrero ante Marg cuando toca el piano” (Fig. 2). Ya en diciembre de 1929 había causado tal impresión que la edición nacional del *Defender* de Chicago publicó una foto de una sonriente Margaret Bonds con un pie de foto donde se leía “PRODIGIO”. La autora de la nota, Nettie George Speedy (1928), explicó que varios profesores habían “hecho propia la causa de Margaret Bonds, un genio musical” y que “la harían presentarse en recitales, con la esperanza de conseguir becas que le permitieran continuar sus estudios musicales” (p.5).



Figura 2: Retrato de Margaret Bonds a los dieciséis años. The 1928 Parker Annual ([Chicago:] Senior Class of Parker High School, 1928).

Así fue como Margaret Bonds comenzó la última década de sus años de estadía en Chicago matriculándose en la Northwestern University, una institución que en teoría no segregaba, a la que se llegaba luego de un largo trayecto en un tren con dirección norte desde el hogar familiar en la parte sur, y segregada, de Chicago. En Northwestern, Bonds estudió piano con Emily Boettcher (1907-1992), quien se había graduado de la misma Universidad dos años antes. Durante esta etapa formativa, Bonds tocó un exigente recital en tercer año y uno aún más

⁹ La obra compuesta a los 14 años era probablemente la versión solista de *Sleep Song* (con texto de Joyce Kilmer) (Cooper, 2025).

difícil en su curso final. Actuó asimismo en conciertos de música de cámara y como solista fuera del campus (a pesar de que las reglas de la institución lo desaconsejaban) (Northwestern University, 1929, p. 549). Entre otras cosas, realizó el estreno de la Primera *Fantasia nègre* (en mi menor) de Florence Price, en la Noche Nacional de los Artistas de la Convención Nacional de la NANM en 1930. También trabajó como acompañante y compositora en la compañía de danza de la emergente Katherine Dunham (1909-2006) y en diciembre de 1932 colaboró con Price en una versión coreografiada con de aquella misma *Fantasia nègre*, a cargo de la citada compañía de danza, en la Gran Sala de Baile del lujoso Stevens Hotel de Chicago. (Ege, 2021, pp. 23–25).

Más importante aún, sin embargo, fue que la interpretación que realizara la joven de veinte años de la primera versión (1915) del Concertino para Piano y Orquesta de John Alden Carpenter en su recital de fin de carrera le abrió las puertas a una invitación a tocar nuevamente esta obra con Frederick Stock y la Chicago Symphony Orchestra en la Feria Mundial de Chicago el 15 de julio de 1933, sólo doce días después de su graduación (convirtiendo a Margaret Bonds en la primera pianista y mujer afroamericana en actuar como solista con una orquesta totalmente blanca y masculina). Mientras terminaba su Máster en Piano en la Northwestern (1933-34), se sucedieron más actuaciones dentro y fuera del campus, y luego de esto volvió a subirse a los escenarios para interpretar el *secondo* en el estreno de la versión para dúo de pianos del Concierto en un Movimiento de Price en la Convención Nacional de la NANM en agosto de 1934. También volvió a actuar en la Feria Mundial de Chicago de 1934, tocando, esta vez como solista, en la versión orquestal del Concierto de Price. (Brown, 1990, pp. 11–14) ¹⁰

A partir de este momento, Margaret Bonds participó en una serie de actuaciones como pianista colaborativa¹¹ por todo el país: primero, con el barítono John Greene (1901-1967), luego con la experta en teatro Elsie Roxborough (1914-49), y sobre todo, a continuación, con la gran soprano Catherine Van Buren (1907-2001), quien luego sería profesora de Leontyne Price (n. 1927). Estas actuaciones llevaron a Bonds, Roxborough, y Van Buren a los lugares

¹⁰ Este artículo publica una foto de Bonds al piano durante esta actuación (o durante el ensayo general), pero identifica erróneamente a la directora, creyendo que es Florence Price. En realidad la directora en aquella ocasión fue Ebba Sundstrom Nylander (1896-1963).

¹¹ En la actualidad se prefiere este término sobre el tradicional “pianista acompañante”. Este cambio refleja asimismo un giro en la perspectiva al interior de la música clásica, que revisa las tradicionales miradas jerárquicas, en la cual el pianista acompañante era considerado un “subordinado”. [N. de la Trad.].

más riesgosos de la segregación racial de la Jim Crow South¹² del Sur de Estados Unidos, donde los afroamericanos y especialmente las mujeres afroamericanas corrían grave peligro y carecían de derechos legales ante cualquier problema. Bonds también continuó creciendo como compositora, sobre todo gracias a una comisión recibida de la Works Progress Administration del Presidente Franklin Roosevelt¹³ para componer la banda sonora de la obra *Romey and Juley* (una adaptación libre de *Romeo y Julieta* de Shakespeare, en la que los Montesco y los Capuletos estaban transformados en grupos rivales de afrocaribeños y afroamericanos del Sur de Estados Unidos). Esta obra, compuesta por Bonds a los 24 años, comprendía 14 números y se representó al menos 7 veces. Asimismo, compuso música para la boda de su tía materna, Helen St. Claire Bonds en junio de ese mismo año, aunque las partituras no se han conservado.¹⁴

Bonds descubrió además que le gustaba mucho enseñar. Siguiendo el ejemplo de sus profesoras y de su querida madre, ya impartía clases de piano de forma privada al terminar sus estudios en la Universidad (uno de sus primeros alumnos fue el joven Ned Rorem¹⁵), y en enero de 1938 fundó un instituto interdisciplinario en la zona sur de Chicago, llamado Allied Arts Academy. Se trataba de una iniciativa que, en el contexto de una ciudad profundamente marcada por la segregación espacial y racial, tenía como objetivo primordial facilitar a los jóvenes músicos afroamericanos el acceso a oportunidades de desarrollo artístico y realización personal a través de la música. Este compromiso con la promoción del talento afroamericano constituiría, además, un rasgo definitorio de la trayectoria y la identidad de Bonds hasta el final de su vida.

¹² Este término hace referencia al conjunto de leyes estatales y locales que imponían la segregación racial y la privación de derechos políticos en todo el sur de Estados Unidos, desde finales del siglo XIX hasta mediados de la década de 1960. [N. de la Trad.]

¹³ El plan para la creación de empleos más grande de la historia de los Estados Unidos. Creado por el Presidente Franklin D. Roosevelt en 1935 como parte del *New Deal*, dio trabajo a más de 8.5 millones de estadounidenses, especialmente en la construcción de edificios públicos, apoyo a las artes y estímulos a la economía durante la Gran Depresión. [N. de la Trad.]

¹⁴ El programa impreso que se conserva de la producción del *Romey and Julie* recoge actuaciones en dos fines de semana en Chicago. Sin embargo, Bonds le contó a Hughes que el *show* se representó durante cinco fines de semana. Es de suponer que esta última cifra incluye otras actuaciones en suburbios cercanos (“Chicagoland”), que no son tenidos en cuenta en los programas de Chicago mencionados. El único fragmento musical de *Romey and Julie* que se conserva hoy en día es la línea melódica de una canción (“Sin Weary”). Tampoco se ha conservado la música de la boda de Helen St. Claire Bonds.

¹⁵ En una entrevista realizada por James V. Hatch el 30 de diciembre de 1971, Bonds se refirió en detalle y de forma afectuosa al joven Rorem que estudió con ella. Rorem también habló y escribió sobre sus clases con Bonds, pero siempre en tono condescendiente y paternalista, que ponía de manifiesto el poder del privilegio masculino y blanco. (Cooper, 2025).

Pero la formación que recibió Bonds en Chicago le enseñó, además, dos lecciones imprevistas. En primer lugar, y aunque llevaba componiendo música desde hacía aproximadamente una década, es evidente que Bonds nunca se había considerado a sí misma una compositora. Esto cambió durante su segundo curso en Northwestern, cuando se matriculó en cursos de composición de canción lírica de concierto¹⁶ y composición vocal con Carl Milton Beecher (1883-1968) y descubrió que, en realidad, *ya era* una muy buena compositora. A corto plazo, aquellos estudios fructificaron en una obra musical sobre el conocido poema-parábola psicológico de Frank Dempster Sherman (1860-1916), titulado *The Sea Ghost* (1892), y que Bonds presentó al Rodman Wanamaker Contest in Musical

Composition for Composers of the Negro Race en 1932, y en otra hermosa canción, titulada *Two Flowers*, escrita evidentemente sobre un poema de la querida tía de la compositora, Helen St. Claire Bonds, obra desconocida hasta hace muy poco (Fig. 3).

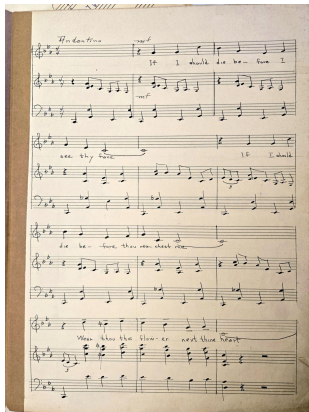


Figura 3. Margaret Bonds, Primera página de *Two Flowers*. Schomburg Center for Research in Black Culture, New York (shelfmark MG 873 Box 5, folder 2). El título y el pseudónimo de los autores de la música y del texto figuran en la portada.

The Sea Ghost ganó, lo que le valió a la compositora en ciernes una mayor repercusión en la prensa nacional afroamericana, así como una inyección de \$250 dólares en efectivo, muy necesaria para Bonds en aquel momento (el equivalente a unos \$6 000 dólares en la actualidad) (Bonds, 2025a, 2025b, pp. 23-27).

Durante su estancia en Northwestern, Bonds adquirió asimismo una comprensión profunda de una cuestión que marcaría su trayectoria vital y profesional hasta el final de su vida: la influencia estructural de la raza y del racismo en la sociedad estadounidense. En el entorno relativamente protegido de su hogar familiar, Bonds había contado con cierto apoyo para hacer frente a las persistentes y violentas expresiones del racismo antiafroamericano arraigadas en las prácticas sociales y en el ordenamiento jurídico de Estados Unidos. Su ingreso en Northwestern pudo haber alimentado la expectativa de que una institución formalmente “integrada” le garantizaría las condiciones de libertad e igualdad que

¹⁶ Original: “art song”. En habla hispana no se suele utilizar este término, sino “canción lírica”; “canción lírica de concierto” o “música de cámara vocal”. [N. de la T].

legítimamente le correspondían. Si albergaba tales expectativas, pronto comprendió que la realidad era muy distinta. En toda su carrera universitaria no tuvo ningún profesor afroamericano; los programas de estudio no incluían autores ni académicos negros; el currículo musical excluía a los compositores afroamericanos; y ella fue la única estudiante negra de cada una de las carreras académicas de las que se graduó. En realidad, los riesgos que había enfrentado en su infancia a causa de su condición racial constituían manifestaciones explícitas de una ideología antinegra profundamente deshumanizadora, arraigada en todos los ámbitos de su existencia como mujer afroamericana en Evanston. Hasta tal punto era así que, años más tarde, describiría a Northwestern como un “foco de supremacismo blanco, intolerancia y prejuicios”, y afirmaría que la ciudad de Evanston, en su conjunto, estaba “controlada” por sectores blancos de origen sureño (Cooper, 2025, pp. 181-183).

El elemento que articuló todas estas lecciones aprendidas fue la poesía, en particular los sonetos de carácter feminista de Edna St. Vincent Millay (1892-1950),¹⁷ así como la obra poética de Countee Cullen (1903-1946), Paul Laurence Dunbar (1872-1906), y de manera especial, de Langston Hughes (1901-1967). Durante su estancia en Northwestern, Margaret Bonds, que era todavía una compositora en ciernes, puso música al emblemático poema de Cullen *To a Brown Girl, Dead*¹⁸ y a *Sunset* (Bonds, 2025, pp. 8-11), la refinada reflexión de Dunbar sobre la belleza simbólica de la oscuridad. Sin embargo, según su propio testimonio, la poesía de Hughes, y en particular *The Negro Speaks of Rivers*, ejerció una influencia decisiva en su desarrollo artístico e identitario. Como Bonds recordaría en numerosas ocasiones a lo largo de su vida, *The Negro Speaks of Rivers* le había revelado la belleza inherente de su negritud, así como la fortaleza, dignidad y sabiduría del legado cultural afroamericano, corroborando de este modo las enseñanzas que había recibido de su abuela materna en torno al orgullo racial.¹⁹

¹⁷ Margaret Bonds declaró en una entrevista en diciembre de 1971 que había compuesto “algunas canciones” con textos de Millay mientras estaba en Northwestern, pero no especificó qué poemas utilizó. De los manuscritos de las seis canciones con textos de Millay que se conservan en su totalidad, el de *Women Have Loved Before As I Love Now* parece ser el que compuso primero (Bonds, 2020, pp. 1-5).

¹⁸ Bonds revisó a fondo *To a Brown Girl, Dead* en 1955 y lo publicó al año siguiente (Bonds, 1956; Bonds, 2021, pp. 112-115).

¹⁹Véanse, en particular, las palabras de Bonds con motivo de la conmemoración del cumpleaños de Langston Hughes, organizada por el Los Angeles Inner City Cultural Center en 1971 (Cooper, 2025, pp. 181-83).

La poesía condujo, a su vez, a más poesía. Casi de inmediato, Bonds se sintió impulsada a componer música para un poema de Hughes, *The Negro Speaks of Rivers*, y cuando finalmente conoció al poeta, a principios de 1936, le mostró la obra, que causó en Hughes una gran admiración (Fig. 4).



Figura 4. Bonds, Primera página de un manuscrito temprano de *The Negro Speaks of Rivers*, probablemente realizado a fines de la década de 1930. Georgetown University, Washington, DC, Margaret Bonds papers (shelfmark GTM 130530 Box 16, folder 4).

Entre 1938 y 1939 Bonds presentó esta composición en una gira por el Medio Oeste, la Costa Este y el Sur de Estados Unidos, junto a la destacada mezzosoprano Etta Moten Barnett (1901-2004). Aunque estas actuaciones no se materializaron de inmediato en la publicación de esta obra, la fuerza expresiva y la extraordinaria sensibilidad con que la compositora trasladaba a la dimensión musical el emblemático poema de Hughes, conectó emocionalmente con el público que tuvo ocasión de escucharla. De este modo, Margaret Bonds se convirtió en la voz musical de Langston Hughes.²⁰ En una carta sin fecha (aunque probablemente escrita ca. 1970) y conservada solo de forma fragmentaria, Bonds explica a su hija Djane Richardson el significado que el poema de Hughes había tenido para ella:

. . . un poema importante, (publicado en *The Crisis Magazine*)[.] Cuando yo era joven (más joven de lo que tú eres ahora), leí este poema en el sótano de la Evanston Public Library. Fue a través de este gran poema del tío Langston que hallé mi propia identidad y decidí ponerlo en música para que sirviera de inspiración a las personas negras (aunque en aquella época no empleábamos ese término) con sentimientos de valentía, orgullo y SUPERIORIDAD en lugar de INFERIORIDAD.²¹

Estos sentimientos no quedaron circunscritos al ámbito privado. En el manuscrito de un discurso pronunciado el 1 de febrero de 1971, Bonds evoca el poder simbólico del

²⁰ Bonds publicó *The Negro Speaks of Rivers* con W.C. Handy (St. Louis) en 1942. Existe una nueva edición (Bonds, 1942/2020, pp. 100–107).

²¹ La elipse al comienzo del pasaje citado es necesaria porque las páginas anteriores de la carta se han perdido. (Cooper, 2025, pp. 175-176).

individuo negro de la prehistoria, que contempla el río más caudaloso del mundo, y se sabe artífice de la construcción, en sus orillas, de uno de los símbolos más importantes de la civilización antigua: “*The Negro Speaks of Rivers* fue mi primer contacto con Langston Hughes. Su gran poema *corroboraba* [sic] todo aquello que ‘Mema’ me había enseñado sobre mi pueblo: ‘Contemplé el Nilo y erigí las pirámides sobre él’” (Cooper, 2025, 183) (Fig. 5).

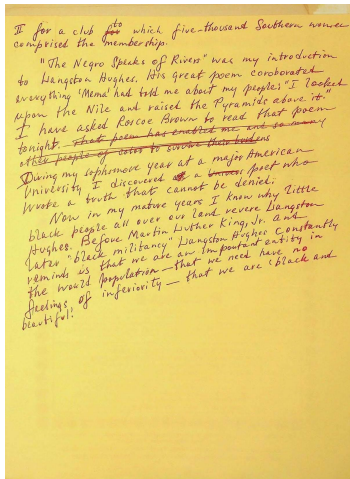


Figura 5. Margaret Bonds, Página 2 del Discurso pronunciado con motivo de la celebración del cumpleaños de Langston Hughes, en el Inner City Cultural Center, el 1 de febrero de 1971 (Booth Family Center for Special Collections, Georgetown University Libraries, Washington, D.C., shelfmark GTM 130530 Box 5, folder 12).

En una entrevista concedida al historiador afroamericano James V. Hatch apenas cuatro meses antes de su muerte, Bonds afirmó que el poema de Hughes, sobre “la grandeza del hombre negro”, que Bonds había leído unos cinco años antes de conocer personalmente al poeta, la había “ayudado a *salvarse*” del racismo del entorno en el que vivía.²²

En un plano más amplio, el compromiso de Hughes con la utilización del arte como instrumento para visibilizar las voces y las manifestaciones artísticas de la comunidad afroamericana, así como para impulsar la transformación social, reflejaba las propias convicciones de Bonds. Esta afinidad de principios animó a Margaret Bonds a formular lo que, siguiendo su propia terminología, denominó la “misión de Bonds”: una iniciativa interdisciplinaria y multifacética, desarrollada durante varias décadas, que desafió las restricciones racistas y sexistas impuestas por aquella sociedad a las personas no blancas y a las mujeres. Mediante la articulación de la interpretación musical, la composición y otras formas de expresión artísticas, y con un firme compromiso de intervención social, el proyecto apostó por la promoción de la justicia social y la ampliación de oportunidades para esta comunidad históricamente marginada.

Margaret Bonds se encontraba ahora preparada para dar el salto al ámbito nacional. Aunque a fines de la década de 1930 Hughes desarrollaba su actividad profesional principalmente entre Nueva York, Cleveland y Los Ángeles, ambos entablaron una asidua

²² En una entrevista de la compositora con James Hatch, 28 de diciembre de 1971, a partir del minuto 30 '20” (Cooper, 2025, p. 21).

correspondencia y trabajaron juntos en la composición de varias canciones de música popular, comenzando con la hermosa (y aún inédita) *That Sweet, Silent Love*.²³ Mientras tanto, a finales de 1937 o ya en 1938 Bonds comenzó también a colaborar con dos músicos radicados en Nueva York: Joe Davis (1896-1978), compositor vinculado a Columbia Records, y conocido en la actualidad por sus colaboraciones con Fats Waller, y con Andy Razaf (1895-1973), célebre por sus éxitos *Ain't Misbehavin* y *Honeysuckle Rose*. Estos trabajos colaborativos produjeron el primer éxito de Bonds en el ámbito de la música popular: *Peach Tree Street*, que se publicó en Nueva York en abril de 1939 y que fue grabada de forma memorable por el Milt Herth Trio, Woody Herman, Harry James, y otros intérpretes y agrupaciones.²⁴

Como resultado de estas actividades, a fines de la década de 1930 Margaret Bonds se encontraba en una posición privilegiada para ocupar un lugar destacado entre los talentos emergentes más prometedores de su generación, en el contexto del espectacular florecimiento de la vida cultural e intelectual afroamericana, conocida en su época como el New Negro Movement (Movimiento del Nuevo Negro). Bonds poseía una inteligencia, un talento y una energía excepcionales, además de una sólida formación académica; había interpretado tanto sus propias obras como las de otros compositores en buena parte de la franja oriental de los Estados Unidos; gozaba de una gran reputación como docente e intérprete, y se había consolidado como una emprendedora hábil y exitosa, incluso en el duro contexto de la Gran Depresión, y se desenvolvía con igual soltura tanto en el ámbito de la música clásica como en el de la música popular. Sin embargo, más allá de los retos planteados por el profundo racismo y el sexismo de su entorno, persistía un problema fundamental: Margaret Bonds aspiraba a desarrollar una carrera que abarcara la publicación de sus obras, y Chicago contaba con muy pocas editoriales musicales en aquella época.

Nueva York y California, octubre de 1939 – diciembre de 1954

Margaret Bonds se trasladó desde su Chicago natal a Nueva York en octubre de 1939, con una estrategia que, vista en retrospectiva, resulta plenamente coherente. Aprovechando la colaboración profesional con Davis y Razaf, su objetivo era introducirse en la industria editorial musical a través de la canción popular, un ámbito en el cual los editores tendían a

²³ Hay un fragmento de *That Sweet, Silent Love* en Cooper, 2025, p. 200.

²⁴ Bonds publicó *Peach Tree Street* con Georgia Music (New York) en 1939. Existe una edición moderna (Bonds, 1939/2021, pp. 212–218).

mostrar una actitud menos abiertamente racista que en el de la música clásica. Al mismo tiempo, se propuso aprovechar las oportunidades que ofrecía la escena musical neoyorquina para los intérpretes afroamericanos (ya que esta era algo menos segregada que otras ciudades), con el fin de dar a conocer sus canciones líricas de concierto y sus arreglos de *spirituals*. De este modo, una vez consolidada el potencial comercial de su nombre en el ámbito editorial (a través de la canción popular), y afianzado su prestigio como compositora de música clásica en el ámbito concertístico, podría asegurarse la publicación de sus canciones líricas de concierto y demás composiciones clásicas en la activa industria editorial musical de Nueva York.

Bonds comenzó también de inmediato a ejercer la docencia y a trabajar como copista musical, editora y arreglista. En ese contexto conoció a Lawrence (Larry) Richardson (1911-89), oriundo del Medio Oeste como ella, quien se desempeñaba como funcionario de prisiones y percibía unos ingresos modestos pero estables, incluso en las difíciles condiciones económicas de la era de la Gran Depresión. Contrajeron matrimonio el día en que ella cumplió los veintisiete años (el 3 de marzo de 1940), y para esa ocasión, Bonds reutilizaría su canción de 1939 titulada *Bound*, cuyo título constituía, por supuesto, un juego de palabras con su propio apellido materno, que conservaría en el ámbito profesional hasta el fin de sus días (Fig. 6). En 1946 la pareja tuvo una hija, Djane (1946-2011), y los tres (contrariamente a lo que suele afirmar la narrativa biográfica convencional sobre la vida de Bonds) mantuvieron una relación familiar muy estrecha y cohesionada hasta el final de la vida de Margaret Bonds.

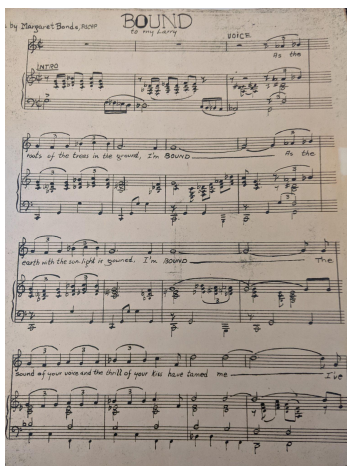


Figura 6. Primera página de una copia autógrafa posterior de *Bound* (Schomburg Center for Research in Black Culture, Margaret Bonds papers, shelfmark MG 873 Box 1, folder 5).

Su estrategia dio resultado. En noviembre de 1939, apenas un mes después de su mudanza a Nueva York, Bonds, Davis y Razaf publicaron otra canción de gran éxito, *Georgia*.²⁵ En abril de 1940, Hughes solicitó a Bonds que compusiera varios números para una obra de teatro musical titulada *Tropics after Dark*, que estaba escribiendo para la American Negro

²⁵ Bonds publicó *Georgia* con Georgia Music (New York). Existe una edición moderna (Bonds, 1939/2021, pp. 200-204, pp. 212-218).

Exposition, que tendría lugar en el Chicago natal de Bonds con motivo de la celebración del septuagésimo quinto aniversario de la abolición de la esclavitud en los Estados Unidos, tras el final de la Guerra Civil. (Cooper, 2025, pp. 66-70; Stevenson, 1983). En noviembre de 1940 Bonds compuso la primera contribución conservada de su catálogo del género de *spiritual* artístico: *Nebuchadnezzar*. Siguiendo el modelo de *Dry Bones* de James Weldon Johnson, se trataba de una obra de nueva creación en un estilo que combinaba elementos de la música popular con la utilización, característica de los *spirituals*, de figuras significativas del Antiguo Testamento para transmitir una enseñanza aplicable a la realidad actual (Bonds, 2024, pp. 28–37). Paralelamente a estas actividades, Bonds continuó ejerciendo la docencia y la actividad concertística. La prensa afroamericana informó con frecuencia de estas actuaciones, tanto en un rol de pianista colaborativa como solista, en programas diversos que abarcaban desde música en clubes nocturnos, espectáculos de ballet, y producciones de teatro musical, hasta una participación destacada en la Feria Mundial de Nueva York y conciertos de música clásica cuyos programas incluían obras de compositores como Bach, Brahms y Franck, junto con sus propias composiciones, tanto del ámbito clásico como de la música popular.

Un hito importante ocurrió en abril de 1941, cuando la soprano Hortense Love (1910-2001) invitó a Bonds a componer cinco *spirituals* que circulaban entre los denominados Creek-Freedmen²⁶ de Oklahoma, la tierra natal de dicha cantante. Estas composiciones, presentadas en uno de los escenarios de mayor prestigio de entre aquellos abiertos a compositores e intérpretes afroamericanos, suscitaron una notable atención (en contraste con la relativa invisibilidad de *Nebuchadnezzar*; protegida por derechos de autor(a) pero nunca publicada). La razón resulta evidente: los *Creek-Freedmen Spirituals* de Margaret Bonds constituían una excelente síntesis estilística entre las melodías tradicionales de los *spirituals*, los elementos del *gospel* contemporáneo, la canción lírica de concierto y la música popular: una combinación que se convertiría en la seña de identidad del estilo de Bonds durante el resto de su trayectoria artística.²⁷ El crítico y compositor Edward Boatner (1898-1981) alabó estas obras, calificándolas de “ultramodernas”, y la propia Bonds las consideró “revolucionarias en su estructura armónica”. Estas composiciones le valieron el

²⁶ Descendientes de personas esclavizadas de la Nación Creek. El Tratado de 1866 les concedió la ciudadanía.

²⁷ Más tarde, en 1967, Bonds atribuyó su inclinación por el poliestilismo a su profesor Will Marion Cook: “Incluso ahora, cuando escribo algo para coro y tiene elementos de jazz, blues, *spiritual* y de Tchaikovsky, todo en uno, me río y me digo: ‘Esto es Will Marion Cook’” (Bonds, 1967, p. 192).



primero de los tres premios que le concedió la American Society of Composers, Authors and Performers (ASCAP) entre 1961 y 1963. Se trataba de uno de los galardones más competitivos de aquella época (Boatner, 1941; Bonds, s.f.; Cooper, 2025, p. 73, pp. 212–216).

Ej. 1: Bonds, “You Can Tell the World,” de *Five Spirituals* (1941/1946): cc. 16-31 (Solo primera estrofa).

Durante la década de 1940 Margaret Bonds lograría afianzar su presencia en Nueva York en todos los ámbitos en los que desarrolló su actividad profesional. Sin embargo, el proceso hacia dicho éxito estuvo marcado desde el comienzo por la tragedia del bombardeo de Pearl Harbor el 7 de diciembre de 1941. Como es bien sabido, aquel ataque, que desencadenó la tardía entrada de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, generó un aumento masivo de puestos de trabajo en la industria y en la fabricación de armamento, creando así oportunidades significativas para la población afroamericana, que encontró en el esfuerzo bélico un espacio desde el cual reafirmar su identidad como ciudadanos estadounidenses en igualdad de derechos que sus compatriotas de ascendencia europea, y luchar tanto por la victoria sobre el Eje en el plano internacional como contra los racistas en el ámbito interno. Esta consigna fue sintetizada en la llamada *Double V campaign* (“Campaña de la Doble V”). Más de un millón de afroamericanos se alistaron en el ejército segregado para pelear por su país, y otros millones más, junto a millones de trabajadores blancos, acudieron en masa a las fábricas para apoyar el esfuerzo de producción de armamentos. El resultado fue un auge económico en la Costa Oeste impulsado por el crecimiento de la población de afroamericanos ávidos tanto de contribuir al esfuerzo bélico, como de escapar a la opresión racial arraigada en otras regiones de Estados Unidos.

Bonds y Larry Richardson estuvieron de acuerdo en que ella debía sumarse a este esfuerzo. A instancias de su representante, residente en Nueva York, Bonds y Calvin Jackson (1919-85), un joven pianista que había conocido a la madre de Bonds desde su infancia, acordaron que, durante un periodo de unas ocho semanas desde comienzos de fines de

noviembre de 1942, ambos trabajarían en Los Ángeles, entreteniéndolos a los agotados y sedientos hombres y mujeres de las fuerzas armadas, así como a los numerosos trabajadores de las fábricas. Ambos artistas se labraron una sólida reputación en la Costa Oeste, y establecieron conexiones profesionales duraderas en la zona. Sin embargo, también constataron que la estructura política del sur de California estaba dominada por sectores blancos que recurrían a cláusulas discriminatorias de arrendamiento de vivienda (*housing covenants*), restricciones en el acceso y uso de instalaciones públicas, segregación escolar, y otras herramientas características del racismo sistémico de Estados Unidos, que garantizaba que la población afroamericana tuviera que luchar para conseguir cualquier avance en las condiciones efectivas de libertad y equidad.

Como consecuencia de esta experiencia, Margaret Bonds regresó a Nueva York en marzo de 1943, desalentada pero con más determinación que nunca a dedicar todo su talento y energía a luchar contra la desigualdad y a trabajar para mejorar la vida de los demás. A comienzos de la década de 1940 había empezado a estar insatisfecha con su técnica pianística, por lo que decidió estudiar durante seis temporadas con la renombrada pianista Djane Lavoie-Herz (1888-1982), que había sido discípula de Scriabin. Hacia 1950 Bonds pudo afirmar con orgullo que sus alumnos, a pesar de las dificultades económicas que enfrentaban por haberse criado en Harlem, se formaban con “la misma técnica” que utilizaban pianistas célebres como Solomon Cutner (1902-1988), Arthur Rubinstein (1887-1982), y Vladimir Horowitz (1903-1989). Bonds concluía que “los secretos que los grandes pianistas han aprendido deberían estar al alcance de todas las personas que tengan la voluntad de esforzarse por adquirirlos”, con independencia de su origen socioeconómico (Bonds, 1950, citado en Cooper, 2025, p. 98). Bonds participó además con frecuencia en conciertos, especialmente de carácter benéfico, entre los que cabe destacar uno llevado a cabo en el Town Hall de Nueva York, bajo el título *The Negro Salute to the Fighting Jews of Europe* (“Un saludo de los afroamericanos a los judíos combatientes de Europa”) (Cooper, 2025, pp. 86-87). Sin embargo, lo más trascendente de esta etapa fue la reanudación de su trabajo compositivo en el ámbito clásico, particularmente orientado a expresar con orgullo y autenticidad la voz de la herencia cultural afroamericana.

Los *Creek-Freemen spirituals* comisionados por Hortense Love en 1941 se publicaron finalmente en 1946, y refiriéndose a ellos, Bonds comparó hacia 1950 su esfuerzo por brindar una voz auténtica y contemporánea a las creencias y vivencias de la población afroamericana

con la manera en que J.S. Bach había abordado los corales que expresaban la identidad de los protestantes alemanes, o con las celebraciones musicales de los gitanos romaníes de Hungría en la obra de Liszt:

En lugar de limitarse a armonizar melodías con progresiones acórdicas propias del Romanticismo musical, el desafío consiste en desarrollar estas melodías como procedió Liszt con las melodías folklóricas húngaras, o Bach con las melodías folklóricas alemanas, para poder expresar las emociones del pueblo negro que vive, trabaja, y transita por las calles de la ciudad. El desafío consiste en tomar melodías de tiempos pasados y hacerlas resonar con las armonías del presente y del futuro, y expresar, al mismo tiempo, las experiencias que una ha vivido; en definitiva, expresar los estados de ánimo y la energía de toda la Humanidad (Cooper, 2025, pp. 86-87).

Estos esfuerzos dieron frutos significativos: Bonds tuvo más alumnos (entre veinte y treinta), y actuó como solista y como pianista colaborativa con los mejores cantantes afroamericanos de la época. Su música se interpretó en distintos puntos de los Estados Unidos (incluyendo el Sur más profundo) y en Europa. Compuso además tanto canciones populares como música clásica. En este ámbito destacan sus canciones líricas de concierto, *spirituals*, una sinfonía (hoy perdida, titulada *Peter and the Bells*, que fue interpretada y transmitida por radio en Luxemburgo), y las tres virtuosas fantasías para piano basadas en *spirituals* afroamericanos, que luego se convertirían en la *Spiritual Suite* para piano solo. Esta última dio lugar a una notable emisión de radio del programa *Voice of America*, comisariada por la propia Margaret Bonds a principios de la década de 1950. El programa incluía obras de Harry Burleigh, William Levi Dawson, R. Nathaniel Dett, William Grant Still, y “Ridoute”, además de una interpretación a cargo de la misma Margaret Bonds de lo que más tarde se convertiría en el movimiento “Valley of the Bones” de su *Spiritual Suite*.²⁸

El siguiente punto culminante de su trayectoria fue probablemente su debut solista en el Town Hall de Nueva York, el 7 de febrero de 1952. Este acontecimiento, sin embargo, fue tan solo uno más de una de una extensa serie de actuaciones solistas y colaborativas que

²⁸ Una copia digitalizada de esta grabación, de la que se ha quitado bastante del ruido de superficie gracias al Prof. David Asbury de la Southwestern University está accesible en formato audiovisual (Bonds, 1960). El álbum atribuye el *spiritual* “Move Mourner” a “Ridoute”, pero no se conoce a ningún compositor con ese nombre que haya compuesto ese ni ningún otro *spiritual*. Lo más probable es que se trate de Daniel L. Ridout, Jr. (1929-2013), quien sí hizo arreglos de *spirituals*, aunque no publicó este en concreto y por lo tanto, no se puede confirmar que sea el compositor.

Bonds llevó a cabo como parte de su *misión* frente al público musical, en las que siempre enfatizaba la integración de música de compositores negros y blancos. Igualmente significativa fue una conversación que tuvo lugar en algún momento del verano de 1954, cuando el barítono afroamericano Warren Coleman (1900-1968) invitó a Bonds a colaborar en la promoción de la presencia de personas afroamericanas en la televisión. Basándose tanto en su conocimiento previo de la poesía de Jean Le Seyeux (1894-1957) como en la colaboración que por entonces mantenía con el director coral George McClain, Bonds propuso a Langston Hughes la creación conjunta de una cantata navideña centrada en la figura de Baltasar, el rey mago negro. Este proyecto fue la segunda gran colaboración compositiva entre ambos desde *Tropics after Dark* (1940).²⁹ El resultado fue la primera versión de *The Ballad of the Brown King*, una obra cuyo estreno, el 12 de diciembre de 1954, con Margaret Bonds al piano, pasó a la historia. A pesar de que, como era de esperar, la prensa blanca ignoró el evento, la obra suscitó una considerable atención en la prensa afroamericana. Así, el pianista, compositor y crítico musical Carl Diton (1886-1962) destacó las “claras e iridiscentes armonías” de la cantata (Diton, 1954, p. 2) y la periodista Gladys P. Graham publicó un artículo difundido en diversos periódicos bajo el título *It Happened in New York* (“Ocurrió en Nueva York”) (Graham, 1954, p. 7).

Nueva York, 1955 – noviembre de 1967

The Ballad of the Brown King tuvo repercusiones decisivas en la carrera de Bonds. Además de proporcionar una plataforma de gran visibilidad para una serie de trabajos en conjunto con Hughes, entre las que cabe destacar *Three Dream Portraits* (Cooper, 2025, pp. 91, 116-17, 237) y la música incidental, aún inédita, para la obra de teatro en un acto *Shakespeare in Harlem* (Cooper, 2025, pp. 287-289; Cooper, 2023, pp. 28-31), esta obra acabaría conduciendo, a principios de la década de 1960, a la penúltima de estas colaboraciones entre Bonds y Hughes³⁰: la cantata de Pascua (recientemente publicada) titulada *Simon Bore the Cross*. Esta obra se centra en la figura de Simón de Cirene, el hombre de piel oscura que cargó la cruz de Cristo durante su recorrido por la Vía Dolorosa.³¹

²⁹ Bonds también había compuesto música para la obra de Hughes *Don't You Want to Be Free?* en 1938, pero esta música se ha perdido por completo.

³⁰ La última colaboración entre Bonds y Hughes fue el aún inédito ciclo de canciones para coro *Fields of Wonder* (1964) (Cooper, 2025, pp. 134-35).

³¹ Diversos estudios han abordado la cantata *Simon Bore the Cross*, incluyendo la edición de Frederick Binkholder (Bonds, 2020), el análisis de Martin (2019) y el trabajo de Cooper (2025, pp. 32–33).

Y esto no era sino un anticipo de lo que estaba por venir. El éxito obtenido inmediatamente con *The Ballad of the Brown King*, sumado a la reputación que ya había consolidado Margaret Bonds, logró convencer a la American Society of Composers, Authors and Publishers (Sociedad Americana de Compositores, Autores y Editores-ASCAP) de elegirla como miembro de pleno derecho. A raíz de esta elección, Bonds le escribió a su amiga Leontyne Price que, dado que había “pocas mujeres presentes” y ella era “la única mujer de color”, aquel reconocimiento le hacía sentir una “gran responsabilidad” (Cooper, 2025, pp. 32-33). De hecho, aunque incluso después de esta elección muchos espacios de poder dentro del mundo musical siguieron estándole vedados debido a su raza y a su sexo, su afiliación a la ASCAP sí le abrió nuevas oportunidades profesionales: al haber conseguido finalmente acceder a los circuitos de la industria editorial musical, Bonds pudo publicar a partir de este momento más arreglos de *spirituals*, canciones líricas de concierto, y canciones populares que en etapas anteriores de su carrera. Entre las piezas publicadas, destaca su obra de estilo folklórico *Rainbow Gold*, sobre un poema homónimo de Roger Chaney (Bonds, 1956), así como su reelaboración musical del poema de Cullen, *To a Brown Girl, Dead*, de extraordinaria belleza (Bonds, 1956).³²

La trayectoria ascendente de Margaret Bonds como compositora era ya innegable. Sin embargo, su progreso se vio interrumpido de forma abrupta y trágica por la muerte de su admirada madre, mentora y principal sostén afectivo, Estella Bonds, en febrero de 1957. Fue el golpe más devastador que la compositora había sufrido hasta entonces. Fiel a su carácter, no obstante, Bonds buscó consuelo en la creación artística. Por una parte, retomó los estudios, matriculándose en 1958 en clases de dirección coral y orquestación en la Juilliard School y continuando estos estudios de orquestación durante dos años más bajo la tutela privada de Robert Starer (1924-2001). Su dolor se canalizó, además, en otras vías creativas. Uno de estos proyectos, sin embargo, nunca llegó a materializarse: Bonds y Hughes habían estado considerando una obra basada en la figura del profeta Job, símbolo bíblico del sufrimiento y la aflicción, y tras la muerte de su madre la compositora redobló su esfuerzo por persuadir al poeta de que llevara a cabo su parte en dicho proyecto, afirmando: “yo misma, en este momento, he sufrido demasiado como para escribirla” (Bonds, 1957, citado en Cooper, 2021, p. 113).

³² Hay una nueva edición de “Rainbow Gold” en Cooper (2025, pp. 16-22); y una nueva edición de “To a Brown Girl, Dead” en Toppin (2021, pp. 112-115).

Sin embargo, este mismo periodo de profundo dolor personal produjo otras dos composiciones extraordinarias. Una de ellas fue una de sus obras maestras más apreciadas : su propia puesta en música del *spiritual He's Got the Whole World in His Hand*, que le comisionó su amiga de toda la vida, Catherine Van Buren, y que dedicó a la memoria de su madre:

. . . En realidad no me apetecía hacerlo, pero Cathereine [*sic*] lo necesitaba, y recuerdo haberle dicho “Quizás haga que alguien se sienta bien cuando lo escuche”. Fue con esa actitud que trabajé en ello, y se lo envié ayer. Se lo dediqué a mi madre, porque sé que ÉL la tiene a ella, y a todos, bajo su protección. Recuerdo haberle dicho, cuando se estaba muriendo “Madre, tengo FE y sé que todo va a salir bien”, Y ASÍ ES (Cooper, 2025, pp. 111-112).

El otro gran fruto creativo fue una de las composiciones más enigmáticas del catálogo de Bonds. En 1958 terminó de componer una obra que habría conseguido la aprobación de su madre (más conservadora desde el punto de vista musical), y que era diferente a todas sus composiciones anteriores: la Misa en re menor, una obra de la que en la actualidad sólo se conservan fragmentos. El estreno del *Kyrie* y del *Benedictus* de esta extraordinaria composición, el 15 de marzo de 1959, causó tal impacto en Langston Hughes, que este redactó un importante artículo para la edición nacional del *Chicago Defender*, en el que alababa la obra y la presentaba como ejemplo de las razones por las cuales las iglesias afroamericanas debían invertir en comisionar obras nuevas a compositores negros contemporáneos (Cooper, 2025, pp. 114–116, 258–262).

La Misa en re menor fue solo el comienzo de un gran impulso creativo que parece haber sido desencadenado por una combinación de factores: el duelo provocado por la muerte de su madre y la responsabilidad de convertir en propio su legado; su admisión como miembro de pleno derecho de la ASCAP; el estímulo intelectual y musical que encontró en su retorno al estudio en la Juilliard, y la escalada continua de acontecimientos vinculados al Movimiento por los Derechos Civiles a comienzos de la década de 1960. A todo ello le siguió un suceso ininterrumpido de obras notables compuestas en una asombrosa diversidad de géneros, como por ejemplo su hermosa puesta en música del *spiritual Hold On* y la orquestación de *He's Got the Whole World in His Hand*, que Leontyne Price incluiría en su álbum histórico de 1961; la culminación de los *Three Dream Portraits*, sobre textos de

[illegible]

En 1960 se estrenó la versión revisada y ampliada de *The Ballad of the Brown King*. Esta representación, que tuvo lugar el 11 de diciembre, se realizó en el marco de un *community sing* [canto comunitario]. La versión que se interpretó (hoy perdida) incluía una plantilla de voces solistas, coro y dúo de pianos, con la participación de

³³ “Stopping by Woods on a Snowy Evening” y “The Pasture” se publicaron por primera vez en Toppin (2021, pp. 92–99, 108–111).

27

Bonds recién compuesta para canto y piano en 1961, así como un extracto para canto y piano de *Mary Had a Little Baby* (en 1962), y la versión orquestada por Margaret Bonds, recién terminada, en 1963.³⁵

Aunque para entonces Margaret Bonds ya gozaba de reconocimiento nacional y de una notable proyección internacional, *The Ballad of the Brown King* (en parte por sus propias virtudes poéticas y musicales, y también por la atención mundial puesta en el Movimiento por la Libertad en los Estados Unidos) consolidó su prestigio en el ámbito internacional. Como consecuencia, la “misión de Bonds” adquirió en la década de 1960 una fuerza y una energía incluso mayor que en etapas anteriores. Una prueba elocuente de ello la constituyen otros dos hitos compositivos cuya existencia se conocía desde hace bastante tiempo, y que la propia compositora alcanzó a escuchar interpretados en vida, aunque permanecían inéditos al momento de su fallecimiento.

La primera de ellas es *The Montgomery Variations*, concebida por Bonds a partir de una experiencia que tuvo lugar durante una gira por el Sur Profundo de Estados Unidos en 1963. Esta obra, obra cumbre del catálogo orquestal conservado³⁶ de la compositora, se terminó de componer tras la aprobación de la histórica Ley de Derechos Civiles de 1964. Consiste en una serie de instantáneas musicales de diversos momentos clave del movimiento por los derechos civiles, desde el Montgomery Bus Boycott de 1955 (Boicot a los Autobuses de Montgomery) hasta la promulgación de la Ley de Derechos Civiles de 1964. A través de esta obra, Bonds rinde homenaje a sus contemporáneos pobres y negros, en su mayoría anónimos para la narrativa histórica, que asumieron la tarea de desafiar la segregación y el racismo sistémico de su época, y lograron conseguir cambios sociales significativos para millones de personas. Bonds escuchó la interpretación de la obra en San Francisco en 1967, pero luego esta cayó en el olvido durante más de medio siglo, hasta que finalmente fue publicada por Hildegard Publishing Company en el año 2020. En 2021 se realizó su primera grabación en vivo, realizada por una orquesta profesional (la *Minnesota Orchestra*, bajo la dirección de Scott Yoo) y en 2023 se lanzó al mercado la primera grabación comercial, en este caso con la Royal Scottish National Orchestra, dirigida por Kellen Grey. A estos hitos le

³⁵ Al momento de escribir este artículo, aún no existe ninguna grabación comercial de la versión de Bonds para canto y piano de *The Ballad of the Brown King* ni de su propia orquestación. La grabación comercial más conocida es de un arreglo preparado por Malcolm J. Merriweather (Bonds, 2019).

³⁶ El calificativo “conservado” es necesario porque Bonds compuso también tres sinfonías, todas ellas perdidas en la actualidad.

siguió, en 2025, una grabación nominada a los premios *Grammy*, a cargo de Yannick Nézet-Séguin y la Philadelphia Orchestra para Deutsche Grammophon.³⁷ En la actualidad, las interpretaciones de esta obra, que permaneció en el olvido durante unos cincuenta años después de su creación, se suceden con una frecuencia aproximada de una cada diecisiete días.³⁸

La otra obra de gran envergadura, (o quizás, una síntesis creativa de la “misión de Bonds”, tal como esta había llegado a configurarse a comienzos de la década de 1960) fue su puesta en música del magistral *Credo* de los Derechos Civiles, escrito por el destacado teórico social, reformador y pensador panafricanista W.E.B. Du Bois (1868-1963). El texto de Du Bois se publicó por primera vez en el periódico *The Independent* en 1904. Fue revisado en profundidad e incluido en el encabezamiento de su primera autobiografía, titulada *Darkwater: Voices from within the Veil* [Darkwater: Voces desde dentro del velo] aparecida en 1919-20.³⁹ A pesar de que hacia mediados de la década de 1950 el texto había adquirido un estatus de obra emblemática, Bonds fue la primera compositora en asumir la tarea de llevarlo al ámbito musical. Su puesta en música comienza con una poderosa proclama coral: “*I believe in God, who made of one blood all nations that on earth do dwell*” [Creo en Dios, que hizo de una misma sangre todas las naciones que habitan la tierra] y “*I believe that all men, black and brown and white, are brothers, varying through time and opportunity, in form and gift and feature, but differing in no essential particular, and alike in soul and the possibility of infinite development.*” [“Creo que todos los seres humanos, negros, morenos y blancos, son hermanos; varían a través del tiempo y de las circunstancias en forma, destreza y rasgos, pero no difieren en ningún aspecto esencial, y son similares en alma y en la posibilidad de un desarrollo infinito”]. A continuación, en una de las canciones *gospel* más exquisitamente bellas jamás compuestas, la obra expone “*Especially do I believe in the Negro Race: in the beauty of its genius, the sweetness of its soul, and its strength in that meekness which shall yet inherit this turbulent earth.*” [“Creo especialmente en la Raza Negra: en la

³⁷ La grabación de Scott Yoo y la Minnesota Orchestra está disponible solamente en formato audiovisual (Minnesota Orchestra & Yoo, 2021). Por su parte, la grabación dirigida por Kellen Gray con la Royal Scottish National Orchestra pertenece al álbum recopilatorio *African American Voices II* (Bonds, 2023) (Linn Records CKD 731, 2023), mientras que la versión de Yannick Nézet-Séguin y la Philadelphia Orchestra se encuentra integrada en el álbum *Still and Bonds, Symphonies & Variations* (Bonds, 2025). (Deutsche Grammophon, 2025).

³⁸ Sobre las *The Montgomery Variations*, véase el estudio crítico de Cooper (2023). La obra está accesible ahora en una partitura de estudio de bolsillo (Bonds, 2023).

³⁹ El texto analizado apareció originalmente como poema en prosa en *The Independent* (Du Bois, 1904, p. 787); posteriormente, el autor lo incluyó como capítulo de apertura en su antología *Darkwater: Voices from within the Veil* (Du Bois, 1920, sección “Credo”).

belleza de su genio, en la dulzura de su alma, y en su fuerza dentro de su mansedumbre que heredará algún día esta tierra turbulenta.”]. A continuación, condena la obra del “Diablo y sus ángeles“, y proclama (ante un mundo que era testigo, con horror, de la pérdida de miles de vidas en la guerra no declarada de Vietnam) que “*I believe that War is Murder,*” [“Creo que la Guerra es Asesinato”], que “*armies and navies are at bottom the tinsel and braggadocio of oppression and wrong,*” [“el ejército y la armada son, en el fondo, el oropel y la fanfarronería de la opresión y la injusticia”] y que “*the wicked conquest of weaker and darker nations by nations whiter and stronger but foreshadows the death of that strength.*” [“la perversa conquista de naciones más débiles y oscuras por parte de naciones más blancas y más fuertes solo presagia la muerte de esa misma fuerza”]. Y concluye con una visión de perseverancia que, algún día, conducirá a la felicidad ordenada por Dios en un mundo en el que el racismo, la maldad, la guerra y la explotación colonialista hayan cedido a la voluntad divina: “*I believe in Patience – patience with the weakness of the Weak and the strength of the Strong, the prejudice of the Ignorant and the ignorance of the Blind; patience with the tardy triumph of Joy and the mad chastening of Sorrow; – patience with God!*” [“Creo en la Paciencia, con la debilidad del Débil y la fuerza del Fuerte, el prejuicio del Ignorante, y la ignorancia del Ciego; paciencia con el triunfo tardío de la alegría y el castigo desenfrenado del dolor; paciencia con Dios!”]. Al igual que *The Montgomery Variations*, sin embargo, este extraordinario manifiesto en favor de la justicia social desapareció durante algún tiempo. La obra fue objeto de análisis en una importante tesis doctoral de Rollo Dilworth en 2003,⁴⁰ pero permaneció inédita durante diecisiete años más, hasta que finalmente Hildegard Publishing Company publicó sus versiones para piano y para orquesta en 2020. Desde entonces ha habido un notable incremento de su programación, tanto en los Estados Unidos como en Europa, y todo parece indicar que también el *Credo* de Margaret Bonds ha logrado consolidar su espacio dentro del repertorio habitual.⁴¹

⁴⁰ Para un análisis complementario sobre esta sección de la obra, véase el estudio de Dilworth (2003).

⁴¹ Véanse las dos ediciones críticas preparadas por Cooper para la obra de Bonds (2022, 2025). El estreno en tiempos modernos de la versión completa para canto y piano estuvo a cargo de Craig Hella Johnson y Conspirare el 15 de febrero de 2022 (Conspirare, 2022), mientras que el estreno en tiempos modernos de la versión orquestal fue obra de Jennaya Robison y el UMKC Conservatory Choirs and Orchestra el 6 de mayo de 2022 (UMKC Conservatory, 2022). Por otra parte, Malcolm J. Merriweather y los Desoff Choirs han publicado una grabación comercial de la edición presentada en la tesis doctoral de Rollo Dilworth de 2003, que se basa en un manuscrito que no procede de la propia biblioteca de Bonds y que contiene numerosos errores en comparación con los que se ha demostrado que eran suyos (Bonds, 2023).

California, noviembre de 1967 – abril de 1972

El capítulo final de la carrera de Margaret Bonds emergió de unas cenizas que llevaban ya dos años ardiendo silenciosamente en la Costa Oeste de los Estados Unidos, producidas por la brutalidad del fuego policial ejercida contra la comunidad afroamericana. A las siete de la tarde del 11 de agosto de 1965, un joven afroamericano de veintiún años, Marquette Frye, fue detenido en el barrio de Watts, en el centro de Los Ángeles, acusado de conducir en estado de embriaguez. Ante una multitud de curiosos, dio positivo en la prueba de alcoholemia, un policía blanco lo golpeó en la cara con una porra, haciéndolo caer al suelo, tras lo cual fue esposado e introducido por la fuerza en un coche policial. Cuando apareció su madre e intentó impedirlo, el policía la arrestó y la forzó a entrar al coche con su hijo. Y cuando el hermanastro de Marquette Frye pidió de forma pacífica a la policía que no detuvieran a su madre, fue esposado e introducido a la fuerza en otro vehículo. Todo esto ocurrió delante de una multitud cada vez más numerosa, mientras aumentaba también el número de agentes armados con escopetas y porras, así como el de sirenas y vehículos policiales, que atraían más gente a una confrontación que iba en aumento. Cuarenta y cinco minutos después, el levantamiento, que sería retransmitido por la televisión a nivel nacional, y que sería conocido como “La Rebelión de Watts” estaba plenamente en marcha. Durante los seis días siguientes los disturbios civiles dejaron un saldo de treinta y cuatro personas fallecidas, más de mil heridos y cuatro mil detenidos. Los daños materiales superaron los cuarenta millones de dólares de la época (equivalentes a casi cuatrocientos veinte millones de dólares en 2026) y se extendieron por una zona sometida al toque de queda que abarcaba más de cuarenta y cinco millas (unos 75,4 km), mientras más de catorce mil efectivos de la Guardia Nacional de California fueron movilizados con el objetivo de restablecer la calma.

Estos sucesos, retransmitidos a nivel nacional y ampliamente difundidos por la prensa, difícilmente pudieron dejar indiferente a Margaret Bonds, quien conocía de primera mano las prácticas policiales abusivas y corruptas, así como las consecuencias sociales de la pobreza, a partir de su propia historia personal: una infancia en la zona Sur de Chicago, y una vida adulta en Harlem. Así, Bonds, como cualquier persona de buena voluntad, debió haber sentido desconsuelo ante la pérdida de vidas humanas y medios de subsistencia producidas durante los disturbios. Dos semanas después del fin de la rebelión, recibió una postal de Langston Hughes, que se encontraba en California visitando a Harry Belafonte, en la que exclamaba: “Deberías ver Watts. ¡[Manzanas] enteras calcinadas!”. Al año siguiente, los

medios de comunicación nacionales se llenaron de reportajes que recordaban el derramamiento de sangre y mostraban cómo estaba Watts un año después. En muchos aspectos el barrio estaba prácticamente igual que antes, con una sola excepción: durante los meses transcurridos se había creado el Los Angeles Inner City Cultural Center, “la institución pionera, y la más influyente del país, dedicada a las artes visuales y escénicas; un espacio multicultural, multiétnico, multirracial y multidisciplinar, propiedad de minorías y gestionada por ellas.”⁴² La creación de este centro debió de haber entusiasmado a Margaret Bonds, pues representaba la concreción institucional a gran escala, de gran repercusión y financiada con fondos federales, de las mismas ideas e ideales que ella misma había hecho realidad tres décadas antes en la Allied Arts Academy (véase más arriba).

Estos acontecimientos parecen haber llevado a Margaret Bonds a darse cuenta de que su voz, su *misión*, la instaban a abandonar tanto la estabilidad asociada a su éxito profesional como la vida que había construido en Nueva York. Sin embargo, tras tres décadas en esta ciudad, dar ese paso era más fácil de decir que de llevar a cabo, por lo que a corto plazo, Bonds siguió disfrutando del éxito. Además de numerosas interpretaciones de sus canciones líricas de concierto, *spirituals* y obras para piano en Estados Unidos, Europa y su tierra natal africana,⁴³ en enero de 1967 se enfrentó a la tormenta de nieve más feroz de la historia para recibir el prestigioso Alumni Merit Award from Northwestern University (Premio al Mérito de Antiguos Alumnos de la Universidad de Northwestern). En marzo de 1967 fue la protagonista de un concierto monográfico celebrado en Washington D. C. que le estuvo dedicado íntegramente, en el que se interpretó el *Credo*: un concierto cuyo programa proclamaba públicamente que la exaltación y la emancipación de las voces afroamericanas constituía un objetivo indispensable de la experiencia musical contemporánea.

Más allá de estas victorias en el Este y el Medio Oeste, sin embargo, Bonds no podía ignorar la necesidad de sumar su voz y su proyecto al servicio de la continua migración de afroamericanos hacia el Sur de California. En agosto asistió a la reunión de la National Association of Negro Musicians (NANM) en Los Ángeles y, en noviembre, dio el paso. Tras recordarle a su esposo que conservara los recibos de los gastos de envío de todo aquello que

⁴² La información se encuentra en el sitio web oficial del Los Angeles Inner City Cultural Center (2026).

⁴³ Entre los defensores de Bonds en África se encontraban el compositor nigeriano Fela Sowande (1905-1987), quien en marzo de 1966 estrenó *The Ballad of the Brown King* en la Universidad de Ibadan, y la pianista Armenta Adams [Dumisani] (n. 1936), quien más tarde fundaría el Gateways Music Festival y que interpretó la música para piano de Bonds en una gira por África y Europa en 1966 (Cooper, 2025, pp. 140-141).

le enviara para poder deducirlos como gastos profesionales, Bonds se fue a Los Ángeles y, en un primer momento, se alojó temporalmente en casas de varios amigos de la zona, entre ellos la letrista, dramaturga y artista gráfica Janice Lovoos (1903-2007). Una vez que su situación económica se estabilizó, alquiló un pequeño apartamento situado a veinte minutos a pie (o a un breve trayecto de diez minutos en autobús) del Inner City Cultural Center, ubicado en el corazón del barrio de Watts, escenario de los violentos acontecimientos de agosto de 1965.

De este modo, Margaret Bonds inició, una vez más, una nueva etapa profesional. Se abrió así un periodo de intensa productividad creativa cuyas actividades y logros musicales han sido en gran medida ignorados por la musicología hasta hace muy poco, debido a los desafortunados estereotipos biográficos señalados al comienzo de este artículo. Algunas de las obras compuestas durante sus últimos años en California son, por elección propia, de escala pequeña y (en algunos casos) de carácter íntimo. Así, casi inmediatamente después de su llegada a California comenzó a colaborar con Janice Lovoos en la composición de tres breves piezas sacras, concebidas tanto para voz solista como para coro: *Bright Star* (una plegaria navideña por la paz, evidente protesta contra la guerra de Vietnam), *No Man Has Seen His Face* y *Touch the Hem of His Garment*.⁴⁴ También en colaboración con Lovoos compuso una nueva canción popular sobre el sector de Watts, en Bunker Hill, en la que denunciaba los peligros que el desarrollo y el deterioro urbano imponían de forma desproporcionada a las comunidades afroamericanas. A esta se sumó otra canción, *Don't Speak*, una delicada pieza de carácter romántico con toques de jazz. Ambas fueron escritas para la aclamada cantante de jazz Peggy Lee (1920-2002), quien formaba parte del círculo de Bonds en California.⁴⁵

En conjunto, sin embargo, los últimos años de Bonds en California estuvieron marcados por composiciones de gran formato que aspiraban a tender un puente entre temas históricos y atemporales, y problemáticas contemporáneas. Una de esas obras, también con textos de Lovoos, fue un ciclo de nueve canciones titulado *Diary of a Divorcée* (Diario de una divorciada), que abordaba explícitamente la denominada “revolución del divorcio”, que

⁴⁴Las versiones para solista de *Touch the Hem of His Garment* y *No Man Has Seen His Face* se recogen en la antología editada por Toppin (2021, pp. 32-35 y 36-41), mientras que la versión para solista de *Bright Star* aún no se ha publicado. Bonds publicó la versión coral de *Bright Star* en 1968 (Bonds, 1968). Las versiones corales de *Touch the Hem of His Garment* y *No Man Has Seen His Face* fueron publicadas en ediciones críticas de Cooper (Bonds, 2022).

⁴⁵ Véase la edición crítica de las partituras preparadas por Cooper y Washington (Bonds, 2025).

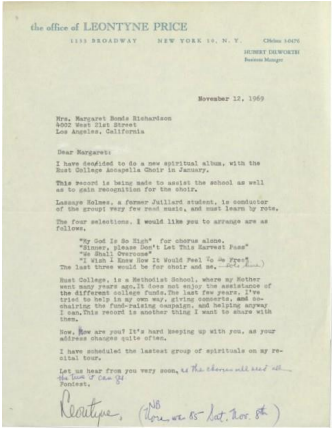
se extendió por Estados Unidos a finales de la década de 1960. Este ciclo, aún inédito, aborda los desafíos a los que se enfrentan las mujeres al labrarse una nueva vida tras el matrimonio, principalmente en el ámbito de las relaciones sentimentales. Así, una de las canciones narra un intento de violación durante una cita, mientras que otra presenta a un “caballero fanfarrón” de Texas que intenta convencer a la protagonista de que se vaya con él y se convierta en su “octava esposa”. En “Don't Speak”, por su parte, se explora la búsqueda de una identidad propia e independiente. Asimismo, y por fuera de este ciclo de canciones, Bonds compuso dos obras para orquesta. La primera fue un arreglo (hoy perdido) de *Troubled Water*, escrito para la Southeast Symphony Orchestra (una orquesta de propiedad y gestión afroamericana) y estrenado el 7 de febrero de 1971. La segunda fue *Scripture Reading*, para narrador y orquesta, basada en *spirituals* que hacen referencia a cuatro profetas del Antiguo Testamento cuyas palabras y mensajes de libertad de origen divino se identificaban de manera esencial con la experiencia de la comunidad afroamericana en sus propias luchas por la emancipación.

Esta última obra, compuesta por encargo de la San Francisco Symphony Orchestra sería su última composición orquestal. A ellas hay que añadir otras importantes incursiones en el género del *spiritual*, que había sido parte integral de su prestigio artístico desde la década de 1940. Varias de estas piezas fueron compuestas a instancias de la gran soprano Leontyne Price. El 23 de septiembre de 1968, la célebre soprano invitó a Bonds a poner música a *Run, Sinner, Run, This Little Light of Mine* y *Ev'ry Time I Feel the Spirit*, para un concierto que daría en el Philharmonic Hall de Nueva York (en la actualidad, David Geffen Hall),⁴⁶ y al año siguiente, el 12 de noviembre de 1969, le encargó a Bonds que adaptara la versión que había realizado para voz solista (1964) de *Sinner, Please Don't Let This Harvest Pass* de 1964 para voz solista y coro *a cappella*, así como otras versiones de *I Wish I Knew How It Would Feel to Be Free*, *We Shall Overcome* y *My God Is So High* para esa misma plantilla (Bonds sustituyó la última de estas por *Standin' in the Need of Prayer*) (fig. 8).⁴⁷

⁴⁶Las canciones “Run, Sinner, Run” y “This Little Light of Mine” se publicaron en la antología de Toppin (2021, pp. 178–185, 188–193). Por su parte, “Ev'ry Time I Feel the Spirit” está disponible en la edición de Cooper y Toppin (Bonds, 2024, pp. 1–8).

⁴⁷Probablemente por razones de longitud y dificultad, Price solo incluyó *Sinner, Don't Let This Harvest Pass* en su álbum con el Rust College A Cappella Choir (Rust College A Cappella Choir & Price, 1970). Véase la edición de Cooper para *I Wish I Knew How It Would Feel to Be Free* (Bonds, 2024), así como sus publicaciones de *We Shall Overcome* (Bonds, 2023) y la edición de *Sinner, Please Don't Let This Harvest Pass* (Bonds, en prensa).

Figura 8: Carta de Leontyne Price a Margaret Bonds, 12 de noviembre de 1969 (Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, shelfmark JWJ 151 Box 12, folder 5).



Todos estos trabajos musicales amplían las ya de por sí notables contribuciones al *spiritual* como género musical, una labor que Margaret Bonds había iniciado veinticinco años antes. No obstante, quizá la manifestación más elocuente de la tendencia expansiva que caracterizó su producción durante los últimos años de su etapa californiana sea su extraordinaria puesta en música de *We Shall Overcome*, que abarca diez estrofas y se extiende a lo largo de 130 compases (fig. 9).

Verse	[X]	1-2	3-4	5-6	7-8	[X]	9	10
Key	V/B	B	C	D flat	D	V/E flat	E flat	E
Words	We will, we shall, we must! (X2)	We shall overcome / We'll walk hand in hand.	We are not afraid / We shall stand together	The truth will make us free / The Lord will see us through	We shall be like him / We shall live in Peace	We will, we shall, we must!	The whole wide world around	We shall overcome
Dynamic	<i>pp cresc. poco a poco al fine</i>	-----	-----	-----	-----	-----	-----	[ff]
mm.	1-6	7-22	23-40	41-58	59-90	91-94	95-110	111-30
E: V								I

Figura 9. Estructura de *We Shall Overcome*, de Margaret Bonds (S solo y coro SATB a cappella).

No obstante, quizás el fruto más significativo de los últimos años de Bonds en California fue *Bitter Laurel*, obra maestra indiscutible del catálogo conservado de la compositora, aunque ha pasado desapercibida casi por completo tanto para los académicos como para el público en general, a pesar de que consta de unos cincuenta y cinco minutos de música y dura, por lo tanto, casi el doble que *The Montgomery Variations* y que la versión musical del *Credo* de Du Bois. Al igual que *The Ballad of the Brown King* y *Simon Bore the Cross*, esta obra musical de gran formato continuó el proyecto de Margaret Bonds de homenajear, mediante un estilo musical de amplitud gestual, a figuras históricas referentes de la comunidad afroamericana que, en un contexto social en el que se transmitía de forma sistemática la noción de que la negritud era motivo de vergüenza y disculpa, ofrecía una visión revisionista destinado a inspirar en la comunidad negra un sentimiento de orgullo por su herencia racial. Esta composición musical dio, así, continuidad a la defensa de un mundo racialmente integrado articulada previamente en el *Credo*. Y quizás, de manera aun más significativa, al tratarse de un musical basado en la vida de Elizabeth Keckley (1818-1907), quien pasó de la esclavitud a convertirse en escritora, activista y la mejor amiga y confidente de Mary Todd Lincoln (1818-1882), primera dama de los Estados Unidos durante la

presidencia de Abraham Lincoln, la obra profundizó además en la perspectiva feminista a la que Bonds había dado voz en sus anteriores adaptaciones de los poemas de Millay. En efecto, *Bitter Laurel* tiene como protagonistas a dos personajes principales: una mujer negra y otra blanca, que (a diferencia de los de *The Ballad of the Brown King* y *Simon Bore the Cross*) eran mujeres, cuyas identidades y amistad les pertenecen y están puestas en primer plano, y aunque condicionadas por los hombres que las rodean, son independientes de ellos; se trata de mujeres con un control efectivo sobre sus propias vidas, sus relaciones y su futuro. Poco después de su llegada a California, Bonds reunió a un equipo de colaboradores para *Bitter Laurel* (Janice Lovoos y su hijo Edmund Penney (1926-2008) como letristas, y el dramaturgo Demetrios Vilan (1909-2000) como libretista). Fruto de esta colaboración fue la creación de un drama de dos horas de duración que conoció dos versiones completas e incluyó un total de veintidós números musicales. La obra se estrenó los días 18 y 19 de abril de 2026 en una lectura semiescenificada en la Queens University de Charlotte (Carolina del Norte), bajo la dirección de Margarette Joyner, la dirección musical de Justin Smith y la dirección vocal de Sequina DuBose, con Kellie Williams en el papel de Elizabeth Keckley. La partitura será publicada por Hildegard Publishing Company en 2026 o 2027.

Es evidente, por tanto, que los últimos años de Margaret Bonds en California distaron mucho de la narrativa establecida acerca de esta etapa vital, y que describen a una desdichada y desorientada Margaret Bonds, marcada por la depresión y el alcohol tras la muerte de Langston Hughes. Por el contrario, la calidad, la cantidad y la diversidad de proyectos que, con el apoyo de su marido, su hija y su círculo de amistades, llenaron la vida de Bonds en Los Ángeles revelan a una creadora cuya imaginación y genio artístico estaban en pleno auge, y no en declive. De haber vivido más tiempo, quién sabe qué nuevas obras o proyectos habría llegado a realizar.

Pero no vivió más: falleció de forma repentina a causa de un infarto el 26 de abril de 1972. Tenía cincuenta y nueve años. La voz y la lucidez de Margaret Bonds, irreductibles durante toda su vida, se extinguieron para siempre. Tras su muerte, su cuerpo fue trasladado desde Los Ángeles a Chicago. Allí fue sepultada junto a su querida madre en Mt. Glenwood Memorial Gardens. Su tumba permaneció sin lápida hasta marzo de 2026.

III. Conclusiones y reflexiones finales

La muerte de Margaret Bonds fue lamentada en distintas partes del mundo. En su hogar de adopción, el barrio de Watts, en Los Ángeles, el Inner City Cultural (donde había enseñado, compuesto y contribuido decisivamente al desarrollo de la actividad musical del teatro de repertorio) abrió sus puertas desde la medianoche hasta el amanecer del sábado siguiente a su muerte para que amigos y compañeros del ámbito artístico pudieran rendir homenaje a la compositora fallecida. Los periódicos de todo Estados Unidos se hicieron eco de su muerte, y se celebraron servicios conmemorativos en al menos once grandes ciudades, entre ellas Chicago, Nueva York y Los Ángeles. La Northwestern University, ese “antro de supremacismo blanco” de la década de 1930 que en 1967 le había concedido su prestigioso Alumni Merit Award (Premio al Mérito de Antiguos Alumnos), difundió un comunicado especial sobre su fallecimiento a los antiguos alumnos, y Theodore Charles Stone (1912-1998), presidente de la National Association of Negro Musicians (Asociación Nacional de Músicos Negros), envió una extensa carta en la que lamentaba la pérdida de una de sus integrantes más brillantes, comprometidas y distinguidas de la Asociación.

Las razones de esta oleada de duelo y homenajes son evidentes y, habida cuenta de que Margaret Bonds ha quedado prácticamente borrada de los Anales de la Historia de la Música desde su muerte, resultan muy reveladoras. Margaret Bonds no solo fue la primera mujer afroamericana en actuar con la Chicago Symphony Orchestra integrada entonces exclusivamente por hombres blancos. Tampoco fue únicamente la compositora de más de cuatrocientas obras que, a pesar de la economía política de la edición musical, dominada por hombres blancos, circularon ampliamente en forma manuscrita y fueron interpretadas en todo Estados Unidos desde mediados de la década de 1930 hasta principios de la de 1970. Tampoco fue solo una de las primeras mujeres afroamericanas cuya música emitió la radio europea, ni la primera mujer afroamericana cuya música fuera ampliamente interpretada en África. Ni fue solo la segunda mujer afroamericana en la música clásica en ser elegida miembro de pleno derecho de la American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP); y la primera mujer, ya fuera negra o blanca, en ganar tres premios en ese mismo lapso de años, otorgados por esa organización predominantemente blanca y masculina. Tampoco fue solo una compositora que, a lo largo de cuatro décadas, utilizó su música para derribar las barreras que separaban entre sí las categorías de lo “popular” y lo “clásico”, lo “masculino” y lo “femenino”, así como los lenguajes estereotípicamente negros y

estereotípicamente blancos; ni solo la voz musical de Langston Hughes; ni solo la profesora de otras figuras destacadas del siglo XX, entre ellas Ned Rorem.

Margaret Bonds fue mucho más que todo ello, por muy notables que sean. Y, sin embargo, esos logros que hicieron historia y el reconocimiento internacional que alcanzó Margaret Bonds en vida contrastan de manera rotunda con lo que nuestro mundo actual sabe y oye de su voz, su ideario y su proyecto. Aunque la música de Bonds es de una calidad comparable (o incluso superior) a la de otros compositores de mediados del siglo XX hoy plenamente incorporados al canon, como Bernstein y Copland, y aunque aborda con mayor persistencia que ellos temas sociales que siguen siendo de importancia central, e incluso decisiva, su música permanece en gran medida relegada a los márgenes. En cambio, la producción musical de aquellos es omnipresente y ningún estudio académico o divulgativo que trate sobre la música del siglo XX deja de analizarlos con cierto detalle. La situación de Bonds no es mucho mejor en los estudios dedicados específicamente a la música del siglo XX y a la música estadounidense en general: de hecho, las mismas estructuras de poder que durante su vida crearon y perpetuaron el privilegio de los compositores masculinos y blancos han trabajado continuamente desde su muerte tanto para consolidar el privilegio de dichos compositores como para marginar a Margaret Bonds, su proyecto y su legado. En consecuencia, Bonds aún no ha sido objeto de la misma atención académica seria y continua que el mundo musical suele dedicar a sus canónicos homólogos masculinos y blancos. Así, siguen pendientes la elaboración de una edición crítica exhaustiva de sus obras completas; la publicación de su voluminosa correspondencia con otras personalidades destacadas del siglo XX, como Langston Hughes; la localización y catalogación de materiales de archivo relativos a su vida, hoy dispersos en los fondos documentales de otros personajes contemporáneos y, sobre todo, la búsqueda de respuestas sobre su proceder compositivo y sobre las diversas facetas de su personalidad como compositora, entre ellas su manifiesta afinidad por las danzas de tradición de hispánica y latinoamericana (manifiesta en las obras recientemente publicadas *Tangamerican* y *Flamenco* o en *Bolero passione*, que se ha conservado de manera incompleta⁴⁸).

⁴⁸ “Tangamerican” se publicó junto con “Fugal Dance” en el volumen *Two Works for Piano Solo* (Bonds, 2021) y ha sido interpretada en numerosas ocasiones y grabada comercialmente por artistas como Lara Downes (2020) y Althea Waites (2022). Sin embargo, hasta ahora ha quedado al margen del debate académico. Por su parte, la obra “Flamenco”, actualmente en imprenta y ya grabada a partir de una edición previa por Waites (2022), saldrá a la venta integrada en la antología *Four Piano Pieces* (Bonds, en prensa) a finales de 2026.

Debemos señalar, por ende, que, aunque hoy en día conocer a Margaret Bonds de forma veraz es quizás más fácil que en cualquier otro momento desde su muerte, los problemas de acceso a las fuentes primarias y la persistencia de ideas preconcebidas infundadas siguen ocultando en gran parte quién era y cuál es su legado. Esto es así porque, casi inmediatamente después de su muerte, el mismo sistema que le había puesto innumerables obstáculos debido a su raza y su sexo durante su vida reanudó su labor con una eficiencia despiadada: las editoriales musicales dejaron que las obras que se habían publicado se descatalogaran; las circunstancias económicas y los prejuicios racistas y sexistas de quienes gestionaban bibliotecas y archivos imposibilitaron compilar su extenso y inestimable legado en una única colección organizada (o incluso en varias colecciones organizadas); la dispersión y desorganización de sus manuscritos y otras pertenencias supuso un gran obstáculo para los investigadores y otros músicos que hubieran querido acceder a ellos (como en cambio sí accedían a los documentos cuidadosamente conservados de otros músicos, especialmente de los que eran blancos y hombres); y los historiadores y teóricos de la música continuaron produciendo artículo tras artículo, volumen tras volumen, de escritos sobre música que omitían con indiferencia la existencia de una compositora de formidable imaginación como Margaret Bonds, que era negra y mujer. La indomable energía vital musical de esta compositora se había reducido a una minúscula parte de su obra en la década posterior a su muerte, a pesar del trabajo de un grupo de seguidores comprometidos, aunque relativamente pequeño, en su mayoría afroamericanos, cuyas voces e influencia como guardianes de su legado fueron restringidos (debido a su raza) en el contexto de un mundo musical racista y dominado por los blancos. En consecuencia, ni uno solo de los estudios generales de Historia de la Música ni de los libros de texto de teoría musical que sirven de base para todas y cada una de las titulaciones y especialidades musicales en Estados Unidos menciona siquiera a Margaret Bonds: ni uno solo.

Dicho esto, Margaret Bonds, fiel a su ideario, supo convertir su talento en una de las voces más potentes y originales de toda la música del siglo XX, ya fuera de hombres o mujeres, negros o no negros. Y, fiel a su credo, compartió su legado con todos aquellos que lo desearon. Es de esperar que el interés cada vez mayor por su vida, su obra y su voz (que ha caracterizado las dos últimas décadas) corrija el olvido al que la han condenado algunas fuerzas poderosas, para que algún día el mundo también pueda conocer de verdad a Margaret Bonds.

Post scriptum

Desde la elaboración de este artículo, se han producido varios hitos de gran relevancia en la recepción póstuma de la obra de Margaret Bonds. Tres de ellos merecen una mención especial.

En primer lugar, *Troubled Water*, la última obra para piano publicada por Bonds (originalmente compuesta para la *Spiritual Suite*, y de extraordinaria exigencia virtuosística) ha sido grabada por Gare Osby, quien fuera el alumno de piano más destacado de Margaret Bonds durante su última etapa en California, y que actualmente graba con el nombre artístico “oz plays piano”. Retirado de la vida pública como intérprete debido al síndrome de Asperger, Oz estudió con Bonds cuando contaba con poco más de veinte años. Fue bajo su tutela cuando aprendió *Troubled Water*, y su interpretación difiere de manera radical de las versiones disponibles hasta la fecha. Entre otros aspectos, confirma la duración de la obra descrita por el crítico Raoul Abdul en su colección de ensayos *Blacks in Classical Music* (1977). Aunque su lectura incorpora, naturalmente, elementos propios, la experiencia de haber aprendido la obra directamente de Margaret Bonds constituye el fundamento de su enfoque interpretativo, por lo que su versión puede calificarse, con justicia, de reveladora. Los lectores interesados pueden encontrarla en su canal de YouTube, *oz plays piano*.⁴⁹

En segundo lugar, la versión original de Bonds para soprano solista y piano de *He's Got the Whole World in His Hand* ha permanecido como una de las composiciones más apreciadas de esta compositora, y la versión de referencia a la que intérpretes y oyentes siguen recurriendo de forma constante, pese a la aparición posterior de otros arreglos. Como se ha señalado anteriormente, esta obra tuvo un significado especial para Bonds debido a su vinculación con la muerte de Estella Bonds en 1957 y a sus orígenes en la amistad de la compositora con Catherine van Buren. Por ello, Bonds volvió sobre esta partitura en dos ocasiones durante la década de 1960, realizando en 1966 un arreglo, hasta ahora desconocido, para coro masculino TTBB *a cappella* y, en 1969, una nueva versión para coro mixto SATB *a cappella* con soprano solista. Ambos arreglos corales, claramente basados en la conocida versión original, aunque enriquecidos con material musical inédito, fueron publicados por Theodore Presser Co. en julio de 2026, constituyendo el último testimonio del pensamiento de Bonds sobre una de sus composiciones más queridas.

⁴⁹ youtube.com/watch?si=PMhJBNTdPAAguOsz&v=Eon892kh_58&feature=youtu.be

En tercer lugar, la soprano Sequina DuBose ha concluido la grabación de *Bonds Unsung*, una antología que reúne nuevas e impactantes interpretaciones de los *spirituals* *Ev'ry Time I Feel the Spirit*, *Sinner, Please Don't Let This Harvest Pass* y *You Can Tell the World*, junto con quince obras que nunca antes habían sido registradas profesionalmente y que solo recientemente han sido publicadas por primera vez o se encuentran actualmente en proceso de edición. Entre estos primeros registros figuran los espirituales para voz solista *Nebuchadnezzar* y *Hand Me Down*; los espirituales corales *I Wish I Knew How It Would Feel to Be Free* y *We Shall Overcome*; nueve números solistas y corales extraídos de *Bitter Laurel*; y dos obras que ponen de manifiesto la extraordinaria fluidez de Bonds en los lenguajes vernáculos afroamericanos: *Mist over Manhattan* (adaptada para conjunto vocal de jazz y piano a partir de un dúo perteneciente a la obra teatral *Midtown Affair*, escrita en colaboración por Bonds) y su última canción de concierto sobre un texto de Hughes, *Note on Commercial Theater*, una conmovedora obra impregnada de lenguaje bluesístico que constituye una penetrante crítica de la apropiación cultural. En conjunto, el álbum *Bonds Unsung* de Sequina DuBose representa un hito en la discografía dedicada a Margaret Bonds. Su publicación está prevista para noviembre de 2026, a cargo de la compañía estadounidense-checa Parma Recordings.

Estos constituyen solo tres ejemplos de un número ya considerable de estrenos absolutos de composiciones hasta ahora desconocidas de Margaret Bonds que han tenido lugar a lo largo de 2026 y que continuarán produciéndose durante 2027. Cabe esperar que estos acontecimientos, junto con el flujo constante de nuevas ediciones de la música inédita de Bonds publicadas por editoriales como ClarNan Editions, Hildegard Publishing Company, Theodore Presser y Videmus Music, adquieran y mantengan el impulso necesario para revertir la difícilmente justificable marginación de una de las voces más originales, diversas e inagotablemente creativas de la música del siglo XX.

Anexo: Audiciones sugeridas

-“You Can Tell the World” (from *Five “Creek-Freedmen” Spirituals*):

<https://youtu.be/9s2EYYd3fNw?si=wbYdXGXXUWiQIUyM>

(Karen Slack, soprano, and Michelle Cann, piano)

-“The Negro Speaks of Rivers” (poem: Langston Hughes)

<https://youtu.be/Zs6bxHMRLY4?si=wc0NT1Z1FoE6yXqu>

(Chrystal E. Williams, mezzo-soprano, and Laurent Philippe, piano)

-From *Spiritual Suite* for solo piano:

- Dry Bones, later retitled “Valley of the Bones”:

<https://youtube.com/shorts/7xybCV1b6BI?si=GEytcS91kHXPUAPK>

(Margaret Bonds, piano)

- *Troubled Water* https://youtu.be/qLxlw8kft_M?si=T1z1HUSU2q7OuBFc

(Maria Corley, piano)

-“What Lips My Lips Have Kissed” (poem: Edna St. Vincent Millay)

https://youtu.be/IM7Q5N8mYGY?si=LRQ0iM_qFlmj6OHI

(Lucy Fitz Gibbons, soprano, and Ryan McCullough, piano)

-The Montgomery Variations: <https://youtu.be/ereaXUDie-A?si=QrhLk6TFiwykCXIE>

(The Minnesota Orchestra, cond. Scott You)

- Credo (text by W.E.B. Du Bois)

- Version with piano accompaniment:

<https://youtu.be/3jWL65k5U2s?si=mcmIjFJ3-0WnIbYC>

(Conspirare, cond. Craig Hella Johnson)

- Version with orchestra: https://youtu.be/kAYLjUT2ovs?si=shumVF056KG-F8_U

(The University of Missouri at Kansas City Choirs and Orchestra, cond. Jennaya Robison)

-Flamenco: <https://youtu.be/bA-1RI6Jk7g?si=mu2137qKdgT5z-nm>

(Althea Waites, piano)

-Tangamerican: <https://youtu.be/lB-z9baGPJs?si=BBRDjo5H9z61W-UJ>

(Althea Waites, piano)

Referencias

- Abdul, R. (1977). *Blacks in classical music: A personal history*. Dodd, Mead & Co.
- An inicial conference of Negro musicians and artists. (1919, 14 de junio). *The Broad Ax*, p. 5.
- Boatner, E. (1941, 26 de abril). In the Realm of Music, *New York Age*, p 10.
- Bonds, M. (1935–1936). *Booking brochure for 1935–1936*. GU Bonds Papers (GTM-130530), Box 2, Folder 1. Georgetown University Library, Booth Family Center for Special Collections, Washington, DC.
- Bonds, M. (ca. 1934). Sunset [Partitura]. En J. M. Cooper (Ed.), *Three Early Songs* (pp. 8-11). Hildegard Publishing Company.
- Bonds, M. (1942). *The Negro Speaks of Rivers* [Partitura]. W.C. Handy Brothers Music Co.
- Bonds, M. (1956a). *Rainbow Gold* [Partitura]. Chappell.
- Bonds, M. (1956b). *To a Brown Girl, Dead* [Partitura]. R. D. Rowe.
- Bonds, M. [Dr. John Michael Cooper]. (1960/2024, 25 de mayo). *MARGARET BONDS PLAYS MARGARET BONDS: VALLEY OF THE BONES from the SPIRITUAL SUITE #piano* [Video de Shorts]. YouTube. <https://www.youtube.com/shorts/7xybCV1b6BI>
- Bonds, M. (1967). A Reminiscence. En L. Patterson (Ed.), *The Negro in Music and Art* (pp. 190-193). Publishers Co.
- Bonds, M. (1968). *Bright Star* [Partitura coral]. Solo Music, Inc.
- Bonds, M. (2019). *The Ballad of the Brown King & selected songs* [Álbum grabado por The Dessooff Choirs & Orchestra. M. J. Merriweather, director]. Avie Records (AV 2413).
- Bonds, M. (2020a). *Simon bore the cross* (F. Binkholder, Ed.) [Partitura]. GIA Publications.
- Bonds, M. (2020b). *Six Songs on Poems of Edna St. Vincent Millay* (J. M. Cooper, Ed.) [Partitura]. Hildegard Publishing.
- Bonds, M. (2021a). Two Flowers. [Partitura]. En J. M. Cooper y F. Binkholder (Eds.), *Twelve Art Songs and Spirituals by African American Composers* (pp. 23-27). ClarNan Editions.
- Bonds, M. (2021b). *Two works for piano solo: Tangamerican and Fugal Dance* (J. M. Cooper, Ed.) [Partitura]. Hildegard Publishing Company.

- Bonds, M. (2022a). Conspirare. (2022, 15 de febrero). *Margaret Bonds: Credo (Modern Premiere)* [Vídeo]. YouTube.
<https://youtu.be/3jWL65k5U2s?si=a1NKUQYh7hhNXiIM>
- Bonds, M. (2022b). *Credo, for Soprano, Baritone Solo, SATB Chorus and Piano* (J. M. Cooper, Ed.) [Partitura]. Hildegard Publishing Company.
- Bonds, M. (2022c). *Touch the Hem of His Garment; and, No Man Has Seen His Face: For SATB Chorus and Piano* (J. M. Cooper, Ed.) [Partitura coral]. Hildegard Publishing Company.
- Bonds, M. (2023a). *Credo & Simon Bore the Cross* [Álbum grabado por The Dessooff Choirs; M. J. Merriweather, director]. Avie Records (AV2589).
- Bonds, M. (2023b). Montgomery Variations. En *African American Voices II* [Álbum grabado por la Royal Scottish National Orchestra; K. Gray, director]. Linn Records (CKD 731).
- Bonds, M. (2023c). *The Montgomery Variations* (J. M. Cooper, Ed.) [Partitura de estudio]. Hildegard Publishing Company.
- Bonds, M. (2023d). *We shall overcome* (J. M. Cooper, Ed.) [Partitura]. Hildegard Publishing Company.
- Bonds, M. (2024a). *Five Spiritual Songs* (J. M. Cooper y L. Toppin, Eds.) [Partitura] (pp. 28-37) Videmus.
- Bonds, M. (2024b). *I Wish I Knew How It Would Feel to Be Free: For Soprano Solo and SATB Chorus* (J. M. Cooper, Ed.) [Partitura]. Hildegard Publishing Company.
- Bonds, M. (2025a). *Credo, for SATB Chorus, Soprano and Baritone Soloists, and Orchestra: Study Score* (J. M. Cooper, Ed.) [Partitura de estudio]. Hildegard Publishing Company.
- Bonds, M. (2025b). Montgomery Variations. En *Still & Bonds: Symphonies & Variations* [Álbum grabado por The Philadelphia Orchestra; Y. Nézet-Séguin, director]. Deutsche Grammophon (DG) .
- Bonds, M. (2025c). *Three Early Songs* (J. M. Cooper, Ed.) [Partitura]. Hildegard Publishing Company.
- Bonds, M. (2026a). *He's Got the Whole World in His Hand: for S.A.T.B. Chorus, a cappella* (J. M. Cooper, Ed.). Theodore Presser.

- Bonds, M. (2026b). *He's Got the Whole World in His Hand: for T.T.B.B. Chorus, a cappella* (J. M. Cooper, Ed.). Theodore Presser.
- Bonds, M. (en prensa). *Four piano pieces* (J. M. Cooper, Ed.) [Partitura]. Hildegard Publishing Company.
- Bonds, M. (en prensa). *Sinner, Please Don't Let This Harvest Pass* (J. M. Cooper, Ed.) [Partitura]. Hildegard Publishing Company.
- Brown, R. L. (1990). Florence B. Price and Margaret Bonds: The Chicago Years. *Black Music Research Bulletin*, 12 (2), 11– 14.
- Cooper, J. M. (2021a, 27 de febrero). Kindred Spirits: Margaret Bonds and Edna St. Vincent Millay, Part 1. *Women's Song Forum*.
<https://www.womensongforum.org/2021/02/27/kindred-spirits-margaret-bonds-and-edna-st-vincent-millay-part-1/>
- Cooper, J. M. (2021b, 28 de mayo). Kindred Spirits, Part 2: A Bonds-Millay Song Cycle. *Women's Song Forum*.
<https://www.womensongforum.org/2021/05/27/kindred-spirits-part-2-a-bonds-millay-song-cycle/>.
- Cooper, J. M. (2023a). *Margaret Bonds: The Montgomery Variations and Du Bois Credo*. Cambridge University Press.
- Cooper, J. M. (2023b). *Margaret Bonds: The Montgomery Variations and Du Bois Credo*. [Partitura coral]. Hildegard Publishing Company.
- Cooper, J. M. (2025). *Margaret Bonds*. Oxford University Press.
- Dilworth, R. A. (2003). *The Credo of Margaret Bonds: An Historical Commentary, Modern Performing Edition, and Conductor's Study*. [Tesis doctoral inédita]. Northwestern University.
- Diton, C. (1954, 24 de diciembre). Woman composer-pianist depicts Xmas with L. Hughes. *Alabama Tribune*, p. 2.
- Downes, L. (2020). *Some of these days* [Álbum]. Flipside Music.
- Du Bois, W. E. B. (1904, 6 de octubre). Credo. *The Independent*, 57, p. 787.
- Du Bois, W. E. B. (1920). *Darkwater: Voices from within the Veil*. Harcourt, Brace, & Howe.

- Ege, S. (2020). Composing a Symphonist: Florence Price and the Hand of Black Women's Fellowship, *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* 24, 7– 27.
- Ege, S. (2021). Chicago, the “City We Love to Call Home!”: Intersectionality, Narrativity, and Locale in the Music of Florence Beatrice Price and Theodora Sturkow Ryder, *American Music* 39 (1), 1-40, 23-25.
- Ege, S. (2024). *Southside Impresarios: How Race Women Transformed Chicago's Classical Music Scene*. Urbana: University of Illinois Press.
- Fagans, S. (1964). Composer-Housewife, *Washington Afro-American*, 15, 21.
- Garrett, M. L. A. (2020). An Introduction to the Non-Idiomatic Choral Music of Black Composers. *Journal of the Association of Anglican Musicians* 29(9), 1, 4– 9.
- George Speedy, N. (1928, 15 de diciembre). Society. *Chicago Defender* (National ed.), p. 5.
- Graham, G. P. (1954, 31 de diciembre). It happened in New York. *The Call*, p. 7.
- Harwell Celenza, A. (2016). *Margaret Bonds and Langston Hughes: A Musical Friendship*. Georgetown University Library.
- Jackson, A. J. (2014). *Margaret Bonds and The Ballad of the Brown King: An Historical Overview and Analysis*. [Tesis doctoral no publicada]. The Juilliard School.
- Kilgore, A. N. (2013). *The Life and Solo Vocal Works of Margaret Allison Bonds (1913–1972)*. [Tesis doctoral no publicada]. Florida State University.
- Los Angeles Inner City Cultural Center. (s.f.). *Los Angeles Inner City Cultural Center: The gateway to dreams*. <https://innercityculturalcenter.org/>
- Martin, A. (2019). *Expressions of African American identity in the cantata “Simon bore the cross” by Margaret Bonds and Langston Hughes*. [Tesis doctoral, University of Illinois at Urbana-Champaign]. IDEALS. <https://hdl.handle.net/2142/104805>
- Merriweather, M. J. (2020). Visions of a Master: Unveiling the Choral Orchestral Works of Margaret Bonds. *American Music Review*, 50(1), 1– 7.
- Minnesota Orchestra & Yoo, S. (2021, 9 de octubre). *Margaret Bonds' Montgomery Variations (1964) | Minnesota Orchestra | Scott Yoo* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/ereaXUDie-A?si=udqKvnhJNa39bGar>
- Northwestern University.(1929). *Northwestern University Bulletin: University Register, 1929–1930*. p. 549.

Official Langston Hughes. (s. f.). *Langston Hughes, The People's poet*.

<https://officiallangstonhughes.com/>

Rust College A Cappella Choir & Price, L. (1971). *I wish I knew how it would feel to be free* [Álbum]. RCA Red Seal (LSC-3183).

Smith, J. (2025). Especially Do I Believe: A Conductor's Guide to Margaret Bonds's *Credo*, *Choral Journal* 66(4), 6-19.

Stephenson, J. (1995). *Tropics after Dark, Songs of the Seasons and Other Unpublished Works of Margaret Bonds to the Poetry of Langston Hughes as Found in the James Weldon Johnson Collection*. [Tesis doctoral no publicada]. University of Illinois at Urbana-Champaign.

Stokes, M. (s.f.). *The Black student experience at Northwestern University tour*. [Audiotour] Northwestern University. <https://sites.northwestern.edu/blackexperiencetour/>

The Hutchins Center for African & African American Research. (s.f.). *W. E. B. Du Bois*. Harvard University. <https://hutchinscenter.fas.harvard.edu/web-dubois>

Toppin, L. (Ed.). (2021). *Rediscovering Margaret Bonds: Art songs, spirituals, musical theater and popular songs*. Videmus; Classical Vocal Reprints.

UMKC Conservatory. (2022, 6 de mayo). *Margaret Bonds: Credo (Orchestral Premiere)* [Vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/kAYLjUT2ovs?si=tcYqPoylwybytUH5>

Waites, A. (2022). *Momentum* [Álbum/Vídeo]. Piano Spheres.

Walker-Hill, H. (2002). "Margaret Bonds (1913-72)", *From Spirituals to Symphonies: African American Women Composers and Their Music*. Urbana: University of Illinois Press, 140-88.

Zavracky, G.(2024). "Margaret Bonds' Four Songs: A Rediscovered Classic", *Journal of Singing* 81 (271-83).