



Hermanas olvidadas de “genios” mexicanos: María del Refugio Ponce y María Teresa Lara

Forgotten sisters of Mexican “geniuses”: María del Refugio Ponce and María Teresa Lara

Claudia Chibici-Revneanu^{a*}

RESUMEN

Objetivo: recuperar datos sobre las vidas y obras de María Teresa Lara y María del Refugio Ponce –hermanas de los reconocidos “genios” musicales Agustín Lara y Manuel M. Ponce–, dos creadoras prácticamente ignoradas por el canon musical eurocéntrico y por discusiones académicas sobre compositoras mexicanas. Aplicar teorías acerca de la noción de genio como cómplice ideológico de estructuras patriarcales en el campo musical para investigar de qué forma el culto a sus hermanos podría haber provocado la casi desaparición de estas creadoras.

Diseño metodológico: el artículo se basa en una investigación interdisciplinaria que reúne musicología, estudios de género y creatividad. Se realizó también un trabajo de campo en Tlatlauquitepec (Puebla) para rescatar datos sobre María Teresa Lara. En el caso de María del Refugio Ponce, se llevó a cabo un estudio de documentos relevantes y partituras en el Archivo General del Instituto Cultural de Aguascalientes.

Resultados: se obtuvieron datos biográficos importantes sobre ambas mujeres, así como indicios de que la ideología del genio y el culto a sus hermanos ha sido parcialmente beneficioso, pero sobre todo una limitante en el desarrollo artístico de las creadoras.

Limitaciones de la investigación: la historia de María Teresa Lara todavía se encuentra envuelta en contradicciones y aún hace falta un trabajo muy detallado para determinar el catálogo completo de la obra de María del Refugio Ponce.

Hallazgos: el artículo revela la prolífica labor musical de María del Refugio Ponce y la probabilidad de una compleja colaboración artística entre los hermanos Lara que anteriormente ha sido soslayada.

ABSTRACT

Purpose: To recuperate information regarding the lives and works of María Teresa Lara and María del Refugio Ponce –sisters of the recognized musical “geniuses” Agustín Lara and Manuel M. Ponce – who were practically ignored by the Eurocentric musical canon and academic discussions about Mexican women composers. Apply theories surrounding the notion of genius as an ideological accomplice of patriarchal structures within the field of music, in order to investigate how far the cult surrounding their brothers might have affected the near disappearance of these women creators.

Methodological design: The article is based on interdisciplinary research, drawing upon musicology, gender and creativity studies. Field work was also carried out in Tlatlauquitepec (Puebla) in order to collect more information about María Teresa Lara. In the case of María del Refugio Ponce, a study of relevant documents and music scores at the General Archive of the Cultural Institute of Aguascalientes was carried out.

Results: Important biographical data about both women was obtained, as well as indications that the genius ideology and the cult surrounding their brothers was partially beneficial but above all an obstacle to these women creators’ artistic development.

Research limitations: The history of María Teresa Lara is still fraught with contradictions and it will take a more in-depth research work to produce a complete catalogue of María del Refugio Ponce’s work.

Findings: The article reveals the prolific musical work of María del Refugio Ponce, and the probability of a complex artistic collaboration between the Lara siblings previously overlooked.

*Escuela Nacional de Estudios Superiores unidad León / UNAM



Recibido: 29 de abril de 2020;
aceptado: 16 de julio de 2020;
publicado: julio de 2020



Palabras clave:
compositoras mexicanas, María del Refugio Ponce, María Teresa Lara, género, genio.



Keywords:
Mexican women composers, María del Refugio Ponce, María Teresa Lara, gender, genius.



Se autoriza la reproducción total o parcial de los textos aquí publicados siempre y cuando se cite la fuente completa y la dirección electrónica de la publicación. CC-BY-NC-ND



DOI: 10.22201/enesl.20078064e.2020.22.75697

© ENES Unidad León/UNAM

INTRODUCCIÓN

Imaginemos, ya que los hechos son tan difíciles de atrapar, qué hubiera sucedido si Shakespeare hubiera tenido una hermana, maravillosamente dotada, llamada Judith. (Woolf, [1929] 2006, p. 91)

Además de una clara tendencia eurocéntrica que tiende a marginar a compositores de América Latina (Carpentier, 1980), el canon de música clásica está principalmente compuesto por hombres a menudo considerados genios, tales como Bach, Mozart, y Beethoven. Esta dominancia se ha interpretado como prueba de la superioridad masculina en la creación musical (Gates, 2006), aunque desde las últimas décadas del siglo XX se empezó a deconstruir dicha conclusión desde varios puntos de vista. Se analizaron, por ejemplo, las muchas desventajas que tenían las mujeres para convertirse en compositoras. Entre ellas se encuentran la falta de acceso a la educación (Meierovich, 2001), de tiempo por estar inmersas en roles tradicionales femeninos como el cuidado de los niños y del hogar (Gates, 2006) y la baja autoestima; ya que la creencia en la superioridad masculina podía afectar seriamente la fe de compositoras en su propia capacidad (Chibici-Revneanu, 2013). Además, se ha cuestionado el mismo canon como algo socialmente construido para promover los intereses de un grupo dominante de hombres blancos (Citron, [1993] 2000), logrando que se perpetúe una noción de superioridad masculina e inferioridad femenina, considerada como “principio de organización de la civilización occidental”¹ (Roseberry y Roos, 2014, p. 33).

Resultó también de gran relevancia para corregir la narración de una historia musical sesgada, la recuperación de un gran número de compositoras – la *International Encyclopedia of Women Composers* nombra más de 6 000 (Baker, 2003)– de diferentes naciones quienes a lo largo de más de mil años vencieron los obstáculos en su camino para crear. Muchos libros publicados (como Peacock y Woods, 1994; Weissweiler, 1999; Pendle, 2001; McVicker, 2010) rinden cuenta de estas creadoras, muchas de las cuales alcanzaron gran éxito durante su vida y fue hasta después que su nombre y sus creaciones fueron *borrados*, manteniendo la ilusión de su ausencia histórica. Son tantos los nombres –y en mu-

chos casos las obras– recuperados, que aquí se pueden mencionar sólo algunos, tales como Hildegard von Bingen (1098-1179), Francesca Caccini (1587-1638), Barbara Strozzi (1619-1664), Marianne Martínez (1744-1812), Fanny Mendelssohn (1805-1847) o Amy Beach (1867-1944).² En América Latina también resaltan compositoras como Teresa Carreño (1853-1917), Cecilia Arizti (1860-1937), Rosa Mercedes Ayarza de Morales (1881-1969) o Carmen Barredas (1888-1963), entre muchísimas más (Piñero, 2015).

Desafortunadamente, y aunque se noten avances en cuanto a la equidad de género en el campo musical, el impacto de estas recuperaciones no ha sido el esperado (Macarthur, 2010). Lam, por ejemplo, señala la falta de representación de compositoras persistente en “planes de estudios de historia de la música, libros de texto de música y el repertorio tradicional de música clásica” (2018, p. 18). Asimismo, un estudio reciente sobre conciertos de música clásica alrededor del mundo reveló que, de un total de 1 445 eventos musicales analizados, tan sólo 76 contenían una pieza (o más) escrita por una mujer (Brown, 2018).

En México –como en muchas partes de América Latina– se mantuvo, hasta cierto punto, una visión eurocéntrica, donde se concedió el lugar de genios supremos a creadores del “viejo mundo”. A la vez, el campo musical mexicano evidentemente cuenta con su propio canon de compositores clásicos autóctonos como Juventino Rosas, Manuel M. Ponce, Carlos Chávez o Blas Galindo, entre otros. Como bien señala Miranda en un estudio acerca de estos personajes y su rol protagónico dentro del canon musical mexicano: “Todos usan saco y corbata” (2005, p. 95). En otras palabras, hay una clara tendencia de favorecer al género masculino.

Pero la exclusión de mujeres en la música mexicana no ha sido tan tajante como podría parecer y se trata, de hecho, de un país interesante respecto a la creación musical femenina. Mientras los trabajos de recuperación a nivel internacional tuvieron su auge alrededor de los años ochenta del siglo pasado, Esperanza Pulido publicó su importante obra *La mujer mexicana en la música* en 1958. Más recientemente han salido otros estudios significativos sobre compositoras mexicanas, por ejemplo,

¹ Todas las traducciones del inglés y alemán son mías.

² Los datos de nacimiento y muerte pueden variar según las fuentes usadas. En este caso, todas las fechas hacen referencia a las investigaciones de McVicker (2010).

“La mujer mexicana como creadora e investigadora de la música de concierto del siglo xx y principios del siglo xxi” de Vilar-Payá (2010), *Mujeres en la creación musical de México* (2001) de Meierovich o la parte sobre creadoras en *Visiones Sonoras - Entrevistas con compositores, solistas y directores* (García, 2001). Estos trabajos han ayudado a recuperar o conservar compositoras históricas de México, tales como, Ángela Peralta (1845-1883), Sofía Cancino de Cuevas (1897-1982), Guadalupe Olmedo (1856-1896), Julia Alonso (1891-1977) o las hispano-mexicanas María Teresa Prieto (1895-1982) y Emiliana de Zubeldía (1888-1987), entre otras. A la vez, han brindado visibilidad al gran número de compositoras mexicanas contemporáneas como la recién fallecida Graciela Agudelo, Hilda Paredes, Ana Lara, Gabriela Ortiz (se nombran sólo algunas) que han sobresalido con su labor.

Cabe añadir que Carpentier, en su clásico artículo ya mencionado “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música” (1980), hace alusión a la gran relevancia de las muchas *músicas populares* de la región. Además, tanto Blacking ([1973] 2000) como, en un contexto específicamente mexicano, Camacho (2009) cuestionan la validez de distinciones tajantes entre músicas clásicas y populares. Vale la pena enfatizar, entonces, que México también cuenta con compositores que han alcanzado mucho renombre en estas últimas. Entre las muchas músicas que se podrían citar como ejemplo, el bolero cobra especial relevancia para el presente trabajo. En este género destacaron compositores de *ambos* géneros, tales como Agustín Lara, María Grever o Consuelo Velázquez. De hecho, tanto Grever como Velázquez han mantenido una fama notable sin necesidad alguna de *recuperación*, aunque sorprende la poca información biográfica detallada existente sobre ellas y su ausencia en los escritos sobre compositoras mexicanas (posiblemente por su asociación con músicas populares, aunque Grever también creó obras clásicas [Rodríguez, 1994]).

Queda mucho trabajo por delante. Por un lado, todas las creadoras mencionadas –y las muchas que no se han podido nombrar por cuestiones de espacio– merecen más investigaciones detalladas sobre su vida y obra. Por otro, es probable que aún haya muchas compositoras de músicas clásicas y populares que siguen en el (casi) olvido y aún necesitan un arduo trabajo de recuperación. Entre esas figuras se encuentran María del Refugio Ponce

y, posiblemente, María Teresa Lara.

Este artículo busca recuperar la historia de estas dos mujeres que han sido prácticamente ignoradas no solamente por el canon musical, sino también por las discusiones académicas sobre compositoras mexicanas. Como es el caso de los hermanos Mozart (Neumayr, 2019; Rieger, 2006; Rieger, 2019) y Mendelssohn (Chibici-Revneanu 2013; Chibici-Revneanu, 2016; Gates, 2007), se trata, además, de las hermanas de dos reconocidos “genios” mexicanos de la música clásica y popular, Manuel M. Ponce y Agustín Lara. Uno de los objetivos principales de este trabajo es presentar datos sobre la vida y obra de estas dos creadoras. A la vez, el artículo propone trascender una mera *descripción* de datos recuperados y acercarse a una discusión acerca de las posibles causas estructurales de la gradual desaparición de María del Refugio Ponce y María Teresa Lara. Como en otros trabajos sobre temáticas afines (Chibici-Revneanu, 2013; Chibici-Revneanu, 2016), se recurrirá a teorías acerca del genio artístico para cumplir con este objetivo adicional de investigación.

La noción del genio como figura heroica de dones creativos innatos y éxitos artísticos sobresalientes, ha sido estudiada a profundidad y señalada en múltiples ocasiones como implícitamente masculina y cómplice ideológico en el proceso de desaparición de creadoras en el campo de la música y en otros (Battersby, 1989; Brand y Helmig, 2001; Citron, [1993] 2000; Korsmeyer, 2017). En el presente trabajo, se aplicará no sólo al caso general de las dos compositoras estudiadas, sino también a la situación particular de su estrecha relación familiar con dos “genios” reconocidos en campos musicales distintos. A diferencia de otros contextos musicales, donde ya existen múltiples estudios sobre la situación compleja de hermanos músicos como Wolfgang Amadeus y María Anna Mozart o Fanny y Felix Mendelssohn, en México aún parecen faltar estudios sobre estas temáticas.

Al tratarse de una investigación interdisciplinaria, basada principalmente en musicología, así como estudios de género y creatividad que se enfoca sobre todo en cuestiones biográficas y el contexto sociocultural de marginación, no se pretende presentar un análisis musical de obras rescatadas. Dada la escasez de fuentes sobre las creadoras estudiadas, se realizó también un trabajo de campo en Tlatlauquitepec (Puebla) para recuperar datos sobre María Teresa Lara, visitando

sitos importantes de su vida y hablando con parientes de ella y otros habitantes de su pueblo natal. En el caso de María del Refugio Ponce, se llevó a cabo un estudio de documentos biográficos y partituras en el Archivo General del Instituto Cultural de Aguascalientes.

A continuación se presentará la parte principal de este trabajo, que comienza con observaciones relevantes sobre la ideología (masculina) del genio en el campo musical, para después enfocarse en una descripción de la vida y obra recuperada de María del Refugio Ponce y María Teresa Lara. Luego se analizará hasta qué grado el estatus de “genialidad” de Manuel M. Ponce y Agustín Lara puede haber contribuido a la casi desaparición de sus hermanas. Finalmente, la conclusión resumirá los hallazgos y discusiones presentadas y nombrará tanto límites del presente trabajo como necesidades para futuras investigaciones. De hecho, se verá nuevamente que aún queda mucho que hacer para poder acercarnos plenamente al patrimonio –o *matri-monio*– artístico de estas creadoras y muchas otras en este país.

LA NOCIÓN DEL GENIO Y LA CASI DESAPARICIÓN DE MARÍA DEL REFUGIO PONCE Y MARÍA TERESA LARA

El concepto de genio

Tanto la ausencia de compositoras en el canon como la poca atención que ha logrado lo que de ellas se ha recuperado vuelven plausible que estructuras patriarcales dentro del campo de la música, y en otros ámbitos, ayuden a perpetuar la masculinidad normativa de la creación musical. Resulta entonces útil indagar acerca de mecanismos ideológicos más específicos que operan en el campo artístico y, específicamente, en el mundo de la música. Es ahí donde resalta el concepto de genio que –junto con otras nociones ideológicas como la de la “vocación artística”– ha ayudado a promover y mantener la supuesta supremacía masculina en el campo musical (Citron, [1993] 2000; Chibici-Revneanu, 2013; Chibici-Revneanu, 2016).

La figura del “genio” artístico –cuyas obras quedan precisamente inmortalizadas en el canon– es una construcción social y narrativa que ha sido criticada arduamente desde muchos ángulos teóricos. Los estudios de

creatividad analizaron muchas *falacias* de un sistema de creencias que celebra a seres semidivinos con dones sobresalientes, considerados como receptores místicos de inspiraciones artísticas y cuyas obras –a menudo tras una época de rechazo– revelan su valor eterno para la humanidad. Teóricos como Weisberg y Boden notaron la naturaleza mítica de dichas ideas (Boden, 1992; Weisberg, 1993; Weisberg, 1986; Weisberg, 2006) y mostraron, junto con Howe (1999), qué tanto esconden elementos como el arduo entrenamiento que suele estar detrás de grandes capacidades artísticas, la necesidad de difusión y del acceso a *redes* de promotores para alcanzar la fama, así como la relatividad histórica y social de juicios estéticos.

A pesar (y posiblemente a causa) de sus premisas científicamente dudosas, la ideología del genio parece haber cumplido varias funciones socioculturales. A partir de su auge durante el romanticismo (aunque los orígenes del concepto remontan a la antigüedad clásica), la noción ayudó a los artistas a defender y legitimar su estatus y elevarlos a través de su asociación directa con la divinidad (Citron, [1993] 2000), lo cual los convirtió en figuras heroicas que lograron oponerse, entre otras cosas, a la creciente alienación sociocultural (Currie, 1974). Sin embargo, dichas funciones se limitan casi exclusivamente a creadores masculinos ya que, como observa Korsmeier: “Según la mayoría de los teóricos, el grupo de seres humanos de donde emergen los genios sólo incluye a hombres. Rousseau, Kant y Schopenhauer declararon que las mujeres poseen personalidades y mentalidades demasiado débiles como para producir genios” (2017, Sección Creativity and Genius, para. 1).

En cuanto se comienza a examinar a fondo el genio artístico se empieza a imponer la hipótesis de que la exclusión femenina de las cimas de la creatividad presenta otra función sociocultural del concepto. Aunque *finge* ser una noción de antemano neutral y *meritocrática*, evoca elementos estrechamente asociados con la masculinidad. Desde sus orígenes en la Roma antigua, la palabra “genio” se refería, por ejemplo, al espíritu de la masculinidad y se solía representar con imágenes fálicas (Battersby, 1989; Nitzsche, 1975). Después, como señala Citron en su clásico sobre género y el canon de música clásica, la supuesta naturaleza “divina” de los genios artísticos los conectaba con la imagen de un “dios” masculino ([1993] 2000), y de esta forma enfatizaba la

marginación de creadoras que se quedaron sin representación metafísica o que parecían actuar en contra de un orden “divino”.

Esta masculinidad normativa del “genio” no se quedó en pensamientos abstractos. Como he elaborado en otros trabajos, la ideología sirvió de base para crear, afirmar y justificar una *división de trabajo* en el quehacer artístico, según la cual los hombres quedaron a cargo de la labor semidivina de la creación, mientras las mujeres podían fungir como musas de inspiración, ayudantes o ejecutantes de música (Chibici-Revneanu, 2013). Además, la asociación entre masculinidad y supremacía creativa promovida por la ideología del genio (así como el patriarcado en general) también parece influir muchas veces en gustos y evaluaciones artísticas. Eso fue demostrado tanto en el campo literario, donde se reveló que las obras de mujeres a menudo se juzgan de antemano como inferiores (Spender, 1989); como en el mundo musical, donde la valuación de la calidad estética de obras de mujeres resulta a veces profundamente sesgada (Weissweiler, 1999; Neumayr, 2006).

Los casos de hermanos artistas –de especial relevancia para el presente trabajo– han sido utilizados desde distintos campos, tanto para afirmar de forma implícita la masculinidad normativa del genio, como para deconstruirla y señalar las desigualdades estructurales a las que se solían enfrentar las creadoras. Para mencionar brevemente un ejemplo de la primera tendencia, el libro nombrado justamente *Genius - A Very Short Introduction* (2011) de Robinson presenta las siguientes reflexiones acerca de los hermanos Mozart:

[...] la hermana mayor de Mozart, Maria Anna, conocida como Nannerl –cuatro años y medio más grande que él– [...] también fue una pianista talentosa de niña. Ella también disfrutó de una amplia educación por parte de Leopold [el padre], al lado de su hermano [...] Pero Nannerl, a diferencia de su hermano, no se puso a componer. ¿Por qué no? (p. 12)

Descartando la influencia de cuestiones de género en el caso de Maria Anna porque había otras compositoras activas en esa época, Robinson cita a Steptoe, un importante estudioso de teorías de creatividad, quien sugiere que: “la explicación de la falta de progreso más allá de la ejecución musical [de Maria Anna] es que le faltó la

capacidad de crear música original” (citado en Robinson, 2011, pp. 12-13). Aquí, se presenta a los hermanos Mozart como dos individuos con contextos y oportunidades aparentemente “iguales” (“también fue pianista de niña. Ella también disfrutó de una amplia educación”), para luego enfatizar como sólo uno de los dos tenía dones supremos. Por ende, se llega a la conclusión de que la capacidad mayor de un: “genio no tiende a darse en familias” (Robinson, 2011, p. 16). Se indica como mera casualidad que se haya tratado de un varón sobresaliente; y eso termina afirmando el hecho anteriormente mencionado y analizado por Korsmeyer de que: “el grupo de seres humanos de donde emergen los genios sólo incluye a hombres” (2017, Sección *Creativity and Genius*, para. 1).

Por otro lado, y como ya se señaló, se recurrió a la idea de *hermanos creadores* también prácticamente desde los inicios de los estudios de creatividad y género para comprobar el punto contrario y revelar la desigualdad profunda que debieron enfrentar mujeres artistas. Tal es el caso del clásico sobre obstáculos socioculturales de creadoras *Un cuarto propio* de Virginia Woolf, que se citó al inicio de este trabajo. En este escrito, Woolf inventa una hermana de Shakespeare que comparte precisamente los “dones supremos” de William, pero quien, por las circunstancias causadas por la diferencia de género entre ambos, se ve orillada a un fin trágico sin logros celebrados ni fama ([1929] 2006).

Aunque los casos tengan una complejidad mayor a la que es posible atender en el presente escrito, varios estudios musicológicos sobre los hermanos Mozart y sobre los hermanos Fanny y Felix Mendelssohn siguen un enfoque de análisis más cercano al de Woolf. Ayudan a comprender que lejos de encontrarse en una situación de igualdad, Maria Anna y Wolfgang Amadeus Mozart, fueron inmersos en contextos sociales y familiares que los impulsaron a tomar caminos sumamente distintos respecto a su desempeño y sus actividades musicales (véase por ejemplo Rieger, 2019). En cuanto a Fanny y Felix Mendelssohn –nuevamente dos hermanos con excelente educación musical quienes dejaron legados de composición impresionantes bajo situaciones profundamente diferentes– se ha mostrado ya ampliamente hasta qué grado el padre de ambos y el mismo Felix indicaron a Fanny que adoptase un rol más *tradicional* de género y que diera prioridad a su papel de madre y esposa frente al de compositora (véase por ejemplo Gates,

2007; Chibici-Revneanu, 2013; Chibici-Revneanu, 2016).

Las comparaciones entre hermanos dentro de los estudios de creatividad y de música específicamente han sido, entonces, un arma de doble filo. Como se verá más adelante, sin embargo, es importante conocer ambos tipos de antecedentes analíticos para comprender, aunque sea de forma tentativa, cómo la relación familiar de María del Refugio Ponce y María Teresa Lara con reconocidos “genios” ha afectado su desarrollo y recepción artística. Pero para poder dar este paso, es indispensable primero conocer más acerca de sus vidas.

Las creadoras olvidadas

María del Refugio Ponce Cuéllar

María del Refugio –también conocida como Cuquita-Ponce, nació en 1880 en Fresnillo, Zacatecas, aunque, al igual que su hermano Manuel, solía quitarse algunos años y afirmar que nació en Aguascalientes, donde residió durante la mayor parte de su vida. Fue hija del tenedor de libros Felipe de Jesús Ponce y la ama de casa María de Jesús Cuéllar, quienes tuvieron 6 hijas y 6 hijos. Cuquita fue la penúltima y su hermano Manuel M. Ponce la última adición a esta familia (Barrón, 2008). La madre tenía mucha pasión por el piano, por lo que varios hijos estudiaron dicho instrumento.

Parecen existir muy pocos escritos recientes sobre María del Refugio Ponce, entre ellos un artículo (Barrón, 2008) sobre su persona (también publicado con alteraciones como capítulo de libro [Barrón, 2014]) y una breve nota periodística, “La obra olvidada de Cuquita Ponce” (“La obra”, 2017). Además, hay otros trabajos que hacen referencias breves a ella, como por ejemplo la biografía sobre su hermano *Ponce: genio de México* (2003), la obra *Semblanzas de Músicos Mexicanos* de Monzón (1999), el libro centrado en Aguascalientes *Testimonio de unos días* (Pérez, 1999), o el recorrido por la historia artística de la misma ciudad, *Bugambilias: 100 años de arte y cultura en Aguascalientes 1900-2000* (Camacho, 2010). Este último alude en varias ocasiones a la compositora, presentando incluso su fotografía e imágenes de algunas partituras de su pluma. Pero nunca se detiene a elaborar, aunque sea de forma sucinta, su biografía, a diferencia de otros artistas, cuyas historias de vida se comparten con mucho detalle. La primera aparición de la familia Ponce en el

libro ilustra esta semi omisión, ya que se expone sobre la vida musical de la ciudad:

Este gusto por la música en Aguascalientes era sobresaliente en algunas familias, destacando sobre todas ellas la familia Ponce Cuéllar, pues varios de los hijos cultivaban “con verdadera vocación y profesionalismo” la música. Uno de ellos dedicaría la vida entera a esta disciplina artística: Manuel María (2010, p. 36).

Evidentemente, María del Refugio fue una de los Ponce Cuéllar que *cultivaban* la música. Pero en esta ocasión no se nombra, ni se aclara que ella, al igual que su hermano, dedicó su vida a esta disciplina artística.

Como ya se ha mencionado, se pudo compensar la escasez de fuentes con un estudio detallado de documentos sobre María del Refugio Ponce, así como un gran número de partituras, desde obras publicadas hasta borradores en lápiz, en el Archivo General del Instituto Cultural de Aguascalientes. Sin embargo, aún faltan muchos datos para poder recrear una imagen más completa de ella.

Para empezar, aún se cuenta con poca información sobre su educación musical, aunque María del Refugio Ponce ha de haber alcanzado un nivel bastante alto ya que, como revela una nota periodística sin fecha, fue invitada como maestra de piano y composición por parte del Conservatorio de Aguascalientes (“El Conservatorio”, s.f.), aceptando sólo este último cargo. Lo que sí se sabe es que hubo por lo menos unos pequeños intercambios familiares de clases de música. Cuquita y su hermana Josefina fueron las primeras maestras de su hermano Manuel y parece que después el compositor también compartía partes de sus conocimientos con ellas. Como se menciona en *Ponce, genio de México*: “De alumno que era de sus hermanas Pepita y Cuquita se había convertido en su maestro y con gusto las ayudaba, ya que ambas hermanas daban clases particulares de piano y solfeo” (Díaz y De Díaz, 2003, p. 36).

De hecho, la enseñanza fue un aspecto crucial en la vida de María del Refugio Ponce. Ella impartía clases de piano sobre todo a “señoritas de altas clases sociales” (“La obra”, 2017) en su escuela de música, “Estudio Beethoven” y varias notas de prensa rinden homenaje a su gran capacidad pedagógica. Así, el artículo “Brillante recital del Estudio Beethoven” señala que sus alumnas

“ejecutaron las obras de los grandes clásicos, con una habilidad que solo se consigue con la alta escuela que se imparte en el mencionado Estudio” (“Brillante recital”, s.f.). Además, se han conservado programas de recitales que indican que Cuquita Ponce también alentó la capacidad compositora de sus discípulas. En un evento se presentó, por ejemplo, una “composición de la nena Elenita López” (“Hermoso Concierto Literario”, 1942).

Otro rol significativo para Cuquita fue el de pianista. A lo largo de su vida emprendió varias giras, tanto en México como Estados Unidos (Barrón, 2008). Asimismo, destaca su repetida presencia como concertista en varias estaciones de radio. Tocó durante la inauguración de la XELG de León, Guanajuato, tuvo su propio programa en la XERO de Aguascalientes, y aparentemente, “dio a conocer creaciones propias y de su hermano en radiodifusoras”³ de El Paso, San Francisco y Chicago y se presentó también en Monterrey, Ciudad Camargo y San Luis Potosí. En las notas periodísticas sobrevivientes sobre estas presentaciones se le suele referir en términos de elogio como “la eximia compositora” (“Un Gustado Programa”, s.f.), “excelente artista” (“Cuquita Ponce en la XERO”, s.f.), así como “profesora y compositora ...quien tiene siete álbums (sic) con música de diferentes estilos, todas muy clásicas, como estudios, polonesas, mazurcas, valses, obras de salón etc.” (“En este mes”, s.f.). Estas últimas notas ya dejan entrever que María del Refugio Ponce aprovechó sus conciertos –como por cierto también los recitales de sus alumnos– para presentar sus propias composiciones.

Existe aún poca información acerca de su legado musical completo. Barrón Corvera, quien parece ser el estudioso que más detalles ha revelado al respecto, compiló una lista de 38 composiciones. Aclara que tuvo acceso a un total de 10 partituras, de las cuales siete fueron publicadas por parte de la Casa Editorial para el Músico Mexicano, De la Peña Gil Hermanos y Enrique Munguía (2008). Las demás obras de la lista, la gran mayoría para piano, con algunos para piano y voz, fueron tomadas de programas y fuentes similares. Sin embargo, el autor menciona en una nota final de su escrito que descubrió “docenas de títulos” que “requieren múltiples sesiones de estudio” aún no llevadas a cabo (2014, p. 86). Se trata muy probablemente del material que se encuentra actualmente en el Archivo del Instituto Cultural de Aguas-

calientes y al cual se recurrió para el presente estudio.

Dicho archivo, que consta de más de 200 fuentes sobre Cuquita incluyendo notas y partituras de la compositora, indica que su producción fue bastante mayor a lo estimado por Barrón Corvera. Tampoco se limita a piezas de piano (como *Pavana y Danza Azteca* [ambas 1939]) o de piano y voz (como *Remembranzas* [1947]⁴ o *Alma soñadora* [1946] con letras del escritor Amado R. Vicario). Contiene varias obras para otros instrumentos, incluyendo música de cámara y piezas para orquesta, como la gavota *Souvenir* (1943). Efectivamente, entre sus partituras se encuentran muchos de los géneros anteriormente mencionados, como las mazurcas *Romántico* (s.f.) y *Rosita* (s.f.), los valses *Emmita* (s.f.), *Olguita* (1953) o *Brisas diamantinas* (s.f.), estudios como el *Pequeño Estudio Diáfano* (1946), así como varios himnos (*Himno Solemne a la Feria de la Uva* [s.f.] o el *Himno La Victoria* [s.f.]), marchas (*Marcha a los carteros* [1951] o *El jardín de San Marcos* [1954]) y piezas religiosas como *Ave María* o *Dios te salve María* (ambos s.f.), para nuevamente nombrar tan sólo unos ejemplos. Aun después de acceder en varias ocasiones a este archivo, ha sido difícil establecer el número total de obras ya que muchas de las partituras se encuentran en manuscrito, en distintos estados de compleción. Es posible que algunas de ellas fueran espontáneamente *concluidas* por parte de su creadora durante su ejecución. A pesar del trabajo pendiente, su legado deja entrever que se trató de una compositora prolífica y seriamente dedicada a su arte.

No solamente fue una creadora activa, también –como se comprueba mediante algunas fuentes citadas– se trataba de una compositora estimada y reconocida en sus tiempos. Barrón Corvera hace alusión a una nota póstuma que se refiere a la “prestigiada compositora” de “innumerables obras...muy conocidas por los públicos de esta ciudad y de otras parte[s] de la República” (Obituario citado en 2008, pp. 10-11). En su *Semblanzas de músicos mexicanos*, Monzón cuenta que hizo “grandes migas con Cuquita y Pepita Ponce. Cuquita tenía, como su hermano, una gran intuición musical y le fluían las piezas con la mayor facilidad. Me dedicó un estudio de concierto, *Canto de Zéfiro*, que conservo con mucho cariño” (1999, p. 257).

³ Nota periodística citada en Barrón, 2008, p. 79.

⁴ Esta partitura también se encuentra en el Fondo de Música Mexicana en la Facultad de Música de la UNAM.

Pero no faltan comentarios críticos. El pianista Carlos Vázquez –heredero y promotor de Manuel M. Ponce– por un lado, aparentemente (solo existe un reporte sobre sus palabras) se refería a ella como una persona que “tenía dentro de sí la innata sangre del músico y de la compositora y por lo tanto debe contársele como una inmortal de la música” (citado en Barrón, 2008, p. 6). Por otro lado, supuestamente declaró que “como compositora [...] le fue materialmente imposible desarrollarse” para que “se le tomara en cuenta entre los medios artísticos no como concertista sino como compositora” (citado en Barrón, 2008, p. 6.). El mismo Barrón Corvera no tarda en comentar en sus escritos que “desde el punto de vista compositivo, las obras muestran en general una factura modesta”, (Barrón, 2008, p. 12), afirmando específicamente acerca de su *Canción mexicana* que “no alcanza a presentar el alto nivel artístico de imaginación [...] de su célebre hermano” (Barrón, 2008).

Es notable el contraste de dichas “evaluaciones” – como ha sucedido en el caso de muchas compositoras (Weissweiler, 1999)– con el prestigio que la creadora tenía en vida, sobre todo visto que, en el último caso, sólo se tenía acceso a una pequeña parte de sus obras y posiblemente tan sólo en papel.

María Teresa Lara de Aguirre del Pino

María Teresa Lara nació en 1904 en el pueblo de Tlatlauquitepec, Puebla, hija del médico militar Joaquín Lara y de María Aguirre del Pino. Agustín Lara, el famoso compositor e intérprete, fue su único hermano. A diferencia de él, pasó la mayor parte de su vida en Puebla, aunque también vivió en la Ciudad de México, donde trabajó un tiempo como secretaria antes de regresar a su pueblo natal. Se casó con Nicanor Guzmán Guerrero (1909-1992) y vivió junto con él en una casa que se llamaba “El relajo”, aparentemente porque la pareja gustaba mucho de la bohemia.

Lo que llama la atención sobre María Teresa Lara es el misterio acerca de su papel en la producción de las muchas obras asociadas con su hermano. Ella aparece registrada como la creadora de unas 40 canciones, incluyendo piezas como “Piensa en mí” y “Noche de Ronda”. Hay varias fuentes –algunas de poca *confiabilidad* que se citan aquí tan solo para mostrar la (poca) información disponible sobre ella– que aluden a María Teresa como

compositora, como una entrada breve en Wikipedia que la nombra como “compositora y letrista mexicana” (“María Teresa”, 2020). Pero también hay textos académicos, como un escrito de Broyles-González que la menciona como “la hermana del compositor quien compuso muchos de los boleros de éxito de Agustín Lara” (2013, p. 163). Existe también un documental sobre los Lara en el cual varios contemporáneos de María Teresa hablan de sus actividades como compositora. Ahí, un ex trabajador de ella afirma que ella fue “la compositora de Agustín Lara” (Carmona citado en Figueroa, 2012), mientras una de sus sobrinas declara que ella creaba “algunas melodías” (Arrieta citado en Figueroa, 2012). Entre los que hablan de la actividad creativa de María Teresa Lara hay cierto consenso que la canción “Adiós, Nicanor” es de su pluma. Se trata de una canción de amor dirigida a un Nicanor, por parte de una mujer. Visto que así se llamaba su marido, se vuelve bastante lógica la adscripción de esta obra a María Teresa. Sin embargo, está registrada a nombre de Agustín.

En el documental no queda claro cuántas ni cuáles canciones compuso María Teresa Lara. Es más, hay quienes insisten que el registro de muchas obras a su nombre no tenía relación con su actividad creativa, sino era una forma de ayudar a su hermano para que saliera de compromisos legales con ciertas discográficas. Aunque no haya una descripción clara sobre la naturaleza específica de dicho compromiso, esta es una opinión que comparten biógrafos recientes de Agustín como Grant (2014) o Loaeza y Granados (2009).

En 2017 se llevó a cabo un trabajo de campo en Tlatlauquitepec, Puebla, durante el cual se logró visitar algunos lugares de importancia en la vida de María Teresa Lara y entrevistar a varios parientes y otros habitantes del pueblo que se acuerdan de ella.

Al inicio del viaje todo confirmaba el rol de María Teresa como compositora activa. El historiador oficial de Tlatlauquitepec, Ernesto Arrieta Guzmán, relató detalles sobre su vida, incluyendo sus años en la Ciudad de México (donde estudió en la *Academia Comercial*) y su gran amistad con la mezzo-soprano Doña Martagón quien aún vivía en el pueblo. Tenía un artículo de periódico, “Destino político - ¿Tlatlauquitepec de Lara” (Montagner, s.f.) que hablaba precisamente de las muchas obras registradas a nombre de María Teresa, describiendo el misterio no resuelto acerca de ellas. Luego, buscando

a Doña Martagón, quien estaba ya demasiado enferma para recibir visitas, se entabló una conversación con un trabajador quien recordaba bien a María Teresa y se refería a ella como compositora, lamentando la falta de reconocimiento que obtuvo por su labor.

Sin embargo, la *verdad* sobre su actividad creativa pronto se empezó a complicar. Por un lado, había quienes compartieron detalles sobre la educación y el conocimiento musical de María Teresa Lara. Una señora que había investigado mucho sobre la familia Lara contó que ella estudiaba canto (anónimo, comunicación personal, 4 de agosto de 2017). Otro informante interesado en los Lara relató que, en una conversación con Doña Martagón, ella le dijo que fue María Teresa quien le enseñó a cantar (G. Moroni, comunicación personal, 3 de agosto de 2017). Hubo una mujer –quien organizó una visita al panteón donde tan sólo una pequeña placa recuerda a María Teresa, aunque ahora ya se le ha construido una estatua en el pueblo– que afirmaba haberla escuchado cantar en la iglesia (anónimo, comunicación personal, 4 de agosto de 2017).

Por otro lado, se aclaró durante una entrevista con un sobrino de María Teresa y su hijo que, aunque usaran la palabra *componer* para dicha actividad, ella más bien escribió las letras para muchas canciones de Agustín Lara. Esto fue confirmado posteriormente en una conversación con el yerno de Doña Martagón, quien convivía mucho con María Teresa y Nicanor (J. Guzmán padre e hijo y anónimo, comunicaciones personales, 3 y 4 de agosto de 2017). Lo que se fue dibujando con más claridad fue una compleja y aparentemente secreta colaboración entre los hermanos Lara. Según el sobrino y otro señor contemporáneo de los Lara (anónimo, 3 de agosto de 2017) –y a pesar de que es común en biografías sobre Agustín afirmar que él y María Teresa no tuvieron ninguna cercanía (Grant, 2014; Loaeza y Granados, 2009)– él solía visitar secretamente el pueblo para estar en casa de su hermana. En efecto, según los mismos informantes, María Teresa tenía un piano específicamente para que su hermano lo tocara durante sus visitas. Existe, además, una tentativa “prueba” de dicha colaboración. Es una foto de Agustín tocando el piano –pertenencia del museo “El Rincón de los Recuerdos” de Tlatlauquitepec– firmado por él y con las palabras: “Manos a lo obra, flaca. Tú solamente escucha.”

Finalmente, se trata de cuestiones complicadas, con

muchos intereses de por medio –no solamente de regalías por parte de herederos tanto de Agustín como de María Teresa, sino también de intereses *simbólicos*. En el caso de María Teresa, su figura parece entremezclada con un orgullo regional de contar –probablemente– con una creadora destacada quién, a diferencia de su hermano, “no negó la cruz de la parroquia” (Moroni, 2015). En cuanto a Agustín, su figura llegó a una representatividad de “genio” regional y nacional que difícilmente se quiere deconstruir. El estado de Veracruz, por ejemplo, donde Agustín afirma contra mucha evidencia haber nacido (Grant, 2014) le tiene todavía mucho apego (véase por ejemplo “Veracruz celebra”, 2012). Cuando recientemente se reclamó desde España que canciones famosas de Agustín como “Madrid” fueron en realidad escritas por el español entonces exiliado en México Rafael Oropesa, Loaeza y Granados defendieron a Lara en términos nacionalistas. Les pareció “muy ingrato por parte de España” (Loaeza citada en Astasio, 2010) y que “este rumor procede de la desconfianza que genera que un mexicano haya compuesto la canción más famosa de España” (Granados citado en Astasio, 2010). Tal vez un día, cuando se vayan perdiendo algunos de estos intereses y funciones socioculturales de los hermanos Lara, se podrá acceder a la verdad sobre la creación de muchas de sus canciones.

El concepto masculino de genio y la desaparición de dos compositoras

Después de este breve recorrido por las vidas de las dos creadoras, queda entonces la pregunta de hasta qué grado María Teresa Lara y María del Refugio Ponce fueron afectadas por la posición de genio de sus hermanos y los elementos que a menudo representa esta ideología “masculina”.⁵ Para empezar, hay que afirmar que tanto Agustín Lara como Manuel M. Ponce han sido elogiados en términos de su “genialidad”. Un biógrafo temprano de Lara, por ejemplo, habla de él como “el genio lírico más brillante de los últimos veinte años” (Martínez citado en Grant, 2014, p. 171). También se siguen haciendo anuncios como el de “Veracruz celebra el genio de Agustín Lara” (2012). Respecto a Ponce ya se mencionó una

⁵ Cabe recordar que por la escasez de fuentes se trata a menudo de interpretaciones construidas con base en la poca información disponible. Sería muy útil para la investigación si se hallasen más datos sobre las compositoras María Teresa Lara y María del Refugio Ponce.

biografía sobre él, llamada precisamente *Ponce: genio de México* (Díaz y De Díaz, 2003).

Hay que conceder que el estatus de los dos “genios” no solamente sirvió para mantener en la sombra a sus hermanas, sino también para reflejar luz sobre ellas. Se podría especular que las creaciones de María Teresa no hubiesen alcanzado la difusión y fama que obtuvieron sin el trabajo de Agustín. Incluso se podría argumentar que su estatus de *compositora y letrista* en algunas fuentes, se debe en parte al hecho que ella dio su nombre a composiciones que pueden haber sido de ambos, o (algunas) solamente de él. En cuanto a María del Refugio Ponce, son muchas las notas de periódicos anteriormente citadas que hacen énfasis en que haya sido la hermana de Manuel. Es más, una nota publicitaria presenta el “Estudio Beethoven” de Cuquita Ponce como una “Escuela MODERNA –Pues cuenta con el sistema pedagógico de su hermano el Maestro Manuel M. Ponce” (“Estudio De Piano”, 13 septiembre 1939). Parece que tanto María del Refugio como los periódicos se aprovecharon entonces del prestigio creciente del compositor.

Pero existen también elementos que realzan la complejidad de la situación de María Teresa Lara y Cuquita Ponce. Resaltan, por ejemplo, las grandes oportunidades de crecimiento artístico que tuvieron Agustín y Manuel en comparación con sus hermanas. Como comentó el sobrino de María Teresa al respecto, ella fue “una mujer admirada, una mujer muy inteligente, muy sensible, su sensibilidad fue la que le ayudó a escribir todo este tipo de canciones, pero [...] hay que ser honesto. El amor que le tuvo a su esposo, no le permitió salirse y crecer como lo hizo Agustín” (Jorge Guzmán, comunicación personal, 3 agosto de 2017).

Aunque él no lo haya planteado en estos términos, queda implícito que fue el rol tradicional de género el que impidió un desarrollo artístico –incluyendo el darse a conocer– más pleno de María Teresa Lara. Fue también probablemente en adhesión a su rol femenino que ella aceptó *ayudar* a su hermano –y que él no se preocupaba por aclarar el alcance de su colaboración–.

De forma comparable, se enfatiza en un artículo anteriormente citado sobre María del Refugio Ponce que: “En una época de opresión y de roles de género establecidos, la diferencia de desempeño fue clara, pues mientras Manuel tuvo la oportunidad de realizar estudios en Europa, su hermana Cuquita se quedó en México” (“La

obra”, 2017). Por supuesto, el hecho de *quedarse en México* no necesariamente se traducía en una traba para el crecimiento artístico. Hay compositoras parcialmente contemporáneas de María del Refugio Ponce como María Teresa Prieto quienes encontraron en el país –en este caso como *refugiada* de la Guerra Civil de España en la Ciudad de México y bajo maestros como Carlos Chávez y el mismo Manuel M. Ponce– un lugar que impulsó profundamente su creación musical (Chibici-Revneanu, 2020). Parece, sin embargo, que no se trataba de un México homogéneo y que el Aguascalientes de María del Refugio Ponce realmente abrió pocas puertas para un pleno desarrollo creativo. Como señala Camacho Sandoval en su análisis sobre la situación cultural de la ciudad en esta época:

Todos “los grandes” tuvieron que salir del estado para poder desarrollar sus inquietudes y talentos. Era verdad que, en cierto sentido, la raíz estaba en Aguascalientes, pero el desarrollo de las potencialidades seguramente no podía darse en una sociedad tan limitada en sus condiciones intelectuales y culturales (2010, p. 107).

Visto que la educación suele jugar un papel fundamental en el volverse “grande” en términos de conocimientos artísticos, es comprensible que las obras de María del Refugio analizadas por Barrón Corvera, por ejemplo, muestren cierta sencillez, sin que este elemento se deba malentender como falta de calidad estética.

Además, ya se observó brevemente que, para que creadores alcancen la fama necesitan también de apoyo, redes sociales y difusión. Dados los pocos datos confirmados sobre María Teresa Lara, es difícil pronunciar un diagnóstico verosímil acerca de su acceso a estos elementos. En cuanto a los Ponce, para empezar, Manuel contó con una esposa, Clema. Ella parece haber interiorizado la *división de trabajo* subyacente al concepto de genio a tal grado que sacrificó su salud con tal de dar a conocer la obra de su marido (Berea [1995] 2016). Además, Manuel fue promovido internacionalmente por figuras como Andrés Segovia y arduamente *defendido* también por su heredero, el ya mencionado pianista Carlos Vázquez. En cuanto a Cuquita –quien por cierto nunca se casó ni tuvo hijos–, ella contó tal vez con tiempo suficiente para crear, mas no

con quién se ocupara de su obra en vida y después. Finalmente, llama mucho la atención que, mientras María del Refugio promovía activamente la obra de su hermano, no queda rastro alguno de que él –aunque siempre la apoyaba económicamente– haya hecho lo mismo por ella. Es muy probable que la historia de Cuquita hubiera sido otra si Manuel le hubiera dado acceso, por ejemplo, a sus amplias redes en el mundo musical nacional e internacional, volviéndose cómplice de su desarrollo como parece haberlo sido, por lo menos parcialmente, en el caso anteriormente mencionado de María Teresa Prieto (Perón, 2012). Tal vez Manuel fue demasiado apegado a roles tradicionales de género –sobre todo tratándose de su hermana– para intervenir, visto que estaba también en contra de que Clema siguiera una vida de cantante independiente (Berea, [1995] 2016).

Pero no es solamente en cuánto a su desarrollo artístico, sino también en su recepción en vida y póstuma que se deja entrever el trato potencialmente sesgado que recibieron “las hermanas”. Es interesante, por ejemplo, que los biógrafos de Agustín Lara anteriormente mencionados no hacen casi ninguna referencia a la probable cooperación o por lo menos el misterio no resuelto acerca de los hermanos. Grant Wood tan sólo desliza un “aparentemente” (2014, p. 89) en su afirmación sobre las razones por las cuales María Teresa dio su nombre a tantas obras de Agustín. Loaeza y Granados revelan muchas mentiras promovidas por parte de él y hasta conceden que sí plagió obras, incluyendo una de su padre, pero no aluden a la posibilidad de una colaboración artística (2009). No se trata de acusar a estos biógrafos de sexismo. Más bien dichas omisiones se podrían interpretar como señales de que la discriminación estructural se perpetua aun con buenas intenciones. Como si la masculinidad normativa de los “geniales” compositores fuese tan interiorizada que cualquier creación o colaboración artística femenina amenazara su grandeza y de paso el *status quo sociocultural*.

Respecto a María del Refugio Ponce, es difícil saber a qué se debe el largo silencio acerca de su figura y obra, más allá de que no contaba con aliados de difusión póstuma. Puede haber sido una “omisión inocente”. O tal vez se deba también a la tendencia, anteriormente descrita, de juzgar como inferiores las creaciones de mujeres antes de conocerlas bien (Spender, 1989) o desde un punto de vista sesgado (Weissweiler, 1999; Neumayr, 2006). Es

muy poco probable que eso haya sido la intención de Barrón Corvera, por ejemplo, en su comparación desfavorable entre obras de Cuquita y Manuel M. Ponce. Sin embargo, son precisamente este tipo de comparaciones, como la de Maria Anna y Wolfgang Amadeus presentada antes (Robinson, 2011), que terminan afirmando la división sociocultural tajante entre hombres sobresalientes y mujeres “mediocres”. Es interesante ver cómo se replica este patrón –por las causas específicas que sean– en el caso de esta compositora mexicana y cómo este tipo de juicios permite que los cánones predominantemente masculinos se mantengan. Como si la calidad aparentemente “inferior” de la música de María del Refugio Ponce –y de muchas otras mujeres– justificara su casi desaparición.

CONCLUSIONES

A lo largo de este artículo se han presentado algunos datos importantes sobre dos mujeres creadoras mexicanas prácticamente olvidadas del siglo XX, María del Refugio Ponce y María Teresa Lara. En el caso de la primera, se pudieron revelar elementos tanto sobre su vida como su obra, la cual es bastante amplia, variada y aún necesita de mucho trabajo de rescate antes de poder ser analizada y sobre todo plenamente disfrutada de nuevo. El caso de María Teresa Lara resulta más complejo. Aunque existan referentes claros sobre su vida, también destacan los testimonios a menudo contradictorios sobre su trabajo artístico y sus colaboraciones con su hermano Agustín Lara. Tal vez en un futuro se pueda aclarar más la situación.

Este trabajo además se había propuesto analizar las historias de ambas mujeres en relación con la ideología del genio, de especial relevancia visto que se trata de las hermanas de dos reconocidos “genios” de la música mexicana. Se mostraron las limitantes en las carreras de María Teresa Lara y María del Refugio Ponce debido a su género, así como la forma en que tanto sus hermanos como la construcción de discursos sobre ellos posiblemente contribuyeron a la escasa presencia cultural de ambas mujeres.

Finalmente, hay que aclarar que son justamente las omisiones las que vuelven tan difícil el trabajo sobre creadoras como María del Refugio Ponce y María Teresa

Lara. El silencio no se explica a sí mismo, y hasta cierto punto no quedan mucho más que especulaciones sobre el porqué ambas no solamente fueron olvidadas por un sistema patriarcal, sino también por parte de los intentos de rescate dedicados específicamente a mujeres en la historia musical de México. ¿Tiene que ver la naturaleza popular de la obra de los Lara? ¿Influyeron inoportunas comparaciones de las obras de María del Refugio Ponce con las de su hermano? ¿Está relacionado con su caída en el casi olvido el hecho que vivían en regiones de la provincia mexicana, así como su falta de redes sociales?

Como ya se ha señalado, falta mucha investigación tanto sobre María del Refugio Ponce como sobre María Teresa Lara, así como sobre muchas otras compositoras mexicanas, contemporáneas e históricas. Es probable que aún queden muchas creadoras de música y sus obras por descubrir. Rescatar, analizar y reconocer las obras de mujeres no es solamente una cuestión de justicia, también nos permitirá disfrutar de joyas musicales a veces escondidas durante demasiado tiempo.

REFERENCIAS

- Astasio, M. (2010, enero 28). Biógrafos de Lara asocian supuesto plagio de “Madrid” a ficción y publicidad. *Fedemex*. Recuperado de <https://elperiodicodemexico.com/nota.php?id=339292&sec=Espectaculos>
- Baker, V. (2003). Inclusion of Women Composers in College Music History Textbooks. *Journal of Historical Research in Music Education*, 25(1), 5-19. <https://doi.org/10.1177/153660060302500103>
- Barrón, J. (2008). María del Refugio Ponce Cuéllar (1880-1956): pianista y compositora. *Revista Investigación Científica*, 4(3), 1-19.
- Barrón, J. (2014). *Escritos en torno a la música mexicana*. México: Miguel Ángel Porrua.
- Battersby, C. (1989). *Gender and Genius - Towards a Feminist Aesthetics*. London: Women's Press.
- Berea, A. ([1995] 2016). *Allende Estrellita (Vida y obra de Manuel M. Ponce)*. México: Amazon-Kindle.
- Blacking, J. ([1973] 2000). *How musical is man?* United States of America: University of Washington Press.
- Boden, M. (1992). *The Creative Mind - Myths and Mechanisms*. London: Abacus.
- Brand, B. y Helmig, M. (Eds.) (2001). *Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults*. Augsburg: Edition Text + Kritik.
- Brown, M. (2018, junio 13). Female composers largely ignored by concert line-ups. *The Guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/music/2018/jun/13/female-composers-largely-ignored-by-concert-line-ups>
- Broyles-González, Y. (2013). The Sound Tracks of Borderlands Mujerista Movements: Remembering Chelo Silva. En G. Prampolini y A. Pinazzi, *The Shade of the Saguaro/La sombra del saguaro. Essays on the Literary Cultures of the American Southwest/Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano* (pp. 159-171). Florencia: Firenze University.
- Camacho, G. (2009). Las culturas musicales de México: un patrimonio germinal. En F. Híjar, *Cunas, ramas y encuentros sonoros – Doce ensayos sobre patrimonio musical de México* (pp. 23-38). CDMX: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Camacho, S. (2010). *Bugambilias: 100 años de arte y cultura en Aguascalientes 1900-2000*. Aguascalientes: UAA.
- Carpentier, A. (1980). América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música. En I. Aretz, *América Latina en su música (segunda edición)* (pp. 7-19). México: Unesco, Siglo XXI.
- Chibici-Revneanu, C. (2013). Composing disappearances – The mythical power behind the women composer question. *Entreciencias*, 1(2), 189-206. Recuperado de DOI: 10.21933/J.EDSC.2013.02.063
- Chibici-Revneanu, C. (2016). Ideologies of artistic vocation – implicitly gendered cultural policies? *International Journal of Cultural Policy*, 24(1), 103-120. <https://doi.org/10.1080/10286632.2016.1150269>
- Chibici-Revneanu, C. (2020). Migrating towards growth and oblivion? A contextual account of the lives and work of Spanish-Mexican composers María Teresa Prieto and Emiliana Mexican composers María Teresa Prieto and Emiliana de Zubeldía. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*. 6(e543), 1-34. <http://dx.doi.org/10.21933/J.EDSC.2020.06.001>

- org/10.24201/reg.v6i0.543
- Citron, M. ([1993] 2000,). *Gender & the Musical Canon*. Urbana and Chicago: University of Illinois.
- Currie, R. (1974). *Genius – An Ideology in Literature*. New York: Schocken Books.
- Díaz, E. y De Díaz, D. R. (2003). *Ponce, genio de México: vida y época (1882-1948)*. México: Federación Editorial Mexicana.
- Figueroa, S. C. (2012, agosto 2). La Sierra de Lara [Documental]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=K6HXUAssLFE&t=782s>
- García, R. (2001). *Visiones Sonoras - Entrevistas con compositores, solistas y directores*. México: Siglo XXI.
- Gates, E. (2006). The Woman Composer Question: Philosophical and Historical Perspectives. *The Kapralova Society Journal - A Journal of Women in Music*, 4(2), 1-11. Recuperado de <http://www.kapralova.org/journal7.pdf>
- Gates, E. (2007). Fanny Mendelssohn-Hensel: A life of music within domestic limits. *The Kapralova Society Journal - A Journal of Women in Music*, 5(2), 1-15.
- Grant, A. (2014). *Agustín Lara: A Cultural Biography*. Oxford and New York: Oxford University.
- Howe, M. (1999). *Genius Explained*. Cambridge: Cambridge University.
- Korsmeyer, C. (2017). Feminist Aesthetics. Recuperado de <https://plato.stanford.edu/entries/feminism-aesthetics/>
- Lam, M. (2018). Female Representation in the Traditional Music Classroom. *General Music Today*, 32(1), 18-22. <https://doi.org/10.1177/1048371318793148>
- Loaeza, G. y Granados, P. (2009). *Mi novia, la tristeza: El recuento biográfico más completo, informado y original que se haya escrito sobre Agustín Lara*. México: Océano.
- Macarthur, S. (2010). *Towards a Twenty-First-Century Feminist Politics of Music*. Farnham: Ashgate.
- María Teresa Lara. (2020). Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%A9Teresa_Lara
- McVicker, M. (2010). *Women Composers of Classical Music: 369 Biographies from 1550 into the 20th Century*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company.
- Meierovich, C. (2001). *Mujeres en la creación musical de México*. México: Conaculta.
- Miranda, R. (2005). Tesituras encontradas: canon y musicología en México o tres reflexiones sobre un juego de estampas. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 86, 95-110. Recuperado de <http://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v27n86/v27n86a4.pdf>
- Montagner, L. (s.f.). Destino político: ¿Tlatlauquitepec de Lara?. *Sol de Puebla*.
- Monzón, F. (1999). *Semblanzas de músicos mexicanos*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Moroni, G. L. (2015, agosto 28). Compositora que no negó la cruz de la parroquia. *Jóvenes Por Tlatlauqui*. Recuperado de <https://www.facebook.com/jovenesportlatlauqui1/posts/d41d8cd9/1634630066801571/>
- Neumayr, E. (2006). Komponierende Zeitgenossinnen Mozarts und ihre Darstellung in Mozart-Biographien. En E. Ostleitner y G. Dorffner, “*Ein unerschöpflicher Reichtum an Ideen...*” *Komponistinnen zur Zeit Mozarts* (pp. 139-152). *Musikschriftenreihe FRAUENTÖNE* 6. Wien: Vier-Viertel Verlag.
- Neumayr, E. (2019). *Maria Anna Mozart: Facetten einer Künstlerin*. Wien: Hollitzer.
- Nitzsche, J. C. (1975). *The Genius Figure in Antiquity and the Middle Ages*. London and New York: Columbia University.
- Peacock J. D. y Wood, E. (1994). *Women Composers – The Lost Tradition Found*. New York: The Feminist Press.
- Pendle, K. A. (Ed.) (2001). *Women and Music – A History*. Bloomington: Indiana University.
- Pérez A. (1999). *Testimonio de unos días*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Perón, T. (2012). La compositora María Teresa Prieto. Un acercamiento a su figura a través de su obra para canto y piano. *Jugar con Fuego*, 9, 1-13. Recuperado de <http://web.archive.org/web/20120616230624/http://www.jugarconfuego.es/prieto.pdf>
- Piñero, C. C. (2015). Senderos de las compositoras. En C. Carredano y V. Eli, *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (Vol. 8) (pp. 431-447). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Pulido, E. (1958). *La mujer mexicana en la música: hasta la tercera década del siglo xx*. México: Ediciones de la Revista Bellas Artes, INBA.

- Rieger, E. (2006). Nannerl Mozart: Probleme und Möglichkeiten der Biographieforschung. En E. Ostleitner y G. Dorffner, “*Ein unerschöpflicher Reichtum an Ideen...*” *Komponistinnen zur Zeit Mozarts* (pp. 19-28). *Musikschriftenreihe FRAUENTÖNE* 6, Wien: Vier-Viertel Verlag.
- Rieger, E. (2019). Nannerl Revisited: Ein Blick zurück. En E. Neumayr, *Maria Anna Mozart: Facetten einer Künstlerin* (pp. 13-22). Wien: Hollitzer.
- Robinson, A. (2011). *Genius - A Very Short Introduction*. New York: Oxford University.
- Rodríguez, M.L. (1994). *María Grever: Poeta Y Compositora*. Potomac, Md: Scripta Humanistica.
- Roseberry, L. y Roos, J. (2014). *Bridging the Gender Gap: Seven Principles for Achieving Gender Balance*. Oxford: Oxford University.
- Spender, D. (1989). *The Writing Or the Sex?: or Why You Don't Have to Read Women's Writing to Know It's No Good*. Oxford: Pergamon.
- Veracruz celebra el genio de Agustín Lara. (2012, octubre 29). Recuperado de <https://www.expresodetuxpan.com/veracruz-celebra-el-genio-de-agustin-lara/>
- Vilar-Payá, M. L. (2010). La mujer mexicana como creadora e investigadora de la música de concierto del siglo xx y principios del siglo xxi. En A. Tello, *La música en México. Panorama del siglo xx* (pp. 569-588). CDMX: Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Weisberg, R. (1986). *Creativity – Genius and Other Myths*. New York: W.H. Freeman.
- Weisberg, R. (1993). *Creativity – Beyond the Myth of Genius*. New York: W.H. Freeman.
- Weisberg, R. (2006). *Creativity – Understanding Innovation in Problem Solving, Science, Invention and the Arts*. Hoboken, N.J.: John Wiley & Sons.
- Weissweiler, E. (1999). *Komponistinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart – Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Woolf, V. ([1929] 2006) *Un cuarto propio*. CDMX: Universidad Nacional Autónoma de México.

Notas periodísticas del Archivo General del Instituto Cultural de Aguascalientes*

- Brillante recital del Estudio Beethoven. (s.f.).
- Cuquita Ponce en la XERO. (s.f.).
- El Conservatorio Invita a la Srita. Ponce. (s.f.)
- En este mes. (s.f.)
- Estudio de Piano Beethoven. (1939, septiembre 13).
- Hermoso Concierto Literario Musical en el Instituto de Ciencias. (1942, mayo 3).
- La obra olvidada de Cuquita Ponce. (2017). Xpresión.
- *Regeneración*.
- Un Gustado Programa de Cuquita Ponce. (s.f.)

* Estas notas se encuentran como fotos de artículos en el Archivo General, sin embargo, no existe información para citarlas.

NOTAS DE AUTOR

- ^a Profesora-investigadora de tiempo completo de la Licenciatura en Desarrollo y Gestión Interculturales en la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES), León de la UNAM. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel 1. Sus líneas de investigación son: La funcionalidad de las artes tanto para la exclusión como el empoderamiento de grupos marginados, con especial énfasis en cuestiones de composición musical y género, así como composición literaria y migración.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0822-1169>

Últimas publicaciones:

- Chibici-Revneanu, C. (2020). Migrating towards growth and oblivion? A contextual account of the lives and work of Spanish-Mexican composers María Teresa Prieto and Emiliana Mexican composers María Teresa Prieto and Emiliana de Zubeldía. *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*. 6(e543), 1-34. DOI: <http://dx.doi.org/10.24201/reg.v6i0.543>
- Chibici-Revneanu, C. (2020). Writing towards empathy: An expressive writing cycle with Central American migrants and host undergraduate students in Mexico. *Cogent Arts and Humanities*, 7(1), 1-19. DOI: <https://doi.org/10>

.1080/23311983.2020.1720895

- Chibici-Revneanu, C. (2019). Un-mind the gap: questioning the division between artistic instrumentalism and autonomy from an ethnomusicological perspective. *European Journal of Cultural Management & Policy*, 9(2), 4-16. Recuperado de <https://www.en-catc.org/media/5143-unmind-the-gap-questioning-the-division-between-artistic-instrumentalism>