

## **TENSIONES DE LA MODERNIDAD/COLONIALIDAD EN EL ÁMBITO DE LA MÚSICA A FINALES DEL SIGLO XIX EN LA CIUDAD DE MÉXICO. FANNY NATALI DE TESTA EN LA CRÍTICA MUSICAL PERIODÍSTICA<sup>1</sup>**

**TENSIONS OF MODERNITY/COLONIALITY IN MUSIC IN MEXICO CITY AT THE END OF THE 19TH CENTURY. FANNY NATALI DE TESTA IN THE FIELD OF JOURNALISTIC MUSIC CRITICISM**

*Dra. Paulina Isabel Molina Díaz  
Universidad Nacional Rosario Castellanos  
México\**

### **RESUMEN**

*En este artículo se exponen algunas formas de exclusión en el ámbito de la crítica musical periodística de fines del siglo XIX en la ciudad de México. El trabajo desglosa algunas tensiones vigentes en aquel momento entre los músicos por el dominio del discurso disciplinar en el ámbito de la crítica. El análisis se realiza a partir de la revisión de textos publicados en la prensa alrededor de la práctica periodística de Fanny Natali de Testa en la década de 1880, cuando las polémicas con respecto al futuro de la disciplina musical y su crítica se disputaban entre músicos.*

*Palabras clave: Crítica musical periodística, México, Siglo XIX, Fanny Natali de Testa.*

### **ABSTRACT**

*This article presents some forms of exclusion in the field of journalistic music criticism in late 19th-century Mexico City. The article makes visible some tensions that existed among the musicians regarding the mastery of discipline's discourse in the field of criticism. The analysis is based on a review of texts published in the press about Fanny Natali de Testa's journalistic practice in the 1880s, when there were controversies about the future of the musical discipline among specialists.*

*Keywords: Journalistic music criticism, Mexico, 19th century, Fanny Natali de Testa.*

---

<sup>1</sup>Este artículo se realizó a partir de la investigación desarrollada en la tesis doctoral: Molina, Paulina (2023). *Ser mujer y escribir de música. La crítica musical periodística del siglo XIX en la ciudad de México a través del trabajo periodístico de Fanny Heron O'Reilly 'Titania'*. Tesis para optar el grado de doctora en Humanidades-Historia, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

\*Recibido el 01/09/2025 y aceptado el 22/09/2025. Correo electrónico: paulinaisabel.md@gmail.com ORCID: 0009-0007-9359-562X

## Introducción

En este artículo se analizan algunas formas de exclusión que se dieron en el ámbito de la crítica musical periodística de finales del siglo XIX en la Ciudad de México. El análisis se realiza a partir de la revisión de textos publicados en la prensa alrededor de la práctica de la cantante, docente y crítica musical Fanny Natali de Testa (1835-1891), quien publicó críticas musicales bajo el seudónimo de “Titania” en la década de 1881-1891, cuando las polémicas con respecto al futuro de la disciplina musical y su crítica se disputaba entre los músicos que publicaron en la prensa del periodo.

El corpus de textos hemerográficos se conforma de diarios, periódicos y revistas, entre estos *El Diario del Hogar*, *El Nacional*, *La Juventud Literaria*, *La Patria* y *La Patria Ilustrada*. Las publicaciones se consultaron en la Hemeroteca Nacional Digital de México de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Para el análisis me apoyé de autoras y autores del Grupo Modernidad Colonialidad y del feminismo decolonial e interseccional. Con este marco indago en la cuestión de cómo las formas de inclusión-exclusión que se utilizaron en la crítica, en este caso hacia una mujer como Fanny Natali de Testa, operaron en la invisibilización de ciertas maneras de enunciar el saber musical del periodo, mismas que fueron rechazadas por el discurso hegemónico de la música como legítimas.

El artículo se divide en tres partes. En la primera se exponen las herramientas y supuestos teóricos de los cuales me apoyé para analizar las formas de exclusion-inclusión en el ámbito de la crítica musical periodística de la ciudad de México a finales del siglo XIX. En la segunda parte, presento a Fanny Natali de Testa como sujeta interseccional y describo su desenvolvimiento en la prensa de la ciudad de México. En la tercera parte se analiza a través de un debate en específico entre críticos, la manera en que operó la modernidad/colonialidad al momento de instaurarse una manera de pensar y la crítica musical como hegemónica, así como las consecuencias para quienes no persiguieron los mismos ideales o no cumplieran con los estándares del saber musical que se legitimaba como autorizado. Por último, cierro con algunas reflexiones.

### 1. La crítica musical como saber moderno/colonial

Al escuchar el término crítica musical devienen a la mente ciertos referentes de lo que ésta debe incluir para ser considerada como tal. Siguiendo el trabajo de Oscar Hernández Salgar, en su mayoría estos imaginarios abarcan aspectos de la música heredados de un saber de la cultura europea, mismos que fueron centro de la crítica desde hace más de dos siglos y que en menor o mayor medida continúan vigentes. Entre estos aspectos se encuentran la técnica, usos expresivos de materiales por parte del compositor, construcción formal de las obras, entre otros, y que “construidos a la luz de un pensamiento profundamente racionalista que perseguía la formulación de juicios estéticos absolutos y, gracias a su articulación con un medio musical moderno, han ocupado un lugar hegemónico en la valoración estética de la música de los siglos XIX y XX”<sup>2</sup>.

Los procesos de legitimación de preceptos como esos comúnmente se han visto como si fueran neutrales y objetivos. Pues se considera que cumplen con las bases de la ciencia y que es lo normal que se tomen como referentes universales. Sin embargo, la imbricación que

---

<sup>2</sup> Hernández, Oscar (2007). “Música y acontecimiento. Una mirada a la crítica musical desde los estudios culturales”, **Mundos en disputa. Intervenciones en estudios culturales**. María Teresa Garzón y Constanza Mendoza (editoras). Bogotá: Instituto Pensar, p. 30.

dichos preceptos, o incluso fundamentos disciplinares, tienen con la modernidad es lo que posiciona a sus discursos como verdades absolutas que desplazan otras miradas y formas de conocer. Este proceso es lo que oculta la modernidad y con ello se muestra como neutral. Parafraseando a Enrique Dussel, la concepción de modernidad vista como una recompensa que conlleva un proceso emancipador de la humanidad ha tenido consecuencias que muchas veces no son adjudicadas a la propia modernidad<sup>3</sup>, pues ésta se neutraliza a sí misma con la promesa del desarrollo y el progreso, ocultando su propia constitución y co-dependencia con las poblaciones no consideradas modernas.

Para Enrique Dussel, dicha concepción de la modernidad es eurocéntrica porque únicamente toma en cuenta fenómenos intra-europeos como punto de partida de la modernidad (la Reforma, la Ilustración alemana, la Revolución francesa y en ocasiones el Renacimiento italiano, por ejemplo), y, además, da por sentado que, para el desarrollo posterior de ésta, no necesita más que a Europa para explicar el proceso<sup>4</sup>. Ante esa postura, el autor propone una visión mundial de la modernidad, la cual consiste en “definir como determinación fundamental del mundo *moderno* el hecho de ser ‘centro’ de la Historia Mundial”<sup>5</sup>. Es decir, la Europa es moderna únicamente cuando logra convertirse “centro” de la Historia Mundial. Para Dussel, esto fue posible gracias a dos eventos extra-europeos. Menciona que hubo empíricamente historia mundial hasta el año de 1492, con la expansión portuguesa desde el siglo XV, –que llega al extremo oriente el siglo XVI–, y con el encuentro con América hispánica. Postula que la modernidad, en este sentido mundial, consta de dos etapas: la primera la abre España con el mercantilismo mundial, y la segunda, se daría con la Revolución Industrial del siglo XVIII y la Ilustración. Ésta última, profundiza y amplía el horizonte comenzado a finales del siglo XV<sup>6</sup>. Es pues, a partir de la colonización de Latinoamérica, cuando Europa se vuelve moderna y se convierte centro de la historia mundial, constituyendo, por primera vez, a todas las otras culturas como su periferia<sup>7</sup>. Así, la modernidad se convierte en la otra cara del mundo colonial periférico.

Desde su centralidad, la Europa moderna articularía los procesos de modernidad y la organización colonial del mundo, que de acuerdo con Edgardo Lander:

---

<sup>3</sup>Dussel, Enrique (2000). “Europa, modernidad y eurocentrismo”. **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas**. Edgardo Lander (compilador). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, p. 46.

<sup>4</sup> Dussel (2000). “Europa, modernidad y eurocentrismo”, p. 46.

<sup>5</sup> Dussel (2000). “Europa, modernidad y eurocentrismo”, p. 46.

<sup>6</sup> Enrique Dussel ve a España como la nación que abre la primera etapa moderna con el mercantilismo mundial, cuando el Atlántico suplanta al Mediterráneo. Menciona que con el descubrimiento (1545-1546) y explotación de las minas de plata de Potosí y Zacatecas, la nación española acumuló riqueza monetaria suficiente para vencer a los turcos en Lepanto veinticinco años después de dicho hallazgo (1571). Europa moderna, desde 1492, usará la conquista de Latinoamérica para sacar una ventaja determinante con respecto a sus antiguas culturas antagónicas (turco-musulmana, etc.). Su superioridad será, en buena parte, fruto de la acumulación de riqueza, experiencia, conocimientos, etc., que acopiara desde la conquista de Latinoamérica. En la segunda etapa de la modernidad: “Inglaterra reemplaza a España como potencia hegemónica hasta el 1945, y tiene el comando de la Europa moderna, de la Historia Mundial en especial desde el surgimiento del imperialismo en torno a 1870”; Dussel (2000). “Europa, modernidad y eurocentrismo”, pp. 46- 48.

<sup>7</sup> Dussel (2000). “Europa, modernidad y eurocentrismo”, pp. 46-47.

Con el inicio del colonialismo en América comienza no sólo la organización colonial del mundo sino —simultáneamente— la constitución colonial de los saberes, de los lenguajes, de la memoria y del imaginario. Se da inicio al largo proceso que culminará en los siglos XVIII y XIX en el cual, por primera vez, se organiza la totalidad del espacio y del tiempo —todas las culturas, pueblos y territorios del planeta, presentes y pasados— en una gran narrativa universal (...)<sup>8</sup>.

En resumen, la modernidad, definida como la otra cara de la colonialidad, impone saberes en las culturas no europeas, mismos que se tornan universales<sup>9</sup>. La crítica musical en este sentido, nace moderna, pues desde sus inicios forma parte de la narrativa hegemónica del saber moderno/colonial/occidental, el cual incluye entre sus discursos una idea del conocimiento asociada al progreso, que persigue un avance hacia lo objetivo, científico y universal. Lo anterior, siempre respecto a un espacio-tiempo y experiencias de una cultura en específico: la europea. Dicha forma de conocer se presenta bajo una visión de la sociedad moderna como la forma más “avanzada” —y normal— de la experiencia humana<sup>10</sup>.

En este contexto, los sujetos a quienes se consideran productores legítimos de este tipo de conocimiento son aquellos que para Ramón Grosfoguel, a partir de Frantz Fanon, pertenecen a la zona del ser. En esta zona habitan en lo más alto de la jerarquía “hombres, blancos, heterosexuales, occidentales con acceso a subjetividad, derechos humanos; ciudadanos; civiles; y laborales”<sup>11</sup>. Son quienes pertenecen a la más alta jerarquía de lo humano, esto implica contar con privilegio racial. A ellos no se les cuestiona su saber, más bien son el referente para el resto, incluso para algunas personas que también habitan la zona del ser, pero por ciertos motivos como por razones de género, clase, etnicidad, sexualidad, edad u otros, se encuentran excluidas u oprimidas, siendo blancas, occidentales y mantengan ciertos privilegios.

Desde este esquema, las personas que están por debajo de la línea de lo humano son aquellas pertenecientes a la zona del no-ser y dependiendo de las diferentes historias coloniales en diversas regiones del mundo, la jerarquía de superioridad/inferioridad sobre la línea de lo humano puede ser construida con categorías raciales diversas como por color, etnicidad, lengua, cultura o religión. Es decir, que la interseccionalidad raza/género en ambas zonas, tanto del ser como del no-ser, se viven de manera distinta. En la zona del ser, los sujetos, por razón de ser racializados como seres superiores, no viven opresión racial sino privilegio racial. Esto tiene implicaciones en cómo viven la opresión de clase, sexualidad y género. En cambio, en la zona del no-ser, debido a que los sujetos son racializados como

---

<sup>8</sup> Lander, Edgardo (2000). “Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos”. **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas**. Edgardo Lander (compilador). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, p. 16.

<sup>9</sup> Según Lander, para la constitución de los saberes sociales modernos, la modernidad captura complejamente cuatro dimensiones básicas de los saberes sociales: 1) la visión universal de la historia asociada a la idea de progreso, 2) la naturalización tanto de las relaciones sociales como de la naturaleza humana de la sociedad liberal-capitalista, 3) la naturalización u ontologización de las múltiples separaciones propias de esa sociedad y 4) la necesaria superioridad de los saberes que produce esa sociedad (‘ciencia’) sobre otro saber; Lander (2000). “Ciencias sociales”, p. 22.

<sup>10</sup> Lander (2000). “Ciencias sociales...”, p. 12.

<sup>11</sup> Grosfoguel, Ramón (2011). “La descolonización del conocimiento: diálogo crítico entre la visión descolonial de Frantz Fanon y la sociología descolonial de Boaventura de Sousa Santos”. **Formas-Otras: Saber, nombrar, narrar, hacer**, p. 98.

inferiores, ellos viven opresión racial en lugar de privilegio racial. Por lo tanto, la opresión de clase, sexualidad y género que se vive en la zona del no-ser es cualitativamente distinta a cómo estas opresiones se viven en la zona del ser<sup>12</sup>. Desde esta perspectiva, no significa que en la zona del no-ser no exista el privilegio racial, pues éste en las periferias de occidente está representado por las élites occidentalizadas, quienes reproducen prácticas racistas contra grupos etno/raciales inferiorizados donde dependiendo de la historia local/colonial la inferiorización puede ser definida o marcada a través de líneas religiosas, étnicas, culturales o de color<sup>13</sup>.

Para varios autores del grupo modernidad/colonialidad como la presentada de Ramón Grosfoguel y la de Anibal Quijano en su trabajo sobre la *colonialidad del poder y clasificación social*<sup>14</sup>, la raza es uno de los elementos importantes para organizar al mundo en el marco de la modernidad/colonialidad. Si bien, Quijano coloca también el género como clasificador social, para María Lugones el marco de análisis en el que el autor sitúa al género oculta las maneras en que las mujeres colonizadas, no blancas, fueron subordinadas y desprovistas de poder, pues al determinar el género a la *colonialidad del poder* en esos términos, se oculta la opresión que genera. Ante ello, María Lugones propone el término *Sistema moderno colonial de género* e incorpora el enfoque interseccional al estudio para observar el ordenamiento de relaciones de género también en términos raciales. En resumen, para Lugones en los espacios colonizados la jerarquización social por género se introdujo vía el *Sistema moderno-colonial de género*, mismo que se trasladó a las colonias y se mantuvo a través de la *colonialidad del poder*<sup>15</sup>.

Rita Laura Segato retoma las ideas de Quijano y Lugones para afirmar que tanto la raza como el género funcionan como ejes de poder clasificatorios y ordenan la matriz de poder del sistema moderno/colonial/patriarcal/capitalista. Propone la triada género, raza y poder para estudiar las relaciones que conviven en dicho sistema y así identificar aquellas que, aunque verosímiles, no comparten sus modos de organización con él<sup>16</sup>. Es decir, amplió el espectro de las categorías de género y raza para contextos particulares que se encuentran fuera del sistema moderno/colonial. Pues para la autora y a diferencia de Lugones, la jerarquización por género existía en espacios colonizados desde antes de la organización del *sistema moderno colonial de género* mediante lo que denomina *patriarcado de baja intensidad*. De esta manera y en palabras de Segato, la categoría de género “permite

<sup>12</sup> Grosfoguel (2011). “La descolonización del conocimiento...”, p. 99.

<sup>13</sup> Grosfoguel (2011). “La descolonización del conocimiento...”, p. 98.

<sup>14</sup> El poder, en el sentido de Anibal Quijano está estructurado en relaciones de dominación-explotación y conflicto entre actores sociales que se disputan el control de ámbitos de la existencia humana, como el sexo, el trabajo, la autoridad colectiva y la subjetividad/intersubjetividad; además de sus recursos y productos. El poder al que se hace referencia es capitalista, eurocentrado y global, y se organiza distintivamente alrededor de dos ejes estructurantes: la colonialidad del poder y la modernidad. Quijano entiende a la modernidad, el otro eje del capitalismo eurocentrado y global, como la fusión de las experiencias del colonialismo y la colonialidad con las necesidades del capitalismo, creando un universo específico de relaciones intersubjetivas de dominación bajo una hegemonía eurocentrada. En: Quijano, Anibal (2000). “Colonialidad del poder y clasificación social”. *Journal of World Systems Research*, 6(2), pp. 342-386.

<sup>15</sup> Lugones, María (2008). “Colonialidad y género”. *Tabula Rasa*, (9), pp. 73-101.

<sup>16</sup> Segato, Rita Laura (2014). “Colonialidad y patriarcado moderno: expansión del frente estatal, modernización, y la vida de las mujeres”, **Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas decoloniales en Abuya Yala**. Yuderlys Espinosa, Diana Gómez y Karina Ochoa (editoras). Popayán: Editorial Universidad del Cauca, p. 76.

referirnos a otras disposiciones jerárquicas en la sociedad, otras formas de sujeción sean ellas étnicas, raciales, regionales o las que se instalan entre los imperios y las naciones periféricas<sup>17</sup>.

Cualquiera que sea el conjunto de trazos que vengan a encarnar cultural y socialmente la imagen de lo femenino o femeninos y de lo masculino o masculinos, en una cultura particular se comportaría como la estructura básica organizadora que articula el par de términos masculino/femenino, donde el primero se comporta como sujeto de habla y entra activamente en el ámbito de los trueques de signos y objetos, y el segundo participa como objeto/signo, permanece en el nudo central de la ideología que organiza las relaciones de género como relaciones de poder<sup>18</sup>.

Siguiendo a la misma autora el género de una persona se define a partir de la transposición, siempre renovada, de la escena original, modelada por la ‘matriz heterosexual’ “independientemente de las anatomías que la representen (mujeres, hombres...) a no ser que exista una desconstrucción esclarecida, activa y deliberada de su estructura y, aun así, la tentativa de desconstrucción puede fallar”<sup>19</sup>. Los géneros constituirían, desde este punto de vista, transposiciones del orden cognitivo al orden empírico. En esta manera de entender el género, las mujeres que generalmente representan la imagen de lo femenino tienen la particularidad de poder comportarse ambiguamente con la que pueden participar de la estructura social y sus discursos, aun cuando, en la práctica, lo femenino y lo masculino se encuentren en dicho espacio clasificados interseccionalmente.

A pesar del racismo epistémico se encuentra pues la generización del conocimiento. Este proceso puede darse vía la masculinización o feminización de los sujetos, independientemente del cuerpo que encarnen, en relación con sus quehaceres y que a su vez también son medios de jerarquización social. Siendo de mayor prestigio todo aquello que se vincule con la masculinidad hegemónica. El término de feminización lo ha trabajado Karina Ochoa. En su estudio plantea que la feminización del otro/indio y la misoginia inscrita en ésta son elementos constitutivos del *ethos* colonial moderno<sup>20</sup>. Afirma que la feminización del indio resume la idea de que lo bestial del indio es equiparado/intercambiado por el de ser mujer, cuya condición de tutela es perpetua y permanente. Con esto último se refiere a feminización y no a infantilización del indio porque ésta última es transitoria, en cambio la condición de féminas es permanente, “pues aún llegadas a la edad adulta permanecen atadas a la “protección” dependencia del varón/adulto”<sup>21</sup>.

Así pues, los saberes modernos/coloniales, como la música y, por ende, su crítica, considerados intelectuales automáticamente excluyen los saberes de personas racializadas (sin privilegio racial) o feminizadas. Estos procesos no son fijos y son contextuales, pues, aunque a través de la modernidad/colonialidad se universalizan ciertos saberes y se aparenta que una mayoría los sustenta, no significa que no existan otras formas de saber y convivan

---

<sup>17</sup> Segato, Rita Laura (2003). **Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos**, 2a ed. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes/Prometeo, p. 56.

<sup>18</sup> Segato (2003). **Las estructuras elementales de la violencia...**, p. 64.

<sup>19</sup> Segato (2003). **Las estructuras elementales de la violencia...**, p. 65.

<sup>20</sup> Ochoa, Karina (2023). “El debate sobre las y los amerindios: entre el discurso de la bestialización, la feminización y la racialización”. **La decolonialidad de género**. Felipe Terán, Betty Santalla y Sahara Tito (coordinador). La Paz: Isleta. Instituto Superior Ecuaménico Andino de Teología, p. 34.

<sup>21</sup> Ochoa (2023). “El debate sobre las y los amerindios...”, p. 24.

simultáneamente. Las personas tienen injerencia en cómo moverse aún clasificados socialmente por sus intersecciones y aunque tengan o no un lugar de enunciación en el discurso hegemónico. Es posible visibilizar y contextualizar casos específicos de cómo operaron las relaciones de poder en cuanto a la raza y el género, así como otros marcadores jerarquizantes en el ámbito de la crítica a partir de un enfoque interseccional con casos concretos. En el siguiente apartado presento el caso de una mujer crítica musical que publicó sus textos en la prensa de la ciudad de México a fines del siglo XIX.

## **2. Fanny Natali de Testa. Una sujeta interseccional en el ámbito de la crítica musical periodística de la ciudad de México a finales del siglo XIX**

Con respecto a la interseccionalidad, Mara Viveros estudió algunos de los principales debates sobre el uso de este enfoque para analizar las experiencias de mujeres privilegiadas. Destaca que, para algunas teóricas, por lo único que estas mujeres son oprimidas, en caso de que así lo sean, es por condiciones de género, y bastaría con analizar su experiencia con dicha perspectiva. Sin embargo, hay otras posturas que la misma autora expone, de las cuales comparto. Estas plantean que estos personajes no únicamente muestran las formas de exclusión y opresión por género en un contexto determinado, sino que además su imbricación con otras categorías como la clase, edad, etnicidad y otras condiciones cambiantes, que no son visibles sin sus intersecciones con la categoría de género, aportan a conocer el desenvolvimiento de las mujeres en el espacio público así como las relaciones de poder en las que se encuentran, tanto para ser excluidas o incluidas, como para también incluir o excluir a otros<sup>22</sup>. Situando a Fanny Natali de Testa como sujeta interseccional y tomando en cuenta que las opresiones y exclusiones por razones de género y raza, entre otras, experimentadas dentro de la zona del ser no son iguales a las que se viven en la zona del no ser<sup>23</sup>, considero que fue un personaje que a lo largo de su vida tuvo identidades múltiples. Parto de que en México contó con privilegio racial, pero habría que analizar más de cerca otras etapas de su vida, pues es posible que en su infancia o juventud temprana no tuviera el mismo privilegio.

Fanny Natali de Testa nació y vivió parte de su infancia en Dublín, Irlanda (ca.1832-1891). Para 1842 partió con su familia hacia Estados Unidos, a causa de la Gran Hambruna que se suscitó en su lugar de origen<sup>24</sup>. En aquel momento sus padres se dedicaban al teatro y tenían una compañía itinerante denominada Heron's Family<sup>25</sup>, la cual continuaría funcionando en Estados Unidos con giras hacia países cercanos. El nombre de pila de Fanny Natali de Testa era Frances Heron O'Reylli, no hay espacio en esta ocasión para la interesante historia de la Heron's Family, pero baste mencionar que fue el primer acercamiento a la música que tuvo Fanny Natali. Allí cantaba canciones inglesas y estadounidenses, arias de ópera, además de participar en obras teatrales y tocar el piano<sup>26</sup>. Trabajó en la compañía de

---

<sup>22</sup> Viveros Vigoya, Mara (2023). **Interseccionalidad. Giro decolonial y comunitario**. Buenos Aires: CLACSO. pp. 58-62.

<sup>23</sup> Grosfoguel (2011). "La descolonización del conocimiento...", p. 100.

<sup>24</sup> Ancestry (2025). "Fanny Natali Heron". <http://www.ancestry.co.uk/genealogy/records/fanny-natali-heron-24-17h22k1>

<sup>25</sup> Wikitree (2025) Robertson, Sarah, "Fanny Heron", "John Heron" y "Frances 'Fanny' Heron formerly O'Reilly". <http://www.wikitree.com/wiki/Heron-514>

<sup>26</sup> Véase: Anuncio. *Montreal Herald*, vol. XLIII, núm. 117 (1851), p. 2.

sus padres hasta la década de 1850, cuando se abrió la posibilidad para ella y una de sus hermanas, Agnes Heron, de dedicarse al canto. Tuvieron su debut y algunas presentaciones mientras estudiaban de manera privada con el maestro Natali Perelli<sup>27</sup>.

En 1861 ambas fueron contratadas por el empresario Max Maretzek para unirse a su compañía de ópera y salir de gira hacia países como Cuba, México y Venezuela<sup>28</sup>. Desde entonces agregaron el Natali a sus nombres, posiblemente en honor a su maestro. Ese mismo año Fanny Natali había contraído matrimonio con el tenor italiano Enrico Testa, integrante de la misma compañía quien también se unió a la gira. Los esposos continuaron trabajando juntos por 20 años hasta retirarse de los escenarios en la década de 1880<sup>29</sup>.

Imagen 1. Retrato de Fanny Nataly de Testa



Fuente: Cortesía del Museo del Estanquillo, “Álbumina de Fanny Natali de Testa”, colección Carlos Monsiváis, México (1871)<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> *La Juventud Literaria*, “Fanny Natali de Testa”, tomo I, núm. 25 (domingo 28 de agosto, 1887), Ciudad de México, p. 195-196, c. 3.

<sup>28</sup> Saerchinger, César (1920). “Musical Landmarks in New York”, *The Musical Quarterly*, 6(2), p. 230 y 249.

<sup>29</sup> *La Juventud Literaria*, “Fanny Natali de Testa”... p. 195-196.

<sup>30</sup> *La Juventud Literaria*, “Fanny Natali de Testa”...p. 195-196. (incluye imagen de Fanny Natali en portada). El mismo artículo lo publica: *Violetas del Anáhuac*, I/ 42, Laureana Wright de Kleinhaus, “Fanny Natali de Testa” (1888), pp. 494-495.



Un ir y venir entre espacios geográficos marcaron la identidad de Fanny Natali de Testa, y según sus prácticas; origen; etnicidad; edad; o género tuvo posiciones diversas como sujeta. Todas estas etapas fueron distintas y habrá que analizar el papel que jugaron en su desenvolvimiento profesional en el campo de la música en cada una de ellas. En esta ocasión, me enfoco a su situación en México como crítica musical.

En 1880 Fanny Natali de Testa, Enrico Testa y su hija e hijo se establecieron en la Ciudad de México<sup>31</sup>. Alfredo Bablot, músico, docente y crítico, por ese tiempo fue asignado director del Conservatorio Nacional de México e invitó a Enrico Testa a impartir la cátedra de canto<sup>32</sup>, mientras tanto, Fanny Natali se incorporó a la prensa donde hizo traducciones para diversas publicaciones de los idiomas inglés, francés, alemán e italiano al español, así como colaboró en otros espacios publicando sin firma y bajo diferentes seudónimos<sup>33</sup>. En cuanto a sus colaboraciones identificadas con seudónimo, las primeras apariciones de Fanny Natali fueron en octubre de 1881 en *La República*, después de una breve participación de dos meses, se unió a la redacción de *El Diario del hogar*<sup>34</sup>. En ambas publicaciones firmó como “Titania”. Este sería el más prolífico de sus seudónimos y por el que fue muy conocida en el ámbito de la crítica musical<sup>35</sup>.

En el contexto en el que Fanny Natali se integra a la prensa mexicana, las mujeres habían ganado campo en el espacio público. Ya existían redactoras, pero también directoras mujeres que se encargaron de los contenidos de sus propias revistas. Tal fue el caso de las publicaciones de *El Álbum de la Mujer* (1883-1890), *Las Hijas del Anáhuac* (1887) y *Las Violetas del Anáhuac* (1887-1888). En estas revistas Fanny Natali publicó una versión breve de contenidos de sus columnas publicadas en otros espacios como *El Diario del Hogar* y *El Nacional*, así como biografías de mujeres en la música, entre otros artículos. Si bien es cierto que las escritoras tuvieron mayor participación y una amplitud de temas, que, en décadas previas, todavía se pretendía encasillar su escritura a los temas que tradicionalmente eran vinculados con la feminidad como maternidad, hogar, familia, economía doméstica, moda o sucesos sociales de la semana<sup>36</sup>.

---

<sup>32</sup> Bonilla, Reyna, Helia (2002). “El Télegrafo y la introducción de la caricatura francesa en la prensa mexicana”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (81), pp. 53-121.

<sup>33</sup> En el caso de las traducciones y sus colaboraciones en *El Partido liberal* (1889) las publicó sin firma.

<sup>34</sup> Fanny Natali redactó para este periódico en dos épocas. La primera fue con la columna dominical titulada “Revista de la semana” (1882-1884) y, después de una pausa de dos años, regresó en una segunda época (1886-1888) en la que publicó “Ecos dominicales”, columna que al poco tiempo cambió de nombre por “Ecos de la semana”, y saldría cada jueves. Las tres columnas se publicaron en la primera plana del periódico.

<sup>35</sup> Algunos de los seudónimos que utilizó fueron: La primera Amneris (*La República*), La Re Do (*El Diario del Hogar*), Titania (*El Diario del Hogar*, *La Patria*, *El Nacional*, *La Juventud Literaria*, *Las Hijas del Anáhuac*, *El Álbum de la Mujer*, *Las Violetas del Anáhuac*, entre otras publicaciones) y Héctor (*La Juventud Literaria*).

<sup>36</sup> Infante, Lucrecia (2008). “De la escritura personal a la redacción de revistas femeninas. Mujeres y cultura escrita en México durante el siglo XIX”. *Relaciones Estudios de historia y sociedad*, 29(113), pp. 90-91.

**Tabla 1.** Publicaciones em la prensa de Fanny Natali de Testa entre 1881 y 1891<sup>37</sup>

Publicación	Periodo	Columna(s)
<i>La República</i>	1881	s/d
<i>El Diario del Hogar</i>	1882-1884	“Revista de la semana”
	1886- 1888	“Ecos dominicales” “Ecos de la semana” “Charla teatral” Otros artículos
<i>El Álbum de la Mujer</i>	1883-1885	Colaboraciones varias
<i>La Patria</i>	1884-1886	“Ecos dominicales”
<i>La Patria Ilustrada</i>	1884-1886	s/d
<i>Las Hijas del Anáhuac</i>	1887- 1888	“Crónica de la semana”
<i>Violetas del Anáhuac</i>	1888	“Crónica de la semana”
<i>La Juventud Literaria</i>	1887-1888	Colaboraciones varias
<i>El Nacional</i>	1888-1891	“Paréntesis de la política. Carta semanal”
<i>Revista Hispano-Americana</i> (Barcelona)	1888-s/d	Colaboraciones varias
<i>El Partido Liberal</i>	1889	s/d

Fuente: La tabla es elaboración propia a partir de hemerografía consultada en la Hemeroteca Nacional Digital de México.

A pesar de lo anterior, en sus columnas desde el inicio abordó mayormente el tema de ópera y esto con un lenguaje muy especializado que transgredía su rol de género. A finales del siglo XIX en la capital mexicana, aún no cristalizaba una forma específica de hacer crítica. Sin embargo, algunos elementos de la música occidental ya figuraban como parte del terreno de legitimidad de las prácticas musicales y constituían también una forma de lenguaje que se estaba incorporando a los textos sobre música. De esta manera, los escritos donde se abordó el tema de música fueron cambiantes. La forma en que Fanny Natali se refirió a tales asuntos iba transformándose y ajustándose a diferentes contextos, en donde el ordenamiento del lenguaje específico para hablar de música tuvo una presencia significativa, algo que no fue exclusivo de ella, sino también de otros críticos de su tiempo.

Como otras mujeres que tuvieron participación en la prensa, encontró la manera de proyectar su saber especializado mediante estrategias, entre estas hibridando sus textos, para

cumplir con ciertas expectativas laborales y sociales, pues de no cumplirse, eran sancionadas públicamente. Las normas de género, sobre todo en clases medias y altas de la sociedad mexicana, impedían que varias mujeres, incluso por decisión propia, transgredieran el espacio público. Coincidió con Claudia Montero, quien ha identificado para el caso de Chile, que las mujeres escritoras del siglo XIX a través de distintos géneros considerados “menores” se mantuvieron dentro de las directrices esperadas por su condición femenina, pero a su vez lograban introducir sus reflexiones e intereses en el espacio público. En palabras de Montero, las escritoras “administraron las normas de género utilizando formatos legitimados para la expresión femenina en terrenos donde ésta no tenía espacio”<sup>38</sup>.

Cada una de las escritoras se arriesgaba de maneras diferentes, en el caso de Fanny Natali de Testa se puede afirmar que transgredía las normas de género de su tiempo, al insertarse al espacio público para escribir, y además hacerlo de un tema reservado para los varones intelectuales. Había también otras formas, quizá más explícitas de romper con las normativas impuestas a las mujeres como el expresar directamente sus ideas con respecto a las condiciones de la educación de la mujer o de su incorporación al trabajo, por ejemplo, como lo hacían algunas de sus compañeras en las revistas dirigidas por mujeres<sup>39</sup>. En su caso afirmaba no estar interesada en política, posiblemente para no poner en riesgo su posición social. El priorizar sus privilegios de clase antes que luchar por las condiciones de las mujeres en el ámbito público le ocasionaría problemas con algunas escritoras, a la vez que le permitía ir ascendiendo en el espacio público de otra manera<sup>40</sup>.

Fanny Natali no ponía en riesgo su respetabilidad como señora del hogar de alta sociedad, pues de ello dependía su movilidad en el ámbito público. Esta contradicción estuvo presente a lo largo de su trayectoria como escritora y tanto ella como las personas cercanas a ella intentaron mantener un equilibrio que le permitiera continuar ejerciendo. Para desplazarse en el espacio público, pues, antes de ser escritora/crítica era mujer, por lo que tenía que comportarse como tal y de acuerdo con su posición social. Esto lo hizo en parte manteniendo una imagen de madre y esposa ejemplar. Para darse a conocer, algo que contribuyó fue la organización de tertulias semanales en su casa, pues sus compañeros de prensa comenzaron a escribir sobre éstas en sus respectivas columnas y hablaban del papel que jugaba Fanny Natali en ellas. La describían sirviendo el té, atendiendo a sus invitados, guiando las conversaciones y los programas musico-literarios, así como alababan la decoración, los alimentos y su vida en familia<sup>41</sup>.

A cinco años de haber comenzado a escribir, la palabra de Fanny Natali cada vez tenía mayor impacto social. Se había convertido en una autoridad en el campo de la música tanto por sus textos como por su participación en la formación de cantantes, pues ella y su esposo abrieron una academia de canto en 1885<sup>42</sup>. Sus columnas se publicaban en la portada de los diarios y algunas de sus colaboraciones se reproducían en publicaciones de otros estados de la república y de países como Cuba, Estados Unidos y España. Sin embargo, con la misma intensidad que iba ganando espacio en el ámbito público comenzaron las críticas, ofensas, ataques y violentos mensajes anónimos alrededor de su quehacer. En estos es visible

---

<sup>39</sup>Montero, Claudia (2019). “Textos híbridos: crónicas de mujeres del fin de siglo (XIX-XX) en la prensa chilena”, *Cuadernos de literatura*, 23(45), p. 241-245.

<sup>40</sup> *Las Violetas del Anáhuac*, I, Titania. “Crónica de la semana” (1888).

<sup>41</sup> Ejemplos de la cobertura de sus tertulias en: *La Libertad*, El Duque Job (14 de octubre de 1883), p. 3; *El Partido Liberal*, XV/2383, Abeja, “Pequeña crónica” (domingo 19 de febrero de 1892), p. 1.

<sup>42</sup> *The Two Republics*, XX/77 “Local News”, (martes 14 de abril de 1885), p. 4, c. 1.

la división que se estaba dando en la prensa en cuanto a las áreas del periodismo, la literatura y la crítica, pues al mismo tiempo comenzaba a distinguirse quién era periodista, reportero, escritor, literato, cronista, revistero o crítico. En este sentido, se pueden localizar frases dedicadas a la forma de escribir de Fanny Natali desde distintas visiones, por lo que podía desvalorizarse su escrito tanto como periodista, que, por escritora o literata, a la vez que se clasificaban sus textos en revistas, crónicas o críticas.

Entre los numerosos escritos que se dedican a agredirla de manera anónima destacan comentarios sobre ser mujer/extranjera. Con la excusa de que su idioma materno no era el español se invalidaban sus textos, pues decían que la “revistera musical” no escribe bien el español y se preguntaban para qué escribiría una mujer/extranjera si ya hay mexicanos expertos en el tema escribiendo sobre lo mismo<sup>43</sup>. Estas expresiones serán una constante a lo largo de su trayectoria. De hecho, el ser mujer/extranjera fue un aspecto que la posicionaba en un lugar vulnerable en su espacio de trabajo como escritora de prensa, pero también la colocaba en una posición en desventaja en cuanto a opinar con respecto al futuro de la música mexicana como lo hacían con toda soltura otros críticos, pues en ese tiempo detrás de las discusiones sobre qué se debía enseñar en las escuelas musicales, cómo se debía formar el gusto del público o cómo se debía componer y qué músicas se debían ejecutar en los teatros y auditorios, había una idealización del sujeto nacional, del cual no formaría parte. La década de 1880 en México fue un periodo donde ya se enaltecía a ciertas figuras mexicanas según su expertés en la música en un sentido occidental. Entre estos especialistas en música se encontraron algunos de los integrantes de su círculo social más cercano como Alfredo Bablot, Gustavo E. Campa y Ricardo Castro.

A pesar de que estos músicos fueron sus amistades cercanas, en el ámbito público no le llamaban crítica, quizá por lo mencionado más arriba sobre la respetabilidad que debía mantener una señora de su clase y al no querer exponerla, tomaban una actitud paternalista. Esto se puede explicar a partir de la idea de Karina Ochoa, de que las mujeres son tuteladas a perpetuidad, mientras que a los varones sólo se toma esa actitud de protección al ser menores de edad<sup>44</sup>. Esto ocurrió con Gustavo E. Campa y Ricardo Castro. Cuando estos iniciaron su carrera como concertantes y compositores, Fanny Natali de Testa impulsó sus trayectorias en sus columnas periodísticas. Y al poco tiempo de cumplir la mayoría de edad, ellos comenzaron a obtener prestigio en el campo de la música como intérpretes, compositores y críticos. En cambio, ella ya no tendría ninguna jerarquía frente a ellos en cuanto a la edad y fueron ellos quienes mantuvieron esa actitud de tutela, paternalista, hacia la escritora. A pesar de lo anterior no se puede dudar que sí hubo reconocimiento por parte de los jóvenes compositores hacia la labor de Fanny Natali, pues mediante una carta privada, Campa la recomendó como escritora a la *Revista Ilustrada Hispano Americana*, lo que le permitiría proyectarse aún más fuera del país como crítica musical. En la carta dirigida a Felipe Pedrell, editor de la revista, el crítico menciona:

Bajo el seudónimo de Titania se oculta el nombre de la Sra. Fanny Natali de Testa, antigua cantante a quien acaso Ud. Conozca, pues tuvo en su época floreciente no sólo en México sino en Europa; es una mujer de talento, inteligente en el canto y, aunque apasionada de la música italiana, no del todo intransigente ni convencida. Es íntima amiga mía y creo

<sup>43</sup> *La Patria*, VIII/2213, “Titania”, “Una Censura Galante” (jueves 11 de septiembre, 1884), p. 2, c 1.

<sup>44</sup> Ochoa (2023). “El debate sobre las y los amerindios”, p. 31.

facilísimo que escriba algo para la Ilustración: le hablaré y esté Ud. cierto en contar con su colaboración<sup>45</sup>.

Esta manera de incluirla en ciertos aspectos y excluirla en otros, también respondía a las contradicciones que se vivían en aquel momento sobre todo entre las élites progresistas, que buscaban destacar a las mujeres, dejando que se encargaran de más aspectos de la vida pública, bajo la idea de que eran las responsables de la educación de los hijos y haría bien al futuro de los mexicanos. Carmen Ramen Escandón hace alusión a la idea que se tenía a finales del siglo de la “mujer nueva”. Menciona que “para la mayoría de los intelectuales positivistas de la época, el siglo XIX era el siglo del progreso, en donde la sociedad en su conjunto podía ser objeto de un perfeccionamiento progresivo, éste incluía de modo específico a las mujeres”<sup>46</sup>, de esta manera, los varones también enfrentaban los procesos de la modernidad, pero finalmente ellos ya contaban con los privilegios, únicamente se planteaban el ceder algunos o no a las mujeres.

Como se puede ver, el género a veces no operaba a modo de rechazo explícito, sino a modo de convenciones sociales, caballeridad, respeto a las damas, entre otras cuestiones que disfrazaban las diferencias sociales en el ámbito público, así como también operó de muy diversas maneras dependiendo de las intersecciones en las que se encontraron los sujetos. Fanny Natali en ocasiones se sirvió de estas formas de expresión del género para reafirmarse como mujer/crítica, sobre todo cuando tenía problemas con otros escritores. Así pues, el hecho de ser mujer/extranjera/privilegiada, hacía que, por ejemplo, si la atacaban por extranjera, se defendiera con comentarios clasistas o también en ocasiones victimizantes con respecto a su género. En numerosas ocasiones Fanny Natali utilizó su condición de mujer/raza/clase para defenderse nombrando la “mala educación”, “poca caballeridad” e “ignorancia” de sus adversarios<sup>47</sup>, es decir se valía del discurso musical hegemónico y de las normas de género para usarlas contra otros escritores de los que se diferenciaba, aunque en su mayoría estas respuestas eran hacia escritores anónimos.

Como se ha visto has aquí, las discusiones y señalamientos sobre cómo debía de hacer su trabajo fueron constantes, y aumentaron a partir de que tuvo mayor injerencia en el campo de la música como docente y crítica. En este sentido se incorporaría a otro tipo de discusiones, pues su postura ante lo musical importaría al momento de tomar partido en los debates con respecto al futuro de la música mexicana. Esto último se dio con la incorporación de los jóvenes compositores a la prensa. Con ello se da una ruptura generacional entre las ideas que se tenían al momento de valorar la música y las propuestas de la nueva generación de compositores mexicanos representadas por Gustavo E. Campa. Algunos de estos debates se analizan a continuación.

---

<sup>45</sup> Álvarez, Rogelio (2021). **Ricardo Castro (1864-1904). Documentación y análisis de su obra musical.** México: Universidad de Colima, p. 1146.

<sup>46</sup> Escandón, Carmen (2001). “Mujeres positivas: los retos de la modernidad en las relaciones de género y la construcción del parámetro femenino en el fin de siglo mexicano, 1880-1910”. **Modernidad, Tradición y Alteridad. La ciudad de México en el cambio de siglo (XIX-XX)**. Claudia Agostoni y Elisa Speckman Guerra (editoras). México: Universidad Nacional Autónoma de México, p. 293.

<sup>47</sup> *El Diario del Hogar*, Titania (02 de julio de 1886), p. 1, c. 2.

### 3. Expresiones de modernidad/colonialidad en la crítica musical periodística de la Ciudad de México a finales del siglo XIX

Las discusiones que se dieron a partir de la década de 1880 en la prensa fueron muy importantes para que una forma de escribir de música se consolidara. Las columnas que dedicaron espacio exclusivo a la música iban en aumento y ya no se trataba del tema en conjunto con otras diversiones públicas como había sido lo común, donde se abordaba en secciones de teatros o revistas, escritas por una variedad de perfiles entre los que destacaron reconocidos literatos<sup>48</sup>. Las nuevas secciones musicales fueron escritas por cantantes, músicos y compositores entre los que destacaron Alfredo Bablot, Melesio Morales, Fanny Natali de Testa y, años más tarde, Gustavo E. Campa y Ricardo Castro.

Este momento de la crítica musical donde se hacen cargo de ella especialistas en música, coincide con la aparición del compositor como la figura experta en el saber musical. Ya no solo importará entonces pertenecer a un grupo de élite, saber escribir y estar interesado en música o conocer sobre ésta para publicar de ella en la prensa, sino que habrá que ser experto en el tema desde la visión de los saberes moderno/coloniales, que en este caso el más autorizado sería el compositor occidentalizado.

El conocimiento experto encarnado por compositores va de la mano pues con los sujetos con mirada moderna hacia la música a finales del siglo XIX<sup>49</sup>. Es el sujeto cuyo saber tiene valor universal colocándose en una jerarquía mayor sobre otros especialistas, en este caso como cantantes o periodistas y por su puesto las mujeres, y toda persona que no cumpla con sus parámetros. Esto tuvo consecuencias en la crítica musical, pues se considerarían a los compositores como los más aptos para realizarla, desplazando otras formas de abordar la música en la prensa que se considerarían de menor valor.

Las posturas ante la música de los críticos a finales del siglo XIX, a pesar de que en su mayoría iban en sintonía con los saberes musicales occidentales, diferían, y esto se puede notar en sus expectativas y opiniones con relación al futuro musical de México. Éstas se visibilizan en críticas sobre ópera italiana, género que tenía bastante presencia tanto en los escenarios como en la crítica del país. Sobre ésta se ubica a los críticos en dos extremos, por un lado, se encontraba respaldada por algunas figuras de renombre como el compositor Melesio Morales. A la vez, perdía lugar en la jerarquía del discurso musical en relación con décadas pasadas, y se disputaba el espacio con otras tendencias estéticas impulsadas por nuevas voces autorizadas como el compositor y crítico Gustavo Campa, quien se encontraría en el otro extremo de Morales y que para quien la ópera italiana no sólo era de un tiempo anterior, obsoleto e impropio para la composición, sino que opinaba que debía excluirse de los planes de estudio de enseñanza del país y de sus escenarios<sup>50</sup>.

Uno de los debates que causó mayor polémica en la prensa en general fue en el contexto de la invitación a México para participar en la Exposición Universal de París (1889).

---

<sup>48</sup>Desde la primera mitad del siglo XIX los literatos se hacían cargo de abordar las secciones de teatros donde expresaban sus impresiones sobre diversos eventos sociales o deportivos y manifestaciones artísticas. Entre los más destacados se encuentran Antonio García Cubas, Guillermo Prieto, Ignacio Manuel Altamirano, José T. Cuellar, Manuel Payno, Manuel Gutiérrez Nájera, Federico Gamboa, Luis G. Urbina, entre otros.

<sup>49</sup> Hernández Salgar, Oscar (2007). "Música y acontecimiento. Una mirada a la crítica musical desde los estudios culturales". *Mundos en disputa. Intervenciones en estudios culturales*. María Teresa Garzón y Constanza Mendoza (editoras). Bogotá: Instituto Pensar, p. 32.

<sup>50</sup> Campa, Gustavo E. (1888). "La Música de México" *La Juventud Literaria*, II (01 de julio), p. 213, c.1.

El hecho de discutir qué debía presentarse en tal exposición fue motivo de discusiones, caricaturas, concursos, burlas... y, entre todo esto, resalta el debate suscitado por Gustavo E. Campa al sacar a la luz su artículo “La Música en México”. El cual publicó en tres entregas en la revista semanal *La Juventud Literaria* y en el diario *El Nacional*<sup>51</sup>. En ese texto el compositor hizo un recuento desde su perspectiva de lo atrasado que estaba el país en cuestión de saber musical teniendo siempre como referente a Europa. Entre sus impresiones menciona:

La escuela única y tradicional cuya influencia se ha hecho sentir de impecable manera sobre nosotros ha sido la italiana, bien caracterizada en las obras producidas en la primera mitad del siglo<sup>52</sup>. (...) ¿Qué es lo que se conoce entre nosotros de las obras teatrales de Saint-Saëns, Massenet, Delibes, Godard, Rubinstein y Wagner el creador del drama lírico moderno? ¡Nada, absolutamente nada! Y, sin embargo, hay quienes afirmen que progresamos.

Escuela decaída cuyas bases flaquean de día en día no puede izar la bandera del progreso [refiriéndose a la *Exposición Universal de París de 1889*] y así podemos decir a propósito de sus adeptos, que poseemos compositores lírico-dramáticos de más o menos mérito, pero no campeones del adelantamiento artístico<sup>53</sup>.

El rechazo por parte del compositor hacia la escuela italiana y la estética italianizante oculta a través de su postura un clasismo que a la vez funciona como marcador de raza, pues el desdén hacia la creación e interpretación musical que entonces existía en México lo expresaba sin reconocer que la causa por la cual no se conocía, interpretaba o se enseñaba el repertorio por el que abogaba, se debía a la falta de espacios para su desarrollo. Las afirmaciones de Campa las hacía en la representación de su generación y, de hecho, esta visión sí la consentían algunos músicos egresados del Conservatorio Nacional de México. El artículo fue una provocación hacia quienes se dedicaron a institucionalizar, vía la enseñanza, la composición o la crítica, los repertorios de ópera italiana en México. Ante el texto de Campa también reaccionó el que había sido su maestro, el también compositor Melesio Morales. En la respuesta se dio a la tarea de motivar a los músicos del país mediante un recuento de lo que consideró el progreso de la música mexicana, no sin antes dedicarle unas palabras a Campa:

La idea de concurrir a la Exposición parisiense, vista de improviso, es extravagante; su sola enunciación ha provocado censuras severas y apasionadas; pero (...) dista mucho de merecer esa crítica punzante suscitada a impulsos (...) He dicho que la idea es audaz, porque en efecto, es menester algún arrojo para hacer rostro a la triste opinión a tiempo incubada en la fácil credulidad mexicana, que reza su ineptitud y atraso; opinión en mala hora aceptada o inconscientemente robustecida por todos, que ha mantenido inactiva la fuerza creadora del talento mexicano; opinión que es ya hora de combatir arrollando cuanto estorbo al paso se encuentre, a efecto de levantar en general; la moral de nuestros compatriotas, y en particular la de nuestros artistas, a quienes tanto se les ha decantado su supuesta incapacidad, que han concluido, no obstante pruebas dadas en contrario, por aceptar pacientes, la errónea imputación. Y a pesar de tamaña obstinación, incomprensible de parte de los compatriotas,

<sup>51</sup> En *La Juventud Literaria* Morales, Castro y Campa se hacían cargo de la sección musical, además de que colaboraban Fanny Natali de Testa y Alfredo Bablot. En *El Nacional*, Campa; Natali y Bablot fueron compañeros de redacción.

<sup>52</sup> *La Juventud Literaria* II, Campa, Gustavo E. “La Música de México” (01 de julio de 1888), p. 212, c. 3

<sup>53</sup> *La Juventud Literaria* II, Campa, Gustavo E. “La Música de México” (01 de julio de 1888), p. 213, c. 1.

consiste en negar, por negar, los progresos del arte musical en México; este arte ha adelantado entre nosotros, al punto no ciertamente de poder afrontar una competencia con el arte europeo; pero sí, de poderse exhibir sin sonrojo, y aun con merecido aplauso, en la Exposición francesa<sup>54</sup>.

Morales refutó ciertas ideas que en el extenso ensayo de Campa se habían pronunciado, que en resumen hacían referencia a que el gusto del público, la enseñanza musical, la interpretación y la composición del país se ubicaban en un nivel deplorable y de atraso con respecto a Europa debido a que continuaban en los planes de estudio, en las tertulias y hasta en la iglesia el gusto por la ópera italiana<sup>55</sup>. Además, culpaba a los propios artífices encargados de la docencia, la composición y la crítica. Con sus afirmaciones no únicamente aludía a quienes lo habían formado y como se menciona anteriormente, institucionalizado en diversos espacios como lo había hecho Morales, sino a numerosos profesionales de la música de su tiempo, entre estas a la propia Fanny Natali, quien se encontró a quien interpeló el artículo de Campa en cuanto a su quehacer como crítica y docente:

La influencia que ejerce la música italiana se hace sentir no solamente en México sino en el mundo entero (...) El autor del artículo dice que de cincuenta años acá la música ha sufrido una transformación sugiriendo nuevas doctrinas y principios filosóficos, que se ha perfeccionado el arte instrumental, y luego critica la música de Rossini, Bellini, Donizetti, que son de otra época, por no encerrar la ciencia y la filosofía que se encuentra en las composiciones modernas. Habla con desprecio de (...) óperas de Bellini y Donizetti que “con una pobre instrumentación, sin cuerpo de baile y sin aparato”, continúan deleitándonos a los públicos de todos los países. por su grandísima inspiración y su incontestable mérito.

(...) El Sr. Gustavo E. Campa es un joven compositor de muchísimo mérito, demasiado progresista y con una antipatía tan pronunciada por todo lo que es composición musical italiana, que hasta el idioma le disgusta; sus pensamientos melódicos tienen letra francesa hasta los que escribe para cantantes que no conocen el idioma. Se puede enaltecer la música moderna sin despreciar la de la escuela italiana y sin colocar los nombres de compositores como Massenet al lado del de Rossini (...)

Las despreciadas obras de Bellini y Donizetti son poemas musicales que a pesar de su poder instrumentación no morirá nunca, y las más grandes composiciones modernas son la Aida y el Otello de Verdi. (...) Terminamos estas líneas diciendo que es bueno conocer y ejecutar todos los géneros de música y aconsejado a los jóvenes compositores modernos pongan un poco de lo *empalagoso* [frase utilizada por Campa] en sus composiciones, así tendrán más éxito<sup>56</sup>.

En estas líneas Fanny Natali señala el anacronismo en el que cae el autor al juzgar la música de compositores del pasado con las teorías del presente. Usa las propias frases de Campa para confrontarlo como cuando menciona la instrumentación en las óperas de Bellini y Donizetti, que a pesar de que él la muestra como defecto seguían siendo exitosas y cierra con el consejo de manera irónica de que la nueva generación de compositores modernos, como era Campa, deberían usar algunos de esos recursos para que sus propias obras sean

<sup>54</sup> *La Juventud Literaria*, París, “El Conservatorio de Música” (12 de agosto de 1888), p. 4, c 1-c 2.

<sup>55</sup> *La Juventud Literaria* II, Campa, Gustavo E. “La Música de México” (01 de julio de 1888), p. 213, c. 1.

<sup>56</sup> *El Nacional*, XI, Titania, “Paréntesis de la política. Cartas semanales” (01 de julio de 1888), pp. 1-2.



también exitosas. Este texto lo publicó Fanny Natali bajo el seudónimo de Titania al leer su nota, pero en aquel momento también publicaba en *La Juventud Literaria* y *La Patria Ilustrada* con el seudónimo de Héctor, mismo que no se sabía públicamente que pertenecía a la autora y con el cual respondió a Campa con otro tono<sup>57</sup>. Ante esto, Campa en una de sus respuestas procedió a develar la identidad de Fanny Natali de Testa como Héctor, que bajo ese seudónimo hacía críticas más severas o publicaba textos literarios, para lo cual no se le consideraba autorizada. La discusión continuó por semanas hasta que se dieron los resultados del certamen literario-musical, del cual resultó ganador Gustavo E. Campa, con una composición musical que se presentaría en la Exposición de París (1889). Al presentarse a los ganadores, Campa fue víctima de su propia crítica, pues no se contaba con los recursos necesarios para que pudiera interpretar la pieza ganadora, por lo que tuvo que interpretar otra de sus obras. El hecho de que Campa no tocara la pieza en el certamen dio pie a diferentes interpretaciones como que no alcanzó a estudiarla, tal como describe una caricatura que le dedicaron en el periódico *México Gráfico* con motivo del premio:

**Imagen 2.** Caricatura (sin título) que representa a los jueces del concurso músico-literario en 1889



Fuente: *México Gráfico*, 4 “Croquis de la semana: Certamen literario- musical” (domingo 22 de julio de 1888), p. 2, c 1.

A lo largo de este debate se puede ver cómo tanto Morales como Natali y Campa, tienen diferentes ideas con respecto a la música, las cuales se relacionan con su visión sobre el progreso de ésta en México. Los tres en sus textos aconsejaban a las juventudes. En el caso de Campa, coincide con el sujeto de mirada moderna/colonial del saber musical, con

<sup>57</sup> *La Patria*, “Las diversiones del domingo” (03 de julio de 1888), p. 2, c. 3 y p. 5.

aspiraciones a medir el progreso de la música en México a partir de referentes europeos. Para él habría que hacer cambios en el gusto, la enseñanza, la ejecución y la composición. Morales no se escapa de dicha mirada, al expresar que el país no está al nivel de Europa, pero se muestra en desacuerdo con la manera de proceder de Campa en el sentido de no valorar los esfuerzos de los mexicanos. Algo importante a destacar de su postura es que visibiliza dentro de la idea de progreso de Campa cómo éste descontextualiza y borra la historia de la música de México en favor de un ideal de otro lugar, otra de las características de los saberes modernos/coloniales. Ante ello muestra lo que considera los avances del país en cuanto a música, claro está, sin salirse de estas músicas occidentales que se vivencian en espacios definidos como instituciones, teatros, auditorios, etcétera. Para Fanny Natali es natural que en México exista el gusto por la ópera italiana, pues afirma que así es en casi todo el mundo, es decir, se adscribe a una idea universal con respecto a la ópera italiana, pero a la vez no se arriesga a mostrar abiertamente una opinión sobre el progreso de la música mexicana directamente, quizá por las experiencias que había tenido en el espacio público por opinar siendo mujer/extranjera al respecto. A pesar de ello, al igual que los compositores sí aconsejó a la nueva generación estudiar una variedad de géneros.

La discusión presentada es un ejemplo de muchos de los que confirman cómo predominaba entre los críticos la idea de que existía un antes y un después de la crítica como conocimiento moderno. Un antes, primitivo, bárbaro, tradicional, aficionado, etcétera, y un después, actualizado, culto, moderno y especializado. En esta línea progresista donde Campa se asume como el principal abanderado de la modernidad y Morales pasa al otro extremo, Fanny Natali poco a poco se desplazaría hacia el margen del saber experto en la crítica musical. Con margen me refiero a que continuará formando parte de la crítica musical, más no como experta, sino fuera del cuerpo principal<sup>58</sup>.

La postura de la nueva generación ante la música se agudizó a finales del siglo XIX. Comenzó a predominar la idea de música, y por ende de crítica, que suscribía Gustavo Campa. De hecho, desde 1888, la voz de Campa cobra bastante relieve. No sólo era muy conocido en México, sino que había comenzado a tener prestigio en países de Europa y a participar en la prensa de aquellas naciones como crítico. Sus ideas, por tanto, se legitimaban a través de esas instancias. De este modo, si Fanny Natali en sus primeras críticas podía valerse de sus conocimientos de ópera para no ser puesta en entredicho, cada vez más se restringía la validez de la escuela en la que se había formado. De esa manera se contenía el habla de la escritora y no solo de ella sino de quien se saliera de ese discurso.

Las valoraciones del saber musical estaban también atravesadas por un horizonte genérico que de un modo u otro reiteraba una exclusión hacia las mujeres y lo que representara lo femenino. Que en este caso la desautorización en el campo de la crítica profesada por los “expertos”, en parte, se daba por su formación como cantante de ópera italiana y como mujer. Sin embargo, ambas condiciones van de la mano. Parte de que la ópera italiana se tomara por menor fue que se le asoció a lo femenino. Tal como sucedía en el mismo periodismo donde había géneros literarios de mayor prestigio que otros, en la música sucedía algo semejante. Había “géneros ligeros”, asociados a la mujer y considerados de menor valor, como los había “mayores” en donde se situaba lo masculino. La clasificación musical, la producción sonora y su escucha, igual que las formas musicales y otros elementos,

---

<sup>58</sup> Hooks, Bell (2020). Teoría feminista: de los márgenes al centro. Madrid: Traficantes de sueños, p. 23.

tomaban esas asociaciones dicotómicas y jerarquizadas<sup>59</sup>. Bajo pensamientos afines, para las últimas décadas del siglo XIX la ópera italiana al igual que en otras partes se relacionaba con lo femenino<sup>60</sup>.

El binario de género que operaba en la visión de la música occidental se materializaba en las mismas formas de valorar lo culto en lo musical relacionado con la fuerza y la virilidad, así como lo bárbaro y atrasado o caduco con lo débil y lo femenino. En esta línea lo culto, progresista y viril en el contexto de la crítica musical eran los ideales que en aquel momento perseguía Gustavo E. Campa a través de sus tendencias estéticas y pedagógicas de la música. Lo opuesto, serían aquellas tendencias que representaban lo femenino como la estética italianizante a la que se adjudicaba debía pertenecer Fanny Natali. La autora, en realidad oscilaba entre ambas posturas. Sin embargo, su formación, así como la proyección de sus saberes a través de la docencia y por el hecho de ser mujer fueron argumentos de los que se valían sus compañeros para situarla fuera del ámbito profesional de la música. Con todo, la autora tuvo movilidad en el medio a través de otras relaciones de poder dentro y fuera del campo.

Los medios de socialización, sus prácticas y sus tácticas fueron una manera de afianzar su pertenencia a la esfera pública. Sin embargo, en lo que respecta a la crítica, Fanny Natali no siempre lograba ser escuchada, pues aún con todos esos elementos o incluso desde los márgenes aportó al discurso dominante. Pues cabe recordar que éste también necesita de los márgenes para ser autorizado, necesita del “otro”.

Lo que interesa destacar en dichos procesos es la manera en que ciertas formas de conocer sobre música desplazaron otras al fundar sus bases. Quedando excluidas diversas maneras de hacer o escribir de música, como las realizadas desde la condición femenina. Esto implicó que se asignara ese saber cómo propio de las mujeres, feminizando a cualquiera que lo defendiese independientemente si fuera varón o compositor, como el caso de Melesio Morales. No fue por falta de capacidad, por desconocimiento de la materia musical o de escritura, o yéndome más lejos, por estar escribiendo en el espacio íntimo o porque se perdiera su trabajo (desapareciera de los archivos). Sus escritos están accesibles. La exclusión de Fanny Natali en la crítica musical tanto en su contexto como durante mucho tiempo en la historiografía de la música posterior: fue por ser mujer/extranjera.

En 1891 Falleció Fanny Natali de Testa y por las mismas normas masculinas institucionalizadas en la crítica no se reconoció su quehacer en las historias de la música. Su reconocimiento como pionera de la crítica musical se encontraba hasta hace 5 años casi nulo. El hecho de ser extranjera continuó siendo un factor de exclusión, pues los estudios sobre mujeres escritoras o mujeres en la música en México priorizaron el rescate del trabajo de mujeres mexicanas.

## A modo de cierre

Retomando los planteamientos iniciales, en el ámbito de la crítica musical de fines de siglo en México y tal vez en décadas posteriores, Gustavo E. Campa sería un representante del sujeto occidentalizante. Desde la mirada moderna/colonial del saber tenía las credenciales

---

<sup>59</sup> McClary, Susan (2002). **Feminine Endings: Music, Gender, and Sexualit**. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. XV.

<sup>60</sup> Véase: Hernández Polo, Beatriz (2021). “Crítica, género y discurso en los conciertos madrileños de música de cámara de principios del siglo XX”, *Cuadernos de música iberoamericana*, 34, pp. 114-117.

para generar conocimiento válido y su mirada legitimada por dicho saber le proporcionó un lugar de enunciación autorizado socialmente para desplazar los saberes de quienes no coincidieron con su discurso, el cual, por esa época en la ciudad de México ya se tornaba como hegemónico. En ese contexto y como se ha mencionado anteriormente, las mujeres como Fanny Natali de Testa, que también habitaron la zona del ser, participaban como productoras de conocimiento bajo las normas del sistema moderno/colonial de género, pero siempre con la posibilidad de participar de la estructura social y sus discursos ambiguamente operando bajo distintas posiciones de sujeto con todo y su clasificación interseccional.

En el caso específico de Fanny Natali de Testa considero que fue el género lo que mayormente operó como forma de exclusión en cuanto a su posición dentro de la crítica musical, esto en dos dimensiones. En una de ellas, y siguiendo los parámetros de la disciplina música, ya en boga a finales del siglo XIX, a Fanny Natali se le asignó un discurso técnico musical considerado femenino, que a su vez se consideró atrasado y de menor valor frente al discurso imperante. En otra dimensión, el género en intersección con edad/nacionalidad/clase/raza operaron de manera ambigua en tanto las activaba Fanny Natali. Así, en ocasiones funcionaron para colocarse dentro del discurso y operarlo desde su condición u otras veces también funcionaron como excluyentes, como el caso de su extranjería.

Algo importante que no hay que dejar de lado sobre la intersección de género/raza/clase/nacionalidad en Fanny Natali y en relación con el saber moderno colonial es que ella ejercía su posición de privilegio como habitante de la zona del ser. Sumó a esa forma de saber en numerosas ocasiones, pero dentro de esa misma zona, el género no le permitió ser reconocida o ser un referente en el campo en igualdad que los críticos varones considerados expertos. En este sentido los límites estructurales, no es que sean fijos y que las mujeres no hayan podido atravesarlos, sino que las consecuencias de transgredirlos las colocaban en una posición de vulnerabilidad. Específicamente en Fanny Natali, desde su modo de ser mujer, también sumó a que las normas de género funcionaran. Esto a través de los límites propios al momento de transgredir las normas, pues tenía claro que entre más se arriesgaba por pertenecer al ámbito de la crítica, más privilegios podía perder en cuanto a su posición social y la “protección” que ésta le proporcionaba.

Hasta cierto punto ella estaba de acuerdo con mantener algunos valores sociales y culturales asociados a las mujeres que cuando no se cumplían los reclamaba a través de sus privilegios de clase, y es notable en sus formas de escritura donde privilegiaba su protección antes que el reconocimiento como crítica musical. Esto se puede comprender por las consecuencias que en la época tenían las transgresiones por género que la podrían colocar en un no lugar en la sociedad. Es allí donde prevalece la paradoja del papel de la mujer en el espacio público de su tiempo, pues finalmente aun con todos los privilegios y el modo en que ella intentó expresarse, no le fue posible traspasar el discurso hegemónico de la crítica musical, ya inserta en una idea universalizante del saber musical.

Me atrevo a decir que Fanny Natali es un ejemplo del máximo privilegio que podría vivir una mujer escritora de su época en ese momento histórico específico en México, pues contó con el privilegio racial, la condición social y económica, hasta simbólica que sumaron a su práctica en el ámbito público. Esto hace pensar en si una mujer de su posición y con tantas oportunidades no logró desenvolverse con libertad y autonomía en el ámbito de la crítica musical de su tiempo, entonces cómo sería para otras mujeres en condiciones más adversas o incluso otras personas feminizadas por el discurso hegemónico de la crítica

Molina, Paulina. (2025). Tensiones de la modernidad/colonialidad en el ámbito de la música a finales del siglo XIX en la ciudad de México. Fanny Natali de Testa en la crítica musical periodística, *Revista Neuma*, 2, pp. 70-92

musical. Queda pendiente indagar en esas otras formas de enunciación e intersecciones en el ámbito de la crítica musical periodística de México.

## Bibliografía

Albúmina, “Fanny Natali de Testa”. (1871). Colección Carlos Monsivaís, Museo del Estanquillo, México D.F.

Álvarez, Rogelio (2021). **Ricardo Castro (1864-1904). Documentación y análisis de su obra musical.** México: Universidad de Colima.  
[https://www.ucol.mx/content/publicacionesenlinea/adjuntos/RicardoCastro\\_515.pdf](https://www.ucol.mx/content/publicacionesenlinea/adjuntos/RicardoCastro_515.pdf)

Ancestry (2025). Fanny Natali Heron. <http://www.ancestry.co.uk/genealogy/records/fanny-natali-heron-24-17h22k1>

Bonilla, Reyna, Helia (2002). “El Télegrafo y la introducción de la caricatura francesa en la prensa mexicana”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (81), pp. 53-121.  
<http://dx.doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2002.81.2128>

Campa, Gustavo E. (1888). “La Música de México”. *La Juventud Literaria*, II (01 de julio).

Dussel, Enrique (2000). “Europa, modernidad y eurocentrismo”. **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas.** Edgardo Lander (compilador). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, pp. 41-53.

*El Diario del Hogar*, Titania (02 de julio de 1886).

*El Nacional*, XI, Titania, “Paréntesis de la política. Cartas semanales” (01 de julio de 1888).

*El Partido Liberal*, XV/2383, Abeja, “Pequeña crónica” (19 de febrero de 1892).

Escandón, Carmen (2001) “Mujeres positivas: los retos de la modernidad en las relaciones de género y la construcción del parámetro femenino en el fin de siglo mexicano, 1880-1910”. **Modernidad, Tradición y Alteridad. La ciudad de México en el cambio de siglo (XIX-XX).** Claudia Agostoni y Elisa Speckman Guerra (editoras). México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 291-317.  
<https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/modernidad/05moder014.pdf>

Grosfoguel, Ramón (2011). “La descolonización del conocimiento: diálogo crítico entre la visión descolonial de Frantz Fanon y la sociología descolonial de Boaventura de Sousa Santos”. **Formas-Otras: Saber, nombrar, narrar, hacer**, pp. 97-108.

Hernández Polo, Beatriz (2021). “Crítica, género y discurso en los conciertos madrileños de música de cámara de principios del siglo xx”, *Cuadernos de música iberoamericana*, 34, pp 114-117. <https://doi.org/10.5209/cmib.73671>

Hernández Salgar, Oscar (2007). “Música y acontecimiento. Una mirada a la crítica musical desde los estudios culturales”. **Mundos en disputa. Intervenciones en estudios culturales**. María Teresa Garzón y Constanza Mendoza (editoras). Bogotá: Instituto Pensar, pp. 27-48.

Hooks, Bell (2020). **Teoría feminista: de los márgenes al centro**. Madrid: Traficantes de sueños.

Infante, Lucrecia (2008). “De la escritura personal a la redacción de revistas femeninas. Mujeres y cultura escrita en México durante el siglo XIX”. *Relaciones Estudios de historia y sociedad*, 29(113), pp. 70-105.

*La Juventud Literaria*, “Fanny Natali de Testa”, tomo I, núm. 25 (28 de agosto, 1887).

*La Juventud Literaria* II, Campa, Gustavo E. “La Música de México” (01 de julio de 1888).

*La Juventud Literaria*, Paris, “El Conservatorio de Música” (12 de agosto de 1888).

*La Libertad*, El Duque Job (14 de octubre de 1883).

*La Patria*, VIII/2213, “Titania”, “Una Censura Galante” (11 de septiembre, 1884).

*La Patria*, “Las diversiones del domingo” (03 de julio de 1888)

*Las Violetas del Anáhuac*, I, Titania. “Crónica de la semana” (1888).

*Las Violetas del Anáhuac*, I/ 42, Laureana Wright de Kleinhaus, “Fanny Natali de Testa”(1888).

Lander, Edgardo (2000). “Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos”. **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas**. Edgardo Lander (compilador). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, pp. 11-40.

Lugones, María (2008). “Colonialidad y género”. *Tabula Rasa*, (9), pp. 73-101.  
<https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>

McClary, Susan, (2002). **Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality**, Minneapolis, University of Minnesota Press.

*México Gráfico*, 4 “Croquis de la semana: Certamen literario- musical” (22 de julio de 1888).

Molina, Paulina (2023). *Ser mujer y escribir de música. La crítica musical periodística del siglo XIX en la ciudad de México a través del trabajo periodístico de Fanny Heron O'Reilly 'Titania'*. Tesis para optar el grado de doctora en Humanidades-Historia, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

Montero, Claudia (2019). “Textos híbridos: crónicas de mujeres del fin de siglo (XIX-XX) en la prensa chilena”, *Cuadernos de literatura*, 23(45), pp. 239-256. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl23-45.thcm>

*Montreal Herald*, vol. XLIII, núm. 117 (1851).

Ochoa, Karina (2023). “El debate sobre las y los amerindios: entre el discurso de la bestialización, la feminización y la racionalización”. **La decolonialidad de género**. Felipe Terán, Betty Santalla y Sahara Tito (Coordinador). La Paz: Isleta, Instituto Superior Ecuaménico Andino de Teología, pp. 21-45.

Quijano, Aníbal (2000). “Colonialidad del poder y clasificación social”. *Journal of World Systems Research*, 6(2), pp. 342-386. <https://doi.org/10.5195/jwsr.2000.228>

Saerchinger, César (1920). “Musical Landmarks in New York”, *The Musical Quarterly*, 6(2), pp. 227-256.

Segato, Rita Laura (2014). “Colonialidad y patriarcado moderno: expansión del frente estatal, modernización, y la vida de las mujeres”, **Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas decoloniales en Abuya Yala**. Yuderlys Espinosa, Diana Gómez y Karina Ochoa (editoras). Popayán: Editorial Universidad del Cauca, pp. 75-90.

Segato, Rita Laura (2003). **Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos**, 2a ed. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes/Prometeo.

*The Two Republics*, XX/77 “Local News” (14 de abril de 1885).

Viveros Vigoya, Mara (2023). **Interseccionalidad. Giro decolonial y comunitario**. Buenos Aires: CLACSO. <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/248817/1/Interseccionalidad.pdf>

Wikitree (2025). Robertson, Sarah, “Fanny Heron”, “John Heron” y “Frances ‘Fanny’ Heron formerly O’Reilly”. <http://www.wikitree.com/wiki/Heron-514>



Esta obra está bajo una licencia internacional.  
Atribución/Reconocimiento-NoComercial 4.0